

Rubén Ortiz

# TEATRO SOBRE EL CUERPO ARMADO

Acerca del espectador en la escena  
contemporánea y otras emergencias



**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



**INBAL**

**CITRU**

# **TEATRO SOBRE EL CUERPO ARMADO**

**Acerca del espectador en la escena contemporánea  
y otras emergencias**

ESTUDIOS E INVESTIGACIONES

**Rubén Ortiz**

**TEATRO SOBRE  
EL CUERPO ARMADO**

Acerca del espectador en la escena contemporánea  
y otras emergencias

Primera edición  
**TEATRO SOBRE EL CUERPO ARMADO**  
**Acerca del espectador en la escena contemporánea y otras emergencias**  
2022

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

© Rubén Ortiz

Cuidado editorial / Rodolfo Obregón  
Diseño y programación / Alberto Figueroa (*fich*)  
Imágen de portada / *El paraíso*. La comedia humana, dir. Rubén Ortiz.  
Fotografía: Alain Kerriou

D.R. © 2022 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:  
[creativecommons.org](http://creativecommons.org). 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 INBA Digital](#).

**ISBN: 978-607-605-726-1**  
Hecho en México



**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



**INBAL**

## Índice

### PRESENTACIÓN

Luis Rodríguez

### PRÓLOGO

### I. CUERPO(S)

1. Hacia una etología del espectador
2. Las capas tectónicas de lo contemporáneo: el retorno de lo político
3. Teatralidades y juegos de verdad
4. Cuerpos ocupados
5. ¿Participación?
6. Lo trágico o el sistema de la memoria
7. Rousseau, nuestro (teórico) contemporáneo

### II. NOMBRES

1. La teatralidad como insurrección y la insurrección como teatralidad
2. Entrevista a Héctor Bourges
3. La ciudad y sus teatralidades
4. Un nuevo contrato social: La comuna

### III. EMERGENCIAS

1. Irse a dormir como artista y despertar como trabajador precario
2. Economía política para teatreros o Cómo ser trabajador precario y no matar en el intento

### IV. BIBLIOGRAFÍA CITADA

# PRESENTACIÓN

*...multitud significa la pluralidad —literalmente, el ser-muchos— como forma durable de existencia social y política, contrapuesta a la unidad cohesionada del pueblo. Es decir, la multitud consiste en una red de individuos; los muchos son singularidades.*

Paolo Virno

Existe una figura que funda una noción de teatro que sigue vigente en nuestros días, la del (actor)artista. Su identidad ha determinado profundas capas de saber teniendo como centro su cuerpo. Son numerosas las propuestas metodológicas de creación que se han desarrollado desde, sobre y para el cuerpo del actor, sin embargo en la ecuación convivial se echan de menos las propuestas sobre el otro cuerpo del convivio, el del espectador.

En la primera parte del libro que antecede este volumen,<sup>1</sup> Rubén Ortiz retoma de Giorgio Agamben la noción de paradigma como un “modelo tomado de un dispositivo que funciona para describir y comprender las estrategias, las redes de poder, los espacios de saber, las distribuciones de los cuerpos y los circuitos de conocimiento en un periodo determinado” (20), para referirse a la puesta en escena, ese artefacto que la persona encargada de la dirección escénica tomará como el espacio para la “construcción del acontecimiento-mundo” (26). Viene a colación este recordatorio toda vez que no es sólo la puesta en escena como paradigma lo que sigue sosteniendo gran cantidad de las propuestas que marcan las políticas de lo que se considera o no teatro (discusión que las propuestas escénicas durante el encierro debido a la pandemia por Covid19 nos señaló como ociosas), sino que debemos hablar del (actor)artista como paradigma, justo

como uno de esos modelos de "tecnología política" (Agamben, párr. 25) probada que marca el lugar hacia el cuál la luz debe apuntar para, siguiendo a Ortiz, dejar en la oscuridad ese otro cuerpo espectador, esos *cuerpos que están sumidos en la oscuridad y más incapacitados para hacer que para obedecer*.

Entonces nos encontramos con la compilación de textos que Ortiz integra en esta ocasión y, muy pertinentemente divide en tres capítulos iniciando desde el **Cuerpo(s)** y la pregunta sobre el *estatus político [que] ha tenido el espectador durante la modernidad* para ofrecer un recorrido que inicia con una etología del espectador que permita identificar su o sus roles en la escena contemporánea, no ya para cerrarlos y replicarlos sino, hacia el final del capítulo, poner en crisis la misma noción de convivio y pensarlo más que un *escenario del consenso* como uno *del disenso y la diferencia*; pasando entonces por los **Nombres** de aquellos que han ido más allá del monopolio de la representación y que dan cuenta de las *insurrecciones* probadas de pensar la escena desde el cuerpo del espectador; arribaremos así a esas **Emergencias** como viaje de vuelta o, mejor aún, como mirada posicionada en el espectador y hacia el artista y desde ahí descubrir nuestra precariedad como artistas que *compartimos con el resto del 99% la opresión del capitalismo más salvaje*.

El (actor)artista como paradigma no sólo ha acaparado la luz de la escena, sino también de las indagaciones, por ello las cuestiones que se plantean acá son imprescindibles para comprender el estatus político no sólo del espectador sino su devolución como desmontaje del aura que todavía rodea a las y los artistas, creadores/as que viven-vivimos en la precariedad mirando el mundo con capas y capas de filtros que aburguesan su-nuestra percepción y separación del mundo.

En momentos como los actuales donde las instituciones educativas de teatro se encuentran en crisis debido al desmantelamiento de las ficciones pedagógicas de un modelo

estructurado sobre una noción cerrada y muy conservadora del fenómeno teatral y atada a una visión patriarcal del mundo, reflexiones como la presente desvían la mirada para concentrarse en los *cualsea*, y con ello, ensayar una *economía política del espectador* desde la cual poder imaginar la construcción sin resultado de otro posible paradigma, uno que a futuro (deseablemente muy próximo) nos permita que no sean los cuerpos del (actor)artista quienes se formen en las escuelas, sino imaginar que esa formación en teatro se dirija hacia armar los cuerpos de las y los espectadores por venir y así *restituir lo político*, las *posibilidades políticas de las teatralidades*.

Luis Rodríguez  
Coordinador de Investigación  
CITRU

## Trabajos Citados

---

- Agamben, Giorgio. ¿Qué es un paradigma? *Revista Fractal*. Enero-marzo 2008

[mxfractal.org](http://mxfractal.org)

- Ortiz, Rubén. *Escena expandida. Teatralidades del siglo XXI. El amo sin reino. Velocidad y agotamiento de la puesta en escena*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2015.

## Nota

---

<sup>1</sup> *Escena expandida. Teatralidades del siglo XXI. El amo sin reino. Velocidad y agotamiento de la puesta en escena*.



*El sueño (autor de representaciones),  
En su teatro, sobre el viento armado,  
Sombras suele vestir de bulto bello.*

*Sígueme; mostraráte el rostro amado,  
Y engañarán un rato tus pasiones  
Dos bienes, que serán dormir y vello.*

Luis de Góngora

*Yo te prefiero irreversible, casi intocable  
... Soy un espía, un espectador*

Soda Estéreo

*Cuando esta voz no está de hecho «silenciada», se ve con todo  
negada y sólo es posible rastrearla a través de los síntomas que la  
lógica de la negación deja a modo de residuos en el orden del  
discurso dominante.*

Sandro Mezzadra

# PRÓLOGO

Estos textos están destinados a servir como complemento del libro anterior, *Escena expandida, teatralidades del siglo XXI*. Y aunque no queda del todo apuntado en él, una característica nodal en las teatralidades contemporáneas es el lugar que el espectador va adquiriendo en ellas. De manera que varios de estos textos intentan responder diversas preguntas acerca del estatuto del espectador en las prácticas contemporáneas: ¿Es posible pensar al espectador a partir de las operaciones ideológicas en las que lo colocan los dispositivos escénicos? Es decir: las operaciones narrativas, las estrategias de visibilidad, las construcciones de discurso que fabrican los hechos escénicos; ¿son capaces de decirnos qué efectos esperan producir en su percepción y, por tanto, qué tipo de espectador construyen?

Si el dispositivo escénico cumple una tarea política al distribuir cuerpos, visibilidad y turnos de la palabra, ¿qué estatus político ha tenido el espectador durante la modernidad?

¿Será aquello que llamamos “espectador” la parte forcluida, descontada, apartada de las teatralidades de la modernidad?

En principio, el recorrido para desarrollar las preguntas era histórico: la idea era partir de un momento que me parece fundacional: la aparición y hegemonía de los teatros cerrados de perspectiva, a partir del siglo XV y la aparición de lo que ahora entendemos como espectador, que llega con la consolidación de esos mismos teatros, hacia el siglo XVII. Posteriormente, revisar cómo bajo otro aparato, esta vez el cinematográfico, muchos planteamientos que se habían consolidado en cinco siglos

comienzan a resquebrajarse; en especial los que conciernen a la posibilidad de aparición de cualquiera en el cuadro o lo que Walter Benjamin llamaría el *derecho a ser filmado*. Esto es, a mi ver, un replanteamiento en las políticas de representación de las artes, que nos llevaría a entender la posibilidad de desplazamiento del espectador hacia el centro del escenario y de vuelta a la mirada.

Se trataría, además, de mostrar que este desplazamiento implica un cambio en el propio concepto de *cuerpo* para la escena: ya no sólo el cuerpo virtuoso del actor gladiador o el cuerpo masa de la modernidad llamado *público*. Hablamos de la toma de la palabra por parte de la *multitud*, de los *cualsea* o, como lo designo en uno de los ensayos, del(os) cuerpo(s) ocupado(s); donde los paréntesis más que un juego postestructuralista o lo que sea, quisieran señalar que el espectador así como va del mirar al ocupar, del contemplar al navegar, también oscila entre una presencia singular y una plural. Su presencia y representación no siempre son "a nombre propio" de una persona, sino generalmente como parte de un "dispositivo colectivo de enunciación".

Se trataba pues casi de intentar una economía política del espectador. Sin embargo ese plan histórico -que finalmente dio lugar a otro libro de próxima aparición: *En busca del espectador-*, fue desviado por diversas emergencias.

La primera y más obvia se encuentra en la situación por la que atraviesa el país. Si los artistas se preguntan acerca de la relevancia de su quehacer en circunstancias de peligro, también me lo pregunto yo como investigador. Ciertamente, vale toda la pena continuar examinando el teatro de cualquier manera en la que uno tenga las habilidades; sin embargo -y esta es la segunda emergencia- debo el campo de esta investigación teórica a la propia investigación artística que llevo a cabo con el proyecto *La comuna* de La comedia humana. De manera que también mi propio estatuto como artista e investigador lleva un vaivén. En él

surgen preguntas acerca del presente que en ocasiones no dejan tiempo para ir tan lejos en el pasado, preguntas que, por otra parte, no quedan sólo en el ámbito del colectivo sino que a veces se vuelven más complejas en el diálogo con el quehacer de otras agrupaciones artísticas; escénicas y no escénicas.

La tercera emergencia proviene de la velocidad de la información. Aun cuando estas líneas se escriben cuando el primer libro sobre la escena expandida está recién impreso, la discusión en el medio teatral mexicano sobre este concepto lleva tiempo corriendo. Se trata de una comedia de los errores en la que (tal como advertí en el prólogo anterior acerca del *teatro posdramático*) el término se toma más como un recetario que como un intento de articulación conceptual de un fenómeno que está ocurriendo. La gente que hace teatro ha tomado el término como si fuera la nueva vanguardia que negaría todo lo anterior o bien -como ha pasado con algunos dramaturgos- se lleva como anatema en contra del texto dramático. En ese sentido, muchos textos aquí escritos se inscriben en la necesidad no de aclarar, sino de complejizar todavía más lo dicho anteriormente, pero también de seguir poniendo el foco en prácticas que van tomando visibilidad a lo largo del país o de las que voy teniendo conocimiento.

Una emergencia más: la mayoría de las prácticas teatrales -llamémoslas- experimentales, y que son de las que doy cuenta mayoritariamente, suceden con subvención estatal. Pues bien, las modificaciones realizadas en las políticas culturales del país (cuyo epítome es la creación de la Secretaría de Cultura) no han hecho sino precarizar todavía más el trabajo artístico, al margen del nulo desarrollo que ha tenido la posibilidad de hacer que la población y los resultados artísticos se encuentren. El que muchas prácticas expandidas decidan justamente trabajar con la población obliga a revisar el *ítem* de las políticas y las prácticas culturales. Si bien ese no es el tema de mi especialidad, debo decir que el problema de la implicación política por parte de los artistas escénicos comienza a ser cada vez más evidente, como lo atestigua la "toma simbólica"

del Conaculta en marzo de 2015. Se trata de un problema, cómo no, de espectadores que pasan a implicarse en la configuración del escenario de sus representaciones.

