

LA BARRACA

REVISTA DEL CENTRO UNIVERSITARIO DE TEATRO



EDITORIAL



El equipo de *La Barraca* se complace y estremece en presentar esta primera edición de nuestra revista. Si bien nos hemos encargado de dar forma y nombre a este proyecto, creemos en el ejercicio de la pluralidad y la colaboración: replantear nuestros paradigmas de comprensión a partir de lo teatral. Abrimos, entre otras cosas, un camino, una dirección y una pregunta ¿es posible pensar al teatro como un horizonte de comprensión? ¿es posible articular nuestro campo de acción, nuestra profesión como técnica y conocimiento? Queremos habilitar un espacio donde podamos construir vínculos entre estudiantes y académicos, y generar entramado conceptual e imaginario que posibilite la reflexión alrededor de nuestra labor artística, nuestro compromiso social y nuestro ineludible papel dentro de la comunidad universitaria y académica. Abonar con el fertilizante del diálogo y la escritura al teatro universitario y -más ambiciosamente- el teatro mexicano del que tarde o temprano seremos actores y coactores.

.....

Consejo editorial

Dirección

Emilio Carrera Quiroga

Edición

Rodrigo Herrera

Daniela Márquez Mondragón

Difusión

Uriel García Mendiola

Ilustraciones

Natalia Monterrubio

(Miss Baby Baby)

Diseño editorial

Nayeli Rojas

(Maldita entre las malditas)

Consejo asesor

Laura Almela

Mario Espinosa

Alaciel Molas

Rodolfo Obregón

David Olguín

Primera edición

Centro Universitario de Teatro

Av. Insurgentes 3000

labarraca.unam@gmail.com

labarracaunam.wix.com



**Movimiento ferrocarrilero
(1958-1959)**

{ S U M A R I O }

9 Presentación

El PreBrassiere

- 11** *Un soldado en cada hijo, no*
Por Nora Márquez

El Brassiere

- 17** *De revoluciones...*
Por Guillermo Revilla

- 25** *La persistencia de la memoria:
el teatro como encuentro social en Perú*
Por Emilio Carrera Quiroga

- 35** *La marcha*
Por Romanni Villicaña Castañeda

Caminando por el espacio

- 49** *¿Quién dijo que todo está perdido?
Yo vengo a ofrecer mi corazón*
Por Michelle Amador Betancourt

Narración

- 55** *El triste caso de la
verdolaga López Morton*
Por José Velasco

La Barraca:

- 64** *Conversaciones con Rubén Ortiz*

Reseña

- 81** *¿Qué papel juegan las artes en
escenarios de Justicia Transicional?*
Por Camila Villegas

Poesía

- 85** *Recital de lo que deviene*
Por Alaciel Molas

- 87** *Silencio!*
Por Nora Daniela

El mágico sí

- 89** *Semblanza de Atanasio Cadena*
Por Rodrigo Herrera

LA PRESENTE EDICIÓN



Dadas las penosas y desagradables circunstancias actuales de nuestro país de coyunturas y desapariciones, violencia de estado y el subsecuente descontento social, propusimos como tema central de la presente edición un enunciado que dice: **“Manifestaciones artísticas en torno a la protesta social y crisis política”**. La crisis política es una crisis de legitimidad; los que nos representan ya no representan a la sociedad, representan intereses ajenos a las exigencias y demandas que se han acumulado hasta estallar en acontecimientos políticos y sociales: huelgas, paros, protestas públicas, movilizaciones populares, entre otros. Se trata de una fractura compleja en el proceso político: el normal funcionamiento del sistema político se ve alterado y se alteran también las relaciones entre los actores políticos y sociales que lo componen; en consecuencia, se producen

momentos de incertidumbre e inestabilidad institucional hasta el próximo -o prolongado- reacomodo del sistema a nuevas condiciones.

El caso particular que desata este *brassiere* es la desaparición de 43 estudiantes normalistas de Ayotzinapa, que ha dado cabida al encuentro de personas y comunidades aportando demandas y haciendo visible, otra vez, lo que la memoria deja de lado. En medio del arrebatado de la vida, hacemos un llamado a la imaginación y a la creatividad. Adueñarnos de la vida y de la representación. ¿Qué ejemplos podemos citar en los que las manifestaciones artísticas se han unido al llamado de un ¡nunca más! y se vuelven voz e imagen de la sociedad?

EL LLAMADO EN GENERAL ES A LA EMPATÍA Y LA CONSCIENCIA, A LA IMAGINACIÓN Y AL IMPULSO CREATIVO.





UN SOLDADO EN CADA HIJO, NO

Texto
NORA MÁRQUEZ

WOYZECK, EL SOLDADO, CULPABLE DE ASESINATO Y VÍCTIMA DE UN estado que lo ha colocado en el margen de las posibilidades y capacidades productivas propiamente humanas. Objeto de experimentación científica, artefacto de guerra, cuerpo degradado en la inanición, mente revuelta que piensa mucho pero nada tiene claro, sometido a la más baja condición que le priva de todo desarrollo espiritual e intelectual, esclavo de una razón degenerada y ya esclava de los intereses económicos, políticos y de estado. Entre el humano y el soldado, se marca una gran división: este último colocado en un estado de utilidad, un animal amaestrado. Si bien, para los escritores del *Sturm und Drang*, la llamada de “piense menos y sienta más”, “El corazón late antes de que la mente funcione” o “El hombre que piensa es un animal degenerado”¹ busca reivindicar la pasión sobre la razón; en los cuales tiene inevitables antecedentes el giro literario

de Georg Büchner, encontramos la contraparte en el caso del Woyzeck: ya no piensa pero no por voluntad sino porque su condición rebajada a la dieta de garbanzo y la dependencia mental, además de sus nulas posibilidades de colocarse en un sitio distinto y menos deshonroso, menos deshumanizante, le impiden, en medio de la vorágine de un mundo apenas comprensible, expresar sus pensamientos, ordenarlos y a penas tenerlos; su mundo emocional venido a pobre escape de una realidad de la que ya no puede verdaderamente dar cuenta. Un caso que podría ser mirado como una gran tragedia social se torna en la inexplicable consecuencia de una locura inducida por nada más y nada menos que un orden de desigualdad social. *“La primera premisa de toda historia humana es, naturalmente, la existencia de individuos humanos vivientes. El primer estado de hecho comprobable es, por tanto el de la organización corpórea de estos individuos y, como consecuencia de ello, su comportamiento hacia el resto de la naturaleza. No podemos entrar a examinar aquí, naturalmente ni la contextura física de los hombres mismos ni las condiciones naturales con que los hombres se encuentran, las geológicas...[...]. Podemos distinguir al*

*hombre de los animales por la conciencia, por la religión o por lo que se quiera. Pero el hombre mismo se diferencia de los animales a partir del momento en que comienza a producir sus medios de vida, pero éste se halla condicionado por su organización corpórea. Al producir sus medios de vida, el hombre produce indirectamente su propia vida material.”*²

La corta vida de Büchner, (1813 – 1837) no impidió una formación sólida y una producción literaria y dramática de alta influencia para la literatura alemana posterior, colocándolo como uno de los mayores exponentes de las letras germanas. Cabe hablar de un ímpetu y voracidad juvenil en la inminente crítica desde el teatro en un mundo modernizante que ya en el siglo XIX daba las primeras señales de la decadencia socio cultural que acompañan los procesos civilizatorios de las grandes ciudades industriales, el expansionismo y la militarización de estados, generadora de seres humanos alienados y enajenados; aunado al nacimiento de la clase obrera que se esfuerza por incorporarse al poder adquisitivo del capitalismo instaurado como orden en el centro del mundo. Las consecuencias pueden enlistarse en un largo pacto de autodestrucción de las capacidades

humanas, tanto en lo colectivo como en lo espiritual. En un brillante ensayo sobre Marx y su concepto del hombre, Erich Fromm señala los errores a los que ha sido sometida la teoría marxista, entendida popularmente con una tendencia antiespiritualista, *“El fin de Marx era la emancipación espiritual del hombre, su liberación de las cadenas del determinismo económico, su restitución a su totalidad humana, el encuentro de una unidad y armonía con sus semejantes y con la naturaleza.”*³ Si bien situamos a Büchner treinta años antes de la publicación del primer volumen de *El capital*, pero al fin, hijos del mismo siglo en el que se impulsó la ideología como principal fuerza de cohesión. Se trata de un orden económico en el cual se subsumen las condiciones de vida, se subordina al ser humano a la condición productiva de capital, el hombre rebajado a objeto de uso y cuya vida se tasa en la capacidad de trabajo y la ganancia monetaria que éste produzca con sus horas de obrero. Obrero y soldado, (como el caso de Woyzeck) son dos de las condiciones colocadas en el escalón más bajo del género humano, objetos de uso y deshecho para el beneficio de los encumbrados en una escala social que demarca la desigualdad imperante

desde los comienzos del capitalismo hasta el orden actual.

Incluso la producción artística se ve sometida al orden del mercado; la educación y la cultura pasan no a segundo plano: actividades económicas terciarias. En la implementada búsqueda de la riqueza material, la riqueza espiritual se ve mermada al consumir tiempo y energía todas las otras cosas que, nos han hecho creer, son más importantes.

El siglo XX se instauró en la historia como el siglo más desastroso, que arrasó con millones de vidas en pos de la instauración de ideales políticos y económicos. Nuestro siglo XXI se acomoda a los intereses de los grandes imperios, sometiendo -y ya sin uso de la fuerza- a las naciones de menor capacidad económica: vías de desarrollo y tercer mundo. Frente a una crítica situación espiritual, instauración del hombre moderno, cuyas carencias suplen infinidades de productos y diversiones, educación, arte y cultura se convierten cada vez más en privilegio de unos cuantos. La calidad de vida se aleja del recogimiento espiritual, la contemplación estética y el libre diálogo generador de nuevos caminos para hacer del rumbo del mundo, un rumbo distinto. En los últimos años, en nuestro país se han engordado de ma-

nera demencial las filas militares y policiales al ser alternativas que garantizan sueldo, vivienda, seguro de vida, atención médica y que no requieren un nivel educativo mayor a la secundaria y cuya exigencia de sensibilidad es nula, donde además se encuentran vías para el salto a otros grandes negocios como el crimen organizado y el narcotráfico. Recordamos en una de las estrofas del Himno Nacional Mexicano “Más si osare un extraño enemigo / profanar con su planta tu suelo / piensa ¡oh, patria querida! que el cielo / un soldado en cada hijo te dio / un soldado en cada hijo te dio.”

Oh patria, danos menos soldados y más seres humanos íntegros y libres, ¿quién sino el ser humano que logra explorar sus capacidades, sus sentimientos, su forma de integración en colectividad, lo profundo y lo profano, lo sagrado y lo trivial, logrará darle valor a la vida toda?

Seres humanos libres, no sólo de poder expresar sus ideas, opiniones o posturas políticas o credos religiosos, libres de espíritu. En la lucha por la cual surgen innumerables expresiones artísticas, más allá de una renovación estética, una exploración de la esencia del ser humano. Tomamos las palabras del es-

critor, biógrafo y activista social sueco, Stefan Zweig “[...] Sólo la idea de la libertad espiritual, idea de todas las ideas, que por ello no se rinde ante ninguna otra, resurge eternamente, porque es eterna como el espíritu. [...]”⁴

En momentos de crisis política y protesta social, la dignidad del ser humano, la reivindicación de su derecho ciudadano a tomar partido y oponerse a la indiferencia del estado frente a cientos de miles de desaparecidos, la generación de formas distintas de organización y consumo toman múltiples formas: se expresan en la gráfica, en la producción de obras artísticas que evidencian y denuncian un curso del mundo: la lucha por la emancipación de todo aquello que mantiene congelada nuestra solidaridad y empatía, nuestra sensibilidad y nuestro espíritu es semillero de formas que se reinventan, para dar frutos tarde o temprano en un llamado a la libertad, a la unión del grito y la fuerza creativa; sino para un curso distinto del mundo, para cimbrar sensibilidades.

“Si la modernidad naciente reclama la crítica y el libre examen, porque es ya cada individuo quien ha de determinar en el foro de su conciencia a qué creencias se adhiere y cómo debe hacerlo, la libertad de conciencia y la libertad de

expresión se convierten en cuestiones relevantes”.⁵ Claro, siempre que el individuo sea posible, un ser humano cuyas necesidades alimenticias, de vivienda, educativas, laborales, estén cubiertas lejos de la enajenación y alienación. Woyzeck, es pues, ya en el siglo XIX el boceto de la condición a la que han sido sometidos cientos de miles, soldados o no.

Para continuar y expandir este *Brassiere*, dejamos en manos de nuestros colaboradores la inserción en este debut Barraquil de eventos y manifestaciones artísticas significativas en la generación de la sensibilidad y la conciencia crítica en el tiempo presente. ¿Qué obras o corrientes artísticas se han pronunciado abierta, gráfica, teatral, literaria o poéticamente en situaciones de emergencia política?

- 1 George Hensel, Schauspielführer von der Antike bis zur Gegenwart, p.342. En M. Aimée Wagner y Mesa; Georg Büchner, innovador del teatro occidental. Universidad veracruzana, Xalapa, Ver. 2008.
- 2 Fromm, Erich; Marx y su concepto del hombre. FCE, 1962. p. 15.
- 3 La ideología alemana, p. 19 citado en Fromm, Erich; Marx y su concepto del hombre, FCE, 1962. p.27
- 4 Zweig, Stefan, Castello contra Calvino, Acantilado, Barcelona, 2001. p.252
- 5 Thiebaut, Carlos; De la tolerancia. La balsa de la medusa, España, 1999.



Tlatelolco (1968)



DEREVO LUCIO NES...

Texto

GUILLERMO REVILLA

LA FECHA

El 20 de noviembre de 2014, 51 días después de que 43 estudiantes normalistas desaparecieran en Iguala, Guerrero, se celebró el 104 aniversario del inicio de la Revolución Mexicana. Por la mañana, el jefe del Estado mexicano, Enrique Peña Nieto, entregó ascensos y condecoraciones a miembros de las fuerzas armadas en el Campo Marte. Decenas de elementos de las fuerzas armadas tomaron la calle de Reforma, a la altura del Auditorio Nacional, para impedir el paso y resguardar la seguridad del evento. Ese mismo día, por la tarde, decenas de miles de ciudadanos tomaron las calles para manifestar su apoyo a los padres de los desaparecidos, para demandar al go-



Halconazo (1971)

bierno resultados y cambios, para ofrecer su corazón en busca de una revolución pacífica que devuelva la esperanza a este país.

MITO/RITO:

LA SIMBOLOGÍA DEL PODER

Los mitos son narraciones que explican de manera alegórica, simbólica, el origen del universo, del ser humano, o alguna parte de la historia de un pueblo determinado. Los ritos son prácticas que buscan traer esos mitos al presente. La identidad de una comunidad, de una nación en este caso, está estrechamente ligada a sus mitos fundacionales. Es en ellos que nos reconocemos unos a otros como miembros del mismo grupo, de la misma cultura. Todo griego conocía y se reconocía en la *Ilíada* de Homero.

Mucha tinta ha corrido intentando explicar “la mexicanidad”, y no se ha podido llegar a algo concluyente. Sin embargo, existen varios mitos que todo oriundo de este país conoce y que, independientemente de la posición que asumamos frente a ellos, forman parte de lo que se llama nuestro inconsciente colectivo, digamos, nuestra personalidad como mexicanos. Todos nos enorgullecemos o nos hemos enorgullecido de nuestro pasado prehispánico; todos

festejamos o hemos festejado el 16 de septiembre como el cumpleaños de nuestro país; hasta el año 2000, todos dábamos por hecho que México era guadalupano y priísta (hoy sigue siendo guadalupano... ¡y priísta!).

Estos mitos de la identidad nacional son necesarios para aglutinar a una comunidad, para dar a los individuos que la conforman un sentido de pertenencia, un lugar en el mundo. ¿Quién crea los mitos identitarios nacionales? Digamos que tienen mucho de saber popular, de conocimiento transmitido por generaciones, pero son fijados por aquellos que ostentan el poder, por un lado, para darle forma homogénea a aquello que gobiernan, y por otro, para legitimar su propia función de poder: en la culminación de la línea histórica que viene desde el tiempo mítico, están ellos.

“Los sistemas simbólicos de la cultura son invenciones nacidas tanto de la necesidad de una sociedad determinada, como de los intereses de poder que se ponen en juego y que, de una u otra forma, buscan crear estructuras discursivas e institucionales que, a la vez que respondan a las necesidades e inquietudes de la sociedad, pueden mantener el poder de quien las ostenta” (Barrios, 110).

La independencia de México, el suceso en el que México empieza a existir como la nación que hoy es, está contenida en el mito del cura criollo que armado con el estandarte de la guadalupana se lanzó a una lucha libertaria contra el yugo del imperio español. Una nascente sociedad necesita ubicar su origen, un nascente régimen necesita legitimarse sobre los ideales que inspiraron este origen. Caudillismo y religión, dos pilares simbólicos de la cultura mexicana, se hallan contenidos en este mito fundacional.

Estos mitos son inseparables de la ritualidad que los actualiza, y que cumple con la función de ayudar a construirlos, generalizarlos y recordarlos. Cada 15 de septiembre, por la noche, el presidente mexicano en turno lleva a cabo el grito de la independencia, para recordar, para traer al presente, el momento en el que el cura Hidalgo emprendió la gesta libertadora.

Se dice que el teatro tiene su origen en los ritos. Las grandes tragedias griegas no son otra cosa que formas de presentar la mitología. Claro que en el arte que llamamos teatro hay una finalidad estética, mientras que en los ritos, como el del grito de la independencia, dicha finalidad está ausente. Sin em-

bargo, estas ritualidades no dejan, sin ser teatro, de comportar un alto grado de teatralidad.

