

PREMIO  
**POÉTICAS TEATRALES MEXICANAS  
CONTEMPORÁNEAS**

2 0 2 0

**JUÁREZ LIMINAL:  
CUERPOS, ESPACIO PÚBLICO  
Y TEATRALIDADES  
FEMINISTAS AL BORDE**

**AMALIA RODRÍGUEZ ISAIS Y  
CARLOS URANI MONTIEL CONTRERAS**

MENTIÓN HONORÍFICA

**LA MIRADA A LA VISTA DE NADIE O  
DE LAS DRAMATURGIAS DE LA PERSONA**

**RAÚL VALLES**



**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



**INBAL**

**CITRU**

Repositorio de Investigación y Educación Artísticas  
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura



# **Amalia Rodríguez Isais y Carlos Urani Montiel Contreras**

JUÁREZ LIMINAL:  
CUERPOS, ESPACIO PÚBLICO Y  
TEATRALIDADES FEMINISTAS AL BORDE

---

**Raúl Valles**

LA MIRADA A LA VISTA DE NADIE O DE LAS DRAMATURGIAS  
DE LA PERSONA

Primera edición  
**JUÁREZ LIMINAL: CUERPOS, ESPACIO PÚBLICO Y TEATRALIDADES FEMINISTAS AL BORDE**  
**LA MIRADA A LA VISTA DE NADIE O DE LAS DRAMATURGIAS DE LA PERSONA**  
2021

Producción:  
Secretaría de Cultura  
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

© Amalia Rodríguez Isais y Carlos Urani Montiel Contreras  
© Raúl Valles  
© Arturo Díaz Sandoval

Responsable editorial / Rodolfo Obregón  
Diseño y programación / Alberto Figueroa

Comité dictaminador del Premio:  
Ma. Dolores Ponce, Edith Ibarra y Lola Proaño

D.R. © 2021 de la presente edición  
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / CITRU  
Paseo de la Reforma y Campo Marte s/n, colonia Chapultepec Polanco, alcaldía Miguel Hidalgo, 11560, Ciudad de México.

Las características gráficas y tipográficas de esta edición son propiedad del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura de la Secretaría de Cultura.



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons Atribución 2.5 México (CC BY 2.5). Para ver una copia de esta licencia visite: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>. Puede ser utilizada con fines educativos, informativos o culturales siempre que se cite la fuente y se respeten a cabalidad los derechos morales de los autores involucrados. Disponible para su acceso abierto en: [Repositorio Digital INBA](#).

**ISBN: 978-607-605-669-1**  
Hecho en México



**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA

 **INBAL**

# ÍNDICE

## PRESENTACIÓN

Arturo Díaz Sandoval

## JUÁREZ LIMINAL: CUERPOS, ESPACIO PÚBLICO Y TEATRALIDADES FEMINISTAS AL BORDE

Amalia Rodríguez Isais y Carlos Urani Montiel  
Contreras

## LA MIRADA A LA VISTA DE NADIE O DE LAS DRAMATURGIAS DE LA PERSONA

Raúl Valles

# PRESENTACIÓN

...es posible afirmar que la escritura para teatro atraviesa un momento que la lleva a abandonar el singular ante la diversidad, es por ello que hablamos hoy de "dramaturgias" o multiplicidad de procedimientos de composición.

Rocío Galicia. *Dramaturgias fronterizas*, 2018

La historia trae a nuestro presente las ideologías sobre las cuales las prácticas artísticas han consolidado la representación de las realidades. Esta construcción ha debido transitar por desgarres y transformaciones culturales, donde las dramaturgias han contribuido en el desarrollo de cierto canon escénico.

En la noción de lo construido y heredado está la relación entre una tradición que intenta perpetuarse y la persistente condición cambiante de las prácticas humanas y artísticas, mismas que determinan el declive y surgimiento de modos nuevos de habitar el mundo.

Lo múltiple, reconocido y asumido como condición de nuestra época, nos guía hacia la obligada tarea de abrir espacios donde sea posible entender las grandes transformaciones que la diversidad produce para bien de nuestra especie en perpetuo conflicto.

La percepción del momento que nos toca vivir, y en el cual nos situamos como espectadores, nos invita a poner en acción el pensamiento, a hacer de la reflexión y el diálogo instrumentos para la configuración del mundo en su teatralidad.

Estamos siendo parte y nos hallamos inmersos en una sucesión de acontecimientos que fluyen de manera incesante, a veces en medio del caos y el desorden, de acuerdo con la naturaleza del vivir en un sistema social influido por las relaciones con el medio, los individuos, las exigencias culturales, sociales, legales, de comportamiento y un muy largo etcétera que condiciona la mirada sobre lo que ocurre en derredor como puesto en escena.

El encuadre de la misma historia da cuenta de una selección de sucesos, o de sus interpretaciones, realizada, a veces, de manera arbitraria o en ocasiones tendenciosa, debido al decantar reiterado de ciertas prácticas constituidas en el marco de una ideología imperante, por lo que se someten a creencias en pugna insistente. Se forma así un imaginario épico del pasado que recorta los tiempos en que se suceden los hechos, a la vez que se encumbran logros, se exaltan victorias y se ponderan virtudes constituidas en un ámbito siempre acotado. De esta suerte, la fisiología del canon al que se adhieren las prácticas (artísticas, culturales, políticas, económicas, laborales...) se agota, entra en crisis y tiende a volver a configurar un nuevo punto de anclaje capaz de sumarse a la secuencia lineal, así como causal de aquello que constituirá otro eslabón de la cadena historicista.

Esta cadena ordenada de sucesos nos arroja la apariencia de un universo social en constante transformación hacia un devenir dirigido por la utopía o idea de futuro próspero y ordenado. Tal ilusión, enfoca al detalle ciertos paradigmas, los extiende y arroja sobre ellos otra mirada, con la cual podemos ser capaces de reconocer las maneras en que las épocas del pasado no han sido necesariamente mejores o peores que la nuestra, sino sucesivas. Este recuento y esta revisión de lo acontecido, y el poder juzgar sólo es posible cuando tomamos distancia espacial y temporal

para observar con detenimiento todo aquello puesto de lado y soterrado.

Sobre el asunto del distanciamiento necesario para que la historia tome postura sobre los acontecimientos, se ha debatido infinidad en encuentros, congresos y coloquios de especialistas de todas las disciplinas, principalmente de historia, al momento de hacer una revisión de las experiencias que pudieran tener relación con el presente. Se ha cuestionado la validez de la historia como medio de certificación sobre aquello que se construye como verdad del ahora y se ha puesto en duda la posibilidad de entender la realidad a partir de un juicio actual sobre ella, capaz de reconocer la construcción de un relato e interpretación sobre los hechos.

Innegablemente, testimonios de otros tiempos, generados en su momento, han servido como piezas clave en la configuración de las narrativas, aun por muy simples o parciales que pudieran ser los datos e información hallados en sus continentes.

La historia como ciencia hoy nos permite construir y reconstruir los paradigmas; a lo largo de los siglos de su existencia se han afinado instrumentos, métodos y estrategias que le permiten dar cuenta de una verdad cada vez más cercana a la complejidad en torno de lo acaecido, hoy visto con mayor claridad ante el descubrimiento de testimonios que habían pasado desapercibidos.

Es desde esta perspectiva que se vuelve fundamental estimular la creación de fuentes para la historia del teatro con la mirada puesta en la actualidad, y que hoy nos permiten la academia y la investigación artística, gracias a los avances en la materia, mismas que ha logrado encumbrar los currículos en pro de

miradas críticas y pensamiento fundado para la creación de tesis, estudios y disertaciones de los asuntos y temas sobre los cuales las prácticas escénicas, dramáticas y teatrales configuran e inundan las acciones colectivas en sociedades que irrumpen los escenarios de las calles y las comunidades.

La iniciativa del Premio a la investigación en poéticas teatrales mexicanas contemporáneas pretende ser una estrategia útil al fomento de escrituras sobre los modos en que se realizan las prácticas del teatro en nuestro país, signadas por la contemporaneidad en su relato con la historia, y que se vuelven pistas de nuestra geografía y tiempo.

Para esta emisión del premio participaron 15 trabajos de diferentes estados de la República mexicana, mismos que fueron recibidos, revisados y valorados por el comité académico, propuesto por el Consejo Académico del CITRU e integrado por las reconocidas investigadoras Dolores Ponce, Lola Proaño y Edith Ibarra, a quienes agradecemos el compromiso solidario y académico de colaborar en observar con mirada atenta y escrupulosa los ensayos, a fin de elegir el escrito con la mayor consistencia de acuerdo con las bases de la convocatoria.

En ese sentido, la deliberación atendió las aportaciones en materia de pertinencia del objeto de estudio y de las problemáticas planteadas, en donde pueden apreciarse las premisas del ensayo en función de un aparato teórico adecuado.

A este respecto el comité dictaminador, luego de deliberar, y de manera unánime, otorgó el Premio a la investigación en poéticas teatrales mexicanas contemporáneas al ensayo titulado *Juárez liminal: cuerpos, espacio público y teatralidades feministas al borde*, elaborado de manera colaborativa entre Amalia Rodríguez

Isais y Carlos Urani Montiel Contreras, ambos de Ciudad Juárez, Chihuahua. Asimismo, el comité consideró pertinente otorgar mención honorífica al escrito titulado *La mirada a la vista de nadie o de las dramaturgias de la persona*, de Raúl Valles González, originario de Chihuahua, Chihuahua. Se destacó de este trabajo la aventura que corre el autor para discutir acerca de la importancia del teatro en los tiempos del Covid-19 y de la oportunidad que ha significado para las artes escénicas el reto de poner en crisis su carácter convivial. Este término, acuñado por el investigador argentino Jorge Dubatti, encuentra en el escrito de Valles un juicio a partir del cual hay un intento por abordar los paradigmas recientes que enfrenta un teatro constreñido por dicho carácter. Por tal razón, y a partir de una larga disertación que parte de esta crisis del convivio, el autor chihuahuense nos propone la consideración de un teatro de los solitarios como “un prototipo político no cooptado por las instituciones [a partir de la toma de] posición contra la costumbre y los márgenes de la percepción y su inercia”, con lo que desata su argumento para exaltar el cambio de la idea de convivio por el de contagio.

En *Juárez liminal...* Rodríguez y Montiel colocan la mirada en la ciudad fronteriza como territorio de fuerzas creadoras, capaces de irrumpir el entramado económico y político donde habitan los confines de las feminidades usurpadas o violentadas, y sobre lo cual estas detentan acciones de resistencia desde distintas prácticas, capaces de configurar dramaturgias espontáneas que se “sostienen a lo largo del tiempo”.

A través del ensayo se muestra la territorialidad liminal desde la teatralidad que se vuelve, a decir de Ileana Diéguez, “como un acontecimiento de la mirada que transforma el hecho cotidiano en hecho teatral”, y en ese sentido se vuelve posible observar, con

amplitud y emplazamiento situado, los modos en que los cuerpos, sus acciones y gestos quedan ex-puestos ante toda la estructura patriarcal, a la que se alude y confronta.

Las poéticas que subyacen en estos ensayos son testimonios de prácticas disruptivas de un *statu quo* que perpetúa las violencias en pro de la transmisión de una hegemonía cultural totalizadora, al tiempo que se da cuenta en ellos de prácticas artísticas que, en solitario o en colectividad, sostienen la envergadura del teatro, arte transformador de realidades y constructor de tejidos sociales, no como remiendo sino concebido como base y constitución del arte esencial para la vida.

**Arturo Díaz Sandoval**

Director del CITRU

# JUÁREZ LIMINAL: CUERPOS, ESPACIO PÚBLICO Y TEATRALIDADES FEMINISTAS AL BORDE

AMALIA RODRÍGUEZ ISAIS Y CARLOS URANI MONTIEL  
CONTRERAS

¿Cuál es el atractivo de Cd. Juárez para un artista?  
*Mago Gándara: Para mí lo bicultural es muy atractivo, y me gusta  
nuestro paisaje. Aquí, si doy unas caminatas, veo cosas tan bellas.*  
Cecilia Ester Castañeda, *Juarenses*, 1991.

## INTRODUCCIÓN: CIUDAD JUÁREZ COMO DRAMATURGIA

Detrás de la respuesta de la artista plástica bifronteriza, Margaret Gándara Orona (1929-2018), sobre el atractivo de la ciudad como insumo inspiracional, yace la simple y llana idea de desplazamiento. Dicha entrevista ocurrió hace 30 años, en un momento previo a la ola de feminicidios que asoló, en un principio, a las trabajadoras de la industria maquiladora, pero que se desbordó, a lo largo de la década de 1990, tanto en la cantidad de crímenes como en la impunidad que los solapaba, imposibilitando la tipificación del perfil de las víctimas, así como el señalamiento de un presunto asesino serial.

Además de las “caminatas” (citadas en el epígrafe), la muralista oriunda de El Paso también mencionó que, para proveerse de los materiales de la región, como ladrillos o lajas, “Tengo mi camionetita y ando por las calles. [...] Hasta a veces voy al basurero y encuentro pedacitos de traste enterrados” (1991, p. 17). La confidencia no sorprendió a su interlocutora, la periodista juarense Cecilia Ester Castañeda, quien, para efectuar las más de 30 entrevistas que componen su libro, también recorrió varios parajes de la zona fronteriza sin percance alguno. La charla se fijó, entonces, en el quehacer de la escultora, en sus proyectos e inquietudes, en el anhelo de que su taller, la Casa Estudio Cui – aún en pie, con varias obras bien conservadas, pero cerrada al público– se convirtiera en un centro cultural y de formación artística infantil. <sup>1</sup> Sin embargo, ya en este siglo, en 2011, en medio de la llamada Guerra contra el narco, Mago Gándara abandonó Ciudad Juárez, en donde residió por más de 40 años, tras haber sido amenazada por unos sicarios afuera de su estudio, ubicado al sur de la mancha urbana, en la colonia Aztecas, nombre homónimo de un grupo criminal asociado al cártel de Juárez (Urbina, 2011). <sup>2</sup>

Experimentar los espacios de la ciudad en contextos de crisis posiciona a sus habitantes –más aún siendo mujeres– como sujetos vulnerables, transeúntes que deambulan por el entramado urbano bajo la mira de una fuerza inefable. El repunte de los movimientos feministas en Latinoamérica ha impactado en la comunidad fronteriza para visibilizar una severa crisis social de antigua ralea. Frente a la violencia contra las mujeres (fenómeno de alcance global), personas y colectivos se han organizado en Ciudad Juárez para exigir justicia y un cambio estructural que garantice nuestra seguridad. En este contexto, nos avocamos al análisis de la actividad artística (arte-acción o artivismo), en

específico la que se sirve de recursos teatrales a favor de la lucha feminista <sup>3</sup> Tales teatralidades reaccionarias –respuestas inmediatas al atentado contra las mujeres– reivindican nuestro derecho a la ciudadanía, a habitar el espacio público y privado de manera libre y segura.

Entendemos nuestro lugar de residencia como un escenario liminal, en la misma línea de pensamiento que Ileana Diéguez ha desarrollado una teoría donde se entreteje el arte y la política para estudiar dispositivos (intervenciones, instalaciones o acciones urbanas) que elaboran nuevos discursos en torno a la protesta pública, transformando el espacio escénico y desbordando su teatralidad. La monografía de la investigadora cubana, publicada en Buenos Aires (2007) y reeditada en México siete años después, no sólo sigue vigente en la academia latinoamericana, sino que ha sido leída a manera de preceptiva por teatristas a lo largo del continente. No obstante, más que los marcos artísticos de representación para un grupo creativo, nos seduce con mayor ímpetu la estetización de eventos ciudadanos; es decir, posibilidades poéticas en torno a prácticas políticas efectuadas por habitantes comunes (entre ellos quizá algunos creadores, pero no por estos orquestadas, ni mucho menos atribuidas hacia una autoría o curaduría específicas). La escenificación de imaginarios y deseos colectivos de sobrevivencia en espacios públicos tiene la capacidad de configurar un espacio extracotidiano en el flujo de lo ordinario que subvierte discursos de autoridad, visibiliza procesos de aniquilación que deterioran comunidades, resiste contra la indiferencia y apuesta por la transformación de la vida (Diéguez, 2014, pp. 139 y 178).

El presente trabajo se enfoca en prácticas escénicas liminales ocurridas en las calles de Ciudad Juárez como parte de una serie de manifestaciones contra la violencia de género: marchas, performance e instalación. Las siguientes preguntas guían la investigación, con el propósito de profundizar lo hasta ahora establecido sobre liminalidad, al centrar la mira en una coordenada. ¿Cómo influye la localización geopolítica de una metrópolis en las manifestaciones materiales y simbólicas que la recrean? ¿De qué manera dialogan las producciones artísticas con las marcas y acciones performáticas tendidas sobre el trazado urbano, sean estas efímeras (como coreografías o protestas) o con índices de mayor perdurabilidad (pintas, murales o antimonumentos)? ¿Pueden los elementos esenciales de un entorno ciudadano conjugarse de tal manera que den forma a una dramaturgia de un espacio urbano delimitado?

Juárez luce hostil para el peatón; cuando una mujer transita por sus calles pasa al costado de postes y mamparas que guardan la huella simbólica –cruces negras sobre fondo rosa– de aquellas quienes un día no regresaron. El proyecto para simbolizar el luto hacia las mujeres comenzó en marzo de 1999 bajo la organización del grupo Voces sin Eco, con un claro objetivo: justicia, prevención y conciencia en la sociedad. Desde entonces, el símbolo se convirtió en la insignia del feminicidio y la falta de respuesta del Estado. Su presencia en los postes de luz de las calles juarenses nos recuerda que permanecemos inmersos en una crisis social; el intento por borrarlas sólo lo confirma.

La cruz de clavos al pie del Puente Internacional Paso del Norte (también llamado Santa Fe), en medio de carriles vehiculares que alcanzan el otro lado del viaducto, es un antimonumento de amplias dimensiones en el que se lee la leyenda “Ni una más”,

que recuerda la atención mediática que recibió la frontera a inicios de siglo, así como el menosprecio e irresolución que aún pervive en cuestiones de género. Desde la arquitectura y la acción pública, Brenda Ceniceros recuerda que esta escultura urbana, “símbolo de resistencia y protesta”, fue realizada por madres en busca de sus hijas desaparecidas, en conmemoración de los cuerpos hallados en el campo algodonero (ahora próximo al nuevo consulado norteamericano); “cada clavo simboliza cada vida, cada evento añade peso a su recuerdo”. El mismo diseño “se multiplica, convirtiéndose en un símbolo colectivo, en un símbolo de lucha por las mujeres, por su memoria” (2019, p. 190).

Sandro Mezzadra y Brett Neilson afirman en *La frontera como método* que el trazado de las líneas de demarcación contadas desde experiencias liminales –entre lo sagrado y profano, el bien y el mal, lo público y privado–, “nos hablan acerca del poder productivo de la frontera, es decir, del papel estratégico que ésta desempeña en la fabricación del mundo”. La profunda heterogeneidad de su campo semántico, así como las complejas implicaciones simbólicas y materiales han inscrito a la frontera “en el centro de la experiencia contemporánea” (2017, p. 11).