De esta manera, la organización de los textos ha quedado en tres secciones: **Cuerpo(s)**, en donde están artículos y conferencias que, en referencia con los temas de la investigación, han sido pronunciados o escritos en invitaciones que tienen todo que ver con la necesidad de explicarnos el presente entre muchos. En **Nombres**, quedan escritos que tienen que ver con un acercamiento más conciso a colectivos o piezas que nos ayudan a localizar y complejizar el problema del espectador y lo contemporáneo. Finalmente, en **Emergencias**, presento un par de textos escritos para comprender la magnitud del problema que la gente de teatro enfrenta en la medida en la que quisieran seguir siendo "sólo espectadores" de su realidad.

A La Comedia Humana  
(2007-2022)

# I. CUERPO(S)

# HACIA UNA ETOLOGÍA DEL ESPECTADOR

## I.

Durante un par de cursos, mis alumnos de dirección del Colegio de Teatro de la UNAM decidieron que el pequeño teatro Wagner que teníamos como salón era insuficiente para sus prácticas, así que no sólo sentaron a los espectadores en el escenario a la menor provocación, sino que anduvimos por casi todo el campus universitario en busca del teatro perdido. Nunca sabré si efectivamente lo hicieron con soberana libertad o sólo querían complacer la que consideraban una elección estética de su profesor. En todo caso, la única pregunta pedagógica pertinente era: y ¿para qué? Ante la cual escuché todas las respuestas posibles, desde los argumentos más emocionales hasta los pseudo-racionales.

El asunto no deja de llamarme la atención, máxime que una oleada de actos de supuesta genealogía posdramática o postquiénsabequé se han dedicado últimamente a movilizar, azuzar, desempolvar, desafiar, corporeizar y, francamente, incomodar al espectador.

Desde cierto punto de vista sería comprensible: el arte contemporáneo es lo que es de alguna manera porque ha puesto su acento en la presencia del espectador y los procesos de recepción. Sin embargo, se trata de eso: de procesos que requieren para su abordaje cierta astucia similar a la que Margules incitaba con respecto a los procesos de asimilación del actor, basada en un eficaz conocimiento de la complejidad del comportamiento humano.



Quiero decir, en fin, que -como ha demostrado Rancière- no es cierto que sentarse y mirar sea igual a no hacer nada ni tampoco que mover al espectador equivalga a una desalienación como quieren demostrar algunos teatreros post-algo. El asunto es mucho más complejo.

Eso que llamamos convención teatral (el espectador sentado en una butaca, suspendiendo el juicio hacia el universo de ficción dramática que se le presenta, completo y cerrado) implica un aprendizaje centenario que se consume cuando Wagner apaga la luz de la sala y, luego, la luz eléctrica permite una parcelación minuciosa del escenario para la mirada y ejecución del todopoderoso director de escena. He hablado de eso en la conferencia "Teatro fuera del teatro" (Ortiz, 2012).

Evidentemente, los documentos acerca del hecho teatral rara vez dan voz a los espectadores, pero sí nos pueden dar una idea tanto de cómo se imaginan los hacedores del teatro el cuerpo de los espectadores, así como de la conducta esperada de ellos. Es de hacer notar cómo en las representaciones medievales el espectador está en movimiento y recorre con su cuerpo los diferentes espacios de escenificación para, posteriormente, comenzar un largo trayecto de interiorización hacia espacios semiabiertos donde aún permanece de pie e interactuando con los actores, hasta llegar a los teatros absolutamente cerrados donde la dirección de su mirada es dirigida todo el tiempo a la escena y donde se exige su silencio y recogimiento interior, así como unos modales especiales, por ejemplo:

*¿Qué reglas debe observar un caballero en el teatro?*

En el teatro deberá  
observar un caballero,  
para dar pruebas de urbano,  
estas reglas o preceptos.  
Al entrar debe quitarse  
modestamente el sombrero,  
y hasta que vaya a salir,  
no ha de volver a ponérselo.

No debe hacer nunca acciones  
que manifiesten desprecio  
de la función que los cómicos  
en la escena estén haciendo.  
Al contrario, guardará  
siempre un profundo silencio,  
y se abstendrá de fumar,  
aun en los intermedios.  
Si acaso acompaña a otros  
a quienes deba respeto,  
se adelantará a tomar  
las tarjetas para ellos.  
En caso de ir a un palco,  
después que se lo haya abierto,  
ofrecerles deberá  
los más cómodos asientos.

Francisco de Asis Mardorell  
*La urbanidad en verso*, 1851

Este trabajo con el cuerpo y comportamiento del espectador, es claro, tiene una correspondencia con la aparición en el arte, las ciencias y la sociedad de la singularidad del individuo y una idea de interioridad humana que convierte aquello llamado *alma* en algo cada vez más interno e incluso misterioso como el inconsciente; así como una adecuación a los hábitos y pretensiones burguesas.

Ahora bien, me parece no sólo interesante, sino indispensable, en pos de comprender las posibilidades del cuerpo del espectador, continuar este seguimiento genealógico acerca de su comportamiento; o bien, como pomposamente le llamo: una etología del espectador. Y pues, como dije arriba, un primer movimiento ya está hecho, ahora quiero compartir el seguimiento hecho al comportamiento del espectador mexicano a través de las instituciones culturales que han edificado recintos y políticas teatrales.

## **Del asegurado al televidente en 3D**

Nunca está de más aclarar que el espectador al que nos referiremos es la proyección de cierto grupo de artistas que han sido incluidos o autoincluidos en la disciplina que llaman *teatro de arte*, que va desde un teatro independiente -es decir, autosubsidiado y sin fines de lucro- hasta un teatro que depende de la subvención mayoritaria del Estado a través de programas de instituciones culturales. Estos teatros son los que funcionarían dentro de lo que Rancièrre define como "régimen estético de las artes".

Para ubicar a este espectador, haré un breve repaso del funcionamiento de las instituciones culturales de los gobiernos posrevolucionarios, de acuerdo con el seguimiento que el investigador Bolfy Cottom, presentara en la Muestra Nacional de Teatro de 2011 (véase Chavero, 2012).

Recordemos pues que durante el siglo xx y en particular después de la Segunda guerra mundial, el Estado fue asumiendo ciertas tareas de responsabilidad social que llevarían a lo que se conoce como Estado de bienestar. Por ejemplo, a partir de 1942 en Inglaterra se pone a andar el plan Beveridge que sirvió de ejemplo para los programas de salud de los demás países. Y en un tenor similar, en Francia en los años 50, a raíz de la propuesta del escritor André Malraux y la fundación de las Casas de Cultura, la cultura se definió a sí misma como tarea que debería ser protegida y fomentada por un estado democrático. Un fenómeno similar ocurría ya en México en los primeros gobiernos posrevolucionarios que, con la formación del INBA en 1946, cambiarían la relación entre artistas, público y gobierno.

Esto es, una vez situado dentro de los teatros, al espectador además hay que ubicarlo dentro de una cobertura gubernamental que muchas veces supera las intenciones de los mismos artistas. Si el Estado paga los teatros y a los artistas, bajo un programa de paternalismo cultural, los espectadores quedan de antemano sometidos al estatus de *asegurados*. Lo cual no es una hipérbole,

si tomamos en cuenta que en absoluta concordancia con la discrecionalidad y gigantismo de los proyectos de los gobiernos priístas, a partir de 1958 el Seguro Social construyó la red de teatros más grande de Latinoamérica ("38 teatros cubiertos y 36 al aire libre, distribuidos en toda la república", según Luz Emilia Aguilar Zinser), bajo la consideración "del arte teatral como un disfrute importante del tiempo libre" (Olga Harmony) (ambas citas en Olguín, 2011). Del tiempo libre ¿de quién? Del trabajador asalariado.

En esta misma etapa se construyó la Unidad Artística y Cultural del Bosque, que contemplaba también al teatro como una responsabilidad social para la población que construía y disfrutaría del "milagro mexicano". Y también es de considerarse que por esas fechas aparecían los programas de Poesía en Voz Alta, como culminación de una serie de intentos universitarios por hacer uso del teatro como herramienta de aculturación. Aquí, señalemos, existía un grupo de espectadores más sofisticados, pues se trataba de estudiantes o profesionales universitarios -capaces de saborear los anacronismos que suscitaban las líneas del Arcipreste de Hita, por ejemplo-, lo mismo que intelectuales dispuestos a hincar el diente a las nuevas corrientes de la vanguardia en turno. <sup>1</sup>

Avanzaré con unas líneas de Luis Mario Moncada:

*El milagro mexicano* representó una época de bonanza que dejó un rico legado en la vida nacional; en el caso del teatro la cantidad y calidad de sus obras, la infraestructura teatral, la apertura de escuelas profesionales, la creación de nuevos públicos, la gestación de un movimiento único, como fue el del teatro universitario, así como bases para el desarrollo del teatro a nivel nacional, son una herencia que hoy valoramos. Sin embargo, también resulta aleccionador que un movimiento artístico surja, sobre todo, al amparo de los gobiernos, pues siendo así es natural que con ellos sucumba. (Moncada en Olguín, 2011: 115-116)

Así, pues, la infraestructura teatral nos deja ver que, aun dentro de la escena cerrada, podemos apreciar diferencias en el estatus del espectador: trabajador asegurado o intelectual en potencia.

Y aún me faltaría una categoría de espectador: el proletario por educar, ya sea dentro de las caravanas oficiales del INBA o de la CONASUPO, o bien dentro de las enormes hazañas de grupos de alto compromiso social que se internaron en el México Profundo con la intención de hacerlo despertar.

## **2.**

Daré a continuación un salto que tiene que ver con la propia devaluación de aquel milagro mexicano. Veamos: durante el sexenio de Miguel de la Madrid, de 1982 a 1988:

El año inicial, 1983, pero también 1986 y 1987 fueron el caos. En 1987 no hubo mes que (la inflación) no estuviera por arriba de 100% anual. Ese penúltimo año cerró con una inflación anual de 159.17%. (...) Al final de 1988 el salario sólo servía para adquirir 60% de lo que se podía comprar en 1983. (...) El precio del dólar aumentó mil 450% en su sexenio. En 1988 el dólar costaba casi 16 veces lo que valía en 1983. (...) la dinámica propia del endeudamiento –intereses que no se pueden pagar, se renegocian y pasan a formar parte del capital–, llevó a la deuda en el sexenio de Miguel de la Madrid a niveles inéditos, de hasta 86.2% del PIB en 1987. (Acosta Córdova, 2012)

El “milagro mexicano” había tocado fondo. El gran momento de los directores de escena con presupuesto a discreción ya no era viable; lo que había sido experimentación, se volvió rutina; en los años setenta la cantidad de población en las ciudades ya se había exponenciado bajo la búsqueda de empleo; el anillo de miseria se hacía más visible; la violencia comenzó a aparecer en las ciudades. El público de la capital dejó de ir al teatro.

Y sin embargo, para entonces ese espectador ya volvía a ser un espectador indiferenciado, la barrera entre teatro universitario y teatro de aculturación estaba superada. Muestra de esto, lo señala Rodolfo Obregón, es que para los festejos de los cincuenta años del Palacio de Bellas Artes, en 1984, se llamara a un director universitario a dirigir. Es evidente que el despunte hacia un capitalismo industrial había urbanizado a la población, con lo que

esto acarreó también en cuanto a posibilidades de educación y de acceso a la cultura.

Sin embargo, es a partir de esta fecha que se puede localizar también el quiebre mundial de aquel Estado de bienestar, con la paulatina retirada de los gobiernos de sus compromisos en materia de cobertura social. La entrada de ese régimen que algunos llaman neoliberalismo implica la financiarización de la economía y el paso de una economía industrial a una economía de servicios.

Esto obligaría al gobierno mexicano a llevar a cabo una fuerte reforma de políticas culturales con la creación de un apéndice institucional que se encargaría de rebajar las cantidades de apoyo a la cultura, dejando en manos de tecnócratas la administración cultural y en mafias artísticas la toma de decisiones. Este organismo fantasmal se llamó Conaculta.

Es curioso observar que, justamente por esas fechas, una nueva generación de artistas escénicos, frustrados por la falta de público en los teatros, tomara (inconscientemente) la estafeta de las políticas culturales y comenzara a hibridar al teatro del arte con recursos de fácil acceso para un público en general (las actuales "políticas" de programación en la UNAM y el INBA, son herederas de los éxitos de taquilla de *Entre Villa y una mujer desnuda* y *Sexo pudor y lágrimas*). El espectador se convertía así en público, validado sólo de acuerdo a su cantidad; la urgencia eran los números de entrada a la sala.

