







# Directorio

## **CONSEJO EDITORIAL**

Emilio Carrera Quiroga  
Rodrigo Herrera  
Nora Daniela Márquez  
Uriel García Mendiola

## **ILUSTRACIONES**

Natalia Monterrubio  
(Miss Baby Baby)

## **DISEÑO EDITORIAL**

Mazatzin Armenta

## **CONSEJO ASESOR**

Laura Almela  
Mario Espinosa  
Alaciel Molas  
Rodolfo Obregón  
David Olguín

Tercera Edición  
Centro Universitario de Teatro  
Av. Insurgentes 3000  
[labarraca.unam@gmail.com](mailto:labarraca.unam@gmail.com)  
[labarracaunam.com](http://labarracaunam.com)







# TEATRALIDADES FUERA DE LA ESCENA:



la otra  
antropología teatral



# Sumario

9  
*Presentación*

10 *El preBrassiere*  
La otra antropología teatral  
por Daniela Márquez

El Brassier  
El Clown: La práctica artística de un cuerpo en  
resistencia.

por Miti Maqueda Silva  
Teatralidad como práctica epistémica a partir  
de aportaciones feministas.  
por Sara Guerrero  
La crisis de la verdad  
Por Valentina Manzini

15

40 *Caminando por el espacio*  
Un intruso se asoma (En búsqueda de mejorar  
las habilidades de comunicación verbal)  
por Rafael Agustín Mustieles Aguirre



83

**Manifiesto**  
Manifiesto Tribu Teatro.

67



**La Bella Aurelia**  
**Narración**  
Queso con agujeros  
por Roger van de Velde  
Traducción: Fons  
Lanslot  
Diferencia | Lienzo |  
Vendrá la muerte y tendrá  
tus ojos  
por Iñigo Malvido  
Amo gota a gota | Con todo  
el cielo dentro  
Por Gerardo Rodríguez

52

**La Barraca**  
Conversaciones imaginarias entre Jorge  
Dubatti y José Antonio Sánchez

47

**El Mágico Sí**  
El Teatro para el Fin del Mundo de Ángel  
Hernández  
Por Uriel García Mendiola







# La presente edición

**E**l tema que cobija el brassiere de la presente edición nos llegó como una idea un día en que, sentados en el Café La Habana, Rodrigo -miembro singular de nuestro consejo editorial- nos platicaba acerca del concepto de teatralidad y su indefinición en lengua española, específicamente en México. Hablamos del trabajo de Victor Turner, José Antonio Sánchez y otros investigadores -antropólogos, filósofos y sociólogos- que han puesto su mirada en los conceptos de teatralidad y representación, sin embargo, nos quedaban dudas respecto a la diferencia entre estos conceptos. Decidimos, entre café y café, hacer un seminario con la finalidad de destilar los conceptos y teorías que rodean la teatralidad y la representación para esbozar una definición operante en nuestro contexto. Este Brassiere reúne algunos de los trabajos con los que se dio por concluido el seminario.

Dentro de las reflexiones que surgieron en el seminario, Sara Guerrero propuso observar la teatralidad como método para conocer nuestro cuerpo, y recono-

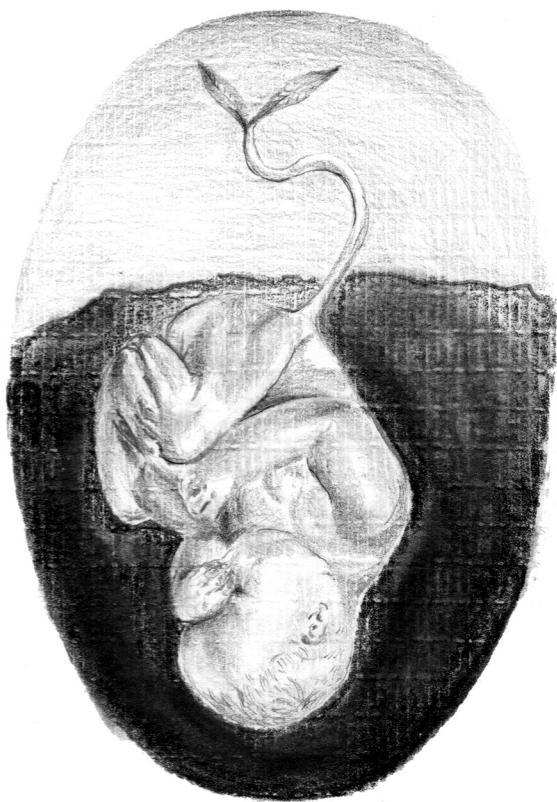
cer(nos) dentro de una comunidad. El antropólogo Mitl Maqueda escribió sobre la cualidad de resistencia política de la práctica clown. Por último, Valentina Manzini cuestionó la forma en que el teatro aborda la ficción y propuso la escena como un espacio para lo real. Estos tres escritos tienen en común que proponen la práctica teatral como una posibilidad de posicionamiento político frente a lo establecido.

Pusimos la mirada en un espejo; abordamos la realidad desde la visión del teatro, y al teatro desde la visión de lo real. ¿De qué manera puede el teatro definirse en una sociedad que utiliza los mecanismos teatrales para manipular la realidad? ¿Cómo podemos ser conscientes de que nuestra práctica teatral forma parte de un sistema de representaciones, valores y creencias?

Esperamos que encuentre usted, lector, en este número, un breve cobijo para los tiempos venideros, y que podamos juntos, lectores y colaboradores, ir tejiendo otra forma de interpretar el teatro.

# La otra antropología Teatral

Por *Daniela Márquez*





“El fenómeno de teatro es un constructo dinámico que articula la representación de acciones humanas. Pero en un sentido más profundo, articula también, como parte de la misma red de acciones simbólicas, el entramado cultural mismo de la comunidad en la que se realiza la teatralización y, por tanto, es teatralización de sí misma.”

(Alcántara, 2002:128)

“¿Por qué no escriben de teatro?” Nos preguntó el maestro, que vivo ya es leyenda, Raúl Kaluriz. Desde varios puntos de vista tiene toda la razón al formularle al equipo de La Barraca la inquietud de que la revista de estudiantes del Centro Universitario de Teatro tuviera como eje central al teatro. Entonces la pregunta que sale a relucir mil y una veces es ¿qué es el teatro? ¿Cuáles son las condiciones de posibilidad para que el teatro aparezca una y muchas veces en diversos territorios geográficos, corpóreos, humanos? ¿Dónde está el teatro?





La pasada emisión de La Barraca fue dedicada a la pedagogía teatral. En la presente, queremos comenzar haciendo justa mención de una figura muy importante por su labor tanto pedagógica como teórica y artística, el maestro Eugenio Barba, viajero apasionado, quien en el periodo de 1980 a 1990 dirigió la International School of Theatre Anthropology. Se definió la “antropología teatral” como el estudio de la presencia física del actor en situación de representación organizada, y da cuenta de las cualidades pre-expresivas del cuerpo. Si la antropología filosófica se pregunta ante todo ¿qué es el hombre? El campo de estudio del ISTA es el estudio de los principios de la utilización extra-cotidiana del cuerpo y de su aplicación en el trabajo creativo del actor y de bailarín, ¿qué elementos se pueden estudiar en el ser humano en situación de representación? La antropología teatral trata de comprender el trabajo del actor como un ser individual que no escapa a la carga cultural, simbólica, religiosa y ritual que no sólo envuelve, sino que constituye al ser humano. La dimensión transcultural al interior de la ISTA es fundamental y casi un estatuto para la investigación de la base técnica del intérprete. Dice su página web: El objetivo de esta elección metodológica, derivada de un enfoque empírico, es la comprensión de los principios fundamentales que engendran la “presencia” o “vida escénica” del intérprete.

Marcel Mauss, de quien Barba retoma la noción de pre-expresividad, considera la antropología como la reunión de todas las ciencias que se ocupan del hombre como ser vivo, consciente y sociable. (Mauss, 1971:269). Para Mauss, el ser humano

como campo de estudio, se aprehende desde su realidad fisiológica, psicológica y sociológica, y así también los hechos sociales son indisociables los diferentes factores que los rodean y son irreductibles a una sola de las partes: el hecho social implica siempre dimensiones económicas, religiosas o jurídicas.

Además de las denominadas ciencias, también el teatro es uno de esos espacios donde se aborda al hombre como ser vivo (organismo / cuerpo / energía), consciente (voluntad / capacidad de recrear) y sociable (relación / vínculo). No nos embrollemos con el tema de si el teatro pertenece a la antropología o viceversa, no tiene caso formular esa cuestión cuando nuestra apuesta es por la coincidencia, por la reunión y vinculación entre disciplinas que nos ayuden a encontrar distintas maneras de comprender, ya sea intentando una conceptualización del mundo o describiendo la diversidad de experiencias humanas en él (lo empírico). Junto con Terencio decimos: “Hombre soy, nada humano me es ajeno” así para la antropología como para el teatro, nada humano les es ajeno.

Precisamente en las primeras páginas de “La canoa de papel” Barba comienza narrando el recuerdo de su niñez, una procesión católica en un lugar de Italia, y apela a los recuerdos y las sensaciones que constituyen una cultura específica, la de la fe. Observa también, la potencia con que éstas imágenes, esta emotividad vuelta energía se enraizan en él, dando cuenta de esa carga cultural, simbólica y ritual que acompañará su



búsqueda teatral a lo largo de su vida. Podríamos decir que Eugenio Barba no sólo vislumbró la antropología en el teatro, sino que también en la pedagogía planteada para ésta disciplina artística. Barba rechazaba la idea de aprendizaje funcional para el actor.

*“una escuela no enseña a moverse, sino ciertos valores y cómo comportarse: un ethos. El ethos no es sólo la palabra comportamiento, es también ciertos valores que este comportamiento encarna.”*

A decir de Octavi Fullat, filósofo de la educación “Educar sin antropología deja ipso facto de ser educación, mudándose en vulgar adiestramiento” (2011, p.33) y deja claro que la práctica educadora carece de sentido sin referencia a lo antropológico: educar es engendrar lo humano. Lo humano, entendido como su actividad propiamente humana, lejos de una esencia metafísica, sino una actividad que a lo largo de la historia produce “símbolos lingüísticos: míticos, religiosos, artísticos, científicos e históricos” (Cassirer, 1968, p.63) (p.33) (Fullat 2011).

Nos referimos a la otra antropología teatral cuando hacemos el giro en dirección contraria a la visión de Barba: el maestro trajo la antropología al teatro, y el presente número de La Barraca trae el teatro a la antropología al colocar su mirada en aquello que llamamos teatralidad. La labor no es sencilla, pues respecto a teatralidad hay tantas nociones como autores. La antropología es un

campo de conocimiento, una ciencia; la teatralidad, un lente metodológico, como diría Diana Taylor al hablar del performance en su Hacia una definición del performance, que da razón de la mirada con la que se percibe determinada actuación del cotidiano.

La importancia de proponer para la presente emisión de La Barraca el tema de la teatralidad radica en la inquietud del equipo alrededor de las múltiples maneras de representación de la persona en el cotidiano. ¿Qué de todo lo que representamos, de lo que presentamos como imagen y forma, según los roles sociales, según las tareas que desempeñamos tiene una noción de realidad y qué tiene una noción de ficción? ¿Cómo se relacionan los nuevos medios de comunicación masiva y las redes sociales con la manera en que en la actualidad representamos nuestra identidad, nuestra personalidad ante los otros?

#### Bibliografía

1. Alcantara Mejia, José Ramon. (2002) Teatralidad y cultura: hacia una estética de la representación. México, D.F: Universidad Iberoamericana, Departamento de Letras.
2. Barba, Eugenio. (1992) La canoa de papel: Tratado de antropología teatral. México: Grupo editorial gaceta.
3. Cassirer, Ernst. (1968) Antropología Filosófica, introducción a una filosofía de la cultura. México: FCE
4. Fullat, Octavi. (2011) Homo Educandus, Antropología filosófica de la educación. Puebla, México: Universidad Iberoamericana de Puebla.
5. Mauss, Marcel. (1971) Sociología y antropología Madrid: Tecnos





Autor: *Mitil Maqueda Silva*<sup>1</sup>

# EL CLOWN: La práctica artística de un cuerpo en resistencia

## INICIO.

**L**os constantes cambios en el ámbito artístico (específicamente de los grupos artísticos independientes) en la Ciudad de México, permiten enfocar nuestras miradas hacia nuevas perspectivas para la realización de preguntas que nos hagan pensar sobre la situación cultural que vive el país. Por lo tanto el presente escrito tiene como finalidad identificar y analizar los aspectos sociales y simbólicos que surgen durante la experiencia corporal y artística de una práctica social denominada ideológicamente “clown”<sup>2</sup>, indagando propiamente en el papel que juega el cuerpo para los ejecutantes de dicha actividad lúdica.

<sup>1</sup> Licenciado en Antropología Social por la Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa (UAMI), Maestro y Doctorante en Antropología Social por la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH). Sus rutas de investigación versan sobre la práctica social del clown y de diversas expresiones cómicas dentro de los procesos de mundialización en la Ciudad de México. A su vez se enfoca en temas relacionados con la antropología de la corporeidad, la teatralidad y la performance, así como de la antropología urbana.

<sup>2</sup> La palabra y práctica de Clown no ha sido definida de manera clara a lo largo de su desarrollo histórico pero para los fines de este escrito la concibo como una técnica corporal especializada enfocada a la producción de comicidad y estados animicos diversos cuya finalidad radica en la creación de inversiones simbólicas en torno a las evidencias ideológicas de un contexto sociocultural particular. (Maqueda, 2016).





En este aspecto, el objetivo de mi escrito sugiere un abordaje analítico acerca de los postulados ideológicos<sup>3</sup> que los payasos tienen en torno al oficio de la práctica teatral como forma de supervivencia, su relación con el cuerpo como arma y herramienta para resistir a los embates de la vida moderna, el poder y el estigma social en un contexto urbano como lo es la Ciudad de México. Se describirá, analizará y reflexionará sobre los usos, prácticas y construcción de una corporeidad extra cotidiana como arma de resistencia dentro de un espacio urbano, lúdico y artístico.

### **CUERPO: UNA APROXIMACIÓN BÁSICA**

La corporeidad vista en términos coloquiales implica pensarla en su dimensión solamente material o física pero dentro de las ciencias sociales debemos reconocer la polisemia del término (Turner, 1989) es decir, el cuerpo es una abstracción y no una evidencia. Por ejemplo, dependiendo de la lente con la que se intente trabajarla, éste podrá ser la parte visible del ser humano, una representación, un texto (Weisz, 1998) (Haidar, 2006) un espacio, un territorio (Vergara, 2013), un experimento de la modernidad (Le Breton, 2007) o el cúmulo de múltiples interpretaciones simbólicas (Aguado, 2004), (Vallverdú, 2007).

En este escrito concibo el cuerpo como

<sup>3</sup> En este texto se entenderá la ideología como “un conjunto de enunciados insuficientemente justificados que tienen por función mantener el poder de un grupo o clase social mediante el intento de prestar legitimidad a ese poder.” (Villoro, 1988, 20).

ese vector que une al actor con las experiencias de lo lúdico, lo urbano, lo ideológico y lo genérico, aduciendo a lo que David Le Breton describe como “la interfaz entre lo social y lo individual, la naturaleza y la cultura, lo psicológico y lo simbólico.” (Le Breton, 2007; 97). Así que el cuerpo en este texto será entendido como una imagen corporal (Aguado, 2004) extracotidiana (Barba, 1992) y un punto de unión que intentará articular o describir las evidencias ideológicas incorporadas en los individuos practicantes del clown.

En el clown, la importancia referencial con su propio cuerpo y su identificación colectiva la caracterizó como una corporeidad disonante, con una posición ideológica contestataria, que los mismos payasos construyen a partir de la constante práctica con su cuerpo<sup>4</sup> con el fin de expresar otro perfil de una expresión<sup>5</sup> artística en resistencia, es decir, el payaso en su quehacer posibilita la construcción de acontecimientos—a través de un manejo expresivo de su corporeidad—

<sup>4</sup> Incorporación de nuevos hábitos corporales como un entrenamiento constante, la apropiación de diversas técnicas relacionadas con el mundo del arte, así como la manipulación de objetos, son algunas de las actividades centrales en la construcción de esa excepcionalidad corporal y disonante en la vida cotidiana.

<sup>5</sup> La palabra expresión ha sido colocada en lugar de la original, “identidad” (n. del E.) “Con identidad artística me refiero sólo a los sujetos que se identifican como payasos, es decir que la práctica artística del clown es parte constitutiva de la identidad de sus oficiantes. Para evitar mayores confusiones con las posiciones ideológicas que se tenía sobre las prácticas artísticas a mediados del Siglo XX en torno al arte-acción podemos poner “expresión” en lugar de identidad.” Comentario del autor.



para activar una toma de conciencia en el espectador en torno a la situación de dominación que vive.

Para hacer un puente que vincule la corporeidad del clown y la resistencia debemos preguntarnos lo siguiente: ¿el payaso teatral<sup>6</sup> en la Ciudad de México es una corporeidad extra- cotidiana en resistencia? y si lo es ¿a qué resisten y cómo lo hacen?

### **CUERPO Y RESISTENCIA**

La resistencia es un tema que ha interesado de manera importante a la antropología y a diferentes disciplinas de la ciencia social. Por ejemplo, en la década de los 80, trabajos como los de James C. Scott (1985), *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance* donde expone las relaciones de clase entre ricos y pobres y la lucha ideológica de los campesinos malayos, Guillermo Bonfil Batalla (1987) en México profundo, una civilización negada donde nos dice que los pueblos han resistido permaneciendo como unidades sociales diferenciadas o, Aihwa Ong (1987) en *Spirits of resistance and capitalist discipline* en donde capturó las interrupciones, los conflictos y ambivalencias en la vida de las mujeres malayas y sus familias al transitar de una sociedad rural a una sociedad de producción industrial, mostraban las estrategias y tácticas de

resistencia que surgen en la vida cotidiana de diversos contextos culturales.

A pesar de la relevancia de estos trabajos, debemos reconocer que el concepto de resistencia se ha convertido en un terreno confuso dado su amplio tratamiento; por tanto, pensar la posibilidad de hablar de un cuerpo en resistencia implica primero pensar a la resistencia como una relación entre “el proceso de dominación (que) produce una conducta pública hegemónica y un discurso tras bambalinas que consiste en lo que no se puede decir al poder directamente” (Scott, 1985). En este sentido tanto la capacidad de acción como la agencia deben ser actuadas.

Esta actuación a la que Scott denominó “discurso oculto” refiriéndose a una forma de expresión para describir las relaciones entre los subordinados y el poder, debe ser ejercida fuera de la escena de lo público o cerca de un discurso enmascarado o simulado (Haidar, 2006), aunque como apunta nuestro autor, de igual manera, gracias a la capacidad de prudencia de los subordinados, rara vez se puede esclarecer la verdadera intención de su discurso oculto, apuntando que en las problemáticas causadas por el poder de los dominantes hacia los dominados habrá una respuesta enmascarada:

*Cuanto más grande sea la desigualdad de poder entre los dominantes y los dominados y cuanto más arbitrariamente se ejerza el poder, el discurso público de los dominados adquirirá una forma más*

<sup>6</sup> El payaso teatral tiene una distinción al de otro tipo de payasos como los que se ubican en las esferas de los circos, las calles, los hospitales o las fiestas, pues deviene profundamente de un trabajo actoral, es una especialización del teatro.

*estereotipada y ritualista. En otras palabras, cuanto más amenazante sea el poder, más gruesa será la máscara. (Scott, 1985, p. 26)*

En este sentido Julieta Haidar (2006) comentaba que los ejercicios del poder generan resistencias en las clases subalternas y estas formas contestatarias pueden ser vistas dependiendo el lugar en el que se les ubique. La autora sugiere lo siguiente:

*“La eficacia objetiva del poder cambia de acuerdo a las posiciones desde las cuáles se lo ubica: a) desde los lugares de la hegemonía o de la dominación, el poder regula y reproduce el micro o macro orden de naturaleza esencialmente disímétrica y contradictoria; y b) desde los lugares estructurales de la subalternidad el poder se define esencialmente como resistencia y tiende a mantenerse dentro de los límites tolerables de la subordinación, o puede invertir la correlación de fuerzas desmoronando el orden establecido. (Haidar, 2006, p. 76)”*

Con relación al tema, Sherry Otner hace una crítica a los diversos modos en los que se ha utilizado el concepto de resistencia dentro de las ciencias sociales como la antropología y la sociología. Para ella, la categoría de resistencia desde sus primeros tratamientos ha sido una categoría ambigua y trabajada desde una posición binaria, ya sea desde una forma institucionalizada de dominación o como una oposición organizada en contra de ese poder.