Nuestra investigación y reflexión parte de la hipótesis de que las relaciones sostenidas entre (1) las prácticas y hábitos de los ciudadanos fronterizos, (2) las reglas de funcionamiento del espacio público y (3) el advenimiento de teatralidades en esos mismos emplazamientos construyen una dramaturgia espontánea y única, pero también sostenida a lo largo del tiempo, por lo que es posible discriminar los componentes de una tradición y rastrear sus giros evolutivos. El ensamblaje del lenguaje teatral –plasmado en la superficie de muros, plazas y corredores, y presente en acciones performáticas al aire libre–

ocurre *in situ*, lo que permite que el proceso creativo sea documentado, tanto de forma descriptiva, a nivel de calle (copartícipes o hacedores), como analítica y comparativa.<sup>4</sup> Esa misma forma de expresión teatral –con sus combinaciones, estrategias, extrapolaciones y recursos– opera la transformación de la realidad, dilatando el rango de la denuncia emitida sobre las banquetas y el asfalto. Pensar a la urbe como forma dramática, explica el director teatral André Carreira, “no implica pensar exclusivamente qué líneas temáticas este espacio propone a los artistas, sino, sobre todo, comprender cómo este tejido se hace presente en la puesta en escena llevada a cabo en las calles, plazas y otros espacios públicos” (2017, p. 57).<sup>5</sup>

## LA MARCHA ES EL CAMINO

Sin dejar de lado las reivindicaciones y luchas precedentes por los derechos femeninos –como el sufragismo que permitió a las mexicanas votar en las elecciones de 1955, gracias a figuras como Elvia Carrillo Puerto–,<sup>6</sup> los movimientos sociales feministas en América Latina cobraron fuerza durante la década de los años 70 y 80. Las protestas se desarrollaron en medio de un contexto social complejo, sin la proyección mediática contemporánea. Sin bien alcanzaron cambios sustanciales en el plano de políticas públicas –como la paridad de género–, en la concientización de las mujeres respecto a su cualidad como ciudadanas –con todos los derechos que esto implica–, así como en su protagonismo en la construcción de nuevos paradigmas analíticos que puedan transformar la realidad de nuestra sociedad, aún queda por resolver una amplia lista de problemas que atañen específicamente a la seguridad de la mujer. Ante la inapelable

violencia de género sustentada por todo un sistema heteropatriarcal (consecuente e indolente), las protestas han repuntado en los últimos años, atrayendo la mirada de miles debido a las pintas, cristalazos, proyectiles, gritos y enfrentamientos que evidencian el hartazgo de las mujeres y su decisión por asegurar un cambio sustancial en la realidad.

La protesta consiste en un derecho universal –intrínseco al de reunión y al de libertad de expresión– que permite a sectores de sociedades democráticas enunciar su opinión, malestar o sentir respecto a ciertos temas, generalmente problemáticos, en evidente tensión con lo establecido. Las marchas funcionan como un instrumento mediante el cual un conglomerado de personas manifiesta su inconformidad y hartazgo frente a ciertas acciones (o inacciones) de las instancias encargadas del gobierno. La incapacidad y falta de interés para resolver y detener la inminente violencia de género que se padece en todos los niveles y esferas sociales de nuestro país sirven de ejemplo, más aún cuando el llamado a la protesta experimenta un impulso global y cosmopolita que alía corporalidades, conecta iniciativas y trasciende localidades.

Discrepar cataliza el debate en torno a situaciones conflictivas o en flagrante contradicción; volcar un problema a las arterias más concurridas –con mantas y consignas, alterando los flujos tradicionales de esas vías–, visibiliza aquello que aqueja y que parecía inadvertido para el resto de los transeúntes. Nos interesa analizar estas acciones colectivas –su trazado multitudinario hacia puntos urbanos estratégicos– desde el ámbito de la teatralidad, ya que las manifestaciones pugnan por atraer miradas, tanto de las autoridades aludidas y confrontadas como las del resto de los peatones que, de manera automática, se

convierten en espectadores de la toma de las calles, e incluso copartícipes involuntarios. La coincidencia espacial de los cuerpos de los manifestantes frente al de aquellos que los observan crea las condiciones comunicativas para que se transmita el llamado a unirse, a que se presencie la causa y el reclamo.

En este sentido, retomamos la definición de los académicos franceses Olivier Fillieule y Danielle Tartakowski sobre la manifestación: “medio de expresión política que se despliega en el espacio público”, en donde, además de las relaciones establecidas entre participantes y sus efectos en ellas, impera la “expresión de una opinión ante públicos cuya atención se intenta concitar” (2015, p. 129). Por ello, desde la sociología política, una de las perspectivas de análisis de las protestas se relaciona con lo representacional o el performance simbólico, lo cual, consecuentemente, las dota de una finalidad tanto expresiva, como estética y, por demás, comprometida.

Al dar por hecho la estrategia de influencia social sobre la opinión pública o la presión política sobre las autoridades, entonces se puede reducir la escala comunicativa al centro o núcleo de una manifestación. Jesús Casquete, profesor de la Universidad del País Vasco y especialista en movimientos sociales y políticos, propone que los principales destinatarios de las protestas son los propios participantes, quienes se reconocen durante la misma acción, buscando ampliar su número y afianzar lazos. De dicho modo, las concentraciones y marchas funcionan como el lugar idóneo para cimentar la identidad de grupos sociales (2005, p. 107). Los asistentes se congregan por una causa en común y, en el momento *en vivo* de la reunión, se consolida su compromiso hacia ella. La cohesión colectiva se configura entonces como el fin último de los “rituales de protesta”, o sea, “representaciones

simbólicas regulares protagonizadas por movimientos sociales en la esfera pública” (Casquete, 2005, p. 105). Si bien las posturas sociológicas anteriores enfatizan distintos aspectos sobre su accionar, queda entendido que la manifestación se estructura a partir de una serie de actos comunicativos externos e internos, cuyo objetivo recae en la representación de la consigna y su simbolismo.

Así pues, aunque la organización y propósito de las marchas no dependan de una poética como tal, la interacción del conglomerado con el espacio público las dota de principios y reglas generales o comunes, pero también de una estética propia que se potencia según la proclama, anclada y concomitante a cierta territorialidad. Las cualidades y desavenencias de la zona fronteriza en la que hemos fijado nuestra atención exhiben las particularidades de este tipo de prácticas teatrales urbanas. Nos referimos, en particular, a las marchas convocadas debido a los asesinatos de la universitaria Dana Lizeth Lozano Chávez, en abril de 2019, y de la activista Isabel Cabanillas, en enero del siguiente año, así como a una anterior a ambos feminicidios y a la realizada en marzo de 2019 en conmemoración del Día internacional de la mujer. Estas movilizaciones, realizadas durante los dos últimos años en las calles juarenses bajo una agenda feminista, se unen a las del resto del continente, pero se definen por el espacio en el cual suceden, el mismo que ha sido catalogado como el epicentro del feminicidio desde finales del siglo pasado.

El 15 de febrero de 2019, se convocó a través de Facebook a la Marcha de las Velas, “en solidaridad con las mujeres y niñas mexicanas que diariamente son asesinadas y desaparecidas, secuestradas y violadas” (descripción del evento). Al caer la tarde, alrededor de 150 personas se reunieron en el Parque Borunda,

cuya tradición y ubicación lo han convertido en punto de reunión de diversas manifestaciones, para caminar a lo largo de la Av. Paseo Triunfo de la República, hasta llegar a las instalaciones del Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte (IADA) de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (UACJ). El simbolismo del artefacto lumínico en manos de cada asistente remite –según las palabras de Susana Báez, catedrática de la misma institución, quien acudió al recorrido– a una “metáfora de esperanza, de luz en la oscuridad, de voz en el silencio, y de comunidad” (Rodríguez, 16 de feb. 2019). La penumbra que impera en las calles de la frontera, aun en arterias principales, y que ha encubierto un sinfín de crímenes y violaciones, desapareció, aunque sea por breves minutos ante los pasos de un grupo de personas que entiende la necesidad de apoyo, comunidad y empatía para avanzar en la lucha contra un sistema por demás injusto y violento, en el que las condiciones óptimas de tránsito siguen siendo las postreras en el plan de desarrollo urbano municipal. 7

Las participantes prestaron voz y cuerpo con el doble objetivo de alumbrar el camino de sus compañeras y suscitar miradas de quienes todavía niegan, minimizan o desconocen la alta vulnerabilidad de las mujeres en una ciudad estigmatizada, no por nada: “¡Pueblo, despierta, tus hijas son la presa!” Por eso, comentó la prensa, “aunque en lo ideal estas personas no deberían estar aquí, caminan con sus velas, mantas, sus cartulinas y sus voces para exigir algo que no debería exigirse: Respeto. Nada más” (López, 16 de feb. 2019). Menos de dos meses después, la misma entrada del plantel académico donde culminó la Marcha de las Velas retumbó con los gritos de miles de universitaria/os exigiendo justicia ante el feminicidio de la estudiante de literatura Dana Lozano, ocurrido a unas cuantas

calles de ahí, dentro del circuito universitario que conecta los campus de la UACJ.

El sábado 7 de abril de 2019, la comunidad estudiantil se despertó con una noticia que cimbraría a la ciudad durante los próximos días. La expareja de Dana perpetró el asesinato en un oscuro parque ubicado entre las instalaciones del Instituto de Ciencias Biomédicas (ICB) de la UACJ, el Colegio de Chihuahua y la Facultad de Ciencias Políticas de la Universidad Autónoma de Chihuahua. El feminicidio desencadenó una serie de movilizaciones, como una inmediata marcha multitudinaria, que culminarían con la organización de un paro activo durante cuatro días. El lunes 9, más de mil personas se reunieron frente a la Biblioteca Central Carlos Montemayor en el Instituto de Ciencias Sociales y Administración (ICSA). Tras varios minutos en los que se cedió el micrófono a familiares de la víctima y a quien deseara expresar algunas palabras, el contingente avanzó por la avenida Heroico Colegio Militar hacia la Del Charro; se detuvo unos momentos frente al IADA y prosiguió por la calle Henry Dunant hacia el ICB. Al pasar por esta zona, la tensión y sensibilidad de todos aumentó, pues justo a unos metros de la arteria que ahora se encontraba repleta de estudiantes, profesoras/es y comunidad en general, el cuerpo de Dana yació inerte, escondido por unos arbustos y una penumbra nada accidental ni gratuita en la frontera. La movilización finalizó en la Rectoría de la UACJ con el pronunciamiento de un pliego petitorio, organizado por el colectivo UniUnida, ante el rector Juan Ignacio Camargo Nassar, quien accedió a firmar el documento.

Cabe destacar que la protesta abarcó también el homicidio del alumno Rafael Romero Córdova y la agresión sexual contra un estudiante de Música, por quienes se había realizado otra marcha

semanas atrás en el mismo sitio, pero con una mucha menor asistencia. “Esos que eran 60 y anduvieron por un carril del Rivereño sin agentes de Tránsito ni ambulancias se convirtieron en más de mil que cerraron cuatro carriles, todo un sentido de la misma avenida que caminaron antes, pero en sentido contrario” (López, 16 de abril 2019). De acuerdo con el planteamiento de Fillieule y Tartakowski, lo central de las manifestaciones, pensadas como ritos, gira en torno a “la *puesta en escena* de la fuerza del grupo por el número y su carácter ordenado y unificado” (2015, p. 111). La cantidad de gente que respondió al llamado aquel inicio de semana y caminó sobre la avenida paralela a la línea fronteriza intensificó los efectos individuales producidos en los participantes: afianzamiento de la solidaridad e identidad de los grupos (en este caso el universitario); efervescencia colectiva que contribuye a la edificación de la adhesión y unanimidad (prácticamente nadie dudó sobre la necesidad de actuar frente a la ola de violencia que había alcanzado al recinto académico); y un efecto socializador, el del aprendizaje recibido en cuanto a poner en práctica nuestra cualidad de ciudadanos para intervenir y exigir políticas sociales (Fillieule y Tartakowski, 2015, p. 103).

Si bien la protesta estaba inmersa en un sentimiento de tristeza e impotencia, el ambiente que se experimentó fue de fraternidad; se compartió el cansancio, el hambre, la sed y un apremiante coraje, pues no resulta sencillo caminar bajo el sol de Ciudad Juárez a las 3 de la tarde. Esta euforia colectiva dio pie a organizar en pocas horas y por iniciativa del mismo estudiantado un “Paro activo”, en el cual se desarrollaron más de 90 actividades extracurriculares durante los siguiente cuatro días hábiles de la semana. 8

El feminicidio de una estudiante universitaria provocó lo que Ángel Guayanay denomina una *manifestación de crisis*: “aquellas donde se busca una confluencia, el intento de aglutinar toda la lucha para permitir tener más fuerza para forzar cambios políticos” (2018, p. 173) ante situaciones que conmocionan a la sociedad, sobre todo al evidenciar la fragilidad e injusticia de sus estructuras. De igual manera, ocurrió con el asesinato de la artista y activista Isabel Cabanillas perpetrado el 18 de enero de 2020. Un día después, el domingo, la colectiva feminista Hijas de su Maquilera Madre –del cual formaba parte Isabel–, otras agrupaciones y ciudadanía en general se reunieron en el Monumento a Benito Juárez, sitio emblemático y de recreación en el centro histórico, para marchar hasta el lugar donde se encontró su cuerpo acribillado, en las calles Inocente Ochoa y Francisco I. Madero, zona dentro del Corredor Seguro para las Mujeres inaugurado en diciembre de 2018. <sup>9</sup> Al finalizar, como parte del homenaje, se hicieron varias pintas y se colocó una cruz rosa justo donde le arrebataron la vida a Isabel.

Un operativo de más de 50 elementos de Seguridad Vial y de la Secretaría de Seguridad Pública Municipal (SSPM) custodió en todo momento al contingente con una actitud hostil, pues a lo largo del recorrido, las oficiales entre risas se tomaban *selfies* y fotografiaban a las asistentes. No obstante, las participantes optaron por no caer en provocaciones; concentraron su dolor e impotencia en las paredes y en las calles que han apagado innumerables vidas, así como en la organización de una serie de eventos con el fin de enfatizar la lucha por encontrar justicia para todas las mujeres asesinadas en Juárez. Una semana después del feminicidio político, se llevó a cabo una marcha desde el corredor peatonal de la avenida 16 de septiembre, justo en las letras

monumentales rojas JRZ, <sup>10</sup> hasta la joroba del puente internacional Santa Fe.

El sábado 25 de enero a las 3 de la tarde, se conglomeró un grupo de más de trescientas personas; la mayoría mujeres con el rostro cubierto, ya que, como explicó una de las organizadoras perteneciente a Hijas de su Maquilera Madre, sólo así las autoridades y el resto de la sociedad nos prestan atención. Según Fillieule y Tartakowsky, los rituales insertos en las marchas y “la simbología que los acompaña, eslóganes, cánticos, banderas, estandartes, etc., acrecientan el sentimiento de comunidad y de pertenencia al grupo” (2015, p. 106). Es decir, se creó un solo “espíritu de cuerpo”; un sentimiento de comunidad reforzado por pancartas, cartulinas, tambores, sartenes, pasamontañas, pañuelos y aerosoles que unificaron la rabia y el hartazgo de quienes se plantaron por casi una hora en la cúspide de un espacio que representa, al mismo tiempo, la división y alianza de la frontera. Allí mismo, en lo más alto del puente internacional – del que se clausuró su función primaria: el cruce– se desarrolló un performance, del cual hablaremos en el siguiente apartado.

Ese mismo día, un par de horas más tarde, se realizó otro recorrido, con una intención, más que política o social, de homenaje y duelo hacia una mujer que fue madre, amiga, hija, activista y artista apreciada por gran parte de la comunidad juvenil juarense. Partieron del último lugar donde Isabel convivió, el bar Eugenio’s, ubicado en la calle Ramón Corona. <sup>11</sup> Con veladoras y en completo silencio se rehizo el último tramo andado por la víctima. Una vez más, las velas representaron la necesidad de alumbrar y darle paz a las mujeres en esta ciudad, la cual, desde hace décadas significa un campo de batalla. Una instalación lumínica compuesta de candelas de diferentes

tamaños quedó fija a los pies de la cruz rosa con el nombre de Isabel Cabanillas.

Las manifestaciones hasta el momento tratadas surgen a partir de un contexto regional específico. Ciudad Juárez, pese a lo que afirman las autoridades (u *otros datos*), continúa posicionándose como un sitio de alto riesgo para el género femenino. Por ello, el conjunto de reclamos hacia un sistema violento que se potencia en ciertas geografías como esta frontera, se conjuga año con año con la marcha multitudinaria del 8 de marzo, organizada a nivel mundial con motivo de la conmemoración del Día Internacional de la Mujer. Esta se afilia al concepto de manifestación rutinaria, aquella “cuyo momento ya está establecido, por ser una fecha especial, [y, por tanto] la convocatoria es una forma de exponer y adaptarse a las circunstancias del momento” (Guayanay, 2018, p. 174).

Las protestas sociales resultan, de acuerdo con Ileana Diéguez, de situaciones al margen, las cuales tienen “su representación ideal en las *communitas* metafóricas en las que participan decisivamente el lenguaje poético y la dimensión simbólica”. En los casos aquí aludidos, el sentido de marginalidad no proviene directamente de estas características, sino que emana como una consecuencia descarnada de la estructura social (2014, p. 65). De esta manera, el trazado urbano emerge como espacio idóneo para representar y contener una serie de denuncias e injusticias que se perpetúan ahí mismo. El simbolismo presente en las marchas, potenciado por el carácter fronterizo por donde circulan, propicia que “algunos procesos artísticos comiencen a explorar caminos que parecen aproximarlos, una vez más, a experiencias rituales” (Diéguez, 2014, p. 65), tal como veremos enseguida.

## PERFORMAR DESDE LA HERIDA

La manifestación pública es uno de los principales medios legítimos que tiene la sociedad para presionar a las autoridades mediante la libre expresión y la organización colectiva. Cada vez resulta más común que dentro o a partir de ellas surjan actividades artísticas, pues así el dolor y la impotencia que reúne a la comunidad encuentra otro canal de resonancia. Cuando un *performer* irrumpe en la organización de las protestas, sobre todo en tanto cuerpo, “el arte entra de lleno en la vida política”, pues dicha corporalidad, de acuerdo con la filosofía del performance, planteada por Miroslava Salcido, no sólo aparece “como objeto de exhibición sino como provocación y acto político [...] El poder contestatario del arte está del todo ahí para afirmar la vida y liberarla del yugo de voluntad de dominio” (2018, pp. 108-109).

En el apartado “El teatro trascendido (escenarios mexicanos)”, Ileana Diéguez revisa la liminalidad instalada en la teatralidad desde la idea de resistencia, ya que, asegura, “tiene textura política por implicar procesos de inversión de estatus. Es una antiestructura, un *espacio potencial* desde el cual se desautomatizan los discursos del campo del arte y de la representación política, dinamitando lugares comunes” (2014, p. 167). Apunta, antes de analizar distintos performances efectuados en la Ciudad de México, el uso de la palabra teatralidad, útil para nuestro propio estudio:

como dispositivo expandido fuera de los marcos tradicionalmente teatrales o incluso artísticos. Esta noción de teatralidad se configura desde dos dimensiones: la teatralidad como mirada y la teatralidad como acto. La teatralidad como mirada desautomatiza y configura como conducta teatral ciertas prácticas que

tienen lugar en los espacios inmediatos de la realidad. La teatralidad entonces como un acontecimiento de la mirada que transforma el hecho cotidiano en "hecho teatral". (2014, pp. 172-173)

En la misma línea de investigación, la catedrática mexicana insta a pensar el performance o arte-acción a partir de una triple conceptualización: "1. Método de producción de acontecimientos; 2. Laboratorio corporal de experiencias inéditas; y 3. En tanto que hecho escénico, observatorio de vivencias excéntricas" (Salcido, 2018, p. 113). A continuación, nos concentramos en tres performances puestos en el espacio público fronterizo: la adaptación de *Un violador en tu camino*, la intervención artística *¡Que muera el mal gobierno!* (momento culminante de la marcha convocada en memoria de Isabel Cabanillas), y el realizado por Hijas de su Maquilera Madre frente a la Fiscalía de la Mujer el 9 de marzo, día de paro nacional.