Pero, por otra parte, el desprestigio del teatro "de búsqueda" que hacía huir al público general, había sido compensado por una variable demográfica: desde los años noventa a la fecha, no se había tenido tanta gente haciendo teatro. Resultado: el público del teatro subvencionado serían los artistas mismos. Artistas escénicos, pues, doblemente encerrados: encerrados en el

régimen estético de las artes y, a la vez, encerrados en la dinámica de ser espectáculo y público. ❷

Así entonces, aquí estamos. En primer lugar, existe un teatro cuyo modo de producción es heredero de los viejos modos posrevolucionarios: es un teatro que mira al Estado como un benefactor paradójico, como un ogro filantrópico sin el cual no se concibe la propia existencia y, a la vez, es de quien provienen los mayores malestares. Se trata de un Estado que articula sus subvenciones con base en caudillismos y en un refinado árbol meritocrático, a través de diversas formas de organización burocrática: de la subvención directa de los primeros años de las instituciones priístas a la regulación del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, sólo ha cambiado el sujeto que ejecuta las dinámicas corporativistas; antes quien decidía era el burócrata en turno, ahora toca a los artistas organizar su propia miseria. Por medio de jurados que resguardan un orden casi inmutable, distribuyen becas y subsidios en resguardo del propio futuro; la dinámica que un investigador ha descrito como "el que consagra, se consagra". O en otras palabras, las becas se dan a estéticas similares a la propia, lo que fortalece una mutua consagración y el establecimiento de un *status quo* que se prolonga en las escuelas y que es favorecido por la crítica. ❸

El segundo esquema -que trenza sus dinámicas con el primero- es el de una alianza entre el capital privado y el teatro de arte (podríamos llamarlos de "economía mixta"). Se trata de llevar a escena obras dramáticas consagradas en la modernidad u otras obras actuales con cierto éxito en alguna capital mundial, manufacturadas por artistas escénicos educados en las escuelas de arte, cuyo reparto encabeza alguna estrella de la pantalla. El asunto se explica: el capital sólo quiere reproducirse a sí mismo, y su medida, aquí, es la entrada de público. Así, el modo de producción se subsume al productor que sólo quiere multiplicar las entradas a toda costa, por lo que en escena no habrá más que la ilación de obviedades ya probadas por la televisión o el cine,

con la apropiación de uno que otro descubrimiento de la experimentación escénica que no le pone *copyright* a sus aportaciones. Esta forma de pensar y hacer el teatro en función del número de entradas, ha producido furor en los creadores escénicos también por razones simples; principalmente, por la irreprimible necesidad de exposición de artistas precarios que durante muchos años vieron las butacas semi vacías y sus bolsillos llenarse de a muy poco a poco. Este teatro semicomercial, pagado con dinero del Estado, garantiza un sueldo y aplausos seguros, que son, a decir de muchos, "el alimento del artista".

### **3. Estéticas de la emergencia y comunidad**

Repaso brevemente mis círculos concéntricos. En uno se encuentra el régimen estético de las artes que ha llevado al teatro a unos espacios cerrados que funcionan como la interfaz, el lugar de interacción e intercambio entre la producción artística y la dinámica social. Los gobiernos democráticos entonces han asumido la administración de esta interfaz dando lugar a juegos de inter e independencia de los artistas, pero también dando lugar a la caracterización del espectador -trabajador, intelectual, artista escénico o consumidor- en consonancia con las transformaciones de los intereses hegemónicos.

Entonces, ¿qué tipo de espectador está en el imaginario de la escena contemporánea?

Daré un rodeo. Según el investigador Franco Berardi Bifo, en este semiocapitalismo no sólo nuestro cuerpo sino también nuestra alma está puesta a trabajar; esto es que la riqueza se genera también en la producción creativa y emocional. Y aún más, todo nuestro tiempo está dedicado al trabajo, aun los tiempos libres en que siempre estamos disponibles o simplemente reponiéndonos para la siguiente jornada. Un ejemplo extremo lo tiene esta noticia en la que una empresa coreana forzó a sus empleados



panameños a usar pañales para no perder tiempo en el baño. Lo cual no difiere mucho de quien en ese mismo cuarto tuitea o actualiza su estado de Facebook. A final de cuentas, los cuerpos se encuentran sobresaturados de información y en guardia para la producción. Cuerpos ausentes o muertos vivientes, zombies, pues.

Y entonces recuerdo *Laughing Hole*, de María la Ribot, donde acudíamos a una galería en la que tres mujeres reían por seis horas, mientras elevaban cartones con frases referentes al desconcierto presente. Allí, uno podía sentarse, tenderse, hincarse; entrar o salir; reír o llorar. El cuerpo estaba listo para regresar a la vibración de las sensaciones. La Ribot, alguna vez describió este dispositivo como algo hecho para *descapitalizar el tiempo*.

Pienso, asimismo, en *Actos de amor perdidos* de Tamara Cubas. En esta pieza, la acción transcurre sin sobresaltos dramáticos, pues se trata de un serial de instalaciones dentro de las cuales se mueven extractos de coreografías prestadas o hurtadas (incluso *Laughing Hole*). La obra intenta retratar el trabajo de la memoria de la artista montando imágenes que refieren a los años de la dictadura uruguaya. Y este trabajo de memoria se vuelve un agenciamiento colectivo de enunciación; esto es, se trata de la unión de partes heterogéneas que arma frente a nosotros y con nosotros, porque, al final, ninguna memoria es personal. No se traen escenas de la dictadura del pasado, sino el conflicto presente, que deriva a veces en frustración. Como en la función que vi, donde Tamara alza un cartel pidiendo al público cantar la Internacional. Nadie supo. El tiempo ha desplazado el lugar simbólico de esta pieza y, por ese día, en lugar de llevar emancipación, la pieza —su ausencia— trajo frustración y desconcierto.

Convenimos, entonces, con Rancière en que una persona que mira, que atiende, no está inactiva. La pregunta, pues, no está en si el espectador se para de su asiento o no, ni tampoco en si se le

hacen preguntas o se le hace hablar; el asunto está en otro lugar: ¿hacia dónde se dirige su actividad en este momento?

Hasta donde puedo captar, obras como las citadas no contemplan al espectador como un cuerpo de consumidor, construido con automatismos del consumo tanto en términos de movilidad o de imaginario o de uso del tiempo o la memoria. En este sentido, se alejan totalmente de la forma-espectáculo que tiene ya subsumida a la puesta en escena de un relato. No son tampoco obras *interactivas* en el sentido en el que entendemos el juego de preguntas y respuestas prefabricadas que son como un chupón para tener al nene en paz. Se trata de obras que comprenden la tremenda aceleración de las transformaciones y las indecisiones cotidianas e intentan aminorarlas. Son obras que se hacen al lado del cuerpo del espectador, que le hacen un espacio y un tiempo del que se carece en la vida diaria.

Y aún más. Recientemente hemos tenido un par de buenos ejemplos de esto en el teatro mexicano. Por un lado, Teatro Ojo ha pasado por Atenas y Madrid presentando *Ponte en mi pellejo*, una pieza que parte de la celebración mexicana a Xipe Totec, donde el performer llevaba encima la piel del sacrificado.<sup>4</sup> En este caso, la compañía ha fabricado una piel de látex hecha a partir del cuerpo de una persona en condiciones precarias de vida o trabajo (un migrante, un desempleado). Ahora bien, en algún lugar de la vía pública, se invita a otra persona a ponerse la piel fabricada y a desplazarse con ella. Se trata, en mi lectura, de una radicalización de la supuesta identificación que podría tener un actor ante su personaje y un espectador ante la ficción que observa. Estamos, literalmente, ante un acto que compromete al cuerpo representado y al que lo encarna.

Por otra parte, no podemos olvidar *Baños Roma* de Teatro Línea de Sombra. Aquí, el proyecto original consistía en investigar la deriva vital del campeón de box *Mantequilla* Nápoles, quien migró a Ciudad Juárez donde en la parte alta del local de los "Baños

Roma", de dudosa reputación, entrenaba jóvenes en el deporte de los *jabs* y *uppercuts*. Con los años, el campeón ya no tenía pupilos y el lugar demostraba el abandono de una ciudad por lo demás adolorida. Pues bien, este proyecto original se convirtió, por una parte, en la reconstrucción del local que sintomáticamente atrajo —sólo para la foto— las miradas del Conaculta y la Comisión Mundial de Boxeo, con lo que se reavivó un espacio de interés público. Y, por la otra, la compañía realizó una puesta en escena en la que se relataba, no la historia del boxeador, sino el punto de quiebre de los artistas participantes en la investigación. Un problema doble, de representación y de imagen; pues los artistas sólo pudieron ponerse a sí mismos en el papel de testigos de algo que los rebasaba: la historia del boxeador, la historia del local y la historia de la ciudad; y, a la vez, eso mismo los ponía en otra posición vital frente a la imagen de sí mismos, de la ciudad, del padre... En este sentido, implicaban al espectador, otra vez no sólo como observador, sino también como testigo segundo de unas peripecias frente a lo real.

He dado cuatro ejemplos de las distintas categorías que, en el teatro contemporáneo, puede adquirir la función de espectador, y que son mucho más complejas que un observador tras una mirilla o un participante "interactivo". Estos ejemplos pueden servirnos quizá para dar una caracterización actual a la función espectral del teatro de arte de nuestros días.

# LAS CAPAS TECTÓNICAS DE LO CONTEMPORÁNEO: EL RETORNO DE LO POLÍTICO<sup>6</sup>

*A la memoria de +43*

## **Actualidad**

Comencemos poniendo como ejemplo una de las formas de entender la actualidad. En México, ahora mismo, una gran cantidad de artistas de teatro que cuentan historias de otra manera o simplemente buscan explicación para su desorden, denominan a su práctica como "posdramática". Y, con el mismo tino, una persona que escribe reseñas de teatro en un conocido periódico, comienza un texto sobre el libro de Lehmann así: "Hans-Thies Lehmann, uno de los críticos y teóricos alemanes más importantes de los últimos años, está convencido de que en *el principio está el verbo* (subrayado mío), pero el teatral." Bueno, es evidente que ni el reseñista ni los adelantados artistas han leído el libro de marras. Entonces, ¿a qué actualidad atienden? A la moda, *à la mode*.

Pero vayamos un poco más lejos de lo que ya sabemos. Leamos estos *fallos* como fallas, como intentos fallidos de algo que se quiere expresar. ¿Qué puede ser esto? En primer lugar, una angustia, un duelo. En lo que va del siglo han ido expirando los grandes maestros que nos dieron teatro moderno e instituciones, la generación del *milagro teatral mexicano*: Mendoza, Margules, Gurrola. Maestros cuyos alumnos más cercanos han intentado infructuosamente negarlos, pero sin rechazar sus modos de producción: mantienen la verticalísima práctica de la dirección de escena y el adoctrinamiento actoral y pedagógico, mientras estéticamente o bien se han vuelto light hasta el aburrimiento o

bien de plano más que quemar las naves, se las han entregado al más vil teatro comercial y casi ruegan porque algún actor ungido por la televisión les encabece el reparto, con presupuestos de la Nación. Y, por otra parte, las novísimas generaciones que sólo conocieron a aquellos maestros de oídas, se encuentran en la heroica tarea de volver a descubrir el Mediterráneo. Por una parte están en un lugar tan llano y fértil como aquel donde estuvieron aquéllos e incluso poseen gran capacidad de juego e inventiva, capacidades que pronto se vienen abajo merced a la falta de aquello que los maestros introdujeron con sangre y fuego: el rigor. Los más jóvenes sobreviven a base de *gags*, de manejar con cierta habilidad los últimos *softwares* de proyección sobre pantallas siempre rectangulares o de retar a todo cuerpo a lo real en busca de un grotesco primario; pero cuando se trata de estructura dramática, montaje de escenas o construcción de un habla escénica, todo queda a la buena de dios: 20 minutos sobresalientes, 20 de caos, 20 de suspenso que promete sin cumplir y 15 de finales sin final, pues se aseguran de dejar todo "abierto".

Ahora bien, en lo que todas las generaciones coinciden es en negar a los santones, lo cual es sanísimo, pero todo se reduce a una negación "estética", pues los modos de producción, circulación y legitimación siguen intactos. Así que en medio de esta polvareda que no deja mirarnos, aparecen lucecitas que se supone marcarían una salida. Tal el término "posdramático", que se tiende como tabla de salvación ante la tormenta de la diversidad. Porque lo que existe ahora y provoca angustia, es la incapacidad de subordinar lo múltiple a lo uno: el teatro mexicano se encuentra en un momento de "balcanización" ante la falta de mirada paternal. Y sin embargo, decíamos, los modos, paradójicamente, se reproducen y "posdramático" quisiera ser *lo que selle la falta, lo que re-una lo disperso*. Y en la angustia de la reparación nadie se detiene a leer críticamente el libro ni a ahondar en su genealogía: se trata de un libro escrito hace diez años que describe el teatro europeo de hace veinte. Es decir, la descripción de un teatro que

aquí nunca aconteció y que se pone como horizonte. Ante la falta de guía, el colonialismo de nosotros tan querido.

Repitamos: lo que se busca es una guía, una luz.

## **Contemporáneo**

Pero, sigamos, más allá de la falla, ¿qué puede haber?, ¿qué más hay?

Es la hora de la cita:

Percibir en la oscuridad del presente esa luz que trata de alcanzarnos y no puede: eso significa ser contemporáneos. Por eso los contemporáneos son raros; y por eso ser contemporáneos es, ante todo, una cuestión de coraje: porque significa ser capaces, no sólo de mantener la mirada fija en la oscuridad de la época, sino también de percibir en esa oscuridad una luz que, dirigida hacia nosotros, se nos aleja infinitamente. Es decir, una vez más: ser puntuales a una cita a la que sólo es posible faltar. (Agamben, 2011: 22)

Hay, entonces, lo que es contemporáneo, lo que más que perseguir a su actualidad (buscar la luz), la pone en crisis ("percibiendo los haces de oscuridad"). Pienso, por ejemplo, en un problema actual como pocos: la representación de la violencia en el arte, en México, ahora. Tenemos obras que intentan poner a luz el *shock* de la violencia: asesinatos, víctimas, mutilaciones, punciones, teorías de la conspiración del "Estado" contra "el pueblo". Y no es que no haya víctimas y mutilaciones y un Estado fallido, pero cuando los empresarios del crimen de la droga y los empresarios del crimen mediático reproducen los efectos de la violencia, existe detrás, fuera de escena, la búsqueda de un plusvalor: intimidar a la competencia o simplemente vender espacios publicitarios. Lo mismo, pues, con el discurso de los partidos políticos y sus autohagiografías. Y es esta estética la que esas obras sin pensamiento se dedican a reproducir.

Pero en medio de todo, destaca un poeta al que le matan a su hijo, y -como dijo de él otro poeta-: "abandona la pluma y pone su cuerpo a andar sobre el cuerpo de un país herido, para generar escenarios donde se escuchen voces que no se escuchaban". Y así, pienso yo, esta decisión est/ética señala el vórtice hacia el que se dirige otro tipo de representación: hablan los familiares, hablan los ciudadanos y sus historias fuerzan a generar otra historia común, a revisar la historia oficial y escuchar las voces escindidas, mutiladas, acalladas.

Entonces todo se vuelve profundamente actual y rabiosamente anacrónico: se hace notar cómo los intereses del capital más salvaje se han aliado con virreinales hábitos, con posrevolucionarias componendas, con la construcción -actual- de una subjetividad de la corrupción y la impunidad. Y las preguntas se vuelven ahora: ¿qué teatro está a la altura de estas circunstancias?, ¿qué teatro se permite imaginar algo más que la actualidad de la violencia mediatizada o (melo)dramatizada?, ¿qué teatro sobrepasa el drama para situarse en la fragmentación y multiplicidad de los sentidos que dan escenario a la violencia? Muy pocos. Porque muy pocos teatros piensan o, mejor dicho, muy pocos teatros entienden que a la producción de sensación, en estos tiempos, habría que sumarle la producción de conocimiento. O dicho en anacrónicas palabras: hace falta el sentido de la praxis, donde el hacer y el pensar son indispensables para la construcción de un presente distinto.

## **Genealogías**

Ubiquemos, entonces, dos momentos: el primero en 1931, cuando se suspende la segunda temporada del proyecto Teatro de Ahora que fue, según sus hacedores, el "primer intento de teatro político latinoamericano", con una visión claramente marxista. La coyuntura era evidente: México salía de la lucha armada que llamamos Revolución mexicana, y las nacientes instituciones habían optado

por una democracia que impulsaba el modelo de desarrollo capitalista. La suspensión de la segunda temporada aparentemente tenía su motivo en la poca respuesta por parte del público para la primera y en su lugar, en cambio, se programaron obras de corte más "artístico".<sup>6</sup>

Asimismo, en 1979 se escindía el Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA), una organización que en 1973 había coagulado a los grupos que se encontraban haciendo teatro político como resonancia del año 1968. Eran los años de la represión y de la insurrección guerrillera en las zonas más pobres del país. CLETA terminaba su vida colectiva, en parte debido a las transformaciones del país y sus propias divisiones entre *los fines políticos* y *los fines artísticos*.

Así entonces, en la década que corre podemos observar una serie de piezas escénicas que, queriéndolo o no, son herederas de aquellos intentos políticos acallados por la voluntad estetizante. Es importante, sin embargo, señalar la singularidad de estas propuestas recientes en tanto no se presentan a sí mismas como "teatro político" en la forma de aquellos intentos herederos de Piscator o Brecht. Se trata de piezas que activan otro tipo de estéticas, pues mientras las del siglo xx eran aún estéticas *protésicas* (que suponen que el mundo carece de algo que ellas pueden proveer y que se asientan en principios universales), en este caso estamos de lleno en estéticas *dialógicas* (que suponen la puesta de escenarios para poner a dialogar a los agentes de una realidad que ya está aquí y, son, por lo tanto, mucho más locales).<sup>7</sup> Sus procedimientos, entonces, son decididamente documentales y ponen en relevancia más que una historia, al documento, al testigo y al contexto. En este sentido, su práctica implica una crítica directa a lo que llamo el monopolio de la representación, pues intentan hacer visible y actuante aquello que queda obscuro en la representación hegemónica.



Así, en *Está escrita en sus campos*, el grupo Lagartijas Tiradas al Sol se lanza en pos de la historia documental del narcotráfico, pero a través de la trágica vida de *El Tigre*, rapero y narcomenudista expulsado de su casa rural por la violencia hacia la ciudad más grande del mundo. De manera similar, Teatro Línea de Sombra se lanza a rastrear la suerte del excampeón mundial de boxeo, Mantequilla Nápoles, y termina haciendo *Baños Roma*, un testimonial sobre lo hallado en Ciudad Juárez, emblema del desastre nacional del inicio del siglo. Y, aún más, el colectivo Campo de ruinas ofrece un espacio de rememoración de los estudiantes y jóvenes desaparecidos, aquellos que no están pero tampoco se han ido, a través de instalación, documentos y la presencia de los familiares de los chicos; un espacio que discretamente dialoga con las asociaciones civiles que trabajan a ras de las fosas comunes.

Y en otra línea de pensamiento, igualmente contemporánea, en Guadalajara, la Compañía Opcional, con *Encuentros secretos* (2013), le hace una disección emocional a la urbe a través de las experiencias ciudadanas y las dinámicas de transformación arquitectónica y de planeación urbana. Asimismo, en la Ciudad de México, La comedia humana a través del largo proyecto *La comuna: revolución o futuro*, se pone a recuperar la materialidad de las relaciones entre territorio, memoria e imaginario, integrándose durante meses en colonias de la ciudad y activando el reconocimiento y la reapropiación. A la vez que en Mérida, Murmurante Teatro, con *Sidra Pino* (2014) indaga en los rastros que deja la desaparición de una bebida gaseosa en la ciudad, un producto capitalista que se retira dejando memoria, pero también a los trabajadores sin empleo y sin justicia.

Se trata pues, ya no de un teatro de crítica política sino de un intento por expandir las operaciones de la puesta en escena para restituir lo político: aquello que funda nuestros modos de relación y nuestro imaginario, y que tiene que ver más con la multitud ciudadana que con la excitación estética. Se trata de la elaboración

de dispositivos escénicos como "agentes colectivos de enunciación" y como laboratorios de imaginación social.

## **Tiempo**

Me atrevo a decir que cierta ficción dramática o posdramática es difícil de sostenerse en una estética compleja, con operaciones de construcción de "otro mundo" o de "hablar en lugar de" cuando el crimen y la policía pueden desaparecer a 43 estudiantes y arrancarle el rostro a uno más; cuando el Estado vuelve el monopolio de la violencia contra la población a causa de disputas territoriales y disuaciones del negocio que mueve y mantiene despierto al mundo de los trabajadores precarios. Es difícil, bajo esta actualidad, quererse poner al día con tendencias globales que vienen de territorios que no conocen las palabras "desaparecido" o "crimen de Estado". Es difícil hablar o hacer teatro sin pensar en las capas tectónicas que hacen moverse a este duro presente.

Es difícil aún más cuando la estética teatral depende tanto de las políticas de legitimación que no conocen la horizontalidad y que se pierden cuando pierden la cabeza y con el rezago monumental de las políticas públicas que no entienden que el desarrollo territorial es tanto o más importante que la globalización a ciegas. Es difícil pensar o echar adelante lo que el teatro piensa. Es difícil darse tiempo para pensar. Pero es indispensable.

# TEATRALIDADES Y JUEGOS DE VERDAD<sup>8</sup>

Quisiera, en un solo movimiento, generar dos acciones: la primera, un agradecimiento por invitarme a participar en este coloquio. Y la segunda, desmarcarme lo más pronto posible del marco epistemológico del mismo. Debo decir que mi preocupación no se relaciona ni con lo que vendría después del drama ni con los logros a nivel de jerarquías de trabajo. Debo decir, pues, que mi interés por asuntos internos del campo teatral -qué es lo nuevo ahora, qué transgrede lo que había- es secundario con respecto a un movimiento mayor. Mi interés no se encuentra en el arte teatral y sus obsesivos días circulares: mi ocupación se encuentra en las *posibilidades políticas de las teatralidades*. Así es que desde aquí intentaré explicarme y lamento las decepciones que pudiera provocar a quienes quisieran escuchar una apasionada defensa de lo post, lo expandido, lo anti o lo que fuera.

Para comenzar, entonces, permítaseme exponer lo que entiendo por teatralidades. Por una parte, el artista e investigador ruso Nicolai Evreinov ya hablaba de la inclinación humana hacia ejercer la teatralidad, el procedimiento por el cual somos llevados a hacer de otros, a enmascarnos, incluso en las situaciones más ordinarias.

El instinto de teatralización en el hombre, el honor de cuyo descubrimiento reivindico, puede encontrar su mejor definición en el deseo de ser "otro"; de cumplir algo "diferente"; de crear un ambiente que se "oponga" a la atmósfera cotidiana. He aquí uno de los principales resortes de nuestra existencia y de lo que llamamos progreso, cambio, evolución, desarrollo en todos los dominios de la vida. Todos hemos nacido con este sentimiento en el alma, todos somos seres esencialmente "teatrales". (...) La teatralidad es pre-estética, es decir más primitiva y de un carácter más fundamental que nuestro sentido estético. (Evreinov, 1936).

Ejercer la teatralidad es, pues, consustancial a nuestra humanidad y puede tener múltiples propósitos.

Uno de estos propósitos, no el principal sino el más visible, es el que se utiliza en el gobierno de las personas, lo que desatinadamente llamamos *poder*. El investigador Georges Balandier en su imprescindible *El poder en escenas*, nos llama la atención acerca de que:

Todo poder político acaba obteniendo la subordinación por medio de la teatralidad, más ostensible en unas sociedades que en otras, en tanto que sus diferencias civilizatorias las distribuyen en distintos niveles de «espectacularización». Esta teatralidad representa, en todas las acepciones del término, la sociedad gobernada. Se muestra como emanación suya, le garantiza una presencia ante el exterior, le devuelve a la sociedad una imagen de sí idealizada y aceptable. Pero representación implica separación, distancia; establece jerarquías; cambia a aquellos a cuyo cargo se halla. Son estos últimos quienes dominan la sociedad, brindándole un espectáculo de ella misma en el que se contempla (o debería hacerlo) magnificada. (Balandier, 1992: 23)

Esto es, que aquella capacidad de la especie tiene propósitos y tiene usos, y uno de ellos es la posibilidad de aplicarse a una serie de actos de subordinación, de dominio, de unos de la especie humana sobre otros semejantes. Ahora bien, estos actos de teatralidad, al ser repetidos, pueden naturalizar la propia dominación. Veamos.

De acuerdo con el investigador Óscar Cornago, la teatralidad puede ser definida "como la cualidad que una mirada otorga a una persona (como caso excepcional se podría aplicar a un objeto o animal) que se exhibe consciente de ser mirado mientras está teniendo lugar un juego de engaño o fingimiento". Pero, asimismo la teatralidad es tal en tanto también muestra los propios mecanismos con los que se construye a sí misma. Es decir, que si un efecto de la teatralidad es la representación, ésta puede o bien ocultar los mecanismos por los que ella misma es construida o bien puede exhibirlos. En el primer caso, la representación quiere fundirse con la realidad. Se da una representación y se intenta que

pase por la realidad misma, blindando incluso toda posibilidad de ser cuestionada como representación. En ese caso, como sabemos por la historia, podríamos hablar de procedimientos totalitarios de la representación. Ahora bien, uno podría en este momento referirse a las enormes exhibiciones nazis, soviéticas o priístas para comprender cómo estas representaciones utilizan teatralidades muy sofisticadas para afirmarse como realidades. Y sin embargo, en nuestros días, aun sin estos usos duros de las teatralidades masivas, el totalitarismo de la representación se cuela por todas partes: por los medios, por los comerciales, por la arquitectura de los centros comerciales, por la dramaturgia del amor romántico, por las aulas escolares, por los duros procedimientos de la academia, por lo dramático, por lo posdramático, etcétera. Pues el dominio en estos momentos es transversal al Estado, es decir, quien ejerce el poder de subordinación utiliza los medios del Estado, pero también los del deseo y la memoria. El polo hegemónico del poder se encuentra en la reproducción del capital bajo los aparatos ideológicos del Estado.

Pero permítaseme hacer una aclaración, no confundamos representación con teatralidad. Volvamos a Cornago:

la teatralidad saca la representación a la superficie, pero la verdad de esta no coincide con la verdad de la teatralidad. (...). Su verdad es su ser como juego, fingimiento y disimulo, y su realidad no es la realidad de lo representado, sino la realidad del proceso de representación que está teniendo lugar; lo otro —la representación— es el resultado de este mecanismo. Cuando hablamos de representaciones pensamos en los productos representados, en las imágenes o escenas construidas, pero cuando aplicamos un enfoque teatral lo que se pone de manifiesto es el carácter procesual de este mecanismo, su funcionamiento interno, y es ahí donde hay que encontrar su sentido. (Cornago, 2005: 7)

Es decir, que allí donde verdad y representación quisieran fundirse, el poder de la teatralidad devela que toda verdad sólo es una puesta en escena de un *juego de verdad*, es una representación construida en un momento, por unas personas, con unos intereses, con ciertas herramientas. Es en este poder de hacer ver

lo invisible de la representación donde la teatralidad tiene un primer poder de hacer política.

Me interesa que quede claro que no me estoy refiriendo a las posibilidades del teatro político, sino a las *políticas de las teatralidades*. La diferencia es fundamental pues para mí lo que llamamos teatro no es más, pero tampoco menos, que un capítulo muy breve de la larga serie de las teatralidades. Un momento que corresponde a los tiempos de la modernidad que hizo posible a las artes como campos autónomos y que subsumió a las prácticas teatrales al subcampo teatro. Un subcampo que, a su vez, para existir, ha tenido que jugar de cierta manera el totalitarismo de la representación. Lo cual es sumamente visible en su disposición material: de un lado, cuerpos iluminados con capacidad de movimiento, decisión y discurso y, del otro, cuerpos en la oscuridad, inmóviles y silenciosos. Una forma que ninguna teatralidad anterior o posterior ha tenido de manera tan extrema.

Sigamos adelante.

Si hay una teatralidad hegemónica actuando bajo mecanismos de totalitarización de la representación, ¿habrá usos no totalitarios de la representación?, ¿cómo serían?, ¿cuáles son sus posibles escenarios, sus textos, sus actores, sus espectadores? Hace tiempo Ileana Diéguez nos ha llamado la atención acerca de las teatralidades liminales que son, de manera breve, acciones de teatralidad disidente que cierta ciudadanía ha utilizado como manera de manifestar su desacuerdo, de plantear discursos acallados, de hacer visibles posiciones distintas y, por supuesto, de hacer notar que los cuerpos no pueden ser reducidos ni a su sola materialidad ni a su carácter individual.

Percibo lo liminal como tejido de constitución metafórica: situación ambigua, fronteriza, donde se condensan fragmentos de mundo, percedera y relacional, con una temporalidad acotada por el acontecimiento producido, vinculada a las circunstancias del entorno. Como estado metafórico, lo liminal propicia situaciones

imprevisibles, intersticiales y precarias; pero también genera prácticas de inversión.  
(Diéguez, 2014: 64)

Los cuerpos, parecen decirnos estas manifestaciones teatrales, sólo existen por sus relaciones: el cuerpo en relación con lo que y con quienes afectan y son afectados. Los cuerpos y sus afectos y sus deseos y sus producciones. Cuerpo(s) en plural, pues un cuerpo siempre está en tránsito entre un afecto y otro, entre una producción y otra, entre un cuerpo y otro cuerpo. Los cuerpos son transitivos y existen como formas-de-vida. Nada condena tanto a un cuerpo como la fuerza de la representación que lo reduce a ser sólo un personaje, un punto en una gráfica, un gafete. Pues bien, estos cuerpos ciudadanos utilizan la potencia de la condensación teatral para enmascararse y tomar voz y cuerpo con posibilidades que el cuerpo reducido a número no podría tener.

Ahora pasaré a contradecirme.

Dije al principio que el teatro como campo autónomo me interesaba menos; y es cierto. Pero es de aquí de donde me viene una inquietud central: si las escenas liminales nos muestran ciudadanías organizadas teatralmente, ¿qué posibilidades tienen los profesionales del teatro para generar escenas similares, para abrir escenarios que funcionen como lugares de enunciación de lo subalterno?

Creo que entonces habría que jugar el asunto de otra manera: ¿será posible que nosotros, profesionales de las teatralidades, pudiéramos poner nuestros saberes y nuestros poderes al servicio de otros sujetos de enunciación, de otras voces, y hacer cuerpo con otros cuerpos? Ya no los cuerpos virtuosos del campo de legitimación, sino el cuerpo del *cualsea*, de la multitud. Es lógico que entonces admitiéramos que fuera de nuestro campo no sabemos casi nada; tendríamos que dar lugar a la contaminación de otros campos, de otros saberes; tendríamos que ponernos al servicio de otros juegos de verdad; tendríamos que imaginar lo

inimaginable: jugar a generar imaginarios allí donde la gran representación totalitaria del capital sólo dibuja uno: el del éxito, el del empresario de sí, el del individuo que hace la lucha aislado, el del explotado que baila por un sueño en la peor de las precariedades de trabajo y existencia. ¿No es justamente la posibilidad de un solo escenario, de un solo desenlace, una cualidad de la tragedia, aquel relato en el que todo acto disidente termina con el aplastamiento del desacuerdo, con la victoria del orden hegemónico? ¿No será posible escribir en otros tonos, imaginar otras dramaturgias, otras narrativas, otros *dramatis personae*?

Si lo hiciéramos, ¿no tendría que cambiar nuestro emplazamiento como artistas?, ¿no tendríamos que mirarnos a nosotros mismos desde otros emplazamientos? Ciudadano, cualsea, *Bloom*, 99%, trabajadores precarios...

Permítaseme cerrar mis ideas un poco apresuradamente.

Mientras me han prestado sus oídos, también me han prestado su mirada hacia algunas prácticas artísticas en las que aparecen las teatralidades de ciertos artistas al servicio de los comunes.<sup>9</sup> Quiero adelantar entonces una idea que no es mía sino del antropólogo y filósofo Eduardo Grüner (2015), la de que, como he dicho arriba, toda sociedad se basa en los lazos de una fuerte representación. Esa representación pretende ocultar que para estar juntos hemos tenido que hacer a un lado muchos impulsos violentos, y que generamos acuerdos de mutua dependencia que, sin embargo, contienen mucha fuerza destructiva (mitológicamente, pues, que toda sociedad se funda en el asesinato de un hermano por otro o en el sacrificio del chivo expiatorio). En todo caso, nos une una consonancia de diferencias que jamás apaciguará su desacuerdo. Hay momentos, continúa Grüner (los de las catástrofes, como en el 85; de la conciencia de clase, como en el 68; del intersticio del ritual ciudadano, como en 2012; de la fractura abierta por la la barbarie que sostiene el



neoliberalismo), en que la sociedad es llevada a recordar su fundación, su condición de representación como construcción provisional de una verdad. En esos momentos, la fuerza de la fundación emerge y los acuerdos pueden volver a ponerse en consideración, pueden reacomodarse o, simplemente, mostrarse como modificables (esto, por ejemplo, nos lo recuerda el artículo 39 de la Constitución). En esos momentos reaparece *lo trágico*: la memoria de los impulsos contradictorios que nos unen, la memoria de lo que Walter Benjamin describe en la famosa frase de sus *Tesis sobre la historia*: "todo acto de cultura representa un acto de barbarie". Lo trágico nos reúne con nuestra violencia, con nuestra potencia, bien para destruir lo que no es ya pertinente, bien para construir el porvenir. Pero, prosigue Grüner -en mi glosa que seguro lo violenta-, esa potencia de re/construcción social es inapropiable, no le pertenece a nadie, sino a la fuerza de la multitud, del nosotros, de los comunes. No hay representante, político, líder de opinión, artista, que pueda decirse propietario -y menos actor o protagonista- de la fuerza del demos, de todos. Lo trágico es la apertura del escenario en el cual todos podemos ensayar lo imposible, el porvenir. Lo trágico desencadena la potencia de lo político.

Pues bien, ésta es la fuerza que me interesa, la que me llama tanto en estos momentos. Lo político, lo trágico como fuerza teatral de lo imposible, de la disidencia, del imaginario necesario, de la reaparición de los cuerpos subalternos, de la reaparición de los cuerpos desaparecidos.

¿Que por qué me interesa este asunto por encima de los asuntos de nuestro campo gremial? Hay 43 nombres, más el de Nadia, más el de Rubén, más otros veintitantos mil que me urgen a poner el cuerpo, el pensamiento y la acción en otros escenarios.

# CUERPOS OCUPADOS<sup>10</sup>

*La lógica del incremento de potencia, es todo lo que se puede oponer a la lógica de la toma de poder. Habitar plenamente, esto es todo lo que se puede oponer al paradigma del gobierno.*

*A nuestros Amigos. El Comité Invisible*

## **O.**

Leo esto mientras Tania Bruguera lee *La condición humana* de Hannah Arendt en Tejadillo 214, en tanto el Estado cubano miente sin tapujos sobre su localización a quienes llegan a Cuba interesándose por ella. Tania Bruguera no está en la Isla.

## **I.**

*Hacerse pasar por quien uno no es, es una de las definiciones de representación. Hacerse pasar por quien uno no es, obedece generalmente a un juego; por eso en muchos idiomas, actuar es jugar.*

*Hacerse pasar por quien uno no es, es asimismo parte de un deseo: menos el de tomar el lugar de alguien para dejar de ser quien uno es, que el de encontrar otra voz, otro cuerpo que, a su vez, dé existencia a lo que no cabe dentro de las representaciones existentes; y esto significa, pues, confrontar una representación contra otra representación. No me imagino de otro modo, por ejemplo, a Viola, la heroína de la *Noche de epifanía* de Shakespeare, quien lo mismo tiene que tomar las ropas de un muchacho que las de una doncella para mantenerse viva. Y en ese*

desplazamiento de representaciones, Viola se reconoce como "monstruo" al seducir lo mismo a un hombre que a una mujer.

Representación vital como desplazamiento de las representaciones hegemónicas.

Así pues, para comenzar a expresar aquí lo que quisiera expresar intentaré hacerme pasar por alguien que no soy. En este primer apartado, entonces, me haré pasar nada más y nada menos que por la pensadora Judith Butler, quien precisamente ha hablado *in extenso* de ciertos procedimientos de performatividad de los que quiero servirme para expresar lo que quiero expresar. Y lo que quiero expresar es el lugar del espectador en ciertas prácticas escénicas contemporáneas. Y aquí es donde los malestares comienzan a hacerse sentir porque, de la misma manera en la que para decir algo de la sexualidad -ya no se diga de lo femenino- se comienza uno entrapando de principio en el discurso heteronormativo, así, cuando quiero decir teatro -ya no se diga *espectador*-, me encuentro entrapado de principio en el discurso *teatro normativo*.

Así que tal vez sea bueno comenzar a ponerme en la persona, en la máscara de Judith Butler, cuando hablando de la performatividad enunció que

En el primer caso, la performatividad debe entenderse no como un "acto" singular y deliberado, sino, antes bien, como la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra. **11**

Y, hablando del sexo en particular, agregó:

El "sexo" no es pues sencillamente algo que uno tiene o una descripción estática de lo que uno es: será una de las normas mediante las cuales ese "uno" puede llegar a ser viable, esa norma que califica un cuerpo para toda la vida dentro de la esfera de la inteligibilidad cultural. (Butler, 2002: 19)

Esto es, no existe ningún sujeto metafísica o físicamente superior y omniabarcante que imponga una normatividad fija y rígida de lo que el sexo es sino que, justamente, el sexo se construye a partir de procesos de citación de una ley que, paradójicamente, se da fuerza en su reiteración en los hechos de la vida.