Uso este término en el sentido que le da el maestro argentino Jorge Dubatti: una condición humana que implica la tendencia a organizar la mirada del otro. Según Dubatti, la teatralidad está presente en todos los aspectos de la vida humana, desde la elección de tal o cual atuendo, que tiene como propósito organizar la mirada que quien nos ve tiene sobre nosotros, hasta formas más complejas y sofisticadas, como la televisión o la política, que tienen una forma de organización específica armada para organizar la mirada del receptor y lograr en él un efecto determinado. En este sentido, el teatro es sólo un uso de la teatralidad, así como los rituales que actualizan la mitología nacional son, a su vez, un uso distinto de la teatralidad.

Al hacer un análisis de los sistemas simbólicos y su relación con el poder, no podemos olvidar que en México, la palabra “poder” tuvo durante 70 años un sinónimo: PRI. De hecho, mucho del armado simbólico que constituye la mitología de lo mexicano, es responsabilidad de ese partido, emergido directamente de la Revolución Mexicana.

Según José Luis Barrios, uno de los factores que fue determinante para el PRI a la hora de articular su sistema simbólico de poder, fue la creación del nacionalismo, un discurso edificado, al mismo tiempo, sobre la invención de categorías sociales y culturales bien determinadas, entre ellas, en el plano de lo político, “la invención de la revolución institucionalizada como contenedora de los cambios sociales mismos” (Barrios, 111).

La fiesta del 20 de noviembre, en ese sentido, reviste una gran importancia para la retórica del poder priísta, pues el partido es producto directo de la lucha que inició ese día. En el origen del PRI está el defender e institucionalizar los logros de la revolución.

FLASHBACK:

LA CONSTRUCCIÓN RITUAL DE UN MITO OFICIAL

El 20 de noviembre de 1930, las calles de la Ciudad de México fueron por primera vez escenario para la conmemoración del aniversario del inicio de la Revolución Mexicana. 30 mil participantes, entre atletas y militares, desfilaron desde José María Pino Suárez, pasando frente a Palacio Nacional, saliendo por 5 de mayo.

En 1936, durante el gobierno del general Lázaro Cárdenas del Río (quien dos años después crearía el PRM, antecedente del PRI), el Senado de la República decretó como fiesta nacional el 20 de noviembre, convirtiendo esa fecha en día de asueto, y estableciendo un desfile con la participación de organizaciones deportivas y sindicales, así como de integrantes de las fuerzas armadas. En el decreto dice: “Al conmemorarse este acontecimiento histórico con un desfile deportivo, se refleja la voluntad pacifista y conciliadora de nuestro pueblo” (Merino, 2010). La intención de la teatralidad utilizada en este ritual de festejo es clara: tras un conflicto que dejó muchos muertos, y que estuvo lejos de ser una lucha con objetivos únicos, sino que fue un enfrentamiento entre caudillos que peleaban por diferentes causas, desde diferentes ideologías, se buscaba transmitir un mensaje en el que la paz y la conciliación fueran la norma. Atrás quedaban el derramamiento de sangre y las ideologías diferentes en conflicto: deportistas, trabajadores y gobierno festejaban juntos los logros revolucionarios.

En 1941, Manuel Ávila Camacho (en cuyo último año de mandato nació el PRI), fue el primer mandatario mexica-

no que encabezó los festejos por la conmemoración del inicio de la revolución mexicana. El día de asueto y la presencia del señor presidente le conferían al 20 de noviembre su sello como fiesta mayor, a la altura de otras principalísimas en el calendario nacional, como los cumpleaños de la nación y de la Virgen, consolidándose así uno de los rituales principales de la retórica simbólica del poder priísta.

Sesenta y cinco años con una anhelada alternancia democrática pasaron, hasta que en 2006, el “presidente del cambio”, Vicente Fox, a escasos 50 días de finalizar su mandato, canceló por primera vez el desfile y el festejo. Dos factores influyeron en dicha decisión: por un lado, tenía sentido que un gobierno no priísta, y para más, de derecha, desestimara esta fiesta que, como ya se ha dicho, tiene todo que ver con el origen del PRI; por otro lado, en aquella ocasión el ritual oficial se topaba con la disidencia: Andrés Manuel López Obrador, en un acto simbólico sin precedentes, invertía la retórica oficial de la toma de protesta de los presidentes. Sacó el ritual de investidura a la calle, y aceptó el cargo de “presidente legítimo de México”, figura inventada por él como modo de resistencia y presión

ante el supuesto (por no decir evidente) fraude electoral que llevó a la presidencia a Felipe Calderón. Una vez más, la teatralidad fue puesta en juego con fines políticos.

Un año después, en 2007, la fiesta revolucionaria recibía un clavo más a su ataúd: perdía su calidad de fiesta mayor al dejar de ser día de asueto, para convertirse en uno de esos comodines que se colocan en el viernes para hacer un puente (eso jamás le pasa al grito de la independencia, o al cumpleaños de la Virgen).

En el retorno del PRI al poder, Enrique Peña Nieto ha cancelado el desfile en los dos aniversarios de la revolución que la ha correspondido conmemorar, sustituyéndolo por un acto cerrado con las fuerzas armadas. Al echar mano de una teatralidad diferente, llama la atención el cambio en el mensaje emitido desde el Estado. El día pasó de refrendar: “la voluntad pacifista y conciliadora de nuestro pueblo” a reconocer los logros de una armada que, no olvidemos, se encuentra en situación de guerra desde el año 2006, cuando Felipe Calderón declaró el inicio formal de las hostilidades contra el narco. El Estado abandona la conmemoración popular de una lucha que, según la re-

tórica oficial, es el germen de importantes conquistas democráticas y sociales, conquistas encarnadas en el Partido Revolucionario Institucional y su labor de gobierno, para guarecerse en un campo militar y condecorar a los encargados de hacer la guerra.

Antes, con el desfile, el ritual oficial contemplaba la participación del pueblo, que veía el desfile, que lo aplaudía, que conmemoraba la fecha, que tenía en los deportistas a sus representantes. La nueva ritualidad oficial excluye al pueblo. No es que haga una defensa nostálgica de un desfile que año con año aparecía más caduco y desvalorizado, sólo señalo un ejemplo más de la muy mentada separación, cada vez más profunda, entre el pueblo y el Estado.

DEVUELTA AL PRESENTE: LA RITUALIDAD EN LA PROTESTA SOCIAL

Mientras el poder se encerraba en un campo militar, miles de pasos caminaron por las calles del centro de la Ciudad de México (al tiempo que otros pasos en otras latitudes caminaban también), tomando esta fecha emblemática para invertir su significado. En vez de un desfile deportivo-militar para recordar una revolución, se registró una marcha de

la sociedad civil para proponer otra revolución, generosa y conjunta, para conjurar la violencia, la hipocresía de la clase política y la desmemoria.

Este acto, al igual que los rituales oficiales, tiene, por supuesto, su carga de teatralidad, pues busca organizar la mirada de los que no participan en él (el resto de la sociedad civil, el gobierno, los medios de comunicación) para que vean a una sociedad organizada y exigente de un cambio. Sin embargo, hay muchas diferencias entre las teatralidades específicas de cada acto. Hay una, en especial, que me gustaría resaltar aquí: el orden jerárquico que se establece en cada caso.

En el campo militar, las jerarquías están muy claras. El templete es ocupado por los que ostentan el poder, el presidente y sus ministros de armas, debajo, los soldados. El protocolo está bien definido, cada quien ocupa su lugar y hace lo que debe en los tiempos establecidos. Se trata de una estructura vertical que reproduce el estatus quo.

En la calle, las jerarquías se hallan disueltas. Sin importar de dónde venga cada uno de los manifestantes, todos caminan juntos, sin distinciones socioeconómicas ni de estatus de poder. No existe un guión pre establecido: los gri-

tos surgen, se generalizan, se extinguen. Por allá alguien carga veladoras, por acá fotos de los desaparecidos, por allá mantas o banderas. Algunos llevan la muerte maquillada en el rostro, o un 43 estampado en alguna parte del cuerpo. No se sabe cuántos ni de qué modo participan. Algunos han llegado como parte de enormes contingentes. Otros van pasando, se unen a gritar alguna consigna y siguen su camino. La espontaneidad es la regla. La horizontalidad el orden.

En el campo militar, hay un acto para reiterar el poder de quien lo ostenta, y cuya “versión histórica” de lo ocurrido en Iguala en septiembre del 2014 es que los estudiantes normalistas están muertos. En la calle, el grito “¡Vivos se los llevaron, vivos los queremos!” resume lo que podemos llamar actos por la vida: “acciones artísticas, políticas y éticas que se realizan como actos por la vida; como de acciones ciudadanas que buscan cierta restauración simbólica y se configuran como prácticas socioestéticas.” (Diéguez)

Aquella tarde del 20 de noviembre del 2014, al llegar la marcha al Zócalo, apareció un enorme muñeco de Enrique Peña Nieto ataviado con la banda presidencial y una nariz de payaso. La

efigie fue rodeada por la multitud, y se le prendió fuego. Esta acción es el ejemplo perfecto de cómo la teatralidad puesta al servicio de la protesta social invierte los valores y la retórica de la teatralidad puesta al servicio del Estado. En el campo militar, Enrique Peña Nieto ocupa la posición de poder y respeto. En la plaza pública, es un payaso que se encuentra en el centro del escarnio popular. Esta quema simbólica, inserta en el devenir de la calle y la “vida real”, no es teatro, pero tampoco un simple acto de la vida cotidiana, pues en ella vemos “la emergencia efímera de una instancia poética”. (Diéguez). En el objeto que se quema y la masa que lo rodea, hay una suspensión simbólica momentánea del estatus quo, una inversión de los valores dominantes, una emergencia revolucionaria de otra realidad.

Lista de obras citadas

- Barrios, José Luis. “Iconografía, historia y presente. (Reflexiones en torno a las construcciones simbólicas del poder en la sociedad mexicana pos-priísta)”, en *Ensayos de crítica cultural: una mirada fenomenológica a la contemporaneidad*. UIA: México, 2004.
- Diéguez, Ileana. “Prácticas escénicas y políticas. *Teatralidades liminales*”, en *La falda de Huitaca*. https://guayacan.uninorte.edu.co/publicaciones/falda_huitaca/edicion1/uno/piedras.pdf
- Merino, Avelina. “Deporte y festejo de la revolución, siempre de la mano”, en *Crónica.com.mx*, 19 de noviembre 2010. http://www.cronica.com.mx/especial.php?id_tema=1430&id_notas=545063



LA PERSISTENCIA DE LA MEMORIA:

EL TEATRO COMO ENCUENTRO SOCIAL EN PERÚ

Texto

EMILIO CARRERA QUIROGA

Abrirse brecha

Terceto autóctono, César Vallejo

* * *

‘Afilase lo rudo. Habla escarcela...

*En las venas indígenas rutila
un yaraví de sangre que se cuela
en nostalgias de sol por la pupila.*

*Las pallas, aquenando hondos suspiros,
como en raras estampas seculares,
enrosarian un símbolo en sus giros’.*



EL TEATRO ES UN HECHO SOCIAL; no existe sin espectadores. La forma en que el teatro aprovecha este encuentro es diversa, y no siempre apunta a los mismos objetivos. Esta amplitud de discursos enriquece el hecho teatral y nos muestra su capacidad de afectar al individuo. El teatro ha sido el eje de una función social específica, ha provocado cambios en el pensamiento de una sociedad o se ha mantenido al margen de la política como un medio de divertimento en diferentes contextos culturales. El alcance social del teatro depende de su encuentro con el público y la sociedad que lo circunda.

El grupo de teatro peruano ‘Yuyachkani’ destaca por la manera en que ha relacionado su práctica teatral y artística con la cultura prehispánica de los andes y los problemas sociales en Perú. Han hecho del teatro la voz de una nación compleja en sus estructuras sociales y azotada por guerras interinas durante las últimas décadas del siglo XX. El cambio en sus procesos artísticos no ha debilitado su búsqueda, al contrario, Yuyachkani se ha definido durante cuatro décadas en el ámbito político, artístico y social a partir de su adapta-



Feminicidios en Ciudad Juárez
(Al menos de enero de 1993 a la fecha)

ción a las cambiantes necesidades de su sociedad.

Perú ha mantenido desde su independencia una constante tensión entre criollos e indígenas, o limeños y provincianos, respectivamente. En las primeras décadas del siglo veinte surgieron movimientos sociales provinciales que acabarían por convertirse en los partidos de izquierda y de oposición. Aunado a este surgimiento de nuevas corrientes de izquierda, el concepto de ‘raza’ que los pensadores peruanos usaban para el análisis, descripción y diagnóstico de la sociedad peruana es reemplazado por nociones de ‘clase social’¹. El hombre de los andes ya no es una raza perdida; es el obrero que trabaja en Lima para empresas internacionales, o el intelectual que encuentra en la política un espacio para exigir sus derechos².

En consecuencia, los gobiernos militares de los treintas y cuarentas tuvieron que dar paso a la democratización del Estado. Este proceso comenzó en 1956 y tuvo su mayor auge con el gobierno de Fernando Belaúnde (1963-1968). Tras este breve período de transición democrática, el general Juan Velasco Alvarado se alzaría al poder tras un golpe de Estado. Las reformas de Juan Velasco buscaban aminorar el paso de los

movimientos populares provinciales. Sin embargo, la hegemonía política de los terratenientes peruanos que explotaban a los indígenas en el campo y los discursos de la oligarquía limeña siguieron siendo cuestionados por movimientos sociales como el de los campesinos de Andahuaylas y por partidos de oposición como el Partido Comunista Peruano o el Partido Aprista Peruano.

El pensamiento socialista y las ideologías de izquierda se desarrollaron en Perú de forma distinta que en el resto de Latinoamérica ‘no solamente por sus dimensiones, radicalismo y su impacto sobre la cultura política, sino también por la fuerte influencia del maoísmo [...] El gobierno militar “radical” de Velasco tuvo un papel decisivo en el surgimiento de una izquierda pe-

¹ Marisol de la Cadena, de Raza a clase: la insurgencia intelectual provinciana en el Perú, Los senderos insólitos del Perú, Steve J. Stern, Instituto de estudios Peruanos

² Carlos Julio Tello, antropólogo, y César Vallejo, poeta, son ejemplos de personas con ascendencia indígena que lograron salir del mundo andino e introducirse en el círculo intelectual limeño en las primeras décadas del siglo XX.

³ Steven J. Stern, Dentro y en contra de la historia: el reto de conceptualizar las raíces, Los senderos insólitos del Perú, Steve J. Stern, Instituto de estudios Peruanos, Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga.

ruana cuyas características específicas fueron inusuales en América Latina³.

Durante la siguiente década, Perú estuvo inmerso en un nuevo proceso de transición democrática que culminó en 1978 con la creación de una nueva constitución, y que estaría colmado de importantes movilizaciones sociales, paros nacionales y el surgimiento del Partido Comunista Peruano Sendero Luminoso encabezado por Abigael Guzmán⁴, que habría de desatar una lucha interna en contra del Estado durante las siguientes dos décadas. Esta guerra interna definiría en gran medi-

da la trayectoria artística y social del grupo Yuyachkani.

Entre diversas movilizaciones sociales, paros nacionales y el surgimiento de partidos radicales de izquierda, un grupo de teatro llamado Yego, teatro comprometido -en el que estaban Miguel Rubio, Teresa Ralli y otros miembros fundadores de Yuyachkani- ensayaba en Lima, dentro de un cuarto para estudiantes universitarios, la obra 'Los rupertos' del dramaturgo Juan Rivera Saavedra⁵. Ellos habrían de crear uno de los grupos de teatro de mayor envergadura social en Latinoamérica.

-¿Tanto te interesan los bailes de tijera?

No me contestó [...]

-Lo que ves aquí no es lo mismo que ves en las peñas de Lima

-me dijo, como si adivinara lo que yo estaba pensando-

Aquí bailan por una razón.

-¿Por qué?

Me sentía tranquilo y a la expectativa mirándola.

-Porque la danza es el modo de mirar de frente el dolor.

La hora azul, Alonso Cueto



Yuyachkani: estoy pensando, estoy recordando.

A principios de los setenta, los mismos jóvenes limeños que montaron 'Los rupertos', preparaban una obra de teatro basada en la huelga antiimperialista de los mineros que trabajaban en la compañía 'Cerro de Pasco'. Estos muchachos, vestidos de jeans y playeras negras de acuerdo al método 'coringa'⁶, se subieron al escenario en 1973 frente a un grupo de mineros para presentarles 'Puño de cobre', su primera obra. Al final, un obrero les comentó que le había gustado mucho su obra pero que se habían olvidado de sus disfraces⁷. Miguel Rubio Zapata, director del grupo, explica la importancia de este encuentro:

'Es pues a los mineros y a sus luchas a quienes debemos el haber empezado a comprender la necesidad de involucrar esta complejidad cultural en un nuevo planteamiento teatral, donde no sólo importa lo que se dice, sino cómo se dice, para que nuestro teatro

sea de veras reconocible como propuesta popular'⁸.

'Puño de cobre' fue la obra que -al mismo tiempo- abriría el camino de estos muchachos hacia un teatro político y les permitiría ver cuán lejanos estaban de acercarse a los problemas estructurales de las poblaciones andinas. Después de este primer encuentro, Yuyachkani dedicará su tiempo a comprender y reunir tradiciones, lenguajes, música y toda la cultura del mundo andino para el desarrollo de su propuesta social y artística y su relación con las comunidades de los andes.

Dentro de esta primera búsqueda, los integrantes del grupo estarían leyendo las teorías de Bertolt Brecht, las novelas de José María Arguedas y los apuntes del Odin Teatret acerca del 'tercer teatro', y apuntarían su creación artística hacia la voz de las regiones provincianas de Perú. De este período son obras como 'Los músicos ambulantes', 'Adios ayacucho' y 'Allpa Rayku'. La

4 Una buena introducción al conflicto entre Sendero Luminoso y el Estado peruano es el ensayo de Santiago Roncagliolo 'La cuarta espada', editorial debate, o la novela de Alonso Cueto, 'La hora azul', editorial Anagrama.