La teatralidad en estos casos posee como trasfondo la disidencia y el disentimiento civil, los cuales pueden manifestarse individualmente, pero también en acciones colectivas "donde se despliegan nuevas formas de acoplamiento y expresión de los cuerpos, fuera del control de las máquinas de poder" (Diéguez, 2014, p. 169). En este sentido, Richard Schechner, teórico estadounidense, afirma que vivimos en un mundo performatizado en donde la relación entre lo profundo y lo superficial se ha vuelto fluida. Así, el sentido general de los performances radica en que "marcan las identidades, moldean y rehacen el tiempo, adornan y reinventan el cuerpo, cuentan historias y ofrecen a la gente los medios para jugar, ensayar y reinventar los mundos que habitamos y que solemos reconstruir" (2017, p. 17). Es decir, ayudan a crear posibilidades insólitas y a modelar imaginarios colectivos.

*Un violador en tu camino* se convirtió, desde el pasado 25 de noviembre de 2019, en un himno feminista a nivel mundial. <sup>12</sup> Surgió como la propuesta de un montaje que buscaba trasladar lo teórico a lo práctico en un formato de 15 minutos. Debido a los acontecimientos ocurridos en Chile a finales de 2019, las activistas LasTesis tuvieron que adaptarlo a la intervención que se realizó por primera vez en Valparaíso el 20 de noviembre. Luego, fueron convocadas en Santiago, donde el grupo convocó a más de una centena de mujeres para interpretarlo. El performance se hizo viral en cuestión de horas; a la semana, había sido replicado alrededor de todo el mundo.

Las tesis que sustentan el performance (de ahí el nombre del colectivo) pertenecen a la activista Silvia Federici y, sobre todo, a la antropóloga argentina Rita Segato, quien desmitifica la imagen del violador como alguien que actúa en favor de su placer sexual, situándolo dentro de un sistema que posibilita e incentiva las muestras del poder sobre el cuerpo femenino:

los crímenes sexuales no son obra de desviados individuales, enfermos mentales o anomalías sociales, sino expresiones de una estructura simbólica profunda que organiza nuestros actos y nuestras fantasías y les confiere inteligibilidad. En otras palabras: el agresor y la colectividad comparten el imaginario de género, hablan el mismo lenguaje, pueden entenderse. (2013, p. 19)

La letra y coreografía retoman, de forma irónica, el himno de los carabineros (la policía chilena). El trasfondo temático e histórico explica la potencia alcanzada por el performance: determina una identidad latinoamericana; contiene la memoria de una colectividad violentada durante años, lo cual posibilita su unión más allá de fronteras geográficas, políticas o culturales; a través de una estética visual (en la que predomina el negro), el canto y la sincronía de los pasos, utiliza los mismos cuerpos que se busca

defender para apropiarse de un espacio que históricamente les ha sido negado: la calle. Así, la acción aparece “como manifiesto pensante de una corporalidad subversiva que se hace carne en el hecho escénico” (Salcido, 2018, p. 112). Todo esto permite reinventar nuestra realidad, pues por un momento, habitamos en conjunto la vía pública para gritar, bailar y hacernos escuchar verdaderamente. *Un violador en tu camino* visibiliza los resultados de un quehacer y una investigación activa, ya que conjugó un contenido profundo y complejo con una estética reconocida y aceptada multitudinaria y universalmente.

El performance chileno llegó a Ciudad Juárez el domingo 1º de diciembre de 2019. Se realizaron dos intervenciones, una frente al Museo de la Revolución en la Frontera (la ex Aduana) y después en las instalaciones de la Fiscalía Especializada de la Mujer. La organización comenzó una semana antes. Primero se convocó, vía redes sociales, a todas las mujeres que quisieran participar; al mismo tiempo, circularon imágenes con las instrucciones coreográficas, el vestuario y la letra adaptada para nuestra frontera. El día del evento, durante casi una hora, cerca de 300 participantes ensayaron el performance en un ambiente de respeto y sororidad. A la 1:00 pm, el centro juarense retumbó con la canción que ha quedado inscrita en la mente de muchas, más los versos adecuados: “La Fiscalía / nos ha ignorado, / durante décadas / nos han matado. / Las cruces rosas / las han borrado / y a Ciudad Juárez / la abandonaron. / El violador eres tú”. La letra subraya la importancia de la urbe respecto a las narrativas y realidades llenas de coerción de género, así como la insistencia de las autoridades por negar la situación, eliminando las marcas ciudadanas que exhiben sus fallas, indiferencias y estructuras machistas.

El acto culminó con un abrazo que tejió una sólida red de esperanza. Para Schechner, las interacciones y colaboraciones que surgen y conducen a organizaciones colectivas y despliegues públicos durante el mismo proceso creativo del performance, resultan ya un modelo social positivo (2017, p. 16). No sólo la acción en sí, sino también sus preparativos y parafernalia, conducen a nuevas y mejores posibilidades de relación. En palabras de Diéguez “la liminalidad en prácticas escénicas que implican una amplia participación [...], al generar *communitas* es también una esfera de convivio, de vivencia como experiencia directa” (2014, p. 64), que resulta en una válvula de confianza para las asistentes.

El 26 de enero de este año, se convocó a la marcha, ya analizada en el apartado anterior, para exigir justicia por el feminicidio político de Isabel Cabanillas. Al llegar al punto final del recorrido, la cúspide del Puente Internacional Santa Fe, justo en la línea divisoria entre Estados Unidos y México, se realizó, después de un mitin, el performance intitulado *¡Que muera el mal gobierno!* El cruce hacia el vecino país se detuvo cerca de una hora; la frontera estaba resguardada por una alta malla de alambre y cuerpos policiales estadounidenses; la gente, aunque impaciente por seguir con sus actividades cotidianas, estuvo atenta, primero, a los gritos, cantos y testimonios de protesta, y, luego, a la intervención realizada por un pequeño grupo de activistas locales.

Seis mujeres vestidas de negro y con capuchas del mismo color se colocaron en el centro, cada una cargando un galón lleno de pintura roja. Cuatro de ellas se tiraron al suelo y derramaron el contenido de los recipientes. Las otras se quedaron de pie y alzaron sobre sus cabezas las fotografías de Javier Corral, gobernador de Chihuahua, y Armando Cabada, presidente

municipal de nuestra localidad. El líquido carmesí poco a poco se expandió entre los pies de quienes presenciaron el acto. La escena resultó contundente: desde hace años, las calles de la frontera están manchadas por la sangre de miles de mujeres, y quienes se supone deben protegernos sólo minimizan, ignoran e incluso provocan esta indignante situación. Para enfatizar el mensaje de los cuerpos, una compañera emitía simultáneamente un discurso con sentencias como “En México ser activista o feminista es más peligroso que ser corrupto, narco o violador... No queremos sentir más miedo al salir de casa... ¡Queremos libertad! ¡Queremos justicia! Esta lucha es por las que ya no están; esta lucha es por la libertad de las que gritamos y libertad por las próximas generaciones”. Culminó con un breve recuento de la historia feminicida en Juárez. Este proceder resalta una de las aristas de los postulados de Diéguez: “La mirada paródica y carnavalizadora –mirada política– de los actos performativos” produce “la emergencia de lo oculto-degradado, de lo *sucio* y lo *feo* social, de esas zonas de oscuridad que determinan el *pathos* y el dolor del ser contemporáneo” (2014, p. 61).

Como corolario a *¡Que muera el mal gobierno!*, se montó una versión abreviada de *Un violador en tu camino*, cambiando la palabra “violador” por “asesino”. La importancia de estos performances no sólo consistió en su contenido, estética e impacto, sino en el lugar en el que se llevaron a cabo. Existe un posicionamiento político al momento de apropiarse de un espacio público, el cual se potencia al situarse en una coordenada donde convergen los territorios de ambas naciones, sitio liminal de jurisdicciones, lugar de cruce (rito de paso) en donde un vacío diplomático de alta visibilidad (en fotos, postales y tomas aéreas para todo tipo de producciones *mass media*) cobra enorme relevancia simbólica. <sup>13</sup> Tenemos entendido, pero no lo pudimos

verificar, que las activistas del otro lado, en El Paso, también se conglomeraron y planeaban encontrarse con sus pares en la loma del puente; sin embargo, la respuesta de la Border Patrol “fue la de activar el protocolo por caso de invasión con contenciones de concreto y mallas de alambre de púas. Cerraron la frontera y en México quedaron las mujeres con exigencias de una vida libre de violencia” (López, 27 de enero 2020).<sup>14</sup> Trascender las fronteras desde la teatralidad representó para los gobiernos una amenaza, la misma que sienten al apropiarnos de nuestros cuerpos y espacios.

André Carreira, quien estudia el teatro de invasión en el entramado ciudadano, equipara el espacio de las vías y caminos con el de la vida cotidiana. “En la calle se establece una mezcla casi infinita de posibilidades que la modernidad impregnó de significados, casi siempre asociados a la idea de transformación social” (2017, p. 24). En los espacios públicos surgen y se establecen distintas formas de habitar la ciudad. Las mujeres poseen su propia manera de experimentar, comprender y emplazarse en una localidad tan feral contra el género femenino como Ciudad Juárez. Por tanto, la apropiación de las calles por parte de los movimientos feministas representa un ejercicio de teatralidad cívica, un acto de rebeldía,

arte acción como un hecho escénico que se rebela contra los procesos de reproducción social que desvalorizan, catalogan, expulsan, homologan, adiestran, higienizan, violentan, entrenan, castigan, y mucho más, al cuerpo desde regímenes totalitarios. (Salcido, 2018, p. 112)

En este sentido, las intervenciones/invasiones estudiadas coinciden con varios aspectos que Schechner posiciona como características y significados del verbo “performar”. El ejercicio

existe cuando el acto artístico explora, juega y experimenta con las interrelaciones –personales o entre el individuo y su hábitat–, o cuando cruza fronteras geográficas, emocionales e íntimas, ideológicas y políticas (2017, p. 20). También surge en el momento en el cual las participantes se comprometen activamente, a partir de una situación social, con el diseño de un libreto o guion, así como de un trazo o marcaje para jugar con el discurso oficial, incorporar a más asistentes y reinventar el uso de la plaza pública. Por último, performar consiste en convertirse en “otra”, al mismo tiempo que se es una misma. Aunque la intervención fue protagonizada por seis performers, todas a su alrededor portábamos el mismo atuendo... marchantes indistinguibles. Durante esos diez minutos, ellas prestaron su cuerpo, con el rostro cubierto, para representar a una colectividad, encapsulando en su ser todo el dolor, la rabia y la impotencia; actuaron desde la herida, la hendidura, la carne expuesta, lo que Salcido denomina “una filosofía de la pérdida” (2018, p. 107).

El 9 de marzo, día en que miles de mexicanas pararon labores, Hijas de su Maquilera Madre montaron un performance frente a la Fiscalía de la Mujer. En el estacionamiento, comenzó la organización; sin embargo, para evidenciar la falta de interés por parte de esta instancia gubernamental hacia las víctimas, las manifestantes, todas en negro y encapuchadas, irrumpieron en las instalaciones que se encontraban cerradas. Ahí, frente a las puertas de cristal, de donde penden decenas de volantes con las señas de mujeres desaparecidas, colocaron una cruz de madera, una piñata con la figura de Armando Cabada y las iniciales de la UACJ; entre cánticos de protesta, les prendieron fuego y lanzaron pintura rosa y morada hacia el inmueble. Luego, leyeron un pronunciamiento para exigir avances respecto a los feminicidios de Isabel Cabanillas y Dana Lozano, así como a la violación de una

maestra de la máxima casa de estudios, perpetuada por cuatro profesores adscritos a la misma institución. “En este terreno, el performance es clave para hablar de las diversas dimensiones que ocupa el fenómeno escénico en el que el dúo cuerpo-acción cuestiona la legitimidad de las categorías estéticas y morales impuestas al arte y también al individuo” (Salcido, 2018, p. 113). Las estructuras sociales, jurídicas, políticas y urbanas de la frontera, tal como lo visibiliza esta serie de manifestaciones performáticas, no funcionan para la mayoría de la comunidad; por ello, como lo gritó una de las organizadoras, la respuesta y la solución no las encontraremos en ellas, sino que la lucha debe comenzar en las calles, a partir de nuestros propios cuerpos y demandas.

## EXEQUIAS: HUELLAS E INSTALACIONES

Este último apartado se ocupa de otra manifestación de la disidencia: las pintas (murales o grafitis) y las instalaciones que, a manera de epitafios o altares, son portavoces de proclamas por parte de agentes urbanos que perciben a las esquinas, postes o paredes como el medio expresivo idóneo para consignar el lamento. Desde otra latitud, pero también al norte del país, en Mexicali, Gabriel Trujillo Muñoz, compuso “Taggers”, poema que conceptualiza la expresión artística: “Cada barda / un desafío / cada pared / un territorio / que se gana y se pierde / día con día” (1997, p. 13). <sup>15</sup> La apropiación de los muros ciudadanos se debate ante lo efímero de su modificación, por lo que la labor documental suple en un soporte gráfico, como una fotografía, la brevedad de tales manifestaciones. Vemos estos actos como

teatralidades en el momento en que una fuerza colectiva se congrega para realizar la pinta a plena luz del día o cuando se fusiona en una marcha, de carácter fúnebre, para montar una instalación.

El grafiti en Juárez transmite los sentires y proclamas de una comunidad fronteriza, ya que las piezas se prestan a la lectura en uno u otro lado de los lindes nacionales, reforzando la hermandad con El Paso. Varios artistas texanos plasman en las estructuras urbanas juarenses preocupaciones mutuas. Las pintas realizadas en el talud del río Bravo, por ejemplo, cuentan con el atractivo de ser observadas desde lo alto del Puente Internacional Paso del Norte. Los murales sobre la estructura ferroviaria que conecta a ambas naciones a través del Puente Negro (exclusivo para trenes de carga), responden a la definición tradicional del objeto de estudio. Para el semiólogo Armando Silva, el grafiti se refiere a una marca callejera que expone lo prohibido. Para ser considerado como tal, subvierte un orden lingüístico, estético, moral o político (2006, p. 37). Irrumpe en contra de lo establecido; es decir, no pide permiso, desconoce el patrocinio, no cuenta con becas, honorarios o apoyos gubernamentales, sólo surge y ocupa los muros como lienzo.

Con motivo de rememorar los feminicidios, diversos colectivos y grupos civiles –casi siempre desde el anonimato y la clandestinidad– se encargan de imprimir o reforzar algún símbolo o leyenda sobre las mujeres asesinadas o secuestradas en el primer cuadro de la ciudad, en corredores supuestamente seguros, como los ya mencionados. Las cruces negras sobre fondo rosa son el ejemplo paradigmático que se multiplica por todo Juárez; no obstante, hemos elegido tres piezas distintas –dos

murales y una instalación- realizadas con motivo de los feminicidios que hemos venido estudiando.

La pared de ladrillos en la escena del crimen de Dana Lozano –un parque no iluminado en la calle Bucarest, en la colonia Progresista- sirvió de lienzo para que artistas anónimos pintaran el rostro de la estudiante de 18 años. Una semana después, el muralista urbano Jaffhee confirmó en su perfil de Facebook la autoría de la pieza, solicitada a petición de las amigas y la mamá de Dana. Un óvalo dorado, al centro y sobre un amplio fondo negro, envuelve el retrato de la joven con su cabello bicolor que oculta parte de su cara. De la circunferencia se desprenden ramas verdes que se enroscan sobre líneas rosas y azules, mismos colores de los tintes de Dana. Cerca de 20 recuadros amarillos, bien distribuidos, completan la composición visual. La dinámica de la ofrenda consistía en que los deudos tomaran un gis para escribir un mensaje en alguno de los cuadros que, a manera de urna, fueron recipientes de promesas y despedidas.

El pasado 5 de mayo, cuando la activista hubiera cumplido 27 años, Hijas de su Maquilera Madre y Mujeres en Rebelión “realizaron un *paste up* colectivo sobre la avenida 16 de septiembre, justo a la vuelta de donde Isabel pintó un mural en diciembre del año pasado, un mes antes de su asesinato” (Silerio, 5 de mayo 2020). Lo llamativo de este evento, al que sólo asistieron las organizadoras debido a la contingencia sanitaria, fue que la convocatoria en redes solicitaba tanto obra plástica como textos alusivos a los símbolos distintivos del arte de Isabel (ojos y flores) para pegarlos alrededor de un cartel, también armado por múltiples fragmentos, que la muestra de cuerpo entero. El acopio de más “de 70 piezas de arte provenientes de distintas regiones de México, y de países como Alemania, Italia y

Puerto Rico” (Silerio, 5 de mayo 2020) entrelaza presencias participativas en la vía pública, ya que la afluencia física de las manifestantes y los deudos representa un peligro ante la pandemia.

La instalación urbana, distinguible del grafiti debido a que supera la bidimensionalidad de una superficie plana, comparte la voluntad de intervención, sobreponiendo algún elemento a la infraestructura de la calle. Las cruces a nivel de asfalto, por ejemplo, nos recuerdan el duelo de aquellos que sufrieron una pérdida repentina y optaron por sacralizar la coordenada exacta donde se produjo el deceso. El recuerdo de los muertos (por medio de lazos de colores, ramilletes, cruces fijadas al pavimento, veladoras o inscripciones) no sólo nos habla del sobrecogimiento sino también de la acción efectuada desde la esfera civil a raíz del fallecimiento de un ser querido. La investigadora Carmen Ortiz detalla los rasgos de estos rituales: los artefactos depositados constituyen una ofrenda espontánea para los desaparecidos, “pero también se dirigen al público y a los medios; obedecen a una retórica visual y a una estructura narrativa precisa”. La marca en el concreto o estructura arquitectónica reclama un espacio público; estos memoriales “no están sujetos al control institucional oficial; son creados de un modo original, pero siguiendo modelos globales y, aunque parecen responder a una influencia religiosa, no aparece ninguna religión de base que los sustente” (2011, p. 374).

Así que, por último, nos ocupamos de una bicicleta rosa, de modelo similar a la que montaba Isabel el día que la mataron, colocada en lo alto de un poste a unos pasos de donde se perpetró el asesinato. Esta instalación, ocurrida el 31 de enero, fue precedida por toda una ceremonia: una rodada (a lo largo de

un circuito de 8 km) en la que los asistentes vestían de negro, adornaron su transporte de rosa y llevaban un par de veladoras para prenderlas en el punto de llegada. En Ciudad Juárez, andar en bici es un verdadera proeza, un acto tanto de valentía como de rebeldía, ya que no existe infraestructura ni cultura vial. Uno de los colectivos que organizó el recorrido, Bici Blanca, se ha apropiado del código forense con el que los peritos trazan con tiza la silueta en el sitio en donde fue hallado un cadáver. Según sus infografías, fijar una bici blanca en el lugar donde un ciclista perdió la vida representa una cicatriz en la ciudad, un recordatorio de la vulnerabilidad de quienes optan por este vehículo no contaminante, un reclamo que exige planificación urbana, “un altar para honrar la muerte de quien fue atropellado”. El memorial de Isabel enlaza el símbolo móvil de esta cicatriz con el de la cruz rosa sobre fondo negro para visibilizar y pedir justicia sobre el feminicidio por motivos políticos.

## CONCLUSIÓN: DE LAS CALLES AL TABLADO

Las movilizaciones populares en el espacio público exhiben la disconformidad de un sector de la población ante una circunstancia particular. Los ciudadanos que acuden a marchas o protestas son en sí mismos parte del mensaje: lo encarnan gritándolo en sonoras consignas o lo fijan en vistosas pancartas, o incluso dejan huellas a su paso, que las autoridades se apresuran en borrar. En el dispositivo ritual del mitin, la coreografía o el proceso de montaje de una instalación se encuentra la posibilidad para escenificar el cuerpo, convirtiéndolo en el signo de la violación, del abuso o el asesinato impune. La

congregación (plantón o concentración) goza de un efecto identitario que no se logra a través de las redes digitales, que si bien tienen un mayor rango e impacto en quienes normalmente no salen de casa, debilita el lazo comunitario, menguando, de igual manera, el compromiso y cohesión que sólo se alcanzan en la plaza pública.

La concepción del lenguaje teatral urbano *in situ* es tan nítida que su gramática, recursos, inflexiones y estrategias que trastocan la realidad ha sido captada por dramaturga/os y compañías para escribir libretos y montar puestas en escena convencionales que extienden el alcance de la denuncia callejera –allende nuestra frontera–, al tiempo que ensayan ejercicios de vivienda colectiva y formas de cohabitar el espacio, tanto teatral/reflexivo como ciudadano/participativo. En una escena de suma tensión dramática de la adaptación libre de *Fuenteovejuna*, hecha por Perla de la Rosa con Telón de Arena (2017), una empleada de la maquila (villana) descubre la cruz negra sobre el fondo rosa detrás de la propaganda política de un candidato (el Comendador). Tras meditar, toma una decisión: pintarla de nuevo en un acto ritual y cíclico.

Las dinámicas ciudadanas imponen formas de uso y disenso, condicionando, de manera simultánea, los modos de accionar de las activistas. En los extremos de nuestra investigación, respecto a la interacción de la habitante fronteriza con el espacio urbano ubicamos, por un lado, el miedo a recorrerlo y, por el otro, la determinación a tomar las calles. Estos opuestos también se montan en las tablas. La metrópolis que atemoriza, inquieta y violenta a sus residentes funciona como una antagonista en *Lomas de Poleo: morir con las alas plegadas* (2002) y *Lot, la ciudad devastada* (2013), ambas de Edeberto “Pilo” Galindo,

también en *Hotel Juárez* (2003) de Víctor Hugo Rascón Banda, así como en *Juárez Jerusalém* (2013) de Antonio Zúñiga y en un par de producciones de Telón de Arena: *Ciudad sitiada* (2011) y *El enemigo* (2011).

La composición de Rascón Banda coincide con el auge literario y dramático en torno al tema del feminicidio. En el texto dramático, la arquitectura del hotel funciona como una metáfora de la ciudad, con sus respectivos niveles de clases sociales y de poder, las oportunidades para sobrevivir en cada escalafón y las triangulaciones entre gobernantes o funcionarios, narcos, coyotes y demás delincuentes que auspician la perpetuación de toda clase de crímenes, en especial contra la mujer. El caso verdadero del Hotel Club Verde puso de manifiesto una red de corrupción e impunidad que opera en nuestra urbe y que el dramaturgo chihuahuense supo estructurar en un espacio escénico determinado. Ciudad Juárez se ha caracterizado como lugar de tránsito y descanso momentáneo; de ahí su antigua denominación: Paso del Norte. Por ello, si reducimos la escala urbana, la unidad representativa recaería en el hotel, un sitio de estadía temporal que supone una suspensión de la conexión y participación social del sujeto que lo ocupa y que, por tanto, posibilita un sinfín de transacciones, algunas estremecedoras.

*Hotel Juárez*, aún sin estrenarse, bosqueja a la ciudad como el escenario perfecto para la trasgresión de la ley; la espacialidad misma se erige como un personaje vehemente y hostil contra sus habitantes, pero también hay resquicios de lucha y resistencia. La cruz de clavos, situada en el entorno liminal de ciudadanos en tránsito entre países para recordarles lo que muchos han preferido olvidar o negar, aparece en la última escena de *Hotel Juárez*.

A escondidas, de noche, hicimos otra cruz más fuerte, más grande, y la pusimos de día en la plaza, en el mismo sitio de la primera, para que cada vez que el gobernador pasara, la cruz le hablara; para que cada vez que el procurador pasara, la cruz gritara. Ahí está, en la plaza, frente a las puertas del Palacio. Y si la roban, haremos otra de madera, de hierro, de papel, de palabras, de recuerdos. Una cruz con las muertas, un clavo por cada muerta, Las muertas viven cuando las recordamos. La cruz de clavos habla. (2008, p. 271).

En armonía con el drama de Rascón Banda, en *Juárez Jerusalem*, escrita por Antonio Zúñiga y estrenada en 2013, el plano ciudadano sirve de aliciente a la acción principal, la cual se desenvuelve a partir de la violencia de género que una adolescente sufre en una ruta -transporte urbano- que cruza la av. 16 de septiembre. Frente a las agresiones del conductor y las reacciones de su madre y demás pasajeros, María, la protagonista, tiembla, pues un nudo se agolpa en su garganta, mientras se traga la rabia y se apodera de ella un mutis por todos solapado.

En el otro extremo, en donde se escenifica o se sugiere la protesta pública como medio catártico de liberación colectiva, encontramos algunos cuadros de los montajes de *Justicia negada* (2013), *A la orilla del río* (2019), las dos de Telón de Arena, y *Millenials* (2018) de "Pilo" Galindo, en las cuales aparecen activistas o referencias en torno a movilizaciones a favor de los derechos humanos. En *La ciudad donde más gente mira al cielo* (2020) de Marco A. López y en *La ira también nos pertenece* (2020) de Karla Diego, puestas en pantalla durante el confinamiento y escritas por jóvenes dramaturgos, sobresale la reiteración hacia los asesinatos de Dana e Isabel, ya sea a partir de fotografías, notas periodísticas o simples esbozos iconográficos de su memoria, como cientos de margaritas en el fondo de la pantalla.

Aunque una justa rabia impera en el motor de las teatralidades que hemos estudiado, también desde las calles se ensayan ejercicios de vivienda colectiva y formas de habitar un espacio determinado, en este caso, la frontera norte del país, la cual ha sido rotulada, en el pasado, de manera peyorativa con el mote de “laboratorio del futuro”, pero que ostenta las condiciones y energía para que entendamos y pisemos sus arterias como un laboratorio escénico, en donde la empatía sature el proscenio y el oscuro final se colme de justicia.



## FUENTES DOCUMENTALES

Carreira, A. (2017). *Teatro de invasión: la ciudad como dramaturgia*. DocumentA/Escénicas.

Casquete, J. (2005). Manifestaciones e identidad colectiva. *Revista internacional de sociología*, 63(42), 101-125.

Castañeda, C. E. (1991). *Juarenses*. El Labrador.

Ceniceros, B. (2019). El activismo en la frontera Ciudad Juárez-El Paso: hacia el derecho a la ciudad. *Revista CIDOB d'afers internacionals*, 123, 167-200.

Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales: teatralidades, performatividades, políticas*. Paso de Gato.

Fillieule, O. y Tartakowsky, D. (2015). *La manifestación: cuando la acción colectiva toma las calles*. Siglo XXI.

Guayanay, Á. (2018). *La manifestación: la normalización de un repertorio de participación política y protesta ciudadana* [tesis doctoral] Universidad Complutense de Madrid. [En línea](#).

López, M. A. (16 de feb. 2019). La marcha que no debió existir. *Yo ciudadano*. [En línea](#).

----- (16 de abr. 2019). Histórico paro estudiantil: organizaron más de 90 actividades para tres días. *Yo ciudadano*. [En línea](#).

----- (27 de ene. 2020). El reclamo de justicia para Isabel toma las calles y la noche. *Yo ciudadano*. [En línea](#).

López, M. A. y F. Lucero (16 de feb. 2019). Artistas juarenses ilustran la manifestación social. *Yo ciudadano*. [En línea](#).

Mezzadra, S. y Neilson, B. (2017). *La frontera como método o la multiplicación del trabajo*. Traficantes de Sueños.

Montiel, U, Rodríguez, A. y Rubio, A. (2019). *Cartografía literaria de Ciudad Juárez*. Eón.

Ortiz, C. (2011). Duelo y memorialización en el espacio público tras los atentados del once de marzo de 2004. En *Fronteras y sensibilidades en las Américas*. Ed. S. Bernabéu. Doce Calles, pp. 367-392.

Rancièrre, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Unversitat Autònoma de Barcelona.

Rascón Banda, V. H. (2008). *Hotel Juárez*. En *Hotel Juárez: dramaturgia de feminicidio*. Ed. E. Mijares. Espacio Vacío.

Rodríguez, A. (presentador). (16 de feb. 2019). Marcha de las Velas por Mujeres Asesinadas y Desaparecidas en Cd. Juárez [podcast]. En *UACJ Radio*. Dirección General de Comunicación Universitaria de la [UACJ](#). [En línea](#).

Salcido, M. (2018). *Performance: hacia una filosofía de la corporalidad y el pensamiento subversivos*. [INBAL](#); [CITRU](#).

Schechner, R. (2017). Cómo performar el siglo XXI. *Investigación teatral*, 7 (10-11), 11-23.

Segato, R. (2013). *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*. Tinta Limón.

Silerio, M. (5 de mayo 2020). Isabel cumpliría hoy 27 años; a más de tres meses, su asesinato sigue impune. *Yo ciudadano*. [En línea](#).

Silva, A. (2006). *Imaginario urbanos*. Arango.

Trujillo Muñoz, G. (1997). *Borderlines*. En *Entre líneas*. Ed. D. Ojeda. Ponciano Arriaga, pp. 5-29.

Urbina, D. (sept 23, 2011) When sicarios threatened to kill her, the muralist brought her art to El Paso. *Borderzine*. [Online](#).

---

1 Recuperamos la fijación de Mago Gándara por intervenir los puentes, en particular el Puente Libre Córdova-Américas: “Primero pondría una figura representativa de esta zona. [...] Sería de metal, con espacios, con luz, con vidrio que reflejara el sol; que a la hora en que fuera uno cruzando variara la luz. Y luego un mural, así con esa idea. En toda la vía que vemos hacia el puente de Córdova cuando

cruzamos. Igual en el de Santa Fe. Para empezar eso: murales, esculturas que cambiaran con nuestro ambiente de sol. Una belleza que a uno le haría hasta bien estar sentada en la línea” (Castañeda, 1991, pp. 19-20).

2 Como parte de la exposición *Mago: el silencio y el tiempo*, una retrospectiva de su vida y obra, organizada por el Museo de Arte de Ciudad Juárez en julio de 2019, Juaritos Literario, colectivo al que pertenecemos, diseñó el recorrido *Tenayokan: la ciudad de Mago*, con el fin de acercar a los asistentes a las piezas que la artista fronteriza plasmó en el espacio público. Consúltese el [video del evento](#) en el canal de YouTube del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

3 Estas manifestaciones se inscriben en la historia del arte crítico, aquel que “se propone hacer conscientes los mecanismos de la dominación para transformar al espectador en actor consciente de la transformación del mundo” (Rancière, 2005, p. 34).

4 Yo Ciudadano ([yociudadano.com.mx](http://yociudadano.com.mx)), una agencia de investigación y análisis periodístico, perteneciente a la Asociación Civil Plan Estratégico de Juárez, se ha encargado de cubrir estos eventos.

5 El mismo investigador brasileño especifica que “La escritura que la ciudad promueve es realizada por la acción magnética de la arquitectura –por la presencia del aparato urbano construido–, por las acciones y actitudes de los sujetos que ocupan los espacios, las vías, las fachadas, y por la fuerza de los discursos institucionales que tratan de dominar la construcción del paisaje urbano” (Carreira, 2017, p. 58).

6 Su historia, así como la de otras ocho personajes determinantes en la historia nacional, ha sido puesta en escena por la compañía juareense Telón de Arena, con el montaje de *Mexicanas*, bajo la dirección general de Alan Posada.

7 El proyecto Juárez Iluminado resuena como una de las promesas de campaña del actual presidente municipal. Tras cuatro años de haber asumido el cargo, y con igual número de intentos por echar a andar el alumbrado público, la iniciativa presenta irregularidades, mientras las calles se mantienen a oscuras.

8 Por nuestra parte, organizamos el taller *Cartografía emotiva*, cuyo objetivo principal consistió en generar un vínculo afectivo entre la literatura escrita en o sobre Ciudad Juárez con las experiencias ciudadanas. La novela *Mujer alabastrina* (1998) de Víctor Bartoli y el poemario *Juárez, tan lleno de sol y desolado* (2003) de Arminé Arjona detonaron los temas de trabajo: desde violencia de género hasta esparcimiento en la vía pública.

9 El corredor consiste en una estrategia integral a cargo del Instituto Municipal de las Mujeres que busca prevenir la violencia de género en el primer cuadro de la

ciudad. El proyecto radica en el desarrollo, recuperación y mantenimiento de la infraestructura urbana (baños públicos y diseño de una ciclovía), el uso de la tecnología en cuanto a la instalación de botones de seguridad en 12 estaciones digitales y la reconstrucción del tejido social y sus lazos comunitarios.

10 La empresa Big Media donó esta estructura al Gobierno Municipal en 2015 como parte de una campaña publicitaria para contrarrestar la imagen negativa de la ciudad. Consideramos este acto de iniciativa privada como fallido, ya que a la postre el diseño se convirtió en marca registrada (de uso exclusivo). Por ello, “el 11 de junio del presente año, un grupo de manifestantes prendió fuego a las letras como parte de una manifestación contra el abuso y brutalidad policiaca. Menos de 24 horas después, fueron limpiadas por empleados municipales y voluntarios, y las exigencias de justicia pintadas con aerosol, borradas” (López y Lucero, 15 de junio 2020).

11 Para reafirmar la incidencia del espacio en las construcciones de narrativas y experiencias, resalta el hecho de que varias allegadas a Isabel han optado por no volver a pisar el sitio donde la vieron con vida por última vez. Es decir, a partir de una situación violenta que si bien no se realizó en el local sí forma parte de una misma estructura urbana que propicia este tipo de crímenes, el espacio del bar Eugenio (hoy cerrado definitivamente por la crisis sanitaria y económica) adquirió un nuevo significado en el imaginario colectivo. *Por favor cierra la puerta, gracias*, puesta en escena, coproducida por Vaca 35 Teatro (de la Ciudad de México) y Telón de Arena, toma su nombre del letrero que había en la entrada de los baños de ese bar. La obra, montada en un departamento en esa misma calle, se estructura a partir de las experiencias de violencia del elenco en torno al centro histórico juarense.

12 Tal y como ha venido sucediendo en Latinoamérica con la “Canción sin miedo” de Vivir Quintana.

13 “Cruzar de una nación a otra conjuga una serie de aspectos respecto a la idea de unión y separación: el fronterizo entra y sale cotidianamente de su país –un momento común y a la vez extraordinario– sin abandonar la vida local, pero consciente de su extranjería; por otro lado, hay quienes pasan por arriba (los pasaporteados) y otros (los ilegales) que tienen que hacerlo bajo la extensa sombra de este emblema urbano” (Montiel, Rodríguez y Rubio, 2019, p. 96).

14 A raíz de las caravanas de migrantes provenientes de Centroamérica, desde inicios de 2019, el gobierno estadounidense colocó barreras de concreto y alambres de púas a un costado de los carriles del puente. Por ello, la Patrulla Fronteriza tenía a la mano estos artefactos para interrumpir el paso vehicular y peatonal al momento de que las manifestantes se apropiaron del viaducto.

15 La estrofa final de la composición, incluida en *Borderlines*, poemario ganador del concurso binacional fronterizo de poesía Pellicer-Frost en 1996, reafirma: “Cada

muro / un criptograma / sólo descifrable / por quien conoce / el alfabeto de la calle /  
el signo / aerosolado / de la vida" (Trujillo Muñoz, 1997, p. 13).

# LA MIRADA A LA VISTA DE NADIE O DE LAS DRAMATURGIAS DE LA PERSONA

RAÚL VALLES

El presente texto está conformado de siete capítulos en los que se ensaya la posibilidad de la mirada como una alternativa a las modalidades del teatro del convivio dada la realidad de confinamiento en que nos encontramos. Intenta desde conceptos que se van recogiendo en la cotidianidad misma, propagar interrogantes acerca de la pertinencia de los teatros que practicamos y la viabilidad de su continuidad en un contexto cada vez más movedizo y tecnologizado.

*Cada historia comienza antes de nosotros y  
continúa después de nosotros.*

Abbas Kiarostami

*El mundo está lleno de fealdad.  
Aún habría más si el hombre apartara la  
mirada.*

Forugh Farrokhzad

*Todas las desgracias del hombre se derivan  
del hecho de no ser capaz de estar  
tranquilamente sentado y solo en una  
habitación.*

Pascal

# 1. ÉRASE UNA VEZ UNA COSTUMBRE O DEL CONVIVIO EN TIEMPOS DE DISTANCIA

Así como los humanos más receptivos, esos que la mayoría no comprendemos o no hacemos lo mínimo por comprender y “tiramos a Lucas”, el teatro pareciera que hubiese venido preparándose para este momento de confinamiento y crisis sanitaria en el que se nos solicita mantenernos en nuestras casas y en el que se nos prohíbe reunirnos casi para lo que sea. Existe ese término raro de tecnovivio, que de alguna manera me parece que Dubatti usa para dejar en claro que es la contraparte del convivio y que esa contraparte debe desdeñarse por no conducirnos “a uno de los tesoros más incalculables de la humanidad [...] la cultura del convivio” (Dubatti 185). El investigador argentino insiste en que “sin convivio no hay teatro”, y aunque de pronto se detiene para hablar de una o varias puestas, puestas desde estos modos o medios tecnológicos, éstas terminan siendo usadas para exaltar el valor convivial del teatro por antonomasia, no para desentrañar esos modos de crear una emocionalidad virtual en la era de las vidas digitales, como uno esperaría que fuera; pero lo que se da es la nostalgia por sobre lo futurible. ¿Qué hay después de la realidad del convivio en el teatro o para el teatro? No se puede evadir la realidad de que la escena humana está conformada ahora también por algoritmos.

Las catástrofes y las crisis producen un nuevo tipo de humanidad y la historia del arte es un muestreo de que la manifestación artística novedosa o incómoda, o ambas cosas a la vez, es la consecuencia de una confrontación crítica y de resistencia al movimiento político, social o ambiental, que deja en sus residuos las fórmulas para nuevas maneras de arte y para nuevas "hipótesis de convivencia". En este momento que atravesamos como idea-mundo, la cosa no es distinta. El teatro, de las artes la que se dice ostenta con mayor orgullo y apego la condición de convivio, ha venido poniéndose en situación, desde sus manifestaciones aparentemente más radicales y menos teatrales, para este momento que iba a llegar de un modo u otro y en el cual el convivio, según menciona Dubatti: "la base insoslayable del acontecimiento teatral", no podrá ser por ahora y no podrá ser por un tiempo como él lo refiere. "Para que haya convivio dos o más personas tienen que encontrarse en un punto territorial y sin intermediación tecnológica que sustraiga la presencia viviente, aurática, de los cuerpos en la reunión. El teatro es una reunión territorial de cuerpos" (Dubatti 177). ¿Esto quiere decir que si no hay convivio no hay teatro? ¿Que si no hay cuerpos conviviendo de modo territorial y físico no puede haber teatro? Así como en su momento Szondi enunció y teorizó la crisis del drama como lo que parecía ser la invención de una distopía para el panorama del teatro, en la que la habían sumido autores como Brecht, sobre todo, parece hora de anunciar la crisis del convivio como esa acción de la carne que permite el uno a uno o el otro a otro como acto de enunciación de la convención de cuerpos en comunidad territorial que ha venido siendo el teatro. El convivio es mercancía.

El fenómeno del encuentro, paradójica o incluso irónicamente, es producido por ese teatro de los medios tecnológicos capaz de

decir mejor que ningún otro teatro del convivio la realidad del tiempo en el que venimos viviendo y trazar las coordenadas de una estética de los antiprocesos <sup>1</sup> que han ido ocurriendo desde por lo menos los comienzos del nuevo siglo. Es un teatro de los solitarios, si se quiere, siempre y cuando se entienda a los solitarios como lo opuesto a andar en marchas y acciones colectivas. Es un teatro de háckers. Teatro de la semilla de los autistas y los solitarios que son capaces de ver más allá de los sistemas de regulación y consenso y mantenerse a los márgenes o en la apariencia de lo aparte pero siempre siendo una figura incomoda. El solitario, según refiere Oliverio Coelho, “es una suerte de prototipo político no cooptado por las instituciones”. Desde hace tiempo que la acción como obra de las masas ha perdido su impacto, su empuje y su eficacia, a no ser que la violencia del diente por diente y la manifestación exaltada sea su eficacia. Los signos y los símbolos también envejecen. Cansan. Pierden su facultad de resonancia con las cosas y con la realidad. Se agotan porque hay una lógica que caduca. Así como le ha pasado al drama, así también ese desgaste y la crisis le ha venido ocurriendo al convivio como discurso propulsor de colectivos en vivo porque pareciera que la acción de tal índole se hubiese quedado sin ideas. Llega un tiempo en el que los conceptos caen como moscas. Las lecciones de la vida forjan teatros y teatralidades. El teatro tiene el compromiso de encontrar los lenguajes que le sean propicios para exponer, reflexionar, criticar y poner en pie la realidad desde la realidad misma. El convivio es fustigado por el tiempo, aferrarse al convivio desde el teatro es como querer sacar agua del pozo que por ahora permanece tapado.

Me viene a la memoria una línea de Mayakovski: “La poesía empieza donde hay tendencia”. Suplantemos poesía por teatro: el

teatro empieza donde hay tendencia. Mi posición no es contra el teatro del convivio o que supone en el convivio su mayor fortaleza. Mi posición es contra la costumbre y los márgenes de la percepción y su inercia. Me gusta ver morir al teatro, me gusta verlo morir cada vez y tantas como sea necesario y tantas como la vida me lo permita. El teatro es (y de nuevo Mayakovski) ese "lisiado peregrino" del tiempo que no tiene ninguna obligación con lo hegemónico. Si el teatro se sigue practicando como hasta ahora, quiere decir que a alguien le hace falta que sea así. El convivio no es más un acto político en el teatro, sino un acto de descrédito a la vida en las pantallas como orden que subvierte el contacto. "El teatro no se puede hacer en la web -menciona también Dubatti- sin que el convivio desaparezca". Entonces no desaparece el teatro, desaparece el convivio, y el convivio como ingrediente dubattiano, ni siquiera como cosa en sí. Aquí la contradicción: "El convivio es un paradigma de las relaciones humanas que determina diferentes formas de lo artístico" (Dubatti 177). ¿No podría ser, a partir de momentos como este, que desde las diferentes formas de lo artístico se determinasen diferentes formas de relaciones humanas? Es decir, las prácticas teatrales del confinamiento o durante el confinamiento, en su obviedad en cuanto a la no posibilidad de lo convivial, no debieran ser pensadas ni desde la consecuencia ni desde la alternativa, y de ahí surgir como si solamente se tratase de un acto de oportunismo o en el mejor de los casos de un bálsamo. Las características del propio tiempo siempre han marcado los caminos para que la mirada actúe como un registro de lo real y de sus nuevas interrogantes.

Aquí un ejemplo. "A falta de teatro (de cómo se piensa el teatro) *Diario Vivo* sigue contando historias en un podcasts que nos ayuden a descifrar el mundo" (ahí está el teatro; en ese descifrar

el mundo). En ese podcasts de transmisión reciente, en colaboración con el Teatro de la Colline de París, el dramaturgo libanés Wajdi Mouawad comparte relatos orales en forma de diario cuya intención queda definida por él mismo en la siguiente frase: “Ahí viene una palabra de humano confinado a humano confinado, una vez al día, una palabra para agrietar la realidad de este horizonte que nos encierra” ([link a podcast](#)). El convivio en el teatro ya era una costumbre, un consuelo. La pantalla, los dispositivos (todas las pantallas / todos los dispositivos) generan la mirada y la escucha, y la mirada y la escucha producen comportamientos y producen relaciones. Las nuevas cosas se transforman en hecho cuando hay mutación de nuestra parte y desapego. La realidad está ahora, pero desde hace tiempo también, regalada a la mirada. Eso también es teatro; la mirada y la palabra que se escucha sin más. Porque venimos de una costumbre y vamos saltando de costumbre en costumbre, porque aunque no lo parezca, las costumbres siempre son a la fuerza, son instalaciones del ánimo, que a gracia de entrar con toda calma y tan despacio, con semejante familiaridad, uno sucumbe sin defenderse porque no halla peligro alguno en ese hábito que parece puro instinto. “Por eso en el fondo -dice Mouawad (y aquí encuentro un doble discurso que quisiera aprovechar para mi ensayo: el primero va de la mano con la intención de proponer que desde las diferentes formas de lo artístico se determinan diferentes formas de relaciones humanas y comportamientos y el segundo, en el hecho de la potencia anestésica de la costumbre; lo primero dicho arriba, recién, lo segundo expuesto a continuación permitiendo que la cita continúe)- yo no quiero que me curen de mi guerra. No sabría hablar. No sabría soñar. En el fondo no sabría quién soy [...] Por mi parte yo no sé si encontraré la fuerza para resistir.

Abandonarse a la costumbre es tan placentero, es tan relajante” (*Ibidem*).

La democracia digital de la tecnología llegada hasta la cotidianidad de los usuarios por medio del internet, Facebook, Youtube, Instagram, Twitter y otras plataformas y soportes donde se producen imágenes y donde se produce texto, es quien ahora, en muchos sentidos, organiza la mirada. Yo, el hombre/mujer común, produzco mirada y produzco palabra. Ya no requiero un escenario que me legitime como productor del cuerpo-discurso-acción. En virtud de esto, la premisa aquella de que el teatro es sólo convivio no aguanta ya como idea suficiente en tiempos como estos sin mutar o por lo menos expandirse a la posibilidad de que el acontecimiento sea dado por otra cosa que no sea necesariamente el convivio; por ejemplo, de entrada, por la posibilidad de una “mimesis digital pero real”, seguido del lanzamiento de preguntas o de la localización de preguntas provenientes de cuerpos digitalizados consumidos por una mirada diferente, ya que, como sostiene Miroslava Salcido, “el artista que lanza las preguntas desaparece dentro de la obra y se convierte en un gesto”. ¿Entonces, sin cuerpo, o con el cuerpo desaparecido a la vista, cómo puede haber convivio, cómo puede haber preferencia por las miradas aprendidas con las que asistíamos al teatro -cuando era posible asistir- como el acto de varios cuerpos reunidos en un mismo territorio físico?

El cuerpo que se ha venido poniendo en la escena desde hace tiempo, se ha venido poniendo pero para desaparecer en la escena (cualquiera que esta sea), para que a cambio del cuerpo quede el concepto ante lo mirado, y para ello no es necesario ningún convivio. Con esto sólo trato de decir que, a fin de cuentas, el teatro que hacemos y el teatro que consumimos debe

ser afín a la verdad de nuestras experiencias y sostenerse ahí mismo. La crueldad del panorama de lo real insta a hacer del teatro un ejercicio de pensamiento y no un convivio, a re-narrar la realidad y no sólo a narrarla, ya que el cuerpo siempre está narrando y siempre está narrado así bien no haya ningún encuentro convivial y así bien no haya un cuerpo que ver. El cuerpo-imagen de las redes es el gran cuerpo-imagen que todos miramos, aunque eso no suponga, ni siquiera imaginariamente, como se busca con los otros modos de teatro, la superación del encierro. Los cuerpos-imagen o mimesis de la pantalla, de forma paradójica, se convierten en cuerpos más reales en cuanto a la organización y la fundación de la mirada y del sentido que entra a través de este músculo de la atención al mundo; ya que si la mirada es pausa de la acción de una intimidad digital, debe, por tanto, ser, densidad de sentido en cuanto a una re-narración de la vida. La mirada produce sus propios conceptos para leer la partitura de la vida en la que nos hallamos. ¿No toca, acaso, trabajar de maneras distintas?

## 2. EL GESTO: CAMBIAR CONVIVIO POR CONTAGIO

El concepto de convivio me remite a un arte del teatro que se enfoca exclusivamente en el acto mismo, en el contacto derivado de éste. Me remite a que sólo el acto de estar “en vivo”, frente a frente con los otros, en un mismo espacio físico, ejecutando acciones, es lo que interesa y aporta algún valor. No obstante, no planteo el concepto de contagio desde el uso y el sentido que Artaud le daba: contagio como propagación de comunicación; sino en un sentido que opera desde lo clínico, aquello que marca

la pauta para el aislamiento debido a la rápida transmisión de la enfermedad por medio de cualquier tipo de contacto. El teatro del confinamiento o de esta realidad de la desaparición “voluntaria” del cuerpo del espacio público-físico, se ha de vivir desde el contagio y desde nuestra recién readquirida conciencia acerca de nuestra vulnerabilidad, y no por el convivio. Es decir que hay los ingredientes para una mutación de paradigma. Dicho de otro modo, el teatro que se hace ahora se hace por el contagio y esto significa nuevas materialidades, nuevos lenguajes (en el amplio sentido del término) y desde luego nuevos modos de hacer llegar al público lo que se está haciendo, la mayoría de las veces, desde nuestros cuartos, porque el teatro se hace ahora desde casa, ya que de momento, son nuestras casas el nuevo gran escenario. Y pienso en esa maravillosa y brevísima novela de Xavier Di Maistre, *Viaje alrededor de mi habitación*, en la que el autor se refiere a su cuarto como “país de la imaginación”.

Entre otras cosas, el teatro del contagio nos ha de permitir recobrar lo que desde hace mucho, como dice Agamben, se nos escapó de las manos para siempre: el gesto. Ahora podemos (porque tenemos el tiempo) contemplar el gesto que fue arrebatado de su espacio narrativo, espacio hasta cierto punto absurdo y hasta cierto punto antilógico<sup>2</sup> por no tener una aparente intensión estructuradora de sentido como puede tenerla la acción; razón por la cual nadie o casi nadie echó de menos su desaparición, a no ser Walter Benjamin, Brecht, Pina Bausch, Chantal Akerman, Lucrecia Martel y un breve etcétera. Pero un tiempo distinto y una relación distinta entre los cuerpos<sup>3</sup> (más personas que cuerpos en el sentido de los expertos de lo cotidiano de Rimini Protokoll y desde luego, por la mirada del cuerpo de Jean-Luc Nancy y en el sentido de tiempo-almacenado,<sup>4</sup> concepto propio) hace que el gesto salte como

una necesaria incorporación de la experiencia *privada* que se vuelve *pública* mediante una mirada pública que se vuelve privada.

Para mí muchas veces la finalidad del teatro ha estado en el mismo gesto solitario del proceso, en la recolección de materialidades, en las notas, en la toma de fotografías, en las búsquedas que sólo quedan como experiencia, en la deriva, en los detalles de una conversación inacabada e infinita, en el descubrimiento de la persona, en la mirada como escritura de la quietud. Caminar es el más puro y más bello de los gestos de un cuerpo vivo y aquí la dimensión del gesto, ya que no depende de en dónde se camine o a dónde se camine o para qué se camine o con quién se camine. El gesto no necesita contexto porque por sí mismo lo produce, así que no necesita del contexto para significar o para generar sentido. El gesto, como propone Lehmann, “no es ni un medio ni un fin”, carece de objetivos, es pura potencia sin intención y más fenómeno que acto.

Se ha pensado que la tecnología, los medios y la imagen en y para el teatro son sólo simulación y un truco de manipulación. Hoy se sabe y se acepta (hay quien aún batallará para esto) como real lo que es real virtual, y la pregunta aquí sería: ¿cómo abrir los ojos? si, como menciona Cippolini, son del realismo las actualidades que lo conforman un paradigma que estrecha o desdibuja los límites entre lo físico y lo virtual. Siguiendo con Lehmann y su mención de que “La modernidad clásica ya estuvo bajo la influencia de un intenso dominio de las imágenes (fotografía, cine) pero también bajo la crítica al efecto paralizador que su consumo producía sobre la complejidad lingüística, la imaginación y la reflexión” (Lehmann 383), me animó a señalar que en mi trabajo diario aún no he encontrado ningún efecto

paralizador y que en mi caso es más paralizante la obstinación y la costumbre de los registros presumiblemente vivos del teatro que no giran el volante para adaptarse a las circunstancias del camino y desde ahí plantear otros posibles discursos y nuevas interrogantes. El tiempo en el que los medios eran entendidos y apreciados sólo como información ha quedado, o tendría que haber quedado, atrás. El contagio no sólo es información venida de la mirada, también es relación, es experiencia, también es gesto y pensamiento, que de igual modo, vienen de la mirada. En el prólogo que abre el libro *Desconfiar de las imágenes* de Harun Faroki, Didi-Huberman menciona que “Todas las imágenes del mundo son el resultado de una manipulación, de un esfuerzo voluntario en el que interviene la mano del hombre”. Y concluye diciendo que “Frente a cada imagen, lo que deberíamos preguntarnos es cómo (nos) mira, cómo (nos) piensa y cómo (nos) toca a la vez” (Didi-Huberman en Faroki 13-14).

Una fotografía, evidentemente tomada por uno de sus amigos, muestra a Harun Farocki en la primavera de 1981 frente al cine Arsenal de Berlín Occidental, proyectando un programa de películas presentado por *Filmkritik*, publicación de cuyo grupo editorial Farocki era integrante. Sentado en una de las taquillas, el realizador de rostro adusto alza su puño hacia nosotros, *los espectadores*, como si fuera un manifestante —aunque, claro, un tanto extraño: un manifestante solitario—. Elevar el propio pensamiento hasta el nivel del enojo (el enojo provocado por toda la violencia que hay en el mundo, esa violencia a la que nos negamos a estar condenados). Elevar el propio enojo hasta el nivel de una tarea (la tarea de denunciar esa violencia con toda la calma y la inteligencia que sean posibles). (*Ibidem*).

¿Qué se hace con la mirada desde la imagen expuesta? Suplantemos enojo por extrañamiento (aunque de seguro hay gente enojada y tendría porqué). Suplantemos violencia (aunque la violencia nunca ha de faltarnos) por confinamiento. La mirada

me permite ser más consecuente de lo que me permitiría ese cuerpo que ha sido el constructo del teatro del convivio (entendamos y atendamos el contexto). La imagen, en este caso (hallemos cuáles) (“sentado en una de las taquillas, el realizador de rostro adusto alza su puño hacia nosotros, *los espectadores*, como si fuera un manifestante —aunque, claro, un tanto extraño: un manifestante solitario”), cede ante la mirada para transformarse en gesto. Si el problema estriba en que todos, incluido el teatro desde luego, desconfiamos de las imágenes y por contraste confiamos superiormente en las acciones, hagamos desde la realización misma el traspaso operativo de imagen por mirada y compartamos con el público “los cómo” de esta experiencia situando la mirada al nivel de una lectura de los gestos.

Desde que estamos en confinamiento paso horas observando a mi pequeña periquita color verde, y aunque me hace pensar en ese magnífico cuento triste de Katherine Mansfield, “¿Ves aquel clavo grande a la derecha de la puerta de entrada? Todavía me da tristeza mirarlo, y, sin embargo, por nada del mundo lo quitaría”, difícilmente puedo cansarme de observarla. Más bien dejo de hacerlo cuando otra tarea me requiere y me ocupa. Lo único que puedo entender o reconocer de cuanto hace es que come, que canta, que bebe agua, que un día no estará y que en brevísimos momentos se queda pasmada observando por la ventana; qué observa, no lo sé, para qué observa, no lo sé. Los demás son gestos para la mirada: treparse a los barrotes y volar de uno a otro, recorrer la jaula colgada de su pico, caminar con pequeños saltos de un lado a otro, a veces muy de prisa, mecerse como una mecedora, picotear el piso de papel, arrancar pedacitos de papel y pasearlos en el pico para cualquier parte. Definitivamente no lo entiendo, no entiendo lo que hace ni por qué lo hace. En algunas

ocasiones termino cediendo, como la anciana solitaria del cuento de Mansfield, ante la tentación de ponerle objetivos y adjetivos desde mi óptica, razonamiento y tal vez necesidad, a la serie de movimientos que realiza la periquita con el afán de entender su comportamiento e interpretarlo. Otras veces, cuando mejor me siento con respecto al acto de observarle, es cuando nada de esto ocurre y puedo abandonarme a sus gestos desde el gesto de mirar.

Pareciera que sólo a través de las acciones pudiésemos entender y reconocer al otro, pero cuando las acciones escapan de la zona del reconocimiento, aparece el gesto <sup>5</sup> al que he intentado referirme. El teatro solo tiene que operar como una poderosa señal de situaciones humanas reales y poner al alcance del público el tejido de acuerdos a partir del cual se observarán dichas situaciones, no obstante el mecanismo, los medios o el registro en que estas señales se compartan. Dicho esto, el problema que por ahora nos atañe -y digo por ahora aludiendo al tiempo de confinamiento y desde luego a sus secuelas- no debiera ser por tanto considerado un problema epistemológico sino de cambio de prácticas en cuanto al ejercicio de aproximar la realidad al público y los modos y los medios de compartirla. No se puede saber cómo debería ser el teatro idealmente en estos tiempos sin aceptar, de entrada, como ya está siendo. Esta crisis acentúa el posicionamiento del ser humano en el mundo sin un cuerpo-acción como base de la experiencia, la presencia y la existencia. Dicho de otro modo, el confinamiento y la pandemia están revelándonos o confirmando que ahora la existencia física es tan sólo una opción y no la única manera de estar en la realidad.

La hipótesis aquí estudiada viene a decir que la observación de unos gestos nos permite descifrar el modo y manera en que existimos en el mundo. Una de las conclusiones de estas hipótesis es que las modificaciones, que pueden observarse en nuestros gestos, hacen legibles unos cambios existenciales que vivimos al tiempo presente. Otra consecuencia es que afloran de continuo gestos antes no observados, que proporcionan una clave para el desciframiento de una forma nueva de existencia. [...] Siguiendo la hipótesis aquí defendida, hay que decir que la observación de ese método es un método para descifrar la crisis existencial que vivimos al presente. (Fluseer 189)

La *tecnoimaginación*, concepto atribuido a Vilem Flusser, marcó la constante del lenguaje sensible desde los medios al referirse al hecho innegable de que “vivimos en un mundo dominado por los aparatos”, y, sumaría yo, por una realidad de datos, pues como explica Timothy Morton, todo, incluso las gotas de lluvia y las puestas de sol, son datos y quizás las caricias también lo sean. Flusser parecía sugerir que toda imaginación, de cualquier tipo o de cualquier índole o bajo cualquier registro que exigiese la mirada, tendría que aceptarse como un planteamiento de ambigüedad y correlación entre la realidad y la tecnoimaginación, y si el término nos parece un poco tieso o pesado, cambiémosle por realidad virtual y de paso echémosle un ojo, ya que hablamos de mirada, a la serie *Kiss me first*, basada en la novela de Lottie Moggach, o a la incomodísima *Black Mirror*. En muchos casos el teatro no ha sido capaz todavía de atender esa necesidad en cuanto al desplazamiento de sustancia -convivio por realidad-alternativa-convivio-por-contagio- para acceder al ahora de los cuerpos tecnoimaginados y tecnoproducidos desde el desciframiento de la mirada. No obstante, ese teatro, ha venido siendo programado por la mirada (la fotografía digital, el cine, las redes sociales y un sinnúmero de plataformas virtuales) desde hace bastante tiempo. Desde esa programación, el pensamiento que deriva del teatro va presupuestando un apartarse de la

acción y del convivio para concentrarse en la mirada como un sistema descodificador de superficies y gestos determinados por el contagio y la tecnoimaginación. “Las imágenes son mediaciones entre el hombre y el mundo”, señala Flusser; y si existe la inteligencia artificial, ¿cuánto habremos de esperar para que exista una sensibilidad artificial? No es mi intención remitirme en este caso a la espera de que ocurra la sensibilidad en las máquinas y dispositivos, sino a la sensibilidad que a través de las máquinas y los dispositivos puede producirse en la persona como resultado de un proceso artificial de contacto producto de la mirada. ¿Qué pasaría o qué estaría pasando ahora si durante la pandemia no contásemos con el acceso medial con el que contamos y con la mirada que nos permite acceder al mundo y mediarlo? Es decir, ¿existiría la pandemia o el confinamiento si no contásemos con los recursos mediales que nos permiten hacerle frente al aislamiento?

Las imágenes son superficies significativas. En la mayoría de los casos, éstas significan algo exterior, y tienen la finalidad de hacer que ese algo se vuelva imaginable para nosotros, al abstraerlo, reduciendo sus cuatro dimensiones de espacio y tiempo a las dos dimensiones de un plano. A la capacidad específica de abstraer formas planas del espacio-tiempo exterior y de re-proyectar esta abstracción del exterior, se le puede llamar imaginación. Esta es la capacidad de producir y descifrar imágenes, de codificar fenómenos en símbolos bidimensionales y decodificarlos posteriormente. (Flusser 11).

Las estructuras de existencia están más que nunca bajo la influencia de la imagen. ¿Por qué el teatro, como quehacer y como idea, se resiste a estas estructuras de existencia? El ojo que decodifica una imagen explora al mismo tiempo un gesto y su relación con éste. “La mirada produce relaciones significativas entre los elementos de la imagen” (Carrillo 72); es decir que no se requiere de la acción en estas estructuras de existencia. El teatro

del convivio promulga desde sus fórmulas la necesidad de desviar la mirada de lo que se va estableciendo como teatro por ahora. Pero la mirada representa la necesidad urgente de lo presente y sus lenguajes, que es de lo que todo teatro tendría que encargarse, y reclama el uso humano y ético que debería hacerse del teatro en tiempos en los que nos toca vivir confinados.

La vida producida y reproducida en la mirada es lo que puedo rescatar del teatro del contagio. No se busca poseer la verdad desde un cuerpo o desde el propio cuerpo en estado de acción, ya que el cuerpo en ese sentido tiene un orden establecido por la tradición y en ese sentido la concepción del cuerpo-acción es un artificio que sólo funcionará bajo determinados márgenes y reglas muy bien acotadas pero imposibles de ejecutar por ahora. El cuerpo-acción es demasiado proclive a los afueras. Mientras tanto la mirada es esa materialidad concreta que produce interrogantes ontológicas desde las prácticas de una penetración en la realidad en un tiempo dictado por el distanciamiento social obligado. En este caso, la mirada planteará el traspaso del cuerpo-acción-colectivo-conglomerado a un cuerpo-persona: un cuerpo que mirar y no un cuerpo con el cual convivir en los términos del convivio. En este caso la mirada planteará el traspaso de un teatro del convivio a un teatro del contagio.

### 3. LAS COSAS, LAS CASAS Y EL ANTIPAISAJE

#### *LAS COSAS Y LAS CASAS*

Las cosas nos aproximan al mundo que es y también nos recuerdan el mundo que por ahora hemos tenido que dejar afuera. Las cosas en tanto que cosas pero también en tanto que cuerpos-imagen han venido a sustituir al cuerpo-acción. La mirada se ha encargado de recoger esas narrativas de la pausa. Las cosas y la costumbre paulatina de estar confinados desbordan la idea de un teatro del convivio. La costumbre es un laberinto que se fija en el cuerpo; la mirada ha encontrado sus modos para hacer algo en cuanto a eso. La mirada privilegia la metáfora de lo imaginado así como el accidente del cuerpo, y ha hecho de la imagen su discurso en tanto que registro real de una acumulación de días en pausa social presentados también desde la intimidad de cada cuerpo que ha tenido que recurrir a la imagen para hacerse presente.

No es la imagen de cine, ni siquiera la del documental, la que me interesa en este caso; imágenes ambas de las que se sabe que mientras uno observa, esos cuerpos y esos rostros que participan seguramente estarán a miles de kilómetros de distancia tomando café o cerveza, observando el atardecer desde algún balcón o refugiándose. Hablo de la imagen fantasma, esa que casi al mismo tiempo de existir en el lugar donde se le produce existe en el lugar donde se le recepciona. Se trata de una imagen que literalmente puede existir en varios espacios a la vez, como la transmisión de un partido de fútbol en vivo, sólo que a diferencia de este, en un plano micro, en un plano de lo íntimo, de lo excepcionalmente privado, como una mimesis virtual.

Llevo lo que va del confinamiento impartiendo clases virtuales de teatro para la licenciatura y asesorías personales a mis tutorandos y tutorandas; es decir que llevo lo que va del confinamiento entrando a sus casas, a sus dormitorios, a sus

cocinas, a sus estudios, desde la mirada y ellos llevan ese tiempo haciendo lo mismo con respecto a mis espacios. No hay privacidad; paradójicamente, el estado de confinamiento ha roto o por lo menos fisurado este concepto, y no me refiero a la cibervigilancia, sino al uno a uno entre individuos cotidianos viendo desde el plano de lo doméstico cómo son las cosas en las casas de los otros, cómo son las paredes, los sillones, los libreros, las mascotas y cómo es lo relacional. El teatro nunca ha alcanzado tal inmersión en lo real. Sin bien la asistencia a la puesta en escena o al acto performativo nos coloca en calidad de voyeurs, sabemos de antemano que todo aquello que observemos como representación o durante la representación no es real, así haya irrupciones de lo real en la pieza (pedazos o fragmentos que en potencia son reales puesto que narran o presentan un testimonio o una acción que va más allá de la ficción o que no parte de la ficción). No obstante esto, la estructura o instalación contenedora de estos pedazos de realidad son una convención, un acuerdo previo con reglas establecidas que extralimitan y condicionan la mirada: el teatro no nos permite mirar lo personal si no es como convención. De igual manera, no permite el mirarnos a nosotros mismos si no es por medio de un acuerdo regulado.

En estos casos de la imagen fantasma, o también, porqué no decirlo así, del minimalismo marginal o del teatro escopofílico, la mirada sufre o experimenta un desplazamiento de foco y el protagonismo del cuerpo-acción y del cuerpo-inmenso-colectivo cambia por la sencillez del acto de mirar a otra persona en su relación cotidiana con otra persona o con los objetos y las cosas de casa que están a la mano y en la proximidad del encuadre de la mirada. No obstante estas relaciones de la sencillez, o quizá debido a ésta, es que ocurren discursos excepcionales:

*i) Una estudiante lee en voz alta para la cámara de su computadora un ensayo de Hito Steyerl mientras su hija de 5 o 6 años pinta a sus espaldas unos unicornios y unos arcoíris al tiempo que canta una cancioncita de alguna estrella pop del momento. De cuando en cuando muestra el progreso de sus dibujos a la pantalla. Tiempo después baila y parece feliz. La estudiante sigue leyendo a Steyerl.*

*ii) Una estudiante comparte pantalla de su trabajo de investigación performativa acerca de los feminicidios. Las fotografías que comparte son perturbadoras e indignantes. De fondo vemos una pared tapizada de imágenes religiosas; santos, ángeles, vírgenes, cristos y un gato gordo apaciblemente dormido en el respaldo de la cama.*

*iii) Un estudiante muestra su proceso de construcción de una partitura de acciones físicas basada en un haiku de Basho. Al fondo se ve a su madre cocinar a través de un largo pasillo.*

*iv) Hace pocos días una colega y yo hicimos videollamada para que escuchara y le comentara un ensayo que había escrito en torno al capitalismo y el concepto de encierro voluntario. El ensayo comenzaba con una cita del Manifiesto Comunista de Marx y Engels: “todo lo sólido se desvanece en el aire...” Eran las nueve de la noche. Ella estaba en la cocina dando de cenar a los gemelos. Uno de los gemelos partía un plátano con la cuchara para servirlo en el plato de cereal. El otro de los gemelos no dejaba de ver a su madre.*

“La pantalla es el lugar de la seguridad [...] un mundo eficiente [...] pero muerto”, señala Bifo. No lo entiendo así. Esta dislocación de perspectiva existencial reacomoda las relaciones de todas las cosas en medida de todos los cuerpos mirados que a su vez miran, se trata de un ejercicio más democrático de la mirada. ¿Quién nos enseña en las escuelas de teatro la práctica teatral del desentrenamiento de la mirada? ¿Quién se toma ese tiempo? Sólo se mira como se nos ha enseñado a mirar.

## **EL ANTIPAJAJE**

Antipaisaje con muchacha y cepillo para el cabello en su mano. El hombre se pierde en el paisaje. Ahora se pierde en su casa. La casa es el antipaisaje o la casa como antipaisaje. El antipaisaje es la casa, el cuarto, el cuarto de baño, el traspatio, la cocina. El antipaisaje es el territorio casa en el que no nos dejábamos observar por las otras miradas, por las miradas de afuera, pero por ahora, ni el pensamiento ni la mirada dan para el paisaje.

Cualquiera diría, al ver así, de pronto, todas estas imágenes de casas dentro de casas, de antipaisaje, que luego de este tiempo, el cuerpo-acción quedará disuelto ante el ejercicio de la mirada y que sólo le restará esperar pacientemente para ir borroneándose de la memoria... porque ¿para qué salir?, ¿para ir al teatro? Todo es más seguro adentro. Todo se puede hacer desde adentro.

¿Aún se podrá apreciar una miniatura de belleza cuando salgamos de esta crisis en los teléfonos, las pantallas y las computadoras? La larga cola de las nubes en blanco y negro miradas desde los ventanales como el más exquisito de los paisajes desde el que se toma aire, da la idea, al menos, de que aún no sabemos qué vamos a hacer afuera. Nada se mezcla con la pantalla, ni siquiera la sensación de encierro. Lo que no veíamos ahora es lo que vemos. No veíamos lo que estaba adentro, ahora sí. No veíamos el sentido de la persona. No veíamos el sentido de la casa; de la casa que ya no es sólo casa. La casa es la conquista de lo inútil, de eso inútil que no servía a nadie y que ahí se quedaba al salir.

## 4. ENSAYAR UNA CASA COMO TEATRO O EJEMPLOS

Desde comienzos de junio estoy colaborando con la compañía Teatro Bárbaro en un proyecto de la convocatoria “Espacios en Resiliencia” de la Secretaría de Cultura y el Centro Cultural Helénico. Debí haberme negado desde un principio porque el proyecto se trataba de *La tempestad* de Shakespeare, pero son un grupo serio y aparte buenos amigos y acepté.

¿Cómo se dice Shakespeare desde el encierro? ¿Vamos a contar *La tempestad*? ¿Historia lineal? ¿Historia fragmentada? Los personajes secundarios en Shakespeare hablan casi siempre de lo político. ¿Las historias que hay entre los personajes pero sin que se necesiten los personajes? ¿Las cosas humanas de las que tratan las relaciones de los personajes pero sin que sean esos personajes? Desde el aislamiento se desdibujan las identidades y sólo queda la naturaleza humana. ¿Cómo se narra *La tempestad* de Shakespeare sin los personajes de *La tempestad*? Expongamos las relaciones más complejas haciendo estudios de montaje desde las materialidades que tenemos al alcance, en casa. Toca trabajar de maneras distintas el teatro. ¿Cómo llenas de *La tempestad* de Shakespeare tu casa? Puede ser la cocina, puede ser el sótano, tu patio con tantas macetas o simplemente los objetos que hay a tu alrededor a los cuales difícilmente les prestas atención. Cada minúsculo espacio de la casa de cada uno está potencialmente lleno de *La tempestad*. Hay que encontrar esos espacios. El actor dice a Shakespeare desde su casa.

Mencioné en alguna de las videoreuniones que la estructura dramática/narrativa que comenzaba a aparecer me hacía pensar en esas películas conformadas por varios cortometrajes, cuya virtud es que pueden estos apreciarse de manera autónoma y suficiente como un mundo propio, o bien, la película puede apreciarse como la conjunción de los elementos constituyentes

(cada corto), como parte de un ensamble narrativo que da sentido a ese mundo propio; lo que se prefiera. Para el proyecto de *La tempestad* se eligió trabajar con la posibilidad de que cada fragmento contara en sí mismo con los elementos necesarios para ser un todo en sí pero sin que por esto el ensamble como contenedor narrativo de un todo mayor no pudiera darse. Esto daría la sensación de cinco tempestades. Una tempestad por cada casa.

A partir de aquí sólo me enfocaré en el trabajo de dos de las actrices: Fátima y Rosa. Fátima decidió trabajar a partir de su colección de tacones y unos leños de madera. Su espacio de trabajo fue una pila de agua que hay en el patio de su casa. Se colocaría e intercambiaría los distintos pares de zapatos de tacón sobre la marcha en esa delgada línea de cemento que es el borde de la pila. A la vez iría dejando un camino de leños que descargaría de su espalda para, tras cada vuelta, complicar aún más el trayecto. Dijo estar inspirada por los conceptos de caída que maneja, como uno de los discursos de su trabajo, Bárbara Foulkes. Las líneas de Miranda, sin ser claramente Miranda en tanto que personaje, sino más bien Fátima en tanto que persona, están ahí, en cada vuelta con riesgo de caída de la actriz. ¿Qué tanto hay en esto de *La tempestad* de Shakespeare? La verdad no lo sé. Pero no creo que sea ese el tipo de preguntas que venga al caso hacerse luego de ver un trabajo como éste. Si los cuerpos hemos sido desplazados del espacio público del teatro, por qué Shakespeare no.

Me detendré ahora en el trabajo de Rosa, por todo cuanto pudiera significar (y a la vez nada) ver a un adulto jugar como niño con una capa. Un adulto confinado, además. ¿Por qué un adulto que está en cuarentena decide ponerse a jugar con una capa? Un

juego desarticulado, sin aparente propósito de otra cosa que explorar y agotar el objeto desde sus cualidades matéricas. Sus gestos están llenos de ternura y de juego o de una inocencia de la que es posible que nazca el juego, en contraposición con el avasallante acomodo fragmentario del texto de Shakespeare que habla del maltrato hacia Calibán, o de ese momento donde Próspero se vanagloria por la tempestad encomendada a su fiel siervo Ariel. No hay una correspondencia semiótica, eso es evidente, pero también es evidente que ésta no es buscada. La correspondencia buscada es con esa mirada de la que habla Benjamin en *Espacio para lo valioso*: “la mirada que penetra en el interior de las casas”, una mirada que es capaz de ponderar “el valor de la sobriedad” de esos objetos y esas cosas con las que nos encontramos en nuestras casas hasta “cien veces por día”, y “esa estrechez del espacio vital donde no sólo ocupan el lugar que detentan momentáneamente sino que, además, tienen la capacidad intrínseca de ocupar todos los nuevos sitios a los que se los convoque” (Benjamin 134-135), como en este caso el juego. Al final, lo que veremos en ambas piezas será a la actriz diciendo a Shakespeare en su propia casa y eso será todo. Parece poca cosa, tal vez lo sea en un sentido de expectativa teatral, pero el trabajo diario de búsqueda, repetición y pensamiento dará a nuestras miradas un poco de mirada distinta.

Hay muchas más propuestas de trabajo teatral hecho en casa en los cuales las estructuras hegemónicas tuvieron que dejarse de lado para caber en la mirada, como es el caso de “Acción + Aislamiento: reflexiones teóricas, 15 ejercicios de liberación virtual”, curado y convocado por Teatro UNAM. El Antifestival y algunos trabajos presentados dentro de éste, como *Derivas*, producida por Teatro Bárbaro. Pienso también en la propuesta más reciente de Oligor y Microscopía, *Después de la arena*, y en

los mismos video-ensayos o dramaturgias de la persona, como nombré a esos registros sobre la cotidianidad del confinamiento de mis alumnos de dirección del último semestre de la carrera, los cuales consistieron en un proceso de registro desde autofotos, mínimos videos y notas de diario de la propia cotidianidad desde el confinamiento. Más que contar una historia, el proyecto se manejaría desde un principio como la posibilidad de destacar la mirada particular de cada uno-una de los estudiantes como un acto de resistencia y/o adhesión a la costumbre, con la encomienda de no juzgar y no juzgarse, sólo registrar desde la mirada las cosas, los estados de ánimo, las emociones, la casa, las demás personas, etcétera. La dirección pues, en este extrañísimo semestre, se trató de guiar la mirada y no los cuerpos ni la escena. Se trató de dar muestra de la complejidad del teatro sin un mínimo asomo de necesidad por el convivio y por las estructuras reinantes de un teatro dramático y espectacular que de momento no ha podido ser.

Los componentes recurrentes que puedo encontrar en estas propuestas mencionadas son esos elementos formales y narrativos que hacen de la acción una acción mínima; es decir, en estos ejemplos de teatro la acción consiste en poner de manifiesto la verdad concreta que existe en la relación material del cuerpo del actor/actriz con el objeto/cosa a la mano y con el espacio casa, aun en el caso de *Después de la arena*, ya que los objetos de la memoria, como fotos, botones, sillones, son objetos que están a la mano en el contexto casa, aunque en el caso del trabajo en cuestión se haya salido al desierto para videar. Dicha relación, en los ejemplos señalados recientemente, son la sumatoria de acciones mínimas que quedan registradas bajo el trabajo cotidiano que conduce al gesto, aproximándose así a la sensación de pausa en la que se encuentra la mirada. Esto queda

constatado a través de las distancias, los ángulos, la velocidad, los espacios, los objetos y las acciones mínimas con que se invita a la mirada a observar esas relaciones y esos comportamientos. Quizá el ingrediente más importante que aprecio en estos trabajos, para seguir considerándolos teatro (como si esa consideración fuese importante para estos trabajos, pero es de lo que se ha estado hablando), es la incursión del concepto de acción mínima, ya que ésta, al aparecer como gesto, aparece como lo real íntimo almacenado en el cuerpo de una persona; aparece como lo que no puede ser imitado por más sencillo que parezca, ya que es consecuente con nuestra forma única de relacionarnos desde el existir. Dicha relación y dicha existencia aparecen preponderantemente en el contexto casa, contexto al que difícilmente como público de teatro tenemos acceso.

## 5. LA DRAMATURGIA DE LA PERSONA Y UNA POSDATA

Persona es la entidad viva mínima y particular en que se lee la sociedad en su cotidianidad. Persona se le denomina al individuo (sea niña, anciano, hombre, mujer u otra-o-x-e) en el ejercicio particular, pleno o asistido, de su vida cotidiana.

Dramaturgia: etimológicamente, tejido de las acciones. En el caso de la dramaturgia de la persona, nos referimos al tejido de las acciones mínimas o gestos cotidianos que realiza o que componen a la persona, pero también a un tejido de la mirada.

Merleau-Ponty llamó a lo cotidiano “la prosa del mundo”. De esta potente imagen me viene plantear a lo doméstico como la prosa

de la casa. Lo doméstico es lo cotidiano universal también en cuanto a nuestra capacidad de narrar sentimientos; sin embargo, esta narrativa se da en el ámbito de lo que es privado porque detenta las particularidades de una práctica subjetiva e íntima acerca de cómo se vive lo social dentro de casa. Dentro de la vida cotidiana privada desayunamos, comemos, dormimos, oramos, nos bañamos, regamos nuestras plantas, hacemos el amor, leemos, trabajamos, observamos por las ventanas, cerramos puertas, andamos descalzos, nos sentamos en nuestra silla favorita a discutir las noticias del día.

Quizás antes de este tiempo de confinamiento, mirar un rayo de sol pasar con suavidad por entre las ramas de un árbol de lilas era un acto impensado, incluso absurdo, dada la velocidad con la que veníamos viviendo nuestra vida diaria. Hoy, en estos días, en este tiempo, el acto de estar frente a la ventana de mi casa cada mañana, entre las 9:30 y las 9:32, para mirar el paso de ese rayo de luz, se ha convertido en un acto de cordura, incluso en un acto de resistencia ante la costumbre y la monotonía acaecidas por el encierro, e irremediamente lo relaciono con mi quehacer principal que es la escritura de dramaturgias. En este tiempo me ha interesado de una manera dramática la cocina, el baño, pero la parte de la ducha. Las ventanas, sobre todo. Cualquier ventana que me permita echar una mirada al paisaje, aunque hoy por hoy me he quedado con el antipaisaje: la calle gris y solitaria en declive, larga, con viviendas silenciosas de tres pisos a ambos lados. La calle recién llovida como un río de peces rojos atrapados en los frenos de los autos y en el reflejo de la ventana mi rostro y el de mi esposa. La proximidad entre el cepillo de dientes, el jabón, las cremas y los frascos de shampoo. La distancia entre el salero y el sartén sucio que rebota en el techo los reflejos de una luz muy blanca.

La imagen de lo cotidiano en tanto que persona que existe en su contexto doméstico no es suficiente para interesar al teatro, al menos que se halle la manera de que quede supeditada a la acción y al conflicto. ¿Pero qué pasa cuando la imagen gana su lugar y su sentido siendo única en el momento justo de su producción? No hablo de la imagen como composición prefabricada, sino de la imagen como acto consciente de la mirada, como puente entre lo visto y el tiempo en que sucede lo visto. La visualidad de la imagen doméstica en tanto que dramaturgia de la persona hace que el teatro se encuentre en el cruce donde convergen la mirada como acto que produce la imagen de las cosas y de los gestos y el antipaisaje denominado casa. Si como dice Harman, "todo arte bueno -cualquiera que este sea- es necesariamente teatral", entonces la credibilidad teatral y parateatral de la dramaturgia de la persona como mirada doméstica estriba en su fidelidad en cuanto al registro de esa mirada en particular; no se inventa nada a partir de la misma, no se reconstruye nada, ni mucho menos se apela a lo ilusorio o lo dramático, si no que se concentra en mostrar únicamente aquello que está a la vista, aquello que existe, como los objetos, como las personas, como el espacio doméstico. No olvidemos que en el espacio doméstico aprendemos a jugar, aprendemos el habla, aprendemos cierto tipo de mirada, aprendemos reglas e incluso podría decirse que también aprendemos a amar, mentir y ocultarnos de los demás. El espacio doméstico es el espacio donde se encuentran las verdades desnudas de los cuerpos al natural. La verdad no está en la actuación y sus convenciones, la verdad está en la persona y en las relaciones que establece ésta con las otras personas de casa, e incluso de casa a casa (gracias a los dispositivos tecnológicos) pero siempre desde el ámbito de lo doméstico-cotidiano, lo cual cancela la necesidad de la construcción previa de cualquier discurso dramático o convivial

como soporte narrativo y de sentido, puesto que ambos criterios (lo narrativo y el sentido) aparecen por y desde la mirada de la persona que produce la dramaturgia y aquella que la observa. Pero recordemos, que en este caso, observar es producir.

La dramaturgia de la persona no es dramaturgia para montarse. Son dramaturgias que no pretenden ser traducidas a la escena o no al menos desde los formatos y lenguajes de la acción y el convivio, y que por tanto, conviene estudiar desde sus propios contextos de producción, ya que en muchos de los casos, se trata de situaciones donde el acto de lo vivo + lo vivo resulta imposible o innecesario, por lo que habrán de analizarse otros medios. Estas dramaturgias de la persona operan desde la pausa de las imágenes que cada individuo captura o registra desde la propia conformación de su mirada y buscan, como cualquier otro acontecimiento teatral, su propio soporte narrativo; en este caso, uno que muestre el concepto de casa como lugar de la mirada cotidiana y personal. Los registros de estas dramaturgias diseminan a través de la mirada la partícula de la acción: hay acción en estado de potencia en estos registros, por ello es factible prescindir de la acción como lenguaje escénico y por ello resulta posible conducir estos registros al espacio de la representación de la mirada como verdaderas piezas de dramaturgia en sí mismas. La dramaturgia de la persona es una preexistencia, en el modo en que Kantor hablaba de esto, ya que en este caso la persona aparecerá ante la mirada del otro “cargada de todo el fascinante bagaje de sus predisposiciones y de sus destinos”, y si a eso aunamos la casa y los objetos presentados también con los rasgos de sus propios bagajes, la dramaturgia de la persona será perfectamente capaz de producir esos encuadres emocionales tan buscados por el teatro.

La dramaturgia de la persona encuadra situaciones; situaciones muy pequeñas, mínimas, silenciosas. Situaciones, que si se me permite la metáfora, son cantadas a través de los ojos, ya que sólo la mirada es capaz de cantar los sentimientos. Esta dramaturgia narra situaciones desde el encuadre de esa mirada que ve primero la cosa y el espacio y los encierra en un sentir. Es decir, el otro, el que posee esa mirada, se autonarra existiendo en su propio territorio. El otro está existiendo en su hábitat y permitiéndonos ver esa existencia. ¿Qué más teatro se quiere que eso?

La dramaturgia la carga uno mismo en sus ojos. La mirada siempre estará frente a las cosas y la otra mirada siempre estará frente al sí mismo. Por ahora, la mirada es la forma narrativa del teatro. Lo que quiero es ver una cara y que no me moleste nada más. Me gusta ver las caras de los actores y las actrices porque en ellas les cabe el gesto del mundo como idea y como acontecimiento. Ver esa cara por un momento desde lo separado. Ya después aparecerá la palabra. Ya después aparecerá el movimiento. Ya después aparecerá el espacio y el objeto. El teatro nos tiene muy acostumbrados a ver y oír al mismo tiempo, pero no se trata de un mismo hacer, son cosas que perfectamente pueden realizarse por separado y de este modo dar todo el peso a la mirada y dar todo el peso a la palabra y dar todo el peso a lo que se escucha. Roland Barthes hablaba del rostro de Greta Garbo como “el rostro humano que perturbaba enormemente a las multitudes”, pues afirmaba que “se trataba sin duda de un admirable rostro-objeto, [...] una especie de idea platónica de la criatura, [...] un rostro de nieve y soledad”. La cara pues, o dar la cara, mostrar el rostro, representa en este momento para el teatro el acto que constata la existencia de la persona, y por si fuera poco su tragedia, su resistencia, sus miedos, su calma. Ya

que tal, como en la tragedia griega, donde la tragedia ocurría por la condición personal del sufrimiento del héroe trágico protagonista, la dimensión de lo personal ocurre en la dramaturgia de la persona por esa misma condición de lo personal que le pasa al protagonista —la mirada—, que ve las cosas y las narra desde una intimidad que se volverá pública. No necesariamente narra un sufrimiento. No necesariamente narra una tragedia. Y no necesariamente desde la óptica de un héroe. Pero aun así está latente en un grado muy elevado la condición de lo personal, la condición de la mirada; la tragedia en lo mirado, ante lo mirado, o desde una mirada personal, dada la proximidad de esa mirada con aquello que es de índole de lo doméstico en tanto que vínculo estrecho con lo familiar.

Me he propuesto estudiar lo más a fondo que me sea posible los retratos de Rineke Dijkstra, Hellen Van Meene y otras series más de fotografías contemporáneas, y partir de ahí para hacer teatro. ¿Qué pasa si a esos retratos, de alguna manera, les mezclo mis palabras, pero luego de un tiempo, luego de que la mirada haya devorado el rostro y haya logrado condensar el tiempo-almacenado y haya logrado separar el gesto del resto de la composición? ¿Qué pasa si a esas composiciones les mezclo los rostros de esas personas con las que me encuentro trabajando de modo virtual? ¿O los rostros de mis padres, de mi hijo? Desde hace tiempo que doy preferencia al rostro por sobre el cuerpo, porque cuando digo rostro estoy diciendo persona en tanto que unidad viva o viviente y no quiero decir ni persona ni rostro como concepto de cuerpo en el teatro. Desde hace tiempo que doy preferencia a la imagen por sobre la acción, a la pausa por sobre el movimiento, a la materialidad preexistente por sobre la ilusión de las cosas que se fabrican para el teatro de manera expofesa; y sin embargo, llego a la misma conclusión: al teatro parece no

venirle lo cotidiano porque siempre dará preferencia al argumento por sobre la mirada, siempre dará preferencia a los cuerpos por sobre la persona.

La dramaturgia de la persona consiste en trasladar la mirada puesta en los grandes relatos de la historia que promueven las "grandes verdades", y colocarla en los relatos mínimos que son las vidas particulares y cotidianas. Pienso en el ejercicio número 14 de Lechedevirgen Trimegisto registrado en el proyecto Acción + Aislamiento, en el que la potencia del gesto cotidiano se vuelve casi un acto ritual tras la repetición del gesto de pelar manzanas para después mostrar las cáscaras que se quedarán en el piso mientras las manzanas indefensas, sin piel, se pudren al aire libre como metáfora de la fragilidad de la vida del autor de esta pieza de dramaturgia de la persona. Sencillamente puede decirse que estas dramaturgias se tratan de lo que está ahí, de una existencia cualquiera, o no extraordinaria, y no por eso ser un acto que pueda menospreciarse, ya que desde estas dramaturgias no es que se esté escribiendo teatro, si escribir teatro es eso que ya sabemos que es; en todo caso, es preferible pensar que se está re-tratando la vida cotidiana en sus gestos mínimos, pues como ha dicho Agamben, "el gesto es el medio para retrafficar cargas simbólicas". Alguna vez Maeterlink escribió: "he llegado a creer que un anciano sentado en un sillón, simplemente esperando bajo la lámpara [...] representa, realmente, una vida profunda, más humana y completa que el amante que estrangula a su querida, el capitán que conquista una victoria, o el esposo que venga su honor" (Maeterlink en Kuntz y Losco en Sarrazac 90). Se ha cambiado la acción por el gesto, entendiendo el gesto como la acción mínima que produce las cargas simbólicas desde los encuadres cotidianos de la mirada. El mismo Maeterlink, a finales del siglo XIX, aborda la idea de un teatro estático. Por tanto

fundamenta y estructura los principios de una dramaturgia diferente acentuando la importancia de una revelación de lo invisible (el tiempo-almacenado, la acción mínima, el gesto, la mirada) por sobre lo visible y significativo (la acción y el cuerpo como mimesis de la acción). Se llegó a decir de este teatro estático que su búsqueda no lo conducía a concentrarse en el mundo porque era demasiado grande; en cambio, intentaba concentrarse en la persona, en una sola, en un gesto, en la deriva de lo mirado que suscitaba la reflexión y también el sentimiento.

Encuentro semejanzas importantes entre el teatro de lo estático y la dramaturgia de la persona, ambos son portadores de sus propios registros y son más propicios, dadas sus formas y materialidades, para los lenguajes de la mirada. De ahí que mi interés por el teatro se centre en ver a la persona por la persona en sí. Me interesa ver personas y oír personas, pero me doy cuenta que me interesa aún más, ver por separado y oír por separado y descubrir mediante la mirada o mediante la palabra, esas ruinas personales que viven en la persona y no en el personaje, ver esos estados de sobrevivencia y memoria, esos fantasmas como la depresión, la enfermedad, la soledad, la incertidumbre, las relaciones más personales, el amor, la muerte, el patrimonio de lo cotidiano, el olvido, la espera, la melancolía, el miedo a la oscuridad, la alegría de comer el platillo favorito, el encierro. Me interesa la peculiaridad de la existencia, la extrañeza de la vida en su aspecto más privado, introspectivo, singular y simple. Me interesa ver qué hay en la mirada del otro. Me interesa escuchar qué hay en la palabra del otro. En la mirada y la palabra simple, esa mirada y esa palabra que detallan lo cotidiano. Creo que eso difícilmente se puede capturar por medio de la acción dramática, el convivio y los conceptos teatrales del cuerpo. ¿Dónde está o dónde queda la intemperie de la persona? Voy

buscando captar impresiones de lo que es ser persona, pero debo decir que busco impresiones que me impresionen a mí y que nunca, por lo general, sé cuáles serán. Me gusta ver a esas personas que parecen vivir para adentro, tan ausentes, o mejor, tan llenas de ausencia y con la mirada puesta en las grietas de las cosas.

## *POSDATA*

Sigue resonando lo que maestros tan importantes para la historia del teatro occidental como Barba en este caso, dijo hace ya tiempo acerca de una clasificatoria de los quehaceres con el propósito, a mi entender, de especializar y potencializar los roles dentro del teatro como creatividades subjetivas. Dichos conceptos siguen atendiéndose, como el de dramaturgia del director, dramaturgia del actor, dramaturgia del espacio, dramaturgia del vestuario, dramaturgia de la dramaturgia, etcétera, asumiendo la dramaturgia, en cada uno de los casos, como el “hilo de las acciones”, y no necesariamente como género literario; asumiendo también que no solamente el texto previamente escrito para ser puesto en escena es a lo único a lo que debemos atender como dramaturgia. He considerado esta aportación como un claro ejercicio de desempolvamiento y rebeldía de una de las tareas vitales para el teatro occidental, sin embargo no es este el momento de hablar a profundidad ni hacer interpretaciones y relecturas de estos conceptos, puesto que ya se ha hecho en abundancia, y además de modos muy lúcidos, por teóricos importantes como Pavis y Lehmann, por mencionar un par de ejemplos; por lo que si se quisiera saber más al respecto, lo pertinente sería ir a consultar las fuentes primarias directamente. El objetivo de traer estos conceptos al texto que ahora se escribe es para proponer otra perspectiva en cuanto al

hilo de las acciones —hilo de la mirada—, y esa perspectiva es la dramaturgia de la persona, fuertemente emparentada con las postdramaturgias <sup>6</sup> y semejante, en esencia al menos porque en cuanto a sus formas y abordajes es distinta, a lo que el grupo Rimini Protokoll llama “expertos de lo cotidiano”, ya que en el caso de este grupo, el ejercicio se trata más de una intervención y participación guiada por el propio grupo, y en su mayoría esto genera un tipo de puesta en escena. No es eso lo que busca la dramaturgia de la persona, pero la superficie de contacto entre estos conceptos o puntos de partida es el hecho de lo cotidiano, el énfasis en la subjetividad de la persona y su mirada como documento viviente de la dramaturgia y “la búsqueda de métodos que abran la puerta a la realidad”, pero a una realidad trivial y mínima, si se quiere, como menciona Helgard Haug, fundadora del grupo. En este sentido, la dramaturgia de la persona está relacionada con el grupo alemán y no con los conceptos de dramaturgia señalados anteriormente y propuestos por uno de los grandes directores y reformadores del teatro occidental. Otro de los fundadores y miembros de Rimini Protokoll, Stefan Kaegi, dice que “les complace dar papeles a todo el mundo” y también, por lo general, ser el público.

Dentro de las dramaturgias de la persona, cuyos textos no presentan estructuras preestablecidas ni definidas, estamos jugando también constantemente el rol de público, un público que desde la mirada, co-construye la otra mirada, la dada desde las escrituras que registramos. Ante todo esto, las preguntas clave para mí fueron: ¿qué otras dramaturgias pueden existir aparte de las ya existentes? ¿Existe una dramaturgia de la persona? ¿Cómo se relaciona ésta con las postdramaturgias? Lo próximo sería preguntarse: ¿cómo hacer que esa realidad cotidiana de la mirada que quedó registrada como palabra, pueda

transferirse al teatro y que aún sobreviva ese germen de intimidad personal? La realidad cotidiana es tan visible en la dramaturgia de la persona que corremos el riesgo de que al final del día, o al comienzo de uno nuevo, este trabajo quede fuera de lo considerado como teatro. Recordemos lo que dramaturgos contemporáneos de la talla de Schimelppfenning han mencionado acerca de la cotidianidad y el teatro: “la cotidianidad por sí misma, ella sola, no alcanza a sobrevivir en el escenario”. Por lo que hay que desestimar el escenario, lugar de privilegio para la representación de la dramaturgia, como el lugar indicado para mostrar y compartir tanto los procesos como las miradas resultantes de un trabajo como el de la dramaturgia de la persona.

## 6. ¿Y DÓNDE ESTÁ EL TEATRO?

El teatro se trata de los seres humanos, me atrevo a pensar que no hay ningún otro arte que se trate más sobre los seres humanos que el teatro. El teatro es un pequeño mundo fabricado a imagen y semejanza del drama de las personas en donde sólo se trata de encontrar seres humanos para observarlos, pero si no soy capaz de trabajar bien en algo que es minúsculo y controlado, y con bien me refiero a encontrar ciertos rasgos de belleza ya que la violencia la encontramos en todas partes, entonces para qué debatir sobre qué cosa es y qué cosa no es el teatro o acerca de si es posible realizarlo en estos tiempos de confinamiento y cómo. La pregunta no tendría que ser si esto o aquello es teatro o no, sino más bien plantearse si *hay teatro* en eso que observamos. No tiene ningún sentido que la vida cambie y que el teatro siga peleando para mantenerse igual. Si nosotros, los que hacemos

teatro, no logramos crear belleza al trabajar con las personas, entonces dejemos por la paz la tarea del teatro. La poesía tiene alcances que aún no hemos estudiado y comprendido bien. Es tal como lo dice el viejo leñador a Bloch, en la película de Wenders, *El miedo del portero ante el penalti*, sobre un texto de Peter Handke: “todos los niños de estos tiempos son unos discapacitados del habla al terminar la escuela”. Las más recientes veces en que he asistido al teatro me la he pasado pensando en que ojalá pudiera ser yo el que escogiera los ruidos que me rodean y que pudiera ser yo también quien tuviera a su alcance el poder para bajar el volumen.

El teatro se convirtió en una agresión frontal. Antes de la pausa del confinamiento, no había casi teatro -y mi temor es que cuando esto pase vuelva a ser lo mismo- en el que no se gritara, acosara, hostigara y confrontara constantemente al público de una manera u otra, en el que el público no fuese agredido de una forma absolutamente injustificada; sin embargo, pareciera que es el teatro que se extraña. Ese extraordinario director alemán, Thomas Ostermeier, señaló alguna vez que “no es que el teatro esté en crisis, sino, más bien, es que el teatro puede ser tan bueno como la sociedad que refleja [...] un teatro ruidoso es la expresión de una sociedad que ha perdido, como fenómeno colectivo, los sentimientos”. No hay otra cosa en estos tiempos que pueda dar mejor cuenta de la dimensión de lo colectivo que no sea la mirada. En la mirada se contiene esa narración colectiva e individual que es capaz de desplegar una espacialidad de resonancia como vía de contacto. Sin embargo, todo es, porque ya lo ha sido antes, porque ya lo ha sido siempre, un “nosotros” pasajero. El problema quizás estribe, como señala Ostermeier, en que al teatro de nuestra sociedad le ha dado por ahorrarse sentimientos ya que no hace más que redundar en afectos

alienantes que incitan al enojo y a la denuncia. Aproximarse al otro desde el teatro debe significar otra cosa, no puede ser la obligatoriedad a dejarse conocer bajo mis términos; si el teatro no es un espacio de diálogo y de mirada, entonces mejor que desaparezca.

## 7. NUEVOS REALISMOS O DE QUIÉN NOS PUEDE PRESTAR SUS OJOS

Ya desde el siglo pasado lo real ha nutrido y acompañado al arte teatral a nivel incluso de uno de los descubrimientos más importante para la confección ética y estética de las poéticas de este quehacer, y las herencias en este ya no tan nuevo siglo son claras y contundentes, con discursos, propuestas y filosofías de trabajo como las performatividades no-dramáticas de Alberto Villarreal, el biodrama de Vivi Tellas o el teatro de frente, o dramaturgias en primera persona de muchos dramaturgos del país, las intervenciones de espacios públicos como ejercicios de la memoria y la resistencia de Teatro Ojo; Teatro Línea de Sombra, Teatro para el fin del mundo, Murmurante Teatro y Las lagartijas tiradas al sol; la escena expandida de Sánchez y Ortiz; los traspasos del sujeto al objeto en los trabajos de Shaday Larios, la capacidad de registro fotográfico de la mirada, la nota y el diario de ese grupo de cien cabezas que habita las redes sociales y se hace llamar dramaturgia hacker; las propuestas de contaminación entre colaboraciones tan aparentemente distantes como la de la coreógrafa Bárbara Foulkes y el artista visual Abraham Cruzvillegas; y desde luego, la categoría de lo posdramático a través de conceptos como la irrupción de lo real, las dramaturgias visuales, el performance *text*, la simultaneidad,

la parataxis, mantienen abierto el marco perceptual de las nuevas realidades del teatro y para nuevas realidades del teatro. El realismo ya no es más ese disecador de la realidad, se ha convertido en un anatomista de la misma y eso nos pesa. Como menciona el escritor español Jorge Carrión, “el nuevo realismo es la ciencia ficción [...] donde intentamos formular más preguntas que respuestas. Creamos un espacio donde la poesía, el misterio o el humor contrapuntean la reflexión filosófica o la divulgación de la ciencia y la tecnología”.

La realidad, la realidad virtual (en tanto que mimesis de pantalla y emocionalidad digital) y la ficción, antes Abel y Caín o agua y aceite, o esas hermanas irreconciliables hijas de Lear, son desde hace tiempo el impulso vinculante entre el teatro y su representación del mundo y la persona. Esto no niega lo anterior, pero sí reclama un lugar y una mirada todavía no dados. Estos nuevos realismos obedecen a una realidad pero también a una ficción que desborda sus márgenes conceptuales y podría decirse que son el primer movimiento teatral nacido en la era de las redes sociales, y aunque quizá no es ni conveniente ni importante hablar todavía y especular sobre un nuevo teatro o de nuevos realismos en el teatro, más allá de los recién mencionados, sí lo es el hecho de que nos demos el tiempo y encontremos los sitios para observar y reflexionar las nuevas prácticas y los nuevos sentidos que estas nuevas prácticas conllevan en su posibilidad de pensamiento acerca de un quehacer teatral de la prioridad de la persona como mirada por sobre los conceptos de acción y de cuerpo. Por ahora no todo el teatro puede seguir siendo realidad del cuerpo y la acción, ni tampoco aspirar solamente a la producción de convivio. El teatro como espacio histórico para pensar los cuerpos ahora ha de servirnos para pensar la mirada. ¿Acaso la experiencia humana de la persona como registro y

como mirada no podría ser en sí misma una determinación de la realidad para el teatro y rebasarlo, o mejor, expandirlo? Porque hasta ahora la persona en el teatro no existe más allá de la persona que somos nosotros, es decir, de la persona que es cada quien y del rol que nos toque jugar en el convivio; y es por demás extraño esto, ya que la realidad es la condición de lo que existe, lo real es la fuente de aparición o desaparición de cualquier cosa, de cualquier fenómeno. La realidad tendría que superar la convención. La relación sujeto-sujeto u objeto-objeto, o la relación mundo-mundo, o la relación mirada-mirada. Pero no es así, el teatro siempre ha privilegiado las relaciones sujeto-objeto o la relación del dominador hermenéutico.

Mientras en el panorama del teatro mexicano aún quedan teatristas que continúan cuestionando y poniéndose de acuerdo sobre cómo hemos de regresar, el mundo sigue sucediendo por la mirada, o nos sigue sucediendo desde la soledad de lo mirado: la niña de moños en la cabeza comiéndose su algodón de azúcar, la mecedora vacía del anciano que acaba de morir, el cable de alta tensión lleno de pájaros, los impávidos ganchos de colores prendidos en el lazo para colgar ropa de la vecina, el gato entretenido que persigue un halo de luz, el burro de planchar con la plancha encima echando vapor, la pequeña planta que nació entre las grietas del concreto de la pared del patio, el antipaisaje como muchacha fumando. Como escribe Alice Blackhurst en el ensayo "Cortinas de humo, notas sobre los cigarrillos en Chantal Akerman", se trata de "darle forma a la economía de los gestos menores y volverlos visibles". El teatro muy pocas veces habla de la realidad y del mundo como productores de lo mínimo y lo simple, siempre le ha dado por tomar de la realidad y del mundo las situaciones complejas, el caos, la violencia y los encuentros que detonen conflictos irreversibles. Pero se puede ser tan

obstinado como para creer que en lo mínimo y la simplicidad no existan emociones y motores que nos pongan a resonar, en tanto que personas, con el estado de cosas que suceden ante la mirada. Nietzsche sostenía que “no hay hechos, sino interpretaciones”; de nuevo, sólo importa el sujeto: importa lo que me está pasando, no lo que está pasando (o lo que está pasándonos). Maurizio Ferraris cuestiona al respecto lo siguiente: “qué se interpreta entonces si todo es interpretación”. Ante esto, incluso nosotros mismos seríamos interpretación de interpretaciones. Quizá los seamos. En el caso de lo que me ocupa, lo que hay, es el hecho mínimo de la existencia, el gesto particular de lo que para cada objeto y cada sujeto implica existir en ese momento. La interpretación de la mirada de esa existencia vendrá después, si es que viene, y esto será en todo caso una especie de “documentalidad” de la mirada y no simplemente la interpretación surgida desde los signos vistos. La ontología precede a la hermenéutica, la realidad al teatro y la persona al concepto de cuerpo.

Hay una realidad primera, objetiva, un mundo de hechos y cosas que pueden ser caracterizadas con el concepto de lo inenmendable, lo que no se puede corregir o modificar; lo que es del modo que es, más allá de cualquier percepción, interpretación o deseo humano: eso es realismo. (Ramírez 26)

No hay mejores mensajeros de lo real que la persona y el objeto, aunque eso implique una negociación de la mirada con las convenciones de ciertos teatros que niegan la materialidad preexistente como lenguaje suficiente para el hecho creativo. Todas y cada una de las epistemologías del hecho teatral nos hablan de cómo el teatro se da, de cómo debe darse y de cómo debemos recepcionarlo, ya sea en términos de acto, de convivio o de análisis y crítica. Siempre se trata de establecer un patrón de

percepción. Yo no creo que exista la concepción correcta o verdadera del teatro. Creo que el teatro tendría que existir también como reflexión y pensamiento de la realidad que se opone a las fórmulas de producción preestablecidas y con eso bastar. Creo que el teatro, desde todas sus maneras y formas, tendría que ser un agente dialogante capaz de generar conciencia desde todos sus frentes sobre el concepto mundo, sobre el concepto realidad y sobre el concepto persona. Ir a otras formas impensadas de teatro para volver y re-interrogar; ya que lo impensado, en palabras de François Jullien, “es en lo que no se piensa ya que se considera evidente”. La persona resulta evidente para el teatro, porque la persona es un pasar de lado por la cosa sin detenerse demasiado “para no caer en las trampas y tentaciones de la verdad”, como también ha referido Jullien, o para no imponer, como hace el teatro, ciertos aspectos de la realidad desde las técnicas reguladoras y los convencionalismos legitimantes que oscurecen otros aspectos y otras zonas que también se podrían considerar para este quehacer. Pero uno toma posición. Y cuando uno toma posición, por la posición se pierde la mirada de lo demás; la mirada personal, porque la posición no la asume la persona, la asume la ideología que ha secuestrado el ser persona.

Persona es quedarse en el umbral. Es, puede decirse, cierta insipidez o cierta neutralidad; un sabor no desarrollado o no acabado, por lo cual difícilmente interesa al teatro como interesa el concepto de cuerpo y de acción ya que ambos conceptos conllevan en sí, de origen, la carga correspondiente de lo dramático y de lo conflictivo, mientras que la persona es el gesto que no está lo suficientemente pronunciado. Pero para la persona hay una mirada impensada y una mirada insípida que la convierte en tamiz de lo real. De entrada, ambos conceptos parecen señalar

una carga negativa; y si así fuese, qué problema, por qué se ha de seguir considerando lo positivo como si fuese el secreto último de la razón. La mirada insípida es una mirada que no privilegia nada y que por tanto tampoco discrimina nada. Es una mirada que funciona como registro lateral de la realidad. Una mirada no entrenada en las artes de la transmisión de la “gran verdad”, de la “gran belleza”, del “gran discurso”. Nada llama la atención más que nada, como tampoco nada se da por sentado, puesto que la aparición de las cosas no se da como un acto de jerarquía sujeto-objeto. La persona aparece en el mismo plano del objeto o las cosas, aparece sin la acción, que es lo que da la jerarquía para estar sobre las cosas. La mirada de la insipidez es esa mirada que no trabaja para formar significados. El tema ante esta mirada no se torna importante ni se vuelve insistente. Es más como poesía, según los términos que Tarkovsky aplicaba a su propio cine: “al hablar de poesía no estoy pensando en ningún género determinado. La poesía es un modo de ver el mundo, una forma especial de relación con la realidad” (Tarkovsky 39). El teatro como una dramaturgia de la mirada, y la persona podría ser ese arte de lo-uno-y-lo-otro o entre-lo-uno-y-lo-otro, o de la persona y la mirada pasando de lado por la realidad sin detenerse demasiado. En este sentido, la capacidad del teatro sería la capacidad de mirar lo que pasa sin la necesidad de escarbar en el sentido, sin perforar desde la razón lo que la mirada tiene frente a sí y en rededor suyo buscando algún fondo, algún mensaje o algún contenido superior.

En una entrevista realizada a Abbas Kiarostmai por el también iraní Mehrnaz Saeed-Vafa en 2013 con motivo de su film, *Shirin*, de 2008, el cineasta iraní mencionaba que “*Shirin* fue como una entrevista sin palabras, en silencio, con 117 mujeres. Se podría decir que ellas estaban pensando en silencio sobre sus relaciones

privadas, y era posible ver sus emociones en sus rostros". En este sentido las imágenes son experiencia y no artificio, abren la posibilidad de una mirada que complete el mundo como una narrativa de la vida, porque es la vida lo que les pasa por el rostro a esas mujeres.

Hablar de que la película *Shirin* se trata de ver mujeres viendo una película podría sonar como un reduccionismo de mala fe, pero efectivamente de eso trata la película. Sin embargo, a partir de este acto simple podemos hablar de que en esta película se da esa perfecta fusión del doble registro: "la ficción y lo real", ambos registros contenidos de modo simultáneo en un mismo gesto de un mismo rostro. Las 117 mujeres observan una ficción en una pantalla frente a ellas, pero mi mirada observa una realidad a partir de la confrontación con la ficción de ese grupo de rostros que al tiempo que son espectadoras, son imagen. Y así como la mirada sirve para hacer registro, sirve, del otro lado, para transparentar las descargas nerviosas que vinculan la vida con lo observado. La mirada de cada mujer "se vuelve más real" a medida que la ficción frente a ellas avanza y se internan. Cómo desde lo mirado la mirada se vuelve objeto de reflexión y presenta a la persona en sus emociones más complejas e íntimas. La mirada nos regresa lo mirado. Cuán real resulta ser un rostro mirando la ficción. Cuán real resulta ser el mundo y la persona desde la mirada que no espera nada. A los 82 minutos del film, a la mujer que mira en ese momento se le alcanza a ver en el rostro el mundo que perdió. Estamos en presencia de la ausencia. En presencia del tiempo-almacenado. En presencia del gesto más sutil y mínimo. Llegamos a un punto en que toda mirada se vuelve gesto y asistir a ese momento desde nuestra mirada, es la epifanía del presente que ha capturado en un único gesto estático

el pasado y el porvenir. La película es un viaje alrededor de los rostros de cada mujer que participa en el film.

No podemos apartar la mirada y quedarnos ingenuos y conformes ante la posibilidad de que el teatro siga siendo lo que debe ser si no parte de lo que nos rodea. Estamos tan convencidos de que las cosas no se mueven dada nuestra mirada amaestrada, pero es la mirada quien halla mejor que ninguna otra posibilidad las consecuencias de cada casualidad. La mirada es un modo de entendimiento inmediato de la realidad porque la mirada nace de la realidad; y si bien no hay formulas para los nuevos realismos en el teatro, lo que sí hay son realismos clausurados. Podemos trabajar con la intuición de que la realidad está hecha de personas y de cosas y que no hay por qué intentar explicarlas.

Para concluir, me llegan de la memoria los encuentros fortuitos registrados en los diarios de Jules Renard, donde la máquina de coser y el paraguas en la mesa aguardaban por la mirada personal que pudiera dar lectura a la imagen resultante del choque entre lo cotidiano y la profundidad de la vida recogida en la sencillez de esos objetos.



## REFERENCIAS CONSULTADAS

Barthes, Roland, *Mitologías*, Héctor Schmucler (trad.), Siglo XXI, México, 2010.

Benjamin, Walter, *Denkbilder: Epifanías en viajes*, Susana Mayer (trad.), El cuenco de plata, Buenos Aires, 2011.

Carrillo, Alberto, "La fotografía y la libertad. La crítica cultural de Flusser". *Ética, poética y prosaica: ensayo sobre fotografía documental*, Coordinado por Ireri de la Peña, Siglo XXI, México, 2008.

Didi-Huberman, Georges en Faroki, *Desconfiar de las imágenes*, Julia Giser (trad.), Caja Negra, Buenos Aires, 2013.

Dubatti, Jorge, *El teatro de los muertos*, Libros de Godot, México, 2014.

Flusser, Vilem, *Hacia una filosofía de la fotografía*, Eduardo Molina (trad.), Editorial Trillas S.A de C.V., México, 1990.

Kiarostami, Abbas, "Las entrevistas del BAFICI 2013 (05): Abbas Kiarostami", *Con los ojos abiertos*, 17 de abril de 2013, [En línea](#), consultado el 8 de julio de 2020.

Lehmann, Hans-Thies, *Teatro posdramático*, Diana González (trad.), CENDEAC/Paso de Gato, España/México, 2013.

Maeterlink en Kuntz y Losco, *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, Coordinado por Jean Pierre Sarrazac, Víctor Viviescas (trad.), Paso de Gato, México, 2013.

Mouawad, Wajdi. "Diario vivo", 19 de abril de 2020, [En línea](#), consultado el 1 de julio de 2020.

Nancy, Jean-Luc, *58 indicios sobre el cuerpo: Extensión del alma*, Daniel Alvaro (trad.), Ediciones La Cebra, Buenos Aires, 2007.

Ostermeier, Thomas, "Al capitalismo no le gusta el silencio: entrevista con Byung-Chul Han", *Reporte Sexto Piso* No. 48, 23 de octubre de 2018, [En línea](#), consultado el 20 de junio de 2020.

Ramírez, Mario Teodoro, "Presentación del nuevo realismo". *El nuevo realismo: la filosofía del siglo XXI*, Coordinado por Mario Teodoro Ramírez, Siglo XXI, Ciudad de México, 2016.

Tarkovski, Andrei, *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética en el cine*, Enrique Banús Irusta (trad.), Ediciones Rialp S.A., Madrid, 2002.

Valles, Raúl, *Dramaturgia en la superficie: la acción, lo estático, la imagen, el objeto*, Tesis de Maestría en Artes, Universidad Autónoma de Chihuahua, 2018.

-----, *Postdramaturgias*. Investigación personal, 2020.

- 
- 1 Antiproseso: el proceso no es lo mismo que el registro. La mirada está registrando todo siempre y llevándolo a la nota sin saber si eso que registra será teatro algún día o no. Sin embargo la mirada, la cámara del teléfono o la libreta de apuntes lo registrarán todo y ahí, en el material recogido, está el teatro en potencia que sólo necesita ser traspasado a un lenguaje propio o descolocado.
  - 2 Lo antilógico del teatro en este sentido es la capacidad de mirar lo que pasa sin la necesidad de escarbar en el sentido o la razón. Antilogos es una idea que viene desde Heráclito. La poesía recupera el antilogos.
  - 3 Cuerpo a cuerpo, codo a codo o frente a frente, alineados o enfrentados, la mayoría de las veces solamente mezclados, tangentes, teniendo que ver poco entre sí. Aun así, los cuerpos que no intercambian propiamente nada se envían una gran cantidad de señales, de advertencias, de guiños y de gestos. Un aspecto de bondad o altivez, un crispamiento, una seducción, un decaimiento, una pesadez, un brillo. Y todo lo que se puede decir con palabras como "juventud o vejez", o como "trabajo" o "aburrimiento", como "fuerza" o "torpeza". Los cuerpos se cruzan, se rozan, se

apretujan. Toman el autobús, atraviesan la calle, entran al supermercado, suben a los coches, esperan en la fila, se sientan en el cine después de haber pasado delante de otros diez cuerpos (aunque por ahora no) (Nancy 17).

4 El tiempo-almacenado es el huésped que nos habita desde la ausencia. El tiempo-almacenado es la ausencia que se conduce a la superficie del cuerpo como gesto. Es un puente que se abre para comunicar a lo propio desde lo propio, a los días vividos que han quedado registrados con los días que están viviéndose. El tiempo-almacenado es la propia resistencia a la extinción que va dejando ver cada rostro, cada espalda más encorvada, cada rodilla menos rodilla cada vez, cada mano en su gesto más íntimo. El tiempo-almacenado está compuesto estructuralmente por una multitud de fragmentos y memoria. Resalta el hecho de que cada vida es un único y particular mosaico de pulsiones, impulsos, pensamientos, miedos, deseos, voluntad y correlaciones. Destaca el hecho de que cada vida es un único tiempo esparcido en una masa de gestos absolutos y particulares al que llamamos persona.

5 Por muy sutil que sea el trabajo con las acciones, sean estas físicas o dramáticas, en el caso de un teatro del convivio, se trata de un trabajo de virtuosismo que requiere un tipo de formación y entrenamiento específicos y de un territorio físico determinado para su exposición. El gesto es lo opuesto en ese sentido del entrenamiento, el virtuosismo y el territorio, pues mientras para la realización de la acción hay técnicas, no las hay para el gesto. Las acciones parten de un impulso y el trabajo con los impulsos (quien lo haya practicado sabrá de lo que hablo) es un trabajo arduo y demandante de técnicas. La acción parte de adentro hacia afuera, hay algo que la empuja, una fuerza, una intensión. El gesto es más bien una acción mínima que se suscita en la superficie y que va adentrándose hasta ocupar el tiempo persona ya que el gesto se llena (porque esa es su naturaleza) del tiempo-almacenado de la persona. Es decir que se trata de una conciencia privada y pública a la vez, si sabemos mirar, detectada a través del más mínimo detalle cotidiano que nos hace ser esa persona y no otra. El gesto permite ver a la persona. La acción permite ver cuerpos entrenados y cuerpos puestos de acuerdo.

6 Las postdramaturgias permiten observar umbrales de realidad infinitamente grandes desde lo infinitamente pequeño mediante la palabra personal derivada y detonada desde igualmente una mirada personal. Se plantea la postdramaturgia como la clasificación de ciertas nuevas dramaturgias (sobre todo hospedadas en las redes) que no requieren ya de un escenario ni de un cuerpo físico que ponga en escena y que ponga en mimesis las palabras. En ese sentido, la postdramaturgia, ajena a la necesidad de cuerpos que lleven la palabra a la mimesis y a la escena, lo que hace es acercarse cada vez más al proceso de la imagen mental, o bien, del montaje mental.

## SECRETARÍA DE CULTURA

Alejandra Frausto Guerrero  
SECRETARIA

Marina Núñez Bepalova  
SUBSECRETARIA DE DESARROLLO CULTURAL

## INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA

Lucina Jiménez  
DIRECTORA GENERAL

Claudia del Pilar Ortega González  
SUBDIRECTORA GENERAL DE EDUCACIÓN E INVESTIGACIÓN ARTÍSTICAS

Arturo Díaz Sandoval  
DIRECTOR DEL CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E  
INFORMACIÓN TEATRAL RODOLFO USIGLI

Lilia Torrentera Gómez  
DIRECTORA DE DIFUSIÓN Y RELACIONES PÚBLICAS

Producción digital de ePub a cargo del Centro  
Nacional de Investigación, Documentación e  
Información Teatral Rodolfo Usigli del Instituto  
Nacional de Bellas Artes y Literatura.

México 2021



**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



**INBAL**

**CITRU**