

La *necesidad*

de una

visión de construcción:

*Ensayos para imaginar un futuro
— posible para las artes escénicas*


culturaUNAM



UNAM
La Universidad
de la Nación

Primera edición, enero de 2023

La necesidad de una reconstrucción:

Ensayos para imaginar un futuro posible para las artes escénicas

Identificador: ISBN: 978-607-30-7189-5

© Los autores, por sus textos

Nombres: Ramírez Barbosa, Leilani Yazmín; Morel Díaz, Arizbell México; Corona Pérez, Lourdes Olimpia; Martínez Guerrero, José Juan y Martínez Guerrero, Óscar; García Martínez, Stephanie Lizethe; Carrera Quiroga, Emilio Vicente y Chacón, Frida Ulalume; Márquez Mondragón, Nora Daniela; González Enríquez, Lucía Leonor; Trejo Calzada, José Humberto; Román García, Laura Elena; Romero Herrera, Claudia.

© Gutiérrez Castañeda, David

Prologuista

D.R. © 2023

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán,

04510 Ciudad de México, México

DIRECCIÓN DE TEATRO UNAM

ISBN: 978-607-30-7189-5

En la convocatoria del concurso de ensayos para la realización de esta publicación participaron las Direcciones de Teatro y Danza, Dirección General de Música y las Cátedras Extraordinarias Ingmar Bergman en cine y teatro y Gloria Contreras en Danza y sus vínculos interdisciplinarios.

Esta edición y sus características son propiedad de la Universidad Nacional Autónoma de México. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra en cualquier soporte sin autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

--

Coordinación editorial: **Angélica Moyfa García**

Corrección de estilo: **Lucía Leonor Enríquez**

Diseño editorial: **Raúl Hernández**

--

Hecho en México



La necesidad de una reconstrucción:
*Ensayos para imaginar un futuro posible
para las artes escénicas mexicanas*

Esta es la segunda edición del concurso nacional de ensayo que la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM convoca con el afán de reflexionar la situación actual de las artes escénicas mexicanas. Su primera edición, *La necesidad de una pausa* finalizó con la publicación de los escritos ganadores y la realización de un foro de debate en torno a sus tópicos e inquietudes.

La temática elegida en esta ocasión surgió de las ideas vertidas en dicho foro. Rescatamos una central como punto de partida: la consigna de hacer de las crisis que atraviesan las artes escénicas, existentes desde antes de la pandemia y recrudecidas por la emergencia sanitaria, una oportunidad para transformar la realidad que habitamos como gremio.

La necesidad de una reconstrucción es, en esta coyuntura, una pugna por continuar el diálogo e imaginar de manera colectiva cambios a los modelos de creación, enseñanza, investigación, programación, gestión, gobernanza y demás ámbitos relacionados a las artes escénicas; que indaguen en torno a las condiciones laborales, a las urgencias de género, accesibilidad e interpelación; que vayan más allá de lo existente, que enarboleden preguntas para desafiar las problemáticas conocidas y respondan a su momento al permitirnos pensar el futuro como un territorio común.

índice

	Prólogo	006
I	¿Qué es lo primero que hace una actriz cuando se despierta? Leilani Yazmín Ramírez Barbosa TEATRO	016
II	Una voz propia: Yo también puedo ser creadora Arizbell Morel Díaz TEATRO	041
III	De realidades e irrealidades... Reflexiones sobre lo escénico desde un campo expandido Olimpia Corona ARTES ESCÉNICAS / CAMPO EXPANDIDO	059
IV	En busca de una reconstrucción del teatro José Juan Martínez Guerrero y Óscar Martínez Guerrero TEATRO	073

V

La capacidad creativa del artista como alternativa para la transformación

085

Stephanie Lizethe García Martínez
ARTES ESCÉNICAS / POLÍTICAS PÚBLICAS

VI

De chinampas, semillas y ahuejotes: siembra especulativa para la revitalización y florecimiento de las artes vivas en México

107

Emilio Vicente Carrera Quiroga
y Frida Ulalume Chacón
TEATRO, INTERDISCIPLINA

VII

***Noviolencia*, desobediencia del cuerpo y cultura de paz en el ámbito de la pedagogía para las artes escénicas**

135

Nora Daniela Márquez Mondragón
TEATRO Y DANZA

VIII

Tremor, cartografía y cuidado

162

Notas para la reconstrucción del quehacer teatral en tiempos de emergencias

Lucía Leonor González Enríquez
TEATRO

IX

Repensar el teatro aplicado para la salud como un derecho. Prácticas de resiliencia frente a la pandemia de covid-19

183

José Humberto Trejo Calzada
TEATRO APLICADO

X

Habitabilidad de otros mundos posibles: Diseño arquitectónico para trabajos dignos en las artes escénicas

204

Laura Elena Román García
TEATRO Y DANZA

XI

La vida *menos*, o las infinitas posibilidades de revivir

228

Claudia Romero Herrera
TEATRO

Directorio

255

Necesidad de reconstruir la vida misma, comenzando con el teatro

DR. DAVID GUTIÉRREZ CASTAÑEDA

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES, UNIDAD MORELIA
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Muchos años insistiendo que había que “deconstruir”. En interceptar la consecuencia instituida de lo que hace un conjunto de gramas y de trazos constituirse en un verso, frase, ensayo o, incluso, teatro. Deconstruimos todo: la alimentación, la representatividad electoral, el cuerpo, el género, la naturaleza, la raza, los discursos científicos, hasta la clase y mucho más... En últimas, el poder y los mecanismos significantes de quienes lo ostentan ansiosos de no perderlo. La deconstrucción se convirtió en la base de la crítica. Ya a finales de los 90s, Eve Kofkoski Sedgwick¹ alertaba por la actitud paranoica de la crítica operada desde la filosofía francesa que se leía en los Estados Unidos y dio pie a los Estudios Culturales. Ojo, no es que no sea real la desigualdad, discriminación y violencia normalizada-invisibilizada del poder que la operación deconstructiva nos ayudó a percibir. La deconstrucción nos ayudó a generar

¹ Eve Kofkoski Sedgwick (2002) “Paranoid Reading and Reparative Reading; or, You're So Paranoid, You Probably Think This Introduction Is about You” en *Touching Feeling*: ed. Duke University Press. Págs. 123 - 151.

mecanismos somáticos y argumentativos para dar cuenta de la existencia material y anímica del poder y no descalificar las enunciaciones críticas como percepciones delirantes de muchos desviados, anormales, retóricos y pobres. *Nuca*: más bien a Sedgwick le preocupa cómo la actitud paranoica se asocia al régimen de sentido que funda una cierta autoridad moral en aquellos que juzgan y perciben el poder además de una insistente actitud de voltear la cara desde la base del cuello con soberbia para insistir que aquello juzgado siempre estará mal aunque la circunstancia nos haga necesitarlo, o quererlo o anhelarlo, incluso “conscientes” de sus contradicciones. Declararán que es por costumbre, que es por confort, que es por privilegio, que es por patriarcal, colonial o antropocentrista, que es por infinitas razones que disponen a las personas y actos juzgados como reproductores de las lógicas del poder y no del modo o mecanismo en los cuales se hace y opera la misma crítica. *Coxis*: Sedgwick quiere intervenir en la consideración de que, tal vez, no toda crítica que desmonte el poder es ineludiblemente paranoica y propone orientar la cadera hacia el suelo y sentarnos en conversaciones inter pares en los cuales debeamos que lo juzgado sí es costumbre, confort, privilegio, normalización, invisibilización, patriarcal, colonial, antropocentrista, entre otras categorías, más aún nuestra actitud ante estos conglomerados de verdad puedan ser más reparativos. Desmontar no implicará pues desactivar la posibilidad de habitar la contradicción o incluso operar desde adentro de las entrañas de lo juzgado. *Espalda*: sería pues la oportunidad de reconstruir aquello que ha sido juzgado desde el propio cuerpo en el que está siendo sostenido lo juzgado.

La necesidad de una reconstrucción es insistir en el imperativo ético de dar la espalda. No como acto deliberado, paranoico, autoritario y displicente de desplazar la mirada para juzgar. Sino el acto reparativo de dar cuenta cómo es que en la espalda se organiza, se evoca, se idea, se comporta, se planea, se habita, se especula, se estira, se lastima, se anima, se preocupa, se instituye, se complementan modos, hábitos, discursos y conocimientos que edifican lo juzgado. O sea, darle chance a los saberes de las espaldas. Aquello que no notamos, que no está en el marco de mirada que juzga de forma eficiente y habitual pero que sostiene las condiciones de posibilidad de lo juzgado sabiéndose incluso vértebra, carne, y costado

de esta misma articulación. Esta necesidad de una reconstrucción necesita de la crítica pero también de una actitud más reparativa de aquello que nos hace parte inherente de la vitalidad de lo juzgado. Vitalidad porque, aunque contradictorio, encontramos en lo juzgado un algo que necesita ser experimentado para seguir insistiendo en la vida a pesar que todo nos indica que le abandonemos. Reconstruir de modo restaurativo requiere pues de mucha obstinación. Tal vez por ello en español tenemos marcado pero a la vez invisibilizado el prefijo “re”. De hecho, en palabras como “reconstrucción” o “reparativo” se neutraliza aunque está allí, latente. El prefijo “re” insiste en la capacidad, en la energía, en la intensificación. No se puede reconstruir sin intensidad de la acción de construir.

El presente libro pone en juego todas estas consideraciones. Además de un gesto necesario y para nada redentor. Meses después de *La Necesidad de la Pausa*, primera publicación de Teatro UNAM en los vértigos de la experiencia pandémica del 2020, la inquietud era por la edificación de un teatro que aprehendiera y aprendiera de los retos que implicó el aislamiento masivo, la obligación de la digitalización y la necesaria ansiedad de activar un nuevo régimen inmunológico colectivo lo más expedito posible. La necesidad de la pausa operó como mecanismo somático de re-orientación de la mirada frontal: permitió dar cuenta que las condiciones de posibilidad del teatro sostenía muchas preguntas, relevantes por cierto, pero que no estaban en sintonía de los retos que la habitabilidad pandémica demandaba. Gracias a esta re-orientación se pudo notar la espalda: aquello que edifica el cuerpo teatral y que requiere ser reconstruido. Así se gesta la oportunidad de alimentar una convocatoria que reúna interpelaciones dislocadas acerca del teatro que nos permitan tener una sana espalda.

«Dorsalizar», como un desfrontalizar, empezando a recorrer aquello que es, para cada unx en ese momento, los “lados”. Entrar al atrás por los costados. De las sienas, bordes del cráneo, a los cantos de los pies, las sienas pulsando, y los oídos que ven sin ver, que llevan su/nuestra atención a los costados, a los rincones de los ojos que tienden hacia la oreja o quizás las “branquias”; las mandíbulas y esa piel del cuello a la vez fuerte y flexible, que toma a la edad y al tiempo en sus pliegues...

Dorsalizar en Marie Bardet (2021) *Perder la Cara*; ed. Cactus: Buenos Aires. Pág 209.

Lo que la necesidad de la reconstrucción dorsaliza:

Reedificación.

Lourdes Olimpia Corona Pérez interroga las condiciones de la intermedialidad rápidamente asumidas en la experiencia pandémica. Su texto recoge elementos conceptuales y debates acerca de la digitalización de la vida en la sociedad líquida y a su vez la normalización de naciones como campo expandido para definir aquello que es la experimentación escénica en su trabajo. Lourdes nos indica las paradojas y retos que implicó una rápida digitalización del acontecimiento escénico en términos de las implicaciones profesionales pero también poéticas del trabajo. Aunque su trabajo es incisivo también es esperanzador: recoge que en esta rápida exigencia hubo la posibilidades de desmarcar la normalización del *streaming* como uno de los mecanismos escénicos y a su vez propone la posibilidad de crear otras narrativas, otras posibilidades, que no ignoren la los mecanismos algorítmicos y el manejo de data a los cuales se disputan la visibilidad del trabajo artístico en internet. Insiste en los modelos mixtos de creación que no son solamente interdisciplinarios en términos de las prácticas escénicas (danza, música, teatro, escultura, etc) sino que a su vez insiste en integrar la pregunta intermedial como constitutiva de los regímenes de expectación y de poética de la escena en el teatro mexicano. Por su parte, José Humberto Trejo Calzada desarrolla tal vez una de

las preguntas más insistentes en la reconstrucción: ¿tiene alguna utilidad del teatro? Su abordaje se sale de la ansiosa y privilegiada escena en la cual el autor se afinsa en las cuatro paredes de la institución teatral y asume que sólo la expectación es el sistema relacional del teatro. Su trabajo desplaza al teatro hacia la institución de salud discutiendo y debatiendo las contradicciones del aparato normalizador del bienestar y, tomándose, en serio nociones como arte terapia, despliega una serie de inquietudes sobre cómo la poética se despliega en talleres, experimentos con vivencias, incluso también otras formas de expectación que interceptan la investigación artística con la posibilidad de una salud mucho más próspera. Laura Elena Román García pone el pensamiento arquitectónico como una estrategia para desmontar la configuración de la institución teatral. Da cuenta como nociones tales como *habitabilidad* requieren condiciones de posibilidad laboral que no necesariamente se encuentran en el proceso profesional del teatro. Las metáforas arquitectónicas le permiten identificar los procesos de edificación que pueden leerse como procesos de institucionalización y, a su vez, nos permite develar diferentes pilares en los cuales reorganizar la propuesta del teatro contemporáneo.

Restauración.

José Juan Martínez Guerrero y Óscar Martínez Guerrero nos indican los retos y problemas que enfrenta el teatro mexicano. La asistencia como mecanismo de expectación normalizada de la experiencia teatral es interpelada por estos autores como uno de los fenómenos urgentes del debate. La baja porcentual de asistencia que tiene el espectáculo escénico es un problema que viene mucho antes del Covid-19. Insisten en que los contenidos de las obras no reaccionan intereses en los públicos además reproducen violencias simbólicas normalizadas en términos de la estructura de los relatos y en las formas de organización del proyecto artístico. La crisis ecológica opera de múltiples niveles tanto macropolíticos como micropolíticos, en procesos de grandes dimensiones y procesos de pequeñas acciones y gestos cotidianos. Claudia Romero Herrera insiste en la

consecuencia que implica para ella tener una vida en la cual reduce en lo mayor posible las afectaciones ambientales y las huellas de carbono de su habitar en el mundo con su profesión teatral. Propone posibilidades en las cuales las consecuencias éticas de sus decisiones de vida tienen que ver también en la posibilidad de organizar no sólo las producciones escénicas sino también los modos por los cuales se definen las condiciones propias del teatro.

Reparación.

Leilani Ramírez nos indica las coordenadas de potencia que implica el teatro de las oprimidas rastreando desde el pensamiento de Augusto Boal. Da cuenta en el teatro latinoamericano, como las mujeres han tenido que reclamar que su presencia no sea soslayada por la construcción de los grandes relatos y las grandes visibilidades de la masculinidad hegemónica. Así el teatro se constituye en una experiencia que se acerca a su biografía para narrar aquello que implica la posibilidad de una presencia que no sea la habitual en el régimen del patriarcado: escuchas y silencios se convierten entonces en un ejercicio no sólo de contar historias sino de reconocer que aquellos puntos de vista que permite la construcción de nuevas narrativas. Cercana, Arisbell Morel Díaz el insiste en que el cuerpo feminista es un cuerpo de mujeres reunidas. Insiste en que la cartografía de poéticas femeninas puedes confrontar los saberes patriarcalizados y normalizados en la experiencia de quién puede relatar, quién puede hacer presencia y quién puede configurar una representación. Narrando desde diferentes colectividades y las propuestas ético-metodológicas que estas mujeres han constituido en el escenario mexicano, Arisbell nos indica cómo la reconstrucción implica una reorganización de las formas en las cuales se constituye el acto escénico. La poética y la ruptura son metáforas que le acompañan para poder hacer sentir qué es aquello que un teatro que vuelve a la presencialidad después de su exigencia de virtualidad puede a su vez responder a la deuda histórica con las mujeres.

Restablecimiento.

Stephanie Lizethe García Martínez hace también un diagnóstico acerca de los retos que enfrenta la escena actual mexicana. Para ella el problema parte del desmonte de las políticas culturales y de la figura del Estado como aquel que genera las condiciones de posibilidad del trabajo artístico se desdibuja. Debate que en términos de subjetividad y de poder, para ella la posibilidad de reorganizar y reconstruir el teatro no es solamente poético sino fundamentalmente profesional. Para ella las preguntas acerca del trabajo como arte implica problemas salariales, problemas de organización, problemas de autoría, problemas de licencias y problemas de audiencia. Insiste la autora en que la creatividad no solamente es una capacidad en términos de lo que implica el trabajo sino que también puede ser un ímpetu afectivo que reorganice la asociación produciendo modelos híbridos de experiencia que suceden de forma situada y que se pueden dislocar para participar de grandes audiencias e instituciones.

Resiliencia.

Nora Daniela Márquez Mondragón consciente de las desigualdades laborales y de las difíciles condiciones del trabajo escénico, conjuga dos términos que son claves y están hermanados en el debate de de un teatro más cerca la vida: somática y pedagogía teatral. Su pregunta se conecta desde los debates del teatro corporizado y se pregunta por qué tipo de cuerpo produce la pedagogía teatral. Recuperando elementos claves del debate somático, Nora Daniela nos enseña cómo las lesiones no son meras circunstancias de la experiencia de un artista en formación. Sino que es una condición estructural de la violencia normalizada en el tipo particular de producción de cuerpo y de experiencia escénica que insiste la pedagogía hegemónica. La delicadeza y la suavidad no son entonces aquí mera desactivación de la lesión sino que a su vez son reclamos acerca de las posibilidades de que otros cuerpos aparezcan en el acto performativo sin maltratar la estabilidad y la salud de de las vidas que se comprometen en

el arte. Insiste entonces en metodologías y prácticas que nos ayuden a reconsiderar qué es aquello que nombramos como teatro en la experiencia somática de los estudiantes. Lucía Leonor González Enríquez desarrolló una investigación de campo acerca de la experiencia de la violencia del teatro en Tamaulipas. Propone una cartografía y relatos de cuidado en un ensayo valiente que narra las implicaciones de la creación escénica en el contexto de una insistente y álgida normalización de la violencia que no sólo afecta la subjetividad, el sentido y las prácticas de convivencia sino que a su vez implica el acto material de la desaparición, el dolor de la pérdida y la violencia armada. Actualiza su debate en el contexto pandémico del Covid-19 y de la normalización de la digitalización en unos territorios y comunidades que no tienen la disposición o el gusto a las plataformas de acceso tecnológico. Múltiples precarizaciones se interceptan en una experiencia de Teatro en que el cuidado y la experiencia comunitaria permiten la posibilidad de regenerar y replantear una vida teatral. Chinampa-teatro es tal vez la metáfora más importante de la reconstrucción, la proponen Emilio Vicente Carrera Quiroga y Frida Ulalume Chacón. Chinampa-teatro es una posibilidad de contar otras historias para producir otros términos de otras narrativas, inspirado en Donna Haraway. Chinampa-teatro es un artefacto de sentido que insiste en que las Artes Vivas son prácticas experimentales que se sitúan en un contexto de entramados naturalculturales y a su vez de diferentes sujetos políticos donde se negocian intereses a través de diferentes mecanismos de agenciamiento. Chinampa-teatro insiste en las condiciones de posibilidad de un teatro que a su vez suceda como práctica agroforestal y como un mecanismo donde la producción sensible del acto escénico permita o configure configure como una semilla especulativa de relaciones inter pares entre diferentes agentes comunitarios.

66
«Dorsalizar», eso integra todo el trayecto de la desviación; lo trasero (metonimia para el culo nombrado por su posición trasera), pero que seguramente pasa por los costados, para no hacer de él la contracara, por referencia directa a la cara-rostro. No se trata de la inversión de la cara delantera, el otro lado de la hoja bidimensional, sino un trayecto a recorrer donde estalla la bidimensionalidad. Y este estallido de la bidimensionalidad no es simplemente una gran conquista de la tridimensionalidad. Es la entrada en la dimensión topológica de las intensidades; proximidades entre “zonas” alejadas y alejamientos cercanos, aceleraciones en cámara lenta, y ralentizaciones a toda velocidad...

Dorsalizar en Marie Bardet (2021) *Perder la Cara*; ed. Cactus: Buenos Aires. Pág 210.

Reconstruir es sinónimo de reedificación, restauración, reparación, restablecimiento, resiliencia. Démosle a estos términos nuestras espaldas: que intervengan en la constitución de nuestras vértebras y articulaciones teatrales ojalá en intensidades topológicas. ◆

I ¿Qué es lo primero que hace una actriz cuando se despierta?

Leilani Yazmín Ramírez Barbosa
TEATRO

“
*El silencio es el sepulcro
de las palabras que duelen mucho.*

Rebeca Lane

Tení 19 años y ya me sentía grande. Sentía que era libre y me autodenominaba feminista. Sentada en la primera fila del salón escuchaba los preceptos de la actuación. El profesor con su café preguntó:

— ¿Qué es lo primero que hace una actriz cuando se despierta?

Inmediatamente contesté:

— Estirar su columna.

— No —dijo el profesor.

Salían respuestas por todos lados.

— Ejercicios de respiración.

— Preparar la voz.

— Meditar.

— No —seguía respondiendo el profesor mientras le daba un sorbo a su café.

— ¿Ejercicios de concentración?

— ¡Practicar yoga!

— No, no, no —contestaba el maestro. El grupo entero no se rendía.

— ¿Desayunar?

— ¿Bañarse?

— ¡Abrir los ojos!

¡Nada, no acertábamos a la respuesta! Creo que en ese instante sólo pensábamos: “¡Rayos, qué difícil es la actuación!”. Finalmente nos rendimos, pero queríamos saber el secreto, el gran consejo para una carrera prolífica.

— Vestirse e irse a su casa —dijo el maestro mientras reía.

Esas fueron sus palabras. Esa era la respuesta. Nunca la olvidé. Hasta entonces entendí que el maestro había dicho “actriz”, me pregunto si la respuesta hubiera sido la misma usando la palabra “actor”. Curiosamente el profesorado ha optado por usar la palabra <<actores>> para referirse a mujeres y hombres, argumentando que las palabras no importan mucho, pero en esa ocasión el maestro sí quiso usar el femenino de la palabra actor. Qué curioso, ¿no?

Luego de su respuesta, compañeros y compañeras comenzaron a reír. Fruncí el entrecejo, se tensó mi mandíbula y un nudo se atoró en mi garganta, el aire ya no pasaba. Adiós respiración diafragmática. Por ahí, entre las carcajadas, salió la voz de una compañera:

— Eso es machista —dijo rompiendo las risas.

— ¡Es un chiste—aclaró el profesor.

Nadie más dijo nada, ni siquiera yo que me autodenominaba feminista. Giré mi cabeza y me encontré con la compañera que estaba al lado de mí, en su mirada sentí el mismo enojo y su mueca me decía que también su mandíbula estaba tensa. Así, casi asfixiadas, comenzamos la clase. Así, con la rabia incrustada en la garganta, nos subimos al escenario.

El teatro está en crisis

Uno de los tantos temas que he escuchado debatir, y con gran frecuencia, dentro de la comunidad teatral mexicana es la cuestión de los públicos, ¿por qué no hay gente en las salas? La falta de presupuesto o recursos económicos era la respuesta inmediata hasta antes de la pandemia COVID-19, ahora podemos argumentar que muchas personas aún tienen miedo de convivir en un espacio cerrado, y sí, tristemente podemos decir que la crisis económica sigue siendo una de las causas de esta problemática. Sin embargo, además de la crisis en cuestión de los públicos, hay otra que hasta hace unos años se hizo poderosamente visible, sobre todo por las redes sociales. Hablo de la crisis de nuestros procesos teatrales, la manera violenta y machista que nos ha formado en las aulas. Esta crisis se ha revelado de una manera incómoda suscitando confrontaciones y mucha

incertidumbre, ha generado debates, posicionamientos, bandos, dudas, miedos, denuncias, testimonios y silencios, muchos silencios.

En medio de este contexto apabullante, es un buen momento para recordar o repensar ese poder de transformación social que posee el teatro. Muchas veces hemos creído, y me incluyo, que el teatro puede ser esa herramienta para transformar el mundo o crear uno más justo, escribimos buscando personajes más complejos y verdaderos, revolucionarios, rebeldes, sedientos de justicia, luchadores y locos por conseguir sus deseos. Buscamos plasmar emociones cada vez más honestas y nítidas y nos esforzamos por crear discursos que generen un “algo” en el público. En estos últimos años ha habido un intento por crear personajes femeninos “empoderados”, disidentes, se llevan al escenario historias distintas donde se ha querido incluir la temática de la violencia contra la mujer, y sinceramente, lo aplaudo, aplaudo el camino que se está creando en las representaciones teatrales, las nuevas miradas que se generan hacia la dramaturgia, a los roles de género, a la sexualidad, etcétera. Estoy totalmente de acuerdo en escribir un teatro que cuestione la normalización de la violencia, empero, creo que a veces podemos perdernos en el camino crítico que buscamos.

Un hombre que creyó fielmente en la responsabilidad social del teatro y que le dio forma a una de las metodologías teatrales más relevantes y consistentes de Latinoamérica fue el dramaturgo, director y curinga¹ brasileño Augusto Boal. En sus libros nos comparte sus experiencias por la búsqueda de un teatro del y *con* el pueblo². Una de ellas, quizás una de las más famosas, es la de Virgilio y sus armas.

¹ La o el curinga es una persona que asume el rol de facilitador en el Teatro-Foro de la metodología boaliana. Vincula escena y público estimulando la intervención de este y el análisis de la opresión representada, así como sus mecanismos. En: “Glossário”, *Centro do Teatro do Oprimido*, <https://www.ctorio.org.br/home/>.

² La preposición *con* tiene una importancia crucial. La metodología del Teatro del oprimido está basada en la Pedagogía del oprimido propuesta por el brasileño Paulo Freire. En su libro, titulado con el mismo nombre, Freire hace uso de la palabra *con* y no *para*, porque es una pedagogía creada en conjunto con el pueblo y no una serie de órdenes o pasos que se deban seguir. Es el mismo pueblo quien construye el conocimiento, es decir, que las personas se involucran como sujetas en el proceso de alfabetización y no quedan únicamente como objetos que reciben el conocimiento. Gerhardt Heinz, “Paulo Freire (1921-1997)” *Perspectivas*, vol. XXIII (1993), <https://es.calameo.com/books/0005729961e03ebf2956e>.

Cuando Boal formaba parte del colectivo brasileño Teatro Arena viajó al nordeste brasileño, ahí representó una obra con la cual los campesinos se sintieron muy identificados, tanto, que uno de ellos llamado Virgilio invitó al grupo a un enfrentamiento con un latifundio. El colectivo se negó pues no tenía armas. Virgilio cuestionó entonces si la sangre derramada de la que se hablaba en la canción del espectáculo era la de ellos, los campesinos³. Fue ahí donde Boal, carioca, hijo de inmigrantes portugueses, reflexionó sobre el teatro político que estaba creando:

Y utilizábamos el arte para decir la verdad, para dar soluciones: enseñábamos a los campesinos a luchar por sus tierras, pero éramos gente de ciudad; enseñábamos a los negros a luchar contra el racismo, blancos como aspirinas que éramos la mayoría; enseñábamos a las mujeres a luchar contra sus opresores. ¿Cuáles? Nosotros; pero éramos, casi todos, hombres feministas. Lo que cuenta es la intención. (...) En aquella época, el Che Guevara escribió una frase muy hermosa: «Ser solidario consiste en correr los mismos riesgos». Esta frase nos ayudó a comprender nuestro error. (...) no éramos capaces de seguir nuestros propios consejos. Los hombres blancos de la ciudad poco tenían que enseñarles a las mujeres negras del campo. Después de este primer encuentro -con un campesino auténtico, de carne y hueso, y no con un campesino abstracto-(...) nunca más volví a hacer obras «para dar consejos», nunca más volví a intentar transmitir «mensajes»... excepto cuando yo mismo corriera los mismos riesgos⁴.

³ Bárbara Santos, *Teatro del Oprimido Raíces y Alas. Una teoría de la praxis* (Barcelona: KURINGA, 2017), 39.

⁴ Augusto Boal, *El arco iris del deseo. Del teatro experimental a la terapia* (Barcelona: Alba, 2004), 12-15.

La intención de Boal era crear un teatro político que transformara a la sociedad, pero su experiencia muestra que para hacerlo hay que conocer otras situaciones y realidades, e incluso reconocer algunos privilegios que la sociedad machista, racista y clasista ha establecido. Cuando Virgilio cuestiona por qué las armas teatrales no funcionan para el enfrentamiento y sólo para el escenario, Boal reconsidera su labor dentro del teatro. Seguramente muchas personas del gremio hemos caído en este error, creando representaciones que “enseñan” o terminan mostrando “cómo deberíamos de accionar” para liberarnos de la violencia o de cualquier otra opresión. Es por ello que digo que muchas veces solemos perdernos en el camino crítico que buscamos. Estoy de acuerdo en abordar la temática de las mujeres en el teatro, de escribir de una manera diferente, pero cuando acaban las obras, cuando acaba la ficción, me pregunto ¿de qué sirve llevar a una Nora⁵ al escenario si como creador o creadora violento a las mujeres?, ¿es que acaso esa deconstrucción sólo sirve para el escenario y no para la vida?, ¿de qué sirve que el público se haya conmovido con mi discurso si para mí no es más que utilería?, ¿elegí el tema porque es de lo que ahora se habla y quiero verme políticamente “correcto/a” o ganarme esa beca?

Considero que el teatro sí tiene una función social poderosa, ha acompañado a la humanidad desde años atrás, pero me parece que a veces olvidamos que la atención no sólo está en el producto sino también en los procesos. Por ello hay que repensar los nuestros, centrar nuestra atención nuevamente en las metodologías que estamos creando y cómo las estamos reproduciendo o transmitiendo dentro de nuestro gremio.

El poeta argentino Julio Cortázar decía que el acto de escribir en sí mismo ya era un acto revolucionario, más allá de pensar en escribir sobre la revolución, en este caso la Revolución Cubana a la que él hace referencia⁶, el hecho de escribir realismo, fantasía o cualquier otro género ya era

⁵ Personaje protagónico de *Casa de Muñecas* de Henrik Ibsen

⁶ La opinión de Cortázar nace a raíz del debate intelectual cubano luego de que Fidel Castro dirigiera un discurso hacia los artistas para hacerles notar que cualquier expresión artística debía estar con y para la Revolución.

un acto revolucionario⁷, pues hay un ejercicio de libertad, de decisión y responsabilidad que acompañan a dicho acto. Retomo su idea pensando en las problemáticas o temas que nos interesan abordar hoy en el teatro. Nuestro teatro puede interesarse en tocar la temática de la violencia hacia las mujeres, pero un acto más poderoso aún sería crear un teatro seguro, libre y respetuoso con nosotras las mujeres del teatro.

Estar comprometidos o comprometidas socialmente con la violencia hacia las mujeres no sólo se manifiesta en una historia bien contada en el escenario, en la ficción, se puede comenzar a tejer desde nuestra realidad, desde nuestros lugares más cercanos, desconfigurando patrones machistas, violentos y recalcitrantes, que se encubren detrás del telón. Un teatro que se posiciona a favor de los derechos de las mujeres, de nuestras luchas, de nuestras libertades, del feminismo o feminismos, no siempre es aquel que lleva la temática en sí al escenario, sino aquel que llevándola, o no, construye de una manera diferente desde su colectivo, su compañía o su grupo teatral.

La violencia en “general” o la invisibilización de la violencia hacia las mujeres

¡Pero qué aburrido! Qué lata hablar del mismo tema, ¿no? ¿Es que aún no lo superan? Ya entendimos que hay machismo y violencia en los colegios de teatro, en los ensayos, en las clases, montajes, etcétera. ¿Qué necesidad hay de seguir hablando del tema? ¿Por qué mejor no hablamos de la violencia en... general? Porque sí hay violencia en los colegios, en el teatro, eso está clarísimo, pero no entiendo ¿por qué se empeñan en hablar de las mujeres de teatro? Esas feministas ya me cansaron, ya, suficiente, no puedo más, o sea, sí las apoyo, pero es que debemos centrarnos en el tema de la violencia y no sólo la violencia hacia ellas, ¿por qué quieren que sigamos hablando de ellas? ¡Sólo quieren protagonismo! Es que esto se está volviendo un tema de buscar culpables e inocentes, ¡qué moralistas!

¡Ya, ya, ya apareció en el MeToo⁸! ¿Qué más quieren?

Palabras similares sonaban en la década de los ochenta cuando un grupo de colombianas comenzaron a hacer teatro sólo entre mujeres. Las llamaron feministas, raras, lesbianas y sí, también el mismo círculo teatral decía: “¡Ay, otra vez con esas obras tan tristes! ¡Ay, otra vez hablando de esos problemas! ¡El teatro es diversión, es risa!”⁹. Lucy Bolaños y Pilar Restrepo son algunas de las integrantes del grupo La Máscara de Cali, un colectivo de mujeres. No, no lo pensaron así en el inicio, tampoco se hacían llamar feministas.

Un día de 1985 los hombres dejaron el grupo debido a problemas económicos. En la comuna quedaron solas Lucy y Pilar, pero con muchas ganas de seguir haciendo eso que tanto les apasionaba. Luego se juntaron con otras ex integrantes de La Máscara que para entonces formaban parte de un grupo llamado Mitema¹⁰. Fue así como se originó el grupo teatral de mujeres colombianas.

Cuando los hombres abandonaron el Teatro Máscara de Cali, las mujeres del grupo al encontrarse solas descubrieron que tenían una necesidad en común: el hablar de su ser mujer en el teatro. Y es que según Lucy Bolaños, fundadora del grupo, para ellas había una necesidad de hablar de otros temas porque los protagonistas siempre eran los hombres quienes además hablaban de las mismas cosas, “sus temas eran el poder, la guerra y la violencia”¹¹. En esa soledad, acompañadas, descubrieron que querían hablar ¡de la menstruación! ¿Por qué se tendría que hablar de eso cuando la guerra y la violencia, la violencia en “general”, es más importante?

⁸ Movimiento iniciado en las redes sociales para denunciar el acoso y la violencia sexual. Fue fundado en 2006 por la activista estadounidense Tarana Burke con el objetivo de ayudar a las sobrevivientes de violencia sexual, principalmente a mujeres y niñas afroamericanas. “History & Inception”, Me Too, acceso julio 20, 2021, <https://metoomvmt.org/get-to-know-us/history-inception/>.

⁹ Marlene Ramírez Cancio, “Conversación con Pilar Restrepo (1998)”, *Hemispheric Institute*, septiembre 06, 1998, <https://hemisphericinstitute.org/es/hidvl-collections/item/559-mascara-int-pilar-restrepo-1998.html>.

¹⁰ *Ídem*.

¹¹ Redacción, “Las mujeres entraron a la escena Caleña”, *El Tiempo*, febrero 28, 1996, <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-351729>.

Claro que es importante hablar de la violencia que se ejerce en distintos ámbitos o hacia distintos grupos y no sólo de la que se ejerce hacia las mujeres. Sin embargo, también es cierto que muchas veces al hablar sólo de la violencia en “general”, terminamos ignorando o invisibilizando algunas manifestaciones de ésta y continuamos oprimiendo a algunos sectores, en este caso a las mujeres. Tampoco se trata de generar una pelea por ganar el premio al sector más oprimido de la sociedad.

De acuerdo con Boal:

Es evidente que existen opresiones más crueles que otras; es evidente que existen opresiones que se abaten sobre un número mayor de personas y con mayor crueldad que otras. Pero creo que la lucha de una opresión es inseparable de la lucha contra todas las opresiones, por más secundarias que parezcan. La lucha por la liberación nacional de Argelia debería ser inseparable de la lucha por la liberación de las mujeres argelinas. No siéndolo, ¿qué Argelia se ha liberado? Sólo una parte. La lucha contra el nazismo debería ser inseparable de la lucha contra el prejuicio racial. No siéndolo, ¿qué nazismo ha sido derrotado? Sólo el alemán, pero no el racismo nazi que ha seguido victorioso incluso en Estados Unidos. Cuando todos los oprimidos se juntan mayor es el poder del que disponen. Si las mujeres y los negros, en los ejemplos citados, se juntan la victoria sería más rápida. Creo por tanto que no debemos jerarquizar padecimientos¹².

Cada opresión tiene matices e historias diferentes, es correcto, como dice Boal, que no podemos jerarquizar padecimientos o por el contrario jerarquizar luchas. El querer hablar de la violencia de las mujeres en el teatro no significa que queramos invalidar o callar otros discursos, tampoco estamos buscando, como dije, un premio o una insignia por ser el grupo más oprimido de la sociedad. El querer llevar el tema a la discusión teatral parte de una necesidad y hartazgo histórico, acompañado de un contexto lleno de denuncias públicas a compañeros, profesores y también profesoras, el machismo no excluye a las mujeres como bien sabemos, así como

¹² Augusto Boal, *Juegos para actores y no actores* (Barcelona: Alba, 2002), 411.

tampoco excluye a los lugares combativos o a las colectividades. Lamentablemente, a lo largo de la historia las mujeres muchas veces no hemos sido incluidas en la palabra libertad y hemos tenido que trabajar el doble para conseguir nuestros derechos.

En Francia, por ejemplo, las mujeres no fueron incluidas en *Los derechos del hombre y del ciudadano*, documento redactado a raíz de la Revolución de 1789. ¿Qué Francia se había liberado? Gracias a la determinación de Olympe de Gouges y el apoyo de otras mujeres se logró crear una versión de este documento que sí las incluía en la vida pública. Así se escriben *Los derechos de la mujer y la ciudadana* en 1791 hecho que llevó a la guillotina a la propia Olympe ya que ésta además de publicar la declaración había realizado una crítica a la forma del gobierno francés¹³.

Otro ejemplo es el caso de los hombres revolucionarios cubanos, quienes a pesar de buscar la liberación de sus opresiones, el machismo y la cultura patriarcal los empujó a cuestionar por qué las mujeres tendrían que participar en el combate armado, tanta fue su angustia que se llegó a realizar una discusión de más de seis horas sobre el tema¹⁴.

Podría seguir citando hechos históricos para argumentar por qué es importante nombrar violencia hacia las mujeres y visibilizar nuestro movimiento, nuestra lucha, afuera y dentro del teatro, pero basta con dar una mirada a nuestro presente para obtener una respuesta. Hoy, año 2021, tenemos un gran ejemplo, miles de mujeres en todo el mundo seguimos insistiendo por conseguir nuestro derecho a una maternidad deseada y no impuesta, o preguntémonos, ¿en qué países las mujeres siguen siendo mutiladas u obligadas a aceptar un matrimonio que no desean?

Cuando existen charlas o debates dentro del gremio teatral, constantemente salen comentarios, de hombres principalmente, que afirman que deberíamos hablar de la violencia en “general” y no sólo de la violencia

¹³ Álvaro Acevedo y Cirly Uribe, “Mujeres y ciudadanía: Orígenes de un derecho y un debate sobre la participación política de las mujeres en el Gobierno”, *Revista Científica Guillermo de Ockham*, vol. 13, n° 1 (2015): 114, <https://www.redalyc.org/pdf/1053/105342821010.pdf>.

¹⁴ Noemí Rivera de Jesús, “La participación de las mujeres en la Revolución Cubana 1956 - 1959”, *IX Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres*, (2017): 719, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6202337>.

hacia las mujeres. Esto sólo muestra que en realidad no comprenden la importancia histórica que existe en nuestra lucha y la relevancia de trabajar la construcción del ser mujer en nuestro quehacer teatral.

Aunque parezca poco congruente o paradójico, en los propios círculos guerrilleros, de colectividades, activistas o de metodologías que cuestionan la violencia, es muy común enfrentarnos a prácticas machistas que al final terminan ejerciendo una opresión. En el caso de las colombianas, pese a que los hombres tenían en consideración el tema de la violencia en sus prácticas teatrales, los temas que les inquietaban a las mujeres fueron considerados hasta que ellas trabajaron sin sus compañeros.

Otro caso que vale la pena mencionar ocurrió al interior de un grupo trabajando con la metodología del Teatro del Oprimido. Bárbara Santos, coordinadora del Grupo de Teatro del Oprimido en Lisboa, narra en una anécdota cómo a raíz de una partida de fútbol, sus compañeros rechazaron su triunfo argumentando que por ser mujer había hecho trampa ya que no sabía las reglas del juego. Ella lo dejó pasar y se vio obligada a suprimir su triunfo, pero también fue ahí donde se dio cuenta que el machismo no estaba excluido de su propio grupo teatral¹⁵. Hablamos de un colectivo donde la metodología busca la liberación de las opresiones, con esta experiencia podemos ver que al minimizar o ignorar las prácticas patriarcales se terminan normalizando ciertos comportamientos hacia las mujeres, justificando que son chistes o bromas.

Aportamos mucho creando, como comunidad artística, contenidos de discusión pública, contenidos que nos atraviesan como sociedad y más aún cuando vivimos en un mundo delimitado por un sistema patriarcal el cual no sólo hemos aprendido en la casa o en la escuela, sino también en cualquier otra vivencia, es una cultura. Por ello, dice Marcela Lagarde que la educación en las aulas no es suficiente para cambiar la cultura machista en la que vivimos.

¹⁵ Bárbara Santos, *Teatro del Oprimido. Raíces y Alas*. Una teoría de la praxis (Barcelona: KURINGA, 2017), 290.

Es preocupante que diversas voces plantean como solución, cambios aislados en la educación pero no objetan el contenido esencial de la violencia de género en la cultura global: cine, literatura, música, teatro, pintura y otras manifestaciones artísticas, y/o de recreación cultural y deportiva. Proponen cambios en algunos contenidos educativos pero manteniendo intocadas las demás expresiones culturales, religiosas y políticas, como si la cultura violenta no incidiera en la violencia social. Como sí las ideologías inferiorizantes y misóginas contenidas en concepciones religiosas, costumbres y tradiciones no fueran parte activa creadora de riesgos de violencia de género para las mujeres. Como si la sociedad y la cultura no fueran el nicho creador de hombres machistas y violentos¹⁶.

Aquí radica nuestra responsabilidad como comunidad o gente de teatro que somos. Los contenidos del teatro pueden generar otras miradas en cuestión a las relaciones humanas, un vida libre de violencia para las mujeres, y sí, para cualquier otra persona, pero no podemos quedarnos con contenidos huecos, panfletarios, vacíos de una reflexión previa, dentro de nuestro quehacer teatral, contenidos que se vuelven incongruentes cuando le pedimos a la actriz ser más sexy en una audición cuando el papel no lo requiere, o cuando cuestionamos su éxito laboral pensando que algún “favor sexual” debió de haber hecho, o cuando como profesora de teatro fomento estereotipos diciendo que las alumnas no saben andar en tacones, ni vestirse, ni maquillarse, ni arreglarse y así “pretenden ser actrices”, o que las actrices feministas tienen problemas no resueltos con sus padres y según Freud con su Edipo, o cuando en la clase afirmo que quejarse del acoso callejero es incoherente porque una actriz busca la mirada del público, busca que la miren, que su energía les atraiga, pero entonces se molesta cuando un hombre en la calle le mira el trasero, los senos, o le hace un “piropo”.

No es suficiente con subir al escenario representaciones que utilicen un pañuelo verde o morado para demostrar una postura política ante nuestro contexto social. También hay que optar por el camino incó-

¹⁶ Marcela Lagarde, “El derecho humano de las mujeres a una vida libre de violencia”, en *El feminismo en mi vida. Hitos, claves y topías* (Ciudad de México: Gobierno del Distrito Federal, Inmujeres DF, 2012), 201-202.

modo, ese que aún nos falta trabajar y que ha traído posturas polarizadas en nuestro gremio. Hay que aceptar que nuestros procesos teatrales necesitan ser atendidos. El no querer hablar de la violencia hacia las mujeres del teatro dentro de un grupo o colectivo es fingir que no pasa nada, es caer en una ceguera infructuosa. Necesitamos construir un lugar seguro con nosotras las mujeres del teatro, un espacio que nos permita ejercer nuestra libertad creativa como sujetas sociales que somos.

Las mujeres colombianas pudieron hablar de la menstruación no sólo porque se sintieran más cómodas entre mujeres, sino porque además no había ningún hombre que les dijera que esos temas eran irrelevantes para el teatro. En su obra *Luna Menguante* se habla de la menstruación como lo contrario a algo maravilloso del ciclo generador de vida, se ve la menstruación como el inicio de infortunios o hechos desafortunados¹⁷.

Las “raras” de Cali siguen trabajando hasta el día de hoy, construyen espectáculos con enfoque de género, realizan talleres de danza, voz, cuerpo, organizan conversatorios, foros, conferencias y el Laboratorio teatral de pensamiento feminista. Todo esto en su propia sala de teatro. Y aunque en un inicio, como dije, no se hacían llamar feministas, posteriormente Lucy declaró que todo lo que se había cuestionado por mucho tiempo estaba muy apegado a esa ideología¹⁸. Lo que también nos lleva a pensar por qué sigue existiendo un temor a nombrarnos feministas, y la falsa creencia, además, de que serlo significa ser una mujer “deconstruida” y “empoderada” al cien por ciento.

¹⁷ Marina Lamus, “Del texto colectivo al individual”, *Boletín Cultural y Bibliográfico* 40, Núm. 64 (2003): 107, https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/999.

¹⁸ Alma Martínez, “Interview with Lucy Bolaños”, *Hemispheric Institute*, agosto 17, 1999, <https://hemisphericinstitute.org/es/hidvl/hidvl-int-col-theaters/item/548-col-theaters-lbolanos.html>.

Espacios para escuchar el silencio

A raíz de *Me Too* salieron a la esfera pública una gran cantidad de denuncias de acoso, hostigamiento y/o violencia sexual hacia las mujeres. Como buena sociedad patriarcal estas acusaciones se presentaron en diferentes lugares, el teatro es uno de ellos. Las denuncias han generado demasiados cuestionamientos dentro de nuestra práctica teatral. ¿Qué tipo de teatro estamos haciendo? ¿Cómo estamos construyendo nuestras redes como comunidad? ¿Qué teatro se está enseñando? ¿Qué metodologías siguen fomentando la violencia hacia las mujeres y la competitividad entre nosotras? ¿Qué significa transgredir nuestros límites personales para una mejor interpretación? ¿Qué estereotipos seguimos fomentando? ¿Cómo se vinculan las mujeres en la dirección de escena, en la producción u otras comisiones dentro del teatro?

Algunas instituciones teatrales han sido tomadas por sus mujeres como un acto de protesta ante la poca o nula atención que las autoridades han prestado a las demandas de sus estudiantes. Como ejemplo tenemos al Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL) de la UNAM donde, a finales de 2019, se inició un paro de actividades y su cese obedeció únicamente a la situación sanitaria en la que vivimos. Y cómo no mencionar a las mujeres de la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT), quienes en marzo de 2021 comenzaron a movilizarse por la misma razón. Un paro en la FFyL es muy común, pero ¿cuándo había ocurrido antes una toma de mujeres en la ENAT?

La polémica de estas acciones ha traído comentarios como: “Jamás creí que él lo hiciera”, “Qué extraño, conmigo nunca fue así”, “No me sorprende, en todas sus clases hacía lo mismo”, “Ahora resulta que todo es violencia”, “Yo no entiendo por qué no hablan y se dejan manipular”, “A mí también me pasó, pero tenía miedo de ser expulsada”, etcétera. Quisiera detenerme en estos últimos. Creo que aún nos falta mucho por decir sobre ellos.

El silencio tiene detrás una historia, tiene un por qué y un para qué. Como gente de teatro deberíamos entender la importancia del silencio. ¿Por qué los personajes callan? ¿Qué pasa cuando nos dicen que una obra

tiene silencios “vacíos”? ¿Sentimos la diferencia cuando un silencio está “lleno”? Como actor o actriz sabemos que esas pausas que nos marca un texto tienen un peso importantísimo dentro de la obra.

En la música es igual, las notas no entran ni antes ni después, tienen un momento justo, hay que respetar sus tiempos, y cuando aparecen los silencios también hay que respetarlos, hay que dejar que sucedan, son parte de la partitura y enriquecen la pieza.

Es necesario que respetemos y comprendamos nuestros silencios, nuestros procesos. Es muy sencillo cuestionar el por qué una alumna no habló antes y no confesó “a tiempo” que había sido golpeada por su profesor. Pero “el mutismo no es precisamente inexistencia de respuesta”¹⁹. ¿Qué le pasa a un personaje cuando calla?

El pedagogo brasileño Paulo Freire tiene un término muy preciso, que utiliza para exponer su concepción educativa, que podemos retomar. En la didáctica freiriana existen dos personajes: el oprimido y el opresor. El opresor se posiciona por encima del otro sin importarle su autonomía, y el oprimido cree que debe estar en ese lugar. Sólo el personaje oprimido será capaz de liberarse a sí mismo y al mismo tiempo al opresor²⁰. Liberándose de su opresión también libera al opresor sin que éste se dé cuenta. Esa liberación suele verse interferida por una introyección del opresor, es decir, cuando la idea o la imagen del opresor habita dentro del personaje oprimido²¹. En otras palabras cuando esos opresores o censores invisibles habitan en nuestra mente y nos oprimen incluso antes del accionar, funcionando como *policías en la cabeza*²².

Si nuestra voz no se hace escuchar no significa que no tengamos una postura o un pensamiento. Si la denuncia surgió tres años después del acto violento no significa que no tenga validez por haber callado tanto tiempo. Repito, los procesos son diferentes en cada persona y a veces la

¹⁹ Paulo Freire, *La educación como práctica de la libertad* (México: Siglo XXI, 2011), 63.

²⁰ Paulo Freire, *Pedagogía del oprimido* (México: Siglo XXI, 2005), 41.

²¹ *Ibid*, 46.

²² Este término lo propone Boal en su *Teatro del oprimido* y es equivalente a la introyección del opresor propuesta por Freire. Augusto Boal, *El arco iris del deseo. Del teatro experimental a la terapia* (Barcelona: Alba, 2004), 201.

introyección del opresor nos lleva a guardar silencio. Hablar es un acto de valentía, pero creo que también es necesario acompañar a aquellas personas que callan y que aún no están listas para hacerlo. Hablar es necesario para enfocar la mirada en esta problemática que nos compete como gremio teatral y sociedad, pero no quiere decir que por callar seamos menos valientes o menos feministas. Es necesario respetar nuestros silencios y acompañarnos en esta lucha.

La colectividad de mujeres que ha surgido dentro del teatro nos ha impulsado a revelar aquello que nos ha costado tiempo procesar e incluso entender. Cada vez son más las personas que se atreven a contar su historia, y así, rectificamos que no estamos solas, pues la violencia hacia las mujeres es un problema totalmente público, aunque las autoridades muchas veces quieren encasillarlo como problema de pareja o de cualquier otra índole privada.

La idea es combatir la imagen del opresor que vive dentro de nosotras para poder alzar la voz. Las marchas, las charlas, los paros, los manifiestos, las obras, los textos, todo aporta para construir un camino digno para nosotras las mujeres del teatro. A estas vías me parece necesario añadir otra, que muchos grupos ya han considerado en sus prácticas teatrales, pero pienso que en México aún nos falta un poco más por trabajar. Hablo de las metodologías o técnicas teatrales en sí mismas, con ellas también podemos aplicar esa deconstrucción que buscamos en los textos o involucrar los discursos feministas que llevamos a la escena.

Dos metodologías que me parecen pertinentes por su manera de cuidar y procurar los procesos creativos, así como los contenidos que se llevan a escena son: el Teatro de las oprimidas y el Colectivo Fin de UN mundO.

Teatro de las oprimidas

Una metodología teatral en donde las mujeres se entrenan para construirse como sujetas independientes, autónomas y responsables es la del Teatro de las oprimidas. Muchas mujeres en el mundo forman parte de la Red

Magdalena Internacional, países como Brasil, Argentina, Uruguay, Alemania, Portugal, Italia, Francia, Hungría, Guatemala, Nicaragua y Nepal, por mencionar algunos, han creado grupos exclusivos de mujeres donde utilizan la metodología boaliana para acompañarse en sus procesos, identificar sus opresiones y crear estrategias en conjunto para liberarse de su opresor. Afortunadamente en México ya existen algunos grupos fijos como el de Colectiva Magdalenas Monterrey, Laboratorio Magdalenas Puebla y Magdalenas de San Cristóbal de las Casas, en Chiapas²³.

Esta Red nació en 2010 a raíz de algunos laboratorios exclusivos de mujeres propuestos por las teatreras brasileñas Bárbara Santos y Alessandra Vanucci. Su fin era construir un espacio donde las mujeres pudieran hablar sobre sus condiciones históricas- sociales a través de la metodología boalina y dinámicas que fomentaran la colectividad entre ellas²⁴. Con los testimonios y experiencias de las participantes se dieron cuenta que así sus voces sonaron mejor, pues al no existir la interferencia de la mirada de los hombres podían hablar libremente sin sentirse juzgadas o con el riesgo de que la imagen de éstos remitiera a la de sus opresores.

La Red lleva a discusión temas como la violencia en la familia, en la pareja, violencia obstétrica, laboral, institucional, psicológica, acoso sexual, inmigración, racismo, lesbofobia, estereotipos de género, derechos reproductivos, derechos como trabajadoras, espiritualidad, salud mental, menstruación, maternidad, trabajo con mujeres en la cárcel, etcétera²⁵. Estas mujeres prestan atención al proceso y al producto, pues si bien generan textos o montajes con estas temáticas no pierden de vista que el camino que las mujeres transitan dentro del proceso es lo más relevante. Su principal objetivo es fomentar o iniciar el camino de la autoliberación y la autotransformación de las integrantes, la construcción de su ser mujer,

²³ “Mapa del mundo”, Teatro de las oprimidas. Red Ma(g)dalena Internacional, última actualización marzo 08, 2021, <https://teatrodelasoprimidas.org/mapa-2/>.

²⁴ Magdalena Spsychaj, “El teatro del oprimido/a desde un enfoque de género. Dos casos de estudio: Magdalena- Teatro das Oprimidas y Marias do Brasil” (Tesis de maestría, Universidad de Granada, 2014) 47, <https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/34030/MAGDALENA%20SPYCHAJ%20TFM%20GEMMA%202012-2014.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

²⁵ Teatro de las oprimidas, “Mapa del mundo”.

sin olvidarse de la parte estética de sus montajes. De hecho, la metodología boaliana busca siempre trabajar en equilibrio con estos dos elementos: la ética y la estética.

Cuando hablamos de espacios seguros y amorosos a esto nos referimos, a crear un lugar en donde las mujeres puedan sentirse realmente libres, y no sólo en el escenario sino también en la comunión que existe detrás del telón. Hay que hacer hincapié en que los laboratorios se propusieron como un espacio único de mujeres no porque se tratara de “excluir a los hombres por ser machistas o incluir a los hombres feministas”²⁶, el objetivo de estos espacios y de todos los grupos de esta Red es precisamente trabajar la introyección del opresor, trabajar con la idea del ser mujer y ejercitarse como sujetas autónomas a través de las técnicas boalianas como la del Teatro Foro, una de las más utilizadas por estos grupos.

Con el Teatro de las oprimidas las mujeres se ven reflejadas en las opresiones de otras, permiten que suceda el silencio y dan tiempo a los procesos de cada una. Hay un trabajo individual contenido por lo colectivo, mismo que también se muestra con el grupo colombiano, La Máscara de Cali. Dos metodologías diferentes, en países y contextos distintos, pero con un común denominador: un espacio único de mujeres.

¿Entonces significa que sólo podemos hacer teatro entre nosotras? ¿Hay que hacer teatro sin hombres para tener un espacio sano de trabajo?

No, absolutamente no. No estoy proponiendo un teatro sin hombres, así como alguna vez existieron representaciones teatrales sin mujeres. Los espacios de mujeres son para trabajarnos nosotras, para liberarnos a través del teatro, para ensayar nuestra revolución en la ficción. Estos espacios son necesarios para hacer sonar nuestra voz, abrir más cuestionamientos, comprender de dónde viene nuestro silencio, nuestro miedo, nuestro dolor y nuestra rabia, y por supuesto, sentirnos acompañadas en el proceso por las miradas de otras mujeres. Incluso en la propia Red Ma(g)dalena se ha pensado en incluir a los hombres en otro momento, Alessandra Vanucci afirmó que existe una segunda fase del proyecto don-

²⁶ Spychaj, “El teatro del oprimido/a desde un enfoque de género”, 48.

de a través del Teatro Foro se invita a la discusión tanto a hombres como a mujeres²⁷. Pero el primer paso es trabajar nuestra propia lucha, nuestra propia liberación, pues recordemos que la propuesta de esta metodología se basa en la pedagogía del oprimido, que propone que la única persona que puede liberarse de una opresión es la oprimida. Podemos formar grupos únicos de mujeres en el teatro para construir nuestra autoliberación, a través de nuestras metodologías, y al mismo tiempo podemos formar parte de grupos mixtos de trabajo.

Las FUNAS

En Argentina existe un grupo de mujeres que forman parte de un colectivo mixto llamado Colectivo Fin de UN mundo, FUNO, formado en 2012. Aunque no es un grupo teatral, ya que se desarrolla más por la vía del performance o intervenciones callejeras y de protesta, la propuesta de su metodología resulta muy interesante. Las mujeres de este grupo se hacen llamar FUNAS y se reúnen para generar sus propias acciones cuando ciertos espacios requieren la presencia única de mujeres, como en el Encuentro Nacional de Mujeres (ENM) del país o para las marchas del 8M.

Tanto en FUNO como en FUNAS no existen los ensayos, existen los eclipses. Las FUNAS los llaman eclipses lunares. Su forma de trabajo se divide en comisiones que buscan la horizontalidad y promueven la participación de cada integrante según el saber individual²⁸. Las comisiones se establecen dependiendo de cada acción, por ejemplo, para el ENM de 2018 en Chubut, Argentina, las mujeres realizaron una acción llamada *Jugamos en el bosque*. Como observadora en dicha experiencia realicé un registro de las comisiones que se establecieron:

- Círculo Ensayo-Buffer: Encargado de preparar los alimentos para después de cada eclipse de las FUNAS.

²⁸ Eva Mev (integrante de Las FUNAS), entrevista con la autora, octubre de 2018.

- **Círculo Comunicación:** Encargado de enviar y recibir los correos electrónicos a cada participante. También se encarga de la página de Facebook.
- **Círculo Logística:** Encontrar un lugar de ensayo, organizar el transporte a la marcha, al Encuentro, informar sobre el clima, etcétera.
- **Círculo Movimiento:** Encargado de la parte escénica, la estructura de la acción, proponer juegos o dinámicas y coordinar los eclipses.
- **Círculo Visuales:** Encargado de realizar el diseño y los *flyers*.
- **Círculo Vestuario y maquillaje:** Encargado de coordinar y establecer entre todas, y según las necesidades de la acción, el vestuario requerido.
- **Círculo Arcas a Trelew:** Encargado de obtener fondos para financiar el viaje al ENM. Organizaron dos fiestas y un ciclo de cine.
- **Círculo Agite:** Encargado de crear dinámicas y juegos durante el viaje. En este caso se realizó un regalo de amiga secreta y el pasaporte del alma²⁹.
- **Círculo micro:** Conseguir la ruta para el viaje y organizar las cuotas de pago.
- **Círculo Comida y campamento:** Encargado de organizar la estancia en Chubut (dentro de una escuela), conseguir aislantes o bolsas de dormir para quien no tuviera, llevar las pavas para poder calentar agua y tomar mate, y organizar y distribuir las comidas durante el viaje y los desayunos, así como considerar las distintas alimentaciones de las personas veganas, vegetarianas o celiacas.