5 Rubio Zapata, Miguel, Encuentros con el hombre andino, Notas sobre teatro, University of Minnesota, 2001.

6 Es un método propuesto por Augusto Boal en su libro 'Teatro de los oprimidos' en el que un actor funciona como mediador entre el público y el hecho escénico. También se le conoce como Teatro fórum.

7 Rubio Zapata, Miguel, Encuentros con el hombre andino, Notas sobre teatro, University of Minnesota, 2001.

8 Idem

culminación de este proceso de encuentro y desarrollo sería la puesta en escena de ‘Contraelviento’⁹, -dedicada a Alberto Flores Galindo, autor del ensayo ‘Buscando un Inca’- de la que el director del grupo afirma:

“Contraelviento surge en un momento de aguda crisis política y social, y de una violencia generalizada que atraviesa el conjunto de la sociedad peruana y en particular de la violencia política y guerra sucia, que deja como saldo hasta el momento cerca de veinte mil muertos y dos mil desaparecidos en los últimos diez años [...] Yo creo que ‘contraelviento’ es muy importante para nosotros porque es, de algún modo, la culminación de una propuesta teatral que ha ido madurando y que comenzó con ‘Allpa Rayku’ y porque sintetiza un cúmulo de experiencias que han nutrido nuestra propuesta y que tienen que ver con la danza, la música en el teatro, nuestra propuesta de actor, el tipo de espectáculo que hacemos, etc”¹⁰.

Después de Contraelviento, que marcó el término de la primera etapa en el desarrollo artístico de Yuyachkani, el grupo acercó su visión a la condición social de los migrantes indígenas en la capital. Dentro de esta nueva búsqueda, los miembros de Yuyachkani comienzan a crear a partir de su papel como individuos de una sociedad específica, involucrándose con los problemas de su contexto político y social. Antes, el problema era de los espectadores. Ahora, está dentro del teatro; el escenario se vuelve un punto de encuentro entre una sociedad que se hace y se mira. “Ya no tienes que hablar de los demás para significar la violencia, la pobreza, los grandes problemas del país [...] si tú haces una lectura atenta de ‘No me toquen ese vals’, estamos hablando de nosotros mismos. Ésta es una puerta de acceso a una manera distinta de hacer teatro”¹¹ afirma Miguel Rubio en una entrevista hablando de esta segunda etapa en su desarrollo artístico.

⁹ El 24 de Mayo de 1989 se publica en *El Diario*, vocero oficial de Sendero Luminoso, una crítica a Contraelviento que dice, entre otras cosas, lo siguiente: ‘La obra de Yuyachkani muestra la decadencia de un arte que ya se agotó, que no es capaz de reflejar la fuerza de los tiempos nuevos, tiempos de guerra; un arte que se ensimisma en sus viejos contenidos y que por tanto está llamado a perecer. A los hombres de hoy, a los que bregan, respiran y combaten les ha correspondido barrer a la reacción de la faz de la tierra [...] y el estruendo de nuestras voces armadas / los harán estremecer / de pavor / y terminarán / muertos de miedo / convertidos en pocas y negras cenizas’.

Yuyachkani comienza su búsqueda mirando hacia fuera, tomando lo necesario del mundo andino para proyectar una voz indígena y representar la realidad de las provincias peruanas. Veinte años después, vuelca su mirada hacia dentro, se define como un grupo de teatro integral, construye una pedagogía propia para un actor multidisciplinario y utiliza la escena para realizar trabajos más abstractos y metafóricos, creados desde una mirada interna de su realidad social.

En 1996, 25 años después de la creación del grupo, Miguel Rubio escribe en unos apuntes sobre las puestas en escena ‘Hasta cuando corazón’ y ‘Serena-ta’: “somos nosotros los que estamos

llamados a plantear, desde la escena, trabajos con los que nos sintamos verdaderamente identificados, trabajos que nos planteen nuevas preguntas que sean de verdad un desafío para nosotros, inclusive, asumiendo el riesgo de quedarnos solos o de ser muy pocos”¹².

Durante los siguientes años Yuyachkani desarrolla proyectos individuales y grupales, abre su pedagogía a diversas comunidades indígenas de los andes, organiza festivales de teatro ‘Teatro por la vida’, por ejemplo, fue un festival realizado en 1988 en coproducción con la Asociación Pro Derechos Humanos (Aprodeh)¹³- y se consolida como uno de los grupos de teatro más importantes en latinoamérica.

Antígona

*‘Ay juego perverso:
los dos guerreros de largas lanzas
que quedaron mirándose, increpándose,
solitarios en sus armaduras fulgurantes,
ay juego perverso,
eran nacidos de una misma madre y de igual padre’.*

Antígona, versión de José Watanabe



Matanza de Acteal (1997)

En el año 2001, el gobierno provisional de Valentín Paniagua creó una Comisión para la Verdad y Reconciliación, cuyo objetivo fue recopilar información acerca de los conflictos entre el gobierno y los grupos radicales de izquierda de las últimas dos décadas¹⁴. El conflicto entre Sendero Luminoso y los gobiernos democráticos de los setentas y ochentas, y la dictadura de Alberto Fujimori habrían de dejar una grieta muy profunda en la sociedad peruana; según datos de la comisión, durante dicho conflicto hubo cerca de 69,000 muertos o desaparecidos.¹⁵ Yuyachkani colaboró con la comisión en las audiencias públicas y representando diversas obras de teatro para acercar el proyecto a las comunidades. La más importante de estas obras, creada específicamente para la comisión, es 'Antígona', adaptada por el poeta José Watanabe e interpretada por Teresa Ralli, miembro fundadora del grupo Yuyachkani. El propósito de 'An-

tígona' fue representar a la población que perdió algún ser querido y reflexionar acerca de la posición que tomó el país durante la lucha interna.

"Cuando preparábamos Antígona, Teresa Ralli convocó a un grupo de mujeres madres y hermanas de desaparecidos para hablar de ese trabajo. Las mujeres escucharon atentas antes de darnos sus testimonios y se asombraron al encontrar la historia de Antígona tan similar a la suya y, más aún, al saber que esa historia se venía contando en los teatros del mundo desde hacía más de dos mil quinientos años."¹⁶

En la versión de Watanabe, la historia se cuenta desde la perspectiva de Ismene, hermana de Antígona que decide no enterrar a su hermano Polinice para no enfrentarse con su tío

Creón, rey de Tebas. Ismene es la hermana que permite que las leyes arrastren el cuerpo de su hermano. En esta adaptación, Ismene representa y

10 Rubio Zapata, Miguel, Encuentros con el hombre andino, Notas sobre teatro, University of Minnesota, 2001.

11 Salazar del Alcázar, Hugo, Yuyachkani: ¿Veinte años no es nada?, Notas sobre teatro, University of Minnesota, 2001.

12 Rubio Zapata, Miguel, El ojo de afuera, apuntes sobre 'Hasta cuando corazón y 'Serenata', Notas sobre teatro, University of Minnesota, 2001.

13 Miguel Rubio Zapata, persistencia en la memoria,

2003. <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=artis&id=116>

14 Informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, Lima 2003. <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php>

15 Idem

16 Rubio, Miguel, Cornago Bernal, Oscar, Rubio Coord, Persistencia de la memoria, Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización, Universidad de Castilla-La Mancha, 2010. p.. 278.

cuestiona a la sociedad peruana que, en su mayoría, no hizo mucho para detener el conflicto armado entre el Estado y los partidos radicales de izquierda. Ismene lleva consigo el dolor y la indiferencia de una sociedad. Los espectadores escuchan la voz de los desaparecidos. Los familiares platican con los actores de lo sucedido. El escenario es un espejo; la sociedad peruana se está mirando.

Yuyachkani lleva más de cuarenta años fomentando la cultura y el desarrollo social en Perú. Lo que ha mantenido unido al grupo a lo largo de sus crisis individuales y colectivas es su capacidad de crear un diálogo entre ellos y su sociedad. En estos momentos en que México cruza por diversas crisis sociales, es importante preguntarse qué papel juega el teatro y desde dónde puede aportar un cambio en las estructuras sociales e institucionales del país. La capacidad social del teatro radica en la posibilidad que tiene de dialogar, involucrar y construir un proyecto en conjunto con sus espectadores. En la actualidad, el teatro necesita poner su mirada en el espectador. La práctica del teatro se desborda del escenario y escurre en las calles, en las escuelas, en las instituciones. En este sentido, el

teatro tiene infinitas posibilidades dentro y fuera del escenario -como un espacio para el desarrollo de proyectos sociales y educativos- para cuestionar las estructuras de poder y fomentar el desarrollo cultural y social de comunidades específicas.

Lista de obras citadas:

- De la Cadena, Marisol, 'De Raza a clase: la insurgencia intelectual provinciana en el Perú' en *Los senderos insólitos del Perú*, Steve J. Stern, Instituto de estudios Peruanos, Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga.
- Informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, Lima 2003. <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php>
- Rubio Zapata, Miguel, 'Encuentros con el hombre andino' en *Notas sobre teatro*, University of Minnesota, 2001.
- Rubio Zapata, Miguel, 'El ojo de afuera, apuntes sobre 'Hasta cuando corazón y 'Serenata', *Notas sobre teatro*, University of Minnesota, 2001.
- Rubio, Miguel, Cornago Bernal, Oscar, Rubio Coord, 'Persistencia de la memoria' en *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización*, Universidad de Castilla-La Mancha, 2010.
- Salazar del Alcázar, Hugo, 'Yuyachkani: ¿Veinte años no es nada?' en *Notas sobre teatro*, University of Minnesota, 2001.
- Steven J. Stern, 'Dentro y en contra de la historia: el reto de conceptualizar las raíces' en *Los senderos insólitos del Perú*, Steve J. Stern, Instituto de estudios Peruanos, Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga.



Masacre de El Charco (1998)



LA

MARCHA

Texto

ROMANNI VILICAÑA CASTAÑEDA

Actores del teatro cotidiano:

Actores, ustedes que hacen teatro en grandes escenarios bajo la luz radiante de soles de artificio ante el asombro silencioso de los espectadores que llenan la sala: yo los invito a salir a la calle para no olvidar ese otro teatro que sucede afuera. Este es el teatro cotidiano (...) No, en la calle no hay magia; nuestro hombre, el que alega en la esquina no es un sonámbulo al que no se le puede dirigir la palabra. Ni es el sumo sacerdote de un oficio sagrado. Se le puede interrumpir en cualquier momento: él responderá y seguirá tranquilamente su acto. No digan nunca que ese hombre no es un artista. Y al levantar esa cuarta pared entre ustedes y los demás, no olviden el peligro que corren de apartarse del mundo. Ustedes podrán decir que aquel hombre de la calle no actúa según el arte; él podrá decir que ustedes se han vuelto inhumanos y ese sería un reproche mucho más grave.

Sería mejor decir: es un artista porque es humano. Tal vez ustedes hagan mejor lo que hace él cuando ha intentado representar y tal vez por eso se les reconozca, pero no olviden nunca que eso que hacen como profesión es algo común y humano que todos practican en el bullicio de las calles, algo casi tan apreciado como comer y respirar. Pero habría que entenderlo bien: aunque consigan perfeccionar lo que hace el hombre de la esquina, harán menos si el teatro que hacen tiene menos sentido que el que hace él, si penetra menos en la vida de los espectadores, y si resulta menos útil para evitar la injusticia y el olvido



Bertolt Brecht¹

EL COMPROMISO DEL ARTISTA

Compañeros del Centro Universitario de Teatro (C.U.T.) nos convocaron días después de lo acontecido con los 43 jóvenes desaparecidos a un paro de 24 horas con el motivo de solidarizarnos. Se rumoraba en los pasillos, ¿cómo era posible que artistas no hiciéramos nada? Esto dio pie a dos vertientes: hacer o no hacer el paro. Se argumentaba que el paro funge como una especie de huelga en la que los trabajadores suspenden labores y así la empresa, fábrica o lugar de trabajo sufre pérdidas económicas. Un ejemplo fue el *ludismo*², en el que los trabajadores emplearon estas medidas para perjudicar al explotador. Entonces ¿en qué perjudicaría al Estado si nosotros dejáramos de ir a clases? ¿Los estudiantes nos debilitaríamos al perder clases? Además, usamos el cliché *'atacar desde nuestra trinchera'* ¿No se supone que al estar estudiando teatro ya estaríamos haciendo algo por cambiar nuestra situación? Finalmente se llegó a la decisión de que haríamos un paro activo, entendiendo por esto una suspensión de labores curriculares de 24 horas, y nos sumaríamos junto con la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT) a reali-



Entrada de la PFP a la UNAM (2000)

zar actos performáticos que señalarían la situación por la que pasa el país -específicamente, lo relacionado con Ayotzinapa- a lugares donde quizá la gente sabe el problema pero no se involucra. Además de sumarnos a las marchas que se convocan para protestar y exigir justicia sobre el caso Ayotzinapa.

'Los artistas tienen el compromiso' me suena a algo similar a *'los jóvenes tienen el futuro en sus manos'*. ¿El futuro de los jóvenes sólo está en sus manos? ¿Cuál es el compromiso del artista? ¿Este compromiso es distinto al de cualquiera que no haga arte? Si es que existe un compromiso artístico, este tiene que ser necesariamente hacer arte. La creación artística requiere una búsqueda introspectiva para plasmar al exterior lo que se desea. La búsqueda siempre aspira trascender las apariencias e ir más allá para que pueda ser dimensionado por quien lo confronta y lo compare con su realidad, y tiene una correspondencia aspiracional al bien y la verdad.

- 1 Discurso de Bertolt Brecht, versión de Luis de Tavira, pronunciado al final de Coriolano II, Compañía Nacional de Teatro, dirección de Alberto Villarreal, 2014.
- 2 'El "Ludismo" o Luddismo fue un movimiento obrero que nació y adquirió un importante auge en Gran Bretaña a principios de la 1ª Revolución Industrial (1811), y nació como respuesta violenta a las cre-

Hacer arte tiene un papel sumamente importante en la formación de la sensibilidad de las personas, es por eso que quizá una parte del compromiso artístico es acompañar la creación de un discurso verdaderamente estudiado con profundidad para no pasar por alto cosas que pueden ser fácilmente mal interpretadas. Por lo menos que el artista sepa lo que hace, ya que tampoco se trata de manipular al espectador. Por lo tanto, se amplía la idea del compromiso artístico porque para que se realice la experiencia estética el arte requiere de un espectador. ¿El espectador al ser parte de la experiencia es parte de dicho compromiso artístico? Yo creo que sí.

Antiguamente en Grecia, el ciudadano tenía que estar involucrado en la política, si no se consideraba inútil. Homero era considerado un sabio más que un artista. ¿Qué tan lejanos estamos hoy en día de esto? Como dice Álvaro Rivera, *"el artista es también un ser an-*

cientes tasas del paro que supuso la implantación de las máquinas capaces de hacer el trabajo de varias personas a la vez. El movimiento ludista tuvo, sin embargo, una vida relativamente corta. Pronto los dirigentes obreros comprendieron que no eran las máquinas sino los empresarios sus enemigos.' <http://www.portalplanetasedna.com.ar/misela-neas8.htm>

fibio (no por ser escultor debe de olvidar su condición de ciudadano)”³

De alguna manera, los artistas tenemos un compromiso artístico de con-mover, pero tanto los artistas como las personas que no hacen arte tenemos el compromiso de solidarizarnos. Sí, los artistas tenemos el compromiso de capturar la empatía del otro por medio del arte, pero los *no-artistas* tendrían que buscarlo en el arte o en algún otro lugar; debe haber una búsqueda de igual modo.

Finalmente, nos tendríamos que referir a un compromiso social que nos une como ciudadanos y nos excluye como artistas, “*Si es posible hablar todavía de un compromiso social del artista, éste sólo podría darse desde la independencia creativa y de pensamiento. El Goya de los Desastres de la guerra es un ejemplo de libertad artística y compromiso moral. El concepto admisible del compromiso no pasa necesariamente por la militancia política de los creadores, es más bien una decisión libre que pone en contacto su obra con los problemas del hombre. Ese nexo entre la ética y la estética puede dar pie a un diálogo fructífero que, si respeta la entidad de la obra de arte, no tiene por qué empobrecerla.*”⁴

¿MÁS TEATRALIDAD LA MARCHA QUE EL TEATRO?

Después de tantas opiniones, réplicas, asperezas y recesos, el CUT pasó a su siguiente pregunta: ¿qué queremos hacer durante la marcha del sábado en solidaridad con los jóvenes de Ayotzinapa? Llegamos a la conclusión de sumarnos a la marcha como ciudadanos y no como artistas. Un acto de unión en el que nos alejamos del ego y narcisismo para querer resaltar nuestra exclusividad y distinción como hacedores escénicos: unirnos a la petición de guardar silencio y encender una vela durante el recorrido. Un hecho tremendamente teatral: 50,000 personas desconocidas reunidas en un mismo espacio, teniendo empatía por una misma causa; agrupadas en una especie de coreografía que ni Bob Fosse lograría tener con tanta precisión. Alzando los puños, haciendo señas, brincando y cantando con una misma fuerza exigen justicia. La modulación de voces, elección de palabras y confrontación de ideas y pasiones se hacen presentes al guardar silencio durante un tramo del recorrido.

Es curioso cómo dicen algunos de nuestros profesores que se oyen los mismos cánticos de hace 30 años. Me pregunto ¿ya es una tradición alzar la voz

con las mismas consignas? y si es así, ¿seguir exigiendo de la misma manera está ligado a que perviva y se consolide un poder que se vale de las representaciones simbólicas y experiencias colectivas para convertirse en la misma cultura inmaterial de los pueblos?⁵ Por eso creer que una serie de marchas solucionará el problema es muy ingenuo pero tener las mismas consignas en nuestros cánticos o las mismas palabras para exigir justicia es ya una tradición que va de generación en generación.

EL PASO

Me preguntaba hace unos días cuál es ese paso que hace que la marcha pase de un ritual de seriedad con sentido sagrado a una forma de expresión mundana parecido al carnaval. Entiendo que el ritual está ligado a la tragedia y el carnaval a la comedia; ¿pero uno excluye al otro? No lo creo así. La marcha tomó un sentido simbólico en la que guardamos silencio porque no hay palabras suficientes para señalar la tragedia que había sucedido, y donde todas las personas con una luz en sus manos caminamos del ángel de la independencia al zócalo Capitalino. Al tomar la decisión de ir en silencio sabíamos que teníamos que seguir al pie de la letra

nuestra premisa. Teníamos claro que no queríamos cegarnos en una euforia y usar la marcha como un desfogue. Y así fue, llegando a la marcha, mientras todas las personas sumergidas en cánticos evidenciaban su identidad, nosotros intentábamos tener mesura y seriedad a lo que ya le habíamos dado un significado y sentido ritual. Pero poco a poco los mismos contingentes, de alguna manera, esperaban algo distinto de nosotros que el silencio pues “éramos los de teatro” y en una especie de mirada incómoda nos exigían más que mantener la calma. Hubo un momento en el que una especie de *ola vocal* pasaba sobre las personas. Todos al unísono hacían una nota musical muy aguda en donde se dimensionaba la gente reunida por el sonido que hacíamos en conjunto. Un momento en el que inevitablemente había que tomar parte. Eso tenía mucho más fuerza que cualquier canto, al igual que el silencio total, cuando no era interrumpido por algún ‘chistoso’ que interrumpía el silencio con un comentario.

En la siguiente marcha no tuvimos tanto tiempo para definir cuál era nuestra postura y asumimos que iba a ser una similar o igual a la pasada. Sólo que esta vez fuimos parte de los cánticos,

música, saltos, etc. Yo era parte de esta especie de carnaval pero sabía el motivo de mi presencia ahí, sabía que no era parte de una euforia ciega ni desfogue. Sí, había mucha gente riéndose, bailando y en euforia, pero sé que el CUT no era parte de eso. El CUT era parte de una celebración en donde festejamos la unión, la consciencia del poder que tiene el oprimido, el despertar común, y como dice Mijail Bajtín: *“El tono serio se impuso como la única forma capaz de expresar la verdad, el bien y, en general, todo lo considerado importante y estimable. Esto dio lugar a que el miedo, la veneración y la docilidad se constituyeran a su vez en variantes o matices de ese tono serio. Sin embargo, la risa es tan universal como la seriedad. Ambas abarcan la historia, la sociedad y la concepción del mundo.”*³ No usábamos la marcha para otros fines ni caprichos individuales. La marcha era un ritual similar al carnaval pero, por momentos, sin contenido eufórico. En donde tenía-

mos claro que había una tragedia de por medio, pero que era maravillosa la unión de tanta gente teniendo empatía por una misma causa. Era para celebrar. Y como en todo rito hay momentos donde sí cabe la celebración y otros en los que no hay cabida para ella.

El problema no es dar el paso de la seriedad total del ritual al ritual de celebración en forma de carnaval. El problema radicaría en no tener claro el motivo de la marcha y olvidar la razón por la que nos habíamos reunido.

EL FALSO COMEDIANTE

En cuanto a esos ‘chistosos’ que rompían el silencio absoluto creo que el chiste siempre tiene que estar a la altura del conflicto, del problema o la tragedia. Dice Bajtín: *“La verdadera risa, ambivalente y universal, no excluye lo serio, sino que lo purifica y lo completa.”*⁶

Hace un par de días, un conocido puso un comentario en Facebook, *“Los de Ayotzinapa al igual que Santa Claus*

no existen, son sus papás!!!”, me pareció un comentario con toda la intención de ser gracioso pero no lo era. Quizás solamente para aquel que no dimensiona lo que es Ayotzinapa; me atreví a comentarle: *“hay que aprender a diferenciar en cuales desgracias cabe la burla y de qué manera. Sé que 43 personas asesinadas no se compara ni un poco con Santa Claus.”* No creo que haya verdad en este comentario, y me parece pertinente señalarlo. Vivimos en un país donde está muy mangoneada la comedia y al comediante se le limita porque es poderoso.⁸ No me escandalizo por reírnos de las tragedias; solo sé que hay maneras, momentos, y que la comedia revela una verdad más dura que de la que nos reímos. La comedia revela algo del risueño, y en este caso es la ignorancia.

Alguna vez vi un ejercicio escénico que dirigía el maestro Carlos Corona. Al final había un monólogo en manera de epitafio, escrito por él:

“Un hombre cae al pisar una cáscara de plátano, nos reímos. A menos que se rompa el cuello y muera... ¿En qué momento deja de ser risible para ser atemorizante? La diferencia entre lo que nos da terror y lo que nos da risa es muy pequeña: en la risa tenemos la esperanza en que se corrija el caos. Pero no hay que

*confundir humorismo con optimismo. El optimista está ciego a los problemas, de hecho los niega. El humorista todo lo contrario, él sabe que toda la vida es un caos, pero ni siquiera vale la pena tomarla en serio. Muchas veces lo cómico nos parece cómico porque no nos queda otro remedio; reírse de una tragedia se vuelve venganza del miserable. La comedia se convierte en un grito desesperado que desea que todos veamos las cosas como son, aunque no seamos capaces de entenderlas y mucho menos de solucionarlas; pero si no nos queda reírnos entonces ¿Qué nos quedará?”*⁹

Este monólogo era verdaderamente contundente. La gente reía cuando la actriz decía: “Un hombre cae al pisar una cáscara de plátano, nos reímos”, pero en el momento en que decía: “a menos que se rompa el cuello y muera...”, la gente soltaba la carcajada. Revelaba otra verdad mucho más fuerte que la tragedia misma. Evidenciaba aquello de lo que somos capaces de reírnos.

Hay un comediante afroamericano llamado Chris Rock que hace *stand up* y tiene rutinas en las que habla sobre los negros, los *niggas*, la esclavitud, etc... Hace chistes tan duros como: *“Si eres negro, América es como el tío que te paga el colegio...pero te acosa”*¹⁰ o *“Harto de*

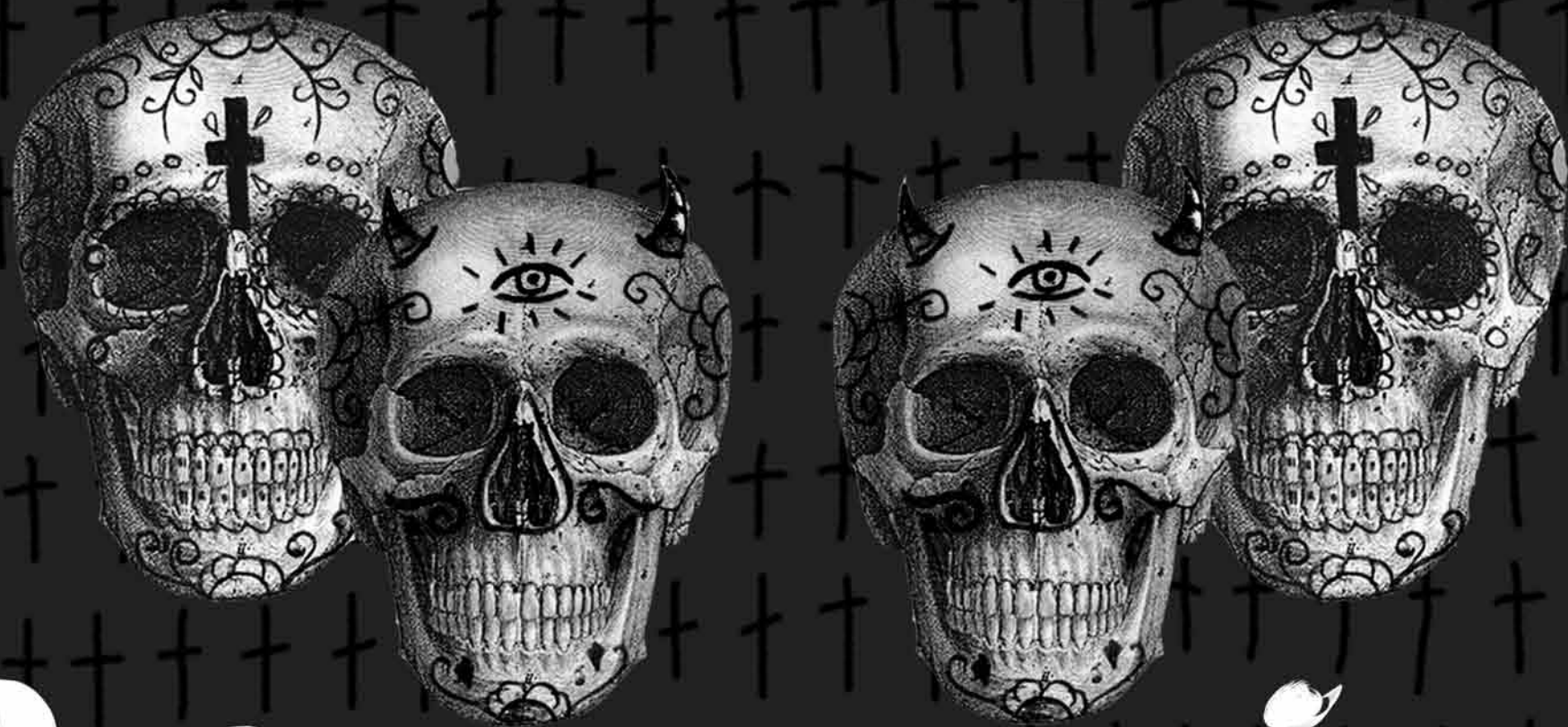
3 Rivera, Álvaro; El compromiso del artista, Contrapunto, El Salvador, http://archivo.contrapunto.com.sv/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=278

4 Idem

5 Caballero Escobar, Adrián, La ritualización del poder: simbolismo y escenificación, *Témpora: magazine de historia*, <http://www.temporamagazine.com/la-ritualizacion-del-poder-simbolismo-y-escenificacion/>

6 Bajtín, Mijail; La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de Francois Rabalais, <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.mx/2011/07/mijail-bajtin-la-cultura-popular-en-la.html>

7 Idem



No mires
pero live
inevitable

esta mierda. ¡Harto! ¡Harto! ¡Harto! No sé, creo que necesito volver a la escuela. O mejor dicho, necesito ir por primera vez. Pero si eres negro consigues más respeto saliendo de la cárcel que terminando la escuela. No pasa nada si terminas la escuela pero sales de la cárcel y eres el puto amo. ¿Qué tal?"¹¹ La comedia es tremendamente liberadora y poderosa, por eso debe apelar a la verdad. ¿A quién le parece gracioso burlarse de una persona, una desgracia o una tragedia? A mí o a todos. Creo que si hace reír al afectado, está a la altura. Y sí creo que este comediante se da licencia para hablar del tema porque dimensiona ese chiste y sabe hasta dónde es tremendamente patético y doloroso. El chiste es un acto de comunión y la comedia contiene una función comunicativa ritual

LA MÁSCARA DEL PORRO

Al ir a la primera marcha decidimos que, como medida de seguridad, teníamos que tener un distintivo. Decidimos tener un paliacate blanco y una mano color rojo en el cuerpo. Antes de partir nos agarramos de las manos y pasamos el famoso pulso. Ese pulso en el que todos en círculo pasarían, un apretón de manos con su mano derecha en el momento en que lo sintieran en su mano

izquierda. Nos juntamos en tercias para cuidarnos entre nosotros, ser más precisos y tener mayor seguridad durante la marcha. Al caminar hacia nuestra ruta preestablecida la gente nos miraba porque sabía a lo que íbamos. Una especie de fuerza nos motivaba. La pintura de nuestro rostro con la mano marcada nos distinguía. Pensé en estas tribus que antes de ir de guerra o de caza se pintan para intimidar a su oponente o su presa. Supe que el objetivo de nuestra pintura no era ese, pero pude caer en él. Una de las premisas de nuestro contingente y de otros a los que nos hemos sumado es no cubrirse el rostro. El rostro cubierto ya es una agresión porque justo advierte al otro que no quiere que lo reconozcas por alguna razón desconocida. También entiendo que muchos se lo cubren por miedo, pero ¿miedo a qué? si se supone que estamos haciendo manifestaciones pacíficas. Cubrir el rostro no oculta nuestra identidad sino que muestra otra variante de lo que podemos ser. Como el *gag* del monólogo de Carlos Corona. Sale ese lado oculto, ese que no se atreve a salir fácilmente, el que avienta piedras, el que quema cosas, el que grita, agrede y violenta todo. Justamente nosotros nos diferenciamos de esa gente

porque damos la cara. La máscara teatral y la máscara del *porro* tienen distintas finalidades, pero cubrirse el rostro evidencia otra parte que las caras a veces no dejan ver.

LOS GRITOS NO LOS ESCUCHAMOS, PERO LOS CANTOS TODOS QUEREMOS CANTAR

Anteriormente mencioné lo que era la *"ola vocal"*. Me parece importante mencionarla porque es un fenómeno en el que no importó lo que la gente estuviera haciendo. La *ola vocal* integraba a todos. Todo mundo quería ser parte de ese unísono. Para mí era muy revelador cómo todos abandonaban sus cantos individuales y nos sumábamos a aquel.

La Casa del Teatro usó una especie de barco que también usó en la marcha del 132. En el centro del barco cargan un estandarte con la frase *"nos quisieron enterrar pero olvidaron que somos semilla"* acompañado del nombre de la escuela. Ellos al estar rodeados de esta manta, que simula un barco, cantaban una canción de Mercedes Sosa titulada *'Yo vengo a ofrecer mi corazón'*. La canción tenía mucho más fuerza que cualquier pancarta, grito o cántico. La gente se detenía con una sonrisa para vernos cantar, tomarnos fotos y video, e

incluso intentaba cantar. Había algo distinto. Incluso me dijeron que salió un video con Carmen Aristegui donde decían que la comunidad teatral estaba bien organizada. Otro momento similar fue casi llegando a Bellas Artes. Había un escenario sobrepuesto con marionetas gigantes de políticos dentro de los que pude reconocer fácilmente a Muriillo y a Enrique Peña Nieto. Todos íbamos cantando pero al pasar a su lado guardamos silencio y prestamos atención a lo que sucedía. Fue maravilloso.

Creo que esto demuestra el poder que tiene el arte. El arte captura al espectador y lo invita a crear. Hay piezas artísticas que capturan la atención, y al ser experimentadas por el espectador, inmediatamente lo estimula a querer repetirlo o a generar una nueva creación. Provoca una experiencia en la que es invitado a hacer arte además de la verdad que se le revela con el discurso. En Ventanas se dice: *"La belleza no salvará al mundo, pero ella, la belleza, si surgirá en el corazón del hombre."*¹²

Después de la marcha me vuelvo a preguntar: ¿No se supone que al estar estudiando teatro ya estaríamos haciendo algo por cambiar nuestra situación? Sé que el arte no cambia nada sino lo hace el artista. La función del

arte es invitar a hacer arte. El arte no libera, hacer arte sí. Estudiar arte para no producirlo es prácticamente tan ineficaz como no ir a la marcha.

Me atrevo a decir que el artista tiene un poder dinámico si usa como medio el arte para unir fuerzas, pero el arte no es suficiente para cambiar las cosas. Como apoyo o recurso sí, pero no es suficiente. ¿Qué sigue, más marchas, más infinitas marchas? No sé, por lo pronto haré teatro para que por medio de él, aquel que tenga el valor suficiente para salir a luchar lo pueda descubrir y lo haga. A mí eso de dar la vida me aterra... si no, sería soldado, guerrillero o presidente. Ahora me pregunto cuál será el compromiso de ellos y si lo sabrán.



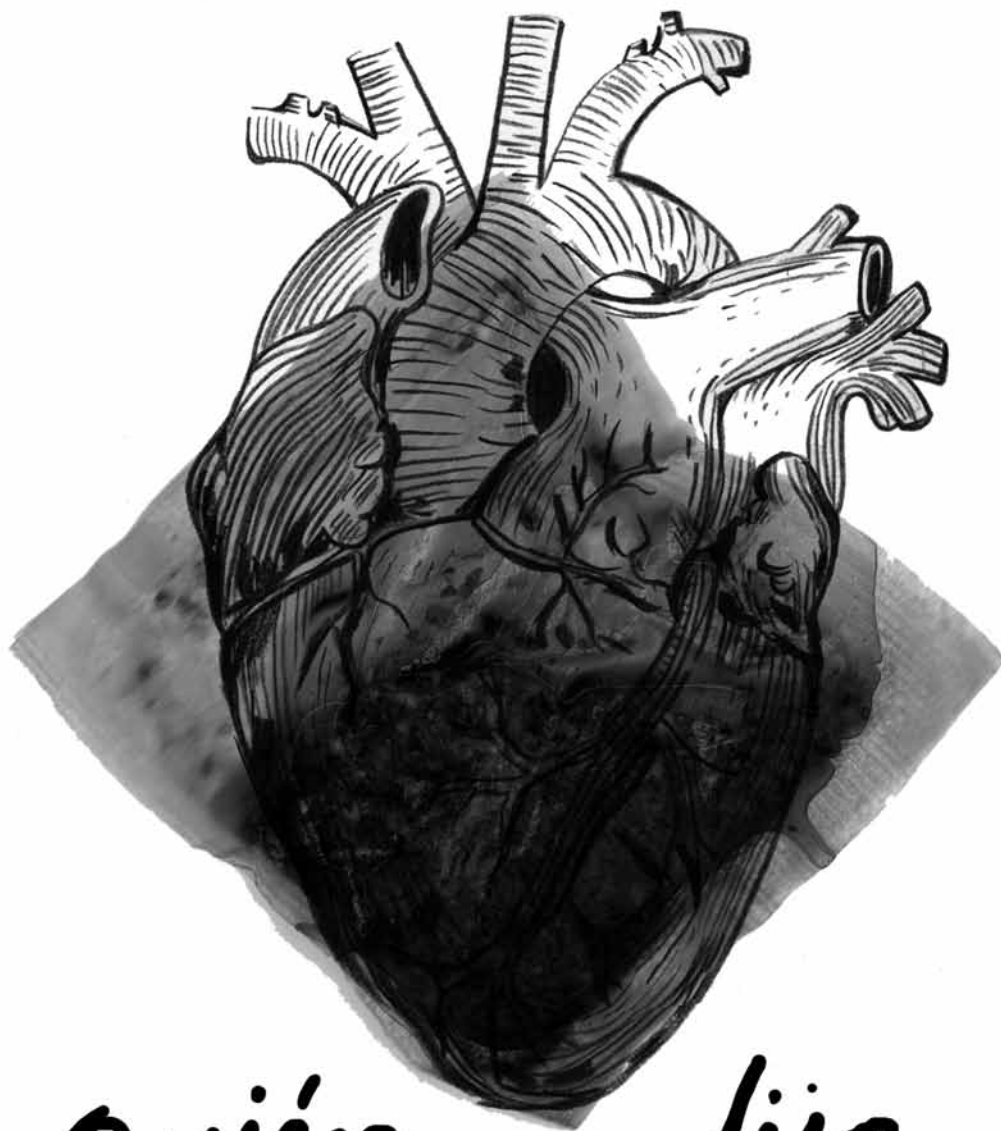
Atenco (2006)

- 8 Tal es el caso de los comediantes Jesús Martínez 'Palillo' y Héctor Suarez
- 9 Corona, Carlos, dramaturgia y dirección del examen de tercer año generación 2009-2012 de Casazul Artes Escénicas
- 10 Chris Rock, comediante, <https://www.youtube.com/watch?v=vM2R0gcH4fs>
- 11 Chris Rock, comediante, <https://www.youtube.com/watch?v=FGmKmN8e8JI>
- 12 Ventanas adaptación libre de la obra Seuls de Waj-di Mouawad por Hugo Arrevillaga, 2014

Lista de obras citadas:

- Bajtín, Mijail; La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de Francois Rabelais, <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.mx/2011/07/mijail-bajtin-la-cultura-popular-en-la.html>
- Caballero Escobar, Adrián, La ritualización del poder: simbolismo y escenificación, *Témpora: magazine de historia*, <http://www.temwporamagazine.com/la-ritualizacion-del-poder-simbolismo-y-escenificacion/>
- Chris Rock, comediante, <https://www.youtube.com/watch?v=vM2R0gcH4fs> y <https://www.youtube.com/watch?v=FGmKmN8e8JI>
- Discurso de Bertolt Brecht, versión de Luis de Tavira, pronunciado al final de Coriolano II,
- Compañía Nacional de Teatro, dirección de Alberto Villarreal, 2014.
- Rivera, Álvaro; El compromiso del artista, *Contrapunto*, El Salvador, http://archivo.contrapunto.com.sv/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=278

“EL
TEATRO
ES POESÍA
que se sale del libro
para hacerse
HUMANA”
FEDERICO GARCÍA LORCA



¿Quién
que todo
está
dijo

— — — — —

¿Quién dijo que todo está perdido?

YO VENGO A OFRECER MI CORAZÓN

Texto

MICHELLE AMADOR BETANCOURT

Siempre me había considerado una persona “rojilla” –por decirlo coloquialmente-. Desde temprana edad, cuando aún ni siquiera podía votar, ya había asistido a varias marchas en compañía de mi familia; incluso, en mis años de adolescencia había tenido acercamientos con actividades juveniles en partidos políticos, pero mi participación activa de chica preparatoriana se había esfumado desde hace tiempo: después del desafuero de AMLO y del movimiento #YoSoy132,

dejé de un lado la política para concentrarme en mis estudios en el Teatro.

Ahora, me veía a mí misma como una chica apartidista de 21 años, un tanto perdida y hasta desinformada sobre la situación social de país. Claro que a veces me enteraba por algún programa de radio o por oídos -no sin desagrado- de las nuevas decisiones que tomaba nuestro ‘querido’ presidente. El alza del metro, la cerrada del zócalo en el 15 de septiembre, y demás historias me provocaban repulsión, ira, e impo-

tencia. Me tocó ver cómo arrestaban a unos jóvenes que saltaban torniquetes en Salto del Agua y cómo ante la protesta de los ciudadanos que los rodeábamos, las fuerzas policiacas rociaron gas pimienta para dispersar nuestra lucha. Me sentía desesperanzada, llena de rabia y con ganas de matar, pero con el paso de los días mis sentimientos se convirtieron en apatía. Los descabezados y las noticias de cuerpos y fosas dejaron de sorprenderme y el llanto ya no corría por mis mejillas cuando me daba por enterada. De pronto una noticia más: Ayotzinapa, 43 normalistas; el rostro desfigurado de uno de ellos apareció en mis redes sociales y yo sentí náuseas y un hoyo en el estómago, escalofríos... Y lo dejé pasar como había dejado pasar ya infinidad de historias similares: ¿Qué podía hacer? “Nada” pensé. Al paso de los días, se corría más la voz sobre el trágico caso de estos normalistas por los pasillos del CUT, hasta que se convocó a una asamblea para entablar un diálogo sobre la situación y tomar acción al respecto.

Por mi parte, me sentía apática: el solo hecho de pensar en paro me ponía los pelos de punta, no quería perder clases, y no le veía sentido alguno. Ni siquiera me quedé hasta el fin de la

asamblea, partí antes, se desataba una lucha interna en mí. Y no, no era indiferencia, era apatía, impotencia, falta de fuerzas y esperanzas. Se me avisó sobre el paro activo y mi descontento creció: -¿Para qué? No vamos a hacer ninguna diferencia...-pensé. El miércoles mi ausencia brilló en el CUT, no tenía ganas de hacer nada. Mi corazón y mi razón se debatían ante la decisión de ir o no a la marcha y pasaban las horas del día y mis intentos de distraer mi mente del caso de Ayotzinapa resultaban fallidos, hasta que como a eso de las cuatro de la tarde me senté en un rincón de mi habitación para confrontarme, y ver si así descubría qué era lo que me pasaba. Reflexioné durante un largo rato, siendo mi propia interlocutora: no quería ir. ¿Por qué? Reitero: no, no era indiferencia.

Me duele, me duele mi país, y no puedo hacer nada, y no quiero encontrarme con ojos, con esa misma cicatriz, con voces que me recuerden mi propio dolor... Me amenazaba la posibilidad de que ese dolor se hiciera más grande: ¿Qué necesidad tengo de ir a sentir y sufrir a la marcha? También estaba el factor riesgo: me conozco, me enciendo, soy capaz de prenderme rápidamente y dejar salir brutalmente las chispas de

mi rabia, una incendiaria corre riesgo, una incendiaria podría poner en riesgo a quienes la acompañan.

Factores riesgo-miedo-aparente apatía, todos señalaban que no asistiría, sin embargo algo, algo muy interno en mí, pese a todo, se levantó de aquel rincón de mi cuarto y me hizo llegar hasta el metrobus Reforma para alcanzar al resto de la comunidad del CUT en la glorieta de palma. Mis pies empezaron a moverse rápidamente hacia la dirección indicada, era todavía temprano y el sol estaba en su punto. Conforme avanzaba, pequeños contingentes se cruzaban a mi paso; entonces recordé por qué no deseaba asistir: escuché los gritos de consignas, sentí cómo mi pecho y mi estómago se comprimían y cómo el llanto comenzaba a correr sobre mis mejillas. Logré contenerme hasta encontrar a mis demás compañeros, quienes me distrajeron de la pena que traía gracias a sus abrazos y saludos. Cuando nos dispusimos en marcha para unirnos al contingente de la ENAT, ya había infinidad de rostros desconocidos a nuestro paso, ya el Ángel de la Independencia se teñía de rojo... Y volví a sentir rabia, más fuerte que nunca, una rabia que me carcomía los huesos y una tristeza infinita: ¿por

qué si somos tantos, por qué si hay tantos como nosotros que lloran esta pena y exigen justicia, que ven a este país muerto pintarse de sangre día día, por qué entonces no logramos hacer un cambio? Nos unimos al contingente de la ENAT quienes nos recibieron con gran algarabía y esperamos, ahí de pie, impotentes, sin poder avanzar pues los contingentes cruzaban y cruzaban, y el mar de gente nos impedía avanzar. El suelo vibraba a nuestros pies, al principio lo confundimos con alguna catástrofe de la naturaleza: un temblor, pensamos. No, eran los pasos de aquellos que se unían, eran las pisadas de los rostros que pasaban detrás de nosotros, de los que ya venían... Y cuando por fin avanzamos, yo me sentí completamente sola, única, dentro de esa marea de contingentes. Sola, aunque marchaba a mi lado toda la comunidad del CUT. ¿Cómo era posible? Sola y desesperanzada, una vez más: ¿a qué vine? -Mejor me regreso- me dije a mí misma como por quincuagésima vez. ¿Y por qué no me fui? Quién sabe... ¿Por qué seguí caminando aún con la idea de que esta lucha era en vano? No lo sé. Lo tenía que hacer. Pasó tanto rato que cuando al fin avanzamos la oscuridad ya nos cubría, y era imposible encender nues-

tras velas porque el murmullo del viento helado se burlaba de nosotros. Era como una metáfora de mi sensación: cada vez que un rostro desangelado se veía iluminado por la luz cálida de su vela, el gélido aire apagaba su esperanza. Pero me sorprendió la necedad de quienes encendían su vela una y otra vez, sin importar cuantas veces se apagara, pero ¿por qué yo no encontraba ese mismo motor en mí? ¿En qué momento, a qué edad, hora, minuto, segundo, mes o año había desaparecido?

En fin... Corríamos por las calles y el rumor de las consignas y el aire de dolor crispaba mi piel. Se respiraba guerra sin ser guerra. Tenía miedo, no sé de qué o de quién, pero me invadía, me erizaba los sentidos. Después de unos momentos de caos, pasamos a la marcha silenciosa. Ni siquiera era necesario hablar, el semblante y la mirada lo decían todo. El mundo resquebrajado y el hombre como pasión inútil cabía en esos ojos, el poder se alimenta de esos ojos, pero el hombre también bebe sueños de los ojos del otro. Finalmente, Casa Azul y Casa del Teatro se unieron al contingente CUT-ENAT, y avanzamos juntos, tuvimos un encuentro –para muchos, el primero– a expensas de la máquina del teatro. No éramos teatreros ahí, no cla-

sificación de escuelas, no categorización de estudiante de actuación de primero, segundo, tercer o cuarto año, tan solo éramos seres humanos. Sin dirección y perdidos, o seguros dando pasos, quién sabe qué sentía uno a uno. Una parte de mí se moría, y ya ni siquiera logré llorar: no era Ayotzinapa, era el país entero: eran las muertas de Juárez y del D.F. y de los demás estados que ni se mencionan en las notas rojas, era el narco y la educación de nuestros niños que va de mal en peor, eran los asaltos, la corrupción, la violencia, la soberanía perdida, la democracia fallida, la gran falacia del estado mexicano... Era y es un: “Me dueles, México”. Dolor encima de la superficie del dolor, inextinguible... Hasta que el contingente de Casa del Teatro que marchaba delante de nosotros nos convocó a cantar: ¿Quién dijo que todo está perdido? Yo vengo a ofrecer mi corazón. *Tanta sangre que se llevó el río, yo vengo a ofrecer mi corazón... No será tan fácil, ya sé qué pasa. No será tan simple como pensaba, como abrir el pecho y sacar el alma, una cuchillada del amor...* Y en unos instantes nuestras voces se alzaban por encima del tumulto, y de las consignas vociferadas con rabia. Nuestras vibraciones se contagiaban y hacían cantar a cada uno aún sin

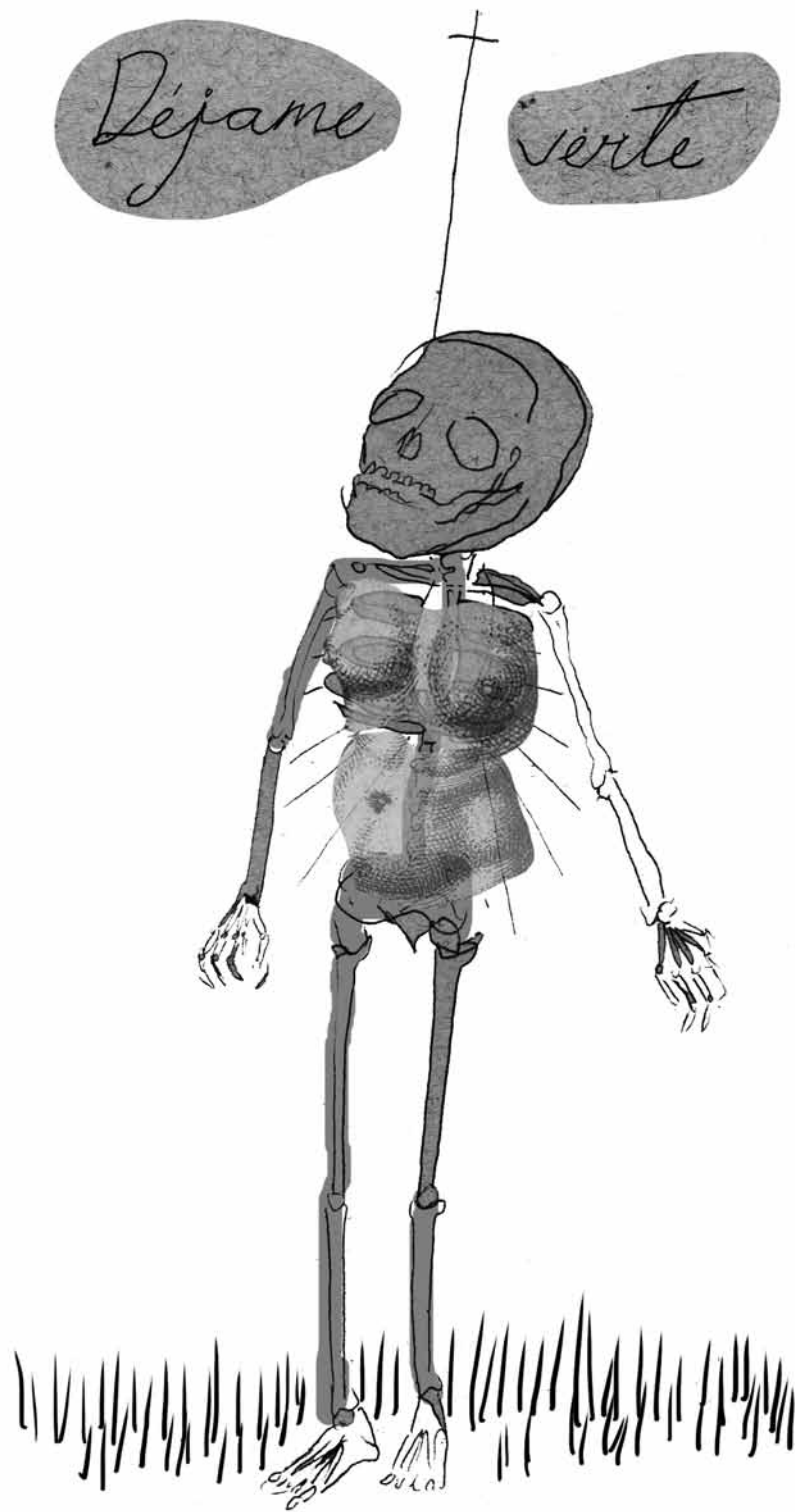
conocer la letra. La pena, la tristeza, impotencia, falta de fuerza, cansancio, afán de lucha, de pelea, se filtraba a través de nuestra voz y tocaba el corazón de los transeúntes. Yo lo vi, yo lo viví, yo lo canté, nadie me lo cuenta. Las lágrimas de los rostros desconocidos que detuvieron su paso para escucharnos cantar, nos alimentaron. Y sus ojos cantaron desde el alma, y nosotros les dimos voz a esos ojos liberando nuestro canto. Y tan solo así, al cantar y marchar, conmovida encontré lo que estaba buscando y nació en mí la esperanza, la dicha de hacer arte, de cantar, de expresarnos a través del teatro o de cualquier tipo de manifestación artística. Las voces de mis compañeros y de los compañeros de las demás escuelas de teatro aliviaron mi pobre corazón: *Y hablo de países y de esperanzas. Hablo por la vida, hablo por la nada. Hablo de cambiar esta nuestra casa...* y la letra cobró más sentido que nunca. Mi alma volvió al cuerpo, y me sentí agradecida por estar viva, por sentir el bálsamo de la canción en mi pecho, y recordé a esos 43 que no pudieron hacerlo, y tomé fuerzas y alcé mi voz hasta el cansancio, hasta dejar salir todos los lamentos de mi ronco pecho; hasta desaparecer un instante en silencio, tomados de la

mano frente al Palacio de Bellas Artes: “México, no estás solo” porque somos muchos, porque no son ni fueron 43, somos todos. Y porque cuando cantamos entendí que el cambio no se suscita marchando o protestando o quejándose, el cambio es un compromiso individual y una decisión sobre el ser humano que tengo aquí al lado: un hola, un adiós, un ¿cómo estás?, un ¿cantamos?, una toma de conciencia que tenga por consigna un “te ofrezco mi corazón, estoy contigo aquí a tu lado”, un “abrir el pecho en el escenario”. Seamos valientes y abramos nuestro corazón, en la casa, en el metro, en la familia, en el Teatro, para contagiar a aquellos que como yo hace unos días se sentían o sienten desesperanzados.

México, D.F. Octubre 2014



APPO/ SNTE/ Oaxaca (2006)



EL TRISTE CASO DE LA VERDOLAGA LÓPEZ MORTON

Texto

JOSÉ MANUEL VELASCO

*Todos mis amigos se volvieron locos,
el día en que sus novias les dejaron por otros.
Todos mis amigos lo pasaron mal,
y nos lo hicieron pasar mal a los demás.*

Mis amigos, Los Punsetes.

DURANTE EL ÚLTIMO TRIMESTRE LEONARDO LÓPEZ MORTON HABÍA SIDO tildado de misógino y sexista tras sacar a colación —a mitad de la peda— citas bíblicas, sentencias de Schopenhauer y anécdotas de Turguénev que apuntaban a un cierto impulso de felonía y deslealtad inherente al bello sexo. —¡No lo digo yo! ¡Lo dice la historia! Las viejas son incapaces de respetar los pactos de honor; la mujer es la serpiente, el engaño, el cálculo y el capricho —vociferaba después de su quinto vaso de Jack-Daniel's. —¡Es más!... Hasta les voy a poner una rolota para que me entiendan.

Entonces la Verdolaga (alias vegetal de Leonardo López Morton) gateaba hasta el Ipod y ponía *Pesadilla en el parque de atracciones* de Los Planetas. Coreaba la canción de principio a fin haciendo su mejor esfuerzo por mantenerse de pie y contener el hipo. Los amigos lo dejaban hacer; pensaban: está pedo y su novia lo botó después de ponerle los cuernos con un joven director de cine. Tiene derecho al ridículo.

El Tanque y Pedro, mejores amigos de la Verdolaga López Morton, se limitaron a darle la razón y a ponerle *like* a los ridículos estatus de féisbuc que su camarada había empezado a publicar últimamente. Cuando vieron que la tristeza del cornudo se agravaba, le hicieron visitas semanales. Repantigados en sendas sillas de playa, el trío de amigos desarrolló su propia “mayéutica de la terraza”, donde debatían al calor de las cervezas y las bolsas de sabritones.

—Pinches viejas.

—¡Sí! Pinches viejas cabronas—. El Tanque era enfático y rotundo.

—Todas son igual de putas —decretaba Pedro en tono Salomónico.

—¡Claro que no! Hay unas más putas que otras, ¿no te parece? —terciaba la Verdolaga después de darle un trago a su caguama Carta Blanca.

—Bueno, antes habría que definir qué entendemos de la mujer que es una puta. Porque no es lo mismo la putería esporádica que la putez como *a priori*, como eje vertebral del principio ontológico femenino. ¿O qué piensas tú Píter? —El Tanque pretendía imponerse como voz de la templanza.

—¡Que eres un mamón! Coincido con la Verdolaga: hay viejas más putas que otras.

—A huevo.

—A huevo.

—Pero... ¿En dónde reside la diferencia de valoración?— el Tanque era obstinado en sus inquisiciones.

—...

—...

—Díganme... ¡¡¡Quiero saber quiénes son las más putas!!!

Era frecuente que el diálogo se despeñara hacia los abismos de la aporía o a los fangos ambiguos de las trampas verbales y las verdades subjetivas. Rara vez lograban esbozar hipótesis concluyentes; más bien los carcomía el silencio tirante de

la duda y la incertidumbre, y finiquitaban sus reuniones con el dictamen atónito de los filósofos escépticos.

—Está cabrón.

—Está bien cabrón.

—¡Está bien bien cabrón!

Desde hacía tres años la Verdolaga redactaba una tesis para obtener su título de doctor en historia por la UNAM. *El pulque y la marihuana en los ejércitos Villistas* era el título tentativo de su primer borrador compuesto de cuatrocientas cuartillas. Recibía mensualmente un cheque del Conacyt que le permitía —a sus treinta años— tener una vida holgada de bajo perfil. No tenía planes de formar familia ni de comprar una casa; tampoco codiciaba el prestigio de los académicos y los investigadores. Quería, básicamente, sus sábados libres para convivir con los amigos; ver películas; leer novelas, filosofía, libros de cuentos; y —si podía anhelar algo más— le hubiese gustado tener a su lado una mujer amorosa que lo acompañara.

Diana había sido durante tres años ESA mujer.

Se enamoró de ella el día en que la escuchó desbrozar un soneto de Góngora en la explanada de la facultad de Filosofía y Letras.

—El garzón de Ida no es otro que Ganimedes, el copero de los dioses, que fue raptado por Zeus en un monte de la Frigia. El poeta Cordobés echa mano de la mitología para hablar de los peligros que esconde el amor; lo expresa claramente en los dos últimos versos del primer cuarteto: “Amor está, de su veneno armado,/ cual entre flor y flor sierpe escondida.”

Qué bonito se expresaba. ¡Cuánta elocuencia y erudición! Iba de Lope a Boscán, citaba a Garcilaso, a Gracián y a Cervantes sin el menor asomo de pedantería. Además —y esto es importante aclararlo— tenía buen culo, cosa rara en una alumna de posgrado, habituadas al sedentarismo, el exceso de café y las cocinas económicas.

—¿Y tú cómo te llamas?

—Leonardo, pero todos me dicen la Verdolaga.

—¡Jaja! ¿Y estudias en la facultad?

—No, imparto una optativa en letras: *historia mexicana del siglo XX*. Quiero terminar el doctorado en historia. ¿Y tú? ¿Estudias aquí?

—Sí, apenas voy por la maestría en letras. Llevo varios años dedicada a los estudios Gongorinos.

En ese instante Leonardo López Morton sintió el palpito de una erección y supo que estaba enamorado. ¿Podía pedir algo más a la existencia? Diana: veinticinco años, buen culo, especialista en Don Luis de Góngora y Argote.

Al primer encuentro le siguió un romance barroco, estilizado, noble y apasionado. Se mudaron a un departamento en Copilco y a diario se juraban amor eterno a bordo del Pumabús. Por las noches Diana le leía los ensayos de Alfonso Reyes; y Leonardo le narraba a detalle las teorías del filósofo Terence McKenna. Cupido velaba su cálido escondrijo a orillas de Avenida Universidad.

Se leían poemas, bebían café colombiano, iban a la cineteca regularmente, compraron un bono para escuchar a la Orquesta Filarmónica de la UNAM en la Sala Nezahualcóyotl y —no menos importante— disfrutaban su vida sexual.

Solo un pequeño detalle: a Diana no le gustaba hacerlo con la luz encendida. Era pudibunda y meticulosa; a pesar de su versatilidad corporal durante el coito y de su conocimiento cabal del inventario de posiciones atribuidas al Kamasutra, Diana celaba su desnudez con la misma vehemencia con la que recitaba a Garcilaso de la Vega.

—¿Por qué no me dejas verte bien?

—Prefiero así, a oscuras.

—Pero yo quiero verte toda. ¿Te da vergüenza?

—Otro día, te lo prometo, mientras hay que hacerlo así, ¿no te gusta?

—Bueno, si tu prefieres.

La imaginación excitable de la Verdolaga lo llevó a pensar que Diana padecía una enfermedad de la piel: un vitíligo atípico o quizá psoriasis. ¿Sería contagioso? Sin embargo, algo le decía que se trataba simplemente de una monomanía melindrosa: un miedo irracional a mostrar las lonjas. Pensándolo bien... ¡¡¡llevaban casi tres

años juntos!!! Y sí: el sexo era excelente, no podía quejarse, pero el recato de Diana era francamente antinatural, por no decir psicótico, cruel y sumamente desconsiderado. Tras meditarlo a lo largo de dos semanas, López Morton decidió espiarla mientras se bañaba.

El Tanque escuchaba atento al otro lado de la línea:

—Le saqué una copia a la llave del baño y abrí la puerta mientras se bañaba.

—¿Y luego? ¿Pudiste ver algo?

—...

—¿Verdolaga?!

—¡Sí! Aquí sigo. Entré en silencio, ni siquiera me escuchó abrir la puerta. Descorrrí la cortina de la regadera y la vi.

—¿Y qué pasó? ¿Tiene manchas en la piel? ¿Descubriste algo?

—¡Nada! No vi nada anormal. Ni siquiera un lunar o un tatuaje. Solo Diana tapándose con mi toalla de los Power Rangers, mentándome la madre. Zafó el tubo de la cortina y me empezó a golpear ahí mismo. ¡No dejaba de gritar! Estaba emputadísima.

—Chale. Lo siento mucho amigo.

—Sí, gracias. Oye, ¿podría dormir el fin de semana en tu departamento? Diana me echó a la calle.

Dos semanas más tarde, el Tanque y López Morton vieron a Diana en el MUAC tomada de la mano de un larguirucho con ojos de sabueso melancólico. La mirada idiota de los artistas de vanguardia, concluyó la Verdolaga pasando un trago de saliva. ¡¿Diana, la Gongorina, ligando con un tipo parecido a Diego Luna?! ¡Qué bajo había caído! ¡Qué infamia! ¡Cuánta incongruencia! Los perros rabiosos de los celos no tardaron en hincarle sus colmillos. Cuando intentó hablar con ella para obtener una explicación, Diana se limitó a insultarlo y a huirle mientras gritaba:

—¡Lárgate! ¡No te quiero ver! ¡Pinche perverso! ¡Largo pendejo!

—Diana por favor... Solo quiero una...

—¡Atrás! ¡Atrás! ¡Largo perverso! ¡Auxilio! ¡Policía! ¡Aaaaaahhh!

Aquel día germinó el rencor en el corazón escarnecido de la Verdolaga. Llamó por teléfono al Tanque y a Píter y se fueron a emborrachar a una pulquería de Tlalpan. Ya alcoholizado, López Morton soltaba la lengua:

—¡Pinche puta! Por eso Pancho Villa se las cogía a todas.

—Tranquilo Verdolaga, ya aparecerá alguien que te quiera bien.

—¡Nooooooooooooo! ¡Putas! ¡Todas putas! —se desgañitaba el historiador. Las lágrimas bañaban su rostro y un coágulo de mocos le colgaba de los bigotes—. ¡Ya lo había advertido Schopenhauer en sus escritos! ¡Pinche Diana!

Un berrinche grotesco para un hombre de treinta años, pero —siendo sinceros—, ¿qué hombre está exento de sufrir un ataque semejante de patetismo y cólera tras ser abandonado repentinamente por su amada?

Un año después la Verdolaga López Morton se había deschavetado por completo. Abandonó la universidad, perdió su beca del Conacyt, dejó sus lecturas y se dedicó a vagar por la ciudad de México. El Tanque y Píter, sus únicos amigos, la perdieron la pista. La policía lo aprehendió una tarde tras verlo exhortar a otros vagabundos con sus sermones de odio en la explanada del monumento a la madre. Lo soltaron tres semanas después y —a los pocos días— su cuerpo fue hallado sin vida frente a una tlapalería de la Colonia Obrera. El cadáver presentaba mordidas en el rostro y los genitales. El periódico METRO publicó la noticia en su plana principal bajo el siguiente encabezado: ¡Muere vagabundo devorado por sus propios perros!

—Oye Píter, ¿qué habrá sido de la Verdolaga?

—Ni idea, la última vez que lo vi apenas me reconoció.

—Esa pinche vieja lo volvió loco, ¿verdad?

—Eso parece.

—Chale. Pinches viejas cabronas.

—Está cabrón.

—Sí. Está muy cabrón.

—Está muy muy cabrón.

El Tanque le dio un trago largo a su caguama y se quedó mirando la calle con expresión vacía y satisfecha, como si de pronto —sin saber cómo ni de qué manera— los amigos hubiesen llegado juntos a una hipótesis concluyente.

descanso visual



— romper la
CAJA —

CONVERSACIONES

con

Rubén Ortiz



**“Daños colaterales”
de la guerra contra el narco
(150,000 muertes aproximadamente)
(2006 - presente)**

Hola Rubén, gracias por estar hoy con nosotros. Nos da mucho gusto poder platicar contigo. Me gustaría comenzar con una pregunta que creo que es básica y que podría dar para mucho respecto a la diferencia entre teatralidad y teatro. Incluso, ¿cómo es que el término llega a México -porque no tiene mucho que comienza a ser usado- y quién lo plantea? ¿cómo se usa y cuáles son sus diferencias?

R.O.: Pues mira, no sé de dónde llega pero, desde el lado de la investigación, aunque también desde la práctica -no son indisolubles- tiene mucho que ver con el trabajo de quienes han explorado la escena en español. Por lo menos José Antonio Sánchez, Ileana Diéguez y Óscar Cornago.

Cornago tiene un ensayo de teatralidad en el que dice que hay dosis de teatralidad en las publicaciones de las revistas y en otras cosas...

Sí, su definición me parece súper clara. Aunque ahora te daré una todavía mejor: supongamos que hay una gran línea de tiempo -ni siquiera es de tiempo-, y esa línea se llama teatralidad. Va desde lo que pasa en Huamantla, todas las fiestas patronales y comunales, hasta el berrinche que hace mi hija cuando no quiere comer, cuando finge que le duele algo. Ahí existen un montón de posibilidades y formas. Ahora, si cortamos esa línea en un pedazo muy chiquito, de veras muy chiquito, tenemos el teatro. El teatro es una mirada que enfoca esas teatralidades hacia ciertos fenómenos -que además en este caso tienen que ver con la modernidad-. Somos nosotros los que desde aquí decimos que el teatro viene desde los griegos. Somos nosotros los que tomamos esas decisiones. No es cierto que los griegos hayan... no sabemos nada de los griegos. Si tomamos eso que se llama teatro y lo definimos históricamente -desde los griegos hasta *Las Lagartijas Tiradas al Sol*-, hay todavía un pedazo más chiquito, pero

muchísimo más chiquito que se llama puesta en escena. Ese es el verdadero teatro de la modernidad, que es desde donde estamos mirando. Como esas fotos de la Vía Láctea y nosotros estamos ahí. No sé desde dónde la toman. Me estoy saliendo para decir que somos nosotros los que estamos viendo esta línea y le hacemos esos cortes. Las teatralidades rebasan al teatro, y es más, lo contienen. Digamos que dentro de esto, Cornago dice: “lo teatral es un dispositivo en el cual A hace de B mientras C mira.” Durante un tiempo pusimos más atención en el lado de la ecuación en la que A hace de B y ahora nos interesa más mirar en C. Yo digo que intuimos que C sospecha que detrás de la representación hay algo que se sostiene. Llamemos teatro a la atención puesta en *A hace de B* y teatralidad al gozo o desacuerdo con el que C mira la representación. Pero no se trata sólo de mirar sino también de estar implícito. Nos ha interesado muchísimo *A hace de B* y hemos hablado mucho de eso. Por ejemplo en la actuación: que si el actor hace esto, que si el actor hace lo otro, que si la escenografía, que si el director, pero no tenemos ningún estudio sobre C. La propia división espacial de la puesta en escena en caja oscura y espa-

ciada favorece esa mirada sobre el teatro y desfavorece la relación de las teatralidades. Las teatralidades involucran al espectador, pero es un punto de vista de la puesta en escena. No vamos a entender mucho hasta que no salgamos de la caja negra.

Para nosotros lo más importante de la teatralidad es que C existe –claro, si no hay un mínimo de espectadores no damos función- pero ese es el mínimo grado de existencia que se le da a C en la puesta en escena. Teatralidad implica que el cuerpo del espectador existe, no sólo su mirada. La teatralidad implica disolver la separación entre sala y escenario.



¿En este sentido la teatralidad está más enfocada al espectador que a A y a B?

Desde nuestro punto de vista, sí. En realidad en las teatralidades nunca ha importado. Cuando mi hija hace berrinche claro que me implica. Cuando se hace una fiesta, ¿cuál es la diferencia entre espectadores y no espectadores? Somos nosotros los que definimos teatro y hacemos esa separación. ¿Me explico? es una separación histórica he-

cha bajo ciertos intereses. El teatro no fue nunca, nunca, nunca esa separación. Es más, hasta antes de la llegada de Wagner* en 1876 (Compositor, director y poeta alemán del siglo XIX importante por sus propuestas escénicas durante el romanticismo. *N.del E.*) la gente iba al teatro a verse, a platicar, a convivir, y lo que iba sucediendo ahí daba pie a que esto ocurriera. Es Wagner, cuando apaga las luces de la sala, quita los laterales para que no nos podamos ver, y te deja durante tres malditas horas solamente mirando hacia el frente y además sentado, el que hace esto posible. Antes, esta pregunta ni siquiera se la planteaban.



En los términos arriba planteados, ¿con qué podría tener que ver la separación de las experiencias: donde la experiencia de A y B se privilegia sobre la de C?

Yo creo que es un largo proceso de este periodo que llamamos modernidad por crear lo que algunos autores nombran esferas autónomas, y en otro nivel por crear este mito de la interiorización. La modernidad es un repliegue hacia interiores. La modernidad, por ejemplo,

genera el espacio del arte, que no debe ser confundido con el espacio de la política, que no ni con el de lo jurídico o con el espacio de lo comercial. Hay esferas autónomas y eso se refleja en los recintos del arte. Se hace en cajas; la caja blanca del museo, la caja negra de la escena, la caja cerrada del libro. El libro es una interiorización. ¿Qué se espera del espectador? Que interiorice un diálogo silencioso con la pieza. No hay posibilidad de apelación a la pieza. Eso es una construcción de la modernidad, que lo podemos ver no sólo en el arte sino en todos lados. Tú actor no puedes escribir una obra de teatro, tú escenógrafo no puedes dirigir. Esa interiorización y esa delimitación en esferas también produce espacios de acción. Produce profesiones en el más moderno sentido, que no se pueden saltar a otro lugar.



¿Especializaciones?

Exacto, especializaciones que no dejan de atender a jerarquías. La puesta en escena es una jerarquización del modo de producción capitalista y fordista; tiene que ver con que las fábricas son interiores, con la creación de discipli-

nas como campos autónomos, pero también con disciplinar al cuerpo. Hay que disciplinar al obrero, al estudiante, al actor. El gran logro de Stanislavski es introducir el modelo capitalista en el cuerpo del actor. Ese es el gran logro de Stanislavski, la disciplina, el *training*. El gran logro de Barba es lograr que el actor quiera *training*. Ahora los obreros se disciplinan solos ¿no?



Respecto a esta línea tan grande de teatralidad, Rubén, y otra más pequeña que es teatro y una más pequeña que es la puesta en escena, quizás hay otra línea que no es tan grande como la de teatralidad y que tiene que ver con el drama. ¿Esa línea también es un factor o una limitante entre la diferencia de teatro y teatralidad?

Yo creo que sí. La puesta en escena es la puesta en escena de un drama. Por eso es tan importante el giro posdramático, porque genera la posibilidad, no solamente de salir del drama, sino también de salir de la puesta en escena y reingresar en las teatralidades. Cuando digo reingresar no me refiero a regresar al pasado; ya la experiencia su-

cedió. El drama, si lo vemos tal como lo mencionas, en la teoría del drama es justamente ese espacio autónomo cerrado y autorreferencial que necesita para existir la no existencia cabal del autor, pero implica la entrega del espectador, es decir, la famosa suspensión del juicio. Sí, es el fetichismo absoluto del objeto, el fetichismo absoluto de lo que está fuera de mí y de querer ingresarlo a mi cuerpo. Ahora, claro, todo esto no es estático sino paradójico. Parecido a una mercancía, perder el juicio... que es lo que hace todo mundo cuando quiere el *iPhone 6*.

La puesta en escena, aún siendo una imitación fordista, aún generando espacios acotados, también genera las propias herramientas para su emancipación, y proviene de algo que también encontró **Stanislavski** y que ya había predicho **Gordon Craig** y **Appia**, la autonomización de la escena no requiere de un texto, sólo requiere de lo escénico. Eso lo retomarán después de la segunda guerra los artistas visuales y le van a llamar performatividad.

El encuentro con lo performativo, que ya está en Gordon Craig y del que se aprovecha **Kantor**, hace que se pueda emancipar el teatro hacia las teatralidades. José Antonio Sánchez dice

de manera muy didáctica y bonita: el teatro tiene una corta vida -nace con Gordon Craig y termina con Kantor-.* (Gordon Craig (Inglaterra, 1872 – 1966) es representativo concepción del actor como supermarioneta, también entre otras muchas cosas, trabajó en la producción de *Hamlet* con Stanislavski para el Teatro del Arte de Moscú en 1912; Tadeusz Kantor (1915 – 1990) su puesta en escena más representativa fue *La clase muerta* en 1975.) Cuando José Antonio Sánchez dice *teatro* se refiere al teatro autónomo y a la puesta en escena. Y claro, lo que tenían los primeros directores enfrente suyo eran dramas. Sin la forma dramática, la puesta en escena no hubiera sido posible, pero a la vez la puesta en escena encontró la performatividad para salirse del drama. Gran parte de la crisis del drama tiene que ver no sólo con un trabajo sobre sí misma sino con lo que la escena va exigiéndoles, lo que la propia performatividad les va exigiendo, al grado de que **Müller** escribe sabiendo que lo que hace sólo vale en la medida de su performatividad. *Máquina-Hamlet* es ilegible, tiene que ser *performateada*.



Sí, claro. Respecto a eso, tocaste el tema de la siguiente pregunta que tiene que ver con Stanislavski. En general, la puesta en escena no solamente presentó un modelo creativo sino más bien un modelo de producción teatral en las que hubo jerarquías y roles muy particulares, por ejemplo la idea del director o el escenógrafo. Sin embargo, el término “agotamiento de la puesta en escena” indica otra forma de producción y no solamente una forma de creación. ¿Tienes una idea respecto a este modelo? ¿es posible la desaparición del director de escena? ¿el rol del actor cambia? ¿cómo es que la forma de producción, quizá de los teatros posdramáticos o de los teatros fuera de la puesta en escena, se articula y cómo es que funciona?

Entenderemos mejor si salimos un poco de los términos comunes. La puesta en escena existe gracias a lo que yo llamo el desdoblamiento del teatro que puede verse a sí mismo. El director es el doble del teatro...



El hombre que habla del hombre.

El hombre que habla del hombre. Eso es una función, es decir, eso es una posibilidad del teatro que encarnó en un personaje (director). Esa funcionalidad, ya no creo que la podamos extirpar, pero no la tiene que cumplir un solo personaje. En esa medida, la *función-dirección* tiene que ser asumida de alguna manera pero no en el mismo modo. Como de esa función se desarrollan las demás, ¿quién va a hacer la función performativa, quién va a hacer la función de generar espacios? ahora tenemos que mirar las cosas de manera más procesal. El director establecía formas y jerarquías. Cuando ya el director es más bien un proceso, todo se vuelve un proceso. Los actores o los performers ya no tienen que ser los actores, el espacio ya no tiene que estar ahí sino que se construye sobre la performatividad. El espacio se construye en el hacer, es decir, se puede hacer teatro en una esquina y ese hacer va a construir su propio espacio. Si estás en una esquina, quien viene y observa también participa, entonces ¿quién es el performer? alguien incita pero otro toma la incitación y entonces se vuelve parte. Habría

que pensar que lo que la gente de teatro profesional está haciendo es organizarse en algo que podríamos llamar colectivos, donde el pensamiento, la producción, la práctica se pone en común. Ya no es una puesta en escena sino una puesta en común. Yo creo que es posible imaginarlo. Creo que no es muy diferente de lo que siempre han hecho las artes: instalar ese imposible dentro del espacio de lo posible. La Capilla Sixtina y Bach son un poco eso, a pesar de que están supeditados a una idea de Dios y a una institución. En el campo de lo posible, instalan lo imposible: una fuga es el delirio de lo posible. Los colores de Miguel Ángel, las figuras tan masculinas y tan estilizadas son el dominio del imposible dentro de lo posible. Nuestra angustia como artistas tiene que ver con que el escenario cambió -y no nos pidió permiso- hemos estado tan ensimismados que creemos que no estamos preparados porque no queremos soltar nuestros saberes. Pero yo creo que no hay que soltarlos, sólo hay reposicionarlos. Lo que me parece interesante de estos tiempos es que todo está por hacerse. Yo aprendí de Margules una serie de conocimientos que me sirvieron los primeros diez años. Yo ví *Cuarteto* y me di cuenta que ya no había a dónde ir; se

había agotado toda la representación. Todo lo representacionalmente fuerte estaba agotado. Ludwik murió creyendo que había agotado la representación, pero no literalmente, sólo se dio contra el muro de sus últimas puestas. Después de eso está todo lo imposible: lo que él no se pudo imaginar y lo que, me temo, el teatro oficial todavía no se ha dado cuenta. El teatro oficial me recuerda las viejas caricaturas del *Coyote* y el *Correcaminos*: el Coyote corre en un precipicio sin darse cuenta. Todos estos líos, que si lo posdramático, lo narratúrgico, la dramaturgia del actor y todo eso son las pataditas del coyote. Lo que hicimos durante mucho tiempo fue supeditar la estética dentro de un modo de producción en cuestión de espacios y roles. Ahora, el rompimiento de las estéticas no puede venir sin el propio rompimiento del modo producción y de circulación. La modernidad suponía espacios específicos: si quieres teatro vas al teatro, si quieres justicia vas a un tribunal, era la convención. El problema es que evidentemente eso no funcionó. Estamos ante la necesidad de otros modos de representación, no necesariamente ofrecer teatro en los teatros, podemos ofrecerlo en otros lugares. Esto implica romper y expandir lo

que sabemos. Es decir, lo que nosotros sabemos sólo funciona en una caja negra (súper acotada: una vez que salimos de ahí, no sabemos nada). Nos tenemos que organizar de otra manera, tenemos que inventar otros modos de relacionarnos con el espectador. Eso implica nuevas estéticas, que tienen que partir de otros modos de producción. Para mí, en este momento no hay transformación estética ni política dentro de esa jerarquía ni dentro de esos espacios. Uno puede estar de moda en los teatros bajo esas jerarquías, pero eso no implica una transformación.

Cuando un director llama a un escenógrafo y trata de manera fordista a sus actores -para supeditarse a su propia visión- y los espectadores siguen sentados... está chido, pero eso no tiene nada que ver con el presente. Es como si de pronto negáramos internet. En las redes no hay jerarquías. Seguir bajo ese viejo esquema de producción es hacerle el juego al régimen del capital.



Guardería ABC
49 muertos, 106 heridos
(2009)



¿El espacio determina el modo de producción? ¿Y salir de ese espacio es lo que hace posible que se cambien las relaciones y las jerarquías entre director, actor, etc? ¿El traslado de la representación parte del espacio?

No, el espacio es una parte muy importante. Cuando digo espacio no solamente me refiero a un espacio arquitectónico, es un espacio mental. Cuánta gente no cree que está innovando porque sale a la calle, pero tiene que poner miles de pesos en licos, en gradas: solamente está repitiendo el mismo espacio mental, y repite las mismas jerarquías. A mí me gusta centrarme en el espacio porque es lo más concreto, es lo que contiene. Con eso quiero decir que no basta con salirse y decir 'ahora hagamos todo en la calle'. Hay trabajos de *Teatro Ojo*, por ejemplo, que regresan a los teatros, para usarlos de manera completamente distinta. Han roto con la caja y la utilizan la para potenciar otras cosas. La caja negra potencia muchas cosas, sin embargo hay muchas otras que no. Tenemos ahí un problema de lo que yo llamo el *monopolio de la representación*. Cuando sólo unos pueden representar-

se y otros no. Creo que es el problema básico del #yosoy132 y de los indignados: “no nos representan”, “no nos representen así”. El presente quiere que nos representemos de otra manera. Donde hay unos que sólo hablan y otros que sólo escuchan, hay un monopolio de la representación, como hay un monopolio de la circulación, de la legitimación, del comercio. Contra esos monopolios se están montando las nuevas estéticas.



El teatro de la modernidad era ‘el hombre mirando al hombre’, y la estética era como un modelo, un modo de producción capitalista. Ahora que el teatro ya no está jugando ese papel, que está yéndose fuera de esta caja negra ¿cuál es la función del teatro? ¿cuál crees que pueda ser el espacio del teatro en la sociedad si no es el de ‘el hombre que se mira a sí mismo’ a partir del modo de producción capitalista?

Fíjate, hay que definir cosas que me parecen importantes. Cuando decimos ‘el hombre que se mira a sí mismo’ estamos, primero, definiendo a la humanidad en un actor masculino, maduro,

blanco y con ciertos saberes, que mira a otro hombre, pero en ese hombre ya caben todos los demás. Cuando decimos ‘mira’ queremos decir que mira desde un punto privilegiado que los demás no tienen. Por eso el director puede ver y los actores tienen que obedecer. Por más que “la dramaturgia del actor” y la fregada... esos son descubrimientos de poquito a poco. Pero sigue habiendo ahí un monopolio de la representación y un monopolio de la acción.

Todo eso tiene sentido dentro de estos espacios autónomos y acotados. El gran logro de estos espacios autónomos y de estos modos de jerarquización es que lograron que las artes se volvieran autorreflexivas. El hecho de que podamos decir que una mancha es arte es porque logramos generar un espacio de autorreflexión complejo y del que no nos vamos a deshacer tan fácilmente. El problema, en el que están las artes en general y no sólo el teatro, es el quiebre de estas esferas autónomas que hacen que lo que conocemos como arte pierda su rostro y su identidad.

¿Qué pasa si en un teatro de pronto levantas todas las paredes? ¿cuál es la separación entre el flujo de la vida y el flujo del arte? muy poco. A nada le teme más una identidad que al extranjero, a

nada le teme más una identidad que a lo que está afuera. El problema es que ya todos estamos afuera. Hay autores que hablan de un arte post-autónomo: hemos salido de nuestras esferas. Tenemos que vérnosla cara a cara con la realidad. No sólo lo real entra a la escena, (ese fue el primer pasito, chiquitito) sino que ahora ya no hay diferencia entre lo que pasa y lo que hacemos nosotros. El gran problema del arte, hoy en día, es cómo mantener su identidad en un espacio que lo desborda, que desborda sus conocimientos. Eso genera angustia y miedo; pero muchos artistas han mostrado que no pasa nada.

Leonardo Ladaga habla de estéticas de la emergencia. Trabajos donde el artista es un detonador de acciones. Yo lo llamaría ‘El gran atractor’, que hace que sucedan en cascada otro tipo de acciones que involucran a la realidad pero que siguen siendo atraídas por un vórtice artístico -como en la teoría del caos-. Creo que nos puede calmar pensar que en la modernidad sólo hay dos lugares donde todo es posible. Según Agamben, uno es el campo, el campo donde el soberano -siguiendo esta línea del monopolio de poder- puede hacer lo que quiera con los súbditos, sin consecuencias. Es el campo de concentra-

ción, es Ayotzinapa, es Tlatlaya. El otro ‘anticampo’ es el arte: se puede hacer lo que se quiera sin que haya consecuencias. Llega un artista y se mutila. Y uno diría, -bueno, se puede hacer lo que quiera en el orden simbólico, pero tampoco puedes matar-. Pero el orden simbólico también es real y también genera realidad. ¿Qué pasa si instalamos ese anticampo ya no en una caja sino en otros espacios?



De alguna manera, lo que se agotó fue el terreno de la representación en la interiorización del actor consigo mismo, del actor en ese espacio de la representación, en su caja; falta explorar todo el terreno fuera de eso.

¡Imagínate lo que hay ahí! La idea de esa representación es que el actor nos va a representar a todos emotivamente por medio de una cosa que Grotowski llamaba *inducción*. Es cierto, vemos a alguien llorar y sentimos que se nos conmueve el corazoncito, pero sigue siendo representacional. No sólo es cierto, es efectivo, es útil. El problema es que eso abre muy poquitos posibles -como oferte entre fresa y de chocolate- pero

estamos ante la irrupción de los posibles -ya no es sólo chocolate y vainilla, ahora hay enemil sabores- unos mejores, otros peores; otros más efectivos, otros no; otros light, otros no. Pero que corresponde con la complejidad de la realidad.



Ahondando en la representación, tenemos teatralidad, teatro y tenemos el teatro de la puesta en escena, que aparte está cambiando, se está saliendo de las cajas negras. ¿Qué papel juega la representación escénica en estos tiempos? Porque la realidad es ya una representación, y nosotros estamos representando siempre algo, ¿cómo se juega en el teatro esto de la representación?

Yo creo que hay dos líneas importantes (puede haber más pero sólo veo dos). La de romper el monopolio de la representación, que es la más importante para mí: cuando aparece un animal en Castellucci, una persona traída de la calle en otras piezas, cuando “*Teatro línea de sombra*” sólo quiere hablar en primera persona... estamos ante una minoración de la representación. Y sobre todo, una cosa que me parece importante es que aparezcan representadas

las voces que no tenían representación. Otro juego importante que hace el teatro es demostrar que la representación no es más que representación: matar esa obligación de suspender el juicio. Como dice Cornago: “hay un placer en ver que alguien *‘hace de...’* y que no estoy obligado a creer que *es*”. ¡Ese que está ahí no es Hamlet -o sea, por Dios- es Cuchito López haciéndola de Hamlet! Es importante asumirlo y mostrarlo. Yo tengo una teoría: el único lugar donde tienen eficacia esos modos representacionales tan fuertes es en el teatro para niños. Yo ya soy un adulto y ya no creo en los santos Reyes: hay un tipo ahí haciéndola de... Ese tipo de representación dura y monopolizante no sólo es capitalista, sino paternalista. Supone que somos ciudadanos pero súbditos de un poder que nos subyuga y todo lo que dice es verdad. Hay aquí otro problema: cuando alguien representa y muestra que representa, revela que está generando una verdad menor, la verdad de ese momento. O cuando el gran monopolio de la representación se pone en otros espacios. Por ejemplo, Yuyachkani, **(Yuyachkani, fundada en 1971, renovó la escena peruana postulando un teatro inclusivo y de la memoria que muestra la gran diversidad peruana,*

encontrando ahí su punto de inspiración, tomando como referencia los ritos, lo sagrado, el espacio andino, entre otros, para provocar una introspección en el pasado que nos hace entender el presente) tenía la pieza de *Antígona* y *Antígona* se separa de la pieza y empieza caminar por los pueblos de Perú, donde se reúnen las comisiones de la verdad* (Establecimiento de mecanismos nacionales efectivos para la documentación de la verdad sobre los crímenes perpetrados. Todas las víctimas de genocidio, crímenes de lesa humanidad, crímenes de guerra, tortura, ejecución extrajudicial y desaparición forzada tienen derecho a la verdad.) para saber qué pasó con los desaparecidos; *Antígona* se mueve entre la gente y empieza a conglomerar a las mujeres que vienen a saber dónde están sus maridos, sus hijos, sus hermanos, *Antígona* quiere enterrar a sus hermanos. Obviamente, las personas saben que es una actriz pero ceden el juicio en un movimiento verdaderamente *catártico*. Porque se propuso otro modo de circulación. Y con eso, las voces que no habían hablado tienen un espacio de habla, de expresión, de visibilidad.



Hace un momento hablaste sobre el teatro institucional y cuál es su perspectiva. Nos gustaría saber, particularmente sobre la educación teatral, ¿cuál es tu postura frente la educación del teatro institucional?

Mira, me volví investigador para no decir nada sin tener los pelos de la burra en la mano. Lo de *institucional* es muy importante. Yo sostengo la tesis -tengo un libro sobre eso- de que sin dejar de ser ni de haber sido grande, el teatro moderno en México generó instituciones e institucionalidades, modos de legitimación muy cercanos a los vaivenes de las políticas públicas -porque además es y fue muy costoso-. Esto generó que después de la crisis de los 80's -México era más chico, y los que hacían teatro eran mucho menos- las estéticas posteriores y modos de legitimación fueran más importantes que los modos estéticos. Quiero decir: carpeta hace obra. El modo en el que te piden que hagas una carpeta define lo que vas hacer y no al revés. Porque lo que actúa dentro del FONCA (que ya existía antes) es la idea de que *‘el que consagra, se consagra’*. Tú tienes que meter en tu carpeta algo que sea comprensible para una

elite que quieres que te legitime. Si te sales de esa legitimación no eres comprendido y no existes. Eso en los modos de conseguir recursos -que existen en toda la cadena teatral- de manera que los modos de hacer teatro en México están supeditados a las formas de legitimación y a las formas de obtener recursos. Lo cual genera espacios en los que es más importante la manutención del *status quo* que la apertura hacia lo que está pasando en realidad. Es decir, genera autismo. Y lo que tenemos son formas de legitimación hiper-autistas avalando instituciones hiper-autistas. Hay otras maneras, otras economías. Por ejemplo, la posibilidad de producciones solidarias. Hay un montón de cosas que no hemos intentado porque seguimos viendo el teatro como el teatro oficial. Hasta que no rompamos esa idea de que teatro es el teatro legitimado, no vamos a poder imaginar de otro modo. Y curiosamente, en México el 33% del teatro que se hace es teatro de arte; el otro 33% es teatro comercial y el otro 33% es teatro comunitario.

Dentro de lo chiquito que es el teatro, el teatro de arte es una cosa muy chiquita, y aún dentro del teatro de arte, de ese 33%, los que hacemos teatro somos los de la capital. Entonces todo se

va reduciendo a una serie de élites, que por supuesto no van a soltar el hueso. Por ejemplo, en las reuniones rumbo a la cuadrienal de Praga *Escenografía mexicana*; todos los que estaban ahí son del D.F. Por otro lado, el 56% de una muestra nacional es del D.F. Esa corteidad de miras, ese monopolio de las representaciones impide que se mire hacia fuera y a la propia realidad, hace un filtro. Claro que nos damos cuenta de lo que está pasando, claro que nos damos cuenta de la violencia, pero una vez que pasa por ese filtro, todo se vuelve híper-inofensivo. Con las escuelas pasa lo mismo y peor: lo único que quieren es reproducir el '*status quo*'. No son productoras de artistas, en el sentido ni siquiera autónomo, son productoras de reproductores. Puedes decir que ya no se dan géneros dramáticos -y sí se dan-. Puedes decir que ya entró Royhart, puedes decir lo que tú quieras pero esas transformaciones siguen siendo formales en espacios curriculares ya establecidos. El caso más triste es el del CUT porque justamente nació (en los años 70's y 80's) de un impulso para salirse de esos espacios curriculares, y generar las dinámicas que respondieran a su propio tiempo. Pero esos maestros que nos dieron patria e instituciones -teatro de

instituciones- a su vez cerraron todos los candados. El problema es que una vez que se murieron, las instituciones siguen. Todo el teatro que yo veo de estos narratargos, documentargos o lo que sea, sigue siendo la misma gata nada más que revolcada: no ha roto ese esquema de representación, de institucionalización y de legitimación porque no se lo rompieron las escuelas. Ahora, ¿qué hacer? yo creo que si esperamos que lo hagan las escuelas, estamos cayendo en el mismo juego de representatividad. Para mí, ejemplos como '*Campo de ruinas*' tendrían que suceder. Es decir, que los alumnos tomen sus propias decisiones aún contenidos dentro de un espacio institucional. Sería absurdo decir "al diablo las instituciones", eso no existe. Pero lo que sí existe es que los alumnos pueden reclamar sus propios espacios. La transformación no va a venir de los maestros, no lo creo.



Y esperar lo sería caer en el mismo juego del paternalismo. ¿Podrías considerar como una paradoja el hecho de que la enseñanza de la técnica para actores -ya que por lo menos durante dos años, un año y

medio, se centra en la interiorización del actor consigo mismo- como se ha venido enseñando en nuestras escuelas, es obsoleta para las necesidades de la modernidad?

Sí y no. Es decir, por un lado, no creo que ningún descubrimiento sea obsoleto. Pero sí el modo de actualización. Cuando aquí en México, en las técnicas, que son '*bien complejas*' porque van de la A a la B. Si tú lees lo que escribió Héctor Mendoza, que es en lo que se basan todos, '*interiorización*' quiere decir colonización. Colonizar al estudiante para hacerle creer que la respuesta a todos los enigmas que se le plantean las tiene el profesor director. Eso es enseñar una política, no una técnica y detrás de toda técnica hay una política. Que haya un teatro realista, no realista, interiorizado o no, da igual, tiene que haber algunos. Yo creo que realmente, durante algún tiempo, problematizar el modo realista y las técnicas de interiorización tiene sentido para nosotros aquí y ahora. No tiene sentido satanizarla como técnica, pero sí como política.

Yo no sé lo que hay que hacer, pero lo que sería de esperar es que nos demos cuenta de que no solamente el

teatro sino la sociedad completa no puede seguir bajo esquemas de colonización: colonizar al espectador, colonizar al actor, colonizar el presupuesto -como la Compañía Nacional de Teatro-. Esa me parece la urgencia. Y cuando digo urgencia no me refiero a la mía. Si nos damos cuenta, eso es lo que está pasando en todo el país. Que las escuelas vayan y marchen no me parece más que algo valioso aunque inútil si no se lleva hasta sus últimas consecuencias, a lo actual. Uno de los grandes problemas de la colonización es que actúa muy católicamente: en un pasado o en un futuro: “el pasado del actor, el pasado del texto...” el problema es el presente: cómo actualizamos las cosas, cómo las hacemos reales aquí y ahora. No un texto que ya escribió un vejete; no un trazo que se le ocurrió a un idiota; sino cómo vamos a generar un espacio -aquí y ahora, todos nosotros-. Qué técnicas tendremos que dar a luz, qué técnicas nos sirven, qué técnicas son las que nos dicen algo ahora a nosotros que tenemos un iPhone... las que nos dicen algo ahora, y cuáles son los peligros. Una palabra que no he dicho pero que está completamente fuera de la escena es la palabra *crítica*: no tenemos crítica porque no la fomentamos. En cuanto la

pongamos en medio vamos a ver qué pasa. Crítica no como juicio sino como lo que dije en su momento: yo no quiero juzgar, no quiero decir mi opinión, quiero traer argumentos.

Aunque frente a un modelo colonizador es muy difícil la generación de crítica.

Es lo primero que se quiere apaciguar.

Desaparecer.

Desaparecer, buena palabra. Todas nuestras dinámicas teatrales están inclinadas hacia la desaparición. Curioso, ¿no? Que se borre el actor detrás del personaje, el director está fuera, el autor no está. Que desaparezcan los cuerpos, que sólo aparezca la palabra dicente y porquerías como estas... ahí está su país, ahí está su país ...

De desaparecidos.

Claro, así lo querían y así lo construyeron. Insisto, el problema del teatro no es sólo del teatro, es un problema del país.

Sí, el teatro es el reflejo, el espejo.

Total, la quintaesencia. Pues ahí lo tienen. Yo insistiría en eso. Se los digo a ustedes: la iniciativa de la revista me parece muy padre, muy poderosa pero no creo que sea el techo que habrá que ponerse. Que en el CUT haya una iniciativa de alumnos dice mucho, porque es la ruptura de un cascarón. Pero yo creo que eso tiene que ser llevado a sus últimas consecuencias. En la facultad, además de *Campo de ruinas*, otros alumnos hicieron otra pieza que se llamó *Auscultación*, generaron una campaña ficticia para elegir profesores. Lo interesante no era la campaña sino la información que se develó a través de ella. Los actores no saben quiénes son los profesores. Los

alumnos no saben qué quieren, no saben nada. Están hiper-colonizados. Y tan terrible fue el asunto de la campaña, que desató rabiosas polémicas. Para empezar, que si era teatro -que me parece la más grande censura- y también la dirección tembló porque pensó que la iban a tirar y que iban en contra de ellos. Un asunto no solamente artístico sino de lo más pedagógico. Simplemente por desviarse dentro de su propio camino y por preguntarse críticamente hicieron temblar a toda la escuela. El problema fue que los chicos no le dieron continuidad. Si le hubieran dado continuidad eso hubiera repercutido en la elección de los profesores. Pues está chido. A mí siempre me corren por eso. Por eso digo “pos bueno, pues hagan algo” si me terminan corriendo, bueno... está bien.



Ayotzinapa (2014)



¿QUÉ PAPEL JUEGAN LAS ARTES EN ESCENARIOS DE JUSTICIA TRANSICIONAL?

Texto

CAMILA VILLEGAS

El libro *The Arts Of Transitional Justice* (Las Artes de la Justicia Transicional) es el sexto de una serie publicada por la Editorial Springer en torno a la Justicia Transicional, campo que emergió como respuesta a los dilemas prácticos que surgieron para lidiar con recientes o actuales atrocidades y violaciones a los derechos humanos cometidos por ciertos regímenes. El volumen número seis se encarga de la reflexión y evaluación de procesos de justicia transicional a partir de prácticas artísticas y sus discursos de juicio estético-ético. Los capítulos abordan experiencias de performance, teatro, fotografía, literatura, cine así como las de museos y arquitectura pública.

El texto busca resaltar la importancia del imaginario y la dimensión retórica de la empresa de la justicia transicional. En este sentido, apunta al asunto de que poemas, obras de teatro, fotografías, en fin, las expresiones artísticas, merecen la misma atención crítica a detalle que los documentos políticos y legales fundacionales, y por eso el libro se ocupa de ellos aunque desde distintos ángulos: Algunos de los ejemplos artísticos son leídos como ejercicios de la imaginación con un

potencial de transformación como sucede con el capítulo titulado “Cultura, Teatro y Justicia: Ejemplos de Afganistán” escrito por Nadia Siddiq, Hadi Marifat y Sari Kouvo. En otros capítulos el acento está más en la justicia que en la transición, tal es el caso del texto de Eugene McNamee sobre la compañía teatral Field Day en Irlanda del Norte. En algunos más, se muestran las relaciones entre las prácticas artísticas y el activismo, como sucede con la experiencia de dos artistas (Jovana Dimitrijevic y Biliانا Rakocevic) en torno a la masacre de Srebrenica en Serbia. O se reflexiona en torno a los usos y abusos de la memoria en la construcción de distintas narrativas, tal como se lee en los capítulos cuarto (que aborda las memorias de los refugiados en Canadá desde distintos países a causa de guerras y violencia), y el último capítulo, también sobre la experiencia en Macedonia y el proyecto Skopje 2014.

Algunas de las preguntas que subyacen a lo largo del libro, planteadas, en intentos de respuesta o como provocación son: ¿puede la justicia transicional gestarse en la ficción? ¿cuál es la cualidad temporal de las transiciones? ¿Puede el arte convertirse en impulsor de procesos de justicia social? ¿cómo salir

de la definición de la cultura como aquella de “industrias creadoras”?

En conclusión, en un contexto como el que ahora vivimos en México, el libro – programado para su traducción durante 2015- ofrecerá un punto de partida para abrir el debate público en torno a expresiones artísticas concretas, debate que sin duda es un elemento crítico en el cualquier proceso que apunte hacia una etapa de justicia transicional. Habrá que reconocer claro, que aún estamos lejos de dicha etapa pero es ahí a donde aspiramos llegar y podemos hacerlo más o menos preparados.

Rush D. Peter et al. *The Arts of Transitional Justice. Culture, Activism, and Memory after Atrocity*. Springer. Springer Series in Transitional Justice. Volumen 6. New York, 2014.



Tlatlaya (2014)



Libertad de Expresión



RECITAL DE LO QUE DEVIENE

Texto
ALACIEL MOLAS

Antes de la lluvia los pájaros domesticaban las tempestades, de este mundo en su mano, cualquiera que fuera el nombre de lo intangible. “Desciende, esto descende de una altura que miente en su deseo”...

Antes de la lluvia ninguna historia se abrazaba a nuestro crimen, de este mundo en su memoria, cualquiera que fuera el nombre de lo impermanente. “Desciende, esto descende de una carne detenida en su muerte”...

Antes de la lluvia las piedras enamoraban el horizonte de lo lejano, de este mundo en su idea, cualquiera que fuera el nombre de lo inalcanzable. “Desciende, esto descende desde una vertical que no existe”...

Antes de la lluvia se tenía al miedo atado bajo la mesa, de este mundo en su hambre, cualquiera que fuera el nombre de lo insaciable. “Desciende, esto descende en su misma materia, lleno el odio de odio, el suelo lleno de migajas”...

Antes de la lluvia el polvo era un epílogo piadoso, de este mundo en su ruina, cualquiera que fuera el nombre de lo imperecedero. “Desciende, esto descende en su arteria al río que no lleva nada”...

Antes de la lluvia el inocente era un profeta porque predicaba con la palabra no nacida, de este mundo en su garganta, cualquiera que fuera el nombre de lo impronunciable. “Desciende, esto descende hacia adentro con un cuchillo la herida”...

Antes de la lluvia la gracia se coronaba en norte, de este mundo en su morada, cualquiera que fuera el nombre del extravío. “Desciende, esto descende en su artificio de patria”...

Antes de la lluvia, antes de esta lluvia, todo lo que quise, cualquiera que fuera el nombre de aquel abismo, de este mundo que no es nuestro, de este mundo que nunca, que alguna vez, cualquiera que fuera la causa que nombrara lo que sobrevivía a su llamado, todo lo que me quiso, si es que el imposible supo reír ante el equívoco, antes de esto, mi miseria, la caída en su principio, el dolor amputado de los días, el sudor vertebrado de la angustia, antes de todo lo que en su genealogía recibía la orfandad del silencio, antes del antes el poema exacto a cada arriba, cualquiera que fuera el precio de lo inarticulado, en su sed poblada, de esto que precipita su huida misericordiosa, su llanto despertado en alma, su misma calma extenuada sobre los campos, porque se arrodilla en su metáfora lo que vivió envejecido, cualquiera que fuera el nombre de lo verdadero, de este mundo que no quise y me despreció en su aburrimiento: descende, esto descende en su palidez hacia todo lo que aniquiló su pérdida.

Antes de la lluvia, antes de esta lluvia, los pájaros tuvieron un sueño...



SILENCIO!

Texto

NORA DANIELA

¿Qué se hace para no pensar?...

Pensar, desde luego. La misma pregunta incita al acto.

Los pensamientos sin contenido, ¿son vacíos?...

pensar en la nada o no pensar. Es curioso, hay formas de pensar...

De forma que el pensar, para los más ortodoxos se deforma.

Cómo me da risa hablar sin hablar de nada.

Hablar de nada no es lo mismo que no hablar nada, tú lo sabrás.

Hablar de nada es una forma de hablar, de hablar de aquello que carece de forma, que nada.

Hay silencios cuando no se habla...

Hay GRANDES espacios

a b i e r t o s ...

Hay silencios cómodos y silencios incómodos.

¡Pero si hay de todo y de todo hay un poco!

Hay silencios fugaces como palabras.

Palabras habladas, la precisión de la flecha del buen arquero.

Hay quienes quisieran hablar bien y quienes quisieran no hablar.

O arrepentidos que quisieran haber querido entonces no hablar, cuando hablaron.

Cuando abrieron la boca.

Y en estos días son comunes aquellos que saben demasiado

o se enteran de un poco, pero hablan o van a hablar.

Y hablar puede causar la muerte.

Se habla bien o se habla mal, de alguien o de algo.

Se habla por teléfono, se habla de la guerra, de la paz, de la palabra.

Para callar, cerrar la boca.

El que calla otorga.

Acto noble

Otorga el silencio.



EL MÁGICO SÍ: ATANASIO CADENA

Texto

RODRIGO HERRERA

Atanasio es muy movido; parece que pone en práctica el ejercicio de lo ambulante. “Mi vida es un caos” dice Ata cuando recuerda que estudió la secundaria en Morelia, se movió a Colima, después al Distrito Federal y años más tarde a Bruselas, Niza y Sevilla. Para Esteban Atanasio Cadena Gallardo es importante abordar y arribar en territorios geográficos y teatrales ignotos.

Así, después de hacerse merecedor de la beca Erasmus Mundus, llegó a Bruselas para toparse con el teatro de los europeos. Ata reconoce que sabía poco de lo que escribían los estudiosos

de los primeros mundos sobre lo teatral. Y eso que él se había leído a Barba, había formado parte de una compañía de teatro de calle en Colima y hecho una carrera en el Centro Universitario de Teatro. En Europa, a Atanasio le tocó aprender y ver lo mejor de lo mejor: Bob Wilson, Jan Fabre, Castellucci, Katie Mitchell... Y así, como quien viene de tierras lejanas, nos compartió una muestra de su camino recorrido: sobre la semiótica en la mirada de lo teatral, el teatro como un medio de producción y recepción simultáneo, la conmoción estética de Bob Wilson, el espectador como una ser activo en la reconstruc-

ción de los signos de la escena, la narrativa como un evento no fundamental de lo teatral, la influencia del teatro posdramático.

Entonces, se lanza y realiza “Sitio para bien morir”, “La edad de la Ciruela” y tiempo después “Nuestra señora de la nube”. Ata cuenta sin pretensión sus investigaciones en la escena y su postura frente al rol aplastante del director que, en infinidad de veces, pretende destruir al ser actoral para utilizarlo como medio generador.

El doctorado de Ata se forma en Francia donde existen más aproximaciones al estudio de la coreografía, trabaja en un montaje con compañeros del cuarto año que estudian en el CUT y es un investigador empedernido de la teatralidad.

Se pregunta y nos comparte: “¿Cuáles son las posibilidades que México tiene? y ¿Cuáles son las que podría tener?” haciendo referencia a buscar nuestra propia teatralidad. De aquí,

Atanasio tiene 35 años y recorre, a su forma, los espacios geográficos y teatrales que nacen del cuestionamiento y la reelaboración. Caminamos por Paseo de la Reforma y Atanasio nos comparte sus experiencias del otro lado del mundo.



**La Bestia, paso de migrantes
por territorio mexicano**



Periodistas (Más de 100)

"Cuando vinieron a buscarme no había nada más que

podía

protestar"

M. Niemöller