Pero, a su vez, ese proceso no es enteramente positivo en la medida en que para conformarse debe también hacer una exclusión de lo que *de suyo* no es. Se trata de que

el sujeto se constituye a través de la fuerza de la exclusión y la abyección, una fuerza que produce un exterior constitutivo del sujeto, un exterior abyecto que, después de todo, es "interior" al sujeto como su propio repudio fundacional. (Butler, 2002: 20)

¿Y qué supone este proceso en términos de acción? Prosigo citándome:

Cuando en el lenguaje lacaniano se dice que alguien asume un "sexo", la gramática de la frase crea la expectativa de que hay "alguien" que, al despertarse, indaga y delibera sobre qué "sexo" asumirá ese día, una gramática en la cual la "asunción" se asimila pronto a la noción de una elección en alto grado reflexiva. Pero si lo que impone esta "asunción" es un aparato regulador de heterosexualidad y la asunción se reitera a través de la producción forzada del "sexo", se trata pues de una asunción del sexo obligada desde el principio. Y si existe una libertad de acción, ésta debe buscarse, paradójicamente, en las posibilidades que ofrecen la apropiación obligada de la ley reguladora, la materialización de esa ley, la apropiación impuesta y la identificación con tales demandas normativas. (Butler, 2002: 33)

Quiero decir, yo, la Butler, que una vez apropiada la ley que dicta nuestra representación, sólo podemos elegir dentro de ella, no porque abiertamente apoyemos la normatividad de la ley como un creyente su libro sagrado o un ciudadano su reglamento de tránsito, sino porque de entrada ya incorporamos, ya metimos en el cuerpo, la normatividad; lo mismo para citarla que para refutarla. Un embrollo, me digo ahora que reviso este texto que escribí hace más de veinte años.

Y prosigo hablando del acto reiterativo:

Además, este acto no es primariamente teatral; en realidad, su aparente teatralidad se produce en la medida en que permanezca disimulada su historicidad (e, inversamente, su teatralidad adquiere cierto carácter inevitable por la imposibilidad de revelar plenamente su historicidad). (Butler, 2002: 34)

Es decir, que el acto reiterativo aparece como teatro en la medida en que aparece como un acto de magia al no demostrar sus condiciones de producción. (Guarden, por favor, esta imagen de teatro como ilusión formadora de subjetividades, pues vendrá al caso cuando le devuelva la palabra al ponente). De acuerdo con esto, una persona toma el papel de varón o mujer en la medida en la que estos actos reiterativos que apelan a la normatividad permanecen invisibles y silenciados. Pero, asimismo sucede que invisibles y silenciados también quedan algunos actos y personajes que han quedado afuera del escenario de la teatralidad en la construcción del sujeto sexuado.

Aquellos monstruos, pues, son la parte que resta de la conformación de los sujetos. Monstruos son quienes, excediendo la representación hegemónica, permanecen en la oscuridad, pero, a su vez, fundamentan la representación en su propia exclusión.

## **2.**

Me despojo de la máscara -no sea que para estas alturas ustedes ya me confundan con el original, que es la aberración más horripilante de hacerse pasar por quien uno no es- y continúo con mi voz (pero ¿cuál puede ser ésa: la del que investiga, el artista, el profesor, el crítico?), pues quiero pasar a una definición de teatro que me interesa muchísimo pues hay en ella una serie de supuestos y conformaciones que conforman a nuestro sujeto llamado "teatro":

Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral.

Reconocen ustedes la voz. Se trata de Peter Brook quien, en esta declaración inicial de su libro *El espacio vacío: arte y técnica del teatro*, propone justamente eso: una visión y una performatividad de lo que podemos entender por teatro. ¿Qué suponen esta visión y esta performatividad?

Suponen, en un principio, un escenario que es un espacio separado de todo, un espacio *sagrado*; pues la vacuidad o bien es un concepto mental (como cuando se dice "vacía tu mente") o bien un espacio de autoexclusión dado que relega todo lo posible para sólo materializar algunas cosas. En este sentido, el espacio vacío es una petición de principio del teatro moderno. Quiero decir que cuando Brook enuncia este principio, es porque ya está operando en las mentalidades de su contemporaneidad.

Se trata de una operación discursiva interesante pues en su enunciación y materialización ejerce ya una repartición de cuerpos y de haceres; lo que Jacques Rancière apunta como acto político por excelencia. De un lado, un espacio que *ha sido vaciado* para que *un hombre* camine a través suyo. Mientras de la otra parte, tenemos a un observador. Es decir, a la forma-teatro la conforman alguien dinámico y alguien estático. Brook no nos dice si ambos existen en el mismo espacio, pero debo suponer, por vía de la historia, que no. Y lo sé porque precisamente una operación del discurso moderno ha sido la de vaciar los espacios artísticos.

Decía arriba que la enunciación de Brook es sintomática, y mostraré cómo en el Cubo negro ocurre algo similar a lo que ocurre en el Cubo blanco, que Brian O'Dorethy ha definido así:

Sin sombras, blanco, limpio, artificial: el espacio se dedica por completo a la tecnología de la estética. Las obras de arte se montan, se cuelgan, se despliegan para su estudio. Ni el tiempo ni sus vicisitudes afectan sus immaculadas superficies.

El arte existe en una especie de eternidad visible (...) Esta eternidad hace que el espacio expositivo se asemeje al limbo: se tiene que haber muerto para estar en él. En efecto, la presencia de esa extraña pieza de mobiliario -nuestro propio cuerpo- parece superflua, una intromisión. (O'Doherty, 2011: 21)

Y en efecto, quien se haya asomado por la arqueología de los espacios artísticos modernos, y en especial los escénicos, no podrá sino asombrarse de la manera en la que se conformó aquello que llamamos Sala: se trata de un largo proceso de atornillamiento del cuerpo al mueble llamado asiento, que comienza con la aparición del proscenio de los teatros cerrados del XVI y que culmina con el apagón que Wagner impone a los ahora sí meros observadores.

En efecto, para el teatro moderno, el espectador es un muerto-en-vida, del que únicamente se exige la capacidad analítica:

El espacio -prosigue O'Dorethy- nos hace pensar que mientras la vista y la mente sí son bienvenidas, los cuerpos con que ocupamos su interior no lo son, o son tolerados únicamente como maniqués cinestésicos que habrá que estudiar más tarde... (O'Doherty, 2011: 21)

De modo que para el teatro los únicos cuerpos con vida, los únicos cuerpos que se materializan, *que importan*, son los cuerpos de los que representan otros cuerpos: los actores. Hay que echar ojo a esa tradición del teatro moderno llamado training para encontrar todo un catálogo de "formas ideales" que el cuerpo del actor "debe ser" una y otra vez: desde la encarnación stanislavskiana, la biomecánica meyerholdiana, la supermarioneta craigiana, el maniquí kantoriano, hasta el actor santo de Grotowski; los enunciadores de la ley, es decir, los directores de escena, han formado y reformado una serie de normativas sobre el cuerpo que debe aparecer en escena, haciéndolo pasar por actos reiterativos que se mostrarán frente a un *espectador atornillado a su asiento*.

Pero siguiendo el curso de la genealogía del proscenio hasta el apagón wagneriano, se hace pertinente hacer una pausa. Enunciar

de entrada la división actor/espectador ¿no es ya un binarismo que empieza a condicionar nuestra mirada? ¿Es posible desplazarse fuera de él? Para intentar aclararnos mejor, hagamos una recapitulación: ¿será posible pensar en el espectador como eso monstruoso, forcluido, de la ley del teatro?

Ya en los principios de lo normativo, en el periodo que el citado Rancière llama *régimen poético* -el momento de las grandes normativas-, el buen Lope de Vega, en su *Arte nuevo de hacer comedias*, se refiere al público como algo difuso y secundario, que tiene con el escenario una relación utilitaria:

y escribo por el arte que inventaron  
los que el vulgar aplauso pretendieron  
porque como las paga el vulgo, es justo  
hablarle en necio para darle gusto  
(Lope, S/F: 1-2)

Hablar en necio y pasar por agudo es uno de los objetivos de la dramaturgia áurea que, como se ve, asume el proscenio como relación de poder. Pues, a fin de cuentas, como sabemos, se trata de un teatro que repite el gran Teatro del Mundo que gira alrededor del sol del Emperador.

Y aun después, la escena cerrada va a seguir engulléndose todo lo que se encuentra a su alrededor, de manera que no quede ninguna referencia circunstancial a lo que se hace visible. Peter Szondi, ya declarará que en el drama -esa forma teatral cuyo apogeo es el periodo romántico, pero que subyace "en crisis" hasta bien entrado el siglo XX- el drama, pues, es un espacio hermético, autónomo que exige del espectador "una fe" o aún mejor: una suspensión del juicio para poder ejercer su fuerza. De manera que nos encontramos ya sin posibilidad alguna de rebatir el texto o las actuaciones o al menos de mirar personas que nos gusten, como se hacía todavía hasta los corrales. Se trata del acorralamiento de aquello que Jorge Dubbatti llama la parte covivial del teatro. Una sustracción que, por supuesto opera con precisas normativas. Por



ejemplo, tenemos esta crónica de Benedict Nightingale, crítico teatral del *Times* de Londres, que ha escrito 15 reglas del comportamiento en una obra de teatro, de la que rescato tres:

2. Nunca susurre y mucho menos hable durante la ejecución. Si es usted un poco duro de oído, cómprese algún complemento auditivo, pero no distraiga a su compañero para obtener información acerca de la trama de la obra. Y por favor, no tararee nunca las canciones, incluso aunque sean las de Abba en *Mamma Mia*.

3. No haga picnics. De hecho, no coma nada, ni siquiera las uñas, incluso si la obra es, por así decirlo, de mordérselas. Si tiene que comprar un helado en el descanso, asegúrese de que al comenzar la segunda parte ya lo ha terminado y se ha deshecho cuidadosamente del envoltorio. El ruido del papel rasgándose o arrugándose suena como un gato enloquecido arañando una puerta.

13. Si va al teatro acompañado de uno de esos niños de tipo locuaz, amordácelo sin contemplaciones. Si el niño es de los llamados inquietos, espósele y póngale grilletes. Y si resultara ser usted tan altruista e incauto como para llevar a toda una fiesta infantil a una matinée de Shakespeare, amenace previamente a los pequeños presuntos malhechores con entradas para una sesión de lectura intensiva del *Ulises* de Joyce o para un curso avanzado sobre ética de Apemantus. **12**

Se trata, a fin de cuentas, de unos cuerpos que están sumidos en la oscuridad y más incapacitados para hacer que para obedecer.

¿Se trata de cuerpos forcluidos?, ¿de identidades reguladas? Yo digo que sí.

Ahora bien, toda forclusión es una forclusión de lo Real. Es decir, se trata de la exclusión de aquello que a su vez, fundamenta al yo, a la personalidad. Su retorno, el retorno de la fuerza psíquica desplazada no se da sin el peligro psicótico; esto es, sin poner en peligro la propia estabilidad de la identidad del sujeto. En este sentido, ¿qué nos dicen algunas prácticas escénicas contemporáneas acerca del estatus de la identidad "teatro", fundada en la división binaria actor/espectador? Veamos un ejemplo:

En enero de 2013, Roger Bernat y otros artistas, llevaron a cabo la pieza *Desplazamiento de La Moneda* en Santiago de Chile. Esta consistió en el armado de una maqueta del Palacio de La Moneda que fue llevada luego en procesión. En palabras de los artistas:

Diferentes organizaciones sociales levantan el Palacio de La Moneda y lo trasladan al barrio con la menor renta per cápita de la ciudad. En este caso el emblemático barrio de La Legua. Cada colectivo se hace cargo de llevar el palacio a hombros durante un tramo en el que decide qué comunicar desde el balcón y si adornar el tramo con música, baile o el silencio. 13

Ahora bien, durante el traslado los colectivos no solamente se subían al balcón de La Moneda para hacer su declaración, sino que también en su andar sumaban a ciudadanos quienes a su vez ponían sus propios cuerpos y se volvían receptores de las declaraciones, pero también hacedores del acontecimiento.

Pongamos un segundo ejemplo, el año anterior, el colectivo La comedia humana -al que pertenezco- echó a andar un proyecto llamado La comuna: revolución o futuro, que consiste en trabajos de largo tiempo en barrios, colonias o comunidades específicas, con el propósito de intercambiar saberes y ejecutar prácticas artísticas que recuperen la memoria territorial e incentiven imaginarios sobre el futuro.

En la colonia Campamento Dos de octubre, se llevó a cabo un taller con las fundadoras de la colonia que narraron la historia de lucha por la tierra y construcción de la Colonia; y un taller de periodismo escénico con los muchachos afiliados al INJUVE. La memoria de fundación no existía en las nuevas generaciones que sólo apostaban por salir del barrio o bien repetir los esquemas de precariedad que comúnmente los enfrentan con la Ley. Ahora bien, como trabajo final, los chicos decidieron hacer -entre otras cosas- un grafiti mural con la historia del campamento, justo en el espacio del taller. El día que comenzaron a pintar, la policía llegó para llevárselos por vandalismo; los chicos se defendieron argumentando que estaban pintando "la historia del barrio". Los

policías preguntaron que cómo era eso, y los muchachos, finalmente, les narraron la historia de la fundación.

Estos chicos y aquellos ciudadanos de la procesión, ¿son actores o son espectadores? O incluso: ¿esta dicotomía resulta todavía útil para describir su quehacer? O en otro sentido: la normativa escénica ¿no resulta psicotizada -desplazada en su identidad- ante fenómenos así? Y aún más: ¿es necesario seguir concibiendo únicamente la aparición del cuerpo del artista como central en los actos performativos estéticos?, ¿sigue teniendo poder de traslocación centrar nuestra práctica y nuestro análisis de "el cuerpo" únicamente en la ficcionalización del cuerpo del artista? ¿No pasamos por alto que hay otros cuerpos y otras formas de aparición posibles que pueden dar sentido a lo que entendemos por prácticas performativas hoy día? ¿Qué podría representar para la práctica y la investigación performativa un pensamiento acerca de las performatividades del espectador? En dicha práctica, en dicha teoría, ¿sería posible seguir atendiendo a la normativa teatrológica/museística que divide en actor-obra/espectador? ¿Son las teorías y prácticas relacionales una respuesta a esta encrucijada o, como dice Claire Bishop, al excluir el antagonismo se encuentran todavía en la narrativa del arte como mediador de conflictos y no como problematizador de estrategias de construcción de imaginarios?

### **3.**

Podríamos hacer aquí, del lado de las artes visuales, una genealogía que enlazara la aparición del performance, el desafío, la negociación de espacio físico y mental del minimalismo entre el objeto y el cuerpo del espectador, hasta las estéticas relacionales, para mostrar que el asunto del estatus del espectador ya ha sido adelantado desde hace tiempo. Sin embargo, es preciso apuntar que no se trata siempre de lo mismo: una cosa son las prácticas interactivas, otra las participativas y otra las que necesariamente

tendríamos que llamar *teatrales*. En las primeras, como en el caso del minimalismo, se trata de negociar el sentido de la obra, pues ésta nos invita a pasar de la contemplación a la movilización de los sentidos posibles; *obras abiertas* de acuerdo con Umberto Eco. Las obras participativas se encuentran diseñadas no sólo para interactuar con ellas, sino incluso para modificarlas en el mismo sentido en el que se modifica un paseo: se elige entre una serie de opciones sobre las cuales la definición de la pieza puede variar y, sin embargo, el sentido sigue dado de antemano. En ambas formas de relación me parece que el espectador continúa definido como tal; no sólo en cuanto el invitado a un evento diseñado, sino como alguien que únicamente participa en la contingencia del suceso sin implicar nada más que la inmediatez de su presencia.

En cambio, en los momentos de teatralidad citados y otros que me interesan lo que es de llamar la atención no sólo es la aparición del cuerpo del espectador como participante, sino lo que se entiende como cuerpo y la medida de su implicación en la pieza.

Lo explicaré de nuevo desde el lado de Judith Butler, pero con la ayuda de Bordieu. Arriba decía yo -en el papel de la Butler- que la performatividad implicaba una recurrencia y una relación con la ley en la conformación de una identidad. Bueno, para lo que aquí me interesa, esa también puede ser una definición de lo que Bordieu llama un *habitus*. Para Bordieu:

se trata de aquellas disposiciones a actuar, percibir, valorar, sentir y pensar de una cierta manera más que de otra, disposiciones que han sido interiorizadas por el individuo en el curso de su historia. El *habitus* es, pues, *la historia hecha cuerpo*. (...) El *habitus* no es propiamente "un estado del alma", es un "estado del cuerpo", es un estado especial que adoptan las condiciones objetivas incorporadas y convertidas así en disposiciones duraderas, maneras duraderas de mantenerse y de moverse (los brazos y las piernas están llenos de imperativos adormecidos), de hablar, de caminar, de pensar y de sentir que se presenta con todas las apariencias de la naturaleza. (Gutiérrez, Alicia, 2005: 78)

Si se me pidiera ofrecer una diferencia teórica de ciertas prácticas participativas respecto de las que en adelante llamaré *prácticas de ocupación*, tendría que hablar de la manera en la que:

a) En la práctica artística se inserta el *habitus* de las personas. Pero, y esto es vital, este *habitus* implica su territorio y su puesta en relación con los otros. No se trata, como el arte moderno supone, de una puesta en acción del individuo aislado que se coloca en un cubo eterno o que es separable de su entorno.

b) De la medida en la que este *habitus* modifica la práctica y se modifica con la práctica. Si Didi-Huberman -siguiendo a Benjamín- habla de la *imagen dialéctica*, yo hablaría aquí de una *performatividad dialéctica*. Y permítaseme llegar apuradamente a una conclusión para la que requeriría tiempo de demostración. Esta performatividad dialéctica (que restituye, monstruosamente para el discurso binario de la autonomía artística, el lugar del cuerpo del espectador en su quehacer -en la *poética* más que en la *estética*); esta performatividad, digo, es de suyo problemática, pues requiere de otros tiempos y espacios de elaboración que no se restringen al salón de ensayos o al estudio, pero tampoco a la intervención efímera. Hablamos de una verdadera ocupación del espacio, el tiempo y el *habitus* tanto del artista como del cuerpo social del territorio intervenido. Ocupación en el sentido que Hito Steyerl, siguiendo los movimientos Occupy, define para las prácticas artísticas posibles.

La ocupación obliga la inversión de las dimensiones estándares del espacio. El espacio en una ocupación no es sólo el contenedor de nuestros cuerpos, es un plano de potencialidad que ha sido congelado por la lógica de la mercancía. En una ocupación, uno debe involucrarse con el espacio topológicamente, como estrategia, preguntándose: ¿Cuáles son sus hoyos, entradas, salidas? ¿Cómo puede uno desalienarlo, desidentificarlo, hacerlo inoperante, hacerlo común? (Q. Libet, citado en Steyerl, 2014: 120)

Se trata pues de una operación enteramente política, una restitución de lo político en cuanto esto implica la renegociación

de nuestros contratos sociales; en este caso, de problematizar los cuerpos "congelados por la lógica de la mercancía", por la violencia de la normativa heterosexual, por la violencia de los espacios vacíos y eternos que desaparecen a los cuerpos que les dan razón y sentido.

Se trata del cuerpo del espectador y a la vez no. Se trata de poner en práctica y a la vez de encontrar una manera de nombrar lo monstruoso, lo que excede a la representación de teatro y de arte. Se trata de redefinir los propios *habitus* del campo artístico.

# ¿PARTICIPACIÓN?

## Tensiones del régimen estético

En su famoso texto "El espectador emancipado", Jacques Rancière deja claro un punto: al espectador no se le emancipa por el sólo hecho de ponerlo a participar en la obra teatral. Dos ideas son los blancos de su crítica: la primera, la que opondría a una supuesta "pasividad" del mirar en contra de una supuesta "actividad" del hacer; y la segunda, la que opondría una inmersión política contra otra que sería mero esteticismo. Un ejemplo de cada oposición la darían Artaud y Brecht. Ambos intentaban derribar la barrera del proscenio en busca, el primero, de una disolución del arte en la vida a través de la completa inmersión del espectador en el misterio desatado por el performance escénico; mientras que Brecht buscaría una continuidad entre lo que el público aprendiera en el escenario y lo que luego practicaría en el escenario político de la vida.

Las dos ideas (la que supone actividad y la que supone política), dice Rancière, fallan pues por una parte es falso imaginar que el espectador que sólo mira no está activo, pues la mirada es ya una posibilidad de relacionar y de generar interpretaciones propias; y por la parte que corresponde a la idea brechtiana -y de otras presuposiciones del llamado arte político-, es falso también que quien mira una obra de teatro, sepa luego qué y cómo hacer en la vida cotidiana.

Es importante, sin embargo, citar la manera en que Rancière articula la idea de emancipación y el estatuto del espectador:

El espectador también actúa, como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga lo que ve con muchas otras cosas que ha

visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante. Participa en la performance rehaciéndola a su manera, sustrayéndose por ejemplo a la energía vital que esa debería transmitir, para hacer de ella una pura imagen y asociar esa pura imagen a una historia que ha leído o soñado, vivido o inventado. Así, son a la vez espectadores distantes e intérpretes activos del espectáculo que se les propone. (Rancière, 2008:19-20)

En este sentido, no podemos dejar de lado otras afirmaciones importantes del filósofo francés al respecto de la relación entre el arte y la política o, en su caso, entre estética y política. En su indispensable *El malestar de la estética*, el autor nos habla de que hay una estética en la política, en la medida en la que ésta implica un diferente reparto de cuerpos y de voces en un espacio común: quién puede hablar, qué cuerpos pueden aparecer.

La política adviene cuando aquellos que «no tienen» tiempo toman ese tiempo necesario para proponerse como habitantes de un espacio común y demostrar que su boca emite efectivamente una palabra que enuncia lo común, y no solamente una voz que señala el dolor. Esta distribución y redistribución de lugares e identidades, esta delimitación y redelimitación de espacios tiempos, de lo visible y lo invisible, del ruido y la palabra constituyen lo que he llamado el reparto de lo sensible. La política consiste en la reconfiguración del reparto de lo sensible que define lo común de una comunidad, en la introducción de sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era y en hacer escuchar como hablantes a aquellos que eran percibidos como animales ruidosos. (Rancière, 2011: 34)

Pero, a su vez, también hay una política de la estética: qué estatuto tienen, en un espacio común determinado, los objetos y modos de hacer que llamamos artísticos. En este sentido, Rancière propone tres estatutos que él llama regímenes: el régimen poético, el régimen representativo y el régimen estético. Es en este último régimen en el cual podemos hablar propiamente de las cosas del arte como propias, sin una legislación con respecto a las demás cosas del mundo.

«Estética» es la palabra que dice la articulación singular, incómoda de pensar, que se formó hace dos siglos entre las sublimidades del arte y el ruido de una bomba de agua, entre un timbre de cuerda velado y la promesa de una humanidad nueva.



El malestar y el resentimiento que suscita hoy giran siempre en torno a estas dos relaciones: escándalo de un arte que acoge en sus formas y espacios el «lo que sea» de los objetos de uso y de las imágenes de la vida profana; promesas exorbitantes y mentirosas de una revolución estética que quería transformar las formas del arte en formas de una vida nueva. Se acusa a la estética de ser culpable del «lo que sea» del arte, se la acusa de su extravío en las promesas falaces del absoluto filosófico y la revolución social. (Rancière, 2011: 25)

En este régimen, continúa Rancière, existen dos polos de tensión: por un lado aquel que emancipa la relación, lo que entendemos por arte de la pieza artística del resultado en tanto pieza bien o mal hecha, pues la existencia del arte depende de una plataforma que lo saca de las categorías de los otros modos de hacer de la existencia (la plataforma *arte* es eso, una plataforma y no -solamente- una serie de técnicas u obras). Y, por el otro, un polo que intenta reinsertar esos haceres autónomos a la vida para lograr la transformación de ésta: no hay (idea de) revolución sin arte, pero tampoco hay revolución sin (plataforma para) el arte.

Tanto bajo el argumento lineal de modernidad y postmodernidad, como bajo la oposición escolar del arte por el arte y arte comprometido, tenemos, por tanto, que reconocer la tensión original y persistente de las dos grandes políticas de la estética: *la política del devenir-vida del arte* y *la política de la forma resistente*. La primera identifica las formas de la experiencia estética con las formas de otra vida. Otorga al arte la finalidad de construir nuevas formas de la vida común, esto es, su autosupresión como realidad separada. La segunda, al contrario, encierra la promesa política de la experiencia estética en la separación misma del arte, en la resistencia de su forma a toda transformación en forma de vida. (Rancière, 2011: 58. Cursivas mías)

Es en esta tensión de dos polos, entre *la política del devenir-vida del arte* y *la política de la forma resistente*, que quisiera decir algo acerca de lo que llamamos "participación" en las artes escénicas. Se trata de una distinción acaso sutil, pero que puede hablarnos de lo que esperamos del espectador en piezas contemporáneas.