Nuestra autora, retomando a autores

como Scott, Michael Adas (quien hace una tipología de las formas de resistencia cotidianas) o Brian Fegan—el cual piensa que la resistencia es posible siempre y cuando se defina en términos de una toma de conciencia por parte de quien la ejerce y no como una mera táctica— se pregunta: “¿Cuándo un hombre pobre roba a un hombre rico, esto es resistencia o una simple estrategia de supervivencia?” (Otner, 1995, p. 175).

Por su parte Michael de Certeau mostraba la existencia de micro resistencias de los grupos dominados en la vida cotidiana, las cuales describió —a diferencia de Fegan— como tácticas. Para este autor la táctica no reside en un lugar establecido para su acción, sino adquiere una característica efímera; la táctica es movimiento, es “un cálculo que no puede contar con un lugar propio, ni por tanto con una frontera que distinga al otro como una totalidad visible...la táctica depende del tiempo, atenta a “coger al vuelo” las posibilidades de provecho” (De Certeau, 1996, p. L).

Esto es, aprovechar las ofertas de temporada, la racionalización de la economía doméstica, el leer, el cocinar, el tener “buenas pasadas, artes de poner en práctica jugarretas, astucias de “cazadores”, movilidades maniobreras, simulaciones polimorfas, hallazgos jubilosos, poéticos y guerreros” (De Certeau, 1996).

Josefina Ramírez (2007) por su parte, mostró el caso de las adolescentes de la Villa de las niñas, en Chalco, Estado de

México, como uno de los tantos ejemplos en relación con la dominación de los cuerpos. Ella narra cómo de forma súbita varias alumnas sufrieron de síntomas como desmayos, mareos, vómitos, dolores de cabeza, y dificultad para trasladarse en distancias cortas. Según nuestra autora, a las niñas se les diagnosticó con una enfermedad llamada “trastorno psicogénico de la marcha”. Lo interesante que encontró Ramírez en este caso fue la incomprensible respuesta que daban algunos médicos aduciendo que fuera del internado las niñas carecían de la sintomatología inicial. Por tanto esta autora nos exhorta a pensar como el cuerpo puede ser fuente de control y a su vez instrumento de rebelión en contra de quien pretende controlarlo.<sup>7</sup>

En cuanto a nuestro tema en específico, el teatro siempre ha servido de facilitador y denunciante a las problemáticas que vive la sociedad, pero ¿cómo actúan estos cuerpos?, ¿cómo resisten? Didier Fassin (2003) en su célebre texto *Gobernar los cuerpos*, políticas de reconocimiento hacia los pobres y los inmigrantes en Francia mostraba cómo en los últimos años las ciencias sociales han realizado un esfuerzo por hacer del cuerpo una realidad explícita, con una construcción histórica y cultural, pero

todavía opaca en cuanto a la lente analítica del cómo los sujetos hacen de éste una bandera de uso político.

Para esto nuestro autor enfatiza sobre: 1.- La distribución de subsidios a desempleados y 2.-La regularización de los desempleados en nombre de la razón humanitaria. Estos dos casos fueron la piedra angular con la cual Fassin expresó su preocupación investigativa acerca de los usos políticos del cuerpo como medio para la reivindicación de derechos y de la legitimidad propositiva de su pensamiento en donde decía que “el cuerpo sirve de un recurso para reivindicar un derecho, a título de la enfermedad o del sufrimiento. A través de estos ejemplos, se trata de comprender la economía moral de la legitimidad y de proponer una antropología política del cuerpo” (Fassin, 2003, p. 49).

Después de concebir explícitamente que los estudios acerca del cuerpo son una realidad social concreta, gracias a autores como Marcel Mauss o Michael Foucault, nuestro escritor propone que los usos políticos del cuerpo deberían ser una cuestión central en los estudios sobre éste, ya que efectivamente “si hay un lugar donde el poder se manifiesta, es justamente en la carne del individuo” (Fassin, 2003, p. 50).

<sup>7</sup> Gracias al “trastorno psicogénico de la marcha” que desde mi perspectiva es un lenguaje del cuerpo, hoy estamos conociendo pequeñas revelaciones de niñas, cuyas piernas temblorosas e imposibilidad para hablar, les permitió salir del encierro, mirar el exterior, ser atendidas por médicos, ser escuchadas y abrazadas por sus familiares (Ramírez, 2007, p. 39).

En el arte de los clowns el propio cuerpo se pone a prueba, la persona que los mira se identifica a través de lo que se escribe dentro la sensualidad de múltiples signos y símbolos en transformación constante,

permitiendo así la estimulación diversa al entrar en contacto con otros cuerpos. Todo se convierte en una ficción enfilada a la provocación y facilitación de catarsis en los espectadores que son atraídos por lo inusitado, por lo espontáneo y que los vuelve partícipes de la creación de un espacio de hiperrealidad con la propiedad potencial de pensar numerosas vías para transformar su cotidianidad (Díaz, 2014) e incluso, valores y acciones en sus propias vidas.

El cuerpo es expuesto a sí mismo, ya sea mediante una enunciación narrativa (creación del personaje) o mediante una revelación física, esto implica la realización de figuras contemporáneas del gobierno de los dominados (Fassin, 2003) en donde el cuerpo del payaso busca un reconocimiento de su condición social. Ahora en vez de mirar al cuerpo como un depositario de leyes, de moral o de jurisdicción pasa a convertirse en una poética en la cual “el cuerpo es el que da de recho” (Fassin, 2003). El cuerpo es el que resiste pero el que también ejerce modelos de subversión al poder (Foucault, 1978).

Al parecer en esta modernidad líquida (Bauman, 2004) y arrolladora<sup>8</sup>, el clown genera bajo su bandera ideológica de lo hiperreal, de lo representacional, de lo performativo y lo cómico, posibles horizontes de sentido y en la cual su arma

<sup>8</sup> En esta modernidad líquida, de lo instantáneo y en donde se privilegia el sentido de la vista, encontramos la hegemonía de la modernidad, la cual invita a pensar al cuerpo como sólo volumen, sólo materia bruta, sólo un resto, como algo que el sujeto ha venido arrastrando desde hace ya mucho tiempo (Maqueda, 2012).

más poderosa es esta constante consolidación de un cuerpo extracotidiano como una expresión más de resistencia a la fluidez impetuosa del mundo moderno o del ejercicio de poder de los dominantes. En los clowns vemos que el trabajo con su cuerpo implica generar comunicaciones simbólicas con el fin de sustentar una práctica social bajo un discurso ideológico contestatario en contra del poder y la naturalización de roles, clases, etnias, etcétera.

Considero que los payasos teatrales en la constante construcción de una excepcionalidad corporal<sup>9</sup> tienen la capacidad de configurar y reconfigurar el espacio urbano o público mediante refracciones e interacciones emosignificativas<sup>10</sup>. Esta propuesta permite en ellos concebir a “su cuerpo como último apoyo, último lugar de la soberanía personal” (Le Bretón, 2007) pues es su cuerpo, inicialmente de formación teatral, el que les permite identificarse dentro de una colectividad más amplia inscrita en la cultura popular<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Eugenio Barba (1992) describe que para estar fuera de balance el individuo debe construir una corporeidad extracotidiana, es decir un cuerpo extracotidiano.

<sup>10</sup> Abilio Vergara definió el término como: “la fusión de significación y emoción ya sea a nivel individual (exaltación, indignación, sumisión, etcétera) o colectivo (communitas, rencor social). No es un proceso que se genere conscientemente, generalmente puede ser irruptivo o permanente: la rabia frente a un abuso de poder o se puede habitar como tranquilidad que deviene del apego, la felicidad que deviene del amor.” (Vergara; 2013, 35).

<sup>11</sup> Entendida como “La cultura de los de abajo, fabricada por ellos mismos...es el sistema de respuestas solidarias creada por los grupos oprimidos, frente a las necesidades de liberación” (Margulis, 1983, 44).



## EL CLOWN COMO ARMA DE RESISTENCIA.

A lo largo de varios años he podido constatar cómo este arte de lo efímero produce un reflejo de los muchos presupuestos que tienen los habitantes de la Ciudad de México en torno a su vida cotidiana como los vicios, la familia, la sexualidad, la masculinidad, la femineidad o de su deseo por la constante interrogación acerca del ejercicio jerarquizado y elaborado por las figuras de autoridad o de poder. Hacer referencia a estos momentos espontáneos (actos performativos) capaces de generar acontecimientos (Fischer-Lichte, 2011) implica pensarlos no como meras representaciones escénicas sino como situaciones de realidad.

A lo largo de su historia en occidente, al payaso se le ha reconocido por la enorme capacidad histrionica que tiene para la denuncia de injusticias sociales ejercidas de una clase a otra, el cuestionamiento de las actitudes morales propias de diversas épocas o de poner constantemente en entredicho las figuras de autoridad<sup>12</sup> (cualesquiera que representasen un poder o un orden jerárquico). En el contexto mexicano, por ejemplo, a pesar de la variabilidad de la práctica como lo podrían ser las habilidades rituales del bufón o el payaso en contextos sagrados<sup>13</sup> (Sacred

<sup>12</sup> Considero que el estudio de Carlos Díz Reboredo (2011) es el que más se aproxima a una lectura del clown como un fenómeno realizado en los espacios urbanos o callejeros, porque además de hacernos una descripción particular de su experiencia como partícipe de una sesión de clown se permitió observarlo desde la plataforma analítica de la antropología de la resistencia.

<sup>13</sup> En este sentido sólo he encontrado un acercamiento antropológico en contextos rituales con la etnografía

Clown) dentro de los múltiples grupos sociales del territorio nacional, parece existir una correspondencia para cuestionar las cuantiosas caras con las que se presenta el poder.

Regresando al tema del clown teatral en la Ciudad de México, por ejemplo, Ignacio Gallegos (clown y actor) me dijo que su función como clown radica en ofrecer al espectador un acompañamiento de los procesos que vive día a día, en construir —a partir de su arte— un puente en donde las personas puedan gritarle al poder y a la injusticia:

*“La realidad está latente, simplemente la comparten con ellos y a ellos les falta ese empujoncito para gritar, para gritarle al gobierno. A veces la gente quisiera salir y gritar y divertirse y reírse como niños, pero no puedes por los prejuicios, por la crítica. El actor expresa eso que el público no puede gritar.” (Entrevista a Ignacio, 6 de enero del 2016).*

Hiram (actor y clown teatral) sigue creyendo que a partir de una ridiculización del poderoso, del dominante, del avaro o del inquisitivo, el clown tiene el poder para generar una presencia que permite una identificación con el espectador, pero también piensa que la mayor habilidad del payaso es la de reflejar a través de lo cómico los conflictos de su propia sociedad:

---

grafía hecha por Molina (2003) sobre el clown sagrado entre los Yaquis, Natalia Radetich (2005) sobre el payaso Huichol o el intento de González Varela (2011) realizado con los mimos y payasos en Coyoacán.

*“El comediante se va a burlar del poder, y al hacerlo de una manera artística va a conectar con el público, ridiculiza pero con gran inteligencia y hay un mensaje que dejan, el clown es un caricaturista de la sociedad.” (Entrevista a Hiram, 10 de enero del 2015).*

Tanto en Ignacio como en Hiram, el ejercicio del clown remite a múltiples formas de acción en donde la función de su oficio es la de hablar de temáticas que viven diversas personas habitantes de un espacio urbano en donde las oportunidades de seguir con este arte se ven minadas en gran medida por su condición social convirtiéndose así en comunicadores y cuestionadores del momento histórico en el que viven.

### **CONSIDERACIONES FINALES.**

El fenómeno clown nos permite ver parte significativa de la importancia que el juego tiene en la vida social de los grupos populares, específicamente como una figura oblicua cuyo poder permite ejercer una reflexividad en torno a los presupuestos ideológicos de ciertos sectores sociales. A través de los payasos teatrales observamos en sus experiencias performativas su particular visión de la calle, del humor en la cultura urbana popular y la construcción de un cuerpo extra-cotidiano como arma de resistencia.

La resistencia en este escrito se trató de ilustrar como la capacidad que tienen los clowns de hacer de su cuerpo una construcción extra cotidiana anclada a facto-

res ideológicos concretos como los de ser representantes de una clase subalterna, y así, poder mirar esta práctica social y artística analíticamente como el proceso constructivo de una corporeidad en resistencia, en donde a diferencia de ver al cuerpo como un lienzo de crítica política<sup>14</sup> éste, al ser construido y transformado genera un uso político fáctico por su posición alternativa o ubicada desde afuera de la cultura de masas propuesta por la clase dominante.

Ahora bien, dimos cuenta de algunas de las particularidades ideológicas e identificacionales sobre el clown mediante dos ejemplos particulares realizados con sujetos dedicados al oficio del clown quienes miran al payaso como un facilitador de la denuncia social y como un actor que busca a partir de sus performances la producción de un territorio emosignificativo y reflexivo para el espectador en un espacio urbano (Ciudad de México). Esta presencia del clown en espacios callejeros sugiere verla como una zona de significación emotiva y de comunidad en la ficción misma, en donde lo lúdico, la risa, el juego y las vivencias performativas de estos sujetos permiten entender una forma más de vida en la experiencia metropolitana.

A partir del espacio en el que se ubiquen —ya sea desde lo institucional o lo alternativo— los clowns crean una plataforma provocadora de utopías y reflexiones

---

<sup>14</sup> Como lo han usado los movimientos feministas u organizaciones agrarias en donde la corporeidad de los sujetos es visibilizada conscientemente para que se atiendan sus demandas.



de la vida social como la familia, el bienestar económico, el trabajo, la sexualidad, la muerte o todas aquellas situaciones de la vida social que concebimos como naturales e inmutables.

El payaso en un contexto urbano como lo es la Ciudad de México, puede ser pensado como un ser que busca generar a través del juego, la teatralidad, la risa, y la experiencia un fortalecimiento a las posibilidades de inversión simbólica en contra del poder, pero —a manera personal— considero que dicha práctica en vez de emancipar los modelos categóricos y sistémicos de un contexto particular<sup>15</sup>, por el contrario, devela la eficacia operativa que dichos órdenes tienen para la conservación de una clase dominante (predadora) que subleva a otras, es decir, que dicho posicionamiento, lo que permite es acentuar la diferencia y dar legitimidad a esa dominación.

Aun a pesar de este panorama tan desalentador en donde la misma corporeidad extracotidiana en resistencia a la que se aludió en los inicios de este planteamiento la vemos ahora bajo ciertos parámetros acotados de acción dentro de los márgenes contextuados del control social, lo que producen los payasos teatrales bajo su postura ideológica de lo hiperreal es la invitación a un ejercicio de reflexividad en el espectador, propiciando un cuestionamiento a su propia vida cotidiana, en este sentido lo que hacen los clowns teatrales ya no es representación sino presencia, una presencia que nos permite abrir significado y vivir un acontecimiento único e irrepetible bajo el constante desenmascaramiento de ese teatro de ilusiones que puede ser el Estado, el poder jerarquizado, o nuestras propias evidencias ideológicas...

<sup>15</sup> Ya que el pre-concepto que se puede tener de los actos de resistencia parecen estar en el ámbito ideológico del “estar fuera del sistema” como una manera valerosa para cuestionarlo, parte de una posición contestataria que niega o cuestiona los modelos categóricos, sistémicos, jerárquicos o normativos de dicho contexto.





## Bibliografía

1. Aguado, José Carlos. Cuerpo humano e imagen corporal. Notas para una antropología de la corporeidad. U.N.A.M. México. 2004
2. Barba, Eugenio. La canoa de papel. Escenología. México. 1992
3. Bauman, Zygmunt. Modernidad Líquida. F.E.C. Argentina. 2004
4. Bonfil Batalla, G. México profundo, una civilización negada, México, Grijalbo. 1990
5. De Certeau, Michell. El imaginario de la ciudad, en la Cultura en plural, Nueva Visión, Buenos Aires, pp. 35-45. 1999
6. Díaz, Rodrigo. En: Los lugares de lo político, los desplazamientos del símbolo. Poder y simbolismo en la obra de Victor Turner; Ed. Gedisa México. 2014
7. Diz Reboreda, Carlos. Los caminos del clown: resistencia en movimiento. Juego, carnaval y frontera Athenea Digital, vol. 11, núm. 2, julio, pp. 157-171, Universitat Autónoma de Barcelona España. 2011
8. Fassin, Didier. Gobernar los cuerpos, políticas de reconocimiento hacia los pobres y los inmigrantes en Francia. Cuadernos de antropología social, núm. 17, 2003. pp. 49-78. universidad de buenos aires, Argentina. 2003
9. Fisher-Lichte, Ericka. Estética de lo performativo. Editorial Abada, Madrid. 2011
10. Foucault, Michael. Sujeto y poder en: Revista mexicana de sociología. Vol. 50, No 3 (jul-sep). 1988  
El orden del discurso. Tusquest, Barcelona. 1980  
Microfísica del poder. La Piqueta, Madrid. 1978.
11. González Varela, Sergio. Mimos y payasos de Coyoacán como figuras liminales del trickster en antropología. Reflexiones sobre el juego y la experiencia lúdica. Nueva Antropología, vol. XXIV, núm. 75, julio-diciembre, 2011, pp. 9-26 Asociación Nueva Antropología A.C. Distrito Federal, México.
12. Haidar, Julieta. Debate CEU-Rectoría. Torbellino pasional de los argumentos. Editorial UNAM, México. 2006
13. Le Breton, David. Adiós al cuerpo, “una teoría del cuerpo en el extremo contemporáneo” Ed. La Cifra, Francia. 2007.
14. Maqueda-Silva, Mitl. Definiendo al Clown. Teatro, Instituto Internacional de Teatro UNESCO, Centro Mexicano, año XVII, número 25, 2016. El instrumento de un Dios. Un estudio antropológico sobre las concepciones, usos y prácticas del cuerpo en el Cristianismo Pentecostal; el caso de la congregación de Centro Vida. Tesis de Licenciatura en
15. Margulis, Mario. La Cultura Popular en: Adolfo Colombrés (comp.) “La Cultura Popular” Ed. La red de Jonás Premia, México. 1983
16. Molina, Alberto. Pascolas y chapayecas: problematización de la figura del bufón ritual (ritual clown) en los dos personajes enmascarados del ceremonial Yaqui. Universidad Autónoma Metropolitana unidad Iztapalapa división de ciencias sociales y humanidades. 2003
17. Ong, Aihwa. Spirits of resistance and capitalist discipline: Factory women in Malasia, State University of New York Press. 1987
18. Otner, Sherry. Resistance and the problem of ethnographic refusal. Comparative studies in society and history. Vol. 37 ISSUE 01 January. Universidad de California, Berkley. 1995
19. Radetich, Natalia. La risa y el quebranto. CONACULTA, México. 2005
20. Ramírez, Josefina. Internadas de Chalco. Los efectos del poder en el cuerpo, en: Diario de Campo (Boletín interno de los investigadores del área de antropología), septiembre-octubre, núm. 94, Año. 2007
21. Scott, J. Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos, ERA, México, 314 pp. 2000
22. Turner, Bryan S. El cuerpo y la Sociedad, exploraciones en teoría social. F.C.E. México. 1989
23. Vallverdú, Jaume. Mi cuerpo es un templo de Dios, Carisma y emoción en los sistemas religiosos, Revista Iztapalapa, Año 28, núm. 62-63 enero-diciembre. 2007
24. Vergara Figueroa. Contextos: el lugar pertenece a un territorio y articula redes, en Etnografía de los lugares. Una guía antropológica para estudiar para estudiar su concreta complejidad, ENAH-INAH, PROMEP; CONACULTA; Ediciones Navarra, México, 2013.
25. Villoro, Luis. Ciencia Política, Filosofía e ideología. Revista Vuelta núm. 137, México. 1988
26. Weisz, Gabriel. Dioses de la peste. Un estudio sobre literatura y representación, U.N.A.M. Siglo XXI, México. 1998



*Escriba aquí su utopía teatral*







# Teatralidad como práctica epistémica a partir de aportaciones feministas

Por: *Sara Guerrero Alfaro*



**L**a epistemología es una corriente filosófica que se encarga de estudiar la producción y valoración del conocimiento, así como de los criterios por los cuales se justifica o se invalida<sup>1</sup>. Pero, ¿sólo conocemos a través del conocimiento científico y la academia? ¿De qué otra forma podemos conocer el mundo? Los estudios feministas han cuestionado sobre la forma en la que se ha valorado el conocimiento, y pone el dedo en el renglón con respecto a otras prácticas con las cuales conocemos el mundo y que no pueden o no han sido –o no se quiere– categorizar académicamente.

---

<sup>1</sup> Blazquez Graf, Norma. Epistemología feminista.





Francesca Gargallo cuando habla de su investigación sobre las diversas epistemologías generadas en nuestra América, menciona que una de las formas que han creado los pueblos indígenas, víctimas de los actos de violencia racial, sexual y clasista, es que han hecho de sus cuerpos un territorio desde el cual conocer. Es decir, pensar desde <<el lugar que son los cuerpos>><sup>2</sup>.

Pensar desde el cuerpo, es una idea que necesariamente renuncia al deseo de la objetividad como meta en la producción de conocimiento, pero posibilita deshacernos de la dicotomía excluyente sobre la razón y el mundo emocional.

Óscar Cornago define la teatralidad en su artículo ¿Qué es la teatralidad? como “Cualidad que una mirada otorga a una persona que se exhibe consciente de ser mirado mientras está teniendo lugar un juego de engaño o fingimiento”. Es decir, concreta que la teatralidad es un lente por el que vemos, una forma de mirar conscientemente una situación que ocurre en un espacio y tiempo delimitados. Por conscientemente, nos referimos a hacer visible los códigos que están siendo empleados y que dotan de significado o contextualizan el hecho.

Cornago explica que hay componentes esenciales que generan la teatralidad: es necesario que lo que se exhibe sea exhibido para otro que lo mire, el juego de fingir

miento tiene que ser visible. El mecanismo expuesto de fingimiento es indispensable para que exista la teatralidad, lo que atrae de ella no es el posible “producto de la representación, sino el funcionamiento del propio mecanismo, puesto de manifiesto en el espacio”.

José Sánchez, por otro lado, define la teatralidad como el modo de actuar para ser comprendidos por los otros, lo que requiere que se desarrolle en una convención en la que se compartan ciertos códigos que posibiliten la comunicación. Se da bajo una serie de acuerdos hechos en conjunto.

Sin embargo, para Sánchez, la teatralidad no siempre está basada en los mecanismos que hacen visible el fingimiento, el engaño. (Es importante aclarar que aquí el sistema de fingimiento está siendo usado como lo explica Cornago en el artículo ya citado: representación de la representación).

*“No toda teatralidad es representación. Hay formas de teatralidad que implican representar algo previamente codificado (...) pero hay formas de teatralidad basadas en el encuentro, en el juego, en el tiempo compartido, (...) en la presencia y manifestación, donde lo que opera es la repetición de códigos y no la representación”. (Sánchez:2014:53)*

He decidido no hacer una dicotomía entre ambas definiciones de teatralidad, pues no necesariamente son excluyentes. Sin embargo, tomando en cuenta el tema en el que se contradicen, se utili-

<sup>2</sup> Gargallo, Francesca, Feminismos desde Abya Yala



zará la teatralidad como una forma de mirar el comportamiento social en un espacio y tiempo definidos, en donde no necesariamente esta forma de actuación –interacción con el otro- necesita de representación –del mecanismo del fingimiento- pero sí de la conciencia de que la acción o el encuentro está siendo observado por un tercero. Es inevitable pensar en la carrera de actuación cuando se habla de generación de conocimientos alternos a los hegemónicos académicos, los cuales se inclinan por el método científico. ¿Desde dónde aprendemos la actuación? ¿Cómo la aprendemos? ¿Para qué la aprendemos? ¿QUÉ APRENDEMOS?

Para mí, la actuación y la respectiva teatralidad inherente a ella, es una práctica epistemológica. Es un medio para generar conocimientos, y el territorio de donde surgen y desembocan es el propio cuerpo. No hay otro lugar material en el que se plasme, no hay métodos ni modos de comprobación de técnicas; el conocimiento científico y su pretendida universalidad, quedan derrotados.

*Las emociones aparecen como formas de interpretar y experimentar el mundo, y en esa medida son también herramientas cognitivas (...) <sup>3</sup>*

<sup>3</sup> Ixkick Bastian Duarte, Ángela y Lina Rosa Berrio Palomo (2015). “Saber en diálogo: mujeres indígenas y académicas en la construcción del conocimiento”. En Xochitl Leyva. 2015. Prácticas otras de conocimiento(s). Entre crisis, entre guerras. Cooperativa Editorial RETOS, PDTG, IWGIA, GALFISA, Proyecto Alice, Taller Editorial La Casa del Mago, México,

Así pues, propongo a la teatralidad –y la actuación como una práctica derivada individual y específica,- como un medio de conocimiento, como una práctica epistemológica, la cual nos obliga a observarnos, aprender y aprehender –a través de experiencias, sentimientos, sensaciones, relaciones y demás herramientas epistemológicas que el feminismo ha propuesto en las últimas décadas– .

Es una forma de autoconocimiento que no puede separarse de la constante reflexión sobre el cuerpo mismo: ¿Qué siento? ¿Cómo lo expreso? ¿Qué puedo hacer? ¿QUIÉN SOY?, para posibilitar otra serie de preguntas que pueden ir relacionadas con la representación: ¿Quién puedo ser?

No es ningún secreto que algunos planes de trabajo en la materia de actuación tienen como objetivo el trabajo sobre la identidad. Propongo comprender la emoción como experiencia, y la experiencia como la “base sólida de las identidades y, al mismo tiempo, una herramienta para entender el mundo”<sup>4</sup>

Es así como este ejercicio de auto reflexión, que ocurre en los procesos actoriales, me parece un método para generar conocimiento sobre nuestro presente, nuestras relaciones y nuestros cuerpos. Es una forma de entender la realidad.

Ahora, ¿Cómo encontrar en esta generación de conocimiento un carácter colectivo? El equipo de ARTEA<sup>5</sup> habla de las

tomo I, pp. 11.

<sup>4</sup> Ibid.  
<sup>5</sup> ARTEA es un grupo de investigación que tie-

teatralidades expandidas y las define como

*“prácticas que se dan en dimensiones sociales, artísticas o en un cruce entre ambos. (La teatralidad expandida) usa la representación y la organización de los cuerpos para visibilizar la teatralidad. Hay trabajos en donde el énfasis se encuentra en la creación de un nosotros basado en la afectividad y creación de comunidades. Este objeto de estudio abarca prácticas teatrales que operan en la vida urbana y se relacionan con ésta a través de tácticas de invisibilidad y de filtración orientadas a un desplazamiento de la experiencia rutinaria de espectadores inconscientes de serlo, o que por el contrario se presentan como artificio en la búsqueda de una confrontación a través de la diferencia introducida en lo cotidiano” (2014:14)<sup>6</sup>*

Desde el lugar en el que hago esta propuesta epistemológica, tendría que agregar al texto citado que no se trata sólo de usar la representación y la organización de los cuerpos para visibilizar la teatralidad, sino que ésta visibiliza en viceversa. Sin mencionar la importancia de la expresión metafórica en la construcción de la propia identidad –individual y colectiva–.

En este tipo de teatralidad descrito arri-

ne como objetivo de favorecer la investigación en arte y crear contextos adecuados para su generación y comunicación. Más información en <http://arte-a.org>

6 Equipo ARTEA, Prólogo. No hay más poesía que la acción. Paso de Gato, 2014. México D.F. (Pág. 14)

ba por el equipo editorial de ARTEA, se encuentra su carácter comunitario en la generación de conocimiento. Un conocimiento que incluso puede llegar a objetivarse. Porque si bien el deseo de la objetividad en la teoría feminista es desplazado, la especialista en antropología con un enfoque feminista, Patricia Castañeda<sup>7</sup>, propone ir en búsqueda de una objetividad que no esté dada por el método científico, sino por las relaciones. Es decir, la objetividad sería un punto en común de opiniones, un resultado de un consenso. Esto por sí mismo genera una forma distinta de relacionarnos al momento de generar conocimiento, pues requiere de una dinámica dialógica, de un “ponerse de acuerdo”.

Para completar esta idea, me parece útil y clarificadora la siguiente cita sobre cómo es que lo individual tiene potencia colectiva y, por tanto, social. Por no mencionar que es otro modo de enunciar “Lo personal es político”:

*La experiencia personal tiene carácter individual, es única, pero cuando estas experiencias individuales coinciden con otras colectivas logran tener un carácter social<sup>8</sup>*

Esta construcción de conocimiento en conjunto está dada por el encuentro, por

7 Esta información se obtuvo de manera presencial durante la sesión del 19 de Agosto del 2016 del seminario: Estudios críticos feministas a las ciencias sociales en México y Centroamérica. PUEG, UNAM. CDMX.

8 Chirix García, Ema. Subjetividad y racismo: La mirada de las/os otros y sus efectos. (2014)



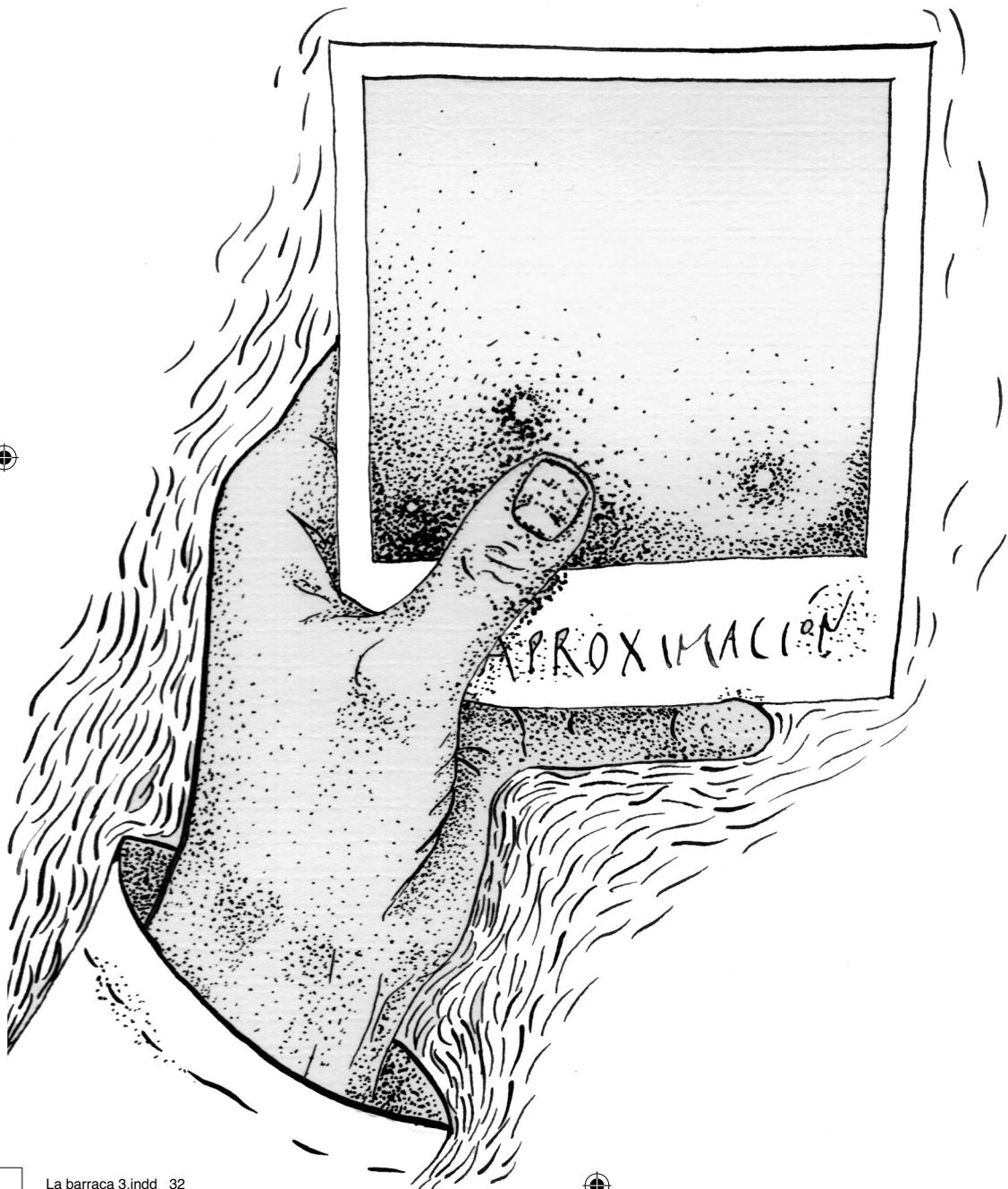
la generación de relaciones a partir de pensar y actuar reflexivamente sobre nuestra realidad, lo que sugiere a su vez generación de teatralidades con potencia transformadora. Esto las volvería indisolubles de la ética y la política. Pero sobre todo, las haría mutables y, por tanto, las alejaría de la idea sacralizada del teatro.

De esa forma, las preguntas previamente planeadas (¿Desde dónde aprendemos la actuación? ¿Cómo la aprendemos? ¿Para qué la aprendemos? ¿QUÉ APRENDEMOS?) tendrán siempre una respuesta distinta y totalmente subjetiva. Quizás este pensamiento pueda dar pie a re-pensar otras formas de pedagogía actoral en la que la violencia hacia el actor en formación ejercida con respecto a sus capacidades, quede desplazada de una vez por todas.

#### Bibliografía

1. Cornago, Óscar. *¿Qué es la teatralidad?*, Agenda Cultural de la Universidad de Antioquia. N° 158, Septiembre de 2009. Antioquia Colombia.
2. Chirix García, Ema. (2014). Subjetividad y racismo: La mirada de las/os otros y sus efectos. En Y. Espinosa et al. (Ed.), *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala* (211-222). Popayán, Colombia: Universidad del Cauca. pp. 211-222
3. Ed. José Sánchez, Esther Belvis. No hay más poesía que la acción. Paso de Gato, México, D.F. 2015.
4. Blazquez Graf, Norma. *Epistemología feminista: Temas centrales*.
5. Gargallo Celentani, Francesca. *Feminismos desde Abya Yala*, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, lera edición 2015.
6. Ixkick Bastian Duarte, Ángela y Lina Rosa Berrío Palomo (2015). “Saberes en diálogo: mujeres indígenas y académicas en la construcción del conocimiento”. En Xochitl Leyva, Jorge Alonso, R. Aída Hernández, Arturo Escobar, Axel Köhler et al. 2015. *Prácticas otras de conocimiento(s). Entre crisis, entre guerras*. Cooperativa Editorial RETOS, PDTG, IWGIA, GALFISA, Proyecto Alice, Taller Editorial La Casa del Mago, México, tomo I, pp. 36-103.

# LA CRISIS





# DE LA REALIDAD

Por **Valentina Manzini**



*“El arte es lo que hace que la vida sea más interesante que el arte”*  
-Filliou



Toda la vida he sido una gran fanática de la ficción. Los cuentos de mi abuela, las novelas, las grandes películas, las obras de teatro, etc. me han volado la cabeza al punto de llegar a pensar y repensar la misma historia durante meses. Sin embargo, admito que últimamente me he sentido, de cierta forma, defraudada por la ficción, y las únicas expresiones que me han verdaderamente quitado el aliento o removido las entrañas, han sido los trabajos que retoman lo real -tanto en cine como en teatro-. Es evidente que en todo el mundo las tendencias que utilizan documentos o aspectos de la realidad van en aumento; con ello su producción y la calidad de su producción. Cada día hay más gente que deserta del chickflick dominguero por ver un buen documental en familia, y las categorías y festivales especializados comienzan a destacar en este mundo dominado por la ficción.



La relación de ficción con realidad en las artes y en el teatro ha estado siempre en cuestión. Que si lo que sucede es verdad o es mentira, representación o presentación, es un asunto inquietante para cualquiera que hace o presencia nuestro arte. Casi cualquiera diría que –viéndolo desde nuestra era- el teatro griego era puramente ficción; sin embargo, hubo quien salió huyendo del recinto, puesto que durante la representación de Esquilo, creyó con un par de máscaras, que las Euménides se habían apoderado del anfiteatro. Acercándonos al presente, podemos pensar en el hilo –invisible en su momento a los ojos de los espectadores- que hace “volar” a los pájaros en las series de los cincuentas o las golpizas en la calle a María Rubio por la maldad de su personaje en “Cuna de Lobos”. Estos sólo son ejemplos de la frágil línea que divide la ficción de la realidad, y cómo ésta es siempre subjetiva.

La cuestión es que este asunto definitivamente no es preocupación solamente del teatro, sino que el definir qué es la realidad es un enigma que lleva miles de años intentando resolverse. Por mi parte, no pretendo intentar resolverlo; si es que existe una realidad como tal, lo que sabemos es que no podemos acceder a ella más que de forma subjetiva, a través de percepciones eternamente incompletas. “La realidad (...) es una construcción humana, una creación social e individual. El universo, lo real, existe con o sin seres que lo piensen, pero los humanos solo podemos aprehenderlo mediante la construcción de una «realidad».

[1] Aun cuando nuestra perspectiva de lo real sea subjetiva y esté incompleta, esta se va transformando con el tiempo, y el tiempo que vivimos es especialmente particular respecto al dilema de las percepciones. En la historia de la humanidad han habido distintos momentos que han relativizado y reestructurado nuestra forma de concebir al mundo. En su momento, el descubrimiento de América duplicó la extensión de la tierra y desmoronó, para luego rearmar, todos los mapas existentes. La posibilidad de fotografiar y más adelante animar las fotografías del mundo real, fueron otra total apertura de panorama; sin embargo, pocos momentos han tenido rompimientos tan drásticos y exponenciales como el S.XX y lo que va del S.XXI. El desarrollo tecnológico y sus aplicaciones permitieron la destrucción de una ciudad completa en segundos, la llegada del ser humano a la luna, aumentar en 30 años la esperanza de vida y ahora la posibilidad de estar debajo del agua viendo a 360° en tiempo real desde tu sillón; la percepción de lo que es real, sobretodo en las artes, está abismalmente lejana a lo que pudo ser algún día. “Desde finales del siglo pasado, nuestro imaginario espacial vivió transformaciones espectaculares, que se deben a la inmediatez de las telecomunicaciones y de las tele presencias, a la intensificación de los desplazamientos, a la globalización de los bienes y signos culturales: el espacio se achicó.” [2]

Sin embargo, a pesar de las posibilidades de precisión tecnológica, que en



teoría nos permiten conocer mejor nuestro mundo y a nosotros mismos, lo real se siente más lejos que nunca. “Nunca el mundo estuvo tan comunicado y sin embargo jamás habíamos estado tan aislados.” [3] Vivimos en la era del Dios muerto y de, a través de una pantalla, poder verle los poros transpirantes a otro ser humano. Creer en algo que no “está”, resulta un acto complicado. Hoy más que nunca contamos con fuentes diversas de información. Cada día recibimos cataratas de sucesos alrededor del mundo que nos avasallan y devastan. En menos de 5 segundos vemos la imagen de un niño sirio muerto, la elección democrática de un cerdo, la ignorancia del secretario de educación y el divorcio de alguna pareja de Hollywood. El internet ha abierto a la posibilidad de que “nos enteremos de todo” y de que cualquiera opine, cualquiera hable. En el internet todo el mundo tiene un lugar; tanto la periodista que se quedó sin espacio al aire, como el youtuber anónimo que aplaude la golpiza de maestros en Oaxaca. “El drama de internet es que ha promocionado al tonto del pueblo al nivel de portador de la verdad”. [4] Pareciera que podemos saberlo y conocerlo todo, acercarnos a lo que son las cosas, y sin embargo; entre todo este torrente informativo, la ignorancia es abismal. No existe una comprensión de la información que deglutamos, no hay un compromiso con el tema a informar de parte de quien lo publica, y con la repetición y sobrecarga de violencia gráfica vamos perdiendo la sensibilidad. Contra toda lógica de que “saber más” llevaría a un mejor actuar,

hoy el mundo está tan incomprendido y confundido sobre sí mismo que parece estar a punto de la autodestrucción.

Ante estos cambios y frente a semejantes circunstancias pienso que es fundamental preguntarse sobre el papel que debe tomar un arte que lleva varios años acostumbrado a inventar historias o a ficcionizar historias reales y representarlas frente a seres expectantes, pretendiendo además que, si se realiza el trabajo suficiente, estos llegarán a creer que lo que ven es real. ¿Es posible creer en un teatro de ficción en este 2017 de drones y retornos de partidos con ideales Nazis? Y sobre todo ¿Es importante? Los artistas teatrales llevan cientos de años interpretando la realidad y transcribiéndola y desfigurándola según valores principalmente estéticos. La belleza de la tergiversación de la realidad crea una alter-realidad dentro del mundo y permite que quién la presencie se escape por momentos de su propia realidad. Esto genera que aunque en el teatro de ficción se expongan realidades, exista una especie de velo o chaleco salvavidas que nos permite y nos provoca como espectadores dudar de aquello que se dice; por más que nos haya llegado al corazón con su llanto, sabemos que esa mujer sobre el escenario no tiene un hijo desaparecido, y que ese dolor que nos comparte, no es el dolor de perder un hijo, aunque diga que lo es. Al final del espectáculo le aplaudiremos por su desempeño actoral y su capacidad de conmoción, pero ninguna justicia se habrá hecho esa noche.

*“La realidad sólo puede ser captada indirectamente; verse reflejada en un espejo, puesta en escena en el teatro del espíritu.”* [5] Ahora bien, es cierto que para entender la muerte no tenemos que ver sangre y que no podemos tomar vuelos a Medio Oriente para poder empatizar con las víctimas de la guerra. La función de verbalización que cumple el arte es fundamental para nuestro entendimiento del mundo; da otra mirada, nos pone en otro lugar para ver distinto. El arte es a final de cuentas, un medio de comunicación intersensitivo, que arroja información a través de muchos canales. Toda esa información ayuda a construir el mundo, a armar el rompecabezas de lo que somos y lo que sucede. El teatro sirve para construir una conciencia a través de la experiencia que está fundamentada en la representación simbólica de un hecho que tiene la posibilidad de transformar la subjetividad. Pero ¿cuáles son los símbolos a los que responde la sociedad el día de hoy? Creo que el teatro llegó a un punto de ser sinónimo de mentira: el espectador dejó de creer en lo que estaba viendo y se sintió engañado. Ante esto –y por otras inquietudes- surgieron diferentes tendencias que precisamente buscaron “romper” con la ficción y retomaron lo real. De entre estos trabajos hay los cuales se acercan más al reality show y drama personal para subirlo al escenario, y los que se han enfocado en exponer una realidad de trascendencia humana. En estos segundos es en donde encuentro la mayor pertinencia del teatro en un mundo de exceso informativo, manipulación me-

diática, poca credibilidad y crisis de verdad como en el que estamos viviendo.

¿Qué papel juega el teatro en nuestra forma de entender la realidad? ¿Cómo puede éste cambiar nuestra percepción del mundo? Aquello que consideramos como realidad nos constituye como sujetos. Es a partir de ese entendido que actuamos sobre el mundo, según nuestros principios y nuestro entendimiento. Esta realidad se construye principalmente a través de nuestra experiencia en el mundo. Un mundo social que se manifiesta y se auto narra a través de distintas voces. Para poder formular una realidad compleja, es necesario tener una amplitud de perspectivas de los hechos. El trabajo del rescate y exposición documental está en relación a esa ampliación de perspectivas. Funciona en oposición a la “verdad” establecida por el poder; para Foucault el poder es “La capacidad que tiene un determinado grupo para imponer su verdad como verdad para todos, a través de la mayor cantidad de medios”.[6] En ese sentido, el trabajo de exponer otras miradas es un acto de rebeldía contra el poder operante y la visión reduccionista y simplista de la vida. El teatro documental -englobando ahí también el que no se autodenomina como tal, pero utiliza fuentes verídicas- tiene, en el fondo, el propósito de dar a conocer una visión del fenómeno, una parte de la realidad, que la mayoría de las veces irá en oposición a la versión oficial.

En las propuestas de trabajo con fuentes en el ámbito artístico, lo que se hace es

una curaduría y una construcción de los medios de presentación de los hechos. Se utiliza una “Multitud de estrategias narrativas y dramáticas, así como en la variedad de estilos. Ningún modelo (es) desdeñado si (sirve) para aproximarse a la compresión del problema y a la manifestación del dolor ajeno, por definición, inapropiable”. [7] Esta búsqueda va mucho más allá que el propósito artístico del arte; rompe las reglas y redefine el hecho teatral y las estructuras enclaustrantes que pretenden delimitar lo que es teatro. El arte del trabajo documental no está en la complicación de la historia creada, sino en la complejidad del entrelazado del juego entre los elementos reales y el lenguaje espectacular que vuelve cercano, carnal y experiencial el hecho. El pronunciar y presenciar aquellas voces, ojos u objetos en confrontación cuerpo a cuerpo, lo convierte en vivencia. Por otro lado, la base investigativa de cualquier proyecto de esta índole lo mete en el terreno del conocimiento, y en ese sentido el conocimiento es necesariamente comprometedor. Al entrar a profundidad a una temática específica, se adquiere un compromiso con la misma, no permitiendo que el trabajo termine con un aplauso. El artista que trabaja con documentos debe hacerse responsable del material vital con el que está trabajando, adquiriendo un deber ético; cosa que (aunque debería de ser así) no necesariamente sucede con quien utiliza la ficción; allí muchas veces no existe la dimensión de lo real y por lo tanto tampoco el espectador la adquiere. Los trabajos documentales “desafían

la comodidad moral de estar ante una obra artística o un producto cultural, para consumar el desplazamiento del interés estético por aquel de orden ético”. [8]

El teatro documental retrata la realidad como ha sido y como es hoy, en su complejidad presente. Sin embargo; la ficción: aquellas historias “inventadas” permiten “Ampliar los límites de lo significativo, (...) dar perspectivas innovadoras al sentido de nuestra vida. Nos señalan la obligación de respetar las barreras y las reglas y, al mismo tiempo, la necesidad de transgredirlas. Sirven, pues, tanto para heredar una cultura como para recrearla y transformarla”. [9] Si solo tenemos el presente, ¿dónde queda el futuro, la posibilidad?. Como humanidad necesitamos también de modelos que nos permitan ver nuevas salidas, que abran el panorama de acción, “el sueño”. A final de cuentas toda ficción parte necesariamente de la realidad y tiene la posibilidad no solo de representarla sino de recrearla. “Cada cual, para crear y organizar su individualidad, su subjetividad —su relato—, necesita los «materiales» -los relatos- que le proporcionan otros humanos (...) Para construirnos apelamos, pues, a modelos, explicaciones, pautas relaciones, causales y temporales ya existentes y que nos sirven de guía. Es decir, para salir del caos y edificar una subjetividad coherente, una estructura emocional, simbólica, imaginaria y lógica, precisamos de narraciones ejemplares (...)”.[10] Gran parte de las historias que



se cuentan hoy en día en el teatro o en el cine no tienen la conciencia de su posibilidad conformadora de la realidad, por eso uno se preocupa por la veracidad del acontecimiento y no por el aprendizaje de este. Tal vez el problema del teatro no es si utiliza elementos reales o no, sino el compromiso con el que está hecho el trabajo. Al final de cuentas realidad o ficción, no importa el medio que se utilice o la forma de aprovechar esta herramienta, siempre y cuando exista una conciencia ética del creador teatral.

Lo cierto es que no podemos escapar de nuestro estado de cosas. Una multiplicidad de motivos nos ha traído al lugar en el que estamos como humanidad, y más vale que empecemos a entender que ante esto, la inmovilidad es homicida. Pienso que aún estamos cómodos en nuestros asientos, al final de cuentas las historias que se cuentan “No importa si son reales o ficticias: en ambos casos nos protegen de la experiencia inescrutable de la falta de sentido. Y eso es el teatro, un lugar para producir sentido, un lugar para acortar distancias, para ejercer la responsabilidad, para vernos los unos a los otros. Para movernos de donde estamos”.[11] Si el teatro decide permanecer en el ámbito estético y no admite sus posibilidades comunicativas humano a humano; para lo cual tiene que repensar sus medios, buscar nuevas fórmulas y sobretodo comprometerse con la situación crítica del mundo, tardará poco tiempo en volverse obsoleto. Si por el otro lado asume su responsabilidad ética como medio de transmisión y recreación de

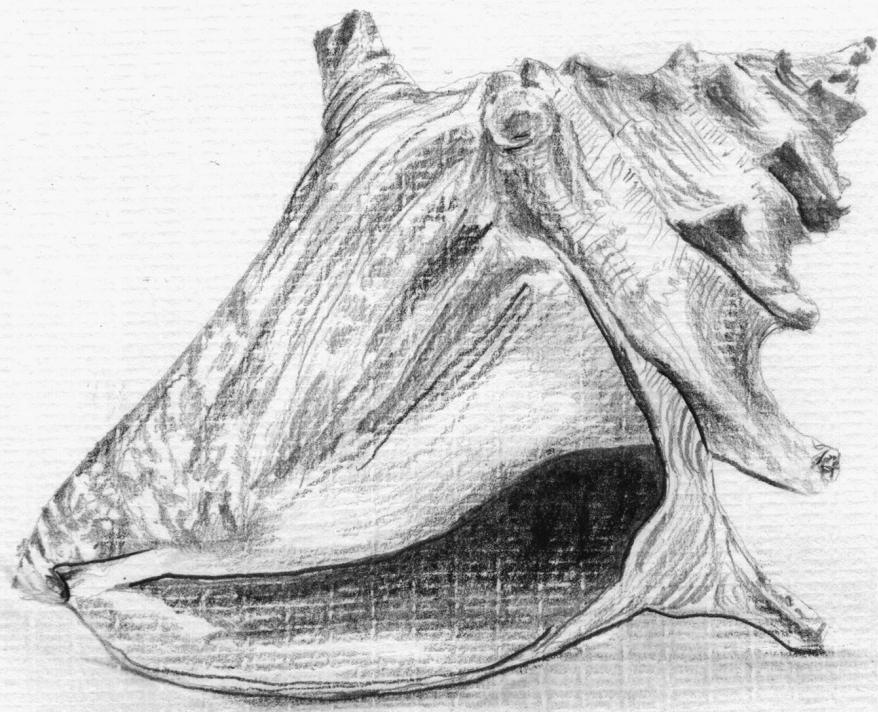
la realidad, pienso que tiene el potencial de hacerle frente al mundo de ficción que estamos viviendo.

- [1] Aguilar, P. “Mujeres, hombres y poder. La ficción audiovisual como instrumento de educación audiovisual de la modernidad” Traficantes de Sueños (2015)
- [2] Lagartijas Tiradas al Sol, “Pase Usted, La Movilidad” (2011) lagartijastiradasalsol.blogspot.mx
- [3] Lagartijas Tiradas al Sol, “Pase Usted, La Movilidad” (2011) lagartijastiradasalsol.blogspot.mx
- [4] Eco, U. “La invasión de los necios” El País (2016)
- [5] Sontag, S. “El Hitler de Syberberg” (1980)
- [6] Anaximenes el mismo “El poder y la verdad en Foucault” (2011)
- [7] Dieguez, I. “El teatro trascendido, Escenarios de lo real” Paso de Gato (2008)
- [8] Obregón, R. “Mirar y reconocer. Tendencias documentales y artes vivas” (2016)
- [9] Aguilar, P. “Mujeres, hombres y poder. La ficción audiovisual como instrumento de educación audiovisual de la modernidad” Traficantes de Sueños (2015)
- [10] Aguilar, P. “Mujeres, hombres y poder. La ficción audiovisual como instrumento de educación audiovisual de la modernidad” Traficantes de Sueños (2015)
- [11] Lagartijas Tiradas al Sol, “Pase Usted, La Movilidad” (2011) lagartijastiradasalsol.blogspot.mx



*Espacio libre para dibujar otras teatralidades.*





(EN BÚSQUEDA  
DE MEJORAR LAS  
HABILIDADES DE  
COMUNICACIÓN  
VERBAL)

# UN INTRUSO SE ASOMA

por *Rafael Agustín Mustieles Aguirre*

Soy un intruso asomándome sigilosamente en un mundo ajeno y fascinante. Son dos las razones que me han traído. Por un lado, el deseo de mejorar mis habilidades de comunicación verbal; por otro, la tremenda curiosidad de conocer qué sucede “tras bambalinas” en el intrigante y seductor mundo del teatro.

¿Qué procesos de transformación le ocurren a un actor antes de dar vida a un personaje?, ¿Qué cosas suceden antes de que podamos atestiguar “la magia en escena”? , ¿Qué habilidades y competencias se ensamblan en “el oficio del actor”? A lo largo de años, esas interrogantes han crecido y madurado dentro de mí cada vez que he asistido a disfrutar un montaje en escena.

Ser “intruso” en tierras ajena no es tarea sencilla. Las críticas abundan y los pensamientos de abandonar la misión surgen a cada momento. Es peor aún cuando “el intruso” en cuestión se dedica a una actividad que, bajo esquemas tradicionales “socialmente aceptados”, no tiene absolutamente nada que ver con el arte teatral. Entonces... ¿es una insensatez buscar en una actividad formativa teatral el medio para mejorar las habilidades de comunicación verbal?... ¡No lo creo!...

Los seres humanos somos, de una u otra forma, actores. A lo largo de la vida nos corresponde desempeñar diferentes roles. Somos, hemos sido, o tal vez seremos hijos, hermanos, nietos, abuelos, alumnos, maestros, empleados, jefes, amigos, parejas sentimentales, esposos, amantes... y la lista de “personajes” que día con día interpretamos “en el escenario” de nuestras vidas, sigue y sigue...

Por su parte, los actores son personas capaces de encarnar diversos personajes arriba de un escenario, revelando al público su propuesta creativa en concordancia con las propuestas creativas de los otros actores en escena; todo ello bajo el liderazgo y la visión del director y por supuesto bajo el cobijo artístico de un texto que brotó de la creatividad e imaginación de un dramaturgo.

Eos tres actos creativos (el del dramaturgo, el del director y el de los actores en escena) se amalgaman en el mensaje artístico que cada uno de los integran-

tes del público recibe de forma distinta y asimila de forma única. Cuando todos esos elementos fluyen armónicamente, al finalizar la representación teatral, cada uno de los espectadores abandona la sala un poco distinto a como entró. Al final de la experiencia, debería haber una “transformación” en la audiencia. De lo contrario, se podría afirmar que algo falló en el proceso creativo de “comunicar un mensaje” al público.

Pareciera entonces que existen un sinúmero de analogías entre el teatro y la vida cotidiana. En el arte teatral convergen un texto creado por un dramaturgo, una propuesta creativa planteada por un director, una suma de interpretaciones artísticas expresadas por cada uno de los actores en escena y, ¿por qué no?, una “respuesta muda” por parte del público. Contrastando, en la vida cotidiana el “texto” se va escribiendo al mismo tiempo que el “actor” ejecuta y “dirige” su “propuesta creativa de vida”, ensamblando todo ello con las “propuestas creativas de vida” de las personas con las que interactúa en sus diversos roles o personajes.

En ese sentido, la vida se parece mucho al teatro... ¿o tal vez es el teatro el que se parece mucho a la vida?... O tal vez... ¿la vida es una faceta del teatro al mismo tiempo que el teatro es una faceta de la vida?... ¿O tal vez ambos son distintas apreciaciones de la misma cosa?...

Lo que sí salta a la vista es que un actor es en principio “un comunicador”, y la



comunicación es una habilidad esencial en muchos de nuestros roles en la vida cotidiana. Es por ello que me he atrevido a “asomarme como lo hace un intruso” al mundo teatral, específicamente al trabajo actoral, mediante una vivencia “en carne propia” dentro de un “entorno controlado”.

Hace unos meses encontré, por fin, una interesante y retadora opción para satisfacer mi curiosidad. Un taller dirigido a actores que inician su carrera y se encuentran en la búsqueda de mejorar sus habilidades en escena. En principio suena interesante y retador, pero... ¡No soy actor!... Así que después de varios días de reflexión y motivación, me animé a contactar a los organizadores del taller para explicarles cuáles eran las razones e inquietudes que me movían a participar en esa experiencia formativa. ¡Afortunadamente, fui aceptado!

Salir a los 50 años de edad de la llamada “zona de confort” para asomarnos como intrusos en actividades nuevas no es nada sencillo. El sentimiento de ser un “pez fuera del agua” no es en principio algo agradable. Más aún cuando lo hacemos en una actividad que, al menos desde fuera, pareciera que está reservada para exclusivos miembros de una moderna “Sociedad Secreta” en la que debe uno cruzar por algunos “ritos de iniciación” para demostrar a los integrantes con más experiencia que se tienen las competencias y habilidades necesarias para ingresar como aprendiz a la “Cofradía”. La llamada “brecha

generacional” puede materializar otra barrera... ¿Qué hace un “ñor” queriendo aprender una actividad que, en general, pareciera consagrada para que la aprendan personas más jóvenes?... Afortunadamente, así como encontramos detractores que hacen su mejor esfuerzo para que abandonemos la idea de experimentar en “carne propia” nuevas y emocionantes experiencias, también encontramos promotores que nos animan a seguir adelante en todo momento, a pesar de cualquier adversidad. Estos patrones se observan en un sinnúmero de grupos humanos, no son privativos del mundo del teatro.

Honestamente, estuve un par de veces a punto de “abortar la misión”, incluso antes de asistir a la primera sesión la situación me parecía una verdadera insensatez. Hoy puedo afirmar que este taller resultó ser una experiencia sensacional y ha sido, sin lugar a dudas, una vivencia reveladora y emocionante.

Mi acercamiento como “intruso” a esa experiencia de formación actoral fue todo un reto, incluso desde la primera sesión. Recuerdo muy bien el momento inicial en el que el profesor nos pidió que nos presentáramos ante el resto del grupo respondiendo brevemente a la interrogante... ¿Quién soy?

Por azares del destino me tocó en suerte el primer turno. Debo confesar que me sentía con la situación dominada, en mi experiencia profesional, académica y laboral he realizado en un sinnúmero de

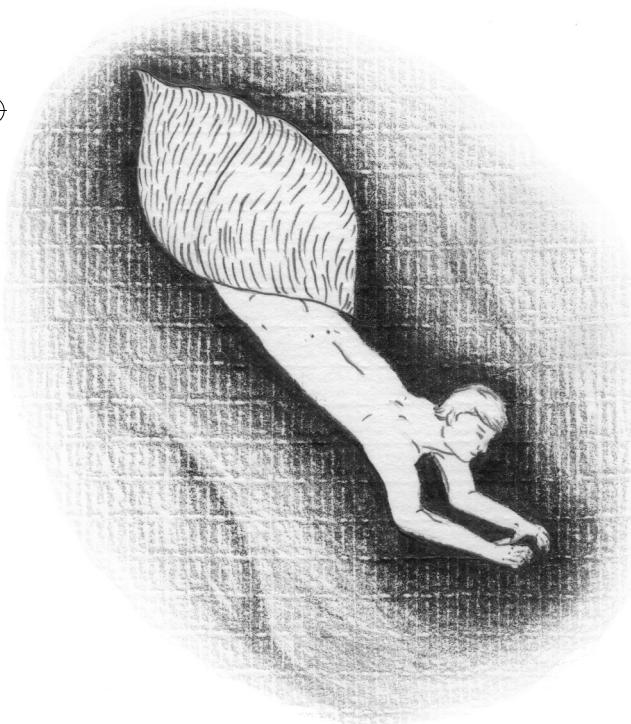
ocasiones una breve presentación de mi persona ante diferentes tipos de audiencias, eso me inspiró una “falsa confianza”. Comencé por mencionar “mis datos generales”: nombre, edad, estudios profesionales, estado civil, edad de mi hijo, ocupación actual, etcétera. Para mi sorpresa, no habían transcurrido ni siquiera 30 segundos cuando el profesor me interrumpió intempestivamente y me señaló... “¡No te pedí que dijeras «qué haces», te pedí que dijeras «quién eres»!”.

Fue como recibir un balde de agua helada en la cabeza. En ese momento “me quedé mudo”... Mi cabeza comenzó a girar en búsqueda de las palabras correctas para expresar ¡«quién soy»!... Y no ¡«qué hago»!... Esa reflexión me ha venido acompañando desde entonces. La verdad sea dicha, encuentro mucho más fácil hablar «de lo que hago», que hablar «de lo que soy». A la fecha, no tengo una respuesta clara que me satisfaga plenamente. La seguiré buscando, espero algún día encontrarla.

Así como un espectador que acude a un teatro a ser testigo de una puesta en escena y al finalizar el espectáculo abandona la sala “transformado” por dentro; así finalicé el taller de formación actoral... ¡un poco transformado! Incluso, algo en mi interior me dice que esa metamorfosis debe madurar casi de la misma forma en que un buen vino madura cuando reposa durante largo tiempo en el interior de una barrica. Pareciera como si el paso del tiempo fuera un elemento indispensable para que un proceso transformador se asimile en nuestros huesos y se vuelva parte de nosotros mismos.

¿Logré mejorar mis habilidades de comunicación verbal después del taller?... ¡Aún no lo sé!... Percibo algunas evidencias en mi desempeño que me indican que sí; sin embargo, estoy convencido de que será el tiempo y mis interlocutores cotidianos quienes lo confirmen.

Mientras escribía este relato, recibí la invi-





tación para asistir a la segunda parte del taller... ¡Acepte?... ¡Claro que sí! Después de todo, “el intruso” no ha saciado aún su sed.

Las dos ediciones del taller de teatro al que asistí resultaron ser una experiencia sensacional. El maestro tiene un estilo de enseñanza que me atrevo a llamar “disruptivo”; le gusta establecer situaciones aparentemente incómodas con el propósito de encender dentro de cada uno de los alumnos y dentro del grupo la “chispa creativa”. Estoy convencido que mi participación en los talleres fue parte del “menú” de elementos disruptivos del profesor; la presencia de un alumno neófito incomodó a más de uno en el grupo. Y, analizando un poco “a distancia”, me parece que las grandes enseñanzas que me dejó el taller giran en torno a la importancia de los elementos disruptivos en nuestra vida.

en general a los crustáceos) que en su proceso de crecimiento se comienzan a “sentir incómodos” dentro de su rígido y estrecho esqueleto externo... ¡Qué hacen?... ¡Cambiar!... Poco a poco van creando un nuevo esqueleto externo, llegado el momento, abandonan el esqueleto viejo e incómodo y endurecen su nuevo y reluciente esqueleto nuevo, en esta última etapa se cuidan con más ahínco de sus depredadores naturales, ya que se vuelven más vulnerables y por ende susceptibles de ser atacados. El proceso completo lo repiten una y otra vez... hasta que mueren. Para las langostas... ¡vivir significa cambiar constantemente!



El llamado status quo puede ser en cierto sentido... ¡mortal! “Dormirse en los laureles” es una condición que impide el crecimiento y bloquea la creatividad. Debemos “retarnos a nosotros mismos” como parte de nuestra actividad cotidiana. Preguntarnos a cada momento ¿por qué hago lo que hago y por qué lo hago de la forma en que lo hago?... ¿puedo hacer lo que hago de formas diferentes e innovadoras?... ¿puedo hacer (o al menos intentar hacer) cosas que jamás he hecho y que no me atrevería a hacer ni en mis sueños más psicodélicos?

Los seres humanos deberíamos tomar como ejemplo de vida a las langostas (y







# EL TEATRO PARA EL FIN DEL MUNDO

## DE ÁNGEL HERNÁNDEZ

por Uriel García Mendiola



*“La vida de los muertos perdura en la memoria de los vivos”*  
**Marco Túlio Cicerón**

Cuando conversamos con Rubén Ortiz para la publicación del número 1 de La Barraca, explicó que la teatralidad se manifiesta a través de un montón de posibilidades y formas; dentro de estas posibilidades, hay un pequeño espacio al que llamamos teatro, y dentro de ese pequeño espacio hay una parte diminuta que conocemos como puesta en escena; lograr salir de este último modelo de creación al que estamos acostumbrados se vuelve un reto si observamos cómo se maneja usualmente la producción en nuestro ámbito artístico.





Teatro para el Fin del Mundo (TFM), que por sí mismos se aleja de ser considerado una compañía de teatro, crea una posibilidad: un programa de investigación sobre la intervención y ocupación de los espacios que se consideran zona de riesgo o han sido escenarios de violencia y catástrofe. En términos específicos, es un festival que se realiza desde 2012 en Tampico, Tamaulipas, en el que se disponen espacios para que diversas propuestas teatrales, locales y nacionales, realicen exploraciones a partir de hipótesis y teorías sobre cómo interactuar con un espacio vivo que por sí mismo está cargado de memoria.

#### **EXPLORANDO EL SIGNIFICADO DEL ESPACIO.**

*'Me parece indispensable crear un espacio de convivencia y confrontación, generar una crítica puntual sobre lo que siguen siendo nuestros sistemas asimilados de producción, aún en el underground, aún en el hoyo más violento de Tamaulipas'.*

Ángel Hernández, fundador de TFM, hace hincapié en la personalidad de cada lugar para darles el carácter de espacios cargados de memorias, energía, sucesos, cualidades específicas e incluso riesgos; esto los dota de significaciones que no pueden ser pasadas por alto. Una de las preocupaciones más recurrentes de los organizadores de TFM es que este tratamiento sobre los lugares catalogados -dentro del imaginario colectivo- como "zonas de riesgo", sea encasillado como un tratamiento de perversión por

la fascinación del peligro o una iniciativa que pretenda ser "teatro de vanguardia". También, mencionan que ha sido difícil que las personas, aún cercanas a la comunidad de TFM, logren convivir con esta iniciativa, ya que existe una concepción previa al festival respecto al contexto de violencia en donde resultaba peligroso hablar del crimen organizado en recintos públicos y la sociedad estaba atemorizada por mitos sobre los grupos terroristas.

*'Cómo reinventar ese imaginario para establecer un diálogo público con el espectador y que también se pueda generar una creación de nuevos territorios frente a la imposibilidad de que puedan volver a ser habitados'?*

El festival desarrolla un sistema de laboratorio continuo para revisar el contexto de violencia y los espacios de abandono en el puerto de Tampico, y generar una perspectiva nueva y otra posibilidad de significación frente a lo que representa la ruina o es resultado de un contexto en que la comunidad se encuentra en supervivencia -de forma autónoma- tratando de explicarse cuáles son las posibilidades de crear vínculos comunitarios de solidaridad y resistencia frente a aparatos perversos de exterminio.

Uno de los objetivos de TFM es re-escenificar los espacios públicos con el objetivo de darles de nuevo existencia y hacer presente su memoria; y es verdad que, dentro de esta búsqueda, se enfrentan a una realidad que está fuera de su control pues intervienen lugares que antes





funcionaban como casa de seguridad, laboratorios para la elaboración de narcóticos y edificios donde han sucedido masacres. Sin embargo, lograron establecer un triángulo de protección en la ciudad de Tampico que funciona como sede para el Festival. Recalcan que este triángulo de espacios está ocupado ilegalmente y que no cuentan con un permiso para habitar esos espacios e intervenirlos, pero consideraron importante ocuparlos para regresar estos espacios a la comunidad. “La Guarda”, “Antígona Rebelión” y “Prometeo Emergente” son los nombres que se les dio a estos lugares. Antiguamente eran el Sindicato de los Trabajadores del Rastro Municipal, una casa de citas y una casa de seguridad del crimen organizado, respectivamente.

### ¿CÓMO SE MANTIENE A SALVO TFM?

*En el Manual de “Cómo salvar el culo en el Fin del Mundo” no hay mucho escrito. Nos hemos dado cuenta que somos los grandes idiotas de la historia tratando de generar prácticas, defensa y estrategias bélicas para intentar que las cosas funcionen. Lo que hemos hecho es construir alianzas significativas con la gente. Esto no garantiza ni significa que vayamos a sobrevivir un año más ni tampoco se trata de establecer algún esquema de heroísmo.*

Durante sus actividades de ocupación e intervención, han tenido que dialogar con grupos extremistas que poseían estos lugares y con otras instancias tanto del gobierno como comunitarias para establecer acuerdos y para que comprendieran que el manifiesto del proyecto no tiene

ninguna inclinación política ni moral hacia ningún bando. Ángel hace memoria a un acontecimiento que marcó un antes y un después de la estructura del proyecto: Jefe Olivo, Fernando Landeros y Omar Vázquez, tres actores que fueron secuestrados durante una intervención escénica en Ciudad Victoria; desde ese momento tuvieron que restablecer sus formas de organización y de enfrentar una realidad que está por encima de su proyecto.

*Hasta la fecha no tenemos ningún tipo de información y los sabemos muertos. Hemos hecho tres homenajes para decirle al mundo que ellos existieron, pero no es nuestro objetivo encumbrarnos con nuestros héroes anónimos.*

Ángel reconoce que la actividad que están realizando no se encumbra sobre algún otro movimiento social y que es una práctica que fácilmente podría ser desplazada. Trabajan con la conciencia de que, al igual que sus compañeros, su vida podría ser tomada en cualquier momento sin que pase nada. Su labor de investigación consiste en una franca negociación entre el lugar que quieren intervenir, las personas que lo han tomado y las prácticas de su manifiesto; es eso lo que los ha mantenido con vida.

*Yo no me quiero morir, te lo digo con toda franqueza. Buscaremos posibilidades de seguir. El riesgo es incluso menor que quedarse callado. El riesgo que asumimos nosotros es un riesgo necesario que nos da la alternativa de la sobrevivencia. Quedarnos callados y tratar de asimilar esto como una realidad inmodificable es lo que nos va a dar una situación permanente de*



*tragedia. Encontramos esta manera de decirle al mundo que existimos.*

## **¿A DÓNDE LLEGARÁ TEATRO PARA EL FIN DEL MUNDO?**

TFM se cuestiona constantemente sobre el futuro del proyecto y sobre el impacto y repercusión real que sus intervenciones artísticas puedan tener ante un cambio social y estructural de la forma de asumir estos espacios e incluso sobre la manera en que el gobierno interviene ante situaciones de extrema emergencia. El festival tiene un manifiesto implícito definido por todos los colaboradores del programa. La conformación del proyecto tiene un carácter totalmente contextual, no mediante altruismo ni beneficencia pública, ellos lo nombran una confrontación entre los conocidos imaginarios habituales y el poderoso imaginario de las aldeas anónimas donde trabajan habitualmente. Aldeas en donde también nace el arte. En ese sentido, el programa está alimentado de diversas variantes artísticas y sociales sin obedecer específicamente a una, ni como trabajadores sociales ni como artistas.

Objetivamente, no espera resolverse nada ni esperan que la obras que se presenten en estos espacios puedan generar alternativas de superación, de entendimiento o de resolución frente a la realidad que está operando en cada zona, y reconocen que ha sido un proceso difícil que nos iremos explicando conforme pase el tiempo.

*¿Cómo el programa, más allá de ser una oferta*

*artística teatral, puede operar para la recuperación del espacio? Hay compañías que están tratando de indagar otro tipo de caminos, otro tipo de necesidades y me parece que esa discriminación ayuda en la medida que genera otro tipo de diálogos.*

Dentro del mismo festival, también existen propuestas en las que el objetivo no es regresar a la misma estética de violencia, sino que -paradójicamente- en lugares que cargados de una memoria basada en el crimen y en escenarios perversos de terrorismo, hubo manifestos destinados a generar acontecimientos por medio del placer y el deseo del encuentro: una celebración de la vida. Ahí se encuentra una búsqueda y hay un esfuerzo por encontrar posibilidades de hacer una relectura de la violencia y de los escenarios que fueron espacio de la catástrofe y la tragedia. Si el teatro es un hecho social, TFM se adentra también en lo geográfico para que su espacio escénico esté dotado de una vida que no se puede negar.

El programa apuesta por la reinvención de imaginarios que han sido alterados por la historia, a darle cara a una situación que obliga a agachar la cabeza y a mantener presente aquello que ha sido arrebatado de nombre. Sus intervenciones, al igual que los lugares, las personas y las aldeas con las que han trabajado, son anónimas en tanto que la sociedad no se decide a ver de frente la realidad en la que están envueltos; quizás en ese momento sus rostros vuelvan a tener existencia. Mientras tanto, Teatro para el Fin del Mundo seguirá buscando cómo mantenerlos con vida.



*Tenemos una diferencia entre aquellos que ahora quedan en nuestras memorias y que no tienen voz, que la perdieron o que no pueden proclamarse por sí mismos. Nuestra manera de luchar es honrar nuestra sobrevivencia y darle nombre, lugar y voz a esos que ya no la tienen.*







CONVERSACIONES IMAGINARIAS  
ENTRE JORGE DUBATTI Y  
JOSÉ ANTONIO SÁNCHEZ:

---

---

Teatralidad,  
Transteatralización,  
Ética Y Representación

---

---



En el año 2015, el investigador José Antonio Sánchez (en los sucesivo **JAS**) visitó México varias veces, primero para desarrollar un seminario sobre investigación artística en la Universidad de Sonora, posteriormente realizó un seminario en la Universidad Iberoamericana sobre su último libro, Ética y representación que se publicó en Paso de Gato. En otra ocasión ese mismo año, visitó México por una invitación del Centro de las Artes de San Luis Potosí para impartir un seminario, el que -nos dice- fue muy rico por la afluencia de personas de diferentes estados de la República. También, en coordinación con Eduardo Bernal visitó Tlalpan, y en Toluca, la Universidad del Estado de México. El tema de trabajo fue básicamente sobre la línea del libro Ética y Representación.





La Barraca (**LB**) acordó un afortunado encuentro en una cafetería de la colonia Roma con este investigador español antes de su partida, en el que se abordaron los temas del agotamiento de la representación, la pedagogía y algunas distinciones entre la técnica y la disciplina.

Por otro lado, el maestro Jorge Dubatti (**JD**) vino a México a participar en el XIV Festival Internacional de Teatro Universitario de la UNAM, donde también ofreció una conferencia acerca de su libro *El teatro de los muertos* (publicado en México por Libros de Godot). El filósofo de teatro nos recibió en una sala de conferencias del hotel donde se hospedaba, y tuvimos una charla sobre el escenario teatral argentino y la transteatralización.



La Barraca no pudo charlar con ambos al mismo tiempo porque no coincidieron en sus estancias en México. Ellos en efecto nunca hablaron con nosotros de manera simultánea. Las entrevistas se realizaron por separado y ellos aún no saben que los pondremos a conversar a continuación. Ésta es una conversación imaginaria que La Barraca ha creado con material de dichas entrevistas, con el objetivo de exponer la perspectiva de ambos investigadores al respecto de diversos temas. Así que, si bien es una charla inventada, no deja de ser una charla de la cual se podrán sacar muy enriquecedoras conclusiones. Lo dicho textualmente por ellos aparece en *italicas* y lo agregado por LB para simular esta conversación aparece sin cambios.

**JD:** Hola José. Mucho gusto.

**JAS:** Hola, Jorge. ¿Cómo has estado?

**JD:** Bien, gracias. José, ¿Empezamos?

**JAS:** Jorge, tengo entendido que los de La Barraca sugieren que hablemos de teatralidad y teatro, pero considero que podemos comenzar definiendo brevemente ambos términos, ¿qué opinas?

**JD:** *Pues hay que tener en cuenta tres cosas: que la palabra teatro no se puede pensar aislada. Yo no la puedo pensar como en el pasado, como una de las bellas artes, o un género específico literario, que después tendría una zona performativa, sino que nosotros tenemos que pensar el teatro como un tronco común que viene de la llamada teatralidad, entendiendo la teatralidad como un atributo antropológico. La teatralidad es la capacidad humana de organizar la mirada del otro, reconstruir la mirada del otro. Eso es algo inseparable del origen mismo del hombre. Es decir, no podemos pensar en el hombre sin teatralidad. La teatralidad es el fundamento del orden social. Entonces, si uno reconsidera el teatro como una forma de la teatralidad, podemos decir que el teatro sería un uso tardío de esa teatralidad.*

**JAS:** Vale, colega. ¿Qué sería el teatro, cuál la especificidad de la transteatralización como tú la defines y qué la distingue de la teatralidad?

**JD:** *El teatro sería, José, de ese gran atributo humano, un acontecimiento particular en donde nos reunimos y empezamos, uno de nosotros, a producir con su cuerpo una construcción -que es*

*lo que Aristóteles llama la poesis- y otros empiezan a ser espectadores; y de ese acontecimiento empieza a generarse una zona de experiencia. Hay una regla fundamental en el teatro y es que todo se transforma en poesisis. Por lo tanto, nosotros tendríamos dos grandes posibilidades: una sería la de contrastar el teatro con la transteatralización, en la que se usa una convención, pero sin que se vea que se está usando: ningún político quiere que nos demos cuenta que está actuando. La otra posibilidad es el teatro en el que, por el contrario, se muestra claramente que se usa como convención. Entonces ahí hay una relación de trabajo de oposición.*

*Ahora, la gran paradoja de los últimos años, sobre todo por el desarrollo mediático, es que se da una suerte de camino invertido; la teatralidad va al teatro para sostener un dominio mayor de la realidad, o sea, del control de la mirada del otro, de la organización de la mirada del otro. Se da un fenómeno interesante porque no es que el teatro vendría de la teatralidad, sino que la teatralidad vendría del teatro. Observen a los políticos, por ejemplo. Hay una vuelta de tuerca muy interesante que es la transteatralización.*

**JAS:** Vale, en contraste con la teatralidad como la entiende Cornago, pues ahí se evidencia el engaño, pero es importante ver también las diferentes posturas al respecto del término tanto en España como en América latina. Pero este desplazamiento del que hablas donde se oculta el teatro ¿es la transteatralización?

**JD:** Yo le llamo transteatralización a esa gran paradoja que es que la gran teatralidad social

vaya al teatro para adquirir herramientas para dominar mejor la teatralidad. Esto es lógico porque la teatralidad es el fundamento del orden social, del mercado y del poder. Quien controla la teatralidad, es decir, la organización de la mirada del otro, controla la política, el mercado. Entonces le llamamos transteatralización a esa paradójica vuelta de tuerca por la cual la teatralidad en vez de ser la generadora del teatro va al teatro para producir el fenómeno de transteatralización.

**JAS:** ¿Pero, Jorge, cómo percibe el público el fenómeno de la transteatralización? ¿cómo terminar de distinguir estos tres conceptos, que parecieran tener su origen en el teatro mismo?

**JD:** Hay gente que considera que el teatro murió; que se transformó en cine, después en televisión, y después en video y en Internet. Entonces, te das cuenta que no hay conciencia de que el teatro, o mejor dicho, la teatralidad, lo que el teatro conoce tanto, es el fundamento del orden social. Ahora, en otras personas sí hay conciencia de esto. Por ejemplo, cualquier persona que observa la contradicción entre el actuar del político y la realidad se da cuenta de que está actuando. Las respuestas y las formas de relacionarse frente a este fenómeno pueden ser distintas. Estará quien te diga -¿para qué voy a ir al teatro si ya todo es teatro?- Y uno le puede decir a ese tipo -el teatro está instalando una metáfora, un mundo paralelo. No todo es teatro. Te acepto que digas que todo es transteatralización o teatralidad, pero no todo el mundo hace teatro porque no en todo hay poesía-. Creo que los espectadores contemporáneos han desarrollado competencias donde juega muchísimo lo que podríamos llamar la discriminación ontológica, es decir, están todo el tiempo observan-



*do las tensiones entre realidad y ficción, entre verdad y mentira, y pues la única manera de darse cuenta de todo esto es indagando el mundo ontológicamente, es decir, preguntándose por el ser del mundo. El teatro no trabaja con la idea de verdad y la idea de mentira sino con la idea de metáfora, con la idea de poesía. El teatro te transporta o muda a otro espacio, a otra categoría ontológica.*

**JAS:** Entonces estamos hablando de varios fenómenos... en un nivel filosófico. Pues esa es tu especialidad (risas).

**JD:** Definitivamente. Un filósofo del teatro tiene que conocer los fenómenos de la teatralidad, los fenómenos del teatro y los fenómenos de la transteatralización. Hay que ser consciente de los tres y luego observar cómo el teatro se hace cargo de sus tres elementos.

**JAS:** Frente a este fenómeno de la transteatralización, Jorge, ¿cómo responden los creadores del teatro y actores para demarcar sus discursos, sus teatros, o enunciarse fuera de la mediatisación?

**JD:** La transteatralización está por todas partes, pero también está la resistencia. El teatro independiente es uno de esos lugares donde uno resiste contra la transteatralización porque es un espacio de experimentación. Es un espacio de investigación, de creatividad, y de producción del pensamiento. La posibilidad de experimentación y de investigación dentro del teatro independiente implica desmontar la transteatralización. Pero uno nunca deja de estar dentro de la transteatralización, porque es un rasgo de época. Por eso es algo de lo que nosotros no podemos hablar como algo que les pasa sólo a ellos; nos

pasa a todos. Y cada vez más cuanto más miramos la televisión, cuánto más uno se conecta con personas transteatralizadas. Cuanto más vives socialmente, más adquieres los saberes de la transteatralización.

Hablé tanto que ya se me resecó la boca, voy a pedir un agua mineral, y me platicas de "Ética y representación" que presentaste en el MUAC, yo estoy esperando que me llegue a Buenos Aires el ejemplar que pedí en línea a Paso de Gato, y ya lo firmarás cuando nos contremos allá.

**JAS:** Claro, Jorge, teuento que uno de los ejes del libro es someter a crítica el agotamiento de la representación, la crisis de la representación, y qué conceptos y prácticas representacionales son las que pudieron ser cuestionadas hace unos años y ahora pueden ser recuperadas. Por una parte, me interesaba el punto de vista escénico, reivindicar la representación escénica como un medio que sigue teniendo vigencia; es decir que la acción política o las prácticas de presencia no tienen por qué ser contradictorias con el mantenimiento de formas de representación escénica, incluso tradicionales, porque al final lo que importa es la eficacia discursiva o la eficacia política que se puede plantear en un contexto determinado de enunciación.

**JD:** Coincido con que sigue teniendo vigencia, y relaciono esto último con lo que te platicaba: que la investigación, la creatividad, y la producción del pensamiento en el teatro son cualidades vinclulantes.

**JAS:** Sin duda. En el seminario hemos visto

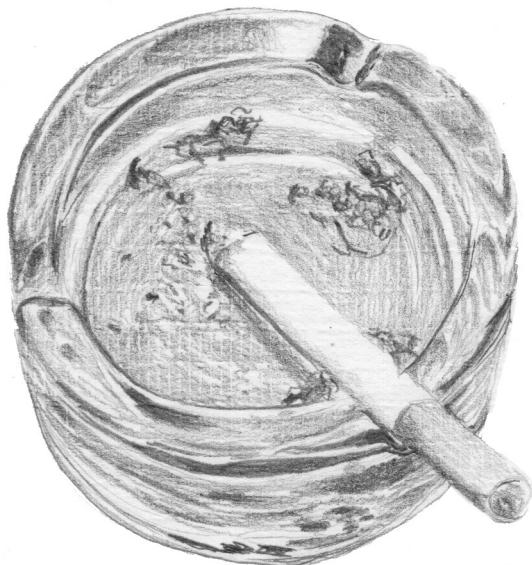
*algunos casos de artistas que siguen trabajando con prácticas de representación que pueden seguir vehiculando discursos políticos o discurso crítico. Y por otra parte, en términos de lo que entendemos por representación política —también sometido a crítica muy fuerte tanto en España como en México en la última década— y sin embargo, en España al menos, estamos en un momento en el cual los movimientos sociales, los movimientos de resistencia que durante años han trabajado más bien en la crítica institucional y precisamente en confrontación con las instituciones, han encontrado la vía de construir herramientas o instrumentos de acción política que pasan por la representación como la única vía posible, tal como está articulado el sistema actual, de poder intervenir para producir cambios.*



*Es decir, hay muchos artistas que trabajan con la representación sin que eso entre en conflicto con la idea de que estar representando es renunciar a la experiencia o estar representando es renunciar a la sinceridad. Se puede representar siendo consciente de que la representación es un instrumento y que por tanto incluye un elemento de ficción, pero sabiendo que esa ficción puede ser productiva si está al servicio de un discurso poético o de un discurso político. Ese es uno de los ejes del libro y de los temas que hemos estado trabajando en los seminarios.*

*Esa idea que prácticamente planteaba una antinomia entre la acción directa, por una parte en términos políticos o la presencia en términos escénicos, y los modos de representación —sea la representación dramática o la representación política— ya no se ve como tal. Hay formas de entender la representación, por una parte, en términos políticos, como instrumento (no como*

*absoluto, algo que otorga privilegios y por tanto da lugar a corrupciones) y por otra parte, en términos escénicos, igualmente como instrumento y como ámbito de experiencia.*



Aquí, La Barraca pidió la palabra para interrumpir la charla y le preguntó a Jorge Dubatti los detalles alrededor de la filosofía del teatro, cuyos tomos I, II y III están en la biblioteca central. (Pero nadie dijo que los había visto ahí, por no pasar por la vergüenza de decir que no los habían leído) Y todos tomaron notas.

**JD:** *La filosofía del teatro, que es una disciplina que venimos desarrollando en la Universidad*



*de Buenos Aires, desde hace unos 20 años [...], trata de preguntarle al teatro las preguntas básicas de la filosofía. Hay tres grandes preguntas básicas de la filosofía: la pregunta ontológica, la pregunta gnoseológica y la pregunta ética.*

*Entonces, la primera pregunta sería ¿qué es el teatro? ¿qué está en el teatro? ¿qué acontece en tanto teatro? ¿qué existe en tanto teatro?*

*La segunda rama es la noción gnoseológica, la que pregunta por el conocimiento ¿cómo conocemos el teatro, cómo reconocemos al teatro? Es una gran pregunta porque tiene que ver con el fundamento de la ciencia, las carreras, las universidades, las academias. Ahí entra la epistemología teatral porque ahí entra la pregunta por ¿cómo conocemos? Por ejemplo, ¿la semiótica conoce al igual que la antropología o la filosofía? Y la tercer pregunta tiene que ver con la ética, y ya nos estamos preguntando por la vida. Entra la axiología, el tema de ¿Esto es un buen teatro, es mal teatro? ¿Es este un teatro provechoso, es el teatro que toca hacer para mi época? ¿Qué conductas tiene que tener un actor? ¿Cómo se relaciona un actor con las instituciones? Ahí entramos en los problemas más acuciantes que vivimos todo el tiempo ¿Cómo se relacionan un actor con la política? Éstas son las tres grandes ramas de la filosofía del teatro.*

**JAS:** Ahí se pone en evidencia que no hay contradicción entre la reflexión y la acción. Creo que cuando la teoría es buena teoría y la práctica es buena práctica el diálogo se produce de manera espontánea. Podemos distinguir los terrenos de la técnica y la disciplina en los ámbitos formativos y creativos, pero los conceptos de teoría y práctica son inseparables dentro de la

práctica contemporánea, vienen de la misma cuestión.

**JD:** Claro, José. Estoy muy de acuerdo con eso.

**JAS:** Sí, Jorge, pues, *la buena teoría es un ejercicio de pensamiento o de escritura que parte de una implicación con el hacer y con la acción, y por tanto, si la teoría es buena teoría es una práctica en la medida que plantea una relación con las problemáticas o con los hacedores que en ese momento se plantean como necesarios desde el punto de vista social, político, discursivo, etc. Y la práctica, cuando es una buena práctica siempre contiene un discurso y por tanto siempre contiene conceptos, problemas y preguntas. A ese nivel no hay contradicción. Lo que se ha producido en los últimos años es una conciencia de que es posible plantear una práctica teórica. Eso ha dado lugar a confluencias que han transformado la escritura y han transformado las prácticas. Las prácticas conceptuales en un sentido muy amplio son resultado de esa confluencia de discursos que tradicionalmente se formalizaban más bien en el ámbito de la escritura y del pensamiento filosófico o científico, y por otra parte hay un trabajo de escritura teórica que por la proximidad con las prácticas del hacer ha ido desarrollando nuevos modos de escritura, modos de escritura performativa.*

**JD:** Claro. Oye, doctor, ¿quieres un café?

**JAS:** Sí, gracias, doctor.

**JD:** ¿Con azúcar o sin azúcar?

**JAS:** Con una cucharada, por favor. ¿En qué estaba?

**JD:** en el desarrollo de nuevos modos de escrituras...

**JAS:** Claro... (pausa)... también, como consecuencia de lo que ha sido la crítica feminista o las críticas coloniales, que han introducido muchos modos de escritura que implican la subjetividad, el posicionamiento, la situación del autor o de la figura del crítico, académico, etc. han dado lugar a formas de escritura donde se introducen dimensiones poéticas o dimensiones subjetivas, dimensiones de implicación política que habitualmente estaban excluidas o prohibidas en lo que era el discurso académico tradicional y que ahora no solo son productivas sino que son necesarias.

**JD:** Es cierto, pues está el ejemplo también de la recepción de teatro en Buenos Aires: la crítica. “*Hoy, con los nuevos medios digitales, si vos querés ser crítico, con tener la voluntad de serlo, lo sos. Porque te abrís un buen blog, una buena página, tenés todas las herramientas tecnológicas para investigar, crear, hacer links, hacer entrevistas digitales, colgar tu voz, dibujar. Los más jóvenes hacen crítica teatral con formato de historieta, o crítica teatral con formato televisivo.*” (<http://revistalevadura.mx/2016/08/21/los-nuevos-territorios-la-critica-teatral-entrevisita-a-jorge-dubatti/> párrafo 4, consultado diciembre 2016)

**JAS:** Creo que esto da lugar a que se puedan plantear colaboraciones con modalidades distintas que antes no se podían plantear porque el profesor llegaba y hacía su conferencia, o el artista llegaba y hacía su pieza; ahora se pueden producir otro modo de colaboraciones y

otro modo de diálogos que son muy enriquecedores. Que también tiene sus degradaciones y sus perversiones: del mismo modo que la teoría se podía degradar en academicismo, también esta confluencia de la teoría y la práctica puede dar lugar a muchas barbaridades y a muchas modas y tonterías (y definitivamente se dan cuando se confunde el hacer con un hacer por hacer). Pero bueno, las degradaciones siempre son inevitables y no niegan la productividad y la riqueza de estos nuevos modos de práctica.

**JD:** Sí, el famoso hacer por hacer, pero Jorge, por ejemplo, hay una frase que dice Ricardo Bartís acerca del oficio del actor, una pregunta que el actor tiene que hacerse todo el tiempo: *¿yo debajo del escenario qué soy? El actor que no actúa no es actor. Hay que producir condiciones de trabajo. Porque el actor existe en la medida en que genera espacios, acontecimiento poético. Por lo tanto, el actor tendría que preocuparse no sólo por hacer obras o que le paguen, o que lo llamen, sino también por gestionar e institucionalizar condiciones que le permitan estar el mayor tiempo posible generando un nuevo acontecimiento.*

*La transteatralización, hasta puede ser una fuente de trabajo para el actor no sé si muy recomendable pero de hecho es una fuente de trabajo. En cuanto al actor, yo creo que él puede ser intuitivo y no tener conciencia de lo que está haciendo. Pero me parece que un actor que piensa puede ganar muchos secretos, observaciones y sobre todo, herramientas de creación. Por ejemplo, un actor que es consciente de que en la realidad de la sociedad se actúa, también busca diferenciarse de esa realidad. La gran pregunta sería ¿cómo establecer una fricción con esa realidad? Es decir, creo que ahí hay todo un campo*



*que se abre que es el campo del pensamiento y la reflexión, del conocimiento. Yo creo que un actor tiene tres grandes saberes. Además del saber hacer y el saber ser, tiene el saber teórico; lo vemos en Stanislavski, Artaud, Yoshi Oida. Yo te preguntaría a ti, José, ¿Tú qué crees que forma al trabajo actoral y a la formación profesional?*

**JAS:** ... *Inscribirse en una cadena de preguntas o una cadena de problemáticas y ser consciente de esas cadenas, y ser capaz de responder o ser capaz de percibir las sutilezas con las que se responde y se han respondido esas preguntas: Eso sería para mí la disciplina.*

*Respecto a la formación profesional, en términos de licenciatura, ahí es donde se plantean elecciones muy difíciles. A no ser que haya una orientación ideológica en una escuela o facultad, acuerdos entre los profesores o los docentes implicados en esa escuela, siempre se corre el riesgo de una formación muy fragmentada, que a veces es la única opción.*

*En el campo de las artes visuales, la disciplina, más que un trabajo de especialización técnica (óleo o dibujo tradicional, por ejemplo), se desarrolla como una comprensión profunda de los lenguajes y de las tradiciones que han funcionado en este ámbito, por lo menos en los últimos cincuenta años. La formación artística debe ser una formación basada en la práctica que incluya toda esa parte teórica, histórica y crítica.*

**JD:** Pero, ¿qué sucede con la técnica?

**JAS:** Es una buena pregunta, Jorge. Pues, por ejemplo, *las artes visuales, en los últimos cincuenta años, se sitúan en la tradición*

*del arte conceptual, donde cada artista emplea técnicas muy diferentes: unos hacen arte con el cuerpo, otros hacen instalación, otros hacen un arte inmaterial, arte postal o arte discursivo donde solamente se emplean palabras o todo es texto. En cada uno de esos casos la técnica es diferente. Incluso hay artistas que tienen que recurrir a técnicas diferentes en cada una de sus propuestas y otros que pueden estar combinando formatos tradicionales, es decir, que pueden seguir pintando cuadros al mismo tiempo que hacen videos, al mismo tiempo que hacen arte de acción. Cada una de esas dimensiones de su trabajo requiere una técnica específica, pero hay una disciplina que está asociada a la tradición del arte conceptual[2] y que ya no tiene que ver tanto con la técnica material o con la técnica inmaterial, en caso de que se trabaje con palabras, discursos o imágenes mentales, sino que tiene que ver más bien con inscribirse en una serie de problemáticas que se han ido planteando a lo largo de la historia reciente por parte de esos artistas y de aquellos que componen el aparato crítico que los acompaña construyendo esta tendencia.*

**JD:** ¿Y cómo se observa ese fenómeno en el arte que investigas?

**JAS:** Ha sido distinto en los ámbitos de artes visuales y artes escénicas. Lo que por un lado fue la eclosión o ruptura que se produjo con el arte conceptual en el ámbito de las artes visuales, a partir de los años sesenta, en el ámbito de las artes escénicas, ocurrió que los grandes maestros y maestras del siglo XX, cada cual, inventó su técnica o técnica/lenguaje, tanto en el ámbito de la danza como en el ámbito de las artes escénicas. (Grotowski, Martha Graham, Merce Cunningham, en este último caso



más un lenguaje). Llegó un momento en el que para trabajar con Tadeusz Kantor o con Ariane Mnouchkine, tenías que adaptarte o aprender una técnica específica y te convertías en un actor o un bailarín de ese artista.

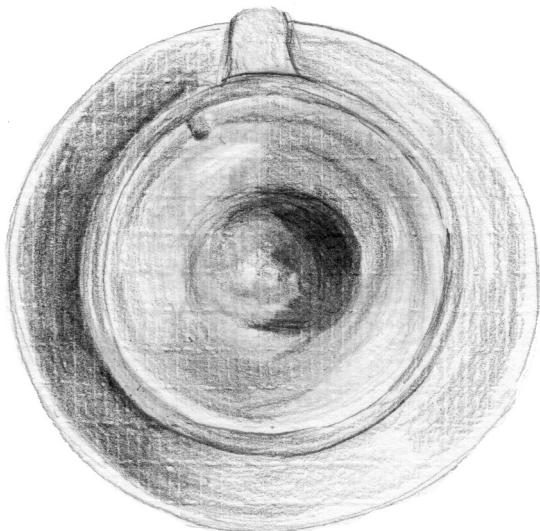
Sin embargo, en el programa de la creación contemporánea, los artistas plantean discursos donde puede haber distintas técnicas o ninguna. Hay trabajos donde conviven actores o bailarines profesionales con no profesionales, se trata más bien de encontrar un espacio de diálogo, un espacio de comunicación en el que sea posible estar, independientemente de la técnica.

**JD:** ... El enfoque se coloca en el aparato discursivo y en la interacción e intervención más que en la especialización técnica, aunque claro, eso varía según los artistas. ¿Y qué sucede con aquellas prácticas que prescinden de la técnica? Cuando los procesos de conceptualización se adueñan de la representación, ¿podemos hablar de una no-técnica? Estas dudas pueden surgir así como las inevitables categorizaciones entre artista, artesano, perfeccionamiento técnico, etc.

**JAS:** Al respecto del trabajo conceptual y el alejamiento o rompimiento con la técnica, recuerdo el trabajo de Jerome Bel, que es una de las grandes figuras de la danza conceptual, sin embargo, su trabajo vuelve a cosas muy básicas que tienen que ver con el uso del espacio, con el uso de la iluminación, el movimiento de los cuerpos y de La Ribot, como dos casos en que hay una ruptura con la formación técnica del ballet clásico y la danza contemporánea, donde esa formación técnica les produce una relación

especial con la disciplina: la formación técnica entendida como un modo de acceso a la disciplina y no como una formación técnica per se. Es importante que exista un conocimiento muy fuerte del dispositivo escénico, que también es técnica en cierto modo o que es un virtuosismo de otro tipo.

Richard Sennett, en el libro “El artesano,” reivindica ésta figura que tiene que ver no tanto con el virtuosismo, con la maestría, y por tanto con la anulación intelectual en un trabajo manual, sino con el compromiso, con el trabajo bien hecho. Si pensamos en el artesano más bien como alguien que está comprometido con la calidad de su oficio, entonces aparece una dimensión positiva del artesano que puede ser muy valorable respecto a artistas o supuestos artistas que desprecian la técnica, y al despreciar la técnica,



también dejan de comprometerse con el oficio o con el trabajo bien hecho.

*En la categoría de disciplina uno aprende a respetar el oficio en el sentido muy amplio, y a aceptar que cuando se es artista escénico, artista visual, escritor o cineasta, hay una tradición de preguntas que se han hecho y de respuestas que se han dado, de errores que se han cometido y de hallazgos que se han descubierto que uno tiene que conocer. Ahí hay una relación de respeto y tradición, de respeto al oficio o a la disciplina que tendría que ver con la posibilidad de ser capaz de reconocer la complejidad de todas esas problemáticas que se han planteado a lo largo de la historia, y al mismo tiempo, la suficiente fortaleza como para traicionar, romper o subvertir, revolucionar, etc. desde ese respeto a la disciplina, que no es respeto a la técnica.*

En este preciso momento, la compañera que estaba grabando el audio con el celular, se levantó al baño, ¡y se lo llevó! Otro compañero recibió una llamada, y los otros dos se distrajeron en un malentendido de quién estaba llevando el apunte, pues vieron sus libretas entre sí y parecía que aunque la plática ya llevaba más de una hora, apenas llevara 20 minutos. En una libreta sólo aparecía la palabra disciplina en mayúsculas, y la fecha hasta arriba; y en la otra, un dibujo impresionante hecho con pluma. Cuando todos retomamos la conversación, Jorge Dubatti hablaba del teatro independiente en Argentina, mientras José Antonio Sánchez lo escucha-

ba y tomaba eventualmente silenciosos sorbos de café.

**JD:** El movimiento comenzó porque en el año 1930, en Argentina, aparece lo que se llama teatro independiente que, como su nombre lo indica, es una nueva forma de producción que aparece gracias a un maestro que se llama Leónidas Barleta, y que justamente es independiente del Estado, del comercio, de la vedette, y la gran figura del primer actor. Un teatro que no depende del dinero, que no depende de la taquilla. Esto es muy importante porque quiere decir que va a poder entrar cualquiera. No tendrá que pagar, pero además va a ser muy importante la independencia del dinero porque no vamos a tener un empresario que nos diga lo que tenemos que hacer. Por otro lado, independencia del Estado, es decir, es muy importante pensar que el teatro independiente aparece en un contexto muy fascista – en el año de 1930 – que es el año del primer golpe militar en Argentina. Además, manejada por una derecha oligárquica donde el pueblo casi no tenía representación todavía. Y por último, independencia de las grandes actores ¿qué quiere decir? Que no va haber más estructuras piramidales: primera actriz, segunda actriz y debajo los que acompañan proletarizados por la primera estrella. Entonces, vamos a trabajar una estructura de horizontalidad. Vamos a hacer todos iguales. Vamos a laborar en cooperativa. Fundamentalmente antes del teatro independiente había un teatro comercial de empresarios y un teatro de grandes figuras, de capo cómico.

*Preserva ciertos rasgos de esa idea de independencia y otros no, por ejemplo, los actores de los grupos independientes pueden trabajar en todos los circuitos; pueden estar en varios grupos, pue-*



*den recibir subsidios del estado. Me parece que aparece una forma más dinámica, menos dogmática, y mucho más integrada a la realidad, que tiene una potencia muy grande. Por eso el concepto de independencia, es más bien de un teatro que preserva su libertad ideológica, política y estética, pero que puede asociarse al Estado, a la colaboración de un mecenas, al subsidio de un producto, etc.*

**JAS:** Entonces no hay un solo teatro independiente...

**JD:** *No hay uno solo; hay varios. Tienes un teatro más dogmático, por ejemplo, mucho más radicalizado en términos independientes como el de Ricardo Bartís, que te dice «si vos quieres hacer un espectáculo conmigo, vamos ensayar dos años y no vas a cobrar un peso. Vamos a trabajar horizontalmente. No vamos a relacionarnos con el estado. Nosotros vamos a trabajar de manera radicalmente independiente» Del otro lado tienes un tipo como Veronese que tiene su sala independiente en su casa y a la vez trabaja en el teatro comercial y en el independiente. En el teatro oficial no tiene ningún problema y paralelamente los que están en la posición radicalizada lo cuestionan; dicen «está pensando sólo en el dinero» Y él dice «no, no estoy pensando sólo en el dinero, pero estoy haciendo distintas formas de teatro y uso la plata que me da el teatro comercial para hacer teatro independiente» Es decir, las formas son variadas. El tema es que podríamos reconocer una zona más contracultural, más antisistémica, que sería la zona más radicalizada, y otra zona mucho más integrada a los otros circuitos. Lo importante en estos casos es no pretender que todo el mundo haga lo mismo. En otra época se pretendió eso: generalizar o generar una estructura binaria.*

*Pero el funcionamiento del mundo ya no es así. El canon de multiplicidad, esta idea del Big Bang, del gran estallido, no solamente lo que antes era una unidad se dividió en mil pedazos, si no que esos pedazos se siguen reproduciendo y se siguen ampliando. Vivimos en campos teatrales cada vez más grandes.*

*Entonces, creo que no hay un público, sino que hay públicos. Yo a eso lo llamo concepciones ¿qué serían las concepciones? Estructuras de subjetividad. Formas de entender el mundo en relación con el teatro. Y realmente no hay una sola. Hay un montón conviviendo. Por eso es tan difícil hacer una historia del teatro ahora, porque primero, ¿a quién elijo como representativo? ¿cuál es el representativo de esta época? Por eso yo hablo de una nueva época. Realmente estamos ante un canon imposible. Yo no puedo saber qué va a pensar un espectador porque estamos ante situaciones muy complejas en las formas de producción, en la construcción de concepciones, en las subjetividades que se relacionan a través de la red del campo teatral.*

*Yo pienso que cuanto más vaya avanzando la globalización, que es una unidad monolítica que cumple una función única, más va existir lo que es la respuesta de la multiplicidad. La globalización es un mercado mundial. El teatro es todo lo contrario.*

*El teatro es localización, multiplicidad. El teatro funcionaría como territorio de subjetividad alternativa a la globalización, a la homogeneización. Entonces, para mí, la aberración epistemológica sería tratar de homogeneizar. Por ejemplo, inventando una línea o una sola forma de hacer teatro. Por eso hay palabras claves en esta época. Una palabra es multiplicidad; otra,*



*Big Bang; otra, estallido molecular. Otra palabra es lo micro, otra palabra fundamental es canon imposible. Otra, que creo fundamental, es modelo relacional. Las cosas ya no son entidades autosuficientes, sino que lo que hay son relaciones entre una red de conexiones moleculares, por decirlo así.*

*Bueno, todo eso se cierra con una palabra que es complejidad. Vivimos en un mundo muy complejo, tremadamente complejo. Cada cual ve lo que hace dentro de esa complejidad. Lo importante es que te da grandes posibilidades creativas a diferencia de los viejos modelos de autoridad. Bueno, es una conquista de la diversidad. El secreto está en la convivencia, en esta idea de aprender a vivir juntos, que yo creo que, en ese sentido, el teatro es un gran modelo político contra la globalización porque la globalización no quiere que vivamos juntos.*



**JAS:** *El concepto clave para nosotros es la colaboración, más que hablar de pedagogía en términos de un discurso unidireccional o dirigido desde docentes a estudiantes, lo que intentamos es crear espacios colaborativos mediante seminarios y laboratorios donde se debate y se planteen temas y marcos de trabajo, y se ofrezcan herramientas creativas que puedan ser utilizadas por los participantes de muy distintas maneras.*

*Mi experiencia pedagógica se da a nivel posgrado. Imparto docencia en una facultad de artes visuales, donde lo más importante es generar contextos de investigación. Lo que nosotros planteamos en el master en “Práctica escénica y cultura visual”, en Madrid, no es tanto itinerarios cerrados con un programa docente específico, sino más bien contextos de debate o de investigación que permiten el desarrollo de*

*investigaciones individuales o de investigaciones colectivas. Nos parece muy importante el fomentar el trabajo colaborativo. Quizá en el ámbito de las artes escénicas está más asumido el hecho de que el trabajo escénico requiere la colaboración; en el ámbito de las artes visuales se tiende a un trabajo mucho más individualizado.*

**JD:** Claro, José. Ahora, ¿estas formas de producir de manera más colaborativa son resultado de determinadas condiciones políticas o propician nuevas condiciones políticas? En la ruptura de jerarquías, ¿qué condiciona a qué?

**JAS:** *Creo que es un proceso simultáneo. Hay un pensamiento político y social. Hay formas de democracia real o democracia radical, en el ámbito social y político, que se diferencian de las propuestas anarquistas en la medida en que piensan lo equitativo sin prescindir de los modos de representación. Al mismo tiempo que se producen esas tendencias de democracia real, de democracia radical, es inevitable que en el ámbito académico o en ámbito de la creación se piense simultáneamente: -Tal vez, sea la época que nos toca vivir, donde las prácticas artísticas o las prácticas inclusivas van de algún modo construyendo modelos o metaforizando aquello que en el ámbito del pensamiento político se está produciendo a nivel discursivo, pero todavía no a nivel concreto- Entonces no se trata de que el arte vaya por delante sino que para el arte es más fácil realizarlo porque lo puede realizar a pequeña escala. En un discurso teórico es más fácil realizarlo porque sólo tienes que escribir, mientras que en el ámbito político hay que vencer muchas resistencias, a veces muy duras. Yo creo que estamos en un mismo lugar y que efectivamente de lo que se trata es de ir creando esos*





*modelos no jerárquicos en distintos modelos de experiencia.*

*En los últimos años, como consecuencia de una formación mayoritariamente conceptual, también en el ámbito de las artes escénicas, hay una tendencia muy fuerte hacia el trabajo individual, que es lo que nosotros intentamos combatir, no de manera agresiva, sino propiciando espacios de encuentro y colaboración.*

**JD:** Me dan muchas ganas de presenciar sus prácticas. Es un gusto tremendo el poder platicar esta tarde, y antes de despedirnos, quisiera decirles una última cosa a estos muchachos de La Barraca para su revista: *No podemos estudiar teatro como lo hacíamos en años atrás porque la sociedad ha cambiado. Apareció lo que llamamos el modelo relacional. Entonces, hay que cambiar la pedagogía. Yo pienso, por ejemplo, que tiene que ver con un espectro muy grande de materias a tener en cuenta donde no solamente se estudia Stanislavski, sino también las teatralidades de los actores populares locales. Por ejemplo, en Argentina, el sainete: una vieja forma de teatro que no se enseña en las escuelas. Pero también habría otras líneas como la escuela de Laban, la escuela Lecoquiana, todo lo que son las estrategias del actor euroasiático y las estrategias tradicionales del teatro oriental. Yo le agregaría los distintos conceptos de actuación según el actor de teatro, cine, televisión, video. Un actor de teatro tiene que saber actuar para el público, para una cámara. Porque va ir a laborar seguramente al cine, a la televisión. Y por otro lado lo que a mí me gusta llamar las poéticas de liminalidad; esto es, performance, happenings, Teatro clásico, Teatro Ambiental[3]. Es decir, estas pedagogías que ponen en suspeso la rela-*

*ción entre realidad y representación.*

*Una carrera de cuatro años o cinco años es apenas el comienzo. Después, el actor tiene que seguir estudiando, es decir, tendrás unas materias fundamentales en el primer periodo formativo y después tienes que salir a estudiar, practicar, investigar. Es como si yo les dijera estudiar todo el tiempo, toda la vida hasta que se mueran. Es la única manera. Pero la pedagogía no puede encerrarse en los modelos del siglo XIX o de mitad del siglo XX porque todo eso verdaderamente entra en conflicto. Creo que también esto lo tienen que saber los docentes pedagogos, ser conscientes de esa complejidad. Por eso es importante que los pedagogos no crean que tienen el dominio de la teatralidad.*

[1] Los nuevos territorios de la crítica teatral: entrevista a Jorge Dubatti por Roberto Kaput, publicado en el mencionado sitio web el 21 de agosto de 2016.

[2] La distinción entre técnica y disciplina se hace más evidente desde principios del siglo XX, implementándose técnicas y multiplicándose las posibilidades del hacer dentro de las disciplinas. Se trata del terreno del arte contemporáneo, y se agudiza con el arte conceptual en la segunda mitad del siglo XX.

[3] El teatro ambiental se refiere a un concepto acuñado por Richard Schechner a partir de su trabajo en The Performance Group en el año 1967.



# LA BELLA AURELIA

NARRACIÓN- POR ROGER VAN VELDE  
POESÍA- POR IÑIGO MALVIDO Y GERARDO RODRÍGUEZ



# Queso

Roger van de Velde



*Traducción: Fons Lanslots*

Una de las múltiples cosas que desde niño me han intrigado en gran medida es la existencia de los agujeros en ciertos quesos holandeses, suizos y franceses. Si es que los agujeros pudieran “existir”. Habrá una explicación racional, láctea, del fenómeno, porque me parece inverosímil que, sin causa o intervención, unos quesos lleguen a la mesa con y otros sin agujeros. Sin embargo, mi extrañeza no se satisface con esta suposición, pues aparte de mi alergia a las ingeniosidades técnicas en general, soy un ignorante en los secretos de producción de la industria láctea.



# con agujeros

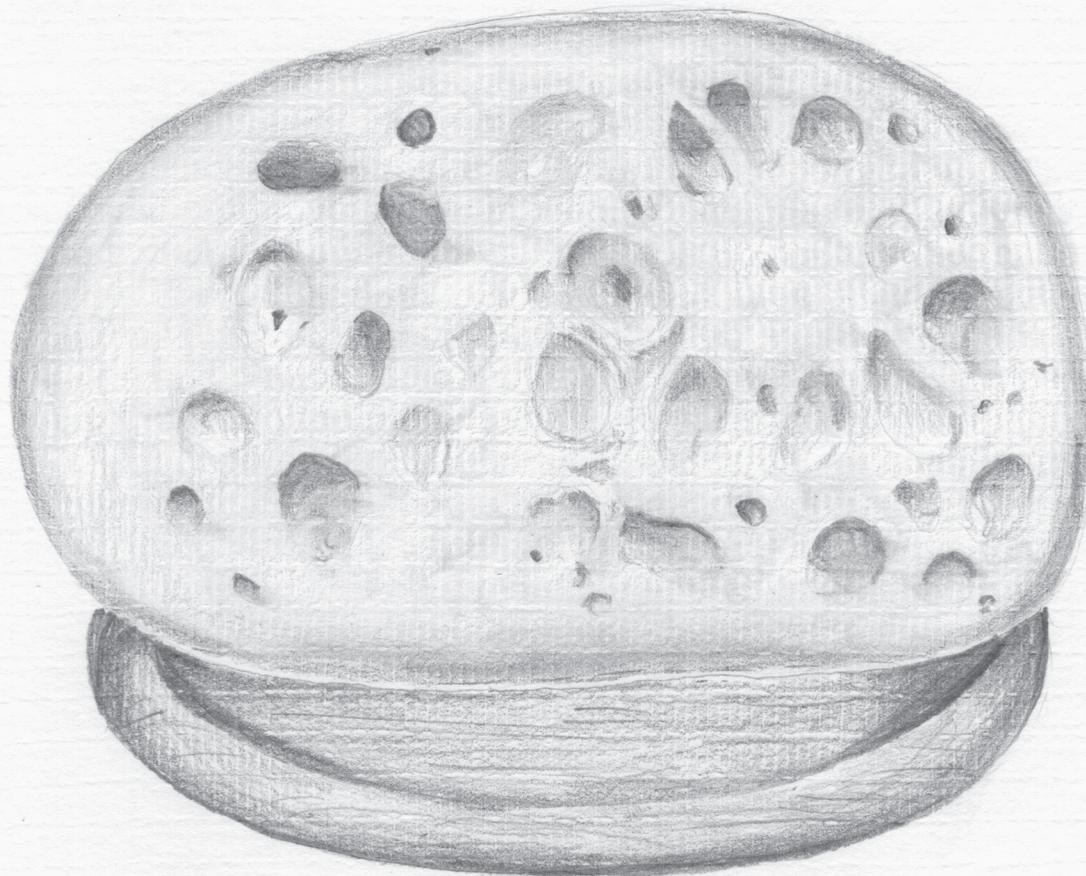


fig 1.  
· un gruyère



Lo que me fascina visualmente, es el orden caprichoso de esos agujeros. Una estructura plástica que, al menos así pienso, no funciona según determinados principios y que, no obstante, en lo decorativo resulta aceptable. En su posición arbitraria, esos agujeros siempre parecen ser geométrica y proporcionalmente justos, y hallarse en los quesos adecuados.

¿Hay algo más vulgar que una simple rebanada de Chester?: un objeto llano y liso que apela a todo, menos a la imaginación y que sólo pretende ser cien por ciento queso. No me agradan los absolutismos, ni tampoco los quesos. Mi repugnancia es sólo cuestión de gustos y esto no se puede debatir. A algunas personas no les gustan las trufas o las ostras, y tampoco pueden explicarlo. Una tía se marea con el olor de mejillones cocidos, que a mi parecer son un bocado exquisito. Así que mis objeciones

son puramente subjetivas. Para mí, el queso holandés que, a pesar de todo, aquí se come en enormes cantidades desde hace mucho, tiene un sabor soso y amorfó que evoca reminiscencias de vacas tristonas, a las que desde hace tiempo ya no las visitan los toros, y que por esta pérdida viven abatidas en pastos pantanosos. Si pongo mostaza en el queso, entonces percibo principalmente la mostaza, pero, por supuesto, no se trata de eso. Si opto por unas variedades más fuertes como el Camembert, Herve o Bleu Danois, se me quitan las ganas de comer, debido al proceso de ósmosis asociado con algunas funciones orgánicas difíciles de definir.





Los agujeros, sin duda, insípidos e inodoros, los considero algo fantástico y casi me atrevería a decir “poético”, lo cual hace que de alguna manera justifique, en parte, la existencia del queso. Con estos agujeros uno puede hacer muchas cosas, no relacionadas con el acto de comer queso. Por ejemplo, contarlos echándolos a suerte, como si fueran los pétalos de una margarita: Rosa me quiere, no me quiere... o ver en ellos un paisaje lunar o un cuadro surrealista. A través del agujero se puede mirar la tardía luz del sol de otoño o a un niño que, por tal ocurrencia, florece con una risa sonora.

Supongo que, con la comida, no todos se dejan desviar por semejante imaginación frívola de uso funcional, inherente a la producción del queso: llenar el estómago. Solo quiero que el goloso civilizado respete el elemento decorativo de los agujeros en el queso. Después de todo, uno come también con los ojos.

En el pequeño y barato restaurante italiano donde a veces, después de embolsar mi salario al principio del mes, voy a comer ossobuco; en la tarde de aquel sábado, miré con sorpresa y cierto disgusto al hombre que, en la mesa de enfrente, destruía implacablemente el escaso resto de poesía. En realidad, destruir no es la palabra exacta. Más bien tapaba a fondo las salidas de emergencia de la imaginación. Meticuloso y modesto, untaba los agujeros del queso Gruyere con la crema batida que estaba destinada a su café, para luego examinar el resultado con una risilla trágica, como alguien que en una funeraria acaba de arropar con sus propias manos a un muerto.

Miré el extravagante acto con fascinación y me pregunté en qué impulsos ocultos podía basarse esta manía anti-agujeros, pues debía de existir una razón. Alguna vez me enteré de que hay gente que prepara el queso con mermelada, y eso le gusta, aunque algo así me parece una barbarie culinaria, pero la combinación de Gruyere con crema batida es un atentado a la lógica gastronómica. Es una locura. Ese hombre no pudo haberlo hecho por el sabor, pero entonces, ¿por qué?

Era un hombre entrado en años, sombrío, flaco, con una mueca torva en los labios y de ojos cansados. Cuando se inclinaba para recoger su servilleta del suelo, noté una calva redonda en el occipucio, tal como se ve en los clérigos de la vieja escuela y también en personas que han usado un quepis durante años. Me pareció haberle encontrado antes en alguna parte, pero no pude situarle. Por eso, su singular manera de actuar me intrigó aún más. Es uno de mis pequeños hábitos: partiendo de la manera de hablar, apariencia y conducta, catalogar a la gente desconocida por su posible profesión y ambiente social. Para justificar ese fisgoneo indiscreto, me engaño, como si se tratara de un ejercicio del conocimiento de la naturaleza humana, aunque de hecho, es una curiosidad enfermiza. En las escasas ocasiones en que después puedo





verificar mis conjeturas, resulta que a menudo me equivoco rotundamente, pero es para mí una satisfacción cuando doy en el clavo. Ahora, la manía me dominaba otra vez. “Quizá” pensé “el hombre que tapa con ganas los agujeros en el queso es un albañil, un estucador o un tapicero, aunque por lo que sé, semejantes artesanos no suelen llevar un quepis, a no ser que trabajen para el municipio. Uno puede acabar siendo calvo también por llevar una boina o por falta de vitaminas capilares. En la publicidad para lociones y champús, se puede leer con frecuencia que la piel del cráneo mal cuidada fomenta la caspa, y eso tiene como consecuencia la fatal caída del pelo. Tal vez se puede perder el cabello por los quebraderos de cabeza. En efecto, él tenía un aspecto preocupado, pero en sí, eso no era una razón para untar el Gruyere con crema batida. Era probable que formara parte de esa calaña de hombres de acción, dinámicos y por lo general agresivos, que siempre y en todas partes están listos, aunque la mayoría de las veces, de manera simbólica, para tapar brechas. Entonces, ¿por qué no tapar los agujeros del queso?”

El hecho de que tantas causas recónditas pudieran dar motivo a esa manera de engullir, que me resultaba completamente absurda, me picaba más que nunca la curiosidad. Esperaba con creciente impaciencia que el hombre coronara su extraño ritual con una apoteosis, ya que después de haber tapado la última brecha, se suele plantar una bandera triunfante. Tal gesto pertenece a la consagración de un esfuerzo heroico, aunque sea difícil de nombrar así su embadurnamiento.



Sin embargo, su mueca triste no reveló el secreto. Se metió el queso con los agujeros tapados en la boca y empezó a masticar automáticamente. Ni siquiera estaba claro que le gustara y era evidente que no llegaría a una apoteosis. Masticando, se veía aún más sombrío, con una lánguida oscuridad resignada, como en los ojos de aquellas vacas tristonas.

Llevado por una mezcla de curiosidad y misericordia, hago a veces cosas temerarias, que después, lamento profundamente. Hubiera sido mejor dejar comer con calma al hombre su queso embadurnado y pedir una jarra de Lacrima Christi, para disfrutar mi ossobuco, sin prestar atención al acto pegajoso que se puso ante mis ojos. A fin de cuentas, era su Gruyere, su crema batida y su estómago. Tampoco se había entrometido con mi manera de comer.

La curiosidad, mi virtud más deliciosa y mi vicio más trágico, me dominaba otra vez. Moví mi silla, me incliné hacia delante y sonréí de la manera más encantadora posible.

—Perdone, es la primera vez que veo a alguien comer queso con crema batida. No





quiero ser impertinente, pero esta manera, poco común, me interesa. En mis ratos libres, me distraigo con el estudio de las típicas costumbres alimentarias de los pueblos extraños. Una afición que amplía el horizonte. Parece ser que, por ejemplo, a los árabes les gusta lo dulce en las combinaciones más sorprendentes, según nuestras costumbres occidentales.

Demasiado tarde me di cuenta de que mi táctica de planteamiento astuto era errónea e incluso imprudente. Por lo visto, estas rebuscadas excentricidades culinarias le atemorizaban. Debía pensar sin duda que alguien que dedica su tiempo a tales aficiones extravagantes, y además hace alarde de ello, es capaz de otros caprichos. Fuera de eso, el ejemplo de esos árabes era psicológicamente poco afortunado. Quizás él sabía que los árabes, aparte de que sienten predilección por los dulces, también por la carne podrida de cordero y por insectos asados a la parrilla y, después de la comida, suelen eructar ruidosamente para mostrar su satisfacción por los platos sabrosos. De una u otra forma, no era lo que se dice una alusión halagadora a su curiosa manera de consumir queso.

Interrumpió el masticar y desde los ojos, que se le agrandaron de repente, me miró desconfiado, casi hostil.

—¡Como el queso al gusto de mi paladar!  
—dijo con brusquedad.

En su contundencia, fue un argumento suficiente, al que no había nada que discutirle. En efecto, era su derecho absoluto adornar el Gruyere con crema batida o con jabón verde, si él lo quería. Ninguna ley en ningún país se lo podía prohibir. Por eso me apresuré a rectificar mi observación, evidentemente malinterpretada.

—Claro —le dije, complaciente—. De ninguna manera quiero criticar la combinación, a mi modo de ver, peculiar. Sólo para complementar mi archivo, quisiera saber de dónde viene la receta, ¿tal vez de Andalucía? ¿O de Sicilia?

Mencioné así, Andalucía y Sicilia, porque estas regiones se precian de tener una reputación romántica y soleada. Con eso esperé borrar la evocación inoportuna de los árabes con su carne podrida de cordero y sus saltamontes fritos.

Aburrido, se encogió de hombros:

—Nunca visité Andalucía o Sicilia. A decir verdad, nunca estuve más lejos que Scheveningen en el norte y Roubaix en el sur. No sé cómo coman el queso en países lejanos y me importa un pepino. Cumplio una receta de propia invención y espero





que usted no ponga objeciones a eso.

Algo en su voz sonó amenazante y al mismo tiempo provocador, como si esperara que yo pusiese reparos, para darle la oportunidad de empezar a reñir abiertamente.

—¿Le gusta? —dije, inocente. Mi pregunta, sin segundas intenciones, era una prueba de interés por su apetito, porque, así como así, no podía cortar de manera brusca la charla, sin dar la impresión de que le repudiara por su excentricidad.

Tomó otro bocado de su queso con crema batida, masticó, tragó; y dijo con toda serenidad, pero con una convicción tajante:

—Tiene un sabor horroroso.

—Entonces, ¿por qué lo hace? —pregunté con cara de sorpresa. Las palabras me habían salido de los labios antes de darme cuenta de que estaba preguntando confidencias e incluso una justificación a un hombre desconocido que, desde el principio, había dicho que se apropió del derecho indiscutible de comer queso a su antojo.

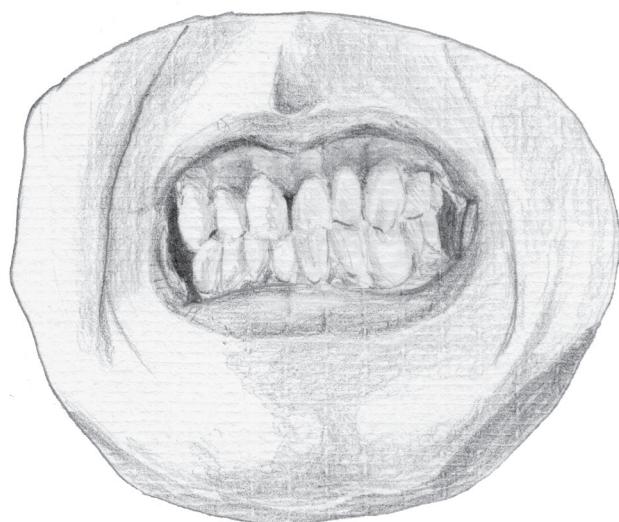


fig. 3  
masticar con la boca abierta





Esta indiscreción extrema tampoco le pasó desapercibida, porque su voz adquirió un sonido aún más amenazante:

—Señor, ¿por qué se entromete?

El modo en que dijo la palabra “señor”, con esta entonación autoritaria y desdeñosa, pudo haber sido un aviso. Entre las variedades sociales, hay cierta especie que domina por excelencia el arte refinado de presentar su desprecio para el prójimo con una cortesía agresiva. Cada vez que los representantes de esta especie se dirigen a mí con un “señor”, sin querer, pienso en la ira reprimida de Marco Antonio, cuando le echaba en cara sus acusaciones al “honourable man” con la sangre, todavía caliente, de César en las manos.

Por segunda vez, ese pensamiento me pasó por la mente como un relámpago: ¿dónde lo he visto? Estaba seguro de que había escuchado el “señor” desaprobatorio en boca de él, antes y en otras circunstancias, pero en aquel momento, aún estaba atrapado en los albañiles, estucadores y tapiceros.

—¡Qué lástima de agujeros! —dije de forma ostentosa.

Era una reacción obstinada. En el fondo, él estaba sobrado de razón. Me entrometí en asuntos que no me incumbían, pero como “honourable man” no podía contemplar su arrogancia con agrado y quedarme sin respuesta ante su objeción.

—Lo lamento sinceramente por los agujeros,  
—repetí igual de provocador.

No lo hubiera hecho. De repente se puso pálido, echó la servilleta sobre la mesa y, amenazante, se dirigió hacia mí. Ocurrió tan rápido que ni siquiera tuve tiempo de estimar la distancia entre mi mesa y la puerta. Me venció un arrepentimiento profundo por haberle abordado, pero también éste llegó demasiado tarde.

Se había acercado a unos pasos de donde yo estaba y por un instante temí que me golpeara, porque en los ojos le ardía una mirada feroz. “Este hombre está loco,” pensé, “pone nata batida en su queso, se altera por una conversación inocente y tal vez, sea capaz de más cosas inauditas.”

Su cara estuvo espantosamente cerca de la mía. Desesperado, busqué una salida para esquivar un golpe repentino, porque ya no cabía duda de que era uno de esos hombres de acción, que no retroceden ante ninguna brecha.. -¿Lo lamenta por los agujeros? —me preguntó.





Ya no me atrevía a darle la razón. Seguir significaba que se armaría un enredo, y, negar, después de mi anterior toma de posición, era algo sin sentido y cobarde. Permanecí inmóvil en la silla, como alguien que por un espasmo brusco siente una incontenible necesidad natural, consciente de que no logrará llegar al WC.

—Señor —dijo, y cuando oí esta palabra por segunda vez, mi sospecha tomó forma—. Señor, odio los agujeros. Mil, cien mil, un millón de agujeros me han amargado la vida. Los he comido y bebido hasta que me hicieron vomitar. Ya no puedo verlos.

Como si esta confesión absorbiera toda su ira, dejó caer los brazos y sus ojos cansados volvieron a adquirir un brillo seco. Tal como estaba allí, parecía un hombre postrado, un hombre acribillado. “Ahora romperá en sollozos” pensé, tranquilizado, pero aún un poco inquieto.

En un arrebato de compasión, todavía quise apoyar su opinión, diciendo que, en efecto, los agujeros sobran de manera molesta, aunque semejante trato benévolo traicionaría mi tesis acerca del queso. Pero ya había dado media vuelta. Al pasar dejó un billete arrugado en su plato y, sin esperar el cambio, desapareció por el gran agujero de la puerta.

Cuando estaba seguro de que no volvería sobre sus pasos, pedí la jarra de Lacrima Christi, al sentirme aliviado.

El imperturbable Giuliano, en su saco blanco, sirvió el vino en la copa. Tal como debe ser un buen mesero, fingió no haber notado nada del incidente, pero yo estaba convencido de que no se le había escapado ningún detalle.

—Giuliano, ¿conoces a ese hombre que acaba de salir? —pregunté de la manera más indiferente posible. Giuliano quitó de la mesa un poco de polvo imaginario con la servilleta, acercó la llama del encendedor a mi cigarro, y respondió igual de indiferente: —¿Quiere decir el señor Solvijn? Desde hace unas semanas es un cliente asiduo, un hombre tranquilo, algo melancólico. Durante cuarenta años trabajó como perforador de boletos en el Tranvía 16 y, el mes pasado, se jubiló. Su esposa murió hace poco. ¿Me permite recoger la mesa, señor? El “señor” melodioso del mesero sonó muy diferente al “señor” con odio del perforador. —Sí, Giuliano, adelante —dije distraído.

Puse la copa a contraluz de la lámpara de mesa, tomé con cautela un trago de vino, y llegué a la conclusión de que se puede encontrar más dramatismo en la manía hilarante de un revisor de tranvía que se ha quedado solo, que en la ira teatral de Marco Antonio con su “honourable man”. No me gustó el Lacrima Christi.







# Poesía

por Iñigo Malvido

**lienzo**  
quiebro reveses  
la orilla es alta

**vendrá la muerte y tendrá tus ojos**  
espejarse con el alba  
ennegreció el crimen del silencio

## Diferencia

*La realidad del aire no es la de los sueños,  
a veces disfrazada como coincidencia  
viene a posarse en los espejos,  
mas no ha dejado nunca de vivir  
su transparencia.*







# Poesía

por **Gerardo Rodriguez**

## ***Amo gota a gota***

*el sonido inquebrantable del agua contra el agua.*

## ***Con todo el cielo dentro***

*grito para arriba,  
miro el largo misterio de la tarde,  
los mástiles derribados,  
este largo marzo que no concluye,  
la rosa de los vientos dejada a la deriva,  
la brisa cubriendo de polvo la memoria,  
y a veces sueño nubes.*



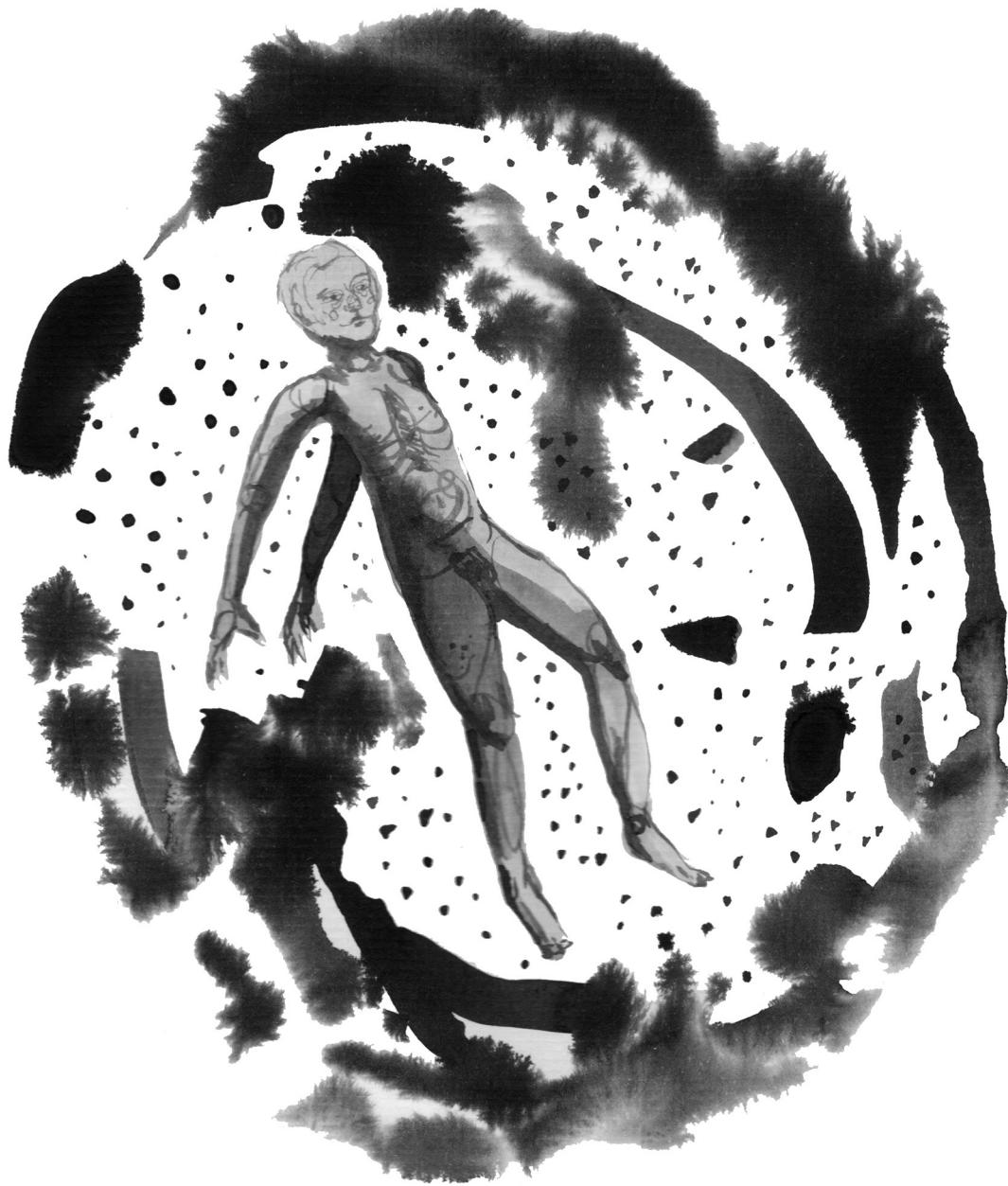






# Manifiesto Artístico de Tribu Teatro





# Sobre el manifesto

- I. El manifiesto es una guía, no un dogma; funge como dirección estratégica para la posibilidad creativa y el planteamiento de objetivos en la creación dentro de Tribu Teatro.



- I. El artista escénico no considera a otro artista escénico como un instrumento para la creación sino como un creador de la misma y podrá involucrarse en las distintas disciplinas que conforman el acto teatral.
- II. Busca comprender el sentido de tribalismo para generar empatía con la identidad comunitaria y no únicamente con la identidad individual. Pensamos al tribalismo como la primera fuente de identidad comunitaria en el ser humano, aquella que reconoce las particularidades y diferencias de las agrupaciones sociales, como también las características esenciales que nos unen como especie.
- III. Trabaja con la ritualidad. La ritualidad es un regreso al origen de las cosas; una forma en la que el ser humano puede comprender el inicio de sí mismo.
- IV. Reconoce su condición animal porque esa condición es la que lo une al resto de las personas y al entorno que le rodea. Negar la condición animal es negar su propio origen.
- V. Se comunica por necesidad. Esto permite la comunicación dentro del acto escénico a través del lenguaje y no únicamente a través de la lengua.
- VI. Indaga la diferencia entre callar y silenciar.
- VII. A través de sí mismo, piensa en el otro e incluye al espectador como una forma de buscar el sentido de comunidad por medio de su obra artística.





# Sobre el artista escénico en Tribu Teatro

Cuanto más profundo vea el artista escénico dentro de sí mismo, más universal se convertirá su creación.

- VIII. Por medio de su creación artística, el artista escénico no debe mentirse a sí mismo ni a otro ser humano.
- IX. Busca no hacer daño intencionalmente por medio de su obra artística, ni a sí mismo, ni a otro ser vivo.
- X. Reconoce la distinción entre pelea y discusión.
- XI. Busca comprender el caos para usarlo a su favor y así distinguir entre lo que debe y puede controlar y lo que no puede ni debe controlar.
- XII. Entra y sale por decisión del estado de la convención escénica, ya que gran parte de la creación se realiza por medio de exploraciones escénicas.





# Sobre la creación escénica en Tribu Teatro

- I. La creación escénica es el lugar donde convergen el discurso y la experiencia estética.
- II. Surge de la vida y no de sí misma. Así no se acotará la creación pensando a la vida dentro del teatro, sino pensando al teatro dentro de la vida.
- III. Se hace a través del lenguaje y no únicamente de la lengua.
- IV. Está dotada de animalidad.
- V. Está dotada de silencio.
- VI. Está dotada de caos.
- VII. Es un acto ritual.
- VIII. La creación escénica incluye y necesita al espectador.
- IX. En la creación escénica se da una aproximación al sentido de comunidad haciendo lo íntimo colectivo.
- X. Es una búsqueda para encontrarse a uno mismo sin importar que hayan sido caminos ya pensados, siempre y cuando no se cometa plagio y se reconozca el trabajo ya explorado por alguien más para ampliar la búsqueda artística propia.
- XI. La creación escénica en su inicio no partirá de un texto previo sino de preguntas a responder.



- I. El ensayo teatral es un fenómeno único, dotado de ritualidad.
- II. Cada ensayo teatral plantea una cuestión acerca de un tema a explorar e investigar. La respuesta o cuestiones no contempladas surgirán del ensayo mismo. La pregunta dotará de forma al ensayo teatral.
- III. La pregunta no es un mero ejercicio complementario o de reflexión, sino que adquiere cuerpo y forma en lo práctico del ensayo teatral.
- IV. De ser necesario, se accede a la creación artística del ensayo por medio de la discusión, no de la pelea. Lo importante en el ensayo es crear solucionando, explicando, y no el imponerse o dañar.
- V. Es el ensayo teatral quien pondrá de manifiesto las cualidades y características de cada artista escénico. Éstas sólo se manifestarán a través del flujo del mismo ensayo.
- VI. La animalidad humana pertenece al territorio del ensayo teatral para potenciar la expresión artística.
- VII. En el enfoque del ensayo teatral se integra al ausente (espectador) desde la conciencia de que la vida creada pueda ser observada.
- VIII. Lo extraordinario dicta el carácter del ensayo teatral.
- IX. El ensayo teatral es el lugar para conocerse a uno mismo y donde se ejerce la individualidad a favor de la creación.
- X. El artista escénico busca evitar los caprichos creativos pues



# Sobre el ensayo teatral en Tribu Teatro

- limitan la creación colectiva.
- XI. Para aceptar o descartar toda propuesta que tenga intención de aportar a la creación artística se necesita antes haber sido experimentada.
  - XII. Siempre es buen momento para la creación artística. Nunca existen las condiciones ideales para la predisposición del ensayo perfecto. Las condiciones externas del ensayo no son un impedimento para la creación artística.



# Nuestros colaboradores

## **Nora Márquez (1991)**

dinospletoricus@gmail.com

Actriz egresada del Centro Universitario de Teatro y fandanguera de corazón. Forma parte del Consejo Editorial de La Barraca desde 2015. Integrante del Colectivo Historia de todos.

## **Mitl Maqueda Silva (1989)**

mitl69@hotmail.com

Antropólogo Social por la Universidad Autónoma Metropolitana, Maestro en Antropología Social por la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH). Actualmente cursa el Doctorado en la ENAH en la línea de investigación “La estructura simbólica del cuerpo en situación de interculturalidad” a cargo del Dr. José Carlos Aguado V. Sus rutas de investigación versan sobre la práctica social del clown y de diversas expresiones lúdicas dentro de los procesos de mundialización en la Ciudad de México, a su vez se enfoca en temas relacionados con la antropología de la corporeidad, la risa, la teatralidad y la performance.

## **Sara Guerrero**

sara.guerrero.327@gmail.com

Egresada del Centro Universitario de Teatro.

## **Valentina Manzini (1996)**

valentina.manzini@gmail.com

Mujer veinteañera de la periferia cuernavacense a quien le intriga el mundo y su papel en este. Encontró en el teatro un espacio de diálogo e intercambio con seres heterogéneos que continuamente le resuelven y/o generan dudas. Desde 2013 ha realizado trabajo social con comunidades rurales de México y desde hace tres años estudia actuación en el Centro

## **Rafael Agustín Mustieles Aguirre (1965)**

rafael.mustieles@gmail.com

Nació en la Ciudad de México el 11 de agosto de 1965 (52 años). Egresó de la carrera de Ingeniería Química en la UNAM (1989), y de la Maestría en Administración en el ITAM (1997). Desde hace más de 20 años colabora en una empresa del Sector Energía. Hace algunos meses cursó un Taller de Teatro como parte de una búsqueda personal para mejorar sus competencias y habilidades de comunicación, con miras a dedicarse algún día de tiempo completo a la docencia.



### **Uriel García Mendiola (1994)**

uriel.gmendiola@gmail.com

Actor egresado del Centro Universitario de Teatro. Forma parte del Consejo Editorial de La Barraca desde 2015. Integrante del Colectivo Desde los Huesos y de La URBA Teatro. Su pasión por el arte está en el gozo de compartir, en el más amplio sentido de la palabra.

### **Iñigo Malvido Escobedo (1992)**

ovladimei@hotmail.com

Lector y aprendiz de luthier.

riores de Arte Dramático, en la ciudad de Rabat, Marruecos.

### **Mazatzin Armenta (1995)**

mahatmazatzin@gmail.com

Diseñador gráfico e ilustrador actualmente estudiante de la Escuela de Diseño del Instituto Nacional de Bellas Artes, en la carrera de diseño industrial. Diseñador oficial del Colectivo Desde Los Huesos.



### **Compañía Tribu Teatro**

Ariana Candela

Romanni Villicaña

María del Mar Náder Riloba

María del Kemp

José Gómez Covián

Omar Silva

Javier Morales Villasana

Xóchitl Franco

Con la obra “El Coro” Creación Colectiva, dirección de Romanni Villicaña, representaron al Centro Universitario de Teatro en el Festival Internacional de Teatro Universitario edición 2016 – 2017 y fueron ganadores de la Categoría C1 (estudiantes dirigidos por estudiantes), obra que también se presentó en el Festival Internacional de Escuelas Supe-







# Convocatoria

## La Barraca Número 4

### Teatro y tecnología

Los invitamos en este número a escribir sobre la manera en que los mecanismos tecnológicos –actuales o pasados- afectan y transforman la manera en que se produce teatro y la forma en que dichos mecanismos adoptan la teatralidad y la representación como una práctica cotidiana en nuestra forma de construir el mundo y su identidad.

¿Podemos pensar en una estética de los mecanismos tecnológicos?

¿De qué maneras ha influido la tecnología en nuestra manera de crear/producir/escribir teatro y representar la realidad dentro y fuera del espacio escénico?

¿Cómo nos planteamos el lugar del teatro dentro de una época con tantas posibilidades de representación digital?

**TE INVITAMOS A FORMAR PARTE DE LA BARRACA**

Envía tu colaboración a [labarraca.unam@gmail.com](mailto:labarraca.unam@gmail.com)





*La Barraca Número 3  
“Teatralidades fuera de la  
escena: La otra antropología teatral” se ter-  
minó de imprimir en Diciembre del 2017.*

*El tiraje consta de 1000  
ejemplares.*

*Impreso en Ciudad Universitaria,  
CDMX, México.*