²⁹ Ambas dinámicas iniciaron en el autobús, justo antes de llegar a Trelew. La amiga secreta, como su nombre lo dice, consistió en tomar un papel con el nombre de una de las viajantes, ella no debía saberlo. Posteriormente, debías darle un regalo que consideraras especial en cualquier momento de los cuatro días. La dinámica del pasaporte del alma consistió en responder ciertas preguntas como por ejemplo; a qué huele tu nombre, con qué palabras rima, cuál es su origen, si fueras un animal cuál serías, y también preguntas relacionadas con el viaje; por qué ibas al viaje, cuál era tu destino, cuál era el objeto máspreciado que llevabas, etcétera. Luego de responderlas tomabas el pasaporte de alguien más y podías leerlo. Nadie podía saber qué pasaporte tenías. Al final del viaje había que regresarlo de una manera especial, primero tenías que investigar discretamente quién era la dueña del pasaporte. El pasaporte tenía sujeto un pequeño listón morado, debías quitarlo y amarrarlo en la muñeca de la dueña, tenías que realizar siete nudos y por cada uno de ellos regalarle un deseo.

- FOCAS: Encargadas de registrar con fotografías y videos antes y durante el Encuentro, durante los eclipses, en el transporte, en la acción, o en la marcha. En este viaje aseguraron por primera vez las cámaras fotográficas.
- Círculo Logística y seguridad de la marcha: Establecer el punto de reunión para el inicio de la marcha, llevar registro de las personas que van en ella, guiar en la ruta, y en el regreso a la escuela (que era el lugar de alojamiento de varios colectivos durante el Encuentro).

El hecho de nombrar de una manera diferente a sus encuentros y considerar la alimentación de las integrantes, trabajar con comisiones para buscar un equilibrio en el grupo y no una imposición tiránica, cambia la perspectiva del trabajo viéndolo como un lugar amoroso y de autocuidado.

A pesar de que las FUNAS han creado acciones exclusivas de mujeres no quiere decir que no lleven a discusión estos temas en el espacio mixto. FUNO ha creado acciones feministas donde participan tanto hombres como mujeres. La primera de ellas fue *Perras*, una acción donde se sujetaban con correas a las mujeres y estas eran las mismas que se liberaban. Además, la acción intervino en un centro comercial donde otros miembros del colectivo funcionaban como falsos reporteros para preguntarles a las personas qué opinaban al respecto³⁰.

Me parece que este grupo tiene un gran acierto, no sólo por ser un colectivo mixto que trabaja el tema de la violencia hacia las mujeres en conjunto, sino por la capacidad que existe dentro del grupo para discernir cuándo es necesario que las mujeres se apropien de todo el escenario, y cuando esto sucede los hombres sin ninguna protesta o queja comprenden que ellas son las únicas protagonistas de dichas acciones.

Tal vez dentro de nuestros intereses teatrales no se encuentre practicar Teatro del oprimido, de las oprimidas, o no nos interese pertenecer a un grupo exclusivo de mujeres, pero creo que estos trabajos nos sirven como referentes para conocer otros caminos de creación, en donde los

³⁰ Eva Mev, entrevista con la autora.

grupos hacen un esfuerzo por combatir patrones violentos aprendidos y muchas veces normalizados. Imaginemos cómo nos gustaría que fuera nuestro espacio de trabajo, qué situaciones nos molestan, cuáles podríamos modificar, cuáles son nuestras opciones, ¿tenemos opciones o es necesario empezar de cero?

Después de mucho tiempo encontré la respuesta a la pregunta que hizo el profesor aquel día.

- ¿Qué es lo primero que hacemos las actrices al despertar?
- Escribimos otra historia. ♦

Bibliografía

Acevedo, Álvaro y Cirly Uribe Uribe, "Mujeres y ciudadanía: Orígenes de un derecho y un debate sobre la participación política de las mujeres en el Gobierno". *Revista Científica Guillermo de Ockham*. Vol. 13. N° 1 (2015). <https://www.redalyc.org/pdf/1053/105342821010.pdf>.

Boal, Augusto. *El arco iris del deseo. Del teatro experimental a la terapia*. Barcelona: Alba, 2004.

_____. *Juegos para actores y no actores*. Barcelona: Alba, 2002.

Díaz Brochet, Natalia. "Las mujeres entraron a la escena Caleña", *El Tiempo*. Febrero 28, 1996. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-351729>

Freire, Paulo. *La educación como práctica de la libertad*. México: Siglo XXI, 2011. Freire, Paulo.

_____. *Pedagogía del oprimido*. México: Siglo XXI, 2005.

Gilman, Claudia. *Entre la espada y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XX, 2003.

Heinz, Gerhardt. "Paulo Freire (1921-1997)". *Perspectivas*. Vol. XXIII (1993). <https://es.calameo.com/books/0005729961e03ebf2956e>.

Lagarde, Marcela. "El derecho humano de las mujeres a una vida libre de violencia". *En El feminismo en mi vida. Hitos, claves y topías*. Ciudad de México: Gobierno del Distrito Federal, Inmujeres DF, 2012.

Lamus, Marina. "Del texto colectivo al individual". *Boletín Cultural y Bibliográfico* 40, Núm. 64 (2003): 106-108. https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/999.



Martínez, Alma. "Interview with Lucy Bolaños". Hemispheric Institute. Agosto 17, 1999. <https://hemisphericinstitute.org/es/hidvl/hidvl-int-col-theaters/item/548-col-theaters-lbolanos.html>.

Me Too. "History & Inception". Acceso julio 20, 2021. <https://metoomvmt.org/get-to-know-us/history-inception/>.

Mev, Eva. Entrevista de Leilani Yazmín Ramírez Barbosa. Octubre 2018.

Ramírez Cancio, Marlene. "Conversación con Pilar Restrepo (1998)". *Hemispheric Institute*. Septiembre 06, 1998. <https://hemisphericinstitute.org/es/hidvl-collections/item/559-mascara-int-pilar-restrepo-1998.html>.

Rivera de Jesús, Noemí, "La participación de las mujeres en la Revolución Cubana 1956 - 1959", *IX Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres (2017)*: 713- 726. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6202337>.

Santos, Bárbara. *Teatro del Oprimido Raíces y Alas. Una teoría de la praxis*. Barcelona: KURINGA, 2017.

Spychaj, Magdalena. "El teatro del oprimido/a desde un enfoque de género. Dos casos de estudio: Madalena- Teatro das Oprimidas y Marias do Brasil". Tesis de maestría. Universidad de Granada, 2014. <https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/34030/MAGDALENA%20SPYCHAJ%20TFM%20GEMMA%202012-2014.pdf>.

Teatro de las oprimidas. Red Ma(g)dalena Internacional. "Mapa del mundo". Última actualización marzo 08, 2021. <https://teatrodelasoprimidas.org/mapa-2/>.



LEILANI RAMÍREZ

Actriz. Egresada con mención honorífica del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la FFyL de la UNAM, becada por ésta en 2018 para participar en el proyecto de investigación de Teatro del Oprimido Poéticas Políticas de la Universidad de Buenos Aires y coordinado por la investigadora Cora Fairstein. Actualmente realiza el Diplomado de Escritura Creativa y Crítica Literaria en la UNAM.

Algunas de las obras en las que ha participado como actriz son: *El Inspector llama a la puerta* de J.B. Priestley, dirigida por Otto Minera (2022); *Mía*, de Amaranta Leyva, dirigida por Lourdes Pérez Gay, producción de Marionetas de la Esquina (2021) y *La Cueva de las orquídeas*, escrita por Alberto Castillo, dirigida por Ignacio Escárcega, con producción del Colectivo Escénico El Arce y presentándose en diferentes espacios desde 2019 hasta 2021.

II

Una voz propia: Yo también puedo ser creadora

Arizbell Morel Díaz
TEATRO

66
Es una verdad universalmente reconocida, que todo hombre soltero en posesión de una buena fortuna, debe querer encontrar a una esposa.

Jane Austen, *Orgullo y Prejuicio*.

Siguendo las palabras de Austen, si todo hombre soltero “debe buscar una esposa”, toda mujer soltera debe anhelar ser “buscada” y/o “querida”. En este buscar y esperar existe una teatralidad intrínseca sujeta a normas de convivencia social. De ahí que exista un “modo de ser” idealizado culturalmente para mujeres y hombres desde hace siglos que conforman “roles” a seguir asignados por un género determinado. Estos llamados “roles de género” son cercanos al teatro gracias a su naturaleza ritual derivada de una necesidad de repetición que les permite ser perpetuados¹ y por tanto, entranar un tejido social conformado por ficciones y realidades. Al encontrarse tan entrelazados, los límites entre la realidad y la ficción se difuminan anulando o generalizando los deseos y las aspiraciones individuales de los sujetos humanos que viven a través de ellos. De este modo, se puede inferir que socialmente, “la mujer” es vista como un objeto de deseo, un vacío que anhela pasivamente la llegada de su contraparte.

En el vacío, la espera (con una connotación negativa ineludible) se vuelve el ideal de lo femenino (singular y absoluto) dentro de la ideología conservadora y dominante. Así, el ser mujer se transforma en un mandato del “deber ser”, en un “esperar definirse” gracias a la actividad del género opuesto. Ser mujer es una historia única, prevista, que niñas y jóvenes deben anhelar y completar en su paso por la vida. Ser mujer es una jaula

¹ Entiéndase teatralidad como la capacidad de dirigir la mirada del otro o la otra con un fin particular. Cfr. Dubatti, Jorge. *Teatro matriz, teatro liminal. Nuevas perspectivas en Filosofía del Teatro*. México: Ediciones Paso de Gato, 2017.

de hierro fabricada en masa que se tiñe de oro y de lujo para ocultar las realidades de millones de personas afectadas por este relato único.

En *Lenguaje, poder e identidad*, Judith Butler² adjudica al género una cualidad performativa, es decir, el género *se hace*, no *se nace*. En el momento en que un doctor o doctora dice ante un recién nacido: “es niña”, se le adjudican cualidades y comportamientos socialmente aceptados a la persona llegada al mundo humano. De esta manera, el enunciado performativo marca “una manera de ser” para toda una vida. Por lo cual se puede inferir que la mujer se convierte y aprende a ser una³ a lo largo de su existencia.

Acorde a esta “manera de ser” impuesta, en “Visual Pleasure and Narrative Cinema” Laura Mulvey⁴ analiza la historia del cine como un acto voyerista masculino que dicta la conducta de la mayoría de los personajes femeninos en pantalla. Generalmente la mujer⁵ en el cine es objetualizada, se vuelve centro del placer voyerista masculino que la concibe como un consumible. De ahí que la mujer-objeto carezca de identidad, capacidad de pensamiento o deseo propio. Al ser el cine un medio de entretenimiento masivo, se puede inferir que para una gran parte de la población consumidora de este arte las mujeres nacemos para “ser vistas”, para “ser llenadas con las miradas activas masculinas” a través de la pantalla.

Aunque el cine y el teatro sean expresiones artísticas distintas, los tránsitos ocasionados por la pandemia entre ambas disciplinas permiten cuestionar esta realidad performativa del género femenino en las artes escénicas. Si se sigue la definición de teatro como mirador de lo humano⁶, este arte resulta el espacio idóneo para que este “ser vistas” se cumpla.

² Vid. Butler, Judith. *Lenguaje, poder e identidad*. Traducción de Javier Sáez y Beatriz Preciado. España: Síntesis, 1997.

³ Confróntese esta performatividad con la charla impartida por Jo Michael Rezes, “The theater of gender play” (El teatro del juego de género) en el canal TedTalks. Esto con el objetivo de dialogar una noción de feminidad cis género con un planteamiento trans, no binario de la misma.

⁴ Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen*, Vol. 16, No. 3 (Otoño, 1975): 6-18.

⁵ A partir de este punto evito usar “las mujeres” porque la hegemonía planteada por los medios audiovisuales evita el pluralizar los modos de existir como persona femenina. Es decir, para la mayor parte del cine, la mujer existe como un ser uniforme, sin capacidad individual o personalidad singular.

⁶ Véanse los escritos de Jorge Dubatti sobre la función ontológica del teatro. Vid. Dubatti, Jorge. *Principios de Filosofía del Teatro*. México: Paso de Gato, 2017.

Siendo el teatro un espejo de las realidades (una especie de materialidad de las alteridades) se convierte en un espacio para la existencia y prolongación de esta narrativa de lo que significa “ser mujer”. De este modo, los roles de género son perpetuados y representados en las puestas en escena y en sus expresiones liminales⁷.

Ahora bien, las representaciones heteropatriarcales se pueden extender más allá de la platea. Al observar los programas de mano se puede encontrar que detrás del escenario existe una comunidad propia, una sociedad que ensaya formas de conducta al interior de la ficción o la presentación. Generalmente, esta microcomunidad tiene como líder a la figura del director de escena o del “productor” que invariablemente se asume como una imagen todopoderosa y masculina en la gran mayoría de las ocasiones⁸.

Por definición, las mujeres encajamos en el papel de “la actriz”, aquella que es vista como parte del panorama. Cuando no sucede así, cuando se busca a mujeres en el teatro mexicano más allá del escenario en la mayoría de los libros especializados la labor de las creadoras se ha borrado de la historia *masculina* del teatro mexicano “oficial”. Retomando a Laura Mulvey⁹, ser mujer en el arte es vivir en un aparador constante. Aparador en el que se cree no existe pensamiento alguno más allá del deseo por ser vista, admirada y codiciada¹⁰ por el género masculino.

Acorde a este relato único de la historia teatral, los planes de estudio de las licenciaturas dedicadas a las artes escénicas contienen en su mayoría creadores masculinos en áreas relacionadas con el “detrás de escenas”. Los dramaturgos, productores, directores y diseñadores del siglo XX mexicano dominan el espacio de la teoría y la memoria teatral archivada.

⁷ Entiéndase a las expresiones liminales como todas aquellas manifestaciones escénicas que no encajan con la concepción tradicional de teatro. Para ahondar en el tema, sería necesario un ensayo propio.

⁸ Llama la atención que en la mayor parte de los libros de teoría teatral la figura de la dirección sea ineludiblemente masculina y singular. V.gr. Braun, Edward. *El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski*. Buenos Aires: Galerna, 1992.

⁹ Mulvey, “Visual Pleasure”, 6-18.

¹⁰ Sobre el pensamiento situado y la capacidad de producir pensamiento de las actrices y actores, se pueden consultar: Jorge Dubatti, “La construcción científica del actor desde una Filosofía del Teatro. Hacia un actor filósofo”, en *Filosofía del Teatro III*. Buenos Aires: Atuel, 2014; Haraway, Donna. “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”. *Feminist Studies* 14, No. 3 (Otoño, 1988): 575-599

Por esta razón, es necesario entablar diálogo con las creadoras escénicas mexicanas. Frente al olvido y la negación, las nuevas generaciones presentan propuestas escénicas abiertamente femeninas en cuanto a técnica, discurso y poética. De ahí que en el presente ensayo se analicen tres proyectos conformados y gestados por mujeres (evitando el uso del término “separatistas”¹¹ ya que la contraparte se toma como la norma) desde una perspectiva performativa y de género.

Los trabajos seleccionados son *Eco* de Patricia Loranca, *Menos mal que es torpe y que me quiere* del Colectivo Jermú y *Mujeres Pájaro: Crónicas de un vuelo* de Mujeres Pájaro. Cabe mencionar que la selección de estas obras se basó en el rango de edad de las creadoras así como la naturaleza de sus poéticas. No obstante, es necesario señalar lo centralizado de esta cartografía. De antemano, es vital declarar que valdría la pena un ensayo propio sobre *poéticas femeninas*¹² en otros estados de la República Mexicana para así poder analizar la diversidad de manifestaciones artísticas en el territorio nacional.

En primer lugar se examinará la pieza escénica *Eco*, unipersonal de Patricia Loranca (dirigido por Micaela Gramajo y diseñado por Natalia Sedano) como parte de un proyecto apoyado por el FONCA. Esta obra de teatro fue presentada durante el período 2020-2021 en el Teatro El Milagro y el Teatro La Capilla de la Ciudad de México. A lo largo de una hora, *Eco* narra la historia de la abuela de Patricia: Eco, una mujer que no pudo dedicarse a escribir su propia narrativa debido a las ocupaciones propias del género femenino en México. A través de esta puesta en escena, Loranca crea un recuento de las mujeres de su familia retomando su historia personal¹³ y convirtiendo a *Eco* en una oda a las mujeres en el arte, a las mujeres en la vida misma.

¹¹ Término utilizado comúnmente para referirse a espacios o proyectos exclusivamente dedicados y creados por mujeres.

¹² Más adelante ahondaré en la elección de este término.

¹³ Parafraseando a la autora en su unipersonal durante la función de mayo 07, 2021, en el Teatro la Capilla: “Yo no quise ser como ellas cuando estaba creciendo (...) y ahora aspiro a ser como ellas”.

Para comenzar a examinar esta obra es necesario recalcar que el título contiene una alusión a la mitología griega, al conocido mito de Narciso y la ninfa Eco. En esta narración, la voz de Eco es silenciada por la diosa del matrimonio Hera como consecuencia a una travesura de la ninfa. Así, gracias al deseo de venganza, las expresiones de Eco se transforman en las últimas palabras que ella pueda escuchar. Es decir, la ninfa pierde su capacidad de nombrar y relatar. Más tarde, Eco se enamora de Narciso, al grado de seguirlo a todas partes y terminar desapareciendo en el eco de su vida. Desde el título, *Eco* propone una poética sobre la escucha, la capacidad y el derecho a expresarse de las mujeres. Paralelo a este relato, el nombre de Eco también hace referencia al sobrenombre de la abuela materna de la autora (una mujer que fue silenciada por su marido durante su vida en común). De esta manera, la puesta en escena trata sobre la necesidad de reconstruir la identidad gracias a la narrativa personal, sobre la voz como medio de expresión personal.

A pesar de su naturaleza esperanzadora, *Eco* no omite la realidad que implica ser mujer en México al tratar temas como la imposición de un estándar de belleza femenino (enfocado al placer masculino, singular, universal), las labores domésticas y su repercusión en el desarrollo personal de las mujeres además de retratar los estragos causados por la violencia familiar y académica desde una perspectiva hospitalaria y crítico reflexiva.

Siguiendo la necesidad de realización femenina, en *El viaje de la heroína*, Maureen Murdock propone una alternativa al conocido “viaje iniciático o del héroe” planteado por Joseph Campbell como aspiración masculina¹⁴. A diferencia de su contraparte, la heroína necesita reconocerse en sus antepasadas (a quienes generalmente ella había repudiado) para así conformar una identidad propia y equilibrada que reconozca su naturaleza femenina/masculina más allá del enojo que causa la ausencia de

¹⁴ El viaje del héroe plantea una mitología de realización masculina que consiste en una serie de pruebas cuyo objetivo central es la transformación de la inconformidad con el entorno cotidiano. Vid. Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*. Traducción de Luisa Josefina Hernández. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.

alguno de los dos fragmentos¹⁵. Similar a este planteamiento, la obra de Patricia logra sobrepasar el estado de furia, ocasionado por la negación, para encaminarse hacia la reconstrucción colectiva. De este modo, *Eco* presenta una travesía que parte de la furia causada por “no ser lo que se espera” para llegar así a la cicatrización que implica el proceso de reconocerse y ser mujer en México. Sobre la cicatrización como proceso de sanación, Saúl Enríquez afirma que “las cicatrices son señales de supervivencia, de guerra, logros, orgullos de batallas sobrellevadas”¹⁶. De ahí que pueda afirmar que ser mujer creadora en México es una lucha constante, lo que convierte a las creaciones artísticas en bellas cicatrices tal y como lo hace *Eco* de Patricia Loranca.

Sería valioso realizar un análisis medial sobre *Eco*. En dicho ensayo necesitaría examinar las implicaciones de los retratos en la pieza, el uso del blanco y negro como mecanismo de distanciamiento para la narrativa personal, la presencia de iconografías griegas como comentario de la idealización patriarcal de la belleza femenina, la normatividad de la vestimenta en la confirmación del ser mujer, así como la medialidad de la tierra en escena, del escenario “sucio”, contra la supuesta sacralidad del espacio escénico. Sin embargo, dicho estudio excedería los límites espaciales y temáticos del presente texto.

En segundo lugar de reflexión se encuentra *Mujeres Pájaro: Crónicas de Vuelo*. La pieza, que cuenta con un enfoque más cinematográfico que la obra de Loranca, fue presentada como parte del programa “Incubadoras de Grupos Teatrales de la UNAM”. El cortometraje narra la metamorfosis constante del colectivo así como retratos de distintas maneras en las que se puede “ser mujer”. Como una especie de canto a la libertad de crear, el filme incluye a las madres de las directoras implicando un sin fin de tránsitos entre lo “real” y la escena virtual. De esta manera, el audiovisual es

¹⁵ Vid. Murdock, Maureen. *The Heroine's Journey: Woman's Quest for Wholeness*. Estados Unidos: Shambala Publications, 2020.

¹⁶ Paráfrasis de la conferencia impartida por el autor el 1º de diciembre de 2020 en el marco del 2º Diplomado de Escritura para Jóvenes Audiencias, organizado por La Titería y Teatro UNAM.

más que el recuento del proceso creativo del colectivo, es una crónica de la pluralidad femenina mexicana.

Estéticamente, *Mujeres Pájaro: Crónicas de Vuelo* combina historias que suceden en distintos planos: interiores y exteriores, sueños y realidades, colectividades e individualidades, juventudes y senectudes en un diálogo cinematográfico de una belleza conmovedora. Tratando temas como la sexualidad, el placer, la educación, el desarrollo personal y la creación de oportunidades, este cortometraje es un espejo de las feminidades en el siglo XXI. Adicionalmente, el filme reflexiona sobre la naturaleza femenina mediante la metáfora de las aves, animales de ornato cuya voz o plumaje las convierte en objeto para los seres humanos. Desde el cascarón hasta el vuelo, la pieza está plagada de imágenes indelebles como la ruptura de un huevo y telas rojas que simbolizan la menstruación.

Siguiendo a Laura Mulvey en su afamado ensayo “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, la mirada cinematográfica a lo largo de la historia ha sido predominantemente masculina¹⁷. En tanto *Mujeres Pájaro* es un colectivo de mujeres creadoras, se revierte la poética de la mirada pensada como *masculinizada* para convertirse en un observar femenino a través de la cámara. Contrario a lo que podría considerarse como “propio” de jóvenes actrices recién egresadas¹⁸, *Mujeres Pájaro* construye una voz plural a través de su trabajo. Así, las producciones comunitarias femeninas representan un esperanzador modelo de creación para futuras generaciones.

Ahora bien, tanto *Eco* como *Crónicas de Vuelo* aluden a la capacidad de narrar e historiar propia de las mujeres como primer paso para una reconstrucción social. De ahí que el derecho a una historia personal, al reconocimiento de una narrativa, sea fundamental en la conformación individual. Colectivamente, los relatos constituyen una identidad ya que los sujetos necesitan capacidad de agencia¹⁹ para existir. Al narrar, las muje-

¹⁷ Mulvey, “Visual Pleasure”, 6-18.

¹⁸ Apelando al objetivo patriarcal de “ser deseadas” y en ese sentido y de acuerdo a Mulvey, retomando la idea de que las mujeres en el cine son retratadas con ese propósito.

¹⁹ De acuerdo con Judith Butler, la agencia se entiende como la capacidad de hacer. En Butler, *Lenguaje, poder e identidad*, 36-37.

res se convierten en sujetos y no en objetos sociales de admiración. Razón por la cual estas dos creaciones son fundamentales en una reconstrucción teatral post- pandémica.

Por último, *Menos mal que es torpe* del Colectivo Jermú es una obra telefónica presentada como parte del Ciclo “Incubadoras de Grupos Teatrales UNAM 2021”, y responde a la necesidad didáctica de compartir la existencia de la Ley Olimpia²⁰ así como al deseo por la existencia de un teatro feminista. Anecdóticamente, la obra cuenta la historia de Mich y su prima Sofía quienes padecen acoso sexual por parte de unos jóvenes cercanos. Por su formato, la obra es un ejemplo del llamado *teatro por Whats App*²¹ y fue presentada en tres funciones durante el 2021 mediante plataformas de Teatro UNAM.

La dinámica de asistencia consistía en ser agregada a un grupo de WhatsApp, plataforma por la cual durante cinco días se tendría acceso a los mensajes entre Mich y Sofía para así poder seguir su historia. Los mensajes se enviaban en horarios específicos pero podían ser consultados de acuerdo a la disponibilidad del o de la asistente. Por medio de textos, *emojis*, *stickers* y unas cuantas fotografías, la puesta en pantalla, o escena, creaba la presencia de las personajes gracias a la evocación de su día a día. Debido a que una persona real no enviaría videos o fotos constantes, el asistir a la obra permitía sentirse infiltrada en un teléfono celular ajeno²².

Es necesario resaltar las distintas remediaciones o presencias del teléfono como tecnología ya que además de ser la platea de presentación también era evocado en las referencias al trabajo dramático de Jean Cocteau y su conocido monólogo “La voz humana”. De este modo la telefonía, así como las comunicaciones que implica, es central en este montaje. En México, la red social más usada es WhatsApp, así, la presentación de la

²⁰ Conjunto de reformas legislativas encaminadas a reconocer y sancionar la violencia digital.

²¹ Sobre este tipo de exploración recomiendo consultar el conversatorio con el colectivo en el canal de Teatro UNAM: Teatro UNAM, “Conversatorio 1 | Incubadoras de Grupos Teatrales 2021”, transmisión en vivo Junio 25, 2021, video de YouTube, 1:41:52, <https://youtu.be/w6obBrw93Ok>.

²² Además del grupo de WhatsApp se crearon perfiles de Instagram para algunos de los personajes y fungían como material complementario a la puesta en escena/ en teléfono.

obra en esta plataforma podría pensarse como el equivalente a presentar teatro en el Zócalo capitalino.

Un aspecto en común de los tres montajes es el rango de edad de las creadoras: jóvenes egresadas de escuelas de teatro de la Ciudad de México (ENAT, CUT y Colegio de Literatura Dramática y Teatro, respectivamente). Esta coincidencia denota que las nuevas generaciones, durante la pandemia, se han dedicado a construir discursos desde lo femenino para encontrar una voz propia. De ahí que las *poéticas femeninas* presentes en la Ciudad de México entre los años 2020 y 2021 muestren un deseo colectivo de reconstruir historias con perspectiva de género.

Antes de continuar, es vital indicar que en un futuro ensayo sería necesario abordar trabajos como *Un beso en la frente*, dirección de Isabel Toledo y con diseño de Natalia Sedano, para entablar diálogo entre dos generaciones de creadoras. La generación anterior a las recién egresadas cuenta entre sus filas a creadoras como Micaela Gramajo, Gina Botello, Natalia Sedano, Jimena Eme Vásquez y Mariana Gándara. Artistas que sirven de referentes inmediatos para las más jóvenes.

Para iniciar el análisis conjunto de las piezas, parto del conversatorio organizado por Teatro UNAM con la Compañía Mujeres Pájaro donde, parafraseando a la diseñadora Anayansi del Carmen Díaz, recalcó que en ocasiones le “gustaría hablar más allá de lo que es ser mujer”²³. Desde su perspectiva, pareciera como si el único tópico adecuado para una chica fuera precisamente su género. A partir de esta declaración cabría preguntarse ¿por qué es importante hablar de lo que significa ser mujer en pleno siglo XXI? ¿Qué relevancia puede conservar esta temática después de tres olas de feminismos?

²⁰ Conjunto de reformas legislativas encaminadas a reconocer y sancionar la violencia digital.

²¹ Sobre este tipo de exploración recomiendo consultar el conversatorio con el colectivo en el canal de Teatro UNAM: Teatro UNAM, “Conversatorio 1 | Incubadoras de Grupos Teatrales 2021”, transmisión en vivo Junio 25, 2021, video de YouTube, 1:41:52, <https://youtu.be/w6obBrw93Ok>.

²² Además del grupo de WhatsApp se crearon perfiles de Instagram para algunos de los personajes y fungían como material complementario a la puesta en escena/ en teléfono.

²³ Teatro UNAM, “Conversatorio | Presentando a la parvada. Mujeres pájaro: crónicas de vuelo”, transmisión en vivo Mayo 13, 2021, video de YouTube, 2:02:05, https://youtu.be/eMQ_3NiALRc.

Como respuesta a esto citaré a un grupo de creadoras durante una mesa de diálogo realizada a principios del año 2020 titulada “Mesa de reflexión: Pensar el teatro desde una mirada feminista”²⁴. Durante este diálogo, cuyo objetivo principal era analizar tres puestas en escena dirigidas por mujeres, un espectador cuestionó a las integrantes sobre la pertinencia de estos espacios. Parafraseando el cuestionamiento que externó dicho asistente a la mesa donde planteó “si no sentían que era una ‘mesa por cuota’ que arriesgaba la futura escasez de espacios para trabajos masculinos en la actualidad”, las integrantes de la mesa objetaron la verdadera existencia de espacios femeninos en el arte, además de recalcar la trayectoria de cada una de ellas como fundamento de su presencia en el conversatorio. Una de las razones de la redacción de éste ensayo es, precisamente, la reflexión causada por este evento.

Ahora bien, a partir del análisis de estos tres trabajos, el presente escrito propone recrear una narrativa de las *poéticas femeninas* en la historia teatral mexicana. Retomando el sistema de poéticas de Jorge Dubatti en su corpus teórico, la propuesta de crear cartografías de *poéticas femeninas* a lo largo de los teatros mexicanos del siglo veinte se basa en una necesidad colectiva de narrar debido a la ausencia de textos críticos en la materia. De ahí que sea necesario plantear la existencia de libros cuyo enfoque sean estas *poéticas femeninas* teatrales mexicanas. Por su carácter plural (así como por la necesidad de hacer presente la diversidad de maneras existentes de “ser mujer”) prefiero el término *poéticas femeninas* y no *poéticas de lo femenino* ya que la identidad de género es plural y fluctuante, regional y singular, además de que toda generalización corre el riesgo de ser una imposición.

²⁴ “Mesa de reflexión: Pensar el teatro actual desde una mirada feminista”, Teatro UNAM, último acceso septiembre 17, 2021, <https://teatrounam.com.mx/teatro/mesa-de-reflexion-pensar-el-teatro-actual-desde-una-mirada-feminista/>.

Por esta razón se puede definir como *poéticas femeninas* todos aquellos trabajos creados por mujeres sin importar su temática, espacio de presentación o duración temporal. De este modo, una propuesta para la reconstrucción gremial radica en la pluralidad de referentes, en la inclusión de escenas expandidas y femeninas dentro de los planes de estudio de las universidades. Como ya se ha dicho, al analizar “la historia” del teatro mexicano los nombres femeninos son reducidos o inexistentes²⁵, lo cual crea una ausencia de las mujeres en el arte teatral. Por ello, el indagar en estas poéticas es fundamental como parte de un proceso de reconstrucción inmediata.

Un primer paso para esta reconstrucción sería la creación de cartografías de *poéticas femeninas* cuyo objetivo central sea la visibilización y la sistematización de los saberes teatrales creados por mujeres. Además del reconocimiento producido por éstos, será fundamental dotarles de análisis y reflexión para resarcir el tejido social del teatro mexicano. Ahora bien, este recuento puede ser presentado en un sinfín de medialidades, más allá de la palabra escrita: *podcasts*, videos, infografías, entre muchas otras, pues las historias tienen más de una manera de ser transmitidas.

Esta iniciativa se presenta en paralelo a proyectos como *Tejiendo redes* y *Medeas investigadoras*, cuyo énfasis se encuentra en otorgar visibilidad a las creadoras contemporáneas así como a las investigaciones que producen sobre la escena. En diálogo con estos objetivos, la tesis del presente texto se centra en una reconstrucción del pasado femenino para permitir la creación de una identidad propia siguiendo los planteamientos de Maureen Murdock en “El viaje de la heroína”, donde la autora analiza la importancia de “tener un linaje” para anclar la individualidad de cualquier persona, aludiendo a la necesidad de reconocer a las antepasadas y los antepasados por igual en la conformación de una narrativa personal²⁶. De ahí que recontar el pasado, recolectar el linaje femenino teatral mexicano permita reforzar las identidades presentes y futuras de creadores y creadoras.

²⁵ Generalmente, se debate esta ausencia con la presencia de los trabajos de dos dramaturgas ejemplares: Luisa Josefina Hernández y Elena Garro.

²⁶ Murdock, *The Heroine's Journey*, 91-118.

Cimientos de esta propuesta se pueden encontrar en escritos como “Un espacio conquistado” de Verónica Bujeiro y “Feliz nuevo siglo de dramaturgas” de Dorte Jansen²⁷, centrados en las direcciones y dramaturgias femeninas respectivamente. Ambos escritos son recuentos de nombres y poéticas olvidadas de los libros de textos disponibles en línea. Otro antecedente vital a esta propuesta fueron las iconografías de creadoras colocadas en la fuente del Centro Cultural Universitario durante la 27ª edición del Festival Internacional de Teatro Universitario. Sin embargo, una historia de las mujeres en el teatro mexicano²⁸ requiere de cartografiar áreas como la producción escénica, las asistencias de dirección, los diseños y gestiones, además de las actuaciones estelares del teatro mexicano, como el trabajo de Julieta Egurrola, Laura Almela, Dolores Heredia, Luisa Huertas entre otras. Todas ellas, intérpretes que en sí mismas son repertorios de saberes teatrales²⁹.

En esta genealogía femenina se debe incluir el trabajo de creadoras como Magdalena Mondragón, Conchi León, Berta Hiriart, Juliana Faesler, Pilar Bolivier, Alejandra Ramos, Perla Szuchmacher, Lourdes Pérez Garray, Amaranta Leyva, Marisa de León, Silvia Peláez, Lorena Maza, Raquel Araujo, Sisú González, Iona Weissberg, Ana Francis Mor y Cecilia Sotres, entre muchas otras creadoras, cuyos nombres se encuentran escondidos en incontables programas de mano del siglo pasado y presente. Todas ellas mujeres que han conformado la historia del arte teatral mexicano desde distintas áreas. Creadoras cuyas poéticas son invisibilizadas dentro de los planes de estudio pertenecientes a distintas instituciones.

En contraposición a las poéticas femeninas, actualmente existe aquello que denominaré *poéticas de la furia silente*. Éstas poéticas son todas

²⁷ Vid. Bujeiro, Verónica. “Un espacio conquistado”. *Confabulario El Universal*. Junio 08, 2020. <https://confabulario.eluniversal.com.mx/teatro-mexicano-mujeres-directoras/>; Jansen, Dorte Katrin. *Feliz nuevo siglo de dramaturgas*. Ciudad de México: Paso de Gato, 2019.

²⁸ Esta capitalización de la historia entraña una intención politizada de reconocer las labores femeninas con el mismo prestigio que han gozado las masculinas.

²⁹ Repertorios en el sentido que desarrolla Diana Taylor, es decir, saberes transmitidos de manera oral o gestual más allá de la palabra escrita. Vid. Taylor, Diana. *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago: Ediciones Alberto Hurtado, 2015.

aquellas creaciones artísticas y/o prácticas estéticas/performáticas que surgen como respuesta a la inexistencia de linajes femeninos en el arte mexicano. Estas manifestaciones son producto del “no-pertenecer” a la cultura, del enojo causado por la homogeneidad del discurso artístico mexicano capitalino existente en la historia oficial de nuestro país. De ahí que la falta de identidad derive en un grito ahogado de las artistas y creadoras mexicanas.

Para subsanar o sublimar estas *poéticas de la furia silente* propongo una historiografía de las teatralidades femeninas cuya principal función sea reconectar a las nuevas generaciones con el pasado. Esto con el fin de evitar el vacío causado por la ausencia de representantes femeninas en el arte. Por esta razón, una reconstrucción historiográfica teatral femenina necesitaría incluir un análisis crítico detallado, una investigación teatral fundamentada y sistematizada sobre las poéticas femeninas teatrales mexicanas del siglo XX, más allá de ser un recuento histórico. Si bien el acto de nombrar es fundamental, el reconectar y el reconocer precisan sobrepasar el límite de una marquesina o un crédito para convertirse en una memoria digna.

Debido a que la memoria otorga identidad y la identidad detona seguridad, una cartografía de este tipo es fundamental. Las narrativas personales y colectivas cumplen una función ontológica en los seres humanos. Negar su existencia violenta el derecho a la identidad universalmente reconocido por distintas asociaciones. Históricamente, estas borraduras y ausencias, han provocado revoluciones, incendios sociales que derivan en destrucción³⁰.

Sin embargo, después de la ruptura, de la quema, necesita venir una nueva siembra y cosecha. Esto puede ser posible si se examina la tierra donde se propone plantar, si se estudia la conformación del suelo antes del incendio para poder trabajarlo. Retomando esta metáfora, es necesario decir que el teatro (o los teatros) sabe de tierra, su historia está repleta

³⁰ Para constatar este hecho, basta con analizar las manifestaciones feministas de los últimos años a nivel mundial. Asimismo, los lemas son muy elocuentes: “Que arda lo que tenga que arder”, “lo incendiaremos todo”, etc. Ante la falta de dignidad, el enojo engendra este tipo de expresiones.

de escenarios al aire libre y tablados de madera. En *Loa a la tierra*, Byung Chul-Han afirma : “La tierra no es un ser muerto, inerte y mudo, sino un elocuente ser vivo, un organismo viviente”³¹. De ahí que el recuento, el escuchar a la corteza terrestre, permita proporcionar los nutrientes poéticos heterogéneos para alimentar las nuevas generaciones de creadores y creadoras post-COVID.

Escuchar es fundamental para reconstruir. Sin la escucha, sin el silencio y la pausa, el lenguaje de cualquier tipo no puede existir. Sobre la necesidad del vacío, Martha Riva Palacio afirma que “la historia de un lenguaje es la historia de una escucha [...] nuestra voz carga con esas ausencias”³², así, el vacío es un hueco cargado de las presencias negadas, el espacio cuya fuerza reside precisamente en esa indefinición. De modo que el reconocer estos huecos en la historia permite fortalecer las voces teatrales de nuestro país. Para una reconstrucción colectiva es fundamental cuestionarse, ¿qué historias hemos escuchado y escucharemos del teatro mexicano del siglo XXI? ¿Para qué sirve la memoria? ¿Podemos seguir pensando el teatro prepandémico como un recuento singular y unívoco?

La propuesta del presente ensayo parte del deseo de sembrar con la esperanza de recolectar un crecimiento teatral diverso. Nace del anhelo por alimentar y abrazar las variantes escénicas del país a partir del reconocimiento mutuo. Esta labor entraña una responsabilidad social con las jóvenes audiencias y las futuras mentes creadoras. De manera que la elaboración de un recuento permita la existencia de un mundo teatral donde una niña pueda decir: “Yo también puedo ser creadora”, sin que se convierta en una utopía. ♦

³¹ Byung Chul-Han, *Loa a la tierra: Un viaje al jardín*, traducción Alberto Ciria (España: Herder, 2019), 12.

³² Seminario LIJPE, “Mundos Posibles: Imaginación y Misterio”: Martha Riva Palacio en LIJPE 2020”, publicación Octubre 02, 2020, video de YouTube, 1:25:35, <https://youtu.be/Xa9264XvKho>.

Bibliografía

- Austen, Jane. "Pride and Prejudice." En *The Complete Novels*, Introducción de Karen Joy Fowler, 209-422. Estados Unidos: Penguin Classics, 2006.
- Bujeiro, Verónica. "Un espacio conquistado". *Confabulario El Universal*. Junio 8, 2020. <https://confabulario.eluniversal.com.mx/teatro-mexicano-mujeres-directoras/>.
- Butler, Judith. *Lenguaje, poder e identidad*. Traducción Javier Sáez y Beatriz Preciado. España: Síntesis, 1997.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*. Traducción de Luisa Josefina Hernández. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.
- Chul-Han, Byung. *Loa a la tierra: Un viaje al jardín*. Traducción de Alberto Ciria. España: Herder, 2019.
- Dubatti, Jorge. "La construcción científica del actor desde una Filosofía del Teatro. Hacia un actor filósofo." En *Filosofía del Teatro III*. Argentina: Atuel, 2014.
- _____. *Principios de filosofía del teatro*. Ciudad de México: Paso de Gato, 2017.
- _____. *Teatro matriz, teatro liminal*. Nuevas perspectivas en Filosofía del Teatro. México: Ediciones Paso de Gato, 2017
- Haraway, Donna. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective." *Feminist Studies*, Vol. 14, No. 3 (Otoño, 1988): 575-599.
- Jansen, Dorte Katrin. *Feliz nuevo siglo de dramaturgas*. Ciudad de México: Paso de Gato, 2019.
- Murdock, Maureen. *The Heroine's Journey: Woman's Quest for Wholeness*. Estados Unidos: Shambala Publications, 2020.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, Vol. 16, No.3 (Otoño, 1975): 6-18.

Conferencias

Enríquez, Saúl, clase en el marco del “2do. Diplomado de Escritura para Jóvenes Audiencias” organizado por La Titería y Teatro UNAM, Diciembre, 1º, 2020.

Seminario LIJPE. “Mundos Posibles: Imaginación y Misterio’: Martha Riva Palacio en LIJPE 2020”. Publicación Octubre 02, 2020. Video de YouTube. 1:25:35.
<https://youtu.be/Xa9264XvKho>.

Teatro UNAM, “Conversatorio | Presentando a la parvada. Mujeres pájaro: crónicas de vuelo”. Transmisión en vivo Mayo 13, 2021. Video de YouTube. 2:02:05.
https://youtu.be/eMQ_3NiALRc.

_____. “Conversatorio 1 | Incubadoras de Grupos Teatrales 2021”. Transmisión en vivo Junio 25, 2021. Video de YouTube. 1:41:52. <https://youtu.be/w6obBrw93Ok>.

_____. “Mesa de reflexión: Pensar el teatro actual desde una mirada feminista”. Último acceso septiembre 17, 2021.
<https://teatrounam.com.mx/teatro/mesa-de-reflexion-pensar-el-teatro-actual-desde-una-mirada-feminista/>.

TEDx Talks. “The theater of gender play | Jo Michael Rezes | TEDxTufts”. Publicación Mayo 01, 2020. Video de YouTube. 17:46. https://youtu.be/-_qzpCTIO4o.



ARIZBELL MOREL DÍAZ

Egresada del Colegio de Literatura Dramática y Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Actualmente dirige *El deseo de Tomás* de Berta Hiriart, proyecto ganador de la 2ª Incubadora de Proyectos Teatrales de Teatro La Capilla con la compañía La Crisálida. Recientemente ha publicado los siguientes escritos: “El mercader de Venecia de David Olgún o del dinero como requisito para ser humano”. El ensayo “Música en escena, subversión desde la tradición en Bajo Tierra, El pescador y la petenera, Malpaís, y El asesino entre nosotros”, fue seleccionado en el concurso *La necesidad de una pausa: Ensayos sobre el estado actual de las artes escénicas y la música en México*, convocado por Cátedra Bergman y Teatro UNAM.

III

**De realidades
e irrealidades...
Reflexiones
sobre lo escénico
desde un campo
expandido**

Olimpia Corona
ARTES ESCÉNICAS / CAMPO EXPANDIDO

66
*No puedes usar un mapa antiguo
para explorar un nuevo mundo.*

Albert Einstein

Siempre me han llamado la atención los mapas, aunque no son un territorio real ayudan a saber dónde has estado, dónde estás y a dónde vas, pero lo que realmente me resulta fascinante es, parafraseando a Alejandro Magno, explorar lo que hay fuera de ellos. La idea de recorrer nuevos territorios me seduce mientras observo una cascada de luz y agua que se desliza sobre la fachada de cristal que le sirve de superficie. Una sensación de humedad recorre mi cuerpo.

El contraste entre la cálida atmósfera del cafecito de estilo rústico donde me encuentro y la arquitectura de los enormes rascacielos que alojan este pequeño local, son el marco de una etnografía urbana plagada de referencias visuales y sonoras. Un paisaje donde las mezclas de lo inorgánico y orgánico, son algo cotidiano que fluye entre paredes de cristal, aluminio y pantallas de leds. Analogía que me remite a la amplia gama de formas culturales que consumimos diariamente en un intento de mantener referencias o identidades fijas; ante un proceso de migración —de lo físico a lo digital— donde vemos como las relaciones sociales, la educación y entretenimiento se trasladan a las redes del ciberespacio. Un nuevo orden social y cultural que anticipaban autores como Lorenzo Vilches al mencionar que esta migración digital “nos obligará a revisar las teorías de la recepción y de la mediación que ponen el acento en conceptos como identidad cultural, resistencia cultural e hibridación cultural”¹.

¹ Lorenzo Vilches, *La migración digital* (Barcelona: Gedisa, 2001), 29.

En un entorno donde el espectador-usuario se mueve a la velocidad, las condiciones y los patrones culturales que impone un mundo global, donde cada vez resulta más complejo abordar el concepto de la identidad y la conservación de los rasgos socioculturales de los pueblos y las comunidades; inmersos en una sociedad líquida², que se crea nuevos rostros de supervivencia inmersos en la inmediatez que caracteriza al mundo virtual, donde no pasa nada y pasa todo, el nuevo orden social y cultural también nos obliga a ir más allá de la cartografía conocida, y representa una oportunidad de fusionar nuevos y antiguos medios, para replantear la creación, producción y difusión de las artes escénicas “asumiendo las nuevas realidades que la humanidad enfrentará a partir de ahora”³.

Esta nueva realidad intangible, inmersa entre la imagen y el sonido que es emitido, percibida y observada desde múltiples puntos de vista y desde una temporalidad elástica, flexible en términos de objeto/forma y todas las posibles interpretaciones de las imágenes acústicas, puestas en escena, instalaciones o esculturas sonoras generadas de manera aleatoria y musicalizadas por el sonido/ruido de la atmósfera que se genera entre lo físico y lo digital o, parafraseando a Rosalind Krauss, “entre lo construido y lo encontrado”. Fue precisamente con estas palabras que en 1978, Krauss acuñó el término *escultura en el campo expandido*⁴, concepto que ha sido punto de apoyo para exponer la idea de un campo abierto y flexible en el que cada artista puede emplear medios diferentes. Frente a la pregunta por los límites de las artes, Krauss propone un campo expandido en el arte. En sus postulados conceptuales hace referencia a la multiplicidad de medios, formas, etc. que se pueden utilizar más allá de los límites tradicionales, unido a lo objetual en un proceso en el que la obra adquiere

² El sociólogo Zygmunt Bauman (1925-2017), acuñó este concepto para definir el actual momento de la historia en el que las realidades sólidas de nuestros abuelos, como el trabajo y el matrimonio para toda la vida, se han desvanecido y han dado paso a un mundo más precario, provisional, ansioso de novedades. Cfr. Bauman Zygmunt. *Modernidad líquida*. Distrito Federal: FCE, 2003.

³ Redacción, “La COVID-19, una oportunidad para reinventarse, coinciden los artistas Natalia Cruz y Luis Sandoval en #Resiliart México”, *UNESCO*, septiembre 29, 2020, <https://es.unesco.org/news/covid-19-oportunidad-reinventarse-coinciden-artistas-natalia-cruz-y-luis-sandoval-resiliart>.

⁴ Rosalind Krauss, “La escultura en el campo expandido”, en *La posmodernidad*, ed. Hal Foster (Barcelona: Kairos, 2008), 59-74.

el status de arte, de tal modo que, “categorías, géneros... han sido amasadas, extendidas y retorcidas en una demostración extraordinaria de elasticidad, una exhibición de la manera en que un término cultural puede extenderse para incluir casi cualquier cosa”⁵.

Un campo expandido en un tiempo flexible, elástico, que transcurre entre los límites de lo cotidiano, de lo real-no real y de lo virtual que hoy en día suma un ingrediente más, una pandemia que nos obliga a pensar nuevas maneras de hacer, entender, abordar y estructurar las artes escénicas, no solo en términos de la ruptura con el montaje “tradicional” de un concierto o una puesta en escena, sino en la manera o forma de ofrecer alternativas al espectador para consumir el producto escénico.

Aunque desde el siglo pasado en las artes escénicas contemporáneas vemos procesos de creación multidisciplinarios, hasta el 2019 la hibridación en forma y medios que motivaba la experimentación no era una necesidad. En 2021, es indispensable visualizar lo escénico en un campo expandido, híbrido y transdisciplinario, circunstancia que se combina con la problemática que genera la premura en la que se difunden y consumen los contenidos vía *streaming*. Un contexto donde el cuestionamiento que generó controversias en el festival de teatro de Aviñón en 2010, es cada vez más vigente: ¿Cómo no sentirse desestabilizado cuando eso que pasa en escena se dirige a cada uno de manera tan particular y diferente?⁶ A once años de que se planteó esta inquietud, añadiría la siguiente pregunta: ¿Cómo replantear eso que pasa en escena, para un espectador-usuario que no es cautivo y que al mismo tiempo consume diferentes tipos de contenido en su computadora o en su dispositivo móvil, que por lo general tiene una pequeña pantalla que no mide más de 20 centímetros? Entendiendo así que el “shock estético” que recibía un espectador tradicional, como lo define Anne Ubersfeld en su libro *La escuela del espectador*, pierde su efecto ante esta circunstancia.

⁵ *Ibid*, 60.

⁶ La polémica aparece referida por Joseph Danan en una publicación de 2016, donde se declara ávido por comprender los profundos cambios de la escena teatral contemporánea y propone como punto de partida profundizar en la fluctuación existente entre la performance en sentido amplio y la performance en sentido restringido. En: Joseph Danan, *Entre Teatro y Performance. La cuestión del texto* (Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur, 2016), 6-9.

Ahora bien, Ubersfeld no subestima al espectador ya que, en la década de los sesenta consideró al espectador como un productor, un productor de sentido, pues él concreta el sentido de todos los otros. Más de cincuenta años después, el espectador–productor de sentido, no responde de la misma manera, es participativo, *prosumidor*, *produsuario*, crítico y curador de contenidos de toda la información que consume a diario. Aunque de algún modo las artes escénicas se habían mantenido al margen de esta circunstancia, la ecuación cambió radicalmente a raíz de la crisis sanitaria que provocó el COVID-19, desaparecieron tanto el público como el espacio físico de representación escénica.

Durante la pandemia hemos visto esfuerzos por utilizar o adaptarse al entorno digital con diversas propuestas desde lo virtual o lo semipresencial; diversificando los formatos híbridos a través de apps, teléfonos, radio, cine, podcast, *streaming*, plataformas; aprovechando espacios convencionales que cuenten con aforos reducidos y explorando con mayor intensidad manifestaciones escénicas al aire libre o en el espacio público; conciertos grabados en video para una persona, burbujas sociales para conciertos masivos, etc. Más allá de estos esfuerzos, el problema apremiante es: ¿Cómo continuar haciendo teatro, danza, música o cualquier tipo de arte escénica y cómo vivir de ello en medio de una emergencia sanitaria cuya única solución es el aislamiento social?

A esta problemática se suman análisis poco alentadores sobre la situación de las industrias culturales postpandemia, como el que a principios de año presentaron las sociedades de autores de la Unión Europea, informe que indica que los efectos de la crisis que generó el coronavirus se sentirán en la cultura durante una década. El documento refiere que las industrias culturales y creativas europeas han sufrido un enorme desplome, e indica que la más afectadas han sido las artes escénicas (teatro,

danza, ópera), con un 90% de pérdidas; seguida de la musical, con un 76%. De acuerdo con el análisis, se recomienda un enfoque con tres vertientes: financiar, capacitar y potenciar:

una financiación pública masiva y la promoción de la inversión privada, un marco jurídico sólido para crear las condiciones necesarias para revitalizar la economía creativa y salvaguardar su crecimiento a largo plazo; así como para potenciar el poder blando de las ICC [industrias culturales y creativas] y el talento creativo individual para impulsar el progreso social⁷.

En contraste, encontramos datos como los que dio a conocer, en rueda de prensa virtual, el Coordinador General de Extensión y Difusión Cultural de la Universidad de Guadalajara, maestro Ángel Igor Lozada Rivera Melo, cuando se refirió al programa de fortalecimiento del ecosistema cultural y la programación de contenidos culturales durante la pandemia de COVID-19: “Es aquí donde hicimos de nuestra cartelera digital una plataforma digital de *streaming*, llegando a tener hasta dos mil usuarios por día que disfrutaban de nuestros contenidos”⁸. Lozada destacó que:

Lo digital y lo presencial no compiten para nada, al contrario; lo que estamos descubriendo es que de los 100 mil usuarios que tenemos, más de 60 por ciento nunca había tenido contacto con las artes, y es una ventana de oportunidad. El primer paso fue hacernos visibles, lo siguiente crear comunidades y luego generar economía y empezar a monetizar de alguna manera⁹.

⁷ Carlos Marcos, “Las artes escénicas europeas pierden en 2020 un 90% de ingresos y la música un 75%”, *El País*, enero 26, 2021, <https://elpais.com/cultura/2021-01-26/las-artes-escenicas-europeas-pierden-en-2020-un-90-de-ingresos-y-la-musica-un-75.html>.

⁸ Laura Sepúlveda, “Se unen UdeG y Teatrix México por las artes escénicas”, *Noticias. Universidad de Guadalajara*, febrero 16, 2021, <https://www.udg.mx/es/noticia/se-unen-udeg-y-teatrix-mexico-por-las-artes-escenicas>.

⁹ *Ídem*.

Lozada Rivera Melo indicó que, “por primera vez, las artes escénicas se están pensando en un proyecto innovador para saltar a los públicos masivos, consolidar comunidades y empezar intercambios entre éstas”¹⁰.

A propósito de los resultados de este estudio es interesante destacar que en el último año encontramos iniciativas que exploran la narrativa escénica *online*, como la propuesta del “Laboratorio virtual de obras cortas desde casa” que surgió como respuesta al estado de emergencia declarado en el Perú. De acuerdo con Clemencia Ferreyros, el Teatro Británico buscó generar un vínculo con los directores y dramaturgos dispuestos a usar nuevas herramientas virtuales y experimentar nuevas formas de creación bajo las limitaciones impuestas por el aislamiento¹¹.

Otro ejemplo fue la *Orquesta Imposible*, convocada por Alondra de la Parra, directora de orquesta y embajadora cultural oficial de México, integrada por músicos clásicos y solistas de renombre internacional de 14 países, algunos primeros atriles de las principales orquestas del mundo. La idea fue convocarlos para formar una agrupación que, como su nombre lo dice, es una “orquesta imposible de imaginar”, para interpretar una pieza emblemática mexicana: el Danzón No. 2 del compositor mexicano Arturo Márquez, que además contó con la presentación de la primera bailarina Elisa Carrillo. Una propuesta que en otras condiciones sería impensable.

Exploraciones alternativas, nuevas perspectivas, nuevas formas y maneras de estructurar, crear y recrear la propuesta artística se mezclan en mi mente. El grito silencioso de mi celular, que vibra con insistencia, interrumpe mis pensamientos. Ágilmente deslizo mis manos sobre su delicada arquitectura. Contesto con un par de íconos un mensaje de *whats*, caritas con expresiones fijas tan sonoramente silenciosas. Me pregunto: ¿Cómo utilizar estas herramientas digitales para desarrollar propuestas escénicas creativas que partan desde la concepción *intermedia*? Es decir,

¹⁰ *Ídem*.

¹¹ Clemencia Ferreyros citada en: Ernesto Barraza Eléspuru, “Un teatro para la pandemia: alternativas para la creación escénica en tiempos del nuevo coronavirus en el Perú, a propósito del proyecto virtual ‘Sin filtro’ del Teatro Británico”, *Desde el Sur* 12, No. 1 (2020): 271.

creaciones situadas entre dos o más artes de las que extraen rasgos, procesos y medios específicos para crear uno propio¹².

La mayoría de los artículos referentes a las perspectivas de las artes vivas en la postpandemia, mencionan la necesidad de analizar el contexto y hacer una reconstrucción de lo escénico, pero no aportan propuestas claras para migrar, para explorar esos territorios. Quizá, retomando la frase de Einstein con que empecé este escrito, necesitamos cambiar el punto de vista, necesitamos otro tipo de mapas, distintos a los ya conocidos para explorar la geografía de este nuevo mundo, una cartografía mixta que incluya herramientas propias de los montajes tradicionales y de los experimentales, producto de la disolución de las fronteras de las prácticas artísticas del teatro y otras disciplinas que se vienen haciendo desde el siglo pasado. Bajo esta premisa, se requieren generar nuevas maneras de difusión, presentación y logística para poder tener una exhibición pública y otra virtual. Esta manera de replantear lo escénico obliga a las instituciones a hacer o ampliar su oferta de capacitación en términos tecnológicos aplicados a la creación artística. Una alfabetización digital que nos permita entender y explorar las posibilidades que ofrece un *software*, una interface o un *hardware* determinado. Considero que, con un conocimiento básico de estas herramientas, el intérprete o el creador escénico podrá determinar qué es lo que quiere implementar o qué necesita hacer en su propuesta creativa, bajo tres perspectivas distintas:

- Utilizar las herramientas tecnológicas -como una plataforma-, para apoyar el montaje escénico con una narrativa tradicional, experimental, contemporánea o inmersiva, etc., para un público cautivo que está presente físicamente.
- Difundir vía *streaming* un montaje escénico con una narrativa tradicional, experimental, contemporánea o inmersiva, etc., que está pensado para un público cautivo presente físicamente.

¹² *Glosario*, "intermedia", último acceso julio 26, 2021, <https://www2.march.es/arte/madrid/exposiciones/arte-sonoro/glosario.aspx?l=1#i>.

- Crear nuevas narrativas escénicas para entornos virtuales con todo lo que ello implica, dirigidas a un usuario-espectador que no está presente físicamente, que no está cautivo y que, en su mayoría, tiene su atención en dos o tres pantallas a la vez, por lo menos.

Decantarse por cualquiera de estas variables, o combinaciones entre ellas, requiere que el artista escénico se plantee las siguientes cuestiones: ¿Cuáles son las fronteras y las posibilidades de estos medios? ¿Cuál es la potencia del distanciamiento? ¿Cómo crear maneras de narrar lo escénico en el territorio digital? ¿Cómo estructurar un discurso escénico para un público en estado de aislamiento? Quizá, y ya totalmente inmersos en lo digital, ¿cómo utilizar el algoritmo, el *big data* para crear contenidos, generar estrategias de sustentabilidad, desarrollo y proyección masiva de las artes escénicas para un usuario-espectador que no está presente físicamente y que no está cautivo?

Estos cuestionamientos, que de alguna u otra manera han estado en la mente de los creadores, están dando como resultado un arte intermedia donde las exploraciones de acción-intervención generan propuestas tan variadas como las instalaciones interactivas del compositor David Rosenboom, pionero del arte generativo¹³ desarrollado con el uso de *neurofeedback*¹⁴; colaboraciones interculturales y los algoritmos de composición.

Mi reflexión se desplaza, se diluye entre las diferentes ventanas que despliega mi celular, su geometría genera un juego visual en el que la representación de la realidad, de acuerdo a mi posición, parece distorsionada -a menos que se observe desde un determinado punto de vista prefijado-,

¹³ Práctica artística en la que el resultado formal de la obra está directamente relacionado y/o determinado por la utilización parcial o completa de un sistema autónomo en su creación. Cfr. "Arte generativo", Musiki, último acceso 26 de julio, 2021, https://musiki.org.ar/Arte_generativo.

¹⁴ De acuerdo con la fundación CADAH: "el *neurofeedback*, también llamado retroalimentación electroencefalografía, es un tratamiento neurocomportamental destinado a la adquisición de autocontrol sobre determinados patrones de actividad cerebral y la aplicación de estas habilidades en las actividades de la vida diaria". En: "*Neurofeedback*: ¿Qué es, en qué consiste, es eficaz para tratar el TDAH?", Fundación CADAH, último acceso julio 26, 2021, <https://www.fundacioncadah.org/web/articulo/neurofeedback-que-es-en-que-consiste-es-eficaz-para-tratar-el-tdah.html>. Algunos tipos de intervención que se llevan a cabo utilizando neurofeedback se denominan como Arte interactivo generativo con electroencefalografía.

y no necesariamente corresponde a lo más lógico, ni a lo más habitual. Su sofisticada retórica se mezcla con la continua información que aparece y desaparece en mi dispositivo móvil, y las fisuras de luz que generan reflejos en la pared de cristal, que está junto a la mesa del café donde me encuentro. Superficie donde, a lo lejos, observo un paisaje urbano con una fuerte carga audiovisual inmersa en la virtualidad y determinada por algoritmos. Una entidad etérea que crece libre de límites y fronteras, sin una definición clara, en un entorno ambiguo e incierto, y que en términos de la creación artística impone grandes retos ante los protocolos propios de un espectáculo escénico y el contexto postpandemia que condiciona el consumo del producto cultural presencial y no presencial.

Así, más allá de propuestas innovadoras que cuentan con el respaldo de una institución pública o financiamientos privados, no podemos dejar de lado otra problemática: ¿Cómo enfrenta esta situación el creador independiente que no cuenta con recursos, que vive al día y que maneja a un nivel básico la tecnología? A este respecto es importante señalar que es necesario buscar puntos de encuentro entre las instituciones que cuentan con recursos y los creadores escénicos que están haciendo un producto cultural casero, que no poseen con una buena interface o un micrófono adecuado para su instrumento en una presentación de *streaming*, por ejemplo.

Es vital que tanto el artista de los grandes escenarios que cuenta con apoyos y recursos, como el artista independiente, se reinventen y se capaciten. Estamos ante un lenguaje nuevo, un nuevo idioma con una sintaxis distinta a la tradicional tanto para el emisor como para el receptor. Por ello es importante cambiar la concepción que tenemos de lo escénico y entender cómo funcionan las herramientas tecnológicas, para poder imaginar propuestas híbridas que puedan funcionar en entornos de incertidumbre. Caminar hacia modelos mixtos de creación escénica que nos permitan encontrar formas distintas y alternativas de pensar las artes escénicas, para generar nuevas propuestas de expresión y creación que vinculen el teatro, la danza, la música, las artes vivas con las plataformas virtuales; los públicos cautivos y el nuevo espectador

que es usuario– productor– curador¹⁵; en un entorno donde, tan sólo en México, el 82% de la población se suscribió al menos a una plataforma de *streaming* en 2020¹⁶.

En un escenario donde vivimos uno de “los momentos filosóficamente más interesantes, que suelen ser, por desgracia, trágicos para muchos”, como lo menciona Daniel Innerarity, filósofo y ensayista español¹⁷; donde estudiosos de la evolución como el antropólogo Eudald Carbonell expresan su preocupación ante una pandemia que “ha acelerado el curso de la historia, que ya iba acelerado y que ahora, con el capitalismo colapsado, amenaza con una disrupción de consecuencias que hoy no podemos prever”¹⁸; donde también vemos comunidades que generan acciones basadas en el pensamiento, la solidaridad y la creatividad; se generan esfuerzos que buscan respuestas, salidas y propuestas para enfrentar la encrucijada que vive un mundo global con grandes retos y necesidades locales, donde el tiempo es un factor determinante.

El tiempo... alguna vez escuché que para los mayas la palabra tiempo está conformada por dos conceptos: medida y movimiento. Mi mente divaga en esa idea, mientras observo un cielo azul, me pierdo entre el sonido del viento y la sensación de un tiempo detenido. Siempre he pensado que el tiempo, que la realidad es flexible... ahora siento esa flexibilidad, tan amplia, tan elástica, inmersa en un campo expandido; donde tanto creadores -que también son usuarios-espectadores-, como el público en general, buscan una experiencia de vida virtual que los mantenga conectados con el mundo real, migrando entre los límites de un arte y otro; interactuando con nuevas maneras de explorar, hacer, entender y abordar el fenómeno escénico, desde todas las trincheras posibles. Un complejo juego de luces

¹⁵ El maestro Javier Ibacache definió al nuevo espectador como usuario, productor y curador de contenidos, en: Teatro UNAM, “Las artes escénicas y sus públicos post-pandemia - TRANSDRAMA”, publicación Noviembre 18, 2020, video de YouTube, 1:57:31, <https://youtu.be/j-ZW4ibELEk>.

¹⁶ “Informe de Consumo de *Streaming* en América Latina 2021”, *Sherlock Communications*, última actualización noviembre 2021, <https://www.sherlockcomms.com/es/consumo-streaming-2021/>.

¹⁷ “Innerarity citado en: Ángel Munárriz, “La pandemia agita el orden global y lanza al mundo a una era de incertidumbre”, *infoLibre*, marzo 22, 2020, https://www.infolibre.es/politica/pandemia-agita-orden-global-lanza-mundo-incertidumbre_1_1181355.html.

¹⁸ Carbonell citado en: Munárriz, “La pandemia agita el orden global”.

y sombras plagado de impermanencia, de realidades e irrealidades, una espiral donde, parafraseando a William Blake, podemos ver un mundo en un grano de arena o en un algoritmo, y un cielo en una flor silvestre o en un entorno virtual y, quizá, sujetar el infinito en la palma de la mano. ♦

- Danan, Joseph. *Entre Teatro y Performance. La cuestión del texto*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur, 2016.
- Barraza Eléspuru, Ernesto. "Un teatro para la pandemia: alternativas para la creación escénica en tiempos del nuevo coronavirus en el Perú, a propósito del proyecto virtual 'Sin filtro' del Teatro Británico". *Desde el Sur* 12, No. 1 (2020): 263-284.
- Krauss, Rosalind. "La escultura en el campo expandido". En *La posmodernidad*, editado por Hal Foster, 59-74. Barcelona: Kairos, 2008.
- Marcos, Carlos. "Las artes escénicas europeas pierden en 2020 un 90% de ingresos y la música un 75%". *El País*. enero 26, 2021. <https://elpais.com/cultura/2021-01-26/las-artes-escenicas-europeas-pierden-en-2020-un-90-de-ingresos-y-la-musica-un-75.html>.
- Munárriz, Ángel. "La pandemia agita el orden global y lanza al mundo a una era de incertidumbre". *infoLibre*. Marzo 22, 2020. https://www.infolibre.es/politica/pandemia-agita-orden-global-lanza-mundo-incertidumbre_1_1181355.html.
- Redacción. "La COVID-19, una oportunidad para reinventarse, coinciden los artistas Natalia Cruz y Luis Sandoval en #Resiliart México". UNESCO. Septiembre 29, 2020. <https://es.unesco.org/news/covid-19-oportunidad-reinventarse-coinciden-artistas-natalia-cruz-y-luis-sandoval-resiliart>.
- Sherlock Communications. "Informe de Consumo de Streaming en América Latina 2021". Última actualización noviembre 2021. <https://www.sherlockcomms.com/es/consumo-streaming-2021/>.
- Sepúlveda, Laura. "Se unen UdeG y Teatrix México por las artes escénicas". *Noticias Universidad de Guadalajara*. Febrero 16, 2021. <https://www.udg.mx/es/noticia/se-unen-udeg-y-teatrix-mexico-por-las-artes-escenicas>.
- Teatro UNAM. "Las artes escénicas y sus públicos post-pandemia - TRANSDRAMA". Publicación Noviembre 18, 2020. Video de YouTube. 1:57:31. <https://youtu.be/j-ZW4ibELEk>.
- Vilches, Lorenzo. *La migración digital*. Barcelona: Gedisa, 2001.



OLIMPIA MORENO

Egresada de la UNAM, estudió la maestría en guión cinematográfico en la Universidad Autónoma de Barcelona y cine científico y documental en Cuba. Ha trabajado en cine y televisión cultural y comercial.

Como creativa visual ha presentado performances, instalaciones y arte generativo en diferentes foros de México.

En la producción audiovisual se ha desarrollado como directora y guionista en diferentes proyectos de carácter documental, transdisciplinario y transmedia. Simultáneamente ha publicado inventarios de partituras a la venta en ADABI. A.C.

De forma paralela ha realizado poesía visual y motion graphics performing arts. Su última publicación de poesía visual está a la venta en línea en Amazon.com. Su obra ha formado parte de diferentes festivales de video, cine y música en México e Iberoamérica.

IV

En busca de una reconstrucción del teatro

José Juan Martínez Guerrero
y Óscar Martínez Guerrero
TEATRO



En el periodo que va de 2019 a 2020 el porcentaje de la población mayor de 18 años que va al teatro bajó de un 12.3% a un 11.9%¹, a este bajo porcentaje de asistencia se le suma que el 67.1 % afirma tener entre nada y poco interés sobre las obras de teatro. Existe un problema en el teatro que se ve agravado por la actual crisis sanitaria ocasionada por el virus SARS-CoV-2, la gente no va al teatro. Esto pareciera ser una obviedad para todos aquellos cercanos al consumo o a la producción de artes escénicas, lo que se vuelve entonces la pregunta obligada es ¿por qué?

Una pregunta difícil de responder pero que resulta imperativa de plantearse y de buscar una solución conjunta. Para hacerlo utilizamos los conceptos rescatados de investigaciones que versan sobre el consumo cultura², pero que no se centran en fines meramente mercadotécnicos³ sino que buscan entender el consumo como “el conjunto de procesos de apropiación y usos de productos en los que el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y de cambio, o donde al menos estos últimos se configuran subordinados a la dimensión simbólica”⁴. En este sentido, el consumo de los valores simbólicos de una presentación en escena es un proceso que deviene en diversos niveles, y que a su vez puede verse potenciado o entorpecido por distintas relaciones causales inmersas en procesos más complejos y grandes en tiempo y espacio⁵.

¹ “Módulo sobre Eventos Culturales Seleccionados MODECULT Presentación de resultados Septiembre 2020”, INEGI, última modificación julio 21, 2021, <https://www.inegi.org.mx/programas/modecult/>.

² Cfr. Sunkel, Guillermo. “Una mirada otra. La cultura desde el consumo”. En *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*, compilador Daniel Mato. Buenos Aires: CLACSO, 2002; Nivón, Eduardo y Delia Sánchez Bonilla, “Algunas consideraciones sobre los estudios de consumo cultural en México y en Chile”. *ALTERIDADES* 22 (2012): 50-79, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0188-70172012000200005&script=sci_arttext; Rosas, Ana. “Los estudios sobre consumo cultural en México”. En *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*, compilador Daniel Mato. Buenos Aires: CLACSO, 2002.

³ Rosas, “Los estudios sobre consumo cultural en México.”

⁴ Néstor García Canclini, “El consumo cultural: Una propuesta teórica”, en *El consumo cultural en América Latina*, coord. Guillermo Sunkel (Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1999): 34, <http://designblog.uniandes.edu.co/blogs/dise2307/files/2014/10/EL-CONSUMO-CULTURAL-PAG.26-49-Canclini.pdf>.

⁵ Cfr. Elias, Norbert. *Conocimiento y Poder*. Madrid: Ediciones Endymion, 1994.

Como ya han rescatado Sunkel y Nivón en conjunto con Bonilla⁶, los diversos niveles de consumo cultural se ven modificados por complejos sistemas que son contruidos y alimentados por las diferencias de distribución de la estructura de los espacios culturales; la diferencia en la adquisición de capitales económicos y simbólicos, por ejemplo, tiene una posición preponderante en el consumo capital⁷. En México podemos ver que el 70.1% de la población que asistió a algún evento cultural en 2019 tuvo un impulso fuerte en la escuela y en su familia —aunque para fines de este ensayo no nos centraremos en ese factor en específico dado que ya existen varias investigaciones que se dedican a enfatizar esa problemática y sobre todo desde la teoría sociológica de Bourdieu—. Otro factor importante está relacionado con la distribución diferenciada, principalmente urbana, de los espacios dedicados al consumo de productos culturales⁸.

Todas estas relaciones que modifican los niveles de consumo complejizan la tarea de identificar las razones que propician el bajo consumo de teatro en la población mexicana.

La diferenciación existente es consecuencia de procesos de largo alcance⁹ que permitieron, a principios de la modernidad, la separación entre la filosofía, la ciencia y el arte, así como la legitimación de este último como una rama cuya complejidad es distinta a las demás. Dicha separación resultó necesaria en su momento, pero ahora no tiene una función clara¹⁰. Con este complejo proceso histórico, se desarrolla una separación del espacio público y privado que permite el consumo del arte fuera de la comunidad, cuya función se empieza a desarrollar con el hecho de la diferenciación entre individuos y grupos sociales¹¹, que se

⁶ Revisar la bibliografía recomendada en la segunda nota al pie de este documento.

⁷ Cfr. Bourdieu, Pierre. *El sentido social del gusto: Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.

⁸ Nivón y Sánchez Bonilla, *op.cit.*

⁹ Cfr. Elias, Norbert. *Compromiso y distanciamiento. Ensayos de sociología del conocimiento*. España: Península, 1990; Elias, Norbert. "Individualización en el proceso de la sociedad". En *La sociedad de los individuos*, 141–77. Barcelona: Ediciones Península, 1990; Elias, Norbert. *El proceso de la civilización*. Madrid: FCE, 1982.

¹⁰ Cfr. Elias, Norbert. *Compromiso y distanciamiento. Ensayos de sociología del conocimiento*. Barcelona: Península, 1990.

¹¹ José Miguel Marinas, "Simmel y la cultura del consumo," *Reis*, No. 89 (2000): 183, <https://doi.org/10.2307/40184230>.

especializan cada uno en un tipo específico de conocimiento, mismo que sirve para marcar más y más las diferencias existentes.

Así, pareciera que el consumo de las obras de teatro no es para todos sino para un público específico¹²; este es aparentemente el mantra que describe a gran parte del teatro institucional del país, que se preocupa por buscar el mayor consumo en cuanto a número de entradas en los teatros, pero no se interesa por impulsar otros tipos o formas de consumir las artes escénicas.

¿A qué nos referimos con otros tipos de consumo? El sociólogo de origen argentino radicado en México, Néstor García Canclini, realiza un análisis y una propuesta sobre el consumo de arte y propone diversas conceptualizaciones teóricas de la palabra consumo, que derivan de la jerga económica. Para Canclini, existen seis formas distintas de entender el consumo y que, utilizadas de otra manera, pueden explicar mejor lo que pasa cuando se mira una obra artística. Para Canclini, el consumo puede fungir como un espacio en el que entran en diálogo las distintas clases sociales que se posicionan en un escenario o mercado de intercambios simbólicos; a su vez, el consumo sirve para diferenciar a cada una de estas clases sociales consumidoras, ya que cada miembro, a pesar de consumir lo mismo, puede darle una significación distinta.

Nosotros creemos en una visión integradora centrada en entablar comunicación y diálogo entre las distintas formas de producción de arte que no se remita fundamentalmente en la distinción entre la alta cultura, el público hiperespecializado y la cultura popular. Un enfoque centrado en esta visión más que en una perspectiva en la que se diferencia a la “alta cultura” como destinada a un grupo en específico y a la cultura “popular” sólo para las clases media y baja. De igual manera, sostenemos que el teatro no debería ser considerado como una “pérdida de tiempo” sino

¹² García Canclini, “El consumo cultural: Una propuesta teórica”.

como una inversión¹³ que puede ayudar a mejorar el pensamiento crítico y generar comunidad¹⁴.

Pero para que la función que creemos debería tener el teatro se cumpla, debe existir un alto consumo, o por lo menos uno más ampliado y que no se vea concentrado en los centros urbanos y culturales de las comunidades¹⁵. La comunicación y el diálogo que se desarrolla en las obras de teatro se ve obstaculizada por tres grandes problemas a los que debemos enfrentarnos los creadores escénicos.

El primero de ellos tiene que ver con las violencias simbólicas y de espacio que se producen en las ciudades urbanas, en donde los espacios destinados al consumo de teatro se encuentran en zonas geográficas caracterizadas por ser de clase media o alta. Una cuestión que se potencia con esta distribución geográfica es la individualización¹⁶ que se vive con respecto al consumo. Es decir, que el hecho de formar comunidad y dedicarse a consumir en un espectro compartido se ha desvanecido ante la posibilidad, gracias a los medios de comunicación masiva¹⁷, de satisfacer la demanda cultural en privado y en la comodidad del hogar¹⁸.

De igual manera, al no formarse una comunidad múltiple y diversa que practique el diálogo en torno al consumo de las artes escénicas y, al ser un tipo de construcción de conocimiento que se desarrolla fundamentalmente en el hogar y en la escuela¹⁹ que, a su vez requiere de un

¹³ Cfr. Mamet, David. *Los tres usos del cuchillo. Sobre la naturaleza y la función del drama*. Barcelona: Alba Editorial, 2015.

¹⁴ Cfr. Papadópulos Grimaldi, Emanuel. "El teatro como medio de transmisión y transformación ideológica. Una mirada desde la perspectiva teórica de Gramsci sobre el Teatro Mexicano," *Huella de La Palabra*, No. 13 (2019): 82-103. <https://doi.org/10.37646/huella.vi13.383>.

¹⁵ Rosas, *op.cit.*; Nivón y Sánchez Bonilla, *op.cit.*

¹⁶ Danilo Martuccelli, *Lecciones de sociología del individuo*. (Lima: Universidad Católica, Departamento de Ciencias, 2006), 156, <http://scholar.google.com/scholar?hl=en&btnG=Search&q=intitle:Lecciones+de+Sociología+del+Individuo#1>.

¹⁷ Nivón, *op.cit.*

¹⁸ Cfr. Lechner, Norbert. "Notas sobre la vida cotidiana II. Agonía y protesta de la sociabilidad", *Material de Discusión Programa Flacso-Santiago de Chile*, No. 50 (1983): 01-105.

¹⁹ Sunkel, *op.cit.*

aprendizaje concreto –incluso en cierto grado especializado²⁰–, para la asimilación de las escenas y los diálogos, no es posible salvar las distintas barreras que no permiten un desarrollo complejo del teatro en México. Para resumir, mientras el teatro se quede encerrado en sus espacios y no haga un esfuerzo por enseñar y exhibir en lugares diversos y descentralizados, no importará cuántas políticas de Estado se apliquen ya que no se propiciará el diálogo ni se romperá la intimidad cómoda a la que se han acostumbrado los consumidores.

Para poder salvar este muro espacial que tiene el teatro, nosotros proponemos sacarlo de su aislamiento, llevar el teatro a lugares cotidianos para la población y que sea capaz de acoplarse a diversos escenarios. Para esto es necesario realizar sistemas de escenografía más adaptables a cualquier medio. Aquí podría argumentarse que ya existen obras llevadas a los espacios cotidianos y de gran amplitud demográfica, que estos tipos de obras no sirven porque no llaman la atención de los públicos y son pocas las personas que se quedan a ver el espectáculo completo. Si bien esto es verdad, nosotros no creemos que se deba a cuestiones triviales como malas actuaciones, malas direcciones o simplemente porque al público no le interesa ver teatro. Creemos que se debe fundamentalmente a que se ha reproducido la práctica de llevar contenidos completamente incoherentes con el tipo concreto de sociedad a la que se dirigen²¹. De igual manera, existen obras que pueden interesar al público popular, que tratan temas interesantes para la gente de a pie o actores legos que cruzan cada día por las calles de los pueblos, de las ciudades, el problema aquí es que muchas veces se trata a los consumidores de manera condescendiente. Se deben de tratar temas potentes y que afecten la vida de cada ser humano, los

²⁰ De acuerdo con Bourdieu, las obras de arte tienen un carácter abstracto, en el sentido de que para decodificarlas se requieren aproximaciones especializadas al lenguaje propio de cada rama artística, aproximaciones que muchas veces sólo se consiguen en instancias de reproducción, tales como las escuelas de arte. Cfr. Bourdieu, Pierre. *El sentido social del gusto: Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2010.

²¹ Cfr. Villanueva Pérez, Víctor Gabriel. “Madame Bovary (Señora vaca) o de cómo exponer las representaciones obsoletas de, y en el teatro mexicano”. *L'Âge de'or*, No. 12 (octubre, 2020), <https://doi.org/10.4000/AGEDOR.5167>.

clásicos de la literatura pueden ser una opción, pero no se debe acudir a ellos por el simple hecho de que sean “clásicos”, para volverlos monótonos y sin chiste.

Es así como creemos que un segundo problema radica en el contenido de las obras y las presentaciones que se hacen en todos los niveles del teatro actual, desde aquellos que reciben premios²² hasta los que se encuentran fuera del foco hegemónico del teatro institucional. Un problema cuyas bases se encuentran fundamentalmente en la reproducción elitista de las artes escénicas²³.

Nuestra propuesta, para esta segunda cuestión, radica en visitar textos clásicos de la literatura dramática y con base en las problemáticas sociales contemporáneas replantearlos para hacerlos llegar de mejor manera a los públicos. Ya no llevar discursos vacíos e individualistas de los directores y actores a los escenarios, crear verdadera comunidad en cada teatro del país.

El tercer problema que encontramos radica en la idea dicotómica que separa al arte y las ciencias. Como ya mencionamos, la separación existente entre las distintas formas de producir conocimiento se ha dado por un proceso de largo alcance²⁴. Dicha división que se creó con la modernidad tuvo su función legitimadora en su momento, pero ya no sirve más que para marcar diferencias entre los científicos y los artistas. Creemos que resulta imperativo superar las distinciones innecesarias entre las humanidades y las ciencias en su totalidad, para llegar a una comprensión más amplia de la realidad a través del teatro²⁵ y a una más elaborada técnica dramática a través de las ciencias.

Finalmente, proponemos que se realicen trabajos complejos e interdisciplinarios para poder entablar bases reales de consumo y apreciación

²² *ídem.*

²³ Cfr. Passeron, Jean Claude y Pierre Bourdieu, *Los herederos: los estudiantes y la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2009.

²⁴ Cfr. Elias, Norbert. *Compromiso y distanciamiento. Ensayos de sociología del conocimiento*. Barcelona: Península, 1990.

²⁵ Cfr. Becker, Howard. *Para hablar de la sociedad: La Sociología no basta*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2019.

de las distintas artes. Realizar investigaciones, si bien no exhaustivas, sí que permitan al director, a los actores, a los escenógrafos y a todos aquellos involucrados en el proceso de creación entender mejor el escenario en el que van a estar y a su público. ♦

Bibliografía

Becker, Howard. *Para hablar de la sociedad: La Sociología no basta*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2019.

Bourdieu, Pierre. *El sentido social del gusto: Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.

Elias, Norbert. *El proceso de la civilización*. Madrid: FCE, 1982.

_____. *Compromiso y distanciamiento. Ensayos de sociología del conocimiento*. España: Península, 1990.

_____. "Individualización en el proceso de la sociedad". En *La sociedad de los individuos*, 141–77. Barcelona: Ediciones Península, 1990.

_____. *Conocimiento y Poder*. Madrid: Ediciones Endymion, 1994.

García Canclini, Néstor. "El consumo cultural: Una propuesta teórica". En *El consumo cultural en América Latina*, coordinado por Guillermo Sunkel, 26-49. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1999).

<http://designblog.uniandes.edu.co/blogs/dise2307/files/2014/10/EL-CONSUMO-CULTURAL-PAG.26-49-Canclini.pdf>.

INEGI. "Módulo sobre Eventos Culturales Seleccionados MODECULT Presentación de resultados Septiembre 2020". Última modificación julio 21, 2021. <https://www.inegi.org.mx/programas/modecult/>.

Lechner, Norbert. "Notas sobre la vida cotidiana II. Agonía y protesta de la sociabilidad", *Material de Discusión Programa Flacso-Santiago de Chile*, No. 50 (1983): 01-105.

Mamet, David. *Los tres usos del cuchillo. Sobre la naturaleza y la función del drama*. Barcelona: Alba Editorial, 2015.



Marinas, José Miguel. "Simmel y la cultura del consumo". *Reis*. No. 89 (2000): 183 – 218. <https://doi.org/10.2307/40184230>.

Martuccelli, Danilo. *Lecciones de sociología del individuo*. Lima: Universidad Católica, Departamento de Ciencias, 2006. <http://scholar.google.com/scholar?hl=en&btnG=Search&q=intitle:Lecciones+de+Sociología+del+Individuo#1>.

Nivón, Eduardo y Delia Sánchez Bonilla, "Algunas consideraciones sobre los estudios de consumo cultural en México y en Chile". *ALTERIDADES* 22 (2012): 50-79, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0188-70172012000200005&script=sci_arttext.

Papadópulos Grimaldi, Emanuel. "El teatro como medio de transmisión y transformación ideológica. Una mirada desde la perspectiva teórica de Gramsci sobre el Teatro Mexicano," *Huella de La Palabra*, No. 13 (2019): 82-103. <https://doi.org/10.37646/huella.vi13.383>.

Passeron, Jean Claude y Pierre Bourdieu, *Los herederos: los estudiantes y la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2009.

Rosas, Ana. "Los estudios sobre consumo cultural en México". En *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*, compilador Daniel Mato. Buenos Aires: CLACSO, 2002.

Sunkel, Guillermo. "Una mirada otra. La cultura desde el consumo". En *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*, compilador Daniel Mato. Buenos Aires: CLACSO, 2002.

Villanueva Pérez, Víctor Gabriel. "Madame Bovary (Señora vaca) o de cómo exponer las representaciones obsoletas de, y en el teatro mexicano". *L'Áge de'or*, No. 12 (octubre, 2020), <https://doi.org/10.4000/AGEDOR.5167>.



JOSÉ JUAN MARTÍNEZ GUERRERO

Nació en el Distrito Federal el 31 de julio de 1997. En 2019 y 2020 ha sido ayudante de corrección ortotipográfica y de estilo de la editorial *Los otros libros* y también se desempeña como redactor y editor en la revista en línea *The bookishman*. Su reseña “Cuando lo muerte lo es todo” sobre el libro *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor está por publicarse en la revista estudiantil *Ágora* del Colegio de México. Participó en el Taller en línea de escritura creativa, realizado por el Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato, cuyo producto, una antología de los textos escritos, está en proceso de publicación. Actualmente se encuentra en proceso de titulación de la carrera de Sociología en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México.



ÓSCAR MARTÍNEZ GUERRERO

Nació en Zacapoaxtla Puebla. Licenciado en actuación, egresado de la Escuela Nacional de Arte Teatral. Es director de teatro; actor de cine, teatro y televisión. Fundó las compañías *Hefesto Teatro* y *Grana Colibrí*. Hasta el momento, ha dirigido 14 obras teatrales, entre las que destacan: *Niño de Fósil* de Albert Tola (2021), *La máquina de Esquilo* de LEGOM (2016), *Un pañuelo el mundo es...* de Juan Carlos Vives (2017), *AYAX* de Sófocles (2019). En 2014 llevó a cabo el Laboratorio Identidad y Género, para la puesta en escena *Telefonemas* de Edgar Chías; con la que fue finalista del FITU 2015-2016. En 2015 llevó a cabo el laboratorio *Conjuntos Corales Griegos* y llevó a escena *Viñetas de hierro y sal*. En 2016, como parte del seguimiento del laboratorio surge el texto *AYAX*, y ese mismo año estrena *La máquina de Esquilo* en el Festival Cervantino Internacional. En 2017 ingresó como profesor adjunto de actuación a la ENAT; en 2018 inició una gira por Colombia con *Tren y madrugada* de Verónica Maldonado. También dirigió las muestras de combate de la ENAT en 2015, 2016 y 2017.

V

**La capacidad
creativa
del artista como
alternativa
para la
transformación**

Stephanie Lizeth García Martínez
ARTES ESCÉNICAS/POLÍTICAS PÚBLICAS

Nadia Tolokonnikova escribió el 22 de septiembre de 2020 en la revista Time: “El colectivo feminista de performance chileno LASTESIS, demuestra hoy como el arte popular puede ser acerca de cambiar el mundo, no de entretenerlo”¹, al ser consideradas en la lista de las 100 personas más influyentes del 2020. Por un momento, deseo extraer la idea de “cómo el arte puede ser acerca de cambiar el mundo, no de entretenerlo”. Tomo esto como punto de partida porque es un discurso que como artistas he escuchado pronunciado constantemente como declaración de principios, pero tendríamos que ser muy ingenuos al pensar que las expresiones artísticas que se están produciendo hoy en día alrededor del mundo y específicamente en México, están transformando algo. Tras año y medio de vivir en confinamiento, tras 18 meses de congelamiento del flujo de capital en el entorno del arte, miles de compromisos artísticos cancelados a nivel nacional, la proliferación -y hasta bombardeo- de cientos de propuestas trasladadas al lenguaje digital/virtual sin representar concretamente la creación de nuevas audiencias para ese fin y más grave aún, frente a la realidad en la que cientos de salas que programan teatro, música y danza nacional anualmente se encontraban al 50% de su capacidad o menos durante una función previo a la pandemia: ¿qué o a quiénes estamos transformando?

Es cierto que la apreciación del arte es subjetiva y su impacto en la psique humana depende de diversos factores socioculturales para que guste o genere reflexión en el individuo. En este sentido, es también verdad que, a pesar de presentar una obra de artes escénicas con poco público, debido a su naturaleza creadora de significados, es posible que impacte al menos a una de las personas asistentes. Sin embargo, es necesario poner las cosas en perspectiva: una persona no basta para cambiar el mundo. La historia nos recuerda que efectivamente una persona tiene el poder de repensar realidades, pero sin el apoyo y soporte de una colectividad que se identifique con los principios que el individuo pronuncia, un mo-

¹ Nadya Tolokonnikova, “The 100 most influential people of 2020. LASTESIS”, *TIME*, septiembre 22, 2020, <https://time.com/collection/100-most-influential-people-2020/5888485/lastesis/>.

vimiento no llega a ser tal y, por ende, la transformación de realidades se convierte en sólo una utopía.

Es por ello que este documento tiene un gran énfasis en el cambio-transformación y se divide en dos secciones: ya que ninguna propuesta puede generarse sin previo diagnóstico-evaluación, la primera parte del ensayo busca abordar ciertas reflexiones críticas sobre el contexto con base en puntos específicos que entretengan aspectos sociales, económicos, éticos y hasta políticos para intentar entender el panorama de las artes escénicas mexicanas, a partir de las expresiones creativas inspiradas por el momento pandémico en el que nos encontramos (y en el que no podemos olvidar que las problemáticas de nuestro medio se manifestaban previamente a la crisis de COVID-19 y que ésta sólo las ha agudizado); en la segunda sección planteo propuestas derivadas de reflexiones que no son necesariamente innovadoras, pues aunque quizás no representan ninguna solución, buscan estimular la creatividad de la mente del lector partiendo de dos premisas: la del cambio de perspectiva/discurso y la de la formulación constante de la pregunta: ¿qué pasaría si...?

Calentando motores sobre el eje de reflexión

Antes de entrar de lleno al tema, retomo la idea de “cómo el arte puede ser acerca de cambiar el mundo, no de entretenerlo”. Esta oración resuena en mi mente recurrentemente porque su subtexto dialoga íntimamente con mi visión del mundo. El diseccionar esta idea me recuerda constantemente que debo mantener la esperanza de la posibilidad de cambio, de que algo suceda, de que siempre existen opciones infinitas a través de una práctica como lo es el arte, para tocar conciencias de forma profunda. Pero también me plantea la compleja reflexión del papel del artista en este mundo. He llegado a la conclusión de que la mayoría de los creadores de artes escénicas en México, somos artistas con ideología burguesa y de mente colonizada (esto último puede sonar obvio puesto que nuestra cultura está construida en la herencia colonial, aun así, es importante expresarlo). Esta declaración que asumo como propia y que puede generar



inconformidades, es una conclusión a la que he llegado tras 17 años de sumergirme en este entorno, no solo como intérprete, sino como agente cultural: creadora, gestora, productora, representante. Más adelante dedico un apartado sobre esta reflexión, por lo que antes de provocar cualquier encono emocional (enojo, confusión, inconformidad, sorpresa, risa, incomodidad, burla, etc.), solicito al lector que comience a dialogar con este texto como si me encontrara frente a usted, en un café de su elección ubicado en mi amada Ciudad de México, sin un tapabocas de por medio y compartiendo puntos de vista que no tienen tintes personales pero sí de escucha, reflexión, comunicación y entendimiento del pensamiento del otro.

Volviendo al planteamiento de “que el arte transforme al mundo y no lo entretenga,” este me obliga a reconsiderar los ejes de mi práctica y negarme a ejercerla desde la posición del privilegio, de ventaja o de entender el arte como de élite. La cita de Brecht que Tolokonnikova agrega en su texto para la revista Times: “El arte no es un espejo para reflejar la realidad, sino un martillo para darle forma”², me confronta e impulsa a reconfigurar mi quehacer artístico como una expresión que emerja de mis profundas preocupaciones humanas y de negarle un carácter corruptible que atienda a criterios que obedecen a la concepción del mundo bajo el orden patriarcal de supremacía blanca/ colonizadora/ capitalista. Con referencia al principio de “entretener” al mundo, este inevitablemente me habla de esta intrínseca relación neoliberal entre el arte y el capital: el mercado del arte nos plantea modelos y esquemas para que el arte sea considerado como producto cultural y el simple hecho de entenderlo de esta manera, nos deja vulnerables ante el feroz sistema económico que a final de cuentas, no distingue la naturaleza del producto y frente al cual nos encontramos en absoluta desventaja como sector artístico. A pesar de las complejidades que entraña vivir en un mundo capitalista, más adelante planteo ideas clave para reentender desde otras perspectivas la di-

² Tolokonnikova, “LASTESIS”.

námica económica de la práctica artística, mismas que podrían dar paso a reformular o crear nuevos modelos basados en necesidades específicas.

La declaración de Tolokonnikova acerca del **SÍ** al cambio y el **NO** a entretener, es una declaración de principios. Y ese es el llamado que converge con lo que, a nivel personal, considero que es el fin del arte en el momento presente de nuestra humanidad. El seguir creando un arte vacío, sin intención, servil, ególatra, individualista, jerárquico, vertical, basado en valores patriarcales, que no dialoga con su comunidad y que no construye nuevos significados que impacten en nuestra sociedad para transformarla resulta insostenible y podría considerarse como desleal a nuestra propia existencia y espíritu humano en estos *tiempos de cólera*.

Sujeto y contexto global

No es posible llegar a ciertas conclusiones o analizar nuestro entorno sin situarnos en un contexto. Ese contexto es representado por las condiciones geográficas, sociales, políticas, económicas y culturales de nuestro entorno inmediato, sin embargo, ese microcosmos es afectado por una serie de influencias que se interrelacionan constantemente a través de una diversidad de estratos cada vez más macroscópicos hasta llegar a la globalidad. Se habla de globalización, empero, ¿que implica la globalización para países como México? En palabras de Aníbal Quijano, “la globalización en curso es, en primer término, la culminación de un proceso que comenzó con la constitución de América y la del capitalismo colonial/moderno y eurocentrado como un nuevo patrón de poder mundial”³. Este nuevo orden establecido por los conquistadores resulta de la convergencia de dos procesos históricos: colonia y modernidad. Se establecen patrones de poder para garantizar la dominación de los pueblos indígenas con base en la idea de raza que asigna un estatus de superioridad de los

³ Aníbal Quijano, “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, en *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, comp. Edgardo Lander (Buenos Aires: CLACSO, 2000), 122.

colonizadores frente a la inferioridad de los colonizados (instrumento aún más eficaz que la colonización propia y método de dominación universal perdurable hasta nuestros días); el eurocentrismo (asumido como racionalidad específica); la binarización del género; el control y explotación de las formas de trabajo, y por ende, según Quijano, “una nueva, original y singular estructura de relaciones de producción en la experiencia histórica del mundo: el capitalismo mundial”⁴.

A partir de este punto retomo el pensamiento de la antropóloga y feminista argentina, Rita Segato, por su pertinente descripción de la dinámica capitalista global, que explica las problemáticas no solo a nivel macro, sino también en la microescala. Segato sostiene que estamos viviendo lo que llama fase apocalíptica del capital, en donde la acumulación de riqueza y desigualdad ha llegado a niveles nunca antes vistos y ha dado paso a una fase de *dueñidad*, de señorío, de refeudalización, que se expresa como forma extrema del patriarcado y esto implica tener el poder de decisión sobre la vida y la muerte⁵. Las conclusiones de la antropóloga argentina la conducen a formular, con base en reflexiones del pensamiento de Quijano, el precepto teórico de la *colonial modernidad*⁶, que es sostenida por las estructuras diseñadas por el patriarcado; y la noción de pedagogías de la crueldad, que son todas las prácticas y actos que nos enseñan y habitúan a cosificar la vida⁷. El pensamiento de Segato funge como base de las reflexiones contenidas en este texto debido a la brillante articulación de sus estudios sobre el patriarcado, la violencia, el género y la crítica a la colonialidad que han dado forma a nuestra actualidad y en donde sus efectos impactan inevitablemente en la conformación de las identidades de la región latinoamericana. Si analizamos meticulosamente las bases de nuestra sociedad mexicana, estas poseen las fundaciones

⁴ *Ibid*, 123.

⁵ Rita Segato, *Contrapedagogías de la Crueldad* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018), 11.

⁶ Rita Segato, “La norma y el sexo. Frente estatal, patriarcado, desposesión, colonialidad”, en *Genealogías críticas de la colonialidad en América Latina, África, Oriente*, coord. Karina Andrea Bidaseca (Buenos Aires: CLACSO e IDAES), 46.

⁷ Rita Segato y Ramsey McGlazer, “A manifesto in four themes”, *Critical Times*, Volume 1 (April 2018): 209, <https://doi.org/10.1215/26410478-1.1.198>.

promovidas por el patriarcado eurocentrista capitalista que, a centenarios de la colonización del continente americano, fungen como parte de nuestra herencia colonial.

Antes de continuar, resulta fundamental resaltar que la lucha para dismantelar la perspectiva patriarcal, nada tiene que ver con la visión simplista de una guerra entre géneros, es decir, entre hombres y mujeres. Es imprescindible entender que simplificar este conflicto a la idea de que las mujeres están en contra de los hombres, posibilita la persistencia de un pensamiento colonizado-colonizador y de dominación. La realidad es que la perspectiva patriarcal afecta a todos los habitantes de este planeta por igual, incluyendo las dinámicas y relaciones en las artes escénicas mexicanas; es por ello que la invitación a examinar los preceptos que nos han sido enseñados desde la infancia a través de nuestro seno familiar, prácticas culturales, educación, y a través de la sociedad de forma consciente o inconsciente, deben ser revisadas y cuestionadas de forma constante.

Es vital que tengamos en cuenta en qué momento histórico estamos ubicados y cómo ello dialoga con nuestra vida como artistas, como seres humanos, como sociedad, y como parte de este mundo que estamos aniquilando. Todos sabemos qué tipo de problemáticas afectan nuestras vidas no sólo a nivel local sino alrededor del planeta, no es mi intención parafrasear un discurso que todos conocemos. La humanidad se encuentra en crisis y, por ende, cualquier práctica humana se encuentra en similar circunstancia. Por ello sostengo la idea de que el arte que sea creado en estos tiempos, debería atender el principio mencionado por Tolokonnikova: de cambio y de transformación.

Sujeto y contexto local

Cómo lo mencioné anteriormente, somos una nación derivada de la conquista y lo que trajo como consecuencia para conformar nuestra sociedad, no puede ser negado. Nuestra herencia es el despojo, la aniquilación, la explotación, el engaño, el abuso y la aceptación de “una posición natural de inferioridad y, en consecuencia, también sus rasgos fenotípicos, así

como sus descubrimientos mentales y culturales”⁸. Tener este panorama presente para el desarrollo de nuestra práctica artística, es de vital importancia para saber sobre qué corrientes estamos navegando.

Existe un largo listado de problemáticas identificadas en el ciclo de producción de las artes escénicas desde la perspectiva laboral: falta de bolsa de trabajo, falta de recursos, carencia de prestaciones de los trabajadores de la cultura (como seguridad social, por ejemplo), falta de apoyos gubernamentales, por mencionar las más relevantes y hasta cierto punto, urgentes. Muchas de estas pueden ser revisadas en el acertado documento *Diagnóstico Cultural* publicado por la UNAM durante el cierre de actividades de la crisis de COVID19 en 2020. Antes de abordar un par de estas problemáticas, que a nivel personal me desencadenan importantes consideraciones, solicito se tenga presente cómo el orden macroscópico de nuestra realidad social es reflejado inequívocamente en las esferas microscópicas que la conforman. Es decir, que nuestros pequeños núcleos inmediatos, como lo son las organizaciones en las que trabajamos, los espacios educativos en donde nos formamos, las agrupaciones que fundamos, etc., reflejan parte de las problemáticas y aciertos que percibimos en la macro dimensión. Lo expresado a continuación son observaciones a consecuencia de ello.

La carencia de políticas culturales. Contrario a lo que podría pensarse, el ejercicio ciudadano que lleva a monitorear que las leyes se cumplan, sean respetadas, diseñadas, legisladas e implementadas; comienza a través de la participación ciudadana a nivel local. Lo que es observado no sólo en el sector artístico sino en la ciudadanía en general, es que hay una creencia no explícita de que nuestros deberes y/u obligaciones ciudadanas se limitan a votar por el presidente de la nación cada seis años, votar cada tres por nuestros representantes locales y estar informados.

Algunos otros adicionan a esa lista de obligaciones el pago de impuestos y el acuerdo social de convivencia pacífica. Sin embargo, sabemos que el trabajo que nuestros representantes populares ejercen a través

⁸ Quijano, “Colonialidad del poder”, 123.

del poder legislativo brindado por la ciudadanía, es ineficaz, insuficiente y muchas veces es lamentable ser testigo de la forma tan pedestre en que se toman decisiones políticas en las cámaras legislativas de nuestro país. Para que exista una política cultural que contemple un amplio espectro de acción, es necesario que como artistas- ciudadanos nos involucremos en todas las etapas de gestión de políticas públicas. Es un hecho que este ejercicio no se lleva a cabo como ciudadano, y se realiza en menor medida en nuestro rol como artistas. Suele suceder que el “gremio” se organiza cuando hay alguna amenaza directa a intereses que afectan a las artes, pero también es un hecho que los artistas consagrados son los que se movilizan, formulan las reglas al interior del entorno artístico y son los que son escuchados. Esto podría ser noble en tanto que los artistas consagrados, las agrupaciones con mayor trayectoria y experiencia en las artes escénicas fungieran como líderes para gestionar políticas que beneficien a todos. En mi opinión, esas generaciones han construido importantes logros a lo largo de sus carreras, pero en términos pragmáticos no han terminado de asentar bases políticas y modelos laborales para hacer de nuestro medio artístico un entorno laboral sólido, puesto que mucha de esta acción se ha circunscrito a acrecentar las arcas del estado destinadas a la cultura y el arte. En cambio, considero que “entregar todas las fichas” al Estado, como propuesta de acción para resolver las problemáticas de financiamiento del sector de las artes escénicas, es garantizar que sucumbamos en la contienda.

El Estado y su obligación de proveedor. Uno de los argumentos recurrentes de artistas consagrados con los que he tenido la oportunidad de conversar y compartir puntos de vista, es que es obligación del Estado proveer. Como lo dicta el artículo 4º constitucional, el Estado tiene la responsabilidad de garantizar el acceso a la cultura. Si bien es su obligación y responsabilidad, siempre he pensado que el Estado no es, ni debe ser el único agente que coadyuve a este fin. La construcción de una sociedad diversa, justa y equitativa, no la construye solamente el Estado, sino en acción conjunta y colaborativa con todos los que conforman dicha sociedad. De igual manera, el recuento histórico de la política cultural en México nos llevará por una línea constante de fundación de entidades,

instituciones y políticas que, hasta la fecha, financian la producción artística nacional. El Estado en lo general ha cumplido y sigue cumpliendo, no hay otro país en América —y quizás en el mundo—, que tenga instituciones parecidas a lo que es el extinto FONCA, hoy Sistema de Apoyos a la Creación y a Proyectos Culturales.

Me gustaría establecer un parámetro de comparación con la forma en que los Estados Unidos de América financian el arte a riesgo de que sea una comparación necia. Hablo de necedad porque esta nación es una economía desarrollada en un contexto diferente. A pesar de ello, deseo plantearlo a manera de reflexión. *La National Endowment for the Arts* publicó en 2012 un reporte en el cual se incluye una gráfica que nos revela cómo funciona el modelo de financiamiento de las artes en EUA y que no ha variado mucho desde entonces. Del 100% de los recursos generados al interior de una organización de arte sin fines lucrativos:

- El 40.7% son recursos autogenerados (servicios, ventas, etc.) .
- El 20.3% son aportaciones -donaciones- de individuos.
- El 14.4% son ingresos por intereses y dotaciones.
- El 9.5% son de fundaciones.
- El 8.4% son aportaciones de corporaciones.
- Y **solamente el 6.7% son recursos aportados por los tres niveles de gobierno:** 3.3% local, 2.2% estatal y 1.2% federal.

En comparación, en México las agrupaciones profesionales de artes escénicas dependen del 100% de financiamiento por parte del estado para seguir funcionando. Hoy en día comienzan a haber más opciones de trabajo tripartito entre el sector público, el privado y las ONG. Si bien incentivos fiscales como EFI Artes, o el contar con una organización donataria autorizada, representan alternativas para generar recursos desde otros lugares, el acceso a contactos con la entidad privada es una problemática adicional que muchas organizaciones enfrentan al carecer de una línea directa para la solicitud de este tipo de recursos provenientes de la esfera privada. Así, sólo aquellos en posición de privilegio podrán acceder a estas alternativas.

En mi opinión, no podemos esperar a que el estado sea el único medio para financiar a las artes en general y a las artes escénicas en particular. Esto se debe a dos sencillas razones: en primer lugar, si los fondos desaparecen, una gran cantidad de trabajadores de este sector perderán su ingreso, como sucedió durante la crisis COVID19 de marzo de 2020 hasta la fecha; la segunda razón es que esa estructura de pensamiento deviene de la perspectiva patriarcal. En palabras de Segato, el estado es “el último momento de la historia de la masculinidad”⁹, esperar a que el estado sea el proveedor nos sitúa en una posición de desventaja, marginal, dependiente, subordinante y debilitante.

Trabajadores del arte y prestaciones. Una de las luchas del sector artístico es el acceso a prestaciones para los trabajadores de la cultura y el arte. Este debate me genera conflictos internos muy complejos. Sí, debemos ser reconocidos como trabajadores del arte en tanto que hoy se puede ver reflejada la aportación del arte y la cultura al PIB nacional. El detalle es que encuentro en la demanda de obtener prestaciones del estado sin ser trabajadores del mismo, como una batalla fallida. Los ciudadanos que son trabajadores del estado y que tienen prestaciones tales como acceso a seguridad social, un salario fijo, vales de despensa, crédito de vivienda, aguinaldo, seguro para el retiro, periodos vacacionales, etc.; es gracias a que sus impuestos y aportaciones, ya sean del gobierno local, estatal o federal, son retenidos de su salario fijo (quincenal o mensual). Estos trabajadores no tienen prestaciones gratuitas, su trabajo paga por ellas. En el caso de los trabajadores de empresas privadas, muchas de sus políticas laborales están circunscritas a las prestaciones de ley del Gobierno mexicano, de manera que el trabajador de una empresa privada puede tener acceso a seguridad social, seguro para el retiro, y el resto de las prestaciones arriba mencionadas. La exigencia por parte de los trabajadores del arte de recibir prestaciones por parte del estado, sin ser parte de su estructura, parece imposible de lograr. Los artistas son muy impor-

⁹ CEIICH UNAM, “Rita Segato/ Examinando el mandato de masculinidad y sus consecuencias”, publicación Noviembre 27, 2018, video de YouTube, 2:37:42, https://youtu.be/ffHKKeLD_yk.



tantes para la sociedad, es fundamental que sigan creando en función de representar la contracorriente de las inconformidades de nuestra sociedad, que su música, actuación y danza expresen aquello que las palabras no logran expresar, pero hemos adoptado una postura donde los artistas “somos tan especiales” que nos merecemos el mundo. Si formamos parte de una población en donde más de la mitad vive en pobreza, yo me pregunto, ¿qué tan únicos y especiales somos que debemos de recibir prestaciones del Estado solo porque somos artistas? Un trabajador del estado gana un salario mínimo promedio de 123.22 a 141.7 pesos por una jornada de 8 horas, un promedio de 3400.8 pesos mexicanos netos por 6 días laborados. De ahí, habría que restar las retenciones/aportaciones para la seguridad social, crédito de vivienda, retiro, impuestos.

¿Estamos dispuestos a trabajar jornadas parecidas con montos como estos y pagando impuestos? Si estas son las condiciones laborales que deseamos, debemos comenzar a gestionar desde las esferas locales para lograrlo. Hay iniciativas que están presionando a los legisladores para este fin. Insisto en que sin una propuesta en donde se genere la infraestructura en donde el Estado contrate a todos los artistas escénicos, pero también como patrón de dichas iniciativas artísticas, puede que tome un rato el poder conformar dicho diseño y política, y puede que a la larga conlleve al descontento creativo. De cualquier manera, no podemos adherirnos a un sistema de prestaciones si no somos trabajadores de esa estructura.

La buena noticia es que esa infraestructura puede ser creada de forma independiente. Las organizaciones de la sociedad civil llevan decenas de años haciéndolo. Existe ignorancia del funcionamiento de la sociedad civil, organizaciones no gubernamentales y las ventajas que puede traer para un proyecto de arte. Un buen ejemplo es la aparición del programa “México en Escena”, que en su primera edición tenía la intención de inyectar capital a agrupaciones profesionales de artes escénicas para conformarlas como microempresas culturales y que eventualmente caminaran a su independencia financiera. De esa primera convocatoria a la última, las modificaciones han sido numerosas porque ninguna agrupación ha podido realmente capitalizar el recurso y convertirse en autosustentable. Si fuera así, ¿cuál es la intención de seguir conservando el apoyo? El otro

detalle a considerar es que, generalmente, los beneficiarios de este apoyo fueron amalgamando y reformando las convocatorias para seguir conservando el apoyo a largo plazo. Durante muchos años, este apoyo se otorgó básicamente a las mismas agrupaciones de artes escénicas que eran -o son- consideradas de excelencia. Sin embargo, esto representó una especie de bloqueo de acceso a otros proyectos hasta hace unas pocas ediciones atrás, cuando comenzó a diversificarse la oportunidad de apoyar a proyectos promesa.

Volviendo al tema de las ONG, en vísperas de esa primera edición, muchas agrupaciones de artes escénicas se conformaron como asociaciones civiles porque era un requisito de la convocatoria ser persona moral para ser beneficiario. El consolidar una organización de la sociedad civil es una acción sustancial para exigir y ejercer derechos como ciudadanos y convertirse en agentes de cambio. Las ONG son “una asociación de ciudadanos que, haciendo uso de recursos simbólicos y materiales, capacidades organizacionales y afinidades emotivas y morales, actúa colectivamente a favor de alguna causa y persigue un interés material o simbólico situándose por fuera del sistema político, y sin seguir la lógica del mercado”¹⁰. Las ONG y el estado comparten estas actividades de prestación de servicios para el bien común de nuestra sociedad. Conformar una ONG sin fines lucrativos representa una alternativa de solidificación de nuestra práctica artística, donde las prestaciones anteriormente citadas podrían ofrecerse a nuestros trabajadores y a los que forman parte de nuestros proyectos, al tramitar con el gobierno este tipo de servicios. El problema para las organizaciones es que eso sale caro y generalmente no forma parte de sus presupuestos. Si una organización de este tipo reporta en sus impuestos que está empleando a trabajadores y los da de alta en el Instituto Mexicano del Seguro Social, por ejemplo, el empleador -la organización-, tendrá que pagar más impuestos a la Secretaría de Hacienda y además retener

¹⁰ Alberto Olvera Rivera, “Problemas conceptuales en el estudio de las organizaciones civiles: de la sociedad civil al tercer sector”, trabajo presentado en 1998 en el I Encuentro de la Red Latinoamericana y del Caribe de ISTR, <http://www.lasociedadcivil.org/doc/problemas-conceptuales-en-el-estudio-de-las-organizaciones-civiles-de-la-sociedad-civil-al-tercer-sector/>.

impuestos del salario del trabajador. Si es posible generar estas estructuras, ¿por qué no han proliferado este tipo de modelos? La compleja respuesta no es motivo de este texto pero intuyo que se debe al deficiente flujo de capital en las artes escénicas y a que es más oneroso para las organizaciones. También implica mucho más trabajo, no sólo desde el aspecto artístico sino también el administrativo.

Carencia de audiencias. En 2010, CONACULTA realizó la Encuesta Nacional de Hábitos, Prácticas y Consumo Culturales, donde el público encuestado reveló las actividades que prefiere hacer en su tiempo libre. Entre éstas, de las actividades relacionadas con las artes escénicas sólo el 2% menciona la opción de asistir a conciertos, y en la opción “otras” que eligió el 11% de encuestados, cabe imaginar que se pudo mencionar ir al teatro o ver danza, ya que no se mencionan en el resto de las opciones¹¹. En 2020, la UNAM también llevó a cabo la Encuesta Nacional Sobre Hábitos y Consumo Cultural. Al formular la misma pregunta sobre el uso del tiempo libre, se especifican las disciplinas de las artes escénicas en forma separada de la siguiente manera: ir a conciertos 32.2%, ir al teatro 23%, e ir a ver presentaciones de danza el 11.3%. Ahora bien, aunque la encuesta realizada por CONACULTA en 2010 fue aplicada a 32000 personas, mientras que la de la UNAM fue aplicada a 8780, el estudio de la UNAM refleja un aumento por el interés del consumo cultural de las artes escénicas a 10 años del antecedente del primer estudio. Con todo, hemos sido testigos de que no hay suficientes audiencias que paguen por nuestro trabajo y de esta manera, poder hacer sustentables nuestros ciclos productivos. Cabe destacar que, en la encuesta de CONACULTA de 2010, una de las respuestas de los encuestados del por qué no asistía a eventos de artes escénicas fue, “no me interesa”.

¹¹ CONACULTA, *Encuesta Nacional de hábitos, prácticas y consumo culturales*, agosto 2010, https://www.cultura.gob.mx/recursos/banners/ENCUESTA_NACIONAL.pdf, 187.

¿Qué sigue? ¿Qué pasaría si...?

Como escribí anteriormente, el orden existente de nuestras estructuras sociales está configurado sobre herencias colonizadoras, patriarcales y capitalistas que debemos considerar al ejercer nuestra práctica. Los países subdesarrollados navegan su realidad sociopolítica, económica y cultural sobre las corrientes que las economías dominantes establecen. En 2021 tuve la oportunidad de formar parte del programa Leadership Institute (NLI) de la National Latino Arts and Culture Association (NALAC), y tuve la fortuna de escuchar la charla del estratega de desarrollo de *The Pregones/Puerto Rican Travelling Theatre*. En su conferencia, el Dr. Arnaldo J. López mencionó un punto que considero clave: “debemos reconocer que vivimos en un sistema capitalista y que no estamos contentos con ello, sin embargo, ello nos plantea la posibilidad de redirigir el capital para el bien social”. Las condiciones de intercambio de bienes, servicios y productos están establecidas desde hace centenares de años. Hemos de confiar en el poder de la creación que tanto caracteriza a los artistas, para inventar nuevas posibilidades que no atañen propiamente a la escena, sino a nuevas formas de pensar las dinámicas de intercambio con el fin de hacer nuestra práctica más sustentable.

El poder de la creatividad. Durante la conferencia NALAC de una semana, se intercambiaron diversos puntos de vista referidos a este y otros temas. Una de las cosas que más resonaron por parte de muchos líderes de proyectos y organizaciones culturales latinxs¹² en Estados Unidos, es que era necesario menos victimización y más acción. Parte de la primera sección de este texto buscó plantear reflexiones contextuales concretas y no externas a nosotros, sino estructuras de pensamiento y orden social que nos llevan a dar forma al entorno de las artes escénicas a través de nosotros como entes sociales. La propuesta ahora es confiar en el poder

¹² Término que pretende acabar con la definición binaria que denotan los sustantivos “latino” y “latina” y que el plural “latinos” se desprenda del género masculino. En: Patricia Sulbarán Lovera, “Qué hace que el término “latinx” sea tan controvertido entre los hispanohablantes”, *BBC Mundo*, enero 15, 2020, <https://www.bbc.com/mundo/noticias-50899019>.

de la creatividad que todo artista, intérprete, director de escena, diseñador y/o agente creativo involucrado en el entorno de las artes escénicas tiene para resolver problemas, generar soluciones, inventar estrategias... debemos ir más allá del terreno del escenario. Por muchos años muchos directores de proyectos se han visto en la necesidad de desdoblarse su perfil en diversas funciones por la carencia de recursos: muchos son gestores, directores, coreógrafos, compositores, escritores, iluminadores, relacionistas públicos y hasta administradores (todo a la vez), porque los recursos no son suficientes para construir una estructura más amplia y pagar por los servicios de cada uno de estos profesionales. Cada vez más nos hemos alejado de los modelos de compañía estable porque no son sustentables. Surgen nuevas posibilidades de reunir a un equipo para trabajar temporalmente con motivo de un proyecto. Debemos repensar el orden existente, romper con las estructuras de pensamiento previas y generar nuevas posibilidades, no sólo en cuanto a la producción de un proyecto escénico, sino en los modos en que los recursos serán generados. Hay agrupaciones que han migrado a modelos colectivos, basados en estructuras de organización social propuesta por comunidades indígenas en donde el orden social comunal es fundamental para la toma de decisiones. Cada vez más se oye hablar de considerar el trueque; las economías circulares, ecológicas; cooperativas integrales; economía solidaria, participativa, etc. Tomar cualquiera de los elementos de los modelos existentes y generar nuevos resulta fundamental como ejercicio de supervivencia en un panorama feroz que como bien describe Segato, cosifica la vida. ¿Qué pasa si convertimos esto también en acto de resistencia y resiliencia? La creatividad es nuestra moneda de cambio. Como dije al principio de este texto, no son propuestas nuevas. Lo que me interesa remarcar es que de hoy en adelante debemos reformular nuestro entorno con base en tres principios: crear siempre una nueva forma de pensamiento, considerar todas las perspectivas y materializar lo imposible.

Tres ejes como posibilidad

El derecho de asociación como alternativa. Como lo dicta el artículo 9º constitucional, el asociarnos con otros ciudadanos y crear organizaciones en las que nosotros decidimos su diseño y se crean los estatutos de su gobernanza, es una alternativa de la que debemos echar mano y promover. Esta libertad ofrece a quienes se asocian, la posibilidad de trabajar de manera conjunta en función de intereses comunes. El gran beneficio de estos esquemas es que nadie decide su estructura, gobernabilidad y transparencia más que los que la conforman. El poder de la sociedad civil a pequeña escala es lo que puede brindar opciones más diversas para el desenvolvimiento del entorno de las artes escénicas. Pero no sólo eso, muchas agrupaciones hoy son asociaciones o sociedades civiles que, en su mayoría, dependen en un gran porcentaje de recursos que vienen del estado. La propuesta es diversificar y crear este tipo de organizaciones no por recibir una beca del gobierno, sino para desarrollar nuevas estrategias que garanticen la sustentabilidad económica para nuestros proyectos.

A gran escala, ¿qué pasaría si existiera una Asociación Nacional de Artistas Escénicos? La idea no es replicar un sindicato ni mucho menos, pero sí una organización nacional que tenga más peso que una sola organización local de la sociedad civil. Muchas asociaciones nacionales producen parte de sus recursos de autogenerados y aportaciones de los miembros de la asociación. Tenemos que pensar en colectivo. Una aportación mensual muy baja de miles de artistas a lo largo del país, una estructura inteligente que labore en función de las necesidades de un gremio, generadora de empleo y que pelee batallas políticas frente al estado y el sector privado, podría figurar como una alternativa al problema de muchos. Pero esto implica trabajo, transparencia y la voluntad de ser parte activa de la toma de decisiones de una organización con alcance en los 32 estados de la República Mexicana. ¿Un sueño? Sí, pero no uno imposible de materializar.

Modelos Híbridos. Al momento, el sistema económico mundial ha fallado porque sólo sirve a unos cuantos. También ha fallado al arte porque, aunque hay algunas excepciones, en México ser artista escénico significa tener otro empleo para hacer lo que es tu vocación, vivir al día o en la



menor cantidad de casos, provenir de una familia de clase económica alta que les permita dedicarse al arte y/o tener una posición de privilegio. Como quiera que sea y después de tocar el tema de cómo la mayor cantidad de financiamiento para las artes escénicas proviene del estado, la idea no es negar dichos recursos sino construir modelos híbridos en donde los recursos públicos se complementan con los provenientes de otras esferas (sector privado, internacional, local, autogenerados, etc.). De esta manera si una fuente de generación de recursos es coartada, la organización se adapta a la escasez y genera estrategias para compensar ese déficit, pero no queda en crisis y estática ante la carencia de recursos.

Conexión, relación y empoderamiento con y de nuestras comunidades locales. Definitivamente se deben generar estrategias de trabajo con las comunidades locales. Nuestra labor artística es fundamental no sólo para la sociedad mexicana, sino para el mundo, pero nuestros públicos decrecen cada vez más. No se trata sólo de la oferta artística —como fue mencionado en un principio la experiencia estética es subjetiva—, la construcción de comunidad, la sensación de pertenencia, puede impactar notablemente en promover nuestra práctica en una comunidad local inmediata y establecer vínculos que devengan en otras posibilidades a futuro. Ya existen proyectos de este tipo, uno de los más representativos es Proyecto Mitote (Mitote, Arte y Desarrollo AC), de Rosana Suárez y Daniel Sánchez de la Barquera. Ahora bien, hay que reconocer que muchas agrupaciones de arte escénico le huimos al trabajo con la comunidad. A eso le llamo el *aburguesamiento del arte*: nos gusta el estatus de “reconocimiento” que el arte nos brinda en el entorno, la validación, nos gusta recibir becas del gobierno por hacer lo que hacemos, nos gusta el *status quo* y el sentido de pertenencia que este entorno nos brinda; pero si somos realistas, basta con salir a la calle en medio de una ciudad con millones de personas como la CDMX y somos iguales a cualquier otra persona que cruza la calle. A veces parece que se busca el reconocimiento y validación de una sociedad como la que tiene un artista del entretenimiento (televisión, música, cine). Objetivamente, nuestra propia sociedad desconoce la labor que hacemos, lo que creamos, lo que les puede llegar a significar. Esa “chamba” no está hecha. Establecer diálogo con nuestras comunida-

des puede ser el camino para generar un impacto localizado y a la par, comenzar a ser importantes para tal comunidad, si se escoge ese camino.

Cerrando el telón

No pretendo hacer un resumen de lo anteriormente expresado. Lo único que me resta decir es que, como parte del sector de interés, existe una sensibilidad importante con relación no sólo a las problemáticas de nuestro entorno sino de nuestra sociedad y humanidad. Por ello, la última propuesta es evaluar constantemente nuestra postura ética frente a nuestra práctica. Este es también un llamado a no replicar los sistemas de poder opresores que nos han perjudicado, sino a hacer las cosas diferente, accionar a través del amor a nuestra práctica como marco referencial para decidir y actuar diferente. Es difícil dejar de hacer lo que nuestra educación y hábitos nos han enseñado, pero justo la práctica constante nos guiará por un camino en donde no sólo se trata de que el sector camine a nuevas posibilidades ya que después de todo, la conclusión es muy sencilla: como dijera Rita Segato: “Después de leer tanto a Marx, llegué a esa definición híper simple. Queremos una sociedad con mayor bienestar para más personas”¹³. ♦



¹³ CEIICH UNAM, “Rita Segato/ Examinando el mandato de masculinidad”.

Bibliografía

CEIICH UNAM. "Rita Segato/ Examinando el mandato de masculinidad y sus consecuencias". Publicación Noviembre 27, 2018. Video de YouTube. 2:37:42. https://youtu.be/ffHKKeLD_yk.

CONACULTA. *Encuesta Nacional de hábitos, prácticas y consumo culturales*. Agosto 2010. https://www.cultura.gob.mx/recursos/banners/ENCUESTA_NACIONAL.pdf.

Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos. México: Tribunal Electoral del Poder de la Federación, 2020. http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf_mov/Constitucion_Politica.pdf.

Cultura UNAM. *Para salir de terapia intensiva. Estrategias para el sector cultural hacia el futuro*. México: Cátedra Internacional Inés Amor en Gestión Cultural, Cultura UNAM, 2021. <https://cultura.unam.mx/DiagnosticoCultural>.

Cultura UNAM. *Encuesta Nacional Sobre Hábitos y Consumo Cultural*. Ciudad de México: UNAM, 2020. https://unam.blob.core.windows.net/docs/EncuestaConsumoCultural/1_4949982003714851006.pdf.

Olvera Rivera, Alberto. "Problemas conceptuales en el estudio de las organizaciones civiles: de la sociedad civil al tercer sector". Trabajo presentado en 1998 en el Encuentro de la Red Latinoamericana y del Caribe de ISTR. <http://www.lasociedadcivil.org/doc/problemas-conceptuales-en-el-estudio-de-las-organizaciones-civiles-de-la-sociedad-civil-al-tercer-sector/>.

Quijano, Aníbal. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, compilado por Edgardo Lander, 122-151. Buenos Aires: CLACSO, 2000.



Segato, Rita. "La norma y el sexo. Frente estatal, patriarcado, desposesión, colonialidad". En *Genealogías críticas de la colonialidad en América Latina, África, Oriente*, coordinado por Karina Andrea Bidaseca, 31-64. Buenos Aires: CLACSO e IDAES, 2016.

_____. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2016.

_____. *Contrapedagogías de la Crueldad*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018.

_____ y Ramsey McGlazer. "A manifesto in four themes". *Critical Times*, Volume 1 (April 2018): 198-211. <https://doi.org/10.1215/26410478-1.1.198>.

Sulbarán Lovera, Patricia. "Qué hace que el término "latinx" sea tan controvertido entre los hispanohablantes". *BBC Mundo*. Enero 15, 2020. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-50899019>.

Tolokonnikova, Nadya. "The 100 most influential people of 2020. LASTESIS". *TIME*. Septiembre 22, 2020. <https://time.com/collection/100-most-influential-people-2020/5888485/lastesis/>.





STEPHANIE GARCÍA

Licenciada en Danza Contemporánea (ENDCC/INBA), estudios en Gestión Cultural (UDG) y Políticas Culturales Internacionales (OEI, UAM y CENART). García es una reconocida y multipremiada intérprete, coreógrafa, directora de escena, gestora cultural, productora, docente, advogada de las artes y codirectora y cofundadora de Punto de Inflexión y PROArtes México. Stephanie ha trabajado con diversos de los creadores más importantes de México, coreógrafos internacionales, actuado en 11 países de América, Europa y África, y creado más de 30 piezas multidisciplinarias. Sus proyectos han sido apoyados por instituciones en Estados Unidos, Canadá, Holanda, y España. Ha sido siete veces becaria por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de 2006-2019, destacando la primera emisión del desaparecido programa Jóvenes Intérpretes 2006-2007 y figurando como el perfil más joven en recibir México en Escena FONCA (2015-2019).

Actualmente, García es beneficiaria de la Beca de Investigación de Maestría 2022, profesora asistente y candidata al grado de maestría en Danza (Universidad de Utah, EUA). Es miembro de la Red U40 México desde 2011.

VI

De chinampas, semillas y ahuejotes: siembra especulativa para la revitalización y florecimiento de las artes vivas en México

**Emilio Vicente Carrera Quiroga
y Frida Ulalume Chacón**
TEATRO, INTERDISCIPLINA

Imaginar el presente

Este ensayo siembra la propuesta de la filósofa Donna Haraway de seguir con el problema y generar parentescos raros¹ para florecer una especie de teatro situado, colaborativo, cuya intención es relacionarse con un presente denso, turbulento y complejo, sin futurizar de manera apocalíptica o esperanzadora, ni mirar hacia el pasado de manera nostálgica o terrible, sino deviniendo arte vivo en crecimiento orgánico con las personas que lo hacen en comunidad.

Se siembra una propuesta que lleva a su proceso de escritura lo que propone como un presente posible para las artes vivas². La ficción especulativa, los procesos colaborativos y los parentescos raros son las premisas que entretujan este entramado de palabras y enunciados hacia un arte vivo que pueda relacionarse de manera responsable y recíproca con el presente que le ha tocado vivir.

El futuro es siempre demasiado fantasía y nunca será revelado. Lo posible es siempre demasiado realista y tampoco será revelado. Entre el futuro y lo posible crece la imaginación, mala hierba que relaciona ambos conceptos que de otro modo no tendrían ningún vínculo, al menos no en el arte o el ensayo. Entre lo futuro, lo posible y la imaginación está el flujo del presente, materia que fijamos en representaciones para estructurar la

¹ En su libro *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno*, Donna Haraway propone formas de responder al presente a partir de seguir con el problema de vivir y morir en un planeta devastado en lugar de proveer futuros catastróficos o esperanzadores. “Seguir con el problema requiere aprender a estar verdaderamente presentes, no como un eje que se esfuma entre pasados horribles o edénicos y futuros apocalípticos o de salvación, sino como bichos mortales entrelazados en miríadas de configuraciones inacabadas de lugares, tiempos, materias, significados”. En: Donna J. Haraway, *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. (Bilbao: Consonni, 2019), 20.

² En este ensayo proponemos utilizar el concepto de artes vivas para abarcar todos los fenómenos artísticos que se realizan para el acontecer escénico —teatro, danza, performance, entre otros— debido a que dicho concepto permite la hibridación entre diversas disciplinas artísticas y no artísticas, lo cual se relaciona con las propuestas que hacemos respecto a la *chinampa-teatro*, como se desarrolla más adelante. El creador Rolf Abderhalden, impulsor de dicho término en Latinoamérica, describe las artes vivas de la siguiente forma “estamos adicionando a la noción tradicional de teatro un conjunto de pensamientos y de prácticas artísticas que han sido el fruto de las múltiples hibridaciones de las artes escénicas con otras disciplinas como las artes plásticas y visuales, la música, la danza, el cine, la arquitectura y el diseño, así como la literatura, la filosofía y la antropología, entre otras”. En: Rolf Abderhalden *et al.*, eds., *Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas. Primera Cohorte* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2010), 244.

vida y sentirnos a salvo en ella, excepto ahora que el presente es denso y exige otras representaciones, radicales y responsables, que ayuden a renacer en un planeta devastado y en un sistema teatral nacional que no garantiza la mínima seguridad de existencia a sus comunidades. La imaginación de relacionar el proceso artístico de las artes vivas con la labor de siembra y cosecha de una chinampa para reformular el presente a partir de ficciones especulativas, es lo que proponemos como una forma radical de asumir el teatro y las artes vivas en México.

Las chinampas son un sistema de agricultura antiguo que se utiliza todavía en la cuenca del valle de México, en los canales de agua de Xochimilco y Tláhuac principalmente, al sur de la ciudad. Consisten en un cerco de tierra, hojas y lodo que flota en el agua aprovechando su cauce para nutrir las semillas que se siembran en ella³. La labor en una chinampa se sustenta en un proceso orgánico de siembra, cultivo y cosecha de diversas especies de plantas relacionadas entre sí por medio de la colaboración, la afectación mutua y el crecimiento orgánico. Una maestra chinampera sabe cuándo sembrar cada semilla, de qué modo hacerlo y con qué otras especies de plantas sembrarla; sabe responder al crecimiento orgánico de la chinampa y comprende el proceso de cuidar el agua, remover la tierra, ofrecer abono y cosechar las plantas a su tiempo y de diversa forma. La milpa es la siembra común de las chinampas; consiste en sembrar maíz, calabaza y frijol, especies que colaboran entre sí de excelente manera como protectores, estimuladores y generadores de un crecimiento mutuo y orgánico.

³ Valentina Lima Cinta, una amiga chinampera, describe a las chinampas de la siguiente forma: “Chinampa significa cerco de cañas. Los ancestros se dedicaron a llenar estos espacios con lodo extraído del fondo de los canales, formando así y a lo largo de generaciones, parcelas de tierra sólida. El lodo que se forma al fondo de los apantles, no es más que una composta gigante de toda la materia orgánica que se descompone en el lago, lo que hace de la chinampa una tierra exquisita para el cultivo. Una de las prácticas chinamperas más antiguas y a la vez más mantenidas, es el chapín: camas de lodo donde germinan las semillas. Es el almácigo chinampero. Esta técnica no solo es tremendamente eficaz para la germinación, también contribuye naturalmente al mantenimiento de este cerco de cañas, al que hay que agregarle lodo de vez en cuando para seguir reforzando el cuerpo de la chinampa”.

La *chinampa-teatro*⁴ se compone de una labor de revitalización de los procesos creativos de las artes vivas en los cuales se nutre el proceso y lo que el proceso potencia en lo político, ético y estético de comunidades específicas, situadas, conversando colectivamente en las formas de hacer y de pensar las artes vivas, y de ser y estar como personas, con el objetivo de ampliar y reformular los aspectos culturales que determinan nuestras relaciones con nosotrxs mismxs y con lo otro a través del arte.

El agua que corre alrededor de una chinampa se relaciona en este ensayo con la realidad que circunda a cada *chinampa-teatro*. Cada chinampa se nutre de un cauce específico, situado, dentro de un contexto que define cómo es esa agua, de dónde viene, qué flujos contiene. Los ahuejotes, por otro lado, árboles que se siembran en las chinampas para asegurar su estructura y sostener la tierra, se relacionan con algunas premisas que pueden definir la práctica creativa de las *chinampas-teatro*. La práctica de sembrar semillas en multicultivos colaborativos, cultivarlas, verlas florecer y generar frutos en la cosecha se relaciona, por otro lado, con los procesos creativos de las artes vivas en cada *chinampa-teatro*. Y un agroecosistema se relaciona, por último, con los espacios que pueden contener a una *chinampa-teatro* para su florecimiento en multicultivos de semillas especulativas para un presente convulso.

Imaginar otras formas de habitar el presente requiere el esfuerzo de llevar nuestra imaginación fuera de lo ya conocido y generar parentescos en donde no los hay. Proponemos crear espacios comunitarios de producción escénica en donde los procesos creativos sean horizontales, autorreflexivos y críticos, sin esperar un resultado concreto, único y lineal, sino pensando su elaboración. Para “pensar el pensamiento”⁵, como escribe Donna Haraway, sugerimos pensar la creación, ¿cómo creamos

⁴ Le nombramos chinampa-teatro, asumiendo que su proceso creativo se desarrolla desde el concepto de las artes vivas -hibridación entre disciplinas artísticas y no artísticas- debido a que consideramos el concepto de teatro, además de una disciplina artística, una capacidad para mirar el presente y formular otras maneras de ser y estar como personas en un contexto específico y situado. Etimológicamente, teatro significa “lugar donde se mira”. De esta forma, en la chinampa-teatro, el teatro se entiende como una capacidad para mirar lo otro, antes que una disciplina artística. La chinampa-teatro se crea a partir de las artes vivas, que integran disciplinas como el teatro, danza, performance, artes visuales, entre otras.

⁵ Haraway, *Seguir con el problema*, 35.

lo que creamos? ¿Qué relaciones subterráneas se generan entre lo que deseamos, hacemos y validamos como gremio artístico en relación con el sistema capitalista y patriarcal que sigue devastando nuestro planeta y precarizando nuestras vidas? El sistema capitalista y patriarcal no son abstracciones; son contextos que cruzan de manera específica e interseccional prácticas situadas de producción artística en un presente precarizado y sobrepoblado; son prácticas específicas de las cuales de alguna u otra manera formamos parte⁶. En este sentido empezamos por saludar, asumiendo que este pensamiento y esta escritura están cruzadas por nuestra historia de vida y nuestra circunstancia: somos Axolote -Frida Chacón- y Salamandra -Emilio Carrera Quiroga-.

Yo soy Salamandra -Emilio Carrera Quiroga-, licenciadx en teatro egresado de una universidad pública, soy un anfibio, chilango, millennial –como dice David Olguín en la primera entrega de esta iniciativa, *La necesidad de una pausa*, en su ensayo “Tocar fondo: las artes escénicas en tiempos de la 4T”, pertenezco a la generación que encuentra dificultad en generar una práctica crítica de largo aliento porque permanece en el esfuerzo de sobrevivir a un mundo sobrepoblado y precarizado, pero que también goza de una libertad creativa de enorme potencia gracias a que los abuelos poco plurales⁷ ya no están y gozo de ciertas garantías alcanzadas por las generaciones anteriores –garantías que ahora tiemblan y que son insuficientes para la cantidad de personas que nos dedicamos al arte de las tablas-, y he hecho teatro o artes vivas solo en la Ciudad de México recibiendo apoyos del erario público a través de diversas instituciones y también sin apoyos institucionales. Desde este lugar de enunciación,

⁶ Donna Haraway se pregunta, en este sentido, lo siguiente: “¿Cómo podemos pensar en tiempos de urgencia sin los mitos autoindulgentes y autogratificantes del Apocalipsis, cuando cada fibra de nuestro ser está entrelazada en, y hasta es cómplice de las redes de procesos en los que, de alguna manera, hay que involucrarse y volver a diseñar? De manera recurrente, lo pidamos o no, el patrón está en nuestras manos. La respuesta a la confianza de la mano tendida: pensar debemos”. *Ibid*, 67.

⁷ Así nombra David Olguín a la generación de hacedores de teatro activos en los setenta y ochenta, apuntando a la práctica de directores teatrales como Ludwik Margules, Héctor Azar y Juan José Gurrola, entre otros. Estos “abuelos” ejercieron la práctica escénica desde una verticalidad y jerarquía muy marcadas en los sistemas de producción teatral institucional de aquellos años. En: David Olguín, “Tocar fondo: las artes escénicas en tiempos de la 4T”, en *La necesidad de una pausa* (Ciudad de México: UNAM, 2020), 99.

que me ha dado herramientas para formular este ensayo, pero que tiene también, como todas las perspectivas, diversos puntos ciegos, es que me propongo expresar una propuesta para la revitalización y diversificación de las artes vivas.

Yo soy Axolote -Frida Chacón-, morelense, egresadx del P.A. en Producción de Espectáculos de alguna universidad, productorx ejecutivx y gestorx de proyectos. Soy docente de una universidad; he habitado mi quehacer en la producción y gestión y mi devenir laboral a través de la obtención de becas, la colaboración con apoyos institucionales y la autogestión; mi visión en este ensayo surge de la cantidad de proyectos y propuestas que he podido pensar, diseñar o plantear y los que realmente se han podido llevar a cabo, también desde los placeres y los hallazgos en la acción cotidiana de los modos de producción y niveles de gestión. Desde mi punto de vista el diseño de gestión de los proyectos debe pensarse articulando el cambio constante no sólo en el aspecto artístico sino también en lo humano.

Tiempos de seca

Existen dos condiciones que en la actualidad provocan una falta de diversidad y de vitalidad en las artes vivas. La primera tiene relación con sus modos de producción⁸, que promueven que los proyectos compitan entre sí para ser seleccionados por una institución, y la segunda con la precariedad que arrojan dichos modos de producción⁹. Siguiendo a Boris Groys, en su artículo “La soledad del proyecto”, el artista hoy dedica gran

⁸ Aunque las artes vivas son asumidas generalmente como formas disidentes y liminales de crear arte para la escena, en este ensayo, como hemos dicho, integran disciplinas como el teatro o la danza así como sus modos de producción, los cuales se describen en este apartado del ensayo para dar una visión breve de la situación actual de la producción artística escénica en México.

⁹ Anna Tsing, antropóloga, feminista, y autora del libro “The mushroom at the end of the world: the possibility of life on capitalists ruins” argumenta que “en estos tiempos, lo que caracteriza a las vidas y muertes de todos los bichos terranos es la precariedad: el fracaso de las mentirosas promesas del Progreso Moderno. Lo que se busca son erupciones de vitalidad inesperada y prácticas contaminadas y no deterministas, continuas e inacabadas, del vivir entre ruinas”. En Haraway, *Seguir con el problema*, 69.

parte de su tiempo y esfuerzo en diseñar proyectos para el futuro a través de carpetas. El proyecto requiere de un tiempo de soledad en donde el artista se aísla del presente para diseñar una pieza que transformará el futuro una vez que haya sido completada. Es el diseño de futuros a través de proyectos de arte que son evaluados por expertxs que seleccionan, en asincronía con el presente, qué proyecto de futuro es más pertinente para el presente, y por lo tanto merece ser realizado, para presentarse una vez completado como algo que transforma su devenir¹⁰. En la *chinampa-teatro* se proponen, en lugar de proyectos, especies especulativas para imaginar otras formas de ser y estar como personas en un presente situado, en una comunidad particular y en un contexto específico. Cada especie especulativa es una semilla que se planta en la tierra y que deviene en una labor de investigación creativa que utiliza diversos medios y disciplinas a partir de su propio crecimiento orgánico y de las decisiones que se vayan tomando en comunidad para un florecimiento y revitalización de las artes vivas. Siguiendo a Haraway, importa con qué ideas creamos otras ideas. Importa con qué presente imaginamos otros presentes¹¹.

El “carpetismo”, como lo llamamos en México, es la labor de diseñar carpetas de proyectos para su selección por parte de un jurado que determina cuáles recibirán un apoyo institucional por cumplir con los valores que cada institución determina. Este modelo de producción, en el que lxs artistas competimos entre nosotrxs para ver quién es seleccionadx, ha generado un sinfín de proyectos sin hacerse —quizá muchos de ellos con perspectivas alentadoras y vitales respecto al presente—, y ha determinado que la única validación de un proyecto artístico proviene de un jurado o comité que tiene valores artísticos y culturales definidos con los cuales alinearse, por lo que todo aquello que esté fuera de ese sistema de valores queda excluido y en la mayoría de los casos no pasa de su condición de carpeta. El artista escénico en la actualidad es un hacedor de carpetas. El artista escénico en la actualidad, en la mayoría de los casos, requiere de

¹⁰ Boris Groys, *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea* (Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2015), 70.

¹¹ Haraway, *Seguir con el problema*, 35.

una validación institucional para considerarse a sí mismo un artista y para confirmar que su arte es pertinente y valioso para la sociedad.

La labor de los jurados, similar a la labor de la crítica, consiste en validar los proyectos artísticos a partir de lo que ya existe y ya se conoce, y a través de valores y condiciones de viabilidad preestablecidos. Se homologa el criterio de selección a los valores de cada convocatoria, y se evalúa la claridad y viabilidad de un proyecto considerando al producto como el eje rector de dicha evaluación. Por esto, el hacedor de carpetas y el evaluador de carpetas, se encuentran en un remolino de repeticiones en donde se pierde cada vez más la diferencia, la autenticidad, el riesgo y la potencia del arte.

Por un lado, cada comité evaluador tiene un tiempo limitado para evaluar los proyectos y dictaminar cuáles son los que recibirán un apoyo. La falta de tiempo para llevar a cabo una labor autorreflexiva en los procesos de dictaminación de los jurados, junto con los factores políticos y culturales que inevitablemente permean las decisiones de cada jurado, hacen que la labor de evaluación de los proyectos de arte sea también un proceso de desvitalización de las artes vivas y de homologación de los criterios artísticos. En este sentido, vale la pena recuperar el ensayo de Verónica Alvarado “Cartografías de las artes escénicas en México”, en la primera entrega de esta iniciativa, *La necesidad de una pausa*, pues hace preguntas pertinentes respecto a cómo se valida y se distribuye la capacidad productiva de las artes escénicas en el país a partir del modelo de producción del “dar” de las instituciones, como ella lo nombra en dicho ensayo¹². El arte es diseñado a través de carpetas que buscan describir una visión del futuro que puede transformar el presente, y es evaluado a partir de criterios sustentados en el pasado. No existe espacio en la producción escénica contemporánea para reformular el presente desde el presente mismo. El arte escénico se ha transformado en el espacio de salvación del presente a partir del diseño artístico de un futuro que mejor cumpla con los criterios de evaluación y viabilidad de las instituciones.

¹² Verónica Alvarado, “Cartografía de las artes escénicas contemporáneas en México: política de los espacios emancipados”, en *La necesidad de una pausa*, 15.

Por otro lado, los modelos de producción institucionales se han implementado en el ejercicio práctico de la precariedad. Las artes vivas en México se encuentran dando vueltas en un círculo vicioso en el que no se paga, no se cobra, y se ofrecen cada vez menos prestaciones y remuneración para quienes hacen el arte escénico en este país. Ya sea por la vía pública o la vía privada, la actividad artística se encuentra acotada a un otro que toma la decisión respecto a si se permite llevar a cabo el proyecto o no, en qué condiciones y bajo qué criterios. El arte pierde toda agencia política y se convierte en la repetición invariable de lo que ya se ha dicho y es comprobable, evaluable o clasificable¹³.

Esta práctica ha transformado también la manera en que como artistas nos validamos entre nosotrxs y frente a la sociedad, sobre todo en el caso de lxs más jóvenes que aún buscan una entrada en la vida profesional pues deben esperar a que una institución lxs ratifique como artistas, para reconocerse como tales y para darse permiso de “entrar” en los modos de producción de las artes vivas. Se da por hecho que quienes han recibido un estímulo económico ya sea por una beca, apoyo, premio o cualquier selección en la que hayan sido elegidxs, son quienes tienen “permiso” para ser artistas. A menudo olvidamos que todas las becas, premios y apoyos institucionales tienen *per se* un discurso político o una política cultural a la cual rendir cuentas, y por lo tanto, tienen una visión del arte, de la política, la estética y las normas culturales que definen las pautas por las cuales se dictaminan dichos concursos. Este proceso de validación institucional en las artes vivas que induce al artista a buscar su validez y reconocimiento a través de una selección institucional y de su publicación en el espacio de lo público —a menudo a través de las redes sociales— ha provocado una enorme distancia entre la práctica artística y la complejidad del presente. El arte escénico se ha distanciado tanto de la complejidad del mundo real,

¹³ En este sentido, el coreógrafo Marten Spangberg expone en su conferencia del 2015, “Una abogacía por la danza”: “El dilema del artista desde finales del siglo XIX es, o que el arte recibe cierto tipo de autonomía pero no es político, o que el arte es político pero entonces acaba siendo diseño, perdiendo su autonomía, y de pronto se ve a sí mismo implicado en modelos de cumplimiento o eficiencia. Esto es obviamente lo que está pasando cuando un gobierno neoliberal instrumentaliza el arte, no solo para estar al servicio de la nación, sino que está dispuesto a hacer la experiencia transformativa para -o en- el espectador o el implicado”. En: Marten Spangberg, “Una abogacía por la danza”, *La Barraca*, Núm. 4 (2020): 83.

de sus problemáticas, intereses, dinámicas, que su única validez es otorgada por un sistema institucional de producción escénica.

De esta problemática, como hemos referido, sólo conocemos el proceso de la Ciudad de México —el tema de la centralización de la producción de las artes vivas es un problema que merece una reflexión aparte, y no sé si nosotrxs seamos lxs indicadxs para llevarla a cabo en este ensayo¹⁴—, y ha provocado una enorme precarización en el gremio artístico, la repetición de las mismas personas beneficiadas y, por lo tanto, una repetición del imaginario artístico hasta el punto de agotar cualquier oportunidad de construcción de públicos, comunidades y relaciones entre las artes vivas y la vida actual del país.

En la industria del espectáculo, el artista escénico puede gozar de una vida económicamente estable y de los frutos de la fama, a cambio de constituirse como un producto de la industria cinematográfica para el consumo masivo de series y películas. Quienes hacemos artes vivas en México vivimos en esta franja esquizoide entre lxs que no tienen dinero ni para comer y lxs que ostentan una vida de estrellas de televisión, generada por la fama que han construido alrededor de una imagen que atiende a las necesidades representativas de empresas transnacionales que lucran con el consumo masivo de contenido en series y películas. El artista escénico parece estar forzado a vivir de apoyos institucionales realizando una práctica artística que obedezca sus lineamientos culturales y sus valores artísticos, o a alinearse con un modo de producción masivo que tiene una postura crítica nula frente a la representación política de la realidad y que lo obliga a cumplir con estándares de representatividad corporal y de identidad, y a seguir las normas de la sociedad del espectáculo. El artista vive en los extremos, en la pobreza o en la riqueza, sin equilibrio, diferencia o autenticidad, en los que vende su capacidad creativa, política y crítica a los valores culturales de las instituciones o a la sociedad del espectáculo.

¹⁴ Para echar un vistazo a la situación nacional de la producción teatral se puede leer el artículo de David Juárez Castillo, “Infraestructura teatral y desigualdad social: la necesidad de fomentar el teatro en las comunidades pobres y marginadas del país”, en la primera entrega de esta iniciativa de reflexión, donde se concluye que casi el 90% de los municipios del país no cuentan con un solo teatro. En *La necesidad de una pausa*, 56-72.

La *chinampa-teatro* y la semilla especulativa

La *chinampa-teatro* propone espacios comunitarios de creación colectiva en los que se labora a partir del crecimiento orgánico de cada especie especulativa en cultivo. En la *chinampa-teatro*, las especies de plantas que se siembran, cultivan y cosechan son las especulaciones creativas que se desarrollan en comunidad. Dichas especies especulativas se imaginan en comunidad, y en comunidad se elige cuáles se siembran en qué temporada, y así van creciendo en colaboración, como las plantas de una milpa: el maíz que sirve de estructura al frijol y la calabaza, la calabaza que cubre el suelo y retiene la lluvia y el frijol que se enreda en los carrizos de maíz y los protege. Quienes laboran en cada *chinampa-teatro* responden al crecimiento orgánico de cada especie especulativa que se va dando por sí misma a partir de las temporadas de siembra, cultivo y cosecha. A este espacio se le llama la *chinampa-teatro*, del cual brotarán flores y frutos, y será cuidado y regado como una auténtica balsa de tierra fértil para el cultivo de nuestra vitalidad y florecimiento¹⁵.

La *chinampa-teatro* siembra semillas especulativas que especulan radicalmente otras formas de comprender y habitar el presente, y de activar nuestra vidas desde una revitalización de los procesos creativos y de nutrirlas a partir de ellos. Estas especulaciones, en contraposición a la noción de proyecto —visión de futuro distanciado del presente— se nutren de las propuestas de fabulaciones especulativas de Donna Haraway, que proponen a la ficción como una forma de imaginar otras realidades radicales frente a la responsabilidad de seguir con el problema en la complejidad del mundo que nos ha tocado habitar¹⁶.

Cada *chinampa-teatro* elabora sus semillas especulativas con base en las personas que participan en él. Dichas semillas especulativas no son

¹⁵ Existe una relación entre la *chinampa-teatro* y la fundación de Teatros propuesta por Alberto Villarreal en la primera entrega de esta iniciativa. Se sugiere una lectura atenta a su propuesta de fundación de Teatros en relación con sus conceptos de Dirección Artística (D.A.), temperamento —temperatura más tiempo—, y cruces y pactos. Vid. Alberto Villarreal, “¿Y por qué no se le envía a un teatro para salvarle la vida? -Sobre el arte de fundar Teatros como territorios autónomos-, en *La necesidad de una pausa*, 248.

¹⁶ Haraway, *Seguir con el problema*, 65-79, 129-205.

evaluadas por un comité que decide cuáles son las que deben ser producidas. En su lugar, hay un momento de siembra en el cual se imaginan diversas semillas especulativas en colectivo y, una vez relacionadas entre sí, se decide qué especies pueden crecer mejor en conjunto y se plantan como un grupo de semillas que están esperando brotar juntas en la oscuridad. La *chinampa-teatro* se concibe como un espacio de creación autorreflexivo, que presta atención a la manera en que está siendo gestado, y coloca sus esfuerzos imaginativos en crear otras maneras de crear artes vivas en el presente que puedan revitalizar los procesos creativos y nutrir la experiencia de cada persona, y la relación consigo misma y con el planeta en contextos situados y específicos.

La *chinampa-teatro* explora la presentación de otras formas de ser y estar en la vida a partir de un cuestionamiento crítico del presente y de los discursos dominantes y hegemónicos que cruzan dicho presente situado y específico. La realidad de la cual cada *chinampa-teatro* abreva los sistemas de representación que serán ensayados a partir de un cuestionamiento crítico son el *agua* que corre alrededor de la tierra de la chinampa. Cada chinampa tiene una relación directa con el agua que nutre sus semillas; del cauce de esa agua se alimentan las semillas que florecerán en cultivos que respondan a las corrientes de agua alrededor de la chinampa, y al trabajo de arar la tierra, cuidar las plantas y diseñar multicultivos en crecimiento orgánico para formular, en la *chinampa-teatro*, otras posibilidades del presente en comunidad. Las formas escénicas de la *chinampa-teatro* no son necesariamente dramáticas, ni espectaculares, pero pueden serlo si esas disciplinas, medios o recursos se integran como abono a cada especie de semilla especulativa en temporales, como se desarrolla más adelante.

Las chinampas crecen orgánicamente en respuesta al clima y a las condiciones de cada lugar. La *chinampa-teatro* comprende que se sitúa en un lugar específico con redes específicas y formas culturales específicas. La *chinampa-teatro* se considera entonces un espacio de reflexión y creatividad para problematizar, transformar y complejizar la representación

¹⁶ Haraway, *Seguir con el problema*, 65-79, 129-205.

de la realidad en la vida práctica, en nuestros cuerpos, relaciones, tiempo, pensamientos. Sus líneas de investigación creativa se relacionan con la comunidad que lo hace y con su entorno.

La *chinampa-teatro* no intenta imponerse como la única forma de hacer teatro o artes vivas, ni como la solución cabal a los problemas existentes de la escena artística mexicana ni tampoco como una posibilidad de futuro para las artes vivas. Imaginar otro presente para los procesos creativos de las artes vivas en México implica ser capaz de imaginar múltiples formas de hacer teatro o artes vivas que reconozcan la diferencia y la particularidad de cada tiempo y espacio. Esta es una práctica que puede y tendrá que convivir con otras, y se plantea como un espacio radical para imaginar otras formas de crear en un presente convulso y turbulento.

Los ahuejotes en la *chinampa-teatro*

Las chinampas se sostienen de ahuejotes. Los ahuejotes son unos árboles de la familia de los sauces que se siembran en las orillas de las chinampas para darles estabilidad. Los ahuejotes llevan sus raíces al fondo de la tierra de la chinampa sirviendo como anclas para las parcelas de tierra que flotan haciendo florecer los cultivos. En la *chinampa-teatro* existen ahuejotes, estructuras sembradas para dar estabilidad a la práctica de cada comunidad creativa, y para delinear ciertos surcos de sentido que darán contención a la organicidad propia de un crecimiento en colectivo de especies múltiples de semillas especulativas para su floración y vitalidad. Algunos ahuejotes que pueden sustentar esta práctica se desarrollan a continuación. Estos no son los únicos, pues cada *chinampa-teatro* deberá ir sembrando los suyos a partir de la experiencia de sus temporadas de siembra, cultivo y cosecha.

- 1.** *Asumir el fracaso como una variable potente en la imaginación de otros presentes posibles.* En la *chinampa-teatro* se reconoce que el fracaso es una de las líneas por la cual toda semilla especulativa puede pasar. En algo tendrá que fracasar la semilla como parte de su búsqueda

creativa. Para imaginar un presente que no existe hay que asumir el fracaso como parte de esa búsqueda y reconocerlo como un elemento fundamental de pensar radicalmente otros presentes posibles. En la *chinampa-teatro*, al fracaso en potencia de devenir un presente que no imaginábamos, se le llama brote especulativo.

2. *Comunidad activa en la expectación de los procesos creativos de las semillas.* El espectador, tan importante en el proceso de las artes vivas, será parte de la comunidad de la *chinampa-teatro*. Para poder “mirar” lo que está sucediendo en la *chinampa-teatro* unx tendrá que formar parte activa de la comunidad, ya sea aportando con su tiempo y esfuerzo o aportando con una cuota mensual de recuperación y de reciprocidad. De este modo, quien asiste como público a las exposiciones de los procesos creativos y a sus resultados deberá haber contribuido de alguna manera al espacio. No hablamos de actores y espectadores, sino de una comunidad activa que se involucra de algún modo con la siembra, cuidado y cosecha de la chinampa teatral, que a veces tiene el rol de hacer y a veces el de ver, o quizá ambos en una misma semilla especulativa. Se le llama a esta participación activa en la *chinampa-teatro* una aportación común, ya sea de tiempo y esfuerzo o de recursos económicos. Una persona se involucra en la *chinampa-teatro* desde una aportación común, y no desde el pago por un servicio de entretenimiento o de divulgación de la cultura.
3. *Procesos temporales.* Las comunidades de la *chinampa-teatro* tendrán procesos creativos a partir de líneas de investigación creativa que se decidan en comunidad. Cada línea de investigación creativa será una semilla especulativa para sembrar, cultivar y cosechar. Cada proceso será distinto e irá creciendo orgánicamente a partir de su propio desarrollo, por lo que las herramientas creativas, medios, disciplinas o modos de hacer arte, dependerán de cada proceso. A la decisión de laborar con una disciplina u otra, un medio u otro, se le llama temporal. Se propone que cada temporal se componga de aspectos mediales, indisciplinarios o disciplinarios, y tendrá como objetivo generar

capacidades para repensar las diversas nociones que atraviesan sus técnicas. Por ejemplo, se hará la siembra de una semilla especulativa que reflexione sobre el cuerpo; se cultivará el cuerpo como un medio para la expresión artística y como resultado de diversos cruces políticos y culturales; se utilizarán diferentes técnicas como fertilizantes que harán florecer los cuerpos en sus diversas capacidades, artísticas o no, es decir, un cuerpo en exploración de sí mismo como medio expresivo puede hacer uso de la técnica de la danza butoh, y así lo hará hasta que el crecimiento orgánico de la semilla que se ha sembrado encuentre un cierre para esa exploración técnica, o el principio de otra exploración quizá más relacionada con el cuerpo político o social, entre otras infinitas variables de medios y disciplinas que pueden abonar a cada semilla especulativa para su florecimiento y cosecha. El espacio de la *chinampa-teatro* se volcará en la relación entre técnicas, medios y capacidades, sin pretender su perfeccionamiento, sino su potencia para abrir nuevas formas de ser y estar en el planeta tierra como seres humanos que cohabitan con otras especies de plantas, animales y piedras. Esta apertura entre relaciones de disciplinas, medios y técnicas, permite también integrar en los procesos creativos de la *chinampa-teatro* disciplinas que no se consideran artísticas o creativas, por ejemplo, es probable que la ingeniería o la medicina, se relacionen con la fotografía en una semilla que especule sobre las relaciones entre la memoria, los hospitales y lxs habitantes de la Ciudad de México. En la *chinampa-teatro*, a esta relación orgánica entre disciplinas, medios y búsquedas creativas durante el proceso de cultivo de una semilla especulativa, se le llama devenir de temporales.

4. *Perder el perfeccionamiento de la técnica.* En el espacio de la *chinampa-teatro* se asume que lo que está en tensión en este tiempo en el planeta tierra es nuestra capacidad para encontrar otras formas radicales de ser y estar en la vida en responsabilidad mutua con otras especies y con nosotrxs mismxs; en un tejido natural del cual somos parte, y no en el perfeccionamiento de los modos de hacer arte, a través de diversos medios o de la innovación artística. Las técnicas,

en este sentido, son capacidades que uno elige o desarma a partir de la búsqueda creativa de cada proceso, y no a partir de su perfeccionamiento. Cada técnica, disciplina o medio se vuelve un fertilizante para el crecimiento orgánico de una línea de investigación creativa. Se utiliza o se deja de utilizar en función del crecimiento orgánico de cada semilla especulativa, y en la exploración con los distintos procesos y resultados de flores y frutos que pueda arrojar dicha línea creativa.

5. *Interacción horizontal entre abuelxs, jóvenes adultx e infantes terribles.* En la *chinampa-teatro* se asume que la edad y la experiencia, así como la ingenuidad y la ignorancia, entre otras diferencias que arroja el tiempo a cada cuerpo, son fertilizantes y abonos que pueden hacer florecer múltiples variables de formas radicales de responder hábilmente a un presente convulso y complejo. Especialmente si estos abonos se relacionan entre sí a partir de experiencias horizontales, de diálogo y convivencia en comunidades creativas para el cuidado de semillas especulativas en potencia de florecer. La edad y la experiencia no se asumen como una jerarquía en las posiciones creativas de un proyecto para el diseño de un mejor futuro; tampoco son características de uno u otro personaje, ni se relacionan con “dar el perfil” en un *casting*; son abonos fértiles para el florecimiento de otros presentes posibles en el crecimiento orgánico de semillas especulativas para la revitalización de las artes vivas en México.

En la *chinampa-teatro* cada semilla especulativa explora otras formas de habitar el presente como personas situadas y en contextos específicos, y lo hace a través de procesos autorreflexivos y estructurados a partir de los ahuejotes descritos, del crecimiento orgánico de cada siembra y cosecha y de las decisiones que se vayan tomando en comunidad a partir del diálogo, el disenso¹⁷ y la generación de acuerdos entre personas que

¹⁷ Disenso en el sentido que Jacques Ranciere expone en su libro *El espectador emancipado*, como un conflicto de diversos regímenes de sensorialidad, y como operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible. “Reconfigurar el paisaje de lo perceptible y de lo pensable es modificar el territorio de lo posible y la distribución de las capacidades y las incapacidades. El disenso pone nuevamente en juego, al mismo tiempo, la evidencia de lo que es percibido, pensable y factible, y la división de aquellos que son capaces de percibir, pensar y modificar las coordenadas del mundo común”. (Jacques Ranciere 2010, 52)

sostienen un espacio para la exploración de otros presentes posibles. El resultado de los temporales de cada semilla especulativa, la comunidad que conforme dichos temporales y las maneras en que éstos se desarrollan, irá deviniendo en un proceso de crecimiento orgánico que sigue su propio tiempo de gestación. La *chinampa-teatro* está en constante devenir. No existe en función del entretenimiento de un público, sino en la capacidad de estar imaginando otras formas de ser y estar en el planeta tierra a través de la potencia del arte como un espacio de excepcionalidad, y específicamente del teatro, como el espacio para sembrar procesos críticos de representación de la realidad en contraposición a los sistemas de representación hegemónicos y al discurso dominante.

El tiempo de crecimiento para cada semilla especulativa sigue el proceso de siembra, cultivo y cosecha de una chinampa. A principios de año, se estructuran las semillas especulativas a partir de las líneas de investigación creativa que se quieran explorar. En la época de siembra, durante marzo y abril, se deciden cuáles de esas semillas especulativas se plantarán en un multicultivo que promueva un crecimiento mutuo y colaborativo, y se siembran las especies de semillas que se hayan elegido en comunidad. Por ejemplo, el cuerpo y el espacio como línea creativa puede complementarse con el afecto y el sonido urbano, así como con la imagen y la representación del género en la ciudad. De esta manera, cada semilla especulativa intentará relacionarse con una búsqueda que integre aspectos políticos, éticos y estéticos de contextos situados, y se desarrollará sin la necesidad de exponer un resultado, ni de plantear entregas de ningún tipo a ninguna institución o persona. Será un cultivo de procesos, en los cuales se cosecharán diversos frutos, posiblemente relacionados con las artes vivas y el teatro, pero también quizá con el espacio de lo digital, de la ciudad, del libro, de la pedagogía, etc.

Durante la época de lluvias se cuidará el multicultivo a partir de su crecimiento orgánico, desde mayo hasta octubre, y en noviembre se hará la cosecha de las semillas especulativas a partir del devenir orgánico de cada una de ellas. Esta cosecha podrá ser una exposición de los procesos creativos, una muestra de arte, una pieza escénica, la publicación de un libro, una receta de cocina, el diseño de un jardín, o cualquier otra flor o

fruto que se haya gestado en el crecimiento orgánico de cada proceso de cultivo y cuidado de las semillas especulativas. Al finalizar el ciclo de siembra y cosecha, como en las chinampas, se volverá a iniciar dicho proceso tomando en cuenta la cosecha anterior, quizá volviendo a sembrar alguna semilla que todavía tenga algunos frutos que brindar, o tomando de lo cosechado alguna idea para volver a sembrar y germinar en exploraciones para otras formas de habitar el presente en comunidad.

La *chinampa-teatro*, por otro lado, se enmarca en el contexto de la producción artística para aprovechar el único valor actual del arte, que es, desde nuestra perspectiva, ser un espacio de excepcionalidad en el marco normativo de una cultura. La potencia del arte se sustenta en su capacidad de plantearse como un espacio de excepcionalidad en los procesos civilizatorios de una cultura. En el arte hay espacio para detonar cualquier cosa. Esto se debe a que por un lado el arte es esencialmente inútil —y así lo debe seguir siendo para aprovechar su capacidad de ser un invitado incómodo en los procesos civilizatorios de la modernidad— y a que, por otro lado, es esencialmente un artificio, es decir, al ser el arte esencialmente inútil y artificial, tiene la potencia necesaria para transformar radicalmente el presente de una cultura desde su interior¹⁸. Ninguna otra acción, permitida dentro de las normas de la cultura, puede demoler dichas normas desde su interior. El arte es una llave para descomponer desde adentro los procesos civilizatorios que limitan la capacidad de ser y estar de cada persona en la tierra, y que promueven sistemas de opresión en el ejercicio de legitimación de los procesos civilizatorios de la modernidad y de los sistemas de representación que los normalizan.

¹⁸ El arte permite una labor de orientación de la cultura si se crea con la consciencia de ser originado por una oscilación entre la distancia del ser sujeto y el mundo exterior, y a partir de esta consciencia se detona como un aparato crítico y liberador frente a las representaciones hegemónicas de su presente. *Cfr.* Warburg, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Ciudad de México: IIE, UNAM, 2012. El arte es inútil y artificial, por lo tanto, es un generador de vacíos; desde ese vacío en potencia, el arte puede orientar la cultura a partir de formular otros sistemas de representación del mundo exterior y de visibilizar los discursos dominantes de los ya existentes.

Nutrientes y minerales para la *chinampa-teatro* y para quienes la cuidan

Para sembrar el proceso de reciprocidad económica de la *chinampa-teatro* se describe brevemente la manera en que por lo común se sustentan las escuelas Waldorf. Una escuela Waldorf es un proyecto pedagógico basado en la antroposofía, ciencia espiritual desarrollada por Rudolf Steiner durante el siglo XX en Alemania. Las escuelas Waldorf son, usualmente, asociaciones civiles sin fines de lucro en que las familias aportan una cantidad de recursos mensuales suficientes para que lxs maestrxs —que dirigen la escuela a partir de un trabajo colegiado— puedan sostener una vida digna y para que la escuela pueda sustentarse a sí misma. De este modo, las familias de una escuela Waldorf son parte de la comunidad y se consideran aportantes de un proyecto pedagógico con el cual se identifican. Las familias consideran que la pedagogía Waldorf es importante para sus hijxs y para sus comunidades, y tienen interés en pertenecer a esa comunidad porque implica un beneficio real para ellxs. De manera similar, las *chinampas-teatros* son espacios que se sustentan, principalmente, en las aportaciones de una comunidad participativa. Cada *chinampa-teatro* deberá hacerse de una comunidad que tenga interés en su espacio de experimentación creativa y que pueda hacer aportaciones mensuales¹⁹ a cambio de sostener un espacio en el cual se puede experimentar, visitar, aprender o sembrar semillas especulativas con el resto de la comunidad. En este sentido, la *chinampa-teatro* tiene la responsabilidad de ser un espacio de interés para la comunidad que lo conforma, no como un espacio para el entretenimiento o la divulgación cultural, sino como un espacio para repensar el presente de manera radical a través de la potencia excepcional del arte. Se renueva de este modo la relación entre las artes vivas

¹⁹ Una comunidad Waldorf suele recibir aportaciones similares a un pago de colegiatura de una escuela privada de la Ciudad de México. En la *chinampa-teatro* estas aportaciones deberán definirse de acuerdo a las posibilidades de cada persona, y existirá la posibilidad de apoyar con labores y voluntariado en caso de no poder dar una aportación económica. Será una variación entre la cantidad promedio que se puede aportar por la comunidad, la cantidad que cada persona pueda aportar y la manera en que se puede aportar a la comunidad además de las aportaciones económicas lo que defina las aportaciones mensuales.

y la vida, pues los procesos creativos de las *chinampas-teatros* se vinculan directamente con la comunidad que los sostiene, y dicha comunidad pertenece, al igual que la *chinampa-teatro*, a un contexto específico, situado, a partir del cual se diseñan las semillas especulativas que investigarán otras formas de responder al presente desde una comunidad creativa y aportante específica, y desde un presente situado y común²⁰.

Por otro lado, la *chinampa-teatro* permite que las instituciones públicas o privadas se acerquen a la siembra de semillas especulativas y se integren como aportantes de una comunidad que está velando por encontrar otras formas radicales de asumir el presente como un multicultivo en constante gestación. Las instituciones aportan a la *chinampa-teatro* solamente en el rubro de su infraestructura, no de su especulación creativa. En la *chinampa-teatro* son las instituciones públicas las responsables de proveer las condiciones ambientales y abastecer la tierra para la siembra en los distintos espacios comunitarios de creación colectiva, que llamaremos en este ensayo agroecosistemas, en los que se trabaja a partir del crecimiento orgánico de cada especie especulativa en cultivo²¹. El fondo aportado por la institución es utilizado para cubrir el mantenimiento, los recursos materiales y servicios del espacio que refuercen el crecimiento de las semillas especulativas. Esto implica, por ejemplo, el pago de luz, el gas, el agua, y otros rubros que se relacionan con propiciar un espacio limpio, digno y cuidado para la siembra de semillas especulativas. El fondo aportado por la institución debe considerarse como una aportación de mínimo diez años; de este modo, la *chinampa-teatro* no tiene la necesidad

²⁰ También se promueve romper la distancia entre pedagogía, profesionalización e investigación, pues en la *chinampa-teatro* se desarrollan las tres variables, a partir de la labor de los temporales, de manera entrecruzada, horizontal y relacional.

²¹ Algunas instituciones públicas que pueden aportar de este modo a una *chinampa-teatro* pueden ser universidades, estados, secretarías de cultura, programas de apoyo al arte, etc. Esta propuesta de apoyo institucional público a la infraestructura de la *chinampa-teatro* puede asemejarse al Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del FONCA, sin embargo, una diferencia importante es que al apoyar a una *chinampa-teatro* la institución pública no debe exigir rendición de cuentas cuantificables como funciones, temporadas, talleres, etc., sino considerar que la inversión que hace es para propiciar un espacio fértil para procesos creativos que sigan las premisas planteadas en las *chinampas-teatros*. Una institución pública puede decidir si apoyar o no a una *chinampa-teatro* solamente en su infraestructura, es decir, no deberá evaluar ningún proceso creativo ni resultado escénico, sino mantenerse como aportador del proyecto únicamente en su aspecto de infraestructura.

de estar renovando anualmente los apoyos con las instituciones públicas, y se refuerza su autonomía en los procesos creativos y sus resultados.

La *chinampa-teatro* es un modo de usar el espacio, más que un espacio mismo. Así, casi cualquier lugar puede ser un agroecosistema propicio para una *chinampa-teatro*, y cada comunidad de chinamperos creativos tendrá que adaptarse a las características de cada sitio como parte de sus procesos de especulación creativa. Con todo, algunos agroecosistemas propicios para las *chinampas-teatro* son foros, teatros, auditorios, centros culturales comunitarios, centros de producción cultural, librerías, galerías, sitios de entrenamiento y trabajo, salas alternativas, espacios colectivos de grupos y creadores independientes situados en distintos puntos geográficos, situados, específicos, del país²².

Una vez asegurado el agroecosistema y su funcionamiento, después de preparar el multicultivo con el cual se trabajará en la siembra, cultivo y cosecha de cada temporada, serán lxs miembrxs de cada semilla especulativa quienes tendrán la responsabilidad de conseguir recursos a través de aportaciones de la comunidad y de donaciones deducibles de impuestos. Para hacerlo, deberán presentar el proyecto de la *chinampa-teatro* como un espacio que pertenece a una comunidad específica, en un barrio específico y con personas específicas, y hacer de esta información el motivo por el cual es valioso realizar una aportación. No se venderán semillas especulativas como proyectos a elegir por parte de los aportantes, sino temporadas de multicultivos pertenecientes a una comunidad que está dispuesta a cuidarlos a partir de una reciprocidad económica sustentada sus aportaciones.

²² Los foros del INBAL, UNAM, IMSS y otras instituciones públicas tanto en la Ciudad de México como en el interior del país pueden funcionar como sedes de una *chinampa-teatro*, haciendo uso del espacio teatral como un espacio de experimentación y de desarrollo de procesos creativos, y no sólo de programación de espectáculos y temporadas de obras ya terminadas que buscan un espacio para su presentación.

Las chinampas viven del comercio local y del consumo de los mercados locales de la Ciudad de México. Son pequeños espacios de resistencia frente al mercado transnacional de semillas transgénicas que atiende la necesidad de consumo de las grandes poblaciones urbanas²³. La *chinampa-teatro* se propone como un espacio en donde se busca y se promueve el arte del buen vivir y del vivir del arte de manera digna. Por esto, en una *chinampa-teatro* se prioriza el sostenimiento de sus comunidades creativas antes que la producción y ensamblaje de elementos para la representación de sus resultados escénicos. En *El teatro posdramático*, Lehmann comenta que el arte escénico es el último en alcanzar a las vanguardias porque requiere de una inversión fuerte para poderse realizar y el riesgo de pérdida de la inversión es alto. Una obra que no gusta, o que no consigue una respuesta favorable por parte del público o la crítica, puede no volverse a presentar jamás. La inversión de tiempo, materiales y recursos se quedan varados en una bodega sin que nadie se haya enterado del fenómeno escénico²⁴. En la *chinampa-teatro*, la comunidad aportante y las instituciones deben asumir que el dinero que invierten se refleja en procesos creativos vitales, nutridos, cooperativos, que buscan mirar el presente de otro modo, y no determinar un resultado *a priori* ni exigir un producto a entregar. En un presente como el nuestro no hay necesidad de innovar en formas artísticas, ni de inventar otras plasticidades de lo escénico que suelen ser, como escribió David Olguín en la primera entrega de esta iniciativa, “resurrecciones estéticas del pasado”²⁵, sino de encontrar otras formas de responder a la complejidad y a las turbulencias que nos ha tocado vivir. La generación de recursos para una *chinampa-teatro* se propone entonces en dos líneas principales:

²³ Retomamos aquí la sugerencia de Lázaro Gabino Rodríguez de reflexionar sobre la similitud entre empresas transnacionales de semillas transgénicas como Monsanto y empresas transnacionales de producción masiva de contenidos de series y películas como Netflix. En: Lázaro Gabino Rodríguez, “Jacobó Dayán, Netflix y Somos”, *Somos Reclamos*, julio 10, 2021, https://somosreclamos.blogspot.com/2021/07/jacobo-dayan-netflix-y-somos.html?fbclid=IwAR1aL6x%2052ary6222ZWTEXPQlwGEb8iZWZvZ_150NivusU0JiOKG8SiFeD9k.

²⁴ Hans-Thies Lehmann, *Teatro posdramático* (Ciudad de México: Paso de Gato, 2013), 50.

²⁵ Olguín, “Tocar fondo”, 111.

- 1.** *Aportaciones comunes.* La participación económica de la comunidad activa, mediante una cuota mensual de recuperación y reciprocidad en tiempo y esfuerzo, propicia la igualdad entre los miembros de la comunidad activa como medio de aportación mutua para beneficio de todos. Así se otorga un amplio margen para que cada miembro de la comunidad activa reciba los recursos en proporción al trabajo efectivamente prestado, dejando en claro que la distribución de resultados no se hace en función de dicha aportación, sino por el ejercicio de la actividad en los multicultivos.
- 2.** *Abonos “complementarios” en donaciones.* Cada comunidad tendrá la responsabilidad de integrar a cualquier persona, institución o empresa interesada en el fenómeno de la *chinampa-teatro*, que implique la participación de terceros a través de recursos o aportaciones en efectivo o especie.

Para describir el modo en que se gestiona y ejerce el capital económico de cada *chinampa-teatro* acudimos de nuevo al ahuejote, que en este ensayo representa una premisa que estructura la *chinampa-teatro* y su devenir. Este modelo de gestión de capital se estructura en cuatro ahuejotes:

- 1.** Los miembros de cada *chinampa-teatro* contribuyen a gestionar el capital destinado al crecimiento de las especies especulativas. Parte de ese capital es propiedad común y se utiliza en los nutrientes, minerales, abonos y fertilizantes que permiten el crecimiento orgánico de cada semilla especulativa a partir de los temporales. Es el capital utilizado para los temporales de cada multicultivo, por eso a este ahuejote se le llama el capital para temporales.
- 2.** Los miembros agricultores reciben un pago por sus labores que no responde a los años de experiencia, sino al tiempo que cada persona invierte en la siembra y cultivo, así como a las especificidades de las tareas que realiza sobre el capital entregado como condición para el

seguimiento de sus actividades de cultivo. A este ahuejote se le llama el capital para fomentar el arte del buen vivir y del vivir del arte de manera digna.

3. En la *chinampa-teatro* se prioriza el pago por la labor de cada integrante antes que la compra o manufacturación de elementos para la exposición de resultados creativos. Antes que comprar un proyector, realizar una escenografía o producir un vestuario, en la *chinampa-teatro* se prioriza que cada persona reciba un salario digno, y que pueda hacer del buen vivir y del vivir del arte de manera digna, una práctica diaria. Hay demasiados objetos en el mundo como para producir uno más, y será parte de la búsqueda creativa de cada *chinampa-teatro* hallar las formas de representar lo que se desee con los objetos que puedan crecer orgánicamente de cada búsqueda creativa o que se puedan encontrar en cada barrio. Se hará uso, por ejemplo, de la técnica del *ready-made*, el arte *povera*, y otros recursos estéticos y discursivos que han hecho del teatro del mundo el material para la exposición del arte. Este ahuejote se define como el capital para la producción de elementos escénicos, a pesar de que, como hemos manifestado, este capital será el menos importante en la realización de cada semilla especulativa, pues se da prioridad al vivir bien del arte y al arte del buen vivir para la comunidad de artistas de cada *chinampa-teatro*.
4. Se promueve la gestión de una reserva económica que pueda irse expandiendo conforme se vayan recibiendo aportaciones y apoyos por parte de aportaciones comunes y abonos complementarios. Esta reserva económica se mantendrá en resguardo, sin utilizarse para temporales, sueldos o producciones, sino para casos de emergencia, o para algún momento en que la *chinampa-teatro* tenga necesidad de sostenerse a sí misma en su totalidad, etc.

La *chinampa-teatro* propone estos cuatro ahuejotes como premisas para un modelo sustentable de sostenimiento digno para el arte del buen vivir de sus comunidades. Las premisas que detonan dicho modo de producción provienen de priorizar una vida digna para quienes hacen la *chinampa-teatro* antes que de estimular la producción escénica y de generar una autonomía creativa de la *chinampa-teatro* frente a las instituciones. ♦

Bibliografía

Abderhalden, Rolf, Sylvia Jaimes, Eloísa Jaramillo y Ximena Vargas, eds. *Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas*. Primera Cohorte. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2010.

Alvarado, Verónica, David Juárez, David Olguín, Alberto Villareal, et al. *La necesidad de una pausa. Ensayos sobre el estado actual de las artes escénicas*. Ciudad de México: UNAM, 2020. <https://teatrounam.com.mx/teatro/la-necesidad-de-una-pausa-ensayos-sobre-el-estado-actual-de-las-artes-escenicas/>.

Groys, Boris. *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja negra editora, 2015.

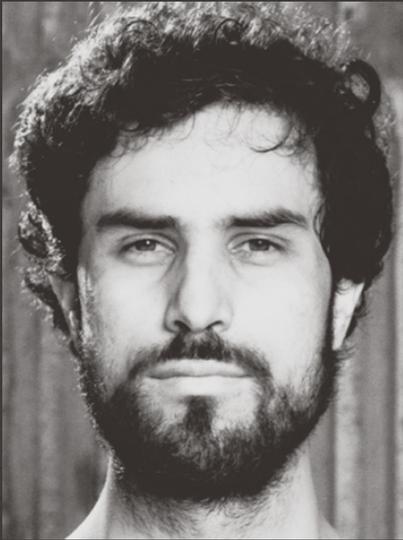
Haraway, Donna. *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni, 2019.

Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.

Lehmann, Hans-Thies. *Teatro Posdramático*. Ciudad de México: Paso de Gato, 2013.

Spangberg, Marten. "Una abogacía por la danza". *La Barraca*. Núm. 4 (2020): 83-94.

Warburg, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Ciudad de México: Instituto de investigaciones Estéticas, UNAM, 2012.



EMILIO CARRERA QUIROGA

POETA, DRAMATURGO Y ARTISTA TRANSMEDIAL

Estudió un *Certificate of Higher Education* en la Royal Central School of Speech & Drama, en Londres, de la licenciatura *BA [HONS] Drama, Applied Theatre and Education* [2012]. Egresó en el 2018 del Centro Universitario de Teatro CUT, UNAM [Mención honorífica] en el cual fundó la revista *La Barraca*. Como artista escénico ha participado en *Loop: espejos del tiempo* [INBAL. Premio WSA] dirigido por Vivian Cruz, *Una niña es una cosa a medio formar*, dirigida por Juan Miranda [Museo Tamayo] y *Desaparecer*, escrita y dirigida por Pascal Rambert [Teatro Juan Ruiz de Alarcón, UNAM] entre otras. En 2018 ganó el apoyo *Incubadoras Teatrales* [Teatro UNAM] para el proyecto *Memoria Concreto*, del cual es dramaturgo y director [CCB]. Fue coordinador del proyecto de residencias artísticas *Danzas Vegetales* desarrollado en colaboración con el Huerto Roma Verde [2021].

Actualmente es becario de la *Fundación Jumex Arte Contemporáneo* para realizar sus estudios de posgrado en la *Maestría Interdisciplinar de Teatro y Artes Vivas* de la Universidad Nacional de Colombia, en Bogotá [2021-2023], en la cual estudia la noción de imagen en la dramaturgia en relación al trabajo historiográfico de Aby Warburg.



FRIDA ULALUME CHACÓN

Productora ejecutiva de espectáculos y artes escénicas. Egresada de la Universidad del Claustro de Sor Juana. Socia en Producciones Arándano A.C. Ha sido beneficiada con estímulos y becas como: México en Escena FONCA, EFITEATRO, EFIMUSICA, ENARTES, Fomento a Coinversiones Culturales FONCA, primer lugar en Festival de Teatro Inteligente 2021, entre otros. Ha realizado la producción ejecutiva de más de 30 óperas y obras de teatro con directoras y directores como: Clarissa Malheiros, Juliana Feasler, Óscar Tapia, Christian Gohmer, Alejandro Roman, Hugo Arrevillaga, Olivia Barrera, Mónica Raya, entre otros. Trabajó como parte del equipo de producción del proyecto “Hotel de Leyendas Victoria”. Trabaja como directora de arte y diseño de vestuario para la Compañía Offenbach Operetta Studio en el proyecto de Ópera-cinema y como subcoordinadora del diplomado en Gestión y producción de proyectos de Artes escénicas de la UAGro así como docente activa en la Escuela Nacional de Arte Teatral ENAT. Ha producido distintos hechos escénicos en festivales nacionales e internacionales como el Festival Internacional de Teatro en Líbano y Festival Internacional Cervantino.

VII

Noviolencia,
**desobediencia
del cuerpo y cultura
de paz en el ámbito
de la pedagogía para
las artes escénicas**

Nora Daniela Márquez Mondragón
TEATRO Y DANZA



Como un buscapiés enloquecido, estos conceptos unidos en el título, *noviolencia* y *desobediencia* pretenden si bien confrontar y sacudir de manera crítica y argumentada, ciertas formas de hacer y enseñar enraizadas y difundidas como prácticas escolares que, a raíz de los llamados a la visibilización de la violencia de género y el cese de la opresión hacia los cuerpos femeninos y feminizados dentro de los espacios formativos, se han comenzado a cuestionar más abiertamente y a exigir, primero, una pausa que permitiese hacer resonar la denuncia, después una transformación y, en el mejor de los casos, una restauración de los espacios de diálogo y lugares seguros. Lo anterior ha dejado ver que la violencia como cultura es más profunda que las formas en las que se manifiesta, como el machismo, el acoso, la violencia verbal y los abusos psicológicos; y antaño, la violencia física, cuya popularidad en aquel verso de “la letra con sangre entra” no es azarosa. Históricamente, el espacio escolar ha dado cabida tanto en el terreno de lo artístico como de lo científico a esas formas de ejercer la violencia, tanto en sus manifestaciones directas como en sus modos de hacer normalizados, pues encuentran su sustrato en la violencia cultural.

Comprender que ese nivel de violencia es el sustrato de la violencia estructural y la violencia directa, también despeja una oportunidad de promover una cultura de paz, es decir, noviolenta, que normalice, racionalice y legitime el potencial para la paz y la sostenibilidad de nuestras prácticas. Asimismo este buscapiés propone pensar la subjetividad de los cuerpos dentro de los espacios formativos de las artes escénicas en México, en tanto potencias de desobediencia y resistencia frente a los esquemas disciplinares que forman parte de una micropolítica deshumanizante, utilitaria y precaria que nos es legada por un modelo económico político global de explotación; así, pensar a los cuerpos como principales sujetos de rehabilitación y receptores de una pedagogía corporal que no atente contra la integridad física ni la salud, que no fomente ni normalice las lesiones físicas, esto es, en atención a los derechos humanos y a la necesidad humana básica de bienestar.

Este ensayo pretende socializar de manera resumida una investigación previa titulada *Desobediencia y creación: prácticas de conformidad y obediencia en la pedagogía teatral escolarizada. Un estudio de caso y una propuesta pedagógica corporal*¹, y en esta ocasión, desde su resumen, la propia autora se propone leerla en clave noviolenta, de modo que este ensayo aspira a contribuir a la divulgación de la cultura de paz en el ámbito de la pedagogía para las artes escénicas con el uso explícito del término *noviolencia*, y el reconocimiento cabal de los logros de los movimientos que desde el feminismo han trazado rutas de ternura, cuidados y pedagogías de los afectos, comprometida así con la intuición de que existe un potencial humano para la paz y dando cuenta de conceptos tomados de los estudios para la paz y los esfuerzos de los principales teóricos en este campo para tipificar las paces y las violencias y, de este modo, traerles como parte de una posible relación de mutuo interés y mutuo beneficio, en tanto la práctica de los valores de paz puede nutrir las prácticas pedagógicas en los espacios de formación artística, cómo la formación artísti-

¹ Cfr. Márquez Mondragón, Nora Daniela y Rafael Mondragón Velázquez. *Desobediencia y creación: prácticas de conformidad y obediencia en la pedagogía teatral escolarizada: un estudio de caso y una propuesta pedagógica corporal*. Ciudad de México: UNAM, 2021.

ca y los productos culturales pueden abonar al ámbito de la divulgación de la cultura de paz. Dado que el derecho a la paz es un derecho humano, las naciones y las instituciones deben ampliar sus conocimientos y operaciones en lo que respecta a ese derecho, y las personas podemos nutrir y transformar actitudes y comportamientos en pos de la búsqueda de una paz directa, y en el caso de las artes escénicas, de espacios formativos no violentos, a sabiendas de que la paz es imperfecta y que no es un logro que se conquista, sino que se construye constantemente en un presente continuo², para llegar a una cultura de paz que representa un reto y trabajo incesante en la lucha contra la violencia y la transformación pacífica de conflictos.

Un enunciado que hace justicia a la cualidad polisémica de la paz es el que ofrece Francisco Jiménez:

La paz es el conjunto de situaciones en las que se opta por la no violencia, comenzando por el amor, la dulzura, el cariño, **etc.**, es decir, todos aquellos actos que son propios del ser humano [...] continuando con la hospitalidad, la diplomacia, el intercambio, los tratados, las alianzas, y la regulación pacífica de conflictos. En definitiva, la paz es todo aquello que nos ayuda a ser más humanos y más felices³.

En este momento de la lectura, es necesario hacer una pausa para brindar algunas definiciones de los conceptos arriba mencionados, así como algunas de las características y antecedentes de los estudios para la paz, para pisar firme y visualizar un mapa y algunos señuelos para caminar estos campos del conocimiento que son la pedagogía y la educación artística específicamente centrada en las artes escénicas y del cuerpo y la cultura de paz.

Los estudios para la paz no tienen propiedad en ningún campo de ciencia, se trata de un espacio interdisciplinario y nutrido desde diferentes procedencias, que se caracteriza también por aportar desde este relativamente nuevo campo de estudio, la teoría de conflictos y de

² Francisco Jiménez, “Una educación social que busca una cultura de paz”, *Educación social: Revista de Intervención Socioeducativa*, No. 72 (mayo-agosto, 2019): 15.

³ *Ibid*, 15.

transformación de los mismos. La paz forma parte de los problemas e intuiciones que atraviesan la historia pero su reconocimiento se ha dificultado debido a una visión *violentocéntrica* de la misma, a una explotación del imaginario violento y a una perspectiva negativa de los conflictos, así como a la falsa idea que equipara la violencia con los conflictos.

Frente a aquellos referentes ideológicos que identifican lo humano con la lucha, la competencia y la violencia, o las justificaciones de la existencia de “guerras justas”, verbigracia, las guerras religiosas; y el postulado tantas veces revisado en las clases de filosofía y política, de que “el hombre es un lobo para el hombre” de Thomas Hobbes, cuya función era legitimar la necesidad de la existencia de un estado rector. Existen en la historia intentos de divulgación de ideologías de paz, de movimientos políticos pacifistas y luchas por la paz, cuyo estudio y visibilización nos invitan a pensar como lo dice Howard Ross, que “no somos seres ni violentos ni pacíficos por naturaleza, somos seres con una potencialidad, y ésta es moldeada por la cultura.” Así, la paz está presente en todas las culturas pues es una actividad humana, pensar la paz como acción nos sitúa en la concepción de lo que los estudios para la paz llaman paz positiva, es decir, la paz como presencia de (justicia, equidad, perdón, cuidado de lo humano), definida por lo que sí es y no únicamente por lo que no es, de modo que, pensar la paz como la ausencia de violencia constituye una paz negativa.

En esta tipología de paces (*paces de primera generación*), aparece la paz neutra, que constituye un esfuerzo para luchar contra la violencia cultural y la violencia simbólica, que son sustratos legitimadores de la violencia estructural y directa. Johan Galtung define la violencia cultural de la siguiente manera: “Por violencia cultural queremos decir aquellos aspectos de la cultura, el ámbito simbólico de nuestra experiencia (materializado en religión, e ideología, lengua y arte, ciencias empíricas y ciencias formales —lógica, matemáticas—) que pueden utilizarse para justificar o legitimar la violencia directa o estructural”⁴. La suma de éstas: paz negativa + paz positiva + paz neutra, constituye la cultura de paz.

⁴ Johan Galtung, *Violencia cultural* (Vizcaya: Gernika Gogaratuz, Centro de Investigación por la Paz, Fundación Gernika Gogaratuz, 2003), 9.

Desde finales de los años sesenta se comenzaron a tipificar y nombrar las paces, por generaciones (paces de 1ª, 2ª, 3ª y 4ª generación) y en respuesta a determinado tipo de violencias (*v.gr.* paz ecológica, paz social, paz multicultural), pues la violencia no es un fenómeno homogéneo ni tampoco, como mencioné anteriormente, es equivalente al conflicto. Esto, principalmente porque los conflictos son propios de la vida humana y de los sujetos, y la violencia, como afirma Johan Galtung, es una afrenta evitable contra las necesidades humanas básicas. El conflicto, por su parte, es el componente sobre el que se estructura tanto la violencia como la paz.

La noviolencia es un concepto heredado por el movimiento social y político no-violento de Gandhi, en la resistencia civil pacífica que estuvo en la base de la independencia de la India. Posteriormente este concepto fue definido y aglutinado en una sola palabra por Aldo Capitini como la suma de teoría filosófica, política y resistencia civil, que podemos entender como la oposición a la violencia cultural, en tanto propone métodos, estructuras y el desarrollo de un programa constructivo de tipo económico, político y cultural así como ético, humanista y espiritual de las relaciones humanas conflictivas⁵. Se distingue de la no violencia o paz negativa (que es la oposición a la violencia directa) y de la no-violencia, que se caracteriza por su oposición a la violencia estructural y la renuncia a la violencia como medio para resolver conflictos, es decir, que el fin no justifica los medios, paz por medios pacíficos. En palabras de Gandhi: “No hay camino para la paz, la paz es el camino”.

Volvamos ahora al resumen de la investigación introducida páginas arriba, *Desobediencia y creación: prácticas de conformidad y obediencia en la pedagogía teatral escolarizada. Un estudio de caso y una propuesta pedagógica corporal*. En lo que corresponde al estudio de caso, la investigación señalada se centró en el Centro Universitario de Teatro de la UNAM, y discurre alrededor del concepto de obediencia acrítica a órdenes deshumanizantes, órdenes que ponen en riesgo la integridad de la persona. Utilizando como una de las fuentes de estudio el experimento de psicología

⁵ Jiménez, “Una educación social”, 17.

social realizado en la Universidad de Yale en la década de 1960, por el psicólogo social Stanley Milgram, y descrito en el libro publicado en 1984, *Obediencia a la autoridad, un punto de vista experimental*, lo que se buscaba era medir la inclinación de los individuos a obedecer órdenes aunque dicha obediencia supusiera un conflicto ético y los llevara a ejecutar acciones deshumanizantes⁶. En dicha obra, el autor desarrolla los conceptos y fases para describir los mecanismos de construcción de la obediencia acrítica a la autoridad y pormenoriza las diferencias entre conformidad y obediencia. Detalla, conforme a lo observado en el experimento, los cambios, reacciones físicas y emocionales en el sujeto en situación de acatar las órdenes de una autoridad, dentro de una escalada de compromiso.

Conformidad: se refiere a la acción de un sujeto cuando se muestra de acuerdo con sus iguales (misma condición) que no tienen derecho alguno de dirigir su comportamiento. *Obediencia*: se restringe la acción del sujeto que se somete a la autoridad. Los factores determinantes de las diferencias entre obediencia y conformidad pueden enlistarse de la siguiente manera: jerarquía —existente y determinante en la obediencia—; imitación, que opera en la conformidad, entre iguales; explícites, donde las órdenes son explícitas, la conformidad imita y son actos implícitos dentro de la configuración; y voluntarismo, que opera en ambos conceptos, sin embargo, en el caso de la obediencia, este voluntarismo, dentro de la escalada de compromiso, cuando la autoridad impulsa al sujeto a continuar y no abandonar el experimento, se desdibuja, dando paso al estado de agenciamiento (conjunto de reacciones físicas y psicológicas que se generan en un individuo que está siguiendo órdenes y genera reacciones en la medida que continúa obedeciendo).

Dentro de los factores que favorecen la obediencia acrítica dentro de los espacios escolares, identificamos lo siguiente:

⁶ Hannah Arendt cubrió los juicios de Nuremberg al finalizar la segunda guerra mundial y reportó dichos sucesos, nutridos de una interesante crítica filosófica en su libro titulado *Eichmann en Jerusalem*, donde introdujo el concepto de la *banalidad del mal*, a partir de la reacción de Adolf Eichmann, quien fuera responsable de dar la autorización para el genocidio de las personas judías, quien lejos de ser un ser monstruoso y malvado, era una persona normal que “sólo seguía órdenes”. La reflexión de Arendt inspiró la investigación de Milgram, que buscaba comprender el planteamiento de la *banalidad del mal* de Arendt. Cfr. Arendt, Hannah. *Eichmann en Jerusalén*. Barcelona: Lumen, 2003.

Relación individuo/grupo: se conforman relaciones jerarquizantes a partir de los méritos, la competitividad, el rendimiento, el cuerpo.

- » Cuerpos disciplinados
- » Sujeto escolarizado
- » Estructuras de poder
- » Sistema económico político
- » Cultura

Las prácticas escolares son prácticas culturales de modo que podríamos pensar en fortalecer la capacidad de desobediencia para hacer frente a la violencia estructural y directa. Y por nuestra parte, abrazando una concepción que permita mantener viva la esperanza con una propuesta de cambio frente al potencial de obediencia descrito por Milgram, cuyo estudio demostró que la mayoría de los sujetos que participaron en el experimento no poseían las herramientas para desobedecer a la autoridad, de ese modo, la perspectiva dinámica del psicoanálisis de la cultura observa la pérdida de la libertad humana como un proceso cultural reversible, sosteniendo que las inclinaciones humanas no son instintivas sino producto de procesos culturales. Como escribió Erich Fromm: “El acto de desobediencia como acto de libertad es el comienzo de la razón”⁷.

Otro aspecto cultural relevante es la función de la escuela como institución educativa que fomenta y reproduce valores tanto académicos como de configuración social, como la obediencia y otros aspectos que van más allá del contenido temático. El planteamiento del currículum en respuesta a ciertas necesidades de carácter social es una crítica que podemos rastrear en la historia del currículum escolar cuyo iniciador fue Ivor Goodson. Este autor presenta un análisis histórico de la construcción de las materias y disciplinas escolares. Desde la perspectiva sociológica, el contenido del currículo se analiza como producto social, por ello ha de entenderse como una construcción sociohistórica y por lo tanto, negociable. En el siglo XXI, la argentina Valeria Sardi ofrece una historia de

⁷ Erich Fromm, *El miedo a la libertad* (Barcelona: Paidós, 2008), 60.

la enseñanza de la lengua y literatura, y deja de manifiesto que las prácticas escolares no están siempre sustentadas por objetivos curriculares, sino que son heredadas y reiteradas. Su planteamiento forma parte de los estudios de las disciplinas escolares y la tesis de que existen prácticas que permanecen por ninguna otra razón que por su automatismo, por su reiteración por generaciones hasta la normalización, confiriéndoles un valor pedagógico infundado, a éstas, la autora las denomina “prácticas automáticas”⁸. Su planteamiento es muy útil para observar críticamente las prácticas que se han dado en reiterar y conformar ciertos comportamientos escolares tanto de maestras y maestros, como en la construcción de la mirada de alumnas y alumnos en torno a la normalización del ejercicio de la violencia, y a la exposición y vulnerabilidad de sus cuerpos. Al estar normalizadas las prácticas, se desatiende la posibilidad de cambio, negociación y renovación de planteamientos pedagógicos.

Valeria Sardi, siguiendo a Goodson señala que la disciplina escolar está conformada tanto por conocimientos como por prácticas y métodos que se conforman en un microcosmos, que “no es otra cosa que una invención social, cultural e histórica”⁹. La metodología que la autora emplea es la de la reconstrucción de la historia, además de los planes de estudios y a través de otras fuentes para reconstruir la dimensión cotidiana de las prácticas donde la disciplina se pone en juego y señala: “Las tradiciones escolares son modos de hacer y accionar de los individuos en los docentes y alumnos de manera tal de volverse inconscientes y que se reproducen y repiten sin saber el origen de ese arte de hacer”¹⁰.

Anterior al proceso de conformación de las naciones, el nacimiento de las disciplinas escolares se da en la escuela tradicional y está íntimamente ligado a la pedagogía jesuita de principios del siglo XVII, donde se “reglamentaba el uso del espacio y del tiempo de modo que los alumnos fueran sometidos a ejercicios escritos, exámenes públicos, recompensas y

⁸ Valeria Sardi, *Historia de la enseñanza de la lengua y la literatura: Continuidades y rupturas* (Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006), 22.

⁹ *Ibid.*, 21.

¹⁰ *Ibid.*, 22.

premios a su actividad escolar...”¹¹. Por esas mismas fechas se implementó en Europa el modelo del internado, del que muchas escuelas han hecho eco a lo largo de siglos. Viñao cita a Snyders al respecto de la pedagogía jesuita: “El papel del internado es el de instaurar un universo pedagógico, un universo que será sólo pedagógico, y que estará marcado por dos rasgos esenciales: separación del mundo y, en el interior de este recinto reservado, vigilancia constante, ininterrumpida, del alumno”¹². Se trata entonces de un modelo de examinación constante que hace de los alumnos, sujetos y en ese sentido, cuerpos dóciles del cuerpo social¹³.

En la investigación, los dos autores hicimos convivir dos conceptos, por un lado el cuerpo de la crueldad de Artaud, y por otro el concepto del cuerpo dócil desarrollado por Michel Foucault en su libro *Vigilar y castigar*, pues una vez que visibilizamos la dimensión política del cuerpo en el campo artístico, y dejamos atrás las ideas de “el arte por el arte” o incluso “el arte por encima de la vida”; comprendíamos que si bien, la crueldad está relacionada con la transgresión y el rigor, la disciplina exterior que recae en el cuerpo del estudiante de carreras superiores de teatro y danza, frente a la autodisciplina y la necesidad de un cuidado minucioso en la incorporación de prácticas físicas de manera homogénea, se contraponen a priorizar su salud física, mental y emocional. La pregunta obligada era: ¿es el rigor excluyente del cuidado? No sugiere el abandono del rigor físico ni el abandono de las transgresiones que cada cual pueda decidir arriesgar en sus propios umbrales, sino que invitan a pensar en el derecho a desobedecer y la importancia de cuidar el cuerpo de lesiones que le impidan a la persona desempeñarse plenamente en su futuro como artista escénico profesional.

El cuerpo de los individuos está atravesado por disciplinas. El cuerpo es el primer espacio en donde la danza y el teatro empiezan a ocurrir. Es muy interesante que un autor como Artaud, aun dedicando párrafos a la

¹¹ *Ibid.*, 19.

¹² Jesús Palacios González, *La cuestión escolar: críticas y alternativas* (Barcelona: Laia, 1984), 9.

¹³ Teófilo Rodríguez Neira, “Poder y saber. (La micropolítica foucaultiana y la práctica escolar)”, *Teoría de la Educación. Revista Interuniversitaria*, Vol. 7 (1995): 169, <https://doi.org/10.14201/3075>.

crueledad y a la oposici3n de un lenguaje de palabras frente a una opci3n objetiva y material, es decir, la potencia del gesto, usa muy pocas veces la palabra cuerpo. Pensemos en un cuerpo de la crueledad, que an3logamente al teatro de la crueledad, posee potencias ca3ticas y agresivas: es un cuerpo contagioso (como la peste), un desorden de las secreciones que genera un desorden corporal y social. El argumento que sigue Artaud es que lo metaf3sico en el teatro y en el actor remiten a la materialidad, que las pasiones tienen origen en los 3rganos. La uni3n entre lo manifiesto y lo no manifiesto se muestran en el teatro de la crueledad, en la potencia gestual del actor, dice Artaud “[en] un camino de sangre por el que entra en todos los otros, toda vez que sus 3rganos en potencia despiertan de su sue1o”¹⁴. En el lenguaje que emplea Artaud encontramos tambi3n una mística que envuelve al hecho teatral, principalmente al teatro de la crueledad, que es ante todo plástica y forma, un lenguaje material. Para Artaud esp3ritu y cuerpo son una misma sustancia, coloca al teatro en el 3mbito de la metaf3sica y 3l mismo lo regresa hacia el plano f3sico del cuerpo, reclamando un lenguaje propio, m3s all3 de las palabras, una po3tica que es anarquía corporal. Crueledad y cuerpo son dos conceptos que se entrelazan para generar un teatro, en palabras de Artaud, contagioso: “Sin un elemento de crueledad en la base de todo espect3culo, no es posible el teatro. En nuestro presente estado de degeneraci3n, s3lo por la piel puede entrarnos otra vez la metaf3sica del esp3ritu”¹⁵. El cuerpo y sus potencias cobran un lugar principal en el teatro de la crueledad. Llamaremos cuerpo de la crueledad a ese cuerpo que es autorreferencial y ca3tico, an3rquico como lo es la poesía, en palabras de Artaud.

El investigador Gabriel Weisz en *Cuerpos y espectros* comienza hablando, precisamente de la visi3n artaudiana de la objetividad f3sica, y lo interesante de su propuesta es que plantea una escritura somática a partir de aquella arenga que Artaud levanta constantemente en El teatro y su doble contra el raciocinio del lenguaje. Y dado que hablamos del cuerpo colocado en el contexto espec3fico de la formaci3n y

¹⁴ Antonin Artaud, *El teatro y su doble* (Tucumán: Ediciones Inc3gnita, 2011), 135.

¹⁵ *Ibid.*, 99.

disciplina de los cuerpos, abro paso con esta nota de Gabriel Weisz al respecto de Artaud, que sin duda es un llamado a la emancipación del cuerpo: “El cuerpo está adherido a esos sistemas de conocimiento que contaminan el organismo del lenguaje. Porque el cuerpo es un sistema de comunicación, es indispensable empujarlo fuera del discurso dominante. La desorganización del lenguaje corporal propicia la ideación de nuevos esquemas para nuestro cuerpo”¹⁶.

La transformación de conflictos relacionados con las violencias pedagógicas en los espacios de formación artística plantea un reto cultural en la construcción e implementación de la desobediencia de los cuerpos y un esfuerzo por reorganizar el lenguaje lejos de los discursos dominantes. Creemos que la escuela superior de teatro puede ser un lugar idóneo para formularse maneras de convivir, crear, y fomentar comportamientos y actitudes libres de violencia y que aporten positivamente a la construcción de escenarios posibles que antepongan el valor de la vida, la dignidad y la libertad. Para lo cual resulta necesario remarcar la vigencia e importancia de espacios físicos y literarios para la expresión y sistematización de experiencias formativas trascendentes.

Uno de los principales hallazgos del análisis de caso en *Desobediencia y creación, prácticas de conformidad y obediencia en la pedagogía teatral escolarizada*, fue una estadística que dejó de manifiesto la alta frecuencia con que el entrenamiento acrobático, la exigencia académica y en general un modelo escolar, en sobremanera demandante, daba como resultado diversas lesiones físicas. En aras de dimensionar la necesidad de observar cómo las prácticas escolares que se fundamentan en la obediencia acrítica pueden tener consecuencias visibles en los cuerpos, e invisibles en la subjetividad, sea el caso de las lesiones físicas resultado de una pedagogía corporal que privilegia el arrojo y el virtuosismo del cuerpo acrobático, así como la idea procedente del mundo del deporte, pero aplicada a la formación de actores y bailarines, del entrenamiento de alto rendimiento que nos dice que “si no duele no sirve”, que “quien bien te quiere te hará llorar”, o que pase lo que pase “el show debe continuar”.

En el Centro Universitario de Teatro de la UNAM, de 91 personas encuestadas, el 86.8% manifestó haber tenido lesiones durante su

formación en el CUT y 48 personas manifestaron haberse lesionado en clase de acrobacia. El 50.54% manifestó tener repercusiones a la fecha¹⁷. Las probables causas descritas por las mismas alumnas, alumnos y exalumnos en la encuesta realizada pueden resumirse de la siguiente manera: sobre esfuerzo, la carga exhaustiva de trabajo y falta de hábitos alimentarios y de sueño saludables, el cansancio acumulado, así como la falta de una pedagogía consistente para las materias corporales.

Las lesiones más comunes fueron: los esguinces de tobillos y cervicales, seguidos de los esguinces de rodilla: el dolor generalizado y las contracturas también ocupan un lugar central. Otra lesión común fueron fracturas en la zona del ligamento cruzado de las rodillas, tendinitis y torceduras en general. Otras causas probables identificables en las respuestas y testimonios de las y los encuestados son: atribución a deseos inconscientes para lastimarse, algunas respuestas responsabilizan al lesionado de su lesión, “debilidad espiritual”. También se mencionaba que pese al dolor, o *dolor extremo*, algunos encuestados preferían no faltar por temor a bajar calificaciones o atrasarse en la materia, así mismo, las recuperaciones interrumpidas u omitidas fueron constantes que contribuyeron a las repercusiones de dichas lesiones.

El caso de las lesiones físicas requiere un análisis de la pedagogía corporal y un cuestionamiento hacia aquellas prácticas pedagógicas automáticas y junto con ello, es rastreable una percepción de violencias invisibles que requieren una solución a nivel estructural y a largo plazo, a nivel cultural. El desgaste intelectual es contraproducente para la creatividad: el agotamiento sistémico vulnera los cuerpos y la mente de los estudiantes hasta el sometimiento. La obediencia de las y los estudiantes, y los abusos que se perpetúan forman parte de un *ethos* colectivo.

La inclusión de un último capítulo previo a las conclusiones donde yo pudiese introducir una propuesta pedagógica fue iniciativa del Dr. Rafael Mondragón Velázquez, quien dirigió la investigación presentada como tesis para la licenciatura en Teatro y Actuación del CUT UNAM, y también compartía la intuición de la paz positiva frente a la crítica de

¹⁷ Márquez Mondragón *et al.*, *Desobediencia y creación*, 57.

ciertas características del modelo pedagógico de formación profesional de actores, qué propuestas podrían pensarse para transformar algunas de esas prácticas. Los planteamientos fueron pensados para el ámbito corporal, puesto que la estadística arrojó gran número de lesiones físicas (opuestas a la necesidad de bienestar), así fue como la investigación se vio atravesada por la perspectiva de cultura de paz (noviolencia), pensando en la cultura de paz -análogamente a la violencia cultural-, como aquellos aspectos de la cultura que sirven para justificar y legitimar la paz directa y estructural. Recordamos junto con Galtung que la violencia es una afrenta evitable contra las necesidades humanas básicas: supervivencia, bienestar, representación y libertad¹⁸.

Pensamos la desobediencia del cuerpo en analogía con la desobediencia civil: “la obligación ética de desobedecer leyes injustas”, y la traemos a la dimensión política-colectiva del cuerpo, pensando en la práctica corporal como un compromiso ético para cuidar de lesiones que le impidan a la persona desempeñarse plenamente en el presente y futuro (derecho fundamental de la vida, integridad física y necesidad de bienestar).

¿Es el rigor físico excluyente del cuidado y del autocuidado? Esta pregunta resonaba y volvía durante toda mi formación artística, tanto como bailarina como actriz, e incluso ahora que practico deportes de resistencia, la sigo teniendo presente, pues sostengo que ciertas prácticas pueden doler, pero el objetivo no es que duela, y culturalmente hemos relacionado el dolor con el esfuerzo productivo y el sacrificio con el esfuerzo. Creemos que es posible bocetar propuestas pedagógicas corporales, y en el caso de la investigación presentada, se pensó una a manera de mapa para ser desarrollada en grupos de trabajo, a partir de la dignidad de la vida, el cuerpo humano y la posibilidad de organización no jerarquizante, con la intención de que aporte al entrenamiento creativo y ajeno a las prácticas inspiradas en el entrenamiento atlético y militar, aprendidas en algunas materias del eje de cuerpo y movimiento, como yo las aprendí en mi paso por la pedagogía teatral y dancística escolarizada.

¹⁸ Galtung, *Violencia cultural*, 9.

Las propuestas para dicha desobediencia corporal están inspiradas en Body Weather, Noguchi Taiso (que propone la idea de cuerpo como una bolsa de cuero con agua y huesos y vísceras flotando), y elementos de la danza butoh, metodologías y técnicas a las que tuve acceso gracias al trabajo de divulgación, formación continua e investigación de la danza butoh del Laboratorio Escénico de Danza Teatro Ritual, a cargo de la bailarina y coreógrafa Eugenia Vargas, y otras bailarinas y creadoras que forman parte de los esfuerzos del LEDTR, como Teresa Carlos y Aura Arreola, a quienes no puedo dejar de nombrar al hablar de propuestas de divulgación de las danzas butoh, formación y entrenamiento corporal con potencias de cuidado y ternura entre quienes comparten el espacio para el entrenamiento y la danza. La relación entre la danza butoh y la rebeldía del cuerpo, la revuelta y la desobediencia no es una relación fortuita, sino completamente ligada a la concepción del cuerpo no occidentalizado y anticolonialista, la potencia subversiva de la danza butoh, las influencias con la vanguardia y también una relación notable con algunas concepciones de Antonin Artaud.

En la aplicación que le damos, la referencia a la danza butoh y el cuerpo de la crueldad, está enfocada en encarnar experiencias de diálogo y asimilación de lo otro, en la generación de códigos comunes no lingüísticos que anteceden el acuerdo verbal. Proponemos entrenar la capacidad de desobediencia, organización e igualdad entre los cuerpos: pensándolos esencialmente como huesos, músculos y vísceras flotando en una bolsa de cuero llena de agua¹⁹, que encuentran sus propias posibilidades de articulación y movimiento, así como la práctica de configuraciones espaciales que se traducen en la distribución, el acuerdo, y la organización.

La propuesta presentada en el apartado final de *Desobediencia y creación* se remite a la experiencia en espacios de experimentación y laboratorios de danza butoh con maestras y maestros mexicanos y japoneses, y se nutren a la hora de pensar las asambleas del cuerpo, de referencias y propuestas de poéticas del cuerpo como por ejemplo, el trabajo de Rubén

¹⁸ Así resume Itto Morita el planteamiento del cuerpo según la técnica Noguchi Taiso. («GooSayTen Butoh MEMO» s.f.)

Ortiz, tanto en el giro estético y político en el grupo *La Comuna, Revolución o futuro*, y en las ideas condensadas en un pequeño escrito titulado *Poética del encuentro*, en relación con la necesidad de las personas y los cuerpos de habitar y representarse en el espacio público, el cuestionamiento a propósito del estatus y jerarquía del arte, así como la necesidad de interacción en el espacio público.

Mientras los políticos vuelven la política un teatro de falsedades, la gente quiere usar el espacio como escenario de sus deseos; quiere exponerse, pero también quiere ser respondida. No se trata del escenario donde las luces sólo inundan un lado del lugar, se trata de un lugar de enunciación y de apelación, de queja, argumentación y respuesta. Un espacio de voluntad y deliberación. Ante las fallas del espacio público, la gente mete el cuerpo para conformar un espacio común²⁰.

La propuesta pedagógica corporal desarrollada está inspirada en el pensamiento de la noviolencia²¹. La influencia del pensamiento gandhiano y el soporte de un grupo de estudios de académicos, artistas y activistas, me inspira para pensar, desde mi experiencia, en la desobediencia del cuerpo y la urgencia de una pedagogía que lo cuide, lo eduque y lo prepare para resistir activamente a la tentación de los fines sin medios pacíficos, pensar, accionar y desobedecer. En palabras de Galtung, lo opuesto a la violencia cultural, es la cultura de paz²², y este concepto atraviesa la conceptualización del entrenamiento que esbozo. Desde una aproximación del entrenamiento que no es atlético ni propiamente *de alto rendimiento* como se ha entendido un entrenamiento físico soportado en los valores de la resistencia al desgaste, la competencia y el estado de alerta, así como el trabajo cardiovascular no precisamente motivado en la efectividad. Al

²⁰ Rubén Ortiz, "Una poética del encuentro", *Úmbal: coreografía nómada para habitantes*, Chopo UNAM, última actualización 2017, https://www.chopo.unam.mx/sitio_uumbal/descargas.html.

²¹ Sumando a lo que ya se ha dicho sobre la noviolencia, podemos rastrear la noviolencia en Gandhi y en H. D. Thoreau. La noviolencia es un principio tanto personal como colectivo para luchar por la justicia social, y en Gandhi tiene tres momentos: El amor a la verdad, en ese sentido la no cooperación con el mal social, la desobediencia civil y el programa constructivo. Éste último consiste en programas cuya finalidad sea la liberación y autonomía, la salud e higiene y la base de la desobediencia civil organizada.

²² Galtung, *Violencia cultural*, 8.

interior de la escuela de teatro, como yo la viví, acompañada de discursos incriminatorios de los cuerpos con baja tonicidad muscular, sobrepeso, y conductas físicas que no encajan en los estereotipos culturales de feminidad o masculinidad.

Cerca de concluir este ensayo, presento un resumen de dicha propuesta, que se compone principalmente de los siguientes momentos:

- 1.** Introducción/ manifiesto
- 2.** Calentamiento
- 3.** Manipulaciones
- 4.** Lenguaje. Nombrar: generar glosario, intercambio
- 5.** Improvisación
- 6.** Diagonales,
- 7.** Equilibrar el espacio: autorregulación y autodeterminación. Lo que llamamos práctica de equilibrar el espacio es aquella donde los cuerpos en colectivo, a través de la exploración y la repetición, van perfeccionando para lograr la escucha y receptividad ante un entramado de acciones, distribuciones y configuraciones del ser-estar-cuerpo- en un momento y espacio determinados. La propuesta parte de la hipótesis de que los cuerpos, así como las personas, pueden generar acuerdos, conformidad, imitación e improvisación sobre la base de la libre distribución espacial, la libre elección y afinidad con una tarea o rol y la libre ejecución de ésta dentro de un conjunto.
- 8.** Distancia y distribución: reglas y juego. Roles, libertad de elección, de acción y utopía.

Comienza pues esta propuesta con un manifiesto, a modo de introducción, planteando así que un entrenamiento que conceda al cuerpo el tiempo para restaurarse y reconfigurar su esquema de relaciones con otros cuerpos es un entrenamiento y una pedagogía que de entrada no cabe en un sistema efectista y un modelo de producción que privilegia la resolución a destajo de los retos y no del aprendizaje significativo de cuidar la vida en colectivo, y cuidar la vida es también cuidar el cuerpo y permitir que éste duela, supure, y sane, pues mientras haya vida, hay cuerpo.

Con todo eso, y con gran compasión por el dolor físico, las lesiones y las secuelas que tantos egresados del CUT así como actores, actrices, bailarinas y bailarines de distintas procedencias hemos vivido, podemos aportar principios técnicos y pedagógicos para vivir y danzar el cuerpo y así alimentar el espíritu que es acaso lo único que nos hace diferentes entre todos los animales que poblamos este planeta.

Que la introducción es un manifiesto, quiere decir que el trabajo grupal parte de la enunciación colectiva de aquello que nos convoca y compete como habitantes de un mismo espacio, como integrantes de un grupo. En un primer momento, este manifiesto grupal puede articular los deseos más profundos de lo que los cuerpos estén dispuestos a hacer juntos y sin lo cual su asamblea no tiene sentido. Preguntas como: ¿cómo pasarla mejor en este cuerpo y cómo dejar atrás la competencia y la instauración de la jerarquía y la calcomanía de los catálogos en un juego de roles?, tienen cabida para motivar otras propuestas en el manifiesto que cada grupo pueda articular. Porque en la asamblea de los cuerpos todos somos iguales y estamos hechos de lo mismo, y podemos aprender de los otros lo que los otros proponen desde toda diferencia, ya sea en la distancia entre el piso y su cabeza, el número de extremidades, desde la diversidad del ángulo de elevación de sus piernas y aun con un espectro variado de agudezas de los sentidos, podemos aprender del movimiento y de la danza del otro y de la otra.

Posteriormente, hay un momento dedicado al calentamiento. Al elevar la temperatura del cuerpo las fibras musculares se vuelven más elásticas y las articulaciones se humectan, producto del calor interno que la respiración y el movimiento proveen, y la mente comprende que debe atender a la cuenta y a la imagen que se provee para instalar por primera vez, juntos, una realidad climática, por eso se llama calentamiento. En general se propone como una práctica de desestabilización, de propuesta y diálogo corporal entre dos personas o más, en un ambiente determinado, que asumen desde la igualdad de ser cuerpos humanos y de ser elementos constitutivos de un conjunto de presencias. La exploración del

Body Weather²³ investiga las intersecciones entre el cuerpo y el entorno, principalmente el principio de manipulación corporal que también es rastreable en la técnica Noguchi Taiso, así como la idea de sostenerse por la gravedad y no en contra de ella y la idea que cuerpo y mente son palabras intercambiables.

Dedicar un vasto momento para calentar todos los cuerpos juntos contribuye a generar una atmósfera y una temperatura común, e implica un cambio de mentalidad en cuanto a la dinámica de la distribución de tiempos y cuerpos. El calentamiento pues, puede ser un momento de sensibilización común de la diversidad de sutilezas que constituyen el espacio, la temperatura y el tiempo común.

La efectividad del calentamiento no consiste en sudar a causa de elevar la temperatura corporal, sino en poner a prueba el concepto de eficiencia, del “hacer bien”, y permitir habitar el cuerpo desde diversas estrategias, sean estas vocales, articulares, musculares o sentipensantes, lo más importante es que contribuyan a generar un clima común, un estado colectivo de disponibilidad para el arranque. Durante el calentamiento, hacer uso del material simbólico, de la potencia poética de la expresión del cuerpo, contribuye a diferenciar el calentamiento para la actividad creativa, del calentamiento para la actividad gimnástica y atlética. En ese sentido, invito a recordar la distinción que hace Eugenio Barba de las técnicas extracotidianas del cuerpo y las “otras técnicas”, es en ésta última donde ubica a la acrobacia, los actos gimnásticos, y si bien no lo menciona explícitamente, al ballet, y las define como aquellas técnicas que contribuyen

²³ Los principios de Body Weather que llegaron a mi práctica fueron reinterpretaciones de los maestros Teresa Carlos y Gabriel Soberón, quienes a su vez aprendieron directamente de maestros japoneses. Por otro lado, y de suma importancia para hablar de la difusión de la danza butoh en México y de las técnicas de entrenamiento de las que se nutre, está el Laboratorio Escénico Danza Teatro Ritual (LEDTR), fundado y dirigido por Eugenia Vargas, quien a su vez aprendió de Diego Piñón (alumno de Kazuo Ōno, iniciador de la danza butoh junto con Tatsumi Hijikata), y directamente de Natsu Nakajima (quien también fuera parte de la primera escuela del butoh japonés); LEDTR es la plataforma que ha dado visibilidad a artistas escénicos contemporáneos de la danza butoh japoneses y mexicanos (como es el caso de la convocatoria Variaciones Butoh, emitida desde 2018 a la fecha), y ha impulsado el intercambio México - Japón de maestros, grupos y coreógrafos. Al LEDTR, a BRM, específicamente a las maestras Eugenia Vargas y Teresa Carlos, debo mis conocimientos de estas técnicas. Mi esfuerzo, en todo caso, consiste en socializar prácticas aprendidas en estos espacios y de este modo, seguir fiel a la intuición de la necesidad de escribir y transcribir ejercicios como parte de un corpus metodológico en aras de nutrir nuestro campo de conocimiento.

a una transformación del cuerpo, mientras las primeras están enfocadas a potenciar y entender el *bios* escénico. Son esas “otras técnicas” las de la inaccesibilidad del cuerpo virtuos²⁴. Es esa inaccesibilidad la que permea en la integridad de los cuerpos sin entrenamiento técnico, propiciando lesiones del tipo de las fracturas, los esguinces, y otras consecuencias de las caídas de alto impacto.

Función y características del calentamiento que proponemos, aplicables a la práctica en general:

- a.** El calentamiento no escatima en el tiempo que se requiere para preparar los cuerpos, la temperatura del espacio y la escucha grupal a partir del movimiento consciente y profundo del cuerpo en secciones. Es un segmento de la sesión que se opone en sí mismo a la prisa neoliberal de la producción y los resultados, de la eficacia y la competencia.
- b.** La disposición mental no debe confundirse con hacer ciegamente todo lo que se solicita si aquello que es solicitado causa dolor.
- c.** El calentamiento prepara la temperatura de una atmósfera común para el trabajo creativo colectivo, por lo que se sugiere el uso de imágenes con potencia poética para activar la temperatura grupal. Por ejemplo, recordar la composición del cuerpo por agua y huesos, la potencia ancestral de los huesos, la gestualidad con las extremidades que sugiere acciones de gratitud, celebración, reconocimiento, expansión e introspección.
- d.** Arriesgarse y aventarse, son dos verbos que si bien proveen de efectos físicos y mentales y contribuyen a ir más allá en la exploración y creación, no son elementos técnicos específicos y la tendencia es que se tomen literal, por lo que se sugiere evitarlos desde el calentamiento en adelante. Pensemos en *liberar* y *no dejarse oprimir por* (el miedo, la idea de imposibilidad, etc.), que pueden tener un efecto similar pero se espera que no pongan en riesgo ningún cuerpo.

²⁴ Eugenio Barba, *et al.*, *El arte secreto del actor: Diccionario de antropología teatral* (México: International School of Theatre Anthropology, 1990), 21.

Los siguientes momentos en la propuesta están dedicados a las manipulaciones físicas, parte de la técnica de Noguchi cuya finalidad es la reanimación y rehabilitación del cuerpo, resulta muy pertinente en el abordaje no violento del cuerpo. Así mismo, se dedica un apartado al lenguaje, como la oportunidad de nombrar cualidades del movimiento para comprender lo que estamos generando en la práctica, intercambiar percepciones, sensaciones y anotaciones. También se plantea un momento para la improvisación corporal a partir de premisas e imágenes poéticas y proposiciones de movimiento que incentiven la creación, el estado de atención y recepción. Por otro lado, el trabajo de diagonales, es más parecido a las diagonales en una clase de técnica de danza, un momento necesario dentro de la práctica, como apropiación del movimiento, comprensión y asimilación de éste, así como la repetición consciente de determinados motivos.

La práctica de equilibrar el espacio trata de la interacción de los cuerpos disponibles, temperados²⁵, danzados en un espacio común y de las inquietudes que se busca explorar en esta propuesta de desobediencia. Se busca desestabilizar la idea (planteada por Milgram y otros), de que el ser humano tiene una tendencia “natural” a obedecer para funcionar dentro de estructuras jerárquicas, contrastándola con el consenso verbal o no verbal de los cuerpos distribuidos libremente en el espacio.

- a.** Se propone potenciar a los cuerpos a encontrar su propia distribución espacial y las acciones al interior de un conjunto de cuerpos y personas denominado “el grupo”, quienes comparten por tiempo limitado, un espacio limitado.

²⁵ Templados por la misma atmósfera y clima corporal, así como “temperados” haciendo alusión a “afinados”. En la música, el sistema temperado refiere a un sistema de afinación que divide la octava en 12 semitonos iguales, con la ventaja, sobre otros sistemas de afinación que permite una base armónica donde es posible modular a diversas tonalidades (sin tener que volver a afinar los instrumentos uno por uno como sucedía antaño). Uso la palabra temperado para aludir también a la metáfora armónica de la consonancia y la disonancia, y no negar que aunque un grupo de personas (o notas) estén afinadas o temperadas, pueden existir choques entre ellas (choques corporales, ideológicos o incluso políticos), el trabajo en el espacio consistiría, con esta palabra, en activar un arreglo armónico (musical y relacionalmente hablando) entre los cuerpos.

- b.** Se busca poner en riesgo el concepto de liderazgo y competencia, contrastándolo con la escucha corporal mutua y contagio corporal.

En lo que refiere a distancia y distribución, parto de la certeza de que al interior de un grupo escolar o de trabajo se juegan roles, dichos roles son operados por personas, la noción de *ethos previo*²⁶, nos permite observar de qué manera los estereotipos ocupan un lugar importante en la construcción de la imagen y en la representación de roles, de personificaciones, y cómo los discursos de autoridad aparecen previos a la palabra, en un *ethos*, un carácter y, añadimos, con una carga performativa.

Para tomar distancia y observar cómo puede operar un juego de distribución de roles en donde la autoridad no se experimente ni represente de manera jerárquica, pensemos en un modelo de autoridad, la autoridad de las reglas de los juegos:

Los juegos humanos a menudo son formalizaciones que se atienen a reglas fijas, si bien dejan margen para las estrategias individuales. Muchos de nuestros juegos más familiares se remontan a rituales y mitos arcaicos cuya cosmología está incorporada en la estructura de la competición²⁷.

En el juego de roles que proponemos observar con distancia, encontramos que los roles no están en competencia, pues la función de cada rol es diversa, lo cual puede permitir un juego pedagógico, inclusivo y no competitivo, por lo anterior, sugerimos tomar distancia del juego y la competencia como la hemos aprendido cultural y escolarmente. Los juegos que jugamos cumplen con una regla: no son juegos de competencia, y no se trata de ganarle a alguien o a un equipo frente a otro.

Pensamos en juegos de roles, donde pasamos de la física del cuerpo a las soluciones imaginarias, al movimiento absurdo y la posibilidad de que se vuelva un evento digno de ser narrado y reconstruido por sus testigos.

²⁶ Ruth Amossy, "Ethos at the Crossroads of Disciplines: Rhetoric, Pragmatics, Sociology", *Poetics Today*, No. 22 (marzo, 2001): 7.

²⁷ Archive for Research in Archetypal Symbolism, *et.al.*, *The Book of Symbols* (Colonia: Taschen, 2011), 446.

Puede resultar interesante y lúdico preguntarse cosas como ¿qué pasó con los oprimidos en tal circunstancia? Preguntas que pueden desembocar en la posible narración de los hechos de una acción, probable o imaginaria, de desobediencia. El desenlace contempla el punto de vista de los testigos, el humor, la sátira, la vuelta de tuerca, como parte de la crítica que puede ocurrir al observar y narrar con distanciamiento.

- a.** Se plantea una situación hipotética, un evento potencialmente narrable, que tiene la característica de lograr un desenlace inimaginado en la resolución de una problemática. (La resolución puede ser tan esperanzadora como imposible o tan contundente e improbable como una resolución física: p. ej. bailar, un canto colectivo, un abrazo, una caminata silenciosa).
- b.** La trama se centra en la resolución y no en el conflicto, aunque el conflicto puede ser tan crudo y realista como se quiera.
- c.** Cada persona decide qué papel juega en la narración colectiva de la historia. Y la narración intercala prosodia, coreografía o acciones, en el entendido de que se forma parte de la resolución o complicación del mismo conflicto.
- d.** La historia se narra con lo que cada persona aporta, ya sean acciones mudas, mímica, testimonios del suceso hipotético, o bien, con lo que cada grupo (en caso de que se configuren grupos al interior de un grupo más grande), resuelve para hacer posible una situación cuya resolución es de carácter utópico. Lo imaginable, pero seguramente improbable, en el mundo de las resoluciones efectivas.
- e.** No se pondera la verosimilitud, pero sí la posibilidad de cambio en las acciones humanas. Es el espacio de la patafísica colectiva, de las soluciones imaginarias, de la utopía.
- f.** El juego que jugamos debe tener las siguientes características: ingenio, creatividad, no competencia, impacto en el futuro.
- g.** Si bien cada persona elige su rol dentro de la narrativa, durante los acuerdos previos al juego y durante el planteamiento, es importante que exista una persona que haga de mediadora, cuyo papel es observar que las aportaciones sean igualmente escuchadas.

Conclusiones

Son posibles y negociables planteamientos para una educación superior artística que contribuya al empoderamiento de individuos libres, capaces de comprender y desobedecer las implicaciones de tradiciones escolares y disciplinas corporales violentocéntricas. Así, conforme nos permitamos pensar juegos y planteamientos pedagógicos para experimentar otras formas de hacer, podemos pensar en acciones y comportamientos que nutran un *Ethos Cuerpo* influenciado por las prácticas de cuidado del cuerpo y la no violencia, pueden transformar nuestras prácticas escolares en una formación actoral que no atente contra el bienestar físico y que potencie el florecimiento personal (práctica humanizante). De igual manera, es vital escribir, recolectar y transcribir ejercicios, estrategias y técnicas: es necesario un corpus metodológico, en aras de formalizar y divulgar las artes como campo de conocimiento. No por ello, soslayamos que además de conocimientos técnicos y prácticos en la escuela se aprende un *ethos* atravesado por discursos institucionales, pedagógicos y una forma de ser (comportamientos), de una comunidad teatral principalmente endógena, por ello, debemos cuidar no perpetuar ni incentivar aquellas actitudes conjuntas en un *ethos* que vulnera y violenta la sensibilidad física y psicológica de las y los alumnos. La aprobación de determinadas actitudes por parte de docentes y autoridades contribuye a instaurar jerarquías en lo que respecta al talento, la inteligencia y las habilidades. Por ello la importancia de desestabilizar las prácticas corporales sin que esto excluya de nuestros espacios el entrenamiento riguroso. Frente a la relación Obediencia - Docilidad (cuerpo como objeto de control y poder), observamos una ecuación Relación Docilidad - Disciplina - Entrenamiento, y por ello apoyamos aquellos entrenamientos que fomentan el cuidado del cuerpo, la generación de acuerdos grupales, la desobediencia y resiliencia, así como la autodeterminación que es la idea que se opone a la noción que legitima las estructuras autoritarias (poder), en aras de propiciar y practicar la libertad y la desobediencia como parte de la pedagogía para las artes del cuerpo. ♦

Bibliografía

- Amossy, Ruth. "Ethos at the Crossroads of Disciplines: Rhetoric, Pragmatics, Sociology". *Poetics Today*. No. 22 (marzo, 2001): 1- 23.
<https://doi.org/10.1215/03335372-22-1-1>.
- Archive for Research in Archetypal Symbolism, Ami Ronnberg y Kathleen Martin. *The Book of Symbols*. Colonia: Taschen, 2011.
- Arendt, Hannah. *Eichmann en Jerusalén*. Barcelona: Lumen, 2003.
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Tucumán: Ediciones Incógnita, 2011.
- Barba Eugenio, Nicola Savarese, Yalma Hail Porras, Bruno Bert y Edgar Ceballos. *El arte secreto del actor: Diccionario de antropología teatral*. México: International School of Theatre Anthropology, 1990.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Nacimiento de la prisión. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.
- Fromm, Erich. *El miedo a la libertad*. Barcelona: Paidós, 2008.
- Galtung, Johan. *Violencia cultural*. Vizcaya: Gernika Gogaratuz, Centro de Investigación por la Paz, Fundación Gernika Gogaratuz, 2003.
- Jiménez, Francisco. "Una educación social que busca una cultura de paz". *Educación social: Revista de Intervención Socioeducativa*. No. 72 (mayo-agosto, 2019): 13-34.
- Márquez Mondragón, Nora Daniela y Rafael Mondragón Velázquez. *Desobediencia y creación: prácticas de conformidad y obediencia en la pedagogía teatral escolarizada: un estudio de caso y una propuesta pedagógica corporal*. Ciudad de México: UNAM, 2021.



Milgram, Stanley. *Obediencia a la autoridad: un punto de vista experimental*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1984.

Ortiz, Rubén. "Una poética del encuentro". Úumbal: coreografía nómada para habitantes. Chopo UNAM. Última actualización 2017.
https://www.chopo.unam.mx/sitio_uumbal/descargas.html.

Palacios González, Jesús. *La cuestión escolar: críticas y alternativas*. Barcelona: Laia, 1984.

Rodríguez Neira, Teófilo. "Poder y saber. (La micropolítica foucaultiana y la práctica escolar)". *Teoría de la Educación, Revista Interuniversitaria*. Vol. 7 (1995): 163-181.
<https://doi.org/10.14201/3075>.

Weisz, Gabriel. *Cuerpos y espectros*. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2005.



NORA DANIELA MÁRQUEZ MONDRAGÓN

Nació en Iguala, Guerrero en 1991. Es artista escénica multidisciplinaria y docente de expresión corporal y actuación a nivel bachillerato y licenciatura en Tepic, Nayarit, y es facilitadora de danzas y prácticas corporales que mezclan el yoga, la danza y la escritura. Licenciada con mención honorífica en Teatro y Actuación por el Centro Universitario de Teatro de la UNAM. En 2021 impartió la conferencia magistral, *Ethos Cuerpo: entrenar habilidades para la desobediencia y noviolencia* en el XXVIII Festival de Teatro Universitario, trabajo formulado a partir de la investigación de su tesis de licenciatura dirigida por el Dr. Rafael Mondragón Velázquez. Entre 2020 – 2021 cursó el Diplomado Internacional de Construcción de Paz y Prevención de la Violencia en el Instituto Iberoamericano de Estudios para la Paz. Desde 2011 se ha formado como investigadora de movimiento en entrenamientos para la danza contemporánea, danza butoh, Vinyasa y Hatha Yoga, métodos somáticos y entrenamientos atléticos de fondo. Actualmente dirige el espacio *Ekapadarte* (Espacio Constructivo para la Articulación de Paz, Desarrollo y Arte), en Tepic Nayarit, con la propuesta de fomentar el bienestar personal y colectivo a través de la práctica de la danza, el teatro y el yoga.

VIII

**Tremor, cartografía
y cuidado**

**Notas para
la reconstrucción
del quehacer teatral
en tiempos
de emergencias**

Lucía Leonor González Enríquez
TEATRO

Habitamos un territorio convulso, las crisis, las turbulencias no nos son ajenas. Se ha vuelto terriblemente habitual la constante actualización de los días, meses y años más violentos que se han registrado en nuestro país. Para las violencias que nos asolan impunemente, no hay pandemia ni resguardo que valga. El mundo tembló de asombro y miedo ante las siniestras imágenes que ha dejado la pandemia en su paso por el mundo: cadáveres en cocheras y calles; camas para hospitales que se convierten en ataúdes; estadios convertidos en morgues; camiones cargados de cadáveres; una isla convertida en fosa común; esas imágenes terribles, resultan dolorosamente familiares en nuestro contexto.

En México no es consecuencia de la pandemia la crisis forense que mantiene nuestras morgues rebosantes; los tráileres de la muerte han rodado antes de la crisis sanitaria por nuestro territorio, y se vive con la apabullante certeza de que la cifra de 98 614 personas desaparecidas y no localizadas¹ y las 3 631 fosas que se contabilizaron de 2006 a 2019², son sólo una aproximación a *la verdadera dimensión de la barbarie*³. Silvana Rabinovich escribió que es estremecedor saber que pisar la tierra, en particular en América Latina, implica caminar sobre cementerios clandestinos⁴. México es una gran fosa donde han desaparecido casi 100 mil personas y esa realidad se suma a un cúmulo interminable, de agravios, violencias y violaciones a los derechos humanos.

¹ “Personas desaparecidas y no localizadas en México, rango de fechas de hechos: 15/03/1964 – 06/03/2022 18:27 hrs.”, Versión Pública RNPDO SEGOB, <https://versionpublicarnpdno.segob.gob.mx/Dashboard/ContextoGeneral>.

² “Informe sobre fosas clandestinas y registro nacional de personas desaparecidas o no localizadas enero 2020”, Comisión Nacional de Búsqueda, publicación febrero 19, 2020, acceso abril 18, 2020, <https://www.gob.mx/cnb/documentos/informe-sobre-fosas-clandestinas-y-registro-nacional-de-personas-desaparecidas-o-no-localizadas-enero-2020>.

³ Alejandra Guillén/ Mago Torres/ Marcela Turati, “El país de las 2 mil fosas”, *A dónde van los desaparecidos*, noviembre 12, 2018, acceso noviembre 20, 2019, <https://adondevanlosdesaparecidos.org/2018/11/12/2-mil-fosas-en-mexico/>.

⁴ Silvana Rabinovich, “La mirada de las víctimas. Responsabilidad y libertad”, en *La ética ante las víctimas*, eds. José María Mardones y Reyes Mate (Barcelona: Anthropos Editorial, 2003), 56.

Sí, vivimos una emergencia sanitaria que ha colapsado las certezas, las posibilidades de movilidad y encuentro, que le ha arrebatado la vida a más de 4 millones de personas en el mundo⁵, y en México suman más de 239 mil personas que han muerto por causas relacionadas con el COVID-19⁶. Sin embargo, desde hace décadas vivimos otras emergencias que nos demandan no paralizarnos, seguir, reinventar las formas, ajustar el vocabulario, equivocarse y explorar caminos, pero insistir en que otras formas de vida y convivencia son posibles. Pero ¿qué tiene que ver esto con propuestas para reconstruir y reconfigurar nuestro quehacer?

En 2017, como parte de mi investigación de maestría tuve la oportunidad de viajar a Tampico, Ciudad Victoria, Nuevo Laredo y Matamoros. Mi intención era entender cómo ante las catástrofes de las violencias, ante el secuestro de los espacios, ante la necesaria reinención de la vida y la resignificación del vocabulario, acontecía *pese a todo* el encuentro teatral. En ese entonces, estaba en plena crisis personal y vocacional. Hacía tiempo que había perdido la brújula que le daba sentido a mi quehacer teatral y no resonaba con las propuestas de otros y otras creadoras, no me sentía parte de ninguna comunidad, no entendía para quiénes estábamos creando y me parecía que nos complacíamos en una dinámica endogámica. Sin embargo, me rehusaba a abandonar el quehacer teatral, desde otros lugares, desde el ejercicio de pensamiento, desde un sitio que me permitiera reorientarme sin renunciar a ese espacio creativo. ¿Para qué y por qué insistir en el quehacer teatral? En un país de desplazados; de cuerpos destrozados y expuestos; de miles de desaparecidos; de abismales desigualdades, ¿de qué se escribe, para qué actoralidades y, sobre todo, para qué públicos? ¿Con qué signos debían construirse nuestras propuestas? ¿Cómo se reconstruían las teatralidades en un estado de doloroso desamparo y de infinitas emergencias? ¿Cómo encontrar el sentido del encuentro?

Con más interrogantes que certidumbres viajé en 2017 a Tamaulipas, una entidad marcada por más de una década de agudización de las vio-

⁵ "COVID-19 Global Tracker", Reuters COVID-19 Tracker, acceso julio 28, 2021, <https://graphics.reuters.com/world-coronavirus-tracker-and-maps/>.

⁶ "México", Reuters COVID-19 Tracker, acceso julio 28, 2021, <https://graphics.reuters.com/world-coronavirus-tracker-and-maps/es/countries-and-territories/mexico/>.

lencias y brutales enfrentamientos. La entidad del noreste ha sido escenario del más horrible *necroteatro*⁷ y es, hasta el día de hoy, un territorio en disputa. En agosto de 2010, el municipio de San Fernando, se reveló de manera ominosa para muchos en el mapa, cuando se dio a conocer la masacre de 72 migrantes asesinados por el cártel de los Zetas, y tan sólo un año después, en 2011, el mismo municipio volvió a cobrar notoriedad ante el hallazgo de 47 fosas clandestinas con 168 cadáveres, cuya muerte también se imputaba a los Zetas⁸. Fue tan terrible lo que estaba ocurriendo en San Fernando, la impunidad con que secuestraban y arrancaban vidas, que periodistas como Marcela Turati lo identificaron como sitio del Holocausto Migrante⁹. De hecho, en ese mismo municipio, el 10 de mayo de 2017, fue asesinada Miriam Rodríguez. En 3 años, ella había atrapado a diez personas relacionadas con el secuestro y asesinato de su hija, en una búsqueda desesperada de justicia que la volvió blanco del crimen organizado. Azam Ahmed escribió que en San Fernando se vive una infamia desproporcionada, una tragedia que nace en la geografía¹⁰. Esta aseveración es cierta para otras ciudades de Tamaulipas.

Recientemente, el 07 de julio de 2021 la titular de la Comisión Nacional de Búsqueda, Karla Quintana, dio a conocer que La Bartolina, una zona ubicada en Matamoros, fungió como sitio de exterminio, es decir, era un lugar de aniquilamiento masivo donde se asesinaron, incineraron y ocultaron fragmentos óseos de personas y donde además se enterraron cadáveres en fosas clandestinas. Desde 2017 a junio de 2021 se ha recuperado media tonelada de restos óseos calcinados y la identificación

⁷ O *teatralidades de la muerte*, expresiones que evoca Ileana Diéguez para referirse a las escenificaciones que exponen las muertes violentas como acontecimientos de representación y producción de una cultura del terror. En: Ileana Diéguez, *Cuerpos sin duelo: Iconografías y Teatralidades del Dolor* (Córdoba: DocumentA/Escénica Ediciones, 2013), 82.

⁸ Manuel Ureate, "A 6 años de la masacre en San Fernando, las víctimas aún no acceden a la investigación", *Animal Político*, Agosto 26, 2016, acceso Mayo 28, 2021, <http://www.animalpolitico.com/2016/08/masacre-migrantes-san-fernando-investigacion/>

⁹ Marcela Turati, "San Fernando: El terror que jamás se ha ido", *Proceso*, Agosto 31, 2016, acceso Junio 03, 2021, <http://www.proceso.com.mx/453016/san-fernando-terror-jamas-se-ha-ido>.

¹⁰ Azam Ahmed, "Acechó a los asesinos de su hija por todo México, uno a uno", *New York Times*, Diciembre 13, 2020, acceso diciembre 15, 2020, <https://www.nytimes.com/es/2020/12/13/espanol/tamaulipas-desaparecidos-miriam-rodriguez.html>.

de los mismos aún parece lejana¹¹. Aunque parecería imposible, la horrible noticia se tornó aún más terrible cuando una investigación independiente dio a conocer que grupos de buscadoras de personas desaparecidas del estado del noreste han documentado desde 2012, al menos 57 campos de exterminio sólo en Tamaulipas¹².

Desde luego, no pretendo agotar aquí las diversas sacudidas por las que ha atravesado la entidad y las catástrofes con que sigue lidiando, sería reduccionista e injusto, pero necesito esbozar el panorama para dimensionar cómo es que en un estado horadado por diversas catástrofes se sigue creyendo en la importancia del encuentro a través del teatro. Si bien los sucesos que he apuntado y la cantidad apabullante de sitios de exterminio no son capaces de transmitir el horror que se ha vivido en esos lugares, ni pueden transmitirnos las vidas e historias perdidas, quizá puedan ayudar a vislumbrar la inquebrantable voluntad de las compañías con quienes conviví y quienes no sólo siguen avante con sus vidas, sino que mantienen viva la voluntad de seguir posibilitando, a través del teatro, el reencuentro, la reconstrucción comunitaria y la creación de nuevos imaginarios.

¿Cómo es que en un estado donde ni siquiera existe la posibilidad de estudiar profesionalmente teatro, las compañías insisten en mantener su quehacer como una forma nodal de reunión, resonancia y conexión? ¿Cómo es que *pese a todo*, es a través del teatro que buscan reencontrarse y reconstruirse como comunidad? De cara a las crisis presentes y pasadas que atraviesan nuestra disciplina, a las violencias que corroen su enseñanza y práctica, ¿qué podemos aprender de la inquebrantable voluntad de resistir y crear de estas compañías de Tamaulipas para nuestra necesaria y urgente reconfiguración?

¹¹ El más reciente de los lugares de exterminio que se ha dado a conocer es La Bartolina donde, de 2017 a junio de 2021 se ha logrado recuperar media tonelada de restos óseos calcinados. En Georgina Saldierna, "Recuperan media tonelada de restos óseos en La Bartolina", *La Jornada*, 11 Julio 11, 2021, acceso julio 11, 2021, <https://www.jornada.com.mx/notas/2021/07/11/politica/recuperan-media-tonelada-de-restos-oseos-en-la-bartolina/>.

¹² Carlos Manuel Juárez, "Colectivos de familiares han localizado 57 sitios de exterminio en Tamaulipas", *A dónde van los desaparecidos*, Julio 27, 2021, acceso Julio 27, 2021, <https://adondevanlosdesaparecidos.org/2021/07/27/colectivos-de-familiares-han-localizado-57-sitios-de-exterminio-en-tamaulipas/>.

Así como la pausa que hoy imponen el COVID-19 y sus variantes, durante los años de las más generalizadas y cruentas manifestaciones de violencias en Tamaulipas fue necesario hacer un alto. La gente no quería salir de sus casas salvo para lo absolutamente indispensable, se autoimpusieron toques de queda y se podía sentir el miedo a los otros. Fue justamente la desconfianza y el temor generalizados los que propiciaron que se evitaran actividades que implicaran convivir con personas extrañas. De acuerdo con el maestro Carlos Valdez del *Colectivo Trueque*:

(...) necesitábamos descifrar cómo íbamos a hacerle, pero nunca nos pasó por la cabeza dejar de hacer teatro, sólo teníamos que encontrar la forma de hacerlo y lo primero que descubrimos, es que no podíamos hacerlo solos. Aislarse suponía un riesgo mayor porque te volvías más vulnerable¹³.

¿Cómo cambia la forma en que uno se relaciona cuando se vive en un estado en crisis? ¿Cómo se vuelve a habitar ese mundo que ha sido vulnerado y donde la confianza en el otro se ha resquebrajado? ¿Acaso no ocurre algo similar hoy día, no hay temor y desconfianza en esos otros que podrían contagiarme, que podrían estar infectados? Lo que la pandemia “trae a casa”, según Judith Butler, es la realidad de la dependencia, no podemos vivir sin tocar o ser tocados, sin compartir el aire que respiramos, puedo infectar o ser infectada, dañar y ser vulnerable de sufrir el mismo daño. La pandemia posibilita entender la serie de conexiones y redes con otras vidas y otros seres, unidos de manera compleja en “un mundo vivo lleno de desafíos”. Si hay una lección social y ética a aprender, asegura Butler, es que no se puede disociar la idea de mi bienestar del bienestar de los demás, porque las vidas que vivimos no son exclusivamente nuestras. Si bien por el momento, nuestra interdependencia puede parecer fatal es también la única posibilidad que tenemos para construir y mantener un mundo vivibile¹⁴.

¹³ Carlos Valdez (director del Colectivo Trueque), conversación con el director, 18 de junio de 2017.

¹⁴ Cultura en directo. UNAM: “Judith Butler en El Aleph 2020. ¿Qué hace que la vida sea vivible”, video, 01:17:15, transmitido el 30 de mayo de 2020, <https://culturaendirecto.unam.mx/video/judith-butler-en-el-aleph-2020/>.

Reflexionando sobre la pesantez de los tiempos oscuros en la vida contemporánea, Didi-Huberman apuntaba: ¿qué hacemos cuando reina la oscuridad? No hay respuestas unívocas, pero el filósofo aclara que, en tiempos oscuros, si bien no se debe alimentar la esperanza con ilusiones vanas, tampoco debemos doblegarnos ante ellos. “La indestructibilidad del deseo”, afirma, es la que nos puede mover a buscar la luz¹⁵. Es esa persistencia del deseo, la que hizo entender a los colectivos teatrales en Tamaulipas que debían conformar una comunidad que fuera más allá de la teatralidad y las afinidades estéticas, primero debían reforzar su red, fortalecer sus lazos próximos, para aspirar a unirse en un proceso con los habitantes del territorio compartido, para construir juntos a partir de las vulnerabilidades en común, aunque se vieran afectados de formas distintas.

De acuerdo con Sandra Muñoz, el teatro es siempre un acto de resistencia, y no sólo en Tamaulipas, pero además, lo es en muchas dimensiones: “por la permanencia, por no permitirnos el autosequestro en nuestras propias ciudades, por el reto que significa construir ficciones tanto o más contundentes que la realidad misma”¹⁶. Entonces ¿cómo reconfigurarnos frente a este nuevo embate que nos recuerda nuestra vulnerabilidad, la fragilidad de nuestro estar en el mundo, cómo reorientarnos cuando las sacudidas descomponen la brújula que nos orienta en el territorio y en nuestro quehacer?

María Galindo escribió que ante los quiebres de sentidos de mundo que hemos tenido, es necesario tener presente que la pandemia “no es la misma en el norte que en el sur, no significa lo mismo para los cuerpos, ni para las economías, ni para las geografías” y que entre esas subjetividades diversas existen las que, ante la ausencia de alternativas, han necesitado

¹⁵ Georges Didi-Huberman, “La Pesadez de los tiempos” en: *Insurrecciones*, (Barcelona: Museu Nacional d’Art de Catalunya, 2017), 16.

¹⁶ Sandra Muñoz, “Compañía de teatro del Espacio Cultural Metropolitano – Sandra Muñoz”, *Muestra Nacional de Teatro*, Noviembre, 2012, acceso Septiembre 11, 2017, <http://www.muestranacionaldeteatro.com.mx/compania-de-teatro-del-espacio-cultural-metropolitano-sandra-munoz/>.

procesar sus miedos para subsistir¹⁷, porque no pueden esperar nada de institución alguna y necesitan aliarse y generar revueltas de múltiples dimensiones para subsistir. Ahora bien, en tanto que lo que necesitamos no es sólo garantizar la subsistencia sino generar las condiciones de posibilidad para persistir y crear mientras asimilamos y aprendemos a habitar esta realidad alterada, propongo reconstruirnos desde una voluntad y obligación ético-poética-política: el deber de temblar.

En el *deber temblar* que retomo de Jacques Derrida, encuentro resonancias y potencias con la disposición metodológica de la pesquisa cartográfica que parte justamente de la concepción de habitar, crear y producir en un territorio vivo, convulso, vibrátil, por lo que se vuelve indispensable pensarse como sismógrafo¹⁸, es decir, volverse capaz de registrar las distintas fuerzas que atraviesan el territorio en que habitamos, investigamos y creamos, y ser receptivos a su movimiento.

Es a partir de este deber y de esta disposición ético-afectiva-metodológica que propongo pesquisar caminos de reconstrucción.

Creaciones situadas, contextualizadas, cartográficas y vibrátiles

En un texto breve pero tremendamente conmovedor, Jacques Derrida manifestó que encontraba una gran pertinencia del léxico sísmico, en tanto que una sacudida sísmica puede ser metáfora de una mutación perturbadora que nos obliga a cambiar de terreno de forma imprevisible y brutal, y dado que nunca se puede estar seguro de dónde se está parado, en tanto que no hay certezas de ningún tipo, en tanto que somos vulnerables, hay que temblar. Y ese deber temblar, subrayó Derrida, es tanto por necesidad como obligación¹⁹.

¹⁷ María Galindo, “Recibir una epifanía para enfrentar una agonía: respuesta de María Galindo a los textos pandémicos de Paul Preciado”, *Lavaca*, octubre 09, 2020, acceso mayo 03, 2021, <https://lavaca.org/notas/recibir-una-epifania-para-enfrentar-una-agonia-respuesta-de-maria-galindo-a-los-textos-pandemicos-de-paul-preciado>.

¹⁸ Suely Rolnik, *Cartografia Sentimental. Transformações contemporâneas do desejo* (Porto Alegre: Sulina, Editora da UFRGS, 2011), 39

¹⁹ Jacques Derrida, “¿Cómo no temblar?”, *Acta Poética*, Vol. 30, No. 2 (Otoño 2009): 23-24.

Se tiembla ante las nuevas variantes de una enfermedad de la que desconocemos más de lo que sabemos; se tiembla ante el posible colapso del sistema de salud; se tiembla ante la incertidumbre económica; se tiembla por el temor de perder a un ser querido más, sin poder acompañarle, sin poder despedirle. Temblamos de impotencia porque no pudimos estar con quienes amamos cuando miraban a sus seres queridos ser desconectados de su ventilador y no quedaba otra alternativa que mandar mensajes a través de dispositivos electrónicos; temblamos porque sabemos que nuestra niñez está perdiendo a sus cuidadores y porque, aunque no hay cifras claras, debe haber una cantidad devastadora de huérfanos por homicidios y desapariciones; así que temblamos ante las violencias que persisten y las que inaugura la pandemia, porque atraviesan nuestros cuerpos y vidas, porque cimbran nuestros territorios demandando con urgencia nuestra atención y entendemos que ninguno de nuestras múltiples seísmos puede esperar.

Las demandas sociales ante la injusticia, el hambre, el racismo, los asesinatos de periodistas y activistas, los feminicidios y violencias de género, la explotación y expoliación de nuestro ambiente y las desapariciones, no se ponen en pausa porque atravesamos una crisis sanitaria, y por ello es necesario “retomar todos los hilos de las revueltas en las que estábamos antes de la pandemia”²⁰, sin olvidar que ésta impone nuevas formas de lucha y resistencia y también propicia nuevas formas de creación y encuentro. Pesquisar cartográficamente, supone no sólo adaptarse a las condiciones convulsas del territorio, sino incorporar en la pesquisa, la pérdida de sentido y certidumbre que implica la emergencia sanitaria, en tanto forma parte de la realidad compleja del mundo, en tanto es indisoluble del aquí y ahora en que buscamos insistir en la creación de mundos en común a través del teatro.

Suely Rolnik apuntó que se espera que el cartógrafo esté inmerso en las intensidades de su tiempo y que, atento a los lenguajes que encuentra, devore los que le parecen elementos posibles para la composición de cartografías que se hacen necesarias y que nacen para expresar afectos

²⁰ María Galindo, “Recibir una epifanía”.

contemporáneos²¹. De acuerdo con mi experiencia en Tampico, Ciudad Victoria, Nuevo Laredo y Matamoros, las teatralidades que se practican en una zona en emergencia, se alimentan de la fuerza afectiva que sigue vibrando a pesar de los estragos de la violencia y necesitan, además de la potencia de la agencia, es decir, del potencial de acción de los sujetos que les permite negociar y cambiar sus estrategias y prácticas, y posibilita darle sentido a las vivencias aunque éstas hayan sido tremendamente deshumanizadoras y ominosas²², el sostén de una serie de complicidades afectivas y creativas, formas de cuidado que los salvaguarden en la medida de lo posible, y que les permitan la continuidad del sentido que cobra su creación artística.

La disposición ética y sensible de la que parte la pesquisa cartográfica resulta pertinente entonces para estos tiempos convulsos y de crisis generalizadas, pues se parte de que la pesquisa cartográfica no puede ser determinada sólo por el interés de la investigadora, que para los efectos de esta reflexión pensaré para la labor creadora. Al situarse cartográficamente entonces, se desdeña la pretensión de crear sin implicarse, pues no se quiere crear *sobre*, sino crear *con*. La creadora-cartógrafa se posiciona como alguien que se interesa y cuida; y así, crear y cuidar la experiencia de las personas con quienes y para quienes se crea, se convierten en dimensiones inseparables²³. Como escribí inicialmente, esta disposición no pretende establecer fórmulas para reconstruirnos, sino que plantea posicionamientos y procesos que nos permiten reconstruirnos desde el deber del tremor, de la creación y de los cuidados situados.

En este sentido, pienso en la forma en que Reinaldo Ladagga complejizó el término de emergencia, para describir una estética que describe un cambio de cultura de las artes cuya principal característica es que posibilita y potencia la invención de maneras de vida y la exploración de modos de coexistencia en la comunidad en que se desarrollan. Con la intención de desarrollar e intensificar la cooperación entre artistas y comunidad,

²¹ Rolnik, *Cartografía Sentimental*, 23.

²² Pilar Riaño Alcalá, Jóvenes, memoria y violencia en Medellín. Una antropología del recuerdo y el olvido, xviii-xlix.

²³ Virginia Kastrup y Eduardo Passos, "Cartografiar es trazar un plano común", *Cardinalis*. Revista del Departamento de Geografía, Año 8, No. 15 (2º semestre, 2020): 360-361.

los creadores o grupos artísticos no sólo buscan producir obras, construir dispositivos o marcos de perspectiva, sino que quieren generar procesos que incidan en las relaciones, tensiones y afectos que se dan en la comunidad en que se insertan, y donde idealmente, la comunidad participa de alguna manera en estos²⁴. Entonces, pensar en emergencias en nuestros tiempos, implica pensar en nuestras múltiples catástrofes, permitirnos temblar, pero también considerar que es posible la producción de experiencias aunque no haya alternativas para que ocurran²⁵, y son esas experiencias las que queremos generar desde el quehacer teatral, aquellas que a pesar de las imposibilidades y pese a todas las turbulencias, emergen.

Tras la investigación que hizo sobre el comercio y la ecología del hongo matsutake, la primer forma viva que emergió tras el ataque nuclear a Hiroshima, Anna Tsing concluye que en tiempos precarios se necesita de supervivencia colaborativa, es decir necesitamos conjuntarnos polifónicamente, no por coincidencias afectivas o estéticas, pues colaborar, subraya Tsing, significa trabajar a través de nuestras diferencias, sino porque entendemos nuestras precariedades en común y la necesidad de estar juntos para sobrevivir entre ruinas. En ese sentido, la supervivencia, según Tsing, tiene que ver con la claridad de que hay que cambiar con las circunstancias²⁶. En este punto conviene hacer algunos matices, que ya señalaba Galindo. Si bien se ha hablado de la suerte común y de la conciencia de estar en un mismo bote, lo que la pandemia ha revelado es que definitivamente no compartimos la misma embarcación. Ciertamente, todos somos susceptibles de contraer COVID-19, pero no todos disponemos de los mismos recursos para lidiar con la enfermedad, no todos podemos resguardarnos, y un largo etcétera. Sin embargo, sí tenemos claridad de que necesitamos de los otros, otras, de personas diversas para mantener

²⁴ Reinaldo Laddaga, *Estética de la Emergencia. La formación de otra cultura de las artes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006), 138.

²⁵ Boaventura De Sousa Santos, *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social (encuentros en Buenos Aires)*, (Buenos Aires: CLACSO, 2006), 31.²⁶ Virgínia Kastrup y Eduardo Passos, "Cartografiar es trazar un plano común", *Cardinalis. Revista del Departamento de Geografía*, Año 8, No. 15 (2º semestre, 2020): 360-361.

²⁶ Anna Lowenhaupt Tsing, *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins* (Princeton: Princeton University Press, 2015), Kindle.

vivibles nuestras vidas, aunque eso suponga cierto riesgo de infección. Dice Tsing que encontrarse con otros es contaminarse, pero la contaminación es transformación. Si bien sus reflexiones datan de años antes de esta pandemia, podemos pensar que si bien es propicio el encuentro que transforma, la realidad contaminante desde la que puedo vulnerar y ser vulnerada, implica una responsabilidad mutua y una necesidad de cuidado que debe ser irremediablemente recíproca, de forma tal que cualquier creación que hagamos emerger tendrá que partir de este entendimiento, de esta conciencia de responsabilidad, sólo así podremos abrir franjas y descubrir intersticios que nos permitan vivir el día a día, para reconfigurar nuestras formas de encuentro que han sido vulneradas y mantener las luchas desplegadas antes de la crisis sanitaria y emprender las nuevas batallas ineludibles.

Una de las constantes entre las compañías *TFM*, *DOSCE*, *Gato Negro Teatro*, *Colectivo Trueque*, *Dramantes Teatro* y *Laberintus Teatro* fue la urgencia por atender a la niñez, sabían que, si querían seguir generando redes y públicos unidos por la no violencia, debían andar caminos que antes no hubieran pensado o deseado recorrer. Ante la certeza de que nuestro país ocupa el primer lugar en orfandad por causas asociadas al COVID-19²⁷, me parece importante traer a colación un par de experiencias que dan cuenta del deber de temblar y de la reconstrucción situada, comprometida y afectiva que tuvo lugar, a propósito del cuidado de la niñez, en Tamaulipas.

En 2017 charlé con Valentín Arias de *Gato Negro Teatro* sobre las razones que lo motivaron a fundar una organización artística que se enfocaba en las infancias, me compartió que un día que su hermana llevaba a su sobrino a la escuela, había un decapitado en el camino. Fue hasta que llegaron a la escuela y por el barullo que había en la entrada del plantel que la hermana de Valentín se percató de lo que había ocurrido. Ella no vio al hombre, pero su sobrino sí. Hasta la fecha, Valentín no sabe por qué

²⁷ Alejandra Zárate, "México, primer lugar de orfandad por causas asociadas al covid-19: The Lancet", *Milenio*, Julio 21, 2021, acceso julio 21, 2021, <https://www.milenio.com/ciencia-y-salud/covid-19-mexico-ocupa-orfandad-the-lancet>.

su sobrino vio a un hombre que dormía de forma extraña: “no sé si fue la inocencia de mi sobrino o qué, pero afortunadamente él no supo lo que vio. A él sólo le inquietó que ese hombre durmiera tan raro”. A partir de ese momento, el director supo que tenía que hacer algo para que eso que estaba ocurriendo en Tampico, no les arrancara la inocencia a los niños como a esos hombres la cabeza: “Nosotros ya estamos perdidos, pero los niños se pueden salvar”²⁸. Con esa idea en mente, la compañía se dedicó a hacer teatro a domicilio. Cargaban un teatrino y algunas marionetas y tocaban de puerta en puerta para que aquellos que aceptaban recibirlos tuvieran la oportunidad de escuchar un cuento o ver una pequeña obra, algo que les transmitiera otros afectos y emociones, distintas a las que había afuera. Posteriormente, *Gato Negro Teatro* llevó teatro infantil y talleres de teatro a los tamules²⁹ de las zonas marginales de Tampico. Estos espacios culturales que debían ser autogestivos, estaban completamente abandonados, se ocupaban para la venta de droga, o eran un refugio para indigentes. Tras la negociación que tuvo que hacerse para rehabilitarlos, buscaron sumar no sólo a niñas y niños, sino también a sus padres. “Nosotros buscamos darles un espacio para expresarse, para convivir, llevábamos comida, intentábamos mostrarles otra forma de estar juntos, pero había comunidades donde era particularmente terrible escuchar las historias de destinos que parecían marcados. Hijas de prostitutas que seguramente seguirían el mismo camino, niños que abandonaban la escuela y se dedicaban a drogarse... En fin, uno trata, uno debe seguir porque creo que, de alguna manera, la creación teatral es una forma de rebelarse ante lo que se vive en nuestras tierras”³⁰. Actualmente y ante la imposibilidad de reunirse en dichos espacios, Valentín ha optado por ofrecer funciones en el patio de su casa. Desde luego, ha explorado los formatos virtuales pero “hay una niñez que no está siendo atendida, hay niños y niñas que no van a la escuela, que no tienen celular, ni mucho menos *tablet* o computadora, entonces ¿cómo vamos a llegar a ellos? Por eso habilité mi patio

²⁸ Valentín Arias (director de Gato Negro Teatro), conversación con el director, 14 de junio 2017.

²⁹ Son espacios de recreación y esparcimiento construidos por el gobierno que tienen la característica de ser autogestivos.

³⁰ Arias, conversación.

al que llamamos *Romeo, patio de juegos escénicos*, y aunque sean pocos, podemos estar todos seguros y así no dejaremos de llegar a esas infancias que nos necesitan y a las que nadie presta atención”³¹.

Durante mi estancia en Tampico aprendí una nueva palabra: *maraballar*. Nadie supo decirme cómo se escribía y no está en ningún diccionario, pero maraballar es una actividad que realizan los niños de Barra del Tordo y consiste en acompañar a los pescadores en su jornada para ayudarlos. Al final del día, éstos les pagan con pescados y los niños pueden venderlos o llevarlos a casa para comer. Cuando *DOSCE la Compañía* empezó los talleres de teatro, los niños no querían sumarse y no querían perder la oportunidad de maraballar por tomar un taller de teatro. Fue un proceso paulatino, pero una vez que inició empezó a darse un fenómeno de *contagio*. El entusiasmo que sentían las niñas y niños por el taller de teatro se replicó en sus hogares, y se fueron sumando cada vez más integrantes. Tampoco pretendo resumir aquí la valiosa labor que realizó la compañía con los niños, lo que quiero señalar es que fue a través del teatro que los pequeños entendieron el sentido del cuidado. El trabajo que realizaban para las presentaciones era algo que debía protegerse, el tiempo que debían dedicar al taller debía respetarse. Habían hecho suyo el taller de teatro y en tanto que lo habían construido con amor, esfuerzo, dedicación y alegría, tenían que cuidarlo. Habían construido un mundo aparte, una comunidad dentro de su comunidad y debían defender su persistencia. Cuando fui a conocer a los niños de Barra del Tordo, todas las manos se levantaron cuando pregunté: ¿quién quiere dedicarse al teatro cuando sean grandes? Sólo un estudiante de secundaria dijo que no, que él no quería hacer teatro, Miguel quería decirnos qué historias se debían presentar y ya tenía la primera idea: “es sobre un pescador que no quiere atrapar peces, es un pescador de sueños”.

Derrida escribió que cuando el seísmo ha sacudido la fundación misma de nuestro mundo, cuando el suelo ha dejado de ser confiable, tenemos una responsabilidad hacia el otro; si se ha perdido toda certeza y no

³¹ Valentín Arias (director de Gato Negro Teatro), conversación telefónica con el director, 25 de junio 2021.

existen apoyos, somos responsables de ese otro³². Las compañías de teatro que conocí en Tamaulipas responden a las calamidades de su tiempo como algo que les incumbe, los sacude y los interpela, como heridas que les toca nombrar, cuidar y sanar, y buscan hacer de ese posicionamiento ante su realidad, un tremor afectivo que invite a sumarse como comunidad afectiva. Si bien tienen diferencias creativas, distintas exploraciones y concepciones teatrales, buscan conocer y retroalimentarse de lo que las otras compañías hacen. Se reconocen y se apoyan, si realizan giras, si van de paso por otra ciudad, pueden contar con los espacios que han abierto las otras compañías. Trabajan en red y han conformado una verdadera comunidad, de hecho, antes de la pandemia hubo intercambios creativos entre algunas de las compañías. La necesaria reconfiguración, insisto junto con Tsing, parte de trabajar colaborativamente a través de las diferencias, hacer los ajustes necesarios, modificar tiempos, ritmos, habilitar nuevos espacios, descubrir nuevas formas de encuentro y cuidado. A partir del tremor, un tremor conjunto que impide ignorar nuestra responsabilidad en un territorio incierto, se detonan acciones que buscan mantener la persistencia de procesos de creación y encuentro, pero sobre todo, el cuidado propio y de los otros.

Habitar un territorio, implica reconocer sus turbulencias y derrumbes, implica situarse ética y afectivamente frente a los impactos de esas fuerzas y entre tantas perturbaciones, hay un suceso en particular que no puedo dejar de compartir. Es parte de la historia de tres personas: Omar, Jefté y Fernando, artistas escénicos, titiriteros, músicos y acróbatas, de 22, 26 y 28 años, que vivían y creaban juntos. Los tres habían abierto un centro cultural al que bautizaron como *Centro Alternativo de Creaciones Artísticas S*, que pronto se dio a conocer como el CACAS. En el espacio se presentaban lecturas colectivas, conciertos, obras de teatro, exposiciones, fiestas y bazares, y estaban incursionando en la producción cinematográfica independiente³³. Los tres estaban convencidos de que a través

³² Derrida, “¿Cómo no temblar?”, 33.

³³ David Castellanos Terán, “Recordarán en Tampico a tres actores desaparecidos”, *La Jornada*, Julio 30, 2014, acceso Mayo 27, 2016, <http://www.jornada.unam.mx/2014/07/30/estados/033n1est>.

del arte podían “abrir ojos y corazones”, que podían sacudir conciencias y mover a la sociedad a combatir las violencias que asolaban a su ciudad y su estado, así es que salían a las calles de Ciudad Victoria a hacer demostraciones de paz. El 31 de julio de 2013, Omar, Jefté y Fernando fueron desaparecidos en el cruce de la calle 16 y Berriozábal. Ese fue el último día que representaron la obra *Fando y Lis* de Fernando Arrabal. Nadie sabe con certeza qué ocurrió, sólo se sabe que su departamento estaba destrozado y que la camioneta que ocupaban se quedó en el cruce de calles. Cuatro días antes, el 27 de julio de 2013, Fernando Landeros, “El Gordo”, compartió en su página de Facebook una angustiante pregunta sobre su vocación y labor artística que a la fecha me asalta:

Me encuentro en un problema terrible. Desde hace mucho tiempo creo que el arte es mi arma, y que desde mi trinchera debo disparar... Ayudar a la gente a abrir los ojos a lo que siento necesario... Ahora me pregunto: vale la pena? (...) ³⁴

Cuando pienso en los caminos y posibilidades que emergerán para nuestro quehacer, que serán tan variadas como nuestros territorios y las fuerzas que lo atraviesen lo demanden, entiendo que serán temporales porque, pendientes del movimiento de nuestro territorio existencial, atentos a las vibraciones que nos harán temblar y los cuidados que tenemos que poner en práctica, habremos de interrogarnos con regular insistencia: ¿vale la pena? He aludido a la experiencia de un viaje que renovó de manera profunda mi necesidad de insistir y resistir a través de la manifestación teatral porque creo que de su inquebrantable voluntad de crear, de su indestructible deseo, podemos aprender a temblar juntos, a disponernos a una reconstrucción colaborativa, situada, afectiva, vibrátil, comprometida con el territorio existencial y sus cuidados.

³⁴ Fernando Landeros, “Me encuentro en un problema terrible. Desde hace mucho tiempo creo que el arte es”, Facebook, acceso julio 27, 2013, www.facebook.com/ferlandebrios?hc_ref=ARTOedw6_mCa_kgKMhetC5I-DGjCV7yk31i1oCGx3ArpL3vUzWcSkJLq__4U5aDTLCs.

María Galindo escribió que las mutaciones necesarias que devendrán de este período surgirán de la necesaria excavación y exploración de nuestras debilidades y fracturas, de nuestras vulnerabilidades y quiebres³⁵. Esas mutaciones, esas necesarias reconfiguraciones pueden partir también del luto y la pérdida para canalizar y transformar ese dolor en algo más, en una base que nos conforme como una comunidad afectiva. Donna Haraway subrayó que el difícil trabajo de reflexión y luto no se opone a la acción práctica, sino que es la base de cualquier respuesta sostenible, para enredarnos mutuamente en la pérdida, el conflicto, la colaboración y la reconstitución de refugios³⁶.

Los tiempos oscuros, los tiempos de emergencia, no impiden que se manifieste la *abgioia*³⁷, un término que Didi-Huberman retoma de Pasolini y que alude tanto a la dicha como al sufrimiento, y que permite pensar que, a pesar de todo, a pesar del dolor, de las violencias, del sufrimiento, de la imposibilidad de ciertos duelos, de las dificultades de la reunión y encuentro, es posible atisbar una luz, es posible la dicha, es válido reivindicar el amor por la vida y el amor por un oficio que implica la voluntad de estar con otros, porque el tremor es sólo el inicio de nuestra reconstrucción afectiva y situada. Para parafrasear a De Sousa Santos, es necesario crear con “optimismo trágico”³⁸, pues mientras estamos conscientes de las honduras de los múltiples horrores y buscamos acompañar y atender las heridas; elaborar los duelos posibles y nombrar nuestras pérdidas y ausencias, nos resistimos a resignarnos, y es esa capacidad de tremor, esa percepción y cuidados situados, la inquebrantable voluntad de persistir, la irrenunciable voluntad de compartir responsable y afectivamente, la que permitirá nuestra postergada reconfiguración. ♦

³⁵ Galindo, “Recibir una epifanía”.

³⁶ Donna J. Haraway, *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. (Bilbao: Consonni, 2019), 156-157.

³⁷ Término de Pasolini que combina la alegría y el sufrimiento, donde a pesar de todo, “no [se] suprime el amor por la vida, sino que lo acrecienta”. En: *Georges Didi-Huberman, Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (Buenos Aires: Manantial, 2012), 185.

³⁸ Lola Huete Machado, “Boaventura de Sousa, el pensador estrella de los movimientos sociales”, *El País*, Febrero 09, 2016, acceso julio 25, 2021, https://elpais.com/elpais/2015/12/07/planeta_futuro/1449492167_202127.html.

Bibliografía

Ahmed, Azam. "Acechó a los asesinos de su hija por todo México, uno a uno". *New York Times*. Diciembre 13, 2020. Acceso diciembre 15, 2020.

<https://www.nytimes.com/es/2020/12/13/espanol/tamaulipas-desaparecidos-miriam-rodriguez.html>.

Arendt, Hannah. *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

Arias, Valentín. "Conversación con el director de Gato Negro Teatro". 14 de junio de 2017.

Das, Veena. "El acto de presenciar. Violencia, conocimiento envenenado y subjetividad".

Veena Das: Sujetos del Dolor Agentes de Dignidad, Sujetos del Dolor Agentes de Dignidad. Ed. Francisco A. Ortega. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Facultad de Ciencias Humanas: Pontificia Universidad Javeriana. Instituto Pensar, 2008.

De Sousa Santos, Boaventura. *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social (encuentros en Buenos Aires)*. Buenos Aires: CLACSO, 2006.

Derrida, Jacques. *The work of mourning*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

_____. "¿Cómo no temblar?". *Acta Poética* 30- 02, (Otoño 2009). Acceso Septiembre 18, 2017. <https://es.scribd.com/document/75837328/Como-no-temblar-Jacques-Derrida>.

Didi-Huberman, Georges. "La Pesadez de los tiempos" en: *Insurrecciones*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2017.

_____. *Falenas. Ensayos sobre la aparición*. Traducido por Julian Mateo Ballorca. Santander: Asociación Shangrila Textos Aparte, 2015.



_____. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2012.

Diéguez, Ileana. *Cuerpos sin duelo: Iconografías y Teatralidades del Dolor*. Córdoba: DocumentA/Escénica Ediciones, 2013.

_____. *Escenarios Liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. Ciudad de México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, 2014.

Galindo, María. "Recibir una epifanía para enfrentar una agonía: respuesta de María Galindo a los textos pandémicos de Paul Preciado". *lavaca*, 09 de octubre de 2020: <https://lavaca.org/notas/recibir-una-epifania-para-enfrentar-una-agonia-respuesta-de-maria-galindo-a-los-textos-pandemicos-de-paul-preciado>.

Haraway, Donna J. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: consonni, 2019.

Huete Machado, Lola. "Boaventura de Sousa, el pensador estrella de los movimientos sociales". *El País*. Febrero 09, 2016. Acceso julio 25, 2021. https://elpais.com/elpais/2015/12/07/planeta_futuro/1449492167_202127.html.

Juárez, Carlos Manuel. "Colectivos de familiares han localizado 57 sitios de exterminio en Tamaulipas". *A dónde van los desaparecidos*. Julio 27, 2021. Acceso Julio 27, 2021. <https://adondevanlosdesaparecidos.org/2021/07/27/colectivos-de-familiares-han-localizado-57-sitios-de-exterminio-en-tamaulipas>.

Kastrup, Virgínia, y Eduardo Passos. "Cartografar é tracar um plano comum". *Fractal* 25, nº 2 (Maio/Ago 2013): 263-280.

_____. "Cartografiar es trazar un plano común". *Cardinalis* Año 8, nº 15 (2º semestre 2020): 347-369.

Laddaga, Reinaldo. *Estética de la Emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006."

Mardones, José María, Reyes Mate, y eds. *La ética ante las víctimas*. Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial, 2003.



Turati, Marcela. *Fuego Cruzado: las víctimas atrapadas en la guerra del narco*. México: Grijalbo Mondadori, 2011.

_____. "San Fernando: El terror que jamás se ha ido". *Proceso*. Agosto 31, 2016. Acceso Septiembre 03, 2016.

<http://www.proceso.com.mx/453016/san-fernando-terror-jamas-se-ha-ido>.

Ureate, Manuel. "A 6 años de la masacre en San Fernando, las víctimas aún no acceden a la investigación". *Animal Político*. Agosto 26, 2016. Acceso Octubre 28, 2016.

<http://www.animalpolitico.com/2016/08/masacre-migrantes-san-fernando-investigacion/>.

Valdez, Carlos. "Conversación con el director de Colectivo Trueque". 18 de junio de 2017.



LUCÍA LEONOR ENRÍQUEZ

Directora, dramaturga, actriz, traductora y investigadora cartográfica. Maestra en Historia del Arte (UNAM) y candidata al grado de doctora en Historia del Arte (UNAM). Fue becaria de la Fundación para las Letras Mexicanas (2007-2009), y forma parte del Seminario Permanente de Estudios de la Escena y el Performance. Publicó *Nadie se va a reír* en el Fondo Editorial Tierra Adentro, *Lizzie Borden* en los Cuadernos de Dramaturgia Mexicana de Paso de Gato y *Faggot y Fanny* se encuentra en *Grafías contra el planisferio paginado. Antología de dramaturgia mexicana actual*, publicada por la UNAM. En 2018 participó como ponente en el III Congreso Nacional de Teatro; en 2019 participó en el Coloquio “Un teatro del presente. Poética, política, realidad”, en el Museo Universitario del Chopo; y en octubre del mismo año participó en el Coloquio “Escrituras y Ausencias: Los dilemas de la des/aparición. Prácticas pedagógicas y artísticas”, en el MUAC UNAM. Actualmente investiga la potencia estético-política-afectiva de las contranarrativas de memoria de familiares de personas desaparecidas.

IX

Repensar el teatro aplicado para la salud como un derecho. Prácticas de resiliencia frente a la pandemia de covid-19

José Humberto Trejo Calzada
TEATRO APLICADO

Resumen:

En el presente ensayo se busca entender cómo el teatro aplicado para la salud puede traer beneficios a la situación por la que atraviesa México, debido a la pandemia de covid-19. Se hace un recuento sobre el origen de esta práctica y sus distintos formatos. Finalmente, se exponen dos ejemplos de caso que surgieron en el año 2020: el programa *Theater of War for Frontline Medical Providers* en EUA y el taller *Respira México*.

Palabras clave: Teatro aplicado, derecho a la salud, educación para la salud.

Introducción

El presente trabajo reflexiona sobre las aportaciones que puede brindar el teatro a la población en general, en materia de salud. Si bien esta práctica se suele concebir como una disciplina artística con fines estéticos, en el campo del Teatro Aplicado se buscan los beneficios sociales de ver y hacer teatro. En este sentido, se considera pertinente revalorar en nuestro país sus usos para atender un problema de salud de escala global.

Desde un enfoque que busca el diálogo entre disciplinas, el tema del teatro en la salud se aborda con relación al debate sobre las definiciones de bienestar y salud, que han surgido durante la segunda mitad del siglo pasado. Se busca entender cómo el desarrollo del concepto ha permitido la interacción con nuevos campos ajenos a la medicina, por ejemplo, las artes.

Se hace una diferencia sobre la arteterapia, el arte en la salud y el arte para la salud, cada una de estas actividades se distingue por sus propósitos, así como por sus puntos de partida. El teatro para la salud se relaciona con la tercer categoría y, a su vez, se expresa de dos maneras: por medio de obras que buscan promover temas de salud y por medio de talleres que buscan, desde el teatro, ofrecer una mejor calidad de vida a sus participantes.

En este ensayo se afirma que, en ambos casos, uno de sus mayores objetivos es desarrollar y fomentar la capacidad de resiliencia de los individuos y su comunidad. En el contexto adverso por el que atraviesa actualmente la humanidad, conviene que cada persona cuente con las herramientas necesarias para mejorar su salud mental.

Este ensayo espera ser una invitación para que profesionales del teatro, estudiantes e instituciones de gobierno interesados en hacer valer el derecho a la salud de la población, visualicen en el teatro para la salud posibilidades hasta ahora poco exploradas en nuestro país.

1.- Debates en torno al concepto de salud y bienestar

De acuerdo con Emma Brodzinski, en su libro *Theatre in Health and Care*, las ciencias y las artes han tenido una relación antagónica desde el Renacimiento, cuando surgió un nuevo enfoque sobre el cuerpo humano, cuya anatomía se comparaba a la de la máquina, que debía ser precisa y funcional para cumplir con las exigencias del trabajo físico que se le demandaba. En cambio, las emociones y sentimientos se traslapaban a otra categoría de orden más espiritual, creando una concepción dividida del ser humano.

A partir de ese momento, la “salud” fue concebida simplemente como la ausencia de la enfermedad, para que dicha “máquina” pudiera seguir funcionando sin mayores tropiezos. Pero se debe considerar que antes del Renacimiento hubo períodos de la Antigüedad donde la medicina siempre había sido asociada al arte, “...within Hippocratic medicine which treated the humours and understood sickness as an imbalance within the body, the arts were often employed to soothe the spirit of the ill person”¹ (Brodzinski 2010, 6).

De acuerdo con Veronica Baxter y Katherine E. Low, en su libro *Applied Theatre: Performing Health and Wellbeing*, la noción “holística” —la cual remite a la “totalidad”— que en la Grecia Antigua se tenía para tratar las enfermedades, contemplaba cuidar tanto el cuerpo como la mente del paciente. Prueba de ello es que los templos de Asclepio (dios griego de la medicina e hijo de Apolo, dios de las artes) estaban conformados por gimnasios, manantiales y teatros; en ellos se llevaban a cabo actividades curativas, religiosas, artísticas y deportivas. “While the Greeks could be perceived as prescribing art as medicine, such an understanding of the

¹ Emma Brodzinski, *Theatre in Health and Care* (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2010), 6.

wholeness of a person's needs and health can be seen in other cultures over time”².

Esta visión integral de la salud se retomó a mediados del siglo pasado cuando la Organización Mundial de la Salud (OMS), en su Constitución, definió la salud como “...un estado de completo bienestar físico, mental y social, y no solamente la ausencia de afecciones o enfermedades”³, y estableció que la salud está intrínsecamente relacionada con las condiciones de paz y seguridad de un estado. Por esta razón, se requieren de medidas tanto sanitarias como sociales para garantizar este derecho.

Baxter y Low complementan la noción anterior remarcando el hecho de que no sólo se trata de un estado de bienestar individual, sino que debe incluir el bienestar de toda la comunidad a la que se pertenece; un tejido social sano permite a cada quien desarrollarse a plenitud: “Injuries to individual or community dignity may represent a hitherto unrecognised pathogenic force with the destructive capacity towards physical, mental and social well-being at least equal to that of viruses and bacteria”⁴, y también dirigen la atención a dos aspectos importantes:

- 1.** Para que el bienestar sea sostenible se necesitan instituciones de salud que tengan como una de sus metas preservarlo y fomentarlo, por lo que se requiere inversión y desarrollo en ese aspecto.
- 2.** El concepto de bienestar, si bien es subjetivo, parece estar íntimamente relacionado a la sensación de pertenencia de un individuo con su comunidad y al tipo de relaciones sociales que genera, las cuales afectan sus emociones.

Por tanto, el arte y las manifestaciones culturales ayudan a entender las diversas expresiones y puntos de vista que cada persona tiene sobre lo que simboliza el bienestar.

⁴ Horton citado en: Baxter y Low, *Applied Theatre*, 57.

2.- Arteterapia, Arte en la Salud y Arte para la Salud

De acuerdo con Brodzinski, el uso del arte como una actividad que apoya la salud se desarrolló en la década de los años setenta, gracias a la intersección de los movimientos artísticos que buscaban un nuevo lenguaje para manifestarse a favor de las luchas sociales del momento y las críticas que, desde la medicina, se hacían a la psiquiatría, cambiando la “perspectiva de la enfermedad” por la “perspectiva de la salud”.

Una influencia directa la podemos encontrar diez años antes, cuando en 1963 Michael Foucault publicó su libro *El nacimiento de la clínica*, donde analizó el enfoque de la medicina que se tenía en ese momento. El autor hizo una crítica a los avances de la ciencia, alineados a cumplir con los objetivos del estado, recurriendo para ello a estrategias de dominio y represión, como el aislamiento de los pacientes: “Hay, por consiguiente, un fenómeno de convergencia entre las exigencias de la *ideología política y las de la tecnología médica*”⁵.

Un año después, en 1964, el Dr. Ronald David Laing publicó su artículo *Sanity, Madness and the Family*, donde afirma que las enfermedades mentales no se producen únicamente por una condición biológica, sino que pueden ser desarrolladas por condiciones del entorno social y familiar de la persona, por lo que se necesitaría elaborar un diagnóstico de su contexto; sus ideas serían complementadas con trabajos posteriores a lo largo de 1960 y 1970.

Esta manera de analizar al sujeto en relación con su contexto, así como la idea de la somatización y la dinámica mente-cuerpo, influyó para que, en 1973, Peter Senior creara el Proyecto de Arte del Hospital de Manchester —uno de los primeros programas de este tipo—, en el cual, la población del hospital se beneficiaba realizando y recibiendo actividades

⁵ Foucault Michel, *El nacimiento de la clínica* (México: Siglo XXI, 2012), 42.

artísticas guiadas por profesionales. Para 1992 había en Inglaterra 300 hospitales que recibían fondos para las artes⁶.

De acuerdo con Baxter y Low, y Brodzinski, el arte relacionado con la salud se puede considerar generalmente dentro de tres categorías —aunque advierten también la dificultad que esto supone, ya que los límites suelen ser difusos—, dependiendo de la intención principal para realizar la actividad:

- 1.** Arteterapia. Se trata de metodologías que combinan los conocimientos de la psiquiatría y la psicología con las herramientas expresivas que ofrecen las diversas disciplinas artísticas. Su principal objetivo es complementar la rehabilitación individual del paciente que sufre padecimientos mentales o fisiológicos. Las personas que ofrezcan este servicio deben contar con conocimientos profundos y actualizados en los campos de la salud, son especialistas. Un ejemplo es el psicodrama, donde el vínculo entre paciente y terapeuta es primordial.
- 2.** Arte en la salud. En esta categoría el primer propósito es la expresión artística; si ésta puede aportar a la educación para la salud o brindar otro tipo de beneficios, eso se considera como una ganancia secundaria. Un ejemplo puede ser: crear una puesta en escena como respuesta a un problema de salud o explorar nuevos lenguajes artísticos utilizando como punto de partida algún tema de salud.

⁶ Inglaterra es uno de los países que más ha avanzado en el tema de artes aplicadas para la salud. En el 2000 se creó el primer Foro de Artes y Salud, así como una Red Nacional de Artistas en Salud, conformada por 500 miembros sólo en su primer año. El apoyo del gobierno británico, los gobiernos locales y las asociaciones civiles permitieron la creación de 200 programas que atendieran a comunidades vulnerables —sobre todo a personas con enfermedades mentales—, esto fue así hasta el año 2006. Sin embargo, Brodzinski comenta que las críticas de la prensa y los recortes presupuestales mermaron el acelerado avance que se tenía.

3. Arte para la salud. La disciplina artística es vista como un medio pedagógico que permite abordar temas de salud con los espectadores o participantes, buscando que ellos se comprometan con su propio cuidado. A su vez, esto puede ejecutarse de dos maneras diferentes: una obra realizada por artistas para concientizar al público o un taller impartido por artistas/facilitadores, que puede brindar beneficios terapéuticos y no necesariamente finalizar en la presentación a público. En esta última categoría ubicaremos al teatro aplicado para la salud.

Sin embargo, a pesar del avance que se ha tenido en el campo del arte relacionado a la salud, Brodzinski señala que, de todas las disciplinas artísticas, la que parece tener menor presencia es el teatro. La música y las artes visuales, por ejemplo, son generalmente utilizadas para influir estéticamente en el ambiente de los hospitales con pinturas, o bien, conducir a los pacientes hacia diferentes estados anímicos por medio de alguna pieza sonora. Ella atribuye esta resistencia al teatro al hecho de que las personas con problemas de salud se pueden sentir más expuestas y vulnerables participando en un taller teatral, y que la dinámica de los ejercicios puede demandar mayor atención del personal de salud.

3.- Teatro para la salud: una práctica de justicia social

El teatro para la salud es una de las posibilidades de implementación que se derivan del Teatro Aplicado (TA), un campo de acción y conocimiento que retoma las teorías del director brasileño Augusto Boal que explicó en su libro *El teatro del oprimido*, publicado en 1973, donde pone en práctica la Pedagogía del Oprimido planteada por Paulo Freire en la década de los años sesenta y las ideas de Bertolt Brecht respecto a su Teatro Épico.

Boal plantea al espectador como un participante activo del acontecimiento teatral, no como un simple observador de la escena, ya que el teatro permite develar problemas que son comunes a una población específica con el objetivo de transformarlos. Para lograrlo se

pide a miembros de la comunidad que “actúen” en escena, es decir, que intervengan en la acción dramática representando situaciones ficticias que expresen un tema político-social que quieran abordar, o bien, sustituyan a alguno de los actores para conducir la escena de acuerdo a su punto de vista. Con la repetición de esta dinámica se busca una solución colectiva.

La sistematización del teatro del oprimido fue utilizada por Boal con fines educativos, por ejemplo, como un método de alfabetización en Perú, pero, sobre todo, tenía la intención de democratizar el arte teatral y que, al menos en escena, los oprimidos pudieran ponerse en los zapatos del opresor —y viceversa. De esta manera, el TA es una forma de hacer teatro para/con grupos específicos que no suelen hacer obras ni tener acceso al teatro; se trata de una intervención social que tiene objetivos más allá de la recepción estética.

Antes de profundizar sobre el teatro aplicado a la salud, conviene detenerse en una de las discusiones más comunes que han surgido sobre esta práctica: ¿el teatro para la salud sirve sólo como una herramienta para mejorar ciertos aspectos fisiológicos del paciente y transmitir mensajes educativos, o bien, puede servir para explorar y crear nuevos valores dentro del arte mismo? Para responder, es importante mencionar que la persona que realiza la actividad artística —sea un profesional, un paciente o personal de la salud—, enriquece su trabajo cuando tiene claro el compromiso que éste implica y las posibilidades que el lenguaje escénico le ofrece. De esa manera, se vuelve un “practicante de la estética”.

El balance entre la estética y la salud implica ser consciente del potencial que tiene el teatro para producir un encuentro presencial conmovedor, sincero y poético. Tanto en el escenario como en un taller, los espectadores/participantes deben ser reconocidos como cocreadores del encuentro. Brodzinski recuerda que, muchas veces, la visión de los artistas suele estar restringida únicamente a su trabajo o ideas, cerrándose a la posibilidad de que el proceso del trabajo comunitario sea igual de significativo que el resultado. En ese sentido, Brodzinski sugiere que no se trata de proyectos de salud que utilizan el arte teatral como un instrumento, sino de pensar cómo el desarrollo del teatro en el entorno de la salud puede ayudar a cumplir objetivos de esta agenda y, además, explorar

sus propias cualidades expresivas: “...it seems important that they should maintain equal status rather than one purely serving the other”⁷.

Con esta reflexión tampoco se debe dejar de lado que el teatro para la salud es, sobre todo, un asunto de justicia social, esto significa que los artistas/facilitadores, más que virtuosismo o conocimientos sobre temas de salud, requieren un alto nivel de consciencia crítica para elaborar un análisis profundo sobre las condiciones de desigualdad social en materia de salud, esto ayuda a que el teatro se lleve a cabo desde un enfoque de inclusividad.

Compartir mensajes de educación y promoción para la salud es importante, pero también lo es reflexionar sobre la relación entre las desigualdades sociales y los padecimientos de salud, ¿cuáles son las causas estructurales que han impedido a cierta comunidad gozar plenamente de su derecho a la salud?, ¿por qué se siguen haciendo obras sobre el alcoholismo, la prevención de los embarazos adolescentes o la nutrición?, ¿por qué hay personas que siguen falleciendo por enfermedades que en ciertos países ya están controladas o erradicadas?

Plantearse estas preguntas permitirá reconocer los obstáculos sociales para la salud, evitando la reproducción de discursos moralizantes que culpabilicen a la población o a grupos vulnerables, lo que suele responder más a prejuicios interiorizados. Además, si se trabaja desde la consciencia social se pueden lograr estrategias para empoderar al público. “The skill of facilitation rests on the ability to ask questions top robe the subject matter through a problema-posing performance, or literal questions in a participatory process”⁸.

Otra característica importante que deben considerar los artistas/facilitadores es el conocimiento del contexto de la comunidad a la que se dirigen. Por ejemplo, saber si ya han trabajado o no con técnicas de TA, si tienen prácticas de medicina tradicional que son parte de su cultura —para evitar conflictos al imponer o descalificar sus saberes— y, si es el caso, investigar con qué lenguaje y de qué manera conviene dirigirse. Si

⁷ Brodzinski, *Theatre in Health and Care*, 15.

⁸ Baxter y Low, *Applied Theatre*, 126.

se trata de una comunidad específica con algún padecimiento, se debe diseñar la intervención considerando sus condiciones para que se sientan respetados e incluidos en todo momento.

Independientemente del formato en que se trabaje, obra o taller, el teatro para la salud busca desarrollar en las personas su capacidad de agencia, es decir, la percepción de que el individuo tiene control de su vida y, por tanto, puede responsabilizarse de sí mismo procurando su autocuidado y bienestar. Esto se asocia con su capacidad de resiliencia, una habilidad clave para mantener la salud mental, gracias a la cual las personas, después de enfrentar situaciones traumáticas o de alta adversidad, pueden adaptarse psicológicamente y aprender de su experiencia.

The practice of theatre (and other arts activities) does promote a positive outlook, self-esteem and an outgoing temperament – perhaps even optimism. It also provides experiences outside the home that stimulate interpersonal bonds and provides opportunities to develop coping skills through facing adversity⁹.

Las respuestas emocionales que las personas generan a partir de aquellas situaciones que perciben como “adversas” no dependen directamente de la realidad de la situación, sino de sus creencias personales sobre lo que es la “adversidad”. Por ejemplo, el anuncio de una “mala noticia” puede conducir a una persona a un estado de depresión, o bien, motivarla para que se reorganice mentalmente, aceptando la noticia y evaluando sus estrategias.

A person’s perception of their wellbeing might be influenced by their optimism; but optimism in itself is a cultural construct, and exist in a socioeconomic context. Additionally, while we have not addressed, other tangentially, the role of spirituality in the context of wellbeing, the glib calls for happiness, as in Augusto Boal’s 1997 campaign, “have the courage to be happy”, should be weighed against the real structural and social determinants of health¹⁰.

⁹ *Ibid.*, 120.

¹⁰ *Ibid.*, 396.

4.- El teatro para la promoción y educación de la salud a través de obras

La promoción y educación de la salud va más allá de la propaganda higiénica; se refiere a atender los factores socioculturales y de comportamiento que afectan negativamente la salud de las personas. Su objetivo es desarrollar una cultura de salud que apunte al empoderamiento de los sujetos para responsabilizarse sobre su propia salud y mejorarla. De esta manera, el concepto se relaciona con el progreso personal de cada individuo, es decir, su calidad de vida, su autorrealización y su creatividad.

Baxter y Low recuerdan que no sólo se trata de que una persona que “sabe” transmita información a una que “no sabe”. En este proceso de comunicación, cuando se utiliza el teatro, están imbricadas la percepción y la sensibilidad; es una aventura hacia un encuentro desconocido para ambas partes, donde la única certeza es que la historia representada será el gancho para captar su atención. También hay que considerar que los mismos prejuicios de los artistas respecto a los temas¹¹ o a la comunidad a la que se dirigen, pueden distorsionar el mensaje. Se debe hacer una reflexión ética sobre qué se está queriendo decir y cómo.

Las autoras encuentran un antecedente importante de la promoción de la salud en los escritos del Dr. Rudolf Virchow, quien, en 1847, escribió un reporte para el Gobierno alemán sobre el brote de tifoidea en Alta Silesia, argumentando que esta enfermedad tenía dos causas: una patológica y una política, ya que la tifoidea está ligada a la higiene y, aunque se recetaran medicinas, mientras las personas no tuvieran acceso a agua, alimentación y vivienda adecuada, la pobreza seguiría condenando a esa región. Para él las enfermedades estaban relacionadas con patologías celulares y condiciones sociales.

Desde ese punto de vista, la desigualdad y la violencia estructural son problemas de salud pública, ¿cómo puede el teatro intervenir para hacer

¹¹ Los temas varían mucho, pueden abarcar violencia escolar, violencia de pareja, salud sexual, prevención de adicciones, prevención de enfermedades, entre otros. Según Baxter y Low, prácticamente cualquier obra puede tener un tema relacionado con la educación y promoción de la salud.

consciente a una comunidad sobre estos padecimientos? Brodzinski encuentra la respuesta en el Teatro Épico de Brecht. Los recursos que emplea —como el distanciamiento, el gesto, la dialéctica y la apelación al público— son elementos que ayudan a concientizar al público sobre su situación, y los invitan a reflexionar en un debate posterior a la obra; el efecto en el público es más importante que su afectación emocional. De hecho, la estructura convencional de una obra de teatro para la promoción y educación de la salud incluye actividades antes y después de la puesta en escena, que son igual de relevantes que la obra misma.

Por su parte, Baxter y Low, citan el trabajo de *AfroReggae Cultural Group*, una organización no gubernamental de Brasil fundada en 1992, que ha logrado llevar talleres de danza, música y teatro a las favelas para dar a los jóvenes inmersos en la delincuencia otra alternativa de vida, así como crear con ellos puestas en escena sobre la prevención de enfermedades que afectan las zonas marginadas, como el dengue.

If the major determinants of health are social, so must be the remedies (...) Theatre in Health Education [THE] makes use of drama as a vehicle for communication and provocation. It employs the artistry of skilled practitioners who seek to combine both educational and creative impulses to develop programmes of work which will be effective in speaking to their target audiences. While there is the potential for theatre to be used as a manipulative tool which presents powerful messages about how people should behave, most THE companies see themselves in the tradition of political provocateurs whose role is as catalysts for change [...] THE projects are commonly seen as interventions in long-term processes of self-reflection and/or community development¹².

5.- Teatro para la salud a través de talleres

Un segundo uso convencional del teatro aplicado para la salud es por medio de talleres que se pueden impartir al personal de la salud, pacientes o

¹² Baxter y Low, *Applied Theatre*, 86-87.

público en general. Dicho taller complementa el enfoque de la intervención social, por lo que no busca darse de manera permanente ni continua; se trata de sensibilizar sobre temas de salud o brindar herramientas teatrales que pueden auxiliar el proceso curativo de los pacientes.

Por ejemplo, este formato se utiliza comúnmente en el tratamiento complementario de pacientes de Parkinson para mejorar su calidad de vida, aunque no puede sustituir el tratamiento neurológico llevado por los médicos.

La actividad teatral es grupal y vincular, se ponen en juego en ella los estados anímicos de los participantes, sus imaginarios e intereses. Asimismo, las propuestas se orientan a trabajar comportamientos no cotidianos y diversos modos expresivos, promoviendo la superación de los límites que va imponiendo la enfermedad¹³.

Como se mencionó anteriormente, dependiendo de la frecuencia y la profundidad del tratamiento, estos talleres pueden considerarse también dentro del área del arte terapéutico, conectándolos directamente con el campo de la psiquiatría. Sin embargo, ha sido cada vez más frecuente el uso de talleres no sólo para población con padecimientos fisiológicos, sino como una medida para fortalecer el cuidado de la salud mental de la población general, poniendo énfasis en la rehabilitación de los lazos comunitarios.

Si bien uno de los problemas a los que se ha enfrentado esta práctica es legitimar su eficacia mediante mecanismos de medición y evaluación, la Agencia de Desarrollo de la Salud inglesa, en su informe *A review of evaluation in community-based art for health activity in the UK*, concluye que este tipo de prácticas son pasos intermedios para mejorar la salud y el bienestar general de las personas; sus consecuencias se perciben más en la mente de las personas que en sus cuerpos y no siempre tienen

¹³ Vania Dubois y María de los Ángeles Bacigalupe, "El espacio de teatro en el Taller de Parkinson", +E: *Revista de Extensión Universitaria*, No 4 (2014): 109.

¹⁴ John Angus, *A review of evaluation in community-based art for health activity in the UK* (Londres: Health Development Agency, 2002), 5.

efectos inmediatos: “One of the commonest types of aim is for personal development, particularly raising self-esteem and self-confidence”¹⁴.

Según el reporte, una de las mayores contribuciones sería la mejora del capital social, que mide los niveles de colaboración, conexión, participación y sentido de pertenencia de una comunidad. Así, se visibilizan las necesidades de todas las personas y se generan lazos de familiaridad entre individuos que se enfrentan a adversidades similares, creando una sensación de resonancia y apoyo grupal, gracias a la empatía. También se podría agregar una capacidad de resiliencia comunitaria que permite a una sociedad recuperarse de traumas colectivos.

Los talleres que se dan desde este enfoque pueden tener como objetivo crear una puesta en escena para presentarla al público, o no. En el primer caso, Baxter y Low comentan que es una estrategia eficaz para que la comunidad pueda identificar sus propios problemas de salud y proponer soluciones desde su cultura, sin actitudes de adoctrinamiento e imposición de los facilitadores. En el segundo caso, se comparten a los participantes herramientas utilizadas en el entrenamiento actoral con el propósito de empoderarlos.

Conviene citar, como ejemplo, el proyecto *SPEAK Vocal Empowerment Curriculum*, diseñando e implementado por la Dra. Beth Osnes y dirigido a niñas mayas de Guatemala. Ella desarrolló un programa de talleres con una duración de 12 sesiones donde, por medio de ejercicios de expresión corporal y técnicas vocales, logró que las participantes elevaran sus niveles de autoconfianza y seguridad. El proyecto, implementado desde 2008, logró la creación de la *MAIA Impact School in Guatemala* en 2017, cuyo programa de estudios lo elaboró la misma Dra. Beth.

Las niñas perdieron el miedo a expresarse y hablar en público, mejoraron la percepción de sí mismas y desarrollaron sentimientos positivos sobre su persona, lo que mejoró su autoestima. Además, muchas de ellas desarrollaron el deseo solidario de trabajar con su comunidad para ayudar a otras mujeres a empoderarse y luchar para defender sus derechos

¹⁴ John Angus, *A review of evaluation in community-based art for health activity in the UK* (Londres: Health Development Agency, 2002), 5.

humanos; se volvieron agentes sociales de cambio. “The Vocal Empowerment Curriculum is an evidence-based practice for young women to amplify their voices to advocate for the future they want for themselves, their communities, their nation, and the world”¹⁵.

6.- Dos ejemplos de prácticas de resiliencia frente a la pandemia

En 2020 la humanidad enfrentó la primer pandemia global debido al brote del virus SARS-CoV-2. Una de las comunidades más afectadas por problemas de salud mental, ocasionado por el estrés, ha sido el personal de salud: médicos, enfermeros, terapeutas de todo el mundo enfrentaron —y lo siguen haciendo— algunos de los retos más difíciles de su carrera profesional. Ante esta situación, la compañía *Theater of War Productions*, fundada en 2009 en Estados Unidos, implementó el programa *Theater of War for Frontline Medical Providers*.

En colaboración con los actores David Strathairn, Jesse Eisenberg, Frankie Faison y la actriz ganadora del premio Oscar, Frances McDormand, se han llevado a cabo presentaciones virtuales gratuitas para el personal de salud estadounidense, representando escenas de dos tragedias griegas, especialmente seleccionadas por su temática: *Filoctetes* y *Las Traquinias de Sófocles*. La primer obra hace visible la angustia y el dolor de una enfermedad que sufre el protagonista en aislamiento, pues fue abandonado por sus compañeros en una isla desierta. La segunda obra se centra en el conflicto ético y moral de una mujer que asesina accidentalmente a su esposo amado.

La dinámica del espectáculo, titulado *End of life*, consiste en que, una vez transmitidas las obras vía Zoom, cuatro médicos del público toman la palabra como panelistas y participan, compartiendo con la audiencia sus impresiones de la obra. Después, un facilitador invita al resto del público a unirse a la discusión para escuchar sus comentarios, y guía el debate con

¹⁵ Beth Osnes *et al.*, “Vocal Empowerment Curriculum for young Maya Guatemalan woman”, *Theatre, Dance and Performance Training* 10, 3 (2019): 330.

preguntas sobre los temas de las obras, así se genera un diálogo horizontal entre la comunidad, en el cual las jerarquías y divisiones se desvanecen. La primer función contó con una audiencia conformada por 400 personas.

De acuerdo al artículo *Dramatic interventions in the tragedy of the COVID-19 pandemic*, lo que más ha mermado la salud mental de los profesionales de la salud ha sido su daño moral —aunado al cansancio físico y emocional—, un estado de sufrimiento prolongado provocado por las decisiones difíciles que han tenido que tomar con sus pacientes y/o por atestiguar el dolor de la pérdida de los familiares, lo que ha violentado considerablemente su integridad, sus valores y principios. Esto puede producir intensos y permanentes sentimientos de culpa, arrepentimiento o vergüenza, que conducen a un estado postraumático.

Por ello, presentar escenas de personajes que nombran estos sentimientos y expresan su sufrimiento puede ayudar a los participantes a lidiar con su propio dolor, abriéndose a expresarlo, cuestionarlo e identificarlo, en un ambiente seguro con colegas que han atravesado por la misma situación; la intervención social tiene como objetivo hacer visible el trauma colectivo para fomentar una actitud de comprensión, empatía y sentido de comunidad frente a la tragedia ficticia y real.

Los participantes encuentran en la reflexión posterior a la obra respuestas sobre las experiencias que les resonaron. De esta manera, se sienten acompañados durante sus vivencias y testimonios, por su comunidad de colegas, su país, el mundo, e incluso, la historia de la humanidad. Gracias al arte se genera un vínculo de memoria con periodos de tiempo donde las sociedades se han enfrentado a situaciones similares.

In the shared discomfort of watching ancient scenes of moral suffering, participants reported feeling a sense of belonging, community, joy, and relief [...] The medium of theatre invites participants to step back and interrogate the roles they are playing, process and channel their emotions, and experience solidarity of collective purpose and constructive action¹⁶.

¹⁶ Cynda H. Rushton, et.al., “Dramatic interventions in the tragedy of the COVID-19 pandemic”, *The Lancet*, No. 10247 (Aug 1, 2020): 306.

En el caso de México, una de las iniciativas de mayor valor social fue el proyecto *Respira México*, lanzada en 2020 por la Universidad Nacional Autónoma de México en colaboración con el instituto de enseñanza CEU-VOZ¹⁷. Usando un enfoque de teatro para la salud en formato de talleres, se propuso diseñar e implementar un curso virtual sobre rehabilitación pulmonar para personas que padecieron Covid-19, y debido a las secuelas sufrieron afectaciones en sus pulmones.

Como parte indispensable de la pedagogía actoral, la respiración diafragmática intercostal siempre ha estado presente en el entrenamiento, por ser un método de relajación muscular que permite al intérprete mantener su concentración en escena; también es parte de una técnica vocal que busca reducir las tensiones del aparato fonoarticulador (cuerdas vocales, laringe, labios, etc.) para evitar lesiones.

El curso ofrecía a los pacientes herramientas que les ayudaran a fortalecer su sistema respiratorio y mejorar sus niveles de oxigenación, por medio de ejercicios lúdicos y creativos de imaginación. A partir del 16 de noviembre de 2020 se programaron las primeras 4 sesiones, pero debido a la alta demanda se brindaron un total de 28 sesiones para atender grupos de 25 participantes, y las últimas sesiones se dieron en marzo del 2021. En total, se benefició a 680 personas, aunque llegaron a recibir más de 5,000 solicitudes. Esta demanda impulsó a que, del 12 al 16 de abril del 2021, se transmitieran diez cápsulas a través de TV UNAM con gran parte del contenido del taller. El formato contó con dos personas: un facilitador que guía el ejercicio y una persona que sirve de ejemplo. El trabajo fue coordinado por el maestro Fidel Monroy, quien cuenta con una amplia trayectoria como actor, director, docente e investigador de teatro. Actualmente, se puede acceder a los videos en la página de Teatro UNAM.

Cada cápsula, con duración de 10 a 15 minutos, presenta ejercicios claros y fáciles de aplicar que buscan no sólo sanear la respiración, sino mejorar el bienestar y la salud mental de las personas con técnicas de

¹⁷ Centro de Enseñanza especializado en técnica vocal para intérpretes escénicos.

relajación, y con lecturas de cuentos que tienen un mensaje de resiliencia¹⁸. En palabras de la actriz Luisa Huertas, directora del CEUVOZ:

Mucho de lo que pasa con esta enfermedad es que te provoca miedo, soledad, porque ya no puedes tener contacto con la demás gente. Para recuperarse se necesita entrar en contacto con uno mismo, con nuestro espíritu. Por eso es muy importante la concentración en sí mismo y la condición de relajación, de percibir la entrada y el paso del aire. Son ejercicios sencillos y amables para que las personas respiren a profundidad¹⁹.

7.- Conclusión

Los primeros dramaturgos de la Antigua Grecia, Esquilo y Sófocles, fueron soldados que pelearon en la guerra. Ellos atravesaron por experiencias traumáticas que conocieron en carne propia. Además, hicieron teatro en un contexto donde su sociedad era constantemente amenazada por invasiones y enfermedades mortales, por ejemplo, la plaga de Atenas del año 429 a.C., que acabó con la vida de un tercio de la población²⁰.

Obras como *Edipo Rey*, donde el primer objetivo del protagonista es paliar un problema de salud pública; *Filoctetes*, que muestra el dolor del aislamiento causado por la enfermedad; o *La Orestiada*, que implementa el juicio para evitar los asesinatos por venganza, son herramientas que permiten sobreponerse al sufrimiento colectivo y expresarlo como un acto curativo. A través del arte se buscaba desarrollar la comunión, la

¹⁸ “*Bendiciones disfrazadas*, para proponer que los hechos son neutros y depende de cada uno de nosotros transformarlo en crecimiento o en sufrimiento [y] *El mayor de los milagros* para hacernos conscientes de que la obsesión por perseguir lo extraordinario nos hace perder la conexión con lo que nos rodea y con las acciones cotidianas y las cosas pequeñas que hacen de nuestra vida un buen lugar para disfrutar, estar y trabajar. Recordar eso, en medio de la pandemia por la que estamos atravesando, nos permite repensar la manera en que decidimos vivir el presente”. En: “Respira México. Cápsulas del Taller auxiliar en la Rehabilitación Pulmonar Post COVID-19”, Teatro UNAM, acceso julio 30, 2021, <https://respirateatrounam.com.mx/>.

¹⁹ Redacción, “Respira México, una herramienta para pacientes pos-COVID-19”, *Gaceta UNAM*, abril 13, 2021, <https://www.gaceta.unam.mx/respira-mexico-una-herramienta-para-pacientes-pos-covid-19/>.

²⁰ Se cree que fue el primer brote de ébola de la historia. En: Redacción, “La misteriosa peste que devastó la Antigua Grecia pudo ser el primer brote de ébola de la historia”, *ABC CULTURA*, junio 18, 2015, <https://www.abc.es/cultura/20150618/abci-antigua-grecia-ebola-plaga-201506181202.html?ref=htps%3A%2F%2Fwww.bing.com%2F>.

identificación y la resiliencia de la sociedad, para que las personas pudieran aprender del pasado y seguir adelante.

Los dos casos analizados ofrecen a sus participantes herramientas que permiten el fortalecimiento de su capacidad de resiliencia. El primero, respecto al teatro aplicado para la promoción de la salud, pone de manifiesto cómo la catarsis que experimentan los espectadores les brinda un especie de reflexión y escucha, un paréntesis dentro de su agitada y estresante cotidianidad que les da la fuerza necesaria para continuar, conscientes de que no atraviesan solos por esa situación, sino que cuentan con una red de apoyo entre colegas que se enfrentan a la misma adversidad.

En el segundo caso, los talleres que utilizan técnicas vocales y de respiración permiten una mejora no sólo en la salud mental de los participantes, sino complementan su terapia de rehabilitación tras las secuelas, por lo que se puede calificar a dicho programa como uno que busca atender la salud integral de las personas. Nuevamente, la resiliencia se hace presente y, en este caso, también abarca el proceso de reaprendizaje del cuerpo para desarrollar un estado de bienestar pleno.

A pesar de la ambición de este ensayo, quedan aún muchas preguntas por resolver, pero lo que se intentó hacer evidente es que el teatro puede servir para complementar y garantizar el derecho a la salud de las personas, un trabajo futuro podría profundizar sobre cómo se relaciona el teatro, específicamente, con la salud mental.

Por otro lado, la bibliografía a la que se recurrió apunta a que sigue siendo un área poco abordada y, por lo mismo, con mucho potencial por explorar, sobre todo, en nuestro país. Las preguntas serían: ¿cómo fortalecer y construir más puentes institucionales entre el sector de la salud y el de las artes?, ¿quiénes están capacitados para implementar dichos proyectos?, ¿qué nuevas realidades ofrecerá la pandemia —que aún no termina— para el teatro?

Si bien muchas veces se ha hablado de la importancia del teatro como un derecho cultural, ahora, más que nunca, se vuelve imperativo identificar los alcances que puede tener en relación con la salud para brindar ayuda a quien la necesita. ♦

Bibliografía

- Redacción. "La misteriosa peste que devastó la Antigua Grecia pudo ser el primer brote de ébola de la historia". *ABC CULTURA*. Junio 18, 2015. <https://www.abc.es/cultura/20150618/abci-antigua-grecia-ebola-plaga-201506181202.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.bing.com%2F>.
- Angus, John. *A review of evaluation in community-based art for health activity in the UK*. Londres: Health Development Agency, 2002.
- Baxter, Veronica y Katherine E. Low. *Applied Theatre: Performing Health and Wellbeing*. Londres: Bloomsbury, 2017. Edición en Ebook.
- Brodzinski, Emma. *Theatre in Health and Care*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2010.
- Dubois, Vania y María de los Ángeles Bacigalupe. "El espacio de teatro en el Taller de Parkinson". *+E: Revista de Extensión Universitaria*. No. 4 (2014): 106-111.
- Foucault, Michael. *El nacimiento de la clínica*. México: Siglo XXI, 2012.
- OMS. 1948. Constitución de la Organización Mundial de la Salud. Acceso el 30 de julio de 2021. https://www.who.int/governance/eb/who_constitution_sp.pdf.
- Osnes, Beth, Chelsea Hackett, Jen Walentas Lewon, Norma Baján y Christine Brennan. "Vocal Empowerment Curriculum for young Maya Guatemalan women". *Theatre, Dance and Performance Training* 10. 3 (2019): 313-331.
- Redacción. "Respira México, una herramienta para pacientes pos-COVID-19". *Gaceta UNAM*. Abril 13, 2021. <https://www.gaceta.unam.mx/respira-mexico-una-herramienta-para-pacientes-pos-covid-19/>.
- Rushton, Cynda H., Bryan Doerries, Jeremy Greene y Gail Geller. "Dramatic interventions in the tragedy of the COVID-19 pandemic". *The Lancet*. Vol. 396. No. 10247 (Aug 1, 2020): 305-306.
- Teatro UNAM. "Respira México. Cápsulas del Taller auxiliar en la Rehabilitación Pulmonar Post COVID-19". Acceso julio 30, 2021. <https://respirateatrounam.com.mx/>.



JOSÉ HUMBERTO TREJO CALZADA

Egresado de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, del Diplomado de Guión Cinematográfico del CCC y del Diplomado en Políticas Editoriales para las Ciencias Sociales de CLACSO. Desde 2019 destaca su participación como ponente en diversos coloquios: “Segundo Coloquio Internacional sobre los Derechos Humanos Frente a la Crisis del Estado en América Latina”; “III Coloquio Internacional El Gran Caribe Frente al Proceso de Transición Hegemónica” y “XIII Coloquio Internacional Afroindoamérica Uramba: Movilizaciones Antirracistas y Re-existencias”, organizados por el CIALC-UNAM, así como el “1er Queerloquio: La Diversidad Sexogenérica como Bastión de Resistencia” de la UAEMEX. En el ámbito artístico ha sido ganador de las becas: Incubadoras de Grupos Teatrales de la UNAM, Apoyo a las Artes de BBVA y, recientemente, Jóvenes Creadores del FONCA. Es director artístico de la compañía de teatro Bezbeco, que en 2020 fue beneficiada con el Apoyo Contigo a la Distancia del Centro Cultural Helénico. Es autor de los artículos académicos “El Personaje Teatral Extraordinario Cervantino. Una Mirada a *La Guarda Cuidadosa* y *La Cueva de Salamanca* de Miguel de Cervantes”, así como “Teatro y Educación: Habilidades del Siglo XXI”, publicados en las revistas indexadas del Centro Regional de Formación e Investigación Docente del Sureste (CRESUR). Algunos de sus temas de investigación son: Educación Artística, Teatro para Jóvenes Audiencias, Teatro Novohispano y del Siglo de Oro, Derechos Culturales y Diplomacia Cultural.

X

**Habitabilidad
de otros mundos
posibles:
Diseño
arquitectónico
para trabajos dignos
en las artes escénicas**

Laura Elena Román García
TEATRO Y DANZA

66
*Nuestro modo de ser en el mundo
consiste en habitarlo.*
Martin Heidegger

Habitabilidad, más allá de la arquitectura

La arquitectura y el urbanismo son clave para la habitabilidad. Por consiguiente, las discusiones en estas disciplinas se han ampliado al pensamiento complejo para afrontar las configuraciones heterogéneas, de diversas escalas, emergentes de los espacios y las sociedades, como organismos inteligentes con grados de auto-organización; lo que implica mirarlos como sistemas complejos, adaptativos y no triviales¹, sistemas sujetos a una transformación derivada de su propia historia y de su propia situación de contingencia en su presente. Así, la complejidad “es una perspectiva teórica sobre la morfología y el funcionamiento de nuestro mundo físico y social. Por lo tanto, la sensibilidad por la complejidad sólo es posible en la medida en que podamos evitar la naturalización de una única forma espacial, de una única topología”².

Si bien hay muchas discusiones sobre la habitabilidad, el corazón de éstas radica en que debe mirarse como una capacidad de los espacios para potenciar diversas formas de estar -un *estar* vinculado a necesidades

¹ Cfr. García, Rolando. *Sistemas sociales complejos. Conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*. Barcelona: Gedisa, 2006; Buckley, Walter. *La sociología y la teoría moderna de los sistemas*. España: Amorrurtu Editores, 1993; Foerster, Heinz Von. “From Stimulus to Symbol: The Economy of Biological Computation”. En *Modern Systems Research for the Behavioral Scientist: A Sourcebook*, edited by Walter Buckley, 170-181. Chicago: Routledge, 2017.

² Marc Grau-Solés, “¿Cómo gobernar la complejidad? Invitación a una gobernanza urbana híbrida y relacional”, *Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social* 11, No. 1 (2011): 66.

objetivas y subjetivas- en relación a cualidades socioculturales y naturales. Tres componentes son esenciales para la habitabilidad: prefiguración, configuración y refiguración, “mismos que otorgan sentido al lugar como escenario de moviidades del ser humano y como resultado de lo físico construido y lo vivido”³. En síntesis, el concepto de habitabilidad es el mecanismo, el posicionamiento, los lentes con los que todo diseño de espacio puede otorgar una diversidad de sentidos de valoración identitarios, de pertenencia, de relación y de acción.

Pero, ¿qué relación tiene la arquitectura, la habitabilidad, el pensamiento complejo y las artes escénicas? Estoy convencida de que en contextos de crisis el concepto de *habitabilidad* es la clave para afrontar los desequilibrios inherentes a ésta, porque habitamos no sólo espacios urbanos desde la arquitectura y el urbanismo, sino también desde la virtualidad, lo simbólico, corporal (biofísico) y afectivo. La acción de habitar sólo es posible a través de una multiplicidad de prácticas que atraviesan lo cotidiano, lo religioso, lo político, lo comunitario, lo creativo y lo laboral. La habitabilidad involucra agentes, espacios, objetos, temporalidades heterogéneas e interdefinibles y de múltiples escalas. Los retos de las condiciones laborales que afrontan desde hace décadas los trabajadores de las artes escénicas (creadores, técnicos, gestores, promotores), que se hicieron “visibles” como consecuencia de la pandemia para los funcionarios en turno, demandan ser mirados desde otro lugar y es aquí donde apuesto por la metáfora arquitectónica, ya que:

[para] agitar la política, es necesario introducir más incertidumbre con el fin de aumentar las dudas y, por lo tanto, las investigaciones, la búsqueda y la experimentación. Una realidad tan convulsa, conflictiva, indefinida y complicada que exige nuevas categorías conceptuales, nuevas propuestas y soluciones prácticas que nos permitan ir más allá de los estrechos márgenes existentes hasta ahora⁴.

³ Jesús Enrique de Hoyos Martínez, *et al.*, “Habitabilidad: desafío en diseño arquitectónico”, *Revista Legado de Arquitectura y Diseño*, No. 17 (2015): 73, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=477947305005>.

⁴ Grau-Solés, “¿Cómo gobernar la complejidad?”, 66.

Diseño: arquitectura dinámica

Haciendo eco de la arquitectura, el pensamiento complejo y los componentes de la habitabilidad propongo un diseño arquitectónico dinámico⁵, es decir, una estructura conceptual que integre las relaciones que han estado aisladas para los tomadores de decisiones y para los creadores. Estas relaciones permitirán ver de forma no trivial los retos de las condiciones laborales y su modelo ideal⁶: el trabajo digno.

¿Qué aporta este diseño? Un posicionamiento de pensamiento, valoración y acción desde otro lugar: desde los derechos culturales y las políticas públicas culturales (propongo en estos dos conceptos una aproximación basada en la habitabilidad), el trabajo digno, el cuidado mutuo, la economía social y solidaria, y la topografía —pensada desde los mecanismos autoregulatorios propios de los campos artísticos⁷—.

Una arquitectura dinámica es:

una configuración de interrelaciones de procesos [de diversas naturalezas] que constituyen una localidad de interacciones que realiza una entidad en un espacio particular. (...) La noción de espacio evoca un ámbito imaginario concebido como una inversión explicativa para conectar distinciones de aquí y de allá que hacemos en nuestro vivir y convivir. Una localidad ocurre como un ámbito de encuentros posibles que definen un dominio de cercanía operacional singular en un espacio particular (...) Los bordes de esta arquitectura no son fijos, son cambiantes, surgen constituidos y definidos por la dinámica de su operar en las circunstancias de su realización⁸.

⁵ Cfr. Dávila, Ximena y Humberto Maturana. "Reflexiones biológico-filosóficas. Los mundos de nuestro vivir biológico-cultural". *Boletín del Museo de Historia Natural*, No. 64 (2015): 81-99. http://publicaciones.mnhn.gob.cl/668/articles-70516_archivo_01.pdf.

⁶ Cfr. Weber, Max. *Economía y Sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.

⁷ Cfr. Román García, Laura Elena. "Transformación o permanencia de las condiciones laborales de los creadores artísticos. Propuesta de modelo adaptativo de la composición sociocognoscitiva de los campos laborales artísticos. El caso de la danza contemporánea en la Ciudad de México". Tesis de doctorado, Universidad de Coahuila, 2016.

⁸ Ximena Dávila y Humberto Maturana, "Reflexiones biológico-filosóficas", 84.

Prefiguración

[Está vinculada al acto de habitar lo cotidiano, en presuposición al construir. Se reconocen los desplazamientos, rutinas, trayectorias e intercambio de recuerdos y relatos de lo habitado]⁹.

1961

Los países miembros de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), firman la Convención Internacional sobre la Protección de los Artistas Intérpretes o Ejecutantes, los Productores de Fonogramas y los Organismos de Radiodifusión donde, entre muchas otras medidas y derechos, se establece la recomendación de adaptación de las legislaciones pertinentes a fin de garantizar la protección de los artistas, intérpretes o ejecutantes y productores de fonogramas a nivel mundial.

1980

En la recomendación relativa a la condición del artista se puntualiza la obligación de los estados para crear las condiciones necesarias para el desarrollo integral de los artistas asalariados. Se pone de manifiesto el derecho de todos los artistas a un empleo y su selección libre, con justas y favorables condiciones de trabajo, con derechos laborales, seguridad social (derecho a la seguridad social en caso de desempleo, enfermedad, invalidez, viudez, vejez u otros casos de pérdida de la vida); derecho a una indemnización justa y favorable para proporcionar un nivel de vida adecuado para la salud del artista y el bienestar de la familia; libertad sindical, derecho al descanso y al tiempo libre, horas razonables de trabajo diario y

⁹ De Hoyos Martínez, *et al.*, "Habitabilidad", 64.

vacaciones periódicas pagadas. Asimismo plantea una serie de recomendaciones a los países miembros que permitan alcanzar los planteamientos anteriores con el fin de adoptar, mejorar o complementar los sistemas de seguridad social.

1997

En el Congreso Mundial para la implementación de la recomendación relativa a la condición del artista, realizado en 1997 en la UNESCO, se sumaron nuevas peticiones: la necesidad de que los Estados reconozcan el derecho de asociación de los artistas para la defensa de sus derechos, la no discriminación con respecto al pago de impuestos y que se establezcan mecanismos para la integración de los artistas a la vida laboral, a la seguridad social y a la libre asociación. Se menciona por primera vez a los artistas independientes.

2009

Se hacen trabajos de arte conceptual a domicilio. En el 2009, el artista visual español Enrique Lista, se dio a la tarea de reflexionar sobre la problemática del ámbito laboral de los artistas, quienes tienen que inventarse una forma de ganarse la vida paralela a su actividad como artistas, y plasmarlo creativamente. Así creó el proyecto de intervención SAL¹⁰, que consistió en pegar anuncios en el espacio público —como lo hacen los plomeros, electricistas, cuidadores de perros, etc.—, ofertando sus servicios de arte conceptual. Nunca nadie lo llamó.

¹⁰ Enrique Lista, “No disparen al artista”, última actualización agosto 13, 2012, <https://nodisparenalartista.wordpress.com/2012/08/13/enrique-lista/>.

2015

Cada año el Instituto Mexicano para la Competitividad realiza un sondeo sobre las carreras y profesiones más seguras; las vinculadas a la música y las artes escénicas son las peor pagadas y las carreras pensadas como “inversiones no seguras”¹¹.

2020

Alrededor del mundo y como consecuencia de la pandemia, se realizaron una centena de diagnósticos, estudios de opinión, foros, debates, sondeos, etc., que identificaron los “impactos” en las condiciones laborales del sector cultural. En un sondeo hecho en junio de 2020 por el periódico *The Sunday Times*¹², el 70% de los encuestados dijo que una de las profesiones menos esenciales en contextos de crisis es la del artista. Las empresas que se hicieron más ricas durante la pandemia fueron Netflix, Zoom y Amazon.

¹¹ “Compara carreras 2015”, IMCO, Centro de Investigación en Política Pública, última actualización agosto 19, 2015, <https://imco.org.mx/compara-carreras-2015/>.

¹² Redacción, “Essential v non-essential jobs: How the survey was conducted”, *The Straits Times*, junio 16, 2020, <https://www.straitstimes.com/singapore/how-the-survey-was-conducted>.

El tema del trabajo cultural y, específicamente las características y condiciones laborales de los artistas han sido poco estudiadas. Las perspectivas conceptuales y metodológicas de las pocas investigaciones existentes¹³ dialogan en su mayoría con la definición de trabajo típico o clásico¹⁴ como punto de partida. Al respecto, dos precisiones son importantes: los trabajos clásicos en México han sido más la excepción que la regla, el uso de la definición de trabajo clásico invisibiliza otras dimensiones constitutivas de los no clásicos. De manera que es necesario un abordaje con nuevas perspectivas teóricas y metodológicas.

Por otra parte, los procesos de la globalización, el neoliberalismo, el debilitamiento de los estados-nación y el desarrollo e impacto de las nuevas tecnologías trajeron consigo la aparición de nuevas formas de organización del trabajo (informal, precario, atípico, no clásico, digno/decente); ramas (turismo, servicios); actores (consumidores, prosumidores); relaciones (tripartitas, sin relación física con el empleador) y trabajos (intelectuales o creativos donde el trabajador no forzosamente se identifica con un producto concreto elaborado)¹⁵. De igual manera, todas estas formas de organización se relacionan también con características otrora constitutivas del trabajo típico, por lo que:

¹³ Román, *op.cit.*

¹⁴ Las características de un trabajo típico son las siguientes: existe una relación patrón-obrero articulada desde un espacio físico diferente al del hogar, con beneficios de seguridad social y prestaciones para el trabajador asalariado, está regulado por la legislación; se crea un contrato laboral de tiempo completo e indefinido donde se establece la relación de subordinación entre un patrón único y el obrero, una estructura productiva básicamente masculina, garantía de estabilidad y seguridad laboral -que se extendía a la familia-; las obligaciones mutuas no se articulan de manera bilateral sino en función de estándares externos para el intercambio (convenios colectivos, en particular); el control de los intercambios en el interior del centro laboral se dan en torno a dispositivos internos de la organización. Por su parte, Enrique de la Garza abona que por trabajo típico “no habría que entender necesariamente los que fueron mayoritarios en la población ocupada (situación que nunca ha sido cierta para los países subdesarrollados), sino aquellos que fueron considerados en la teorización e investigación empírica como la línea principal de evolución del trabajo (industrial, fordista, estable, regulado) y que tal vez sea mejor llamar clásicos. En: Enrique de la Garza y Julio Neffa, Trabajo, identidad y acción colectiva (México: CLACSO, UAM-I, Plaza y Valdés, 2010), 52.

¹⁵ De la Garza y Neffa, *op.cit.*

[ahora encontramos] cambios en la organización productiva de ser rígida a flexible, liberación, extensión y nuevas modalidades de contratación, ampliación de justificaciones para la terminación de un contrato, cambios en el derecho del trabajo, crisis de la subordinación jurídica como elemento definidor de la relación de trabajo, diversificación del estatuto laboral¹⁶.

Esta complejización de lo laboral ha demandado reconfiguraciones categóricas para nombrar la heterogeneidad laboral y sus múltiples aristas: precarización, no inserción, exclusión, desestabilización, inseguridad social y dignificación¹⁷. Bajo estas perspectivas conceptuales, ¿cómo caracterizar el trabajo artístico?

Lo atípico o no clásico comenzó denominando aquellos trabajos que estaban fuera de la relación laboral clásica. Las características que podemos encontrar en un trabajo no clásico pueden ser múltiples y matizadas pudiendo transitar por las constitutivas de los trabajos típicos, por aquellas que dan cuenta de una precariedad laboral o por otras, como la rama de la actividad, la incidencia del cliente y el consumidor en el proceso de trabajo, aspectos materiales e inmateriales, relevancia del conocimiento científico, flexibilidad productiva, diversificación en las formas de contratación, terciarización o triangulación en las contrataciones¹⁸. Hay que mencionar que existen otros elementos importantes cuando hablamos de trabajos no clásicos: la existencia de un tercer agente que participa en el proceso, la espacialidad en los procesos de trabajo, la producción de símbolos, los conocimientos tecnológicos, la creatividad, la afectividad, la apariencia, las relaciones laborales tripartitas y la construcción de identidades laborales¹⁹. En consecuencia, la comprensión de las características

¹⁶ María Bernardoni de Govea, "XVI Congreso Iberoamericano de Derecho del Trabajo y de Seguridad Social", *Revista Gaceta Laboral* 13, Núm. 3 (2007): 405, <https://produccioncientificaluz.org/index.php/gaceta/article/view/3660>.

¹⁷ De la Garza y Neffa, *op.cit.*

¹⁸ Cfr. Pacheco, Edith, Enrique de la Garza y Luis Reygadas, coords. *Trabajos atípicos y precarización del empleo*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Demográficos, Urbanos y Ambientales, 2001.

¹⁹ *ídem.*

y condiciones laborales de los creadores independientes tiene cabida en la denominación de trabajo no clásico o atípico.

Las aproximaciones de la sociología del trabajo nos permiten reconocer las complejidades históricas, económicas y políticas que han colocado a los trabajos atípicos como las realidades laborales en nuestro país. Como bien apuntan estos autores, lo atípico no significa obligadamente precario, por lo que su comprensión a la luz del diálogo legal permite la propuesta para afrontar los retos presentes. Los trabajos denominados culturales (campos artísticos), son en un porcentaje muy alto trabajos atípicos. ¿Qué implica esto?

La actividad laboral de los creadores independientes, y podría decir que en general de todos los trabajadores de los campos artísticos de las diversas cadenas de valor, se caracteriza por tener empleos de tipo *zafra*²⁰, es decir, el trabajo es temporal a fin de desarrollar un proyecto puntual. El proyecto como tipo de relación creativa-laboral se ha establecido como regla desde los ochenta. Esta característica empuja a un tipo de relación administrativa no jurídica: la prestación de servicios, lo que deja sin efecto una relación obrero-patronal. Esto trae como consecuencia varias características laborales de los denominados trabajos atípicos²¹:

1. El empleo/trabajo del campo artístico tiene un esquema triádico —o incluso más amplio—, y terciarizado donde participan múltiples actores que inciden directa o indirectamente en los diversos elementos que constituyen las condiciones laborales de los creadores de este campo: el funcionario de cultura, el programador de un espacio o festival, el dueño del espacio independiente, el cliente, el consumidor/público, etc.
2. La productividad (funciones, ciclos creativos, circuitos) es fluctuante y discontinua por la naturaleza laboral de la actividad artística, lo que lleva a tener periodos sin trabajo remunerado. Lo común es la discontinuidad en el pago, es fluctuante y hay largos períodos sin posibilidades de ingreso económico.

²⁰ Cfr. Benhamou, Françoise. *La economía de la cultura*. Montevideo: Ediciones Trilce, 1997.

²¹ Pacheco, De la Garza y Reygadas, *op.cit.*

3. La multiactividad es parte de la naturaleza ocupacional en los campos artísticos. Hoy en día, por un contexto global de mayor demanda de servicios en el ámbito artístico, se duplican, triplican o cuadruplican las actividades en el propio campo. Aunado a esto, hay una demanda de ampliar los servicios a otros secundarios como cursos, pláticas, talleres, asesorías, etc.
4. Como regla del campo, no hay retribución económica en ninguno de los ciclos paralelos a la presentación del producto. Esta particularidad de alternancia entre períodos empleados y de inactividad en el escenario, son afrontados económicamente a través de otro tipo de actividades, por medio de ahorros y/o el apoyo familiar.
5. En tanto prestador de servicios²², la responsabilidad de los derechos laborales (seguridad social, jubilación, etc.) es del propio creador, aunque se demande lo contrario.
6. El pluriempleo es observado como algo inherente al campo.

Identificar estas características inherentes demanda preguntarnos sobre las relaciones y las estructuras implícitas y explícitas en un escenario complejo y conocer las condiciones inherentes e históricas de los campos artísticos. Etimológicamente la palabra condición, de origen latino, refiere a una situación o circunstancia indispensable para la existencia de otra, que se ha convenido implícita o explícitamente por acuerdo²³. Identificar las condiciones laborales de los trabajos atípicos en las artes escénicas abona a su comprensión para el diseño de cualquier apuesta de transformación.

²² Generalizo en este ensayo pensando en los creadores independientes que son los responsables de proyectos frente a diversas instituciones, empresas, contratantes. Sin embargo, hay otros perfiles laborales que si bien comparten muchas características, sí podrían entrar en la categoría de un trabajador formal, por ejemplo: los de Capítulo 3000 o los intérpretes de danza que forman parte de un elenco estable y que pueden comprobar una relación laboral formal, es decir, tienen un jefe, un espacio físico laboral, obligaciones, un horario, entre otras características.

²³ RAE, s.v., “condición”, <https://dle.rae.es/condici%C3%B3n?m=form>.

¿Cuáles son las condiciones laborales estructurales existentes?

La primera condición laboral es la articulación entre el trabajo de vocación —que implica la necesidad de satisfacción y reconocimiento, aún en menoscabo de lo laboral—, y la ausencia de identidad laboral y la autoexplotación empujada por la actividad de subsistencia en los campos artísticos. A esta condicionante se suma la insuficiencia de los circuitos laborales, que a su vez permea la productividad. Todo lo anterior es cobijado por la ausencia de legislaciones laborales, hacendarias y políticas públicas acordes a las naturalezas de estas profesiones; y por un entorno neoliberal que ha presionado a toda costa a los artistas a asumirse como emprendedores, borrando de tajo cualquier tipo de relación laboral. Existen además, unas condiciones laborales implícitas vinculadas a los procesos creativos que demandan espacialidades, temporalidades, afectividades, emotividades, corporalidades complejísimas y conocimientos tecnológicos constantes.

Esta prefiguración para la habitabilidad debe ser actualizada y dialogada de manera más profunda en cada campo artístico para ubicar sus heterogeneidades. Aun así, estos relatos de lo habitado desde lo laboral integran lo homogéneo, lo que permite tenerlos presentes como configuración para generar estructuras y esquemas para reasignar significados.

Configuración

*[Es relacionada al acto de construir, que en el futuro alojará el acto de habitar. El espacio construido es el tiempo condensado. Se compone de la síntesis espacial de lo heterogéneo, considerando estilos, formas y modos de habitar]*²⁴

²⁴ De Hoyos Martínez, *et al.*, “Habitabilidad”, 73.

En este terreno (características y condiciones), ¿cuál es la apuesta de un diseño arquitectónico para la *habitabilidad laboral* en las artes escénicas?

CIMIENOS

En la definición y ubicación de los elementos estructurales se ponen en diálogo: el terreno, las condiciones climáticas y las necesidades. En esta metáfora arquitectónica, son dos las estructuras para la habitabilidad de otras condiciones laborales: las políticas públicas culturales y los derechos culturales. Ambas deben ser reconceptualizadas desde esta apuesta.

Propongo que la política pública cultural sea pensada como las *atmósferas espaciales* que producen interacciones dialécticas para la habitabilidad de espacios físicos y virtuales. A través de un conjunto de acciones complejas que emanan de los derechos culturales, comprendidos como una capacidad de libertad y responsabilidad²⁵ del habitar común. Para lograr esta capacidad es fundamental reconocer las capacidades de construcción, identificación, mediación, protección, beneficio y responsabilidad para la producción, actualización y transformación de identidades constitutivas en escalas individuales y colectivas. Dichas capacidades requieren de condiciones, medios y recursos —que son vistos como derechos para las ciudadanas, ciudadanos y comunidades culturales diversas, pero al mismo tiempo como responsabilidades clave de los gobiernos en sus tres escalas—.

Si dimensionamos los derechos culturales como un sistema complejo, entonces reconoceremos la importancia de la estructura, cuya coherencia interna es fundamental para el desarrollo de las capacidades referidas; y cuyos mecanismos de estructuración (capacidades de construcción, identificación, mediación, protección, beneficio y responsabilidad), dan cuenta de la transformación. Asimismo, estas capacidades se hacen cuerpo y acción en territorios físicos, virtuales y corporales, cuyas cualidades

²⁵ Cfr. Meyer-Bisch, Patrice. "Dossier sur la Déclaration de Fribourg sur les droits culturels/ Analyse des droits culturels". *Droit fondamentaux*, No. 07 (2008): 1-35.

atravesan lo temporal, lo sonoro, lo visual y lo afectivo, lo etario, lo intergeneracional, las capacidades diversas y los entornos hospitalarios, penitenciarios y de vulnerabilidad, y demandan ser vistos también como derechos.

PILARES

Esta arquitectura deberá estar sostenida por el cuidado mutuo, el trabajo digno y la economía social y solidaria.

PRIMER PILAR: Cuidado mutuo: proceso vital y fundamental para el desarrollo de las especies. El cuidado puede ser aprendido, desaprendido y reaprendido. La importancia de las relaciones de cuidado dinamizan interacciones múltiples y diversas que hacen posible vivir la vida de manera equilibrada psicosocioculturalmente²⁶. Es además:

la posibilidad de una dimensión colectiva del habitar deshabitando la separación, la captura, la privatización de las prácticas más “comunes”: cuidar, abrazar, caminar, pedalear, decidir, escuchar, llorar, escribir, comunicarse (...); modos de organización de lo cotidiano como posibilidad de transformación, a partir de la fragilidad de la existencia y del habitar²⁷.

SEGUNDO PILAR: Trabajo digno: Un trabajo decente o digno es aquel que se desarrolla en condiciones de libertad, equidad, ciudadanía, seguridad y dignidad humana. El sociólogo francés Serge Paugman, propuso un índice que permite acercarse a la integración entre el trabajo y el empleo. Esto implica hacer visible un doble reconocimiento: el primero, simbólico, relacionado con el trabajo vía la satisfacción; y el segundo, el material relacionado con el empleo en función de los derechos laborales y sociales a los

²⁶ Cfr. Lorenzini Erdmann, Alacoque y Luis Antonio Bertinelli. “El ser humano y sus posibilidades de construcción desde el cuidado”. *Revista Aquichan*, No. 3 (octubre 2003): 48-51.

²⁷ Eugenio Santangelo, “Presentación de Políticas de lo común”, *Acta Poética* 39, Núm. 1 (enero-junio 2018): 8, doi: 10.19130/iifl.ap.2018.1.812.

cuales un trabajador tiene acceso. Basándome en estas dos propuestas, propongo la construcción de una integración dignificante de doble vía: laboral y profesional²⁸ donde tengan equilibrio el diseño y las estructuras. El elemento laboral es conceptualizado como la naturaleza que integra condiciones laborales dignas: derechos sociales, laborales, bienestar, ciudadanía y equidad²⁹. Lo profesional implica el reconocimiento y la satisfacción, resultado del ejercicio profesional y su equilibrio con las características inherentes del quehacer artístico y la libertad creativa. Con este ideal se puede demandar la construcción de acciones de políticas públicas laborales, hacendarias, de salud y culturales, que sean dignificantes para los y las creadoras, acordes a las características inherentes del quehacer creativo.

Tanto las acciones de cuidado mutuo como las características y componentes del trabajo digno deben ser construidas desde la perspectiva de los creadores en tanto habitabilidad laboral.

TERCER PILAR: Economías solidarias: esta perspectiva económica que se basa en la cooperación en la que la producción, distribución y consumo de bienes y servicios cumplen criterios éticos, democráticos, ecológicos y solidarios, es crucial para articular apoyos en las localidades que lo necesiten; es el tequio donde se construye entre todos, donde se adquiere la capacidad de actuar y decidir en conjunto. Cada localidad reconocería las posibilidades de cooperación en beneficio colectivo. Demanda así mismo, decidir sobre la interrelación de intereses y también con la confrontación de intereses³⁰. Es importante resaltar que las economías solidarias se sostienen desde la autogestión, característica inherente de los campos artísticos visibilizados en esta propuesta. Este cimiento toma cuerpo en cooperativas o asociaciones que cumplen la función sustantiva del acceso de derechos laborales y sociales en el marco de lo jurídico.

²⁸ Román, *op.cit.*

²⁹ Pacheco, De la Garza y Reygadas, *op.cit.*

³⁰ Cfr. Santiago Santiago, Jorge. "Construcción de alternativas en las prácticas pequeñas: Economía Solidaria". En *Otras Geografías. Experiencias de autonomías indígenas en México*, coordinadores Giovanna Gasparello y Jaime Quintana Guerrero, 213-228. México: UAM Iztapalapa, 2009.

TOPOGRAFÍA

[La topografía es la encargada de hacer un estudio del suelo donde se va a construir para encajar el proyecto correctamente con las alineaciones existentes y evitar problemas en la fase de construcción]³¹

La *composición sociocognoscitiva*³² de cualquier campo laboral artístico permite ubicar posibilidades de intervención política para incidir en las diversas problemáticas y retos a afrontar. Tres cuerpos teóricos interrelacionados³³ me permiten definirla como una súper estructura de dos naturalezas en tensión (componente social y cognoscitivo), que posibilitan o inhiben transformaciones como resultado de las autorregulaciones derivadas de las interacciones dialógicas entre un sujeto cognoscente (creadores) y el objeto cognoscible (el campo laboral).

En tanto que los agentes sociales no llevan a cabo actos gratuitos, existe una *dimensión campal* sostenida por reglas de funcionamiento propias y estrategias de conservación o de subversión (el uso de los capitales, la posición campal del agente y mecanismos autorregulatorios) que inhiben o posibilitan transformaciones que sólo son “posibles bajo las coerciones estructuradas del campo”³⁴. Los mecanismos autorregulatorios, que son estrategias sucesorias que activan de forma remota, en este caso los creadores, sin que se haya recurrido a la violencia, inciden en las condiciones laborales ya que están destinados a la preservación o transformación de éstas. Los mecanismos³⁵ que presentan los campos laborales artísticos son los siguientes:

³¹ “El papel de la topografía en la construcción de viviendas”, Global Mediterránea Geomática, última actualización marzo 02, 2018, <https://www.globalmediterranea.es/topografia-construccion-viviendas/>.

³² Román, *op.cit.*

³³ La sociología del trabajo mexicana con Luis Reygadas, Enrique De la Garza y Julio César Neffa; los campos culturales de Pierre Bourdieu y la epistemología genética de Jean Piaget.

³⁴ Pierre Bourdieu, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción* (Barcelona: Anagrama, 2007), 64.

³⁵ Román, *op.cit.*

- 1. Mecanismos de inversión:** son los medios o recursos estratégicos que va construyendo el creador con la finalidad de tener armas *afectivas, de intercambio y de dominio*. Se activan sin el uso de la violencia explícita para tener apoyo de personas vinculadas por una dimensión emocional. Los medios *afectivos* son aquellos recursos adquiridos a largo plazo, donde la relación afectiva entre el creador con una red social (familia, pareja y amigos), soporta vía capitales económicos los desequilibrios laborales de su quehacer artístico. En los de *intercambio*, lo económico como centro de la relación laboral pasa a un último término para dar pie a relaciones de confianza que son intercambiadas por lo monetario. Los mecanismos de *dominio* son los medios y recursos estratégicos donde una relación afectiva construida desde el poder entre dos agentes de posiciones campales diferenciadas se activa en una relación claramente laboral a fin de que el de menor posición acepte sin violencia reglas en detrimento de sus condiciones laborales.
- 2. Mecanismos de contención:** son los medios o recursos estratégicos de naturaleza exterior activados por el creador en momentos clave para frenar la ausencia de ingresos. Pueden ser *laborales o creativos*. En los laborales podemos ubicar la multiactividad, el pluriempleo y la participación en multiproyectos. En los creativos, la diversificación, la búsqueda de nichos creativos no explorados o la utilización de pocos elementos constitutivos del producto artístico, son los medios o recursos estratégicos de naturaleza creativa que permiten compensar los desequilibrios a nivel laboral.
- 3. Mecanismos de ausencia:** son estrategias mentales que intentan desactivar la ansiedad y la frustración de la prospectiva de futuro o de catástrofe. Pueden ser *corporales*, relacionados con la cautela y precaución para anular la posibilidad de accidente durante el ejercicio profesional; o de *anulación*: suspender del pensamiento la incertidumbre con respecto a la vejez, la consolidación de una familia, etc.

La concepción que tienen los creadores sobre su propio campo laboral, el cómo lo procesan, y por ende, su actuar en éste, incide en sus condiciones laborales. La interacción compleja entre el sujeto y el medio no está dada por el simple hecho de existir, se da a partir de la acción, un interjuego entre ambos, por medio de sucesivas interacciones como resultado de procesos de construcción interna de cada individuo en función de la estructura cognoscitiva del que conoce³⁶, en su interacción con el objeto cognoscente y con el entorno (la sociedad) donde están insertos tanto el sujeto como el objeto. Si ubicamos ese accionar a través de los mecanismos y procesos de construcción del conocimiento daremos cuenta de que todo conocer implica hacer y todo hacer implica conocer.

Es central que en el diseño de cualquier acción para la mejora de las condiciones laborales de los creadores escénicos se reconozca y reflexione sobre las características del “suelo” donde se construirá, ya sea para su aprovechamiento o para su modificación.

RECONSTRUCCIÓN

[Reconstruir un edificio es reconstruir un símbolo, por lo tanto un acto profundamente político donde la edificación resultante hace de puente entre los diferentes tiempos. Al contrario de la destrucción -y aquí está su trampa- la reconstrucción actúa como un espejo, recordando las intenciones de ambos procesos]³⁷

La pandemia demostró que es necesaria una reconstrucción de dos actores centrales: las instituciones de cultura en sus tres niveles de gobierno y la ciudadanía. Las instituciones deben reconstruirse como puente para la habitabilidad vía la innovación y la resiliencia que tanto solicitan a los

³⁶ Cfr. Maturana, Roberto y Francisco Varela. *El árbol del conocimiento*. Madrid: Debate, 1990.

³⁷ Jelena Prokopljević, “La trampa de la reconstrucción”, *Fundación Arquia Blog*, septiembre 11, 2019, <https://blogfundacion.arquia.es/2019/09/la-trampa-de-la-reconstruccion/>.

creadores. Por su parte la ciudadanía debe asumirse ya no sólo como consumidor cultural, sino como sujeto de derechos.

Finalmente, es necesario indagar sobre los diversos impactos que la pandemia dejó en el sector creativo: afectivos, emotivos, psicológicos, de permanencia, de procesos creativos, de colectividades.

Conclusiones

Hoy la ambición de nuestras sociedades ha sido el reducir la complejidad. La teoría nos permite proponer relaciones conceptuales para nombrar y reconocer las realidades complejas. Después de más de un año de pandemia, es nuestra obligación como investigadores, funcionarios, académicos y creadores, pensar y accionar desde la complejidad y, en consecuencia, desde la interdisciplina para afrontar las crisis de legitimidad y hegemonía en que las universidades públicas nos encontramos. Es así que esta apuesta camina de manera paralela a la necesidad de una reconstrucción obligada para las instituciones públicas y para el accionar de la ciudadanía, ya no como consumidores culturales sino como agentes que reconozcan la pertinencia de lo cultural en su vida cotidiana, en sus sueños, en sus miedos. Aquí la discusión de la gobernanza es central.

Asimismo, para planear esta reconstrucción *comunitaria* es imprescindible conocer realmente los impactos que la pandemia tuvo en los trabajadores de los campos artísticos. Esto demanda metodologías horizontales, pensamiento complejo y un abordaje multidisciplinar.

Algo que develó la pandemia es que no sólo debemos cuestionarnos, sino también incidir en las dinámicas entre creadores e instituciones culturales públicas para realizar nuestra labor. Es por esto que me centro desde la apuesta del diseño de mundos posibles que puedan sostener y dialogar con los denominados trabajos de vocación en las artes escénicas, trabajos que tienen una línea casi imperceptible entre la creación, la existencia misma y la condición laboral.

Así como pensamos el mundo actuamos en él, si los diseñadores, ejecutores y evaluadores de las políticas públicas culturales, así como los

creadores, se miraran desde el reto de construcción de atmósferas espaciales para la capacidad de libertad y responsabilidad nuestras narrativas serían otras, porque tendríamos un futuro común que es sostenido por el cuidado y el trabajo digno.

Sólo podemos imaginar y accionar cambios colectivamente si a éstos antecede algo elemental: la existencia del trabajo permanente y fuera de todo ejercicio de competencia para la comunidad artística. ◆

Bibliografía

Benhamou, Françoise. *La economía de la cultura*. Montevideo: Ediciones Trilce, 1997.

Bernardoni de Govea, María. "XVI Congreso Iberoamericano de Derecho del Trabajo y de Seguridad Social". *Revista Gaceta Laboral* 13, Núm. 3 (2007): 401-436. <https://produccioncientificaluz.org/index.php/gaceta/article/view/3660>.

Bourdieu, Pierre. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama, 2007.

Dávila, Ximena y Humberto Maturana. "Reflexiones biológico-filosóficas. Los mundos de nuestro vivir biológico-cultural". *Boletín del Museo de Historia Natural*, No. 64 (2015): 81-99.
http://publicaciones.mnhn.gob.cl/668/articles-70516_archivo_01.pdf.

García, Rolando. *Sistemas sociales complejos. Conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*. Barcelona: Gedisa, 2006.

Foerster, Heinz Von. "From Stimulus to Symbol: The Economy of Biological Computation". En *Modern Systems Research for the Behavioral Scientist: A Sourcebook*, edited by Walter Buckley, 170-181. Chicago: Routledge, 2017.

Grau-Solés, Marc, Lupicinio Íñiguez-Rueda y Joan Subirats. "¿Cómo gobernar la complejidad? Invitación a una gobernanza urbana híbrida y relacional". *Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social* 11, No. 1 (2011): 63-84.

De Hoyos Martínez, Jesús Enrique, Yatzin Yuriel Macías Ángeles y José de Jesús Jiménez Jiménez. "Habitabilidad: desafío en diseño arquitectónico." *Revista Legado de Arquitectura y Diseño*, No. 17 (2015): 63-76.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=477947305005>.



De la Garza, Enrique y Julio Neffa. *Trabajo, identidad y acción colectiva*. México: CLACSO, UAM-I, Plaza y Valdés, 2010.

Global Mediterránea Geomática. “El papel de la topografía en la construcción de viviendas”. Última actualización marzo 02, 2018.

<https://www.globalmediterranea.es/topografia-construccion-viviendas/>.

IMCO. Centro de Investigación en Política Pública. “Compara carreras 2015”. Última actualización agosto 19, 2015. <https://imco.org.mx/compara-carreras-2015/>.

Lista, Enrique. “No disparen al artista”. Última actualización agosto 13, 2012.

<https://nodisparenalartista.wordpress.com/2012/08/13/enrique-lista/>.

Lorenzini Erdmann, Alacoque y Luis Antonio Bertinelli. “El ser humano y sus posibilidades de construcción desde el cuidado”. *Revista Aquichan*, No. 3 (octubre 2003): 48-51.

Maturana, Roberto y Francisco Varela. *El árbol del conocimiento*. Madrid: Debate, 1990.

Meyer-Bisch, Patrice. “Dossier sur la Déclaration de Fribourg sur les droits culturels/ Analyse des droits culturels”. *Droit fondamentaux*, No. 07 (2008): 1-35.

Pacheco, Edith, Enrique de la Garza y Luis Reygadas, coords. *Trabajos atípicos y precarización del empleo*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Demográficos, Urbanos y Ambientales, 2001.

Prokopljević, Jelena. “La trampa de la reconstrucción”. *Fundación Arquia Blog*. Septiembre 11, 2019.

<https://blogfundacion.arquia.es/2019/09/la-trampa-de-la-reconstruccion/>.

Redacción. “Essential v non-essential jobs: How the survey was conducted”. *The Straits Times*. Junio 16, 2020.

<https://www.straitstimes.com/singapore/how-the-survey-was-conducted>.



Román García, Laura Elena. “Transformación o permanencia de las condiciones laborales de los creadores artísticos. Propuesta de modelo adaptativo de la composición sociocognoscitiva de los campos laborales artísticos. El caso de la danza contemporánea en la Ciudad de México”. Tesis de doctorado, Universidad de Coahuila, 2016.

Santangelo, Eugenio. “Presentación de Políticas de lo común”. *Acta Poética* 39, Núm. 1 (enero-junio 2018): 7-13. doi: 10.19130/iifl.ap.2018.1.812.

Santiago Santiago, Jorge. “Construcción de alternativas en las prácticas pequeñas: Economía Solidaria”. En *Otras Geografías. Experiencias de autonomías indígenas en México*, coordinadores Giovanna Gasparello y Jaime Quintana Guerrero, 213-228. México: UAM Iztapalapa, 2009.

Weber, Max. *Economía y Sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.



LAURA ELENA ROMÁN

Investigadora, gestora, docente y productora de artes vivas. Doctora en Ciencias y Humanidades para el Desarrollo Interdisciplinario por la Universidad Autónoma de Coahuila (UAdeC). Coordina el Observatorio de Políticas Culturales de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México donde también es profesora en la licenciatura Arte y Patrimonio Cultural. Ha sido jurado, tutora y evaluadora de proyectos en diversas instituciones públicas y privadas. Fue parte del grupo de expertos de la iniciativa UNESCO San Luis. Ha sido beneficiaria del FONCA del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales en 2015, Rutas escénicas en 2012 y ENARTES. Colabora con Cabezas de Cera y TheaOme Teatro. Durante cuatro emisiones fue la productora ejecutiva de Semillas Festival Internacional del Libro y la Lectura, y participa en el grupo de investigación en el programa intergubernamental IberCultura Viva.

XI

**La vida
menos,
o las infinitas
posibilidades
de revivir**

Claudia Romero Herrera
TEATRO

Lo que me recibe a la entrada del dormitorio es la escenografía de mi último proyecto presencial como directora. Me hago a la idea de que es un muro divisorio entre el área de la cama y una especie de vestidor, pero la única función que realmente cumple es la de recordarme lo *pendiente* de ese proyecto y la bizarra manera de producir teatro en nuestro país.

Mi primera gran escenografía se quedó en el teatro de su última temporada. Supongo que acabó hecha tiras, y que toda la producción que podía venderse, se vendió. De la segunda, desconozco su paradero; la compañía que la resguardó, ahora disuelta, seguramente la tiró a la basura. Pero el 100% de la producción de mi último proyecto presencial regresó a cobrarme la factura de toda la materia que he pedido prestada a la Tierra para construir y vestir mis proyectos, a decirme: “Existo. Alguna vez te ayudé a hacer teatro. Ahora podría hacer otras cosas, pero primero tienes que dejar ir la idea de que algún día me remontarás. En fin. *Buenos días. ¿Qué vas a hacer conmigo?*”.

Fumio Sasaki, en su libro *Haz espacio en tu vida*, nos dice que el temblor de 2011 en Japón¹ fue un detonante para que la población japonesa se detuviera a observar la cantidad de cosas que entonces poseían, y tratar de revertir conscientemente la tendencia maximalista raramente adquirida de otros países. El minimalismo, herencia nipona por excelencia, no es un hábito generalizado hoy en día en aquellas tierras, pero Sasaki reflexiona sobre el peso literal y metafórico de las personas que murieron en ese temblor, no porque sus viviendas hayan colapsado, sino por la cantidad de cosas que cayeron sobre ellos y los aplastaron o sofocaron. En Japón ser acumulador puede ser la diferencia entre la vida y la muerte, y en todo caso, ese contexto puso la mesa para que el libro de *La magia de ordenar* de Marie Kondo se volviera un éxito súper-ventas.

¹ Fumio Sasaki, *Haz espacio en tu vida: Cómo encontrar la felicidad con el arte de lo esencial* (Barcelona: Rocaeditorial, 2017), 53-54.

El método “KonMari”, desarrollado por Kondo, invita a depurar la ropa y no el ropero². En su canon, la categoría de los objetos importa más que su ubicación, porque de otra manera tendemos simplemente a pasar el desorden de un cajón a otro, o de una habitación a otra. El primer paso para depurar la ropa, por ejemplo, es sacar todas las prendas de todos los lugares de nuestra casa en las que estén guardadas y presentarlas apiladas sobre alguna superficie. Ese primer encuentro con una parte de nuestras posesiones impone un silencio casi reverencial y puede posarnos en el umbral de un viaje iniciático. Ver montañas de chamarras, pantalones, playeras y un abundante *demás* nos confronta con nuestra probada capacidad acumuladora. Cada pila es una línea del tiempo, y en el mejor de los casos, nos trae buenos recuerdos. A pesar de haber leído antes sobre *feng shui*, ese momento fue para mí el verdadero despertar de mi relación con las cosas, específicamente con el deseo y la responsabilidad de *poseerlas*.

La pregunta ahora es ¿a qué capa de la atmósfera llegarían, apiladas, todas las escenografías teatrales que se han producido tan sólo en México? ¿Qué tipo de revelación produciría en las y los teatreros de la actualidad ver toda esa producción? ¿Sería un momento transformador? (*Pausa*) ¿En donde reposan esas escenografías ahora? ¿Su tiempo de resguardo es directamente proporcional al impacto que la obra generó en su comunidad? Aún recuerdo esa línea del montaje de *Asalto al agua transparente* de Lagartijas tiradas al sol en la que se referían a la producción de una obra directamente como “basura”.

Yo no he desechado mi voluminosa pared escenográfica, pero tampoco le he hecho ningún favor al dejarla adentro de una recámara. La intención era guardarla para una segunda temporada que por tristísimas razones no se pudo concretar. Siempre la intención es dar continuidad a nuestro trabajo, pero desde el día que esa desproporcionada escenografía entró en mi casa, comenzó para ella un letargo hibernar del que aún no despierta, o tal vez, más bien una larga agonía. Qué ironía que resguardar

² Marie Kondo, *The Life-Changing Magic of Tidying Up: The Japanese Art of Decluttering and Organizing* (Nueva York: Penguin Random House, 2014), 24-25, 42-43.

algo que valoramos pueda ser el comienzo de su destrucción³, como en un plano más cotidiano sucede tan a menudo con los alimentos que de la tierra van directo al refrigerador.

Qué grandes maestras la fruta y la verdura, por cierto; son la prueba viva de que todo en la naturaleza tiene un ciclo: Si no son consumidas en un tiempo más limitado que expandido, empezarán a deformarse, a oler mal y a atraer insectos. Cuando se echan a perder, se van sin escala a la basura orgánica, con algo de nuestro coraje por todo lo que implicó que llegaran a nuestra mesa (o refri), y tener que tirarlas sin haberlas aprovechado. Pero en unos meses, la tierra ya las habrá reabsorbido. Qué maravilloso proyecto de sustentabilidad. En el otro extremo del espectro está lo hecho de plástico, concreto o madera con esmalte. La luz y lo *luciférico*⁴, se diferencian en el Reiki. A diferencia de la *Luz de Luz*⁵, Lucifer no puede decretar que se haga la luz, y así como él, la humanidad ha encontrado caminos para crear luz artificial. La comida luciférica, desde luego la ultraprocesada y enlatada al vacío, puede estar años en los estantes del supermercado y luego otros tantos en la alacena de casa. Es la comida que nos falsea los tiempos de los alimentos. ¿Pero qué implica alimentarse de algo envasado hace un lustro? ¿Qué tipo de energía puede aportarnos en realidad? Si lo sutil prevalece sobre lo denso, el cuestionamiento sigue: ¿Cómo es el aura de los proyectos abandonados por años, especialmente los que siguen ahí para recordarnos un pendiente, como un muro escenográfico a la mitad de la habitación? Los objetos luciféricos también tienen un ciclo de vida sano, pero lo ocultan. Nos hacen creer que en cualquier momento volverán a ser útiles y que estarán ahí para cuando los necesitemos.

¿Cuánto tiempo de vida tiene un proyecto teatral? ¿Cuánto dura el lapso que nos indica que inequívocamente un montaje *ya terminó*? Si la

³ Guillermo David González Osnaya, "Escena teatral, del contenido al contenedor: Bodegas y talleres de escenografía y vestuario para el INBA" (Tesis de Licenciatura, Facultad de Arquitectura, UNAM), 20, https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TES01000609674.

⁴ Si bien la RAE asienta como luciferino lo perteneciente o relativo a Lucifer, mantenemos el adjetivo que se emplea en reflexiones esotéricas y en las prácticas de Reiki, en tanto alude, más que a Lucifer, a frecuencias vibratorias más bajas.

⁵ También conocida como *Dios*.

escenografía y la producción fueran frutos de la tierra, ¿en cuánto tiempo empezarían a desfigurarse y a atraer entes nocivos? El muro al menos respira, pero ¿qué tal el vestuario, los accesorios y demás producción *backstage*, guardada en la parte más insondable del closet? Y éste es sólo el ejemplo de una teatrera, entre miles de millones de personas guardando cosas, en bodegas rentadas o estorbando su paso. Las cosas materiales nos han rebasado. No sólo nunca se echarán a perder, también nos sobrevivirán. La tarea más apremiante que tendrán nuestros deudos será deshacerse de todo lo que habremos acumulado en una vida.

En condiciones normales, los teatreros pedimos a la gente que se desplace, se reúna, guarde silencio y nos preste toda su atención. Ciertamente el teatro es mucho más que eso, pero también es eso. Así sea por dos horas, somos ejemplares; y ante la duda, creo genuinamente que el verdadero artista tiene una actitud *kaizen* o de intención de mejora constante. Ahora la pregunta es: ¿Somos conscientes de la huella de carbono que ha dejado nuestra producción teatral? Honestamente creo que no. Los teatreros ya también “colonizamos el futuro”⁶, ya estamos consumiendo la materia prima de las obras que *se tendrían que haber montado en unos años*. En el paradigma actual basta que un diseñador o director tenga en mente un espacio hiperproducido para utilizar cualquier cantidad de *luciferia* en un proyecto de unas cuantas funciones. Como comunidad, ya le debemos algo al teatrero que aún no ha nacido.

Llevo más de diez años separando los residuos sólidos y llevándolos a diversos programas y centros de reciclaje. Me es difícil comprender cómo, si tenemos la opción de que algo sea basura y *no lo sea*, la aplastante mayoría de las personas optan por *que lo sea*. Mi motivación es esencialmente salvar la vida marina; saber que hay un pez, tortuga, o mamífero que no se estrangulará ni intoxicará con la basura que yo generé y que estoy decidiendo tirar. Y en este sentido, el autor Roman Krznaric ha llamado nuestra atención sobre otra responsabilidad inmensa: la de ser buenas y buenos ancestros. Es decir, tomar nuestras decisiones de vida contemplando a las

⁶ TED, “How to be a good ancestor | Roman Krznaric”, publicación Octubre 23, 2020, video de YouTube, 7:12, <https://youtu.be/61hRq0D8Zcs>.

generaciones aún por nacer, mismas que no pueden defenderse de nuestros excesos ni de nuestra rapacidad⁷. Desactivar el pensamiento *cortoplacista* y activar el *pensamiento catedral*: hacer lo que tengamos que hacer, aunque nunca veamos el fruto de nuestras acciones, como la infinidad de trabajadores a lo largo de la historia que colaboraron toda su vida en la construcción de una catedral que nunca vieron terminada.

Muchos de nuestros hábitos en realidad son cortesía de un sistema del que no somos necesariamente conscientes. Impulsados por la ideología capitalista, los medios masivos de información nos han hecho creer durante décadas que *más es mejor*. Que la felicidad nos espera una vez que tengamos más: ropa, aparatos, automóviles, metros cuadrados, megas, canales, cosas, pues, y sus distintos nombres. Estos medios tienen cómplices, por lo general personas que se benefician del *status quo*, y que funcionan como poderosas *repetidoras* de ese y otros mensajes. La fórmula de *felicidad = cosas* jamás se verificó en mí, ni de niña, pero no fue sino hasta bien entrada la vida adulta que descubriría justo lo contrario: el indescriptible gozo de dejar de poseer. La alegría de sacar de casa una gran cantidad de cosas, no de ingresarlas. De conocer, tal vez por primera vez, las cuatro esquinas del piso de todos los espacios de mi departamento, de contemplar el vacío sin la ansiedad de querer poner algo ahí.

Los mexicanos tendemos al barroquismo, y en general somos bastante respetuosos del *más es más*. ¿Pero qué tanto de lo que hemos metido en el escenario es una herencia del capitalismo que vocifera silencioso que *más es mejor*? Porque en el teatro comercial, este sí es un principio innegable: Si yo pago mucho por una entrada, *quiero ver mi dinero en el escenario*, es decir, quiero que mi dinero siga pagando *cosas*. No obstante, al dirigir la mirada al teatro con aspiraciones artísticas y sociales, vemos que curiosamente a lo largo de la historia, los teatros más efectivos⁸ como el griego, el isabelino o el de Brecht han sido *presentacionales* y sin decorado; es decir, son teatros que no han pretendido ser *naturaleza*, sino

⁷ *Ídem*.

⁸ Es decir, los que implican un proceso significativo para sus participantes y que a la vez resultan atractivos para el público.

abierta y frontalmente, *teatro*, un espacio de ficción e imaginación en el que los objetos no han sido indispensables.

Claro que en el teatro y en la vida, hay de minimalismos a minimalismos. Hay casas que lo parecen, pero es porque sacan la basura tres veces al día. Porque para hacer un viaje de *shopping*, vacían su clóset, pero esa tarea la delegan a la ayuda doméstica mientras están comprando, y no se enteran de las cantidades industriales de ropa y desechos plásticos que han consumido y desechado. La petición del método KonMari es enorme: Confronta y hazte responsable, así sea un segundo, de todo lo que has acumulado para decirle a la psique que el paso de los años te ha dado *más*. Quien ha tenido la disciplina de “sacar una prenda si entra otra”, y ha replicado este principio a todas sus pertenencias y las de sus hijos, simplemente nunca lo sabrá. Por otro lado, es recurrente la historia del empresario o artista, otrora millonario y afamado, quien pudiendo seguir “teniéndolo todo”, vende todas sus pertenencias muebles e inmuebles, para no ser distraído de las cosas importantes, típicamente después de una llamada de atención del universo. Es imposible transmitir cómo estas historias *hacen todo el sentido del mundo* a alguien a quien no le resulta así *per se*. Aún recuerdo el artículo de Rosa Montero⁹ en el que describe la lamentable megalomanía de Maluma al adquirir su primer avión, y los interminables comentarios que recriminaban a Montero su “resentimiento social”. El capitalismo tiene respuesta para todo, y *dejar de desear poseer para no ser distraído en nuestro breve paso por la Tierra*, es de esas cosas que pueden aprenderse, pero no enseñarse.

Tampoco para las artes de ficción el minimalismo es panacea. Hay historias y montajes que demandan una gran cantidad de producción, y ha habido obras que recuerdo por lo impecable de sus elementos visuales o por su capacidad de sorprenderme justamente a partir de los elementos físicos que entraban y salían de escena¹⁰.

⁹ Rosa Montero, “Desear es peligroso”, *El País*, septiembre 21, 2019, https://elpais.com/elpais/2019/09/13/eps/1568367256_831038.html.

¹⁰ En el cine, por ejemplo, la apuesta juega justo al revés: Si en la ficción los personajes lidiaban con elementos reales o fantásticos, pero los intérpretes no tuvieron un referente matérico con quien relacionarse, o si no hubo un set construido y habitado, sino sólo una pantalla verde, el cineasta, desde mi perspectiva, nos contó una mentira piadosa.

Revisando mi trayectoria como hacedora de teatro, descubro que me he ido haciendo minimalista. Mi último montaje presencial fue a dos frentes, con vestuario, sin attrezzo ni mobiliario, con un muro luminoso que ya les presenté al principio de este ensayo. Gracias al tremendo talento de las y los actores, más la luz y el acabado diseño sonoro, veíamos el auto, la puerta, la celda, el concierto. Todo sucedía en coordenadas ubicables y con la riqueza que describe Brook¹¹, de ver a *una persona* en un escenario. Descartar el formato a la italiana y con ello la tentación de decorar. No niego que el diseño de mi primera escenografía era admirable; que la segunda fue imprescindible para situarnos en tiempo-espacio; pero para este tercer proyecto, las tablas como directora ya habían hecho lo suyo, y en ningún momento del proceso nos faltó siquiera una silla. No siempre fue así, y no hablo sólo de la escenografía y el vestuario, también están los millares de pósters y postales que se mandaron a hacer; afortunadamente, ahora la impresión digital nos permite generar sólo la publicidad que realmente se distribuirá. Ahora también me doy cuenta de que mis trabajos semiprofesionales, resultados de talleres, se han concebido directamente con el mínimo de producción, y que el attrezzo y algunos accesorios de vestuario se han fabricado con material de reúso, con la consigna de intervenirlos lo menos posible, para que puedan ser reciclados.

Muchos teatristas hemos logrado el minimalismo de manera orgánica. No tomamos el primer párrafo de *El espacio vacío* de Brook como un manual¹², simplemente llegamos ahí, no por Brook, sino *como* Brook: primero hicimos teatro con muchas cosas, luego con menos, y con cada vez menos¹³. Hemos ido reduciendo lo que conscientemente ponemos en el escenario hasta quedarnos sólo con nuestro “elemento” favorito: la persona que entra para ser vista y escuchada, así como la certeza de que nuestra búsqueda de la esencia termina ahí¹⁴.

¹¹ Peacefulness, “Peter Brook speaks about ‘Minimalism’ in the Theatre”, video de YouTube, 24:03, <https://youtu.be/aV6KXW0SF3A>.

¹² Peter Brook, *The empty space* (Nueva York: Scribner, 2019), 9.

¹³ Mi primera escenografía no hubiera dejado un espacio libre en mi departamento, creo que ni desarmada hubiera cabido por la puerta.

¹⁴ No faltará la sugerencia de los nuevos teatros de eliminar también al actor, pero veremos que desde mi concepción del teatro, las y los actores son indispensables, pues son quienes detonan las infinitas posibilidades.

Desde que descubrí el esencialismo he decidido deshacerme responsablemente de cada cosa que ha entrado a casa y que ya cumplió su propósito. Es un proceso largo, que por apego al pasado o miedo al futuro, puede también ser complicado, pues tampoco se trata de tirar todo a la basura con la misma inconsciencia con la que las cosas llegaron a nosotros¹⁵. En el teatro como en la vida, el compromiso es que el tiempo y la atención que damos a pensar, diseñar, adquirir o fabricar cosas, lo dediquemos también para deshacernos responsablemente de ellas.

*

Las propuestas que cerrarán esta reflexión están inevitablemente ligadas a mi concepción del teatro, en la que ahora quisiera profundizar.

Identifico en nuestra especie la necesidad de contar historias y de escucharlas. Personalmente creo que éste fue el impulso de lo que eventualmente se convertiría en el teatro y no necesariamente la danza, el intercambio de regalos (*potlach*) o el ritual. El prototeatro, entonces, era un grupo de personas que designaban un espacio-tiempo para contar y escuchar cómo *algo* le sucedió a *alguien*, o cómo ese *alguien* lo hizo suceder. Esto estaría más ligado al hecho de querer dar sentido a la vida a partir de una historia, que a un cierto canon dramático-literario. La protorepresentación teatral no tendría que ser una mera ilustración de acciones y palabras, sino la búsqueda de nuevas formas de hacer que una historia *sucediera en tiempo presente*, aprovechando plenamente el convivio y la presencia aurática de las dos partes del juego.

Específicamente el teatro tiene que ver con *la manera de contar*, que a fin de cuentas, más que la anécdota misma, es la responsable de conectar al *performer* con el escucha-espectador. Las creadoras disponen una escena y *lanzan*¹⁶ una historia de cierta manera para que sea recibida de cierta otra. Esto es para mí lo esencial: No es enunciar un texto en un espacio

¹⁵ Kondo, *The Life-Changing Magic*, 183

¹⁶ Lanzar una historia como se lanza un hechizo. Existe en inglés el verbo *to cast* que tiene justo la connotación de lanzar una fuerza poderosa y de gran alcance, pero invisible.

tridimensional con público, sino cómo, con o sin texto, con o sin enunciación, en un espacio tridimensional o a través de una pantalla, una actriz, o un actor, comunica algo que evoluciona dramáticamente en cualquier escala (sea una obra larga o una secuencia de unos cuantos segundos), a una audiencia que responde emocionalmente a ello y que lo comprende o que *quiere* comprenderlo¹⁷. Para mí, esto es lo que significa saber hacer teatro.

El teatro *que cuenta* no tiene que estar centrado en el texto. Aún recuerdo una escena del espectáculo del CUT *Alors/Entonces*: dos actrices, una francesa y una mexicana, con el único (pre)texto de “Pies, para qué los quiero si tengo alas pa' volar” de Frida Khalo, en el que caminando transitaban de una energía cotidiana a una profunda conmoción, con lágrimas que terminaban haciendo ininteligible el texto. Pienso también en el ejercicio del taller de 'teatro para la paz' que *Residui Teatro* impartió en nuestra ciudad: un obstáculo de importancia vital determinaría la manera de cruzar el escenario con los ojos cerrados. En ambos ejemplos, el arco dramático era muy efectivo, porque involucraba enormemente a los presentes. Ambos estaban estructurados por un relato esencial que llegaba a la audiencia sin palabras.

Como dijimos ya, el *bit teatral* tampoco tiene que estar organizado a partir de una fábula, basta con un *cabale a tierra* que permita al espectador comprender, conectar o relacionarse con lo que sucede en la escena¹⁸. Al respecto recuerdo también, en un montaje contemporáneo, a un joven que se golpeaba una y otra vez contra una ventana cerrada. Se podía leer su esperanza cada que volvía a intentarlo, y cada vez dolía más su obstinación pues no cambiaban los resultados. Tal vez eso era todo lo que teníamos que saber de ese personaje-no personaje, lo que sumado a los miedos, histeria, humor negro e hiperviolencia de los otros cuadros de la

¹⁷ Marco Antonio de la Parra, *Cartas a un joven dramaturgo* (México: El Milagro, CNCA, La Rana, 2007), 41.

¹⁸ No invalido la infinidad de expresiones artísticas y performáticas que declaradamente se alejan de la literatura y todas sus manifestaciones, para acercarse a la danza y las artes plásticas, y que no tienen mayor requerimiento que la presencia de un cuerpo en un espacio. Puedo incluso disfrutarlas grandemente como espectadora, pero para mí, *el teatro* demanda un doble enlace con el corazón y la mente del público, y es justo la búsqueda de nuevas formas de lograrlo en donde reside la riqueza del género y la posibilidad de hacer avanzar su forma.

obra, generaba una experiencia transformadora, justo porque cada unidad exploró hasta encontrar un *quid* dramático que resonaba en los asistentes.

La presencia viva y convivial del actor y su escucha-espectadora es la manera en la que se detonan las infinitas posibilidades: volar, explorar otros mundos, saber el *por qué*, al tiempo en que nos volvemos una comunidad, así sea sólo durante el tiempo de la representación. No hay otro medio que ofrezca esta experiencia. El teatro es el reino “mejor equipado para lidiar con lo abstracto, en capas de imaginación y simbolismo”¹⁹, para ensayar la empatía, la presencia y la consciencia. De igual manera, la reflexión sobre el teatro sólo puede ser, a su vez, inextinguible.

Traigo a colación sólo una idea más, el notable principio del investigador Richard Schechner: el teatro puede ser ritual hacia dentro, y entretenimiento hacia afuera²⁰. El teatro efectivo es “ritual hacia adentro” porque el proceso para los participantes de un montaje debe ser transformador. No hay producto teatral, por más impecable que sea, que deba considerarse más importante que el proceso de un grupo de intérpretes-creadores, mediados por una directora o director. El producto de un montaje teatral efectivo importa porque es el final de un riguroso proceso en el que muchas personas han entregado un sinnúmero de horas de su creatividad y su vida, y es justo el proceso, mas no el producto, el que debe aspirar a ser perfecto. Y sí, el teatro también es *entretenimiento*, porque es un esfuerzo que se organiza para *alguien más*. Todo esto es para *el otro*, para *la otra*.

Al principio de su carrera, Brecht privilegiaba el entretenimiento por sobre la verosimilitud²¹, y por sobre otros numerosos aspectos del teatro alemán en boga. Personalmente no consumo ni promuevo el teatro en el que pareciera que lo más importante es que *el artista* saque de su sistema alguna contingente serie de imágenes o movimientos, sin mayor justificación. El motor creador de una obra de teatro no debe ser un tirano defendiendo su poética a como dé lugar; nuestros siglos nos costó apren-

¹⁹ Anne Nicholson Weber, *Upstaged: Making Theatre in a Media Age* (Nueva York: Routledge, 2006), 44.

²⁰ Richard Schechner, *Performance. Teoría y prácticas interculturales* (Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2000), 35-40.

²¹ Stephen Unwin, *The Complete Brecht Toolkit* (Londres: Nick Hern Books, 2016), 30.

der que *lo que no es mutuo, es tóxico*. Los teatreros convocamos a un público al que luego no debemos ignorar, el que éste sea tocado por nuestra propuesta, o que ni siquiera termine de llegar mentalmente a la butaca, marca la diferencia entre un creador y un dictador. El entretenimiento es un derecho humano, específicamente concebido como *recreación*: el que invita al espectador a *re-crearse*.

Después de esta panorámica y meteórica reflexión sobre el teatro, la pregunta es:

¿En qué momento se necesita un pedazo de *algo* para potenciar lo que acabamos de describir?

La no producción teatral o la producción minimalista no tiene que ser *uni-imagen*. La idea no es tener permanentemente a una persona de pie o sentada en el centro del escenario. En las artes del espacio-tiempo, por muy poético que sea el texto, una sola imagen agota la visual. El espacio vacío es el de las mil posibilidades, y para muestra las obras de *Bosques* de Wajdi Mouawad, dirigida por Hugo Arrevillaga, y *Ximena Perrona*, escrita y dirigida por Emilio Urióstegui. Ambos montajes nos hicieron visitar tal cantidad de lugares, tiempos, miedos; el primero con música imparable, el segundo, sin música y con una sola actriz, ambos con un gran diseño de iluminación. Se puede contar con sólo unas tablas, un árbol, o unas muy pocas piezas de mobiliario y hacer explotar su teatralidad. Hacer “de muy poco, mucho” nos recuerda Tom Jones²², libretista de *The Fantasticks*, uno de los musicales más longevos del mundo, que por tradición se resuelve con un par de columnas, una escalera o un columpio, que se usan de numerosas maneras. Es el mismo Jones quien “desconfía” de los montajes que quieren resolver la ilusión de realidad con paredes y ventanas falsas en las que se asoman arbustos falsos. Lo plantea como un dilema: “Si quieres convencerme de que esto es una casa, ya empezaste mintiendo, porque tú y yo sabemos que es una escenografía de conglomerado, unicel o papel

²² Tom Jones, *Making Musicals: An Informal Introduction to the World of Musical Theatre* (Nueva York: Limelight Editions, 1998), 84.

maché. Si en cambio me das apenas una sugerencia del lugar, o absolutamente nada, te lo creeré todo”²³. La verdad escénica *à la Brecht*: no será verdad hasta que no (me) reveles el artificio teatral.

El teatrista y sacerdote jesuita Jack Warner promueve en sus talleres ilustrar los lugares, los objetos e incluso alguno que otro concepto abstracto, con el propio cuerpo: se entrena y explota al máximo la fisicalidad de las y los intérpretes para representar el mar, las torres, los carruajes, el monstruo, la nube o el trompo, y entregar un teatro altamente visual-espacial sin necesidad de escenografía ni atrezzo. Un escenario limpiísimo y mucho peso a la imagen que puede ser y hacer el actor. En mi ya mencionado montaje también había imágenes hechas con el cuerpo, pero no sobreilustrando el texto: cuatro personas cargando un féretro, sabemos ya que sin caja alguna, y con el cadáver caminando sosegadamente detrás. Al posar el etéreo ataúd en el piso, el actor-casi bailarín caía lánguidamente haciendo una media espiral mientras un político hablaba. Todos reaccionaban a lo que el político decía, inclusive el muerto, quien eventualmente asumía su silencio y quietud ininterrumpidos. Un tratamiento madurado de esa técnica práctica y espectacular, que en el montaje generaba una sensación de *más verdad que la verdad*.

El vestuario también merece un espacio para nuestra consideración. Julie Taymor afirma, por ejemplo, que no se puede montar Shakespeare con *jeans*, que el lenguaje poético del Bardo demanda que el lenguaje visual sea poético también²⁴. A botepronto vienen a mi mente dos contraejemplos: *¿Dónde estaré esta noche?* de Teatro de Ciertos Habitantes y *Mujeres soñaron caballos* de Daniel Veronese. En el primero, y con la única excepción de la protagonista, la compañía jugó toda la obra con ropa de trabajo, para una escena de guerra se convocaba a personas del público al escenario, logrando de inmediato diluir la diferencia entre el intérprete y el espectador. En el segundo daba la impresión de que había algunos lineamientos generales del estilo de ropa que usaría el personaje, y deduzco que los actores usaron las prendas de su guardarropa que más se

²³ *Ibid.*, 14.

²⁴ Weber, *Upstaged*, 45.

acercaban a dichas indicaciones. Ambos montajes fueron memorables y grandiosos, y seguramente invirtieron en el vestuario un porcentaje casi nulo del presupuesto. Mi montaje consistía de cinco intérpretes y cada uno hacía entre dos y seis personajes. En los últimos ensayos generales con público, en los que se usaron apenas algunos accesorios, la gente entendía la obra cabalmente sin vestuario, apelando a la maravillosa energía contrastada de los actores y a una muy precisa creación de personaje.

Jerzy Grotowski ya había sugerido la eliminación de la producción, el vestuario, el maquillaje y todos los efectos visuales, incluyendo la luz²⁵. Él lo hizo demandando un gran esfuerzo físico y psicológico a los actores de su compañía, que personalmente tampoco encuentro indispensable. Él fue consciente del cliché que implica señalar la relación actor-espectador como lo esencial del teatro, pero él también, como director, fue eliminando gradualmente lo superfluo.

Aplicando nuevamente el método KonMari, que a diferencia de otros sistemas de depuración, se enfoca en lo que queremos conservar, no descartar²⁶, en primer lugar me permito diferir con Grotowski en el tema de la luz, por encontrarla ineludible: ésta modifica el color de los objetos, pero a la vez necesita de la materia para ser vista, y por eso en el escenario sólo la reconocemos como tal cuando es humo iluminado. En mi montaje pedí a los actores que para el prólogo diegético con el que iniciaba la obra, la escena corriera con luz de trabajo²⁷. La protagonista me advirtió que eso equivalía a pedirle que entrara desnuda y comenzara su participación completamente expuesta. Por supuesto consideré la petición de la actriz y usé luz teatral durante toda la obra²⁸. El minimalismo debe liberar, nunca despojar. No sé qué obra pensada para interiores podría prescindir de un diseño de luz, con luminarias teatrales o no, sin perder un trozo de sí misma en el camino. También abogo por la permanencia de un cuidado

²⁵ Enrique Nue, "Entrevista a Jerzy Grotowski sobre el Teatro Pobre", publicación Noviembre 26, 2014, video de YouTube, 5:38, <https://youtu.be/1m6FD2HoU4M>.

²⁶ Kondo, *The Life-Changing Magic*, 41.

²⁷ Los reflectores del teatro eran antiquísimos y achicharrantes. Cualquier cantidad de minutos que ganáramos sin encenderlos ya implicaba una consideración al público.

²⁸ Eventualmente se sustituyó por luz LED.

diseño sonoro, con el plus de ser ejecutado en vivo, y relacionado de alguna forma con el tema de la obra, ya sea en el repertorio, en las calidades del sonido, o en un específico paquete orquestal. Y un elemento más: procurar la intimidad en la relación actor-espectador, independientemente del formato y el número de frentes, cuidando para ello la escala de la representación. A partir de la experiencia creo que la luz, el sonido y la intimidad en el convivio facilitan el camino del teatro.

Ciertamente no abogaré por incluir una fábula, ni personajes, ni situaciones identificables. Se dijo ya que basta una intención de que algo nos alcance la fibra mental y emocional. Pero como teatrística y espectadora he notado que simplemente es *más fácil que suceda el teatro*, cuando alguno de ellos está presente. Una trama o unos personajes son una manera conocida y probada para que la conexión empática con la espectadora suceda.

He tenido la fortuna de ver montajes *ultra-contemporáneos* (Wilson, Castelucci, García, Villarreal) que son verdaderas obras maestras, y a cuyas imágenes (visuales, sonoras y de acción) puedo y decido volver. Algo habrán tenido que ver la selección, armado y ritmo de esas imágenes, que aseguraría que paradójicamente se internalizaron contando historias “de manera tradicional”, o teniendo un oficio que se antoja de siglos, o siendo músico o melómano, o teniendo una gran devoción por muchos tipos de artes escénicas. Pero esta gracia no ocurre en muchos montajes contemporáneos que brincaron al “cubismo” sin haber dibujado lo suficiente, o incluso sin haber aprendido a dibujar²⁹. Genuinamente creo que mientras no mostremos aires de genialidad, la fábula, los personajes y la progresión dramática son aliados y no enemigos. Ahora bien, el simple hecho de contar una historia sobre unas tablas tampoco es garantía ni de efectividad, ni de calidad, ni de empatía, como tampoco lo es todo aquel teatro que prescindiera de producción y vestuario.

²⁹ En algún lugar oscuro de la memoria se encuentran los montajes en los que no tuve un solo dato para entender *de qué iba la obra*, ni siquiera una escena, apenas y se vislumbraba una pálida relación entre parlantes. De ese tipo de escenificaciones no recuerdo ni las imágenes, ni el espacio físico, ni el título, he olvidado hasta el reparto. Sólo recuerdo el desconcierto que me provocaron y la sensación de ratificar a los espectadores todo su derecho de no querer volver al teatro.

*

Los elementos que entran a un escenario con toda nuestra consciencia, que han sido planteados y problematizados y que cumplen un propósito, son esenciales para una propuesta teatral. Pero es probable que muchos teatreros hayamos puesto cosas en el escenario con la misma compulsión con la que hemos puesto cosas en nuestra vida y éstas son las que este trabajo invita a retirar del escenario. En su curso sobre dirección escénica, Sandra Félix alguna vez planteó que el teatro es “*la vida, menos.*”³⁰ Si bien ella se refería a eliminar momentos cotidianos que nada aportan al *momentum* dramático³¹ de un ejercicio o montaje, claro que puede aplicarse también a todos los aspectos de una ficción teatral: Hacer teatro pensando que es la vida, *menos*. Y sabiendo que el más mínimo pedazo de materia que incluya nuestra propuesta, si no se canaliza adecuadamente, terminará siendo basura para el planeta.

*

Hay cientos de mejoras que podemos proponer para enmendar nuestros actuales sistemas de producción teatral. Me debatí en al menos tres posibilidades temáticas, y elegí el *esencialismo* y *el reciclaje* por la cantidad de beneficiarios directos vislumbrables, y para que no se diluya este grito urgente que además apela al criterio universitario de la responsabilidad ambiental.

Las maneras de hacer teatro también son incontables. Mis propuestas son el marco para promover el sano equilibrio de producción, reúso, reciclaje y desecho responsable de una producción teatral, hagamos el tipo de teatro que hagamos. De esta manera, no sólo se beneficiaría el planeta, sino que se generarían las condiciones para alcanzar un sistema de producción que beneficie a múltiples compañías teatrales.

³⁰ “Principios de dirección escénica”, Centro Cultural Helénico (2001) y Casa del Teatro (2002).

³¹ El equivalente a los *rushes* en una película vs. el material seleccionado y editado.

Propuestas

Esencialmente propongo:

1. Que todas las convocatorias del Estado que paguen producciones teatrales soliciten su eventual salida ecológica.
2. Que se instaure al menos una convocatoria del Estado para montajes teatrales, que sólo pague honorarios.
3. Que exista una página universal de convocatorias.
4. Que se abran las bodegas del INBA para las compañías que estén dispuestas a reducir drásticamente su producción y a acatar todas las medidas ecológicas posibles.

1. *Que todas las convocatorias soliciten una salida ecológica de la producción*³².

Que se instaure una normatividad que haga obligatorio a la comunidad teatral que la escenografía y producción que haya sido pagada con recursos del Estado no sea de un solo uso. Desde luego sería ideal que esta actitud se extendiera a todas las producciones independientes, incluidas las académicas y semi-profesionales, resultado de diversos talleres. Aún mejor sería que la comunidad *mundial* se permitiera realmente ser educada a nivel ambiental y estuviera dispuesta a adquirir hábitos que promuevan un consumo responsable y sustentable de los recursos renovables y no renovables. Pero para un comienzo realista, podemos contemplar que al menos las compañías que solicitan al Estado recursos que eventualmente se convertirán en una producción teatral, se comprometan a uno o más de estos caminos:

³² Con esta primera propuesta no valido el *Sistema Métrico Convocatorial* tan típicamente responsable de la mayoría de los montajes de nuestro país, y paradójicamente también responsable de que las compañías de teatro no consolidemos *realmente* un sistema de producción. Simplemente, y como dijera Umberto Eco, la manera de hacer teatro en México *temporalmente es como es*, y por eso mejor propongo sobre lo que actualmente regula una gran parte del teatro de nuestro país con aspiraciones artísticas. Ojalá alguien problematice esto en otro ensayo.

- a.** Una vez terminadas las funciones proyectadas, donar toda la producción.
- b.** Reusar los elementos escenográficos y de vestuario en otro proyecto, para el cual se solicitarán recursos de producción sólo para ajustes. Cerciorarse que cada recurso comprado o fabricado se use al menos tres veces.
- c.** Una vez que haya concluido su vida útil, desechar la producción responsablemente: el vestuario que esté en buenas condiciones, llevarlo a un albergue; lo que aún sirva de la escenografía, a un taller de construcción, y lo que no, a un centro de reciclaje de residuos sólidos.

Asimismo, la ley mexicana que respalde a estas nuevas convocatorias debe modificarse también para que seamos ejemplares para el mundo en el uso y reúso de los materiales de producción escénica.

Consideraciones para la escenografía

En un escenario de materialidad limitada, el talento de las y los diseñadores escénicos se vuelve indispensable. ¿Cómo diseñar una escenografía que pueda ser reutilizada, que permita distintos niveles, espacios, rampas, trampas, distintos tipos de convivio? También podríamos beneficiarnos de los saberes de especialistas en diseño industrial. Pensar, por ejemplo, en mobiliario que pueda abatirse en tablas de menos de un metro cuadrado, o que una llamativa producción se reduzca a una sola tabla siguiendo el principio de los *pop-up books*. Y también al revés: contar con una diseñadora a quien se le presenta una escenografía de un proyecto previo, para que trabaje a partir de lo que hay. Que, en pos de la ecología, la relación entre el *discurso* y el *recurso* sea fluida.

Son tres veces las que deberíamos usar cualquier material “desechable” para compensar la huella ecológica que implica su producción y

transportación –incluso las bolsas de papel³³–. Tres, entonces, tendría que ser el mínimo de proyectos en los que se usara una misma producción (de la misma compañía o no). Este nuevo paradigma nos invitaría a adquirir de rutina los materiales de mejor calidad y contratar a las y los constructores más responsables y mejor preparados.

Habría que diseñar la producción de manera que fuera extremadamente fácil desensamblarla, transportarla y almacenarla. Que incluso pudiera hacerse sin herramienta. Pienso, por ejemplo, en una estructura de madera ensamblada con los principios de armado japonés, a base de muy precisas prominencias y hendiduras, que no requiere clavos ni tornillos. También podría ser un plástico *multiposibilidades*, piezas tipo *Tente* o *Legó* a escala humana, con las cuales se podría construir desde un objeto hasta un bastidor. Asimismo, el mobiliario minimalista escandinavo y sus diversas posibilidades abatibles y multiuso, podría servir de inspiración. Desde luego que queda también la posibilidad de experimentar con cosas que ya se tengan, o con las de proyectos previos que estén en resguardo. La clave sería trabajar de la mano del diseñador en la búsqueda, transformación y unificación de la producción.

Consideraciones para el vestuario

La materia prima para el vestuario podría provenir del mismo guardarropa de los intérpretes: prendas que pudieran donar al proyecto y también eventualmente recuperar. Algunos accesorios podrían hacerse de envases multilaminados o de cualquier otro material de reúso. Si se necesita generar una pieza de vestuario de cero, nuevamente pensar en las mejores telas, forros, acabados, y con la mejor realización posible.

No obstante, para las producciones pensadas para recintos cerrados sugiero un material completamente orgánico y compostable para realizar piezas de vestuario que no estén en contacto directo con la piel: el *scoby*

³³ Tom Edgington, “Plástico o papel: ¿qué bolsas contaminan menos realmente?”, *BBC News*, enero 31, 2019, <https://www.bbc.com/mundo/noticias-47078193>.

de *kombucha*. La kombucha es una variante acidificada del té negro o verde azucarado, que en su proceso de fermentación duplica el tamaño de la colonia de hongos y bacterias que la generan. Esta *colonia simbiótica de bacterias y levadura* (“scooby” por sus siglas en inglés) es una capa resistente y gelatinosa que flota encima de la bebida y que tiene el aspecto y la lisura del cuero. El *scooby* puede formarse en contenedores largos, teñirse una vez fuera del té, y cortarse y coserse como un cuero blando. El aspecto final es casi idéntico al cuero³⁴, con la única salvedad de que se deshace con el agua, por lo que no debe contemplarse para espectáculos al aire libre, ni para actores que suden demasiado. Terminada la temporada, la prendas de *scooby* pueden ir directo a la composta, y en una reposición, volver a fabricarse.

Consideraciones de tiempo

Cada proyecto teatral tiene un ciclo de vida único e irrepetible. Es osado homogeneizar el tiempo de vida de todas las producciones. No obstante, hemos tomado prestado el cálculo que Efiteatro da a cada proyecto para completar las funciones prometidas: tres años. Pero el simple paso del tiempo no es suficiente. Sugerimos que en ese lapso las convocatorias e instituciones promuevan las extensiones de temporada de los proyectos ya estrenados: Que si un proyecto se encuentra todavía en sus primeros tres años de vida, se le dé el mismo tratamiento que a un estreno. A cambio, las compañías teatrales nos comprometeríamos a hacer *todo lo que solemos hacer* para que siga yendo el público a todas nuestras temporadas.

No se trata, claro está, de cortarle la vida a los tres años a una obra que ya generó un *momentum* y que puede y debe seguir activa. Es simplemente que las instituciones de todo el país y las compañías trabajemos en conjunto para alargar la vida de los proyectos más allá de las primeras funciones comprometidas, y después también facilitarnos la decisión de

³⁴ TED, “Suzanne Lee: Grow your own clothes”, publicación Mayo 06, 2011, video de YouTube, 6:40, <https://youtu.be/3p3-vl9VFYU>.

dar por terminado nuestro compromiso con un proyecto, y que lo que queda de él pueda servir a alguien más. Una especie de donación de órganos teatrales, que –como reflexionamos ya- puede ser más una liberación que una pérdida, y también el *cue* del universo para comenzar a pensar la siguiente obra.

2. Que se instaure una nueva convocatoria que sólo pague honorarios.

Comprensiblemente no hablamos de quitarle a las convocatorias existentes la capacidad de pagar producción, sino de complementar las convocatorias de fundaciones culturales que únicamente pagan producción³⁵.

Los proyectos que esta convocatoria beneficiaría de manera prioritaria podrían ser los que explícitamente fueran pensados sin producción, o bien los minimalistas, o incluso los que proyecten una considerable cantidad de producción siempre y cuando comprobadamente *no se compre*, sino que ya se tenga, o se consiga vía préstamo, donación o intercambio. De esta manera, se sentaría el necesario precedente de un modelo de producción teatral que no pagara cosas, sino la creatividad y el trabajo de las personas. También es probable que las compañías solicitantes comenzaran búsquedas estéticas más esencialistas que maximalistas, lo que de entrada disminuiría la huella ecológica de sus proyectos.

3. Que exista una página universal de convocatorias

Una página de internet que remitiera a absolutamente todas las convocatorias relacionadas con el quehacer escénico, a la que pudiera suscribirse cada miembro de la comunidad teatral y recibir notificaciones vía correo

³⁵ Si bien la mayoría de esas convocatorias son bienintencionadas, siempre me ha dado la impresión de que las empresas que las patrocinan (y deducen impuestos a través de ellas), creen que lo único que se necesita para estrenar una obra de teatro es comprar un montón de cosas.

electrónico, representaría tal ahorro de tiempo, energía eléctrica y emisiones de carbono, que proponerla también resulta *ecológico* –e infinitamente útil– para no perdernos convocatorias de las que nos enteramos cuando se publican los resultados.

Al pensar esta página en términos de una suscripción y no como una red de algoritmos aleatorios, los canales de comunicación podrían ser mucho más efectivos, y podría ser una primera plataforma para el intercambio de producción, recortando el camino entre *lo que necesito para una obra y lo que a alguien le sobra*. Esta página no tendría que ser auspiciada por el estado, ni ser gratuita, lo que tal vez garantizaría su eficiencia y puesta al día.

4. Abrir las bodegas del INBA a los proyectos apoyados por cualquier organismo cultural.

Hablamos obviamente de la Secretaría de Cultura, FONCA-Sistema de Apoyos a la Creación, y EFITEATRO, pero también de la UNAM, el Helénico, el CENART, e inclusive algunos proyectos independientes. En este entendido, la producción de una obra ocuparía realmente poco espacio, por lo que se podría resguardar tanto vestuario como escenografía. Podría incluso haber una medida *standard* de tres dimensiones en la que debería caber toda la producción para tener derecho al resguardo. Las bodegas podrían tener una especie de *caballerizas* que justo delimitaran el espacio estandarizado, que además facilitaría la ubicación, entrada y salida de las producciones.

A cambio de esta prestación se podría dar una cooperación simbólica al INBA que, bien administrada y después de un tiempo, podría abonar a una eventual reubicación y remodelación de estas bodegas³⁶. Los lineamientos serían los ya sugeridos:

³⁶ Al respecto, encontramos muy sensata la propuesta de González Osnaya descrita en su tesis de licenciatura. Cfr. González Osnaya, Guillermo David. “Escena teatral, del contenido al contenedor: Bodegas y talleres de escenografía y vestuario para el INBA”. Tesis de Licenciatura, Facultad de Arquitectura, UNAM. https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TES01000609674.

1. Se resguarda intacta por tres años, con múltiples entradas y salidas.
2. Pasado el tiempo o se desarma y dona para un siguiente proyecto, o se devuelve a la compañía si la obra tiene programadas más funciones.
3. En cualquier caso, al concluir su vida útil, se reciclan sus materiales reciclables³⁷.

*

En el mercado y la recaudería repetí mil veces “sin bolsa, por favor”. Y un día se hizo ley y dejé de pedirlo. Estoy cierta de que cada vez que lo dije en voz alta se movió lo invisible y se aceleraron los trámites para que se hiciera ley. Para los demás, era David contra Goliat, para mí era justo cuando David decide y eventualmente sabe que vencerá al gigante, momento que por cierto Miguel Ángel inmortalizó en su célebre escultura, y quiero pensar que también el que nuestra expresión: *Finalmente, agarró la (h)onda*.

Dos de las bodegas del INBA en Ticomán se incendiaron a principios del milenio³⁸. Recordatorio y metáfora de lo que eventualmente el sol hará con nuestro planeta, pero imagino que también con la energía de *Madama Butterfly* autoinmolándose para dar espacio y tiempo a una nueva generación de proyectos escénicos.

¿Necesitas un muro de luz de 250 X 240 X 30 cm? Lo dono para tu proyecto. Gracias a esta reflexión descubro que ese muro a la mitad de mi *vida* sigue ahí para dar una absurda continuidad simbólica a la persona con la que concebí ese proyecto, y que ya no podrá volver.

³⁷ “En la CDMX prácticamente ya no hay materiales “no reciclables”. La iniciativa Plastianguis acepta todo tipo de plásticos, incluyendo charolas y vasos desechables, bolsas de plástico, envolturas de papel transparente o metalizado, así como unicele y plástico multilaminado (Tetrapak). Esta iniciativa los intercambia por artículos de despensa u oficina, y tiene un centro de acopio permanente en la Facultad de Química de la UNAM.”

³⁸ Fabiola Palapa Quijas, “Se incendiaron dos bodegas del INBA ubicadas en la colonia San Pedro Ticomán”, *La Jornada*, septiembre 24, 2002, <https://www.jornada.com.mx/2002/09/24/05an2cul.php?printver=1>.

Si las propuestas aquí descritas nunca se hacen oficiales, también podemos llevarlas a cabo, colegas, y ganarnos el privilegio de ser ejemplares. Que la única espectadora y productora a la que le rindamos cuentas sea a la Tierra³⁹. Dentro y fuera del teatro es en este momento que podemos empezar a aplicar el pensamiento catedral de todas las formas imaginables, para realmente contemplar *un futuro posible*. Ojalá lo hicieran mil personas, pero será el mismo efecto si lo hacemos nosotros mil veces. *What's done cannot be undone*⁴⁰, nos recuerda Shakespeare, y la más mínima acción que hagamos para salvaguardar la vida de y en nuestro planeta, dicen los sabios budistas, resonará en la eternidad. ◆

³⁹ *Abstract. The art of design*, episodio 2, "Neri Oxman: Bioarquitectura", dirigido por Morgan Neville, serie de Netflix, <https://www.netflix.com/mx/title/80057883>.

⁴⁰ Lo que ya se hizo, no puede ser deshecho. [Traducción de la autora]

Bibliografía

Brook, Peter. *The empty space*. Nueva York: Scribner, 2019.

De la Parra, Marco Antonio. *Cartas a un joven dramaturgo*. México: El Milagro, CNCA, La Rana, 2007.

Jones, Tom. *Making Musicals: An Informal Introduction to the World of Musical Theatre*. Nueva York: Limelight Editions, 1998.

McKee, Robert. *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*. Nueva York: HarperCollins, 1997.

Kondo, Marie. *The Life-Changing Magic of Tidying Up: The Japanese Art of Decluttering and Organizing*. Nueva York: Penguin Random House, 2014.

Krznaric, Roman. *The Good Ancestor: How to Think Long Term in a Short-Term World*. Nueva York: Penguin, 2020. Kindle.

Sasaki, Fumio. *Haz espacio en tu vida: Cómo encontrar la felicidad con el arte de lo esencial*. Barcelona: Rocaeditorial, 2017.

Schechner, Richard. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2000.

Unwin, Stephen. *The Complete Brecht Toolkit*. Londres: Nick Hern Books, 2016.

Weber, Anne Nicholson. *Upstaged: Making Theatre in a Media Age*. Nueva York: Routledge, 2006.

Edgington, Tom. "Plástico o papel: ¿qué bolsas contaminan menos realmente?". *BBC News*. Enero 31, 2019. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-47078193>.

González Osnaya, Guillermo David. "Escena teatral, del contenido al contenedor: Bodegas y talleres de escenografía y vestuario para el INBA". Tesis de Licenciatura, Facultad de Arquitectura, UNAM. https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TES01000609674.

Montero, Rosa. "Desear es peligroso". *El País*. Septiembre 21, 2019. https://elpais.com/elpais/2019/09/13/eps/1568367256_831038.html.

Neville, Morgan. *Abstract. The art of design*. Temporada 2, episodio 2, "Neri Oxman: Bioarquitectura". Serie de Netflix. <https://www.netflix.com/mx/title/80057883>.

Nue, Enrique. "Entrevista a Jerzy Grotowski sobre el Teatro Pobre". Publicación Noviembre 26, 2014. Video de YouTube. 5:38. <https://youtu.be/1m6FD2HoU4M>.

Palapa Quijas, Fabiola. "Se incendiaron dos bodegas del INBA ubicadas en la colonia San Pedro Ticomán". *La Jornada*. Septiembre 24, 2002. <https://www.jornada.com.mx/2002/09/24/05an2cul.php?printver=1>.

Peacefulness. "Peter Brook speaks about 'Minimalism' in the Theatre". Video de YouTube. 24:03. <https://youtu.be/aV6KXW0SF3A>.

TED. "Suzanne Lee: Grow your own clothes". Publicación Mayo 06, 2011. Video de YouTube. 6:40. <https://youtu.be/3p3-vl9VfYU>.

TED. "How to be a good ancestor | Toman Krznaric". Publicación Octubre 23, 2020. Video de YouTube. 7:12. <https://youtu.be/61hRq0D8Zcs>.



CLAUDIA ROMERO HERRERA

Ciudad de México, 1976. Autora, directora y docente teatral egresada del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM. Coautora y directora de *Beckett o In Godot We Trust* (Foro de las Artes, Teatro Carlos Lazo); directora de *La inocencia de las bestias*, de Verónica Bujeiro (La Madriguera, Foro La Gruta); así como coautora y directora del musical *Mexicano Flores*, escrito con beca del IMJUVE y publicado por Libros de Godot – UANL, con música de Lorena Oliva (Centro Cultural de la Diversidad y Reclusorios Varoniles de CDMX). Fue invitada por la Coordinación Nacional de Literatura en 2010 a la Mesa de Dramaturgia “Nuevas Voces de la Literatura Mexicana” en el Palacio de Bellas Artes. Ha sido beneficiaria de EEFITEATRO, FONCA, IMJUVE y CENART. Ganadora de “Crítico” por “La Ilusión: desaparecer en un sótano y aparecer con un cerillo”, y de la Mejor Dirección de “Escenas a Distancia” de Teatro UNAM por *El Consuelo de Brecht o Susano Distanciamiento*. Diplomada en la profesionalización de la enseñanza de las artes, tiene más de veinte años de experiencia docente bilingüe en talleres de teatro, literatura, dramaturgia y educación estética. Su línea de investigación actual es el teatro musical.

Directorio

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Rector **Enrique Luis Graue Wiechers**

COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL

Coordinadora **Rosa Beltrán**

TEATRO UNAM

Director **Juan Meliá** | Jefa del Departamento de Teatro **Elizabeth Solís** | Jefe del Departamento de Producción **Ricardo De León** | Jefa del Departamento de Difusión y Relaciones Públicas **Angélica Moyfa García** | Jefa de la Unidad Administrativa **Ana María Rodríguez Simental**.

CÁTEDRA EXTRAORDINARIA INGMAR BERGMAN EN CINE Y TEATRO

Coordinadora ejecutiva **Mariana Gándara** | Producción **Isadora Oseguera-Pizaña** | Comunicación **Erika Arroyo** | Audiovisuales y registro multimedia **Guillermo Becerril**.

CÁTEDRA GLORIA CONTRERAS EN ESTUDIOS DE LA DANZA Y SUS VÍNCULOS INTERDISCIPLINARIOS

Coordinadora **Raissa Pomposo** | Productora **Adriana Dowling**.

DANZA UNAM Directora **Evoé Sotelo** | Unidad Administrativa **Efraín Díaz** | Proyectos **María Antonieta Mendivil** | Programación **Virginia Gutiérrez** | Comunicación social **Úrsula Vázquez** | Actividades académicas **Kenia Noriega** | Vinculación y Relaciones Públicas **Max Cetto** | Producción **Gilberto Ortega** | Logística **Alberto Martínez**.

MÚSICA UNAM Director general **José Wolffer** | Coordinadora ejecutiva **Valeria Palomino** | Subdirectora ejecutiva OFUNAM **Edith Citlali Morales** | Subdirectora de programación **Gabriela Peláez** | Subdirectora de comunicación **Edith Silva** | Subdirectora de operación **Francis Palomares**.