## **Acción y representación**

Siempre me llamó la atención el elemento faltante en la lista de "materias primas de la puesta en escena" que Ludwik Margules enseñaba: espacio, tiempo, actuación, texto, movimiento e imagen, me parecía que quedaban trucas ante la falta del *espectador*. Con el tiempo, aprendí que para Margules el espectador era como la palabra "camello" en las *Mil y una noches*, según Borges: una palabra no escrita, porque se da por sentada, porque está allí, implicando todo lo que puede suceder con su presencia y que no necesita ser ilustrada ni explicada. Máxime cuando en el 2001 le pregunté acerca de la tremenda cercanía de los espectadores con respecto a los actores en su puesta en escena de *Los justos*, y él me comentó que su idea era ir más lejos que Brecht: "él planteaba sus obras como espacio de participación del público, yo quiero desafiar al espectador", me dijo.

Era, sin embargo, importante para él mantener una zona vacía entre los cuerpos; "espacio de ficción" le había llamado en *Cuarteto* a ese metro y medio que separaba a la primera fila de la caja metálica y que en *Los justos* se reducía a veinte centímetros marcados con una cinta adhesiva. El objetivo para él era primordial: no confundir la realidad con la ficción.

En este sentido, en términos teatrales, me parece fundamental recordar aquí el planteamiento que hace José A. Sánchez al respecto de la relación entre *representación* y *acción*. En la forma escénica que autonomiza completamente los contenidos formales de la obra y que obliga al espectador a una interpretación intelectual (la *forma resistente*), la acción está subordinada a la *representación*. Tal como en las explicaciones marguleanas, la ficción (entendida como presentación de un mundo opuesto a éste) debe establecerse por un lado y la realidad por el suyo, sin posibilidad de con/fusión.

Por su parte, en las formas teatralizadas en las que el cuerpo del espectador no sólo forma parte de la representación, sino que además ésta se desborda para fundirse en la vida, la

representación se subordina a la *acción*. Tomamos aquí *acción* en el sentido en el que Pasolini entendiera que "no hay más poesía que la acción *real*"; es decir, una acción que si bien iniciaría en el marco artístico, se desbordaría hacia el afuera de este mismo marco, desdibujando su forma disciplinar y, de alguna manera, convocando o haciendo espacio para consecuencias que sobrepasan el acuerdo artístico. De esta manera, la presencia del espectador no significaría lo mismo cuando en una pieza escénica la acción queda subordinada que cuando es la representación la que va detrás.

Así, podemos apreciar puestas en escena que más que preguntarse por el estatuto del espectador, utilizan su presencia como parte de las "circunstancias dadas" que absorberán la trama y el tiempo de la puesta en escena. Esta verdadera *participación* del espectador abarca desde el famoso *épater les bourgeois* decadentista, hasta la simple instrumentalización de su presencia.

Por ejemplo, en el *Valle del asombro* de Peter Brook (2015), en alguna parte, uno de los actores convertido en mago, hace un truco que requiere la participación de un espectador. La acción implica una suspensión momentánea del contrato ficcional, pero ya que aquella participación no desvía en nada el devenir de la ficción ni los roles establecidos, finalmente lo que intenta es reforzarlo.

Otro ejemplo memorable es la pieza *Ícaro* de Danielle Finzi (1998), que requería la presencia de un espectador en escena como mudo interlocutor del personaje. La presencia, aquí, del espectador, tampoco alteraba el curso de los acontecimientos y, sin embargo, sí cambiaba la tonalidad del acontecimiento de la noche.

En otro nivel, por ejemplo, podríamos situar una pieza como *Dionysus 69* de Richard Schechner, en donde el público elegía su lugar de emplazamiento, era "invitado" a matar a Penteo y luego a

bailar en escena e, incluso, “al final de la pieza, si el clima lo permite, la gran puerta del Garage se abre y todos los intérpretes salen a la calle Wooster, frecuentemente seguidos por los espectadores” (Schechner, 1971: 115). Aquí, como en la famosísima *Paradise now* del Living Theatre, el público tiene otro margen de acción: su presencia mueve los derroteros del guión, puede prolongar o apresurar una escena e incluso tomar la voz o mezclar su cuerpo con el de los actores. Y sin embargo, el espacio de la vida apenas es afectado.

Me parece que a pesar de las intenciones llamadas políticas en muchas de estas formas de hacer participar al espectador, éste queda reducido a una más de las diversas materias primas de la puesta en escena. Estamos en un nivel en el que se prueban herramientas y se exploran las posibilidades materiales de la representación sin pretensión ni posibilidad de pasar del teatro a otra dimensión que lo desborde.

Quiero decir que, en el caso del Living Theatre, el paso del umbral de la ficción a la vida lo daría mucho mejor su famosa toma del Teatro del Odeón durante los acontecimientos del mayo del 68. Allí, la estructura arquitectónica, con toda su carga simbólica, transformó su capacidad de hacer comparecer los cuerpos. El espacio se volvió refugio y asamblea en respuesta directa al curso de los acontecimientos que ocurrían afuera, pero que tenían su prolongación y provocación adentro del recinto. Así, incluso, el concepto de *ficción* cambia también su umbral de pertinencia, pues, volviendo a Rancière:

La ficción no es la creación de un mundo imaginario opuesto al mundo real. Es el trabajo que produce *disenso*, que cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación. Este trabajo cambia las coordenadas de lo representable; cambia nuestra percepción de los acontecimientos sensibles, nuestra manera de relacionarlos con sujetos, la manera en la que nuestro mundo es poblado de acontecimientos y de figuras. (Rancière, 2010: 66-67)

Digamos que en el caso de la forma resistente, la ficción puede ser disensual al presentarnos otros mundos y sus posibilidades de representación para unos cuerpos que, sentados y en lo oscuro, invierten un tiempo que no dedican al trabajo sino al libre curso de sus sensaciones y al movimiento de su intelecto al descifrar lo que los artistas ofrecen. En el caso del arte que deviene-vida, los espectadores -también librados del tiempo del trabajo- se encuentran ocupados y ocupando un espacio y un diálogo al que no tenían acceso en la vida y que, además, puede ser torcido por el curso del azar de los acontecimientos.

Tal es el caso, por ejemplo, de *Atlas Electores 2012* de Teatro Ojo; una serie de ocho sesiones quincenales que analizaba los distintos niveles de conformación en la intención de voto de veinte electores, veinte ciudadanos convocados para la pieza que, en cada sesión, iba observando y confrontando los afectos, la información, la historia política y los accidentes que hacen que un ciudadano emita su voto por tal o cual candidato. La pieza corría a la par que el tiempo electoral (el de la acción real) con el que dialogaba, al punto en que tuvo que dar cabida a la emergencia del movimiento Yo Soy 132.

Así también la pieza *Úmbal*, de Mariana Arteaga, en la que mediante un taller con diversos ciudadanos, se realizó una coreografía nómada que se abrió a la presencia de quienes pasaban por el barrio de Santa María la Ribera, los días de función.

La pieza,

inició en abril del presente año [2015] cuando se abrió la convocatoria para que aficionados al baile de cualquier edad y procedencia, donaran pasos a La Pasoteca, mismos que se convertirían en la materia prima a partir de la cual generar *Úmbal*. En la segunda etapa conocida como Laboratorio de Tejedores, contamos con la participación de voluntarios que crearon junto con el equipo de trabajo de *Úmbal*, nuevas secuencias de movimientos inspiradas en los pasos donados y propusieron formas de andar y estar en el espacio público. Por último, luego de audicionar a voluntarios aficionados al baile dispuestos a participar en el montaje de esta coreografía nómada, se completó el grupo de 54 habitantes para

montar la coreografía y desplazarla por tres rutas: dos en el barrio de Santa María la Ribera y en otra zona aledaña al museo [del Chopo]. **14**

Aquí sucedían diversos niveles de inmersión de los espectadores. Por una parte, había quienes eran convocados a una función a la manera común y que se unían a la procesión bailada. Pero, por otra, la colonia era “tomada por asalto” por la coreografía, de manera que muchos transeúntes y habitantes se transformaban en espectadores efímeros a quienes se les descolocaba la distribución cotidiana de los flujos de su barrio. Así, por ejemplo, mientras la coreografía se movía de calle en calle, un equipo detenía el tráfico; pero en la ocasión en que la presencié, un auto quedó atrapado por la coreografía; los bailarines hicieron una valla para el auto, y su conductora marchó muy despacio, sorprendida y emocionada; esto hizo que por un momento tanto el transcurso de la mujer como el de la coreografía se modificaran, mientras la conductora quedaba en relación afectiva con los bailarines que la saludaban y le daban una centralidad dentro del carnaval.

Un elemento importante no se nos puede escapar en ambos casos: no estamos hablando de piezas que acontecen únicamente en su momento de (re)presentación. No se trata de productos, sino de procesos. Me explico: este devenir-vida del teatro que señala Rancière, no implica únicamente que una pieza haya sido mostrada en ocho sesiones ni que la otra ocurra en las avenidas. En ambas piezas hay un acto de *disenso* fundamental, pues quienes tienen la centralidad son cuerpos y son voces que antes estaban destinadas al lado oscuro de la sala. No se trata de profesionales de la actuación sino de personas que se autorrepresentan en el hacer sobre la escena. Si bien no están allí de manera “natural” (¿qué sería eso?), sí se encuentran haciendo la parte de sí mismos, mostrando lo que la representación no alcanza a mostrar, pero que la acción devela. Ambas piezas, además, están realizadas a través de procesos largos, de talleres que, en estos casos, funcionan mucho más que como espacios de pedagogías de conocimiento, como espacios de intercambio de afectos. Su

relevancia no estriba únicamente en la información que los artistas pudieran tomar de los ciudadanos o de los saberes nuevos que éstos podrían adquirir; lo que se juega es la conformación de cuerpos más complejos, de un tiempo ocupado no en el sentido de la ocupación como empleo, sino de la ocupación como posibilidad de habitar. Habitar con otras formas de vida, habitar otras formas de vida en los otros cuerpos, en el propio.

Pero, incluso, me gustaría, de ser posible, pasar más lejos; me gustaría hablar de prácticas que, algunas sin provenir de las artes escénicas, en su manera de involucrar los cuerpos, los espacios y las voces, acceden a diversos tipos de teatralidad y que involucran los cuerpos de otras maneras. De las artes escénicas hacia otras disciplinas y de regreso.

## **Más allá de la participación**

Hay unas cuantas piezas artísticas que me interesa revisar, pues nos hacen pasar del campo artístico al plano de las estéticas de la emergencia.

En 2004, el escultor Thomas Hirschhorn realizó en Albinet, un suburbio de París, el *Museo precario*. Este consistía en la construcción de una sala museística en medio del barrio, donde serían exhibidas -a modo de préstamo por el Museo Georges Pompidou- piezas originales de Andy Warhol, Le Corbusier, Joseph Beuys, Salvador Dalí, Kasimir Malevich, Fernand Léger, Marcel Duchamp y Piet Mondrian.

En este barrio, que pasó de ser de obreros a ser de migrantes, Hirschhorn entrenó a siete jóvenes, los "guardianes", para ir al museo semanalmente por piezas de cada artista y volver al barrio. Las piezas eran expuestas junto con material contextual en un espacio de exhibición, el Museo, que había sido construido con madera y cartón (material precario, de uso corriente del artista)

junto con los habitantes, quienes habilitaron también una biblioteca, un espacio de usos múltiples y una cafetería.

Ahora bien, los chicos iban por las piezas y regresaban a manera de procesión, presididos por el "Luchador" (Hirschhorn mismo). Una vez que las piezas se integraban al Museo precario, en los demás espacios también se detonaban actividades como talleres, conversatorios o visitas guiadas a otros lugares relacionados con el artista o las piezas exhibidas.

Los domingos se cancelaba la parte correspondiente de la exhibición con una comida abierta para la comunidad, preparada por los propios miembros de ella. El último día del proyecto, todos desmantelaron la pieza y se rifaron objetos importantes.

Me interesa mencionar también el proyecto *New World Summit*, del artista Jonas Staal, que implica la instalación de "parlamentos alternativos" en donde se discuten temas que están fuera de las agendas oficiales o donde comparecen países o grupos sin voz en los grandes foros:

Los primeros cinco encuentros ocurrieron en museos y teatros de Berlín, Leiden, Kochi, Bruselas y Derik. Y se enfocaron en el uso de las listas de grupos llamados terroristas que se utilizan para desmantelar y aislar organizaciones políticas. En estas reuniones hubo representantes del Movimiento Kurdo de Mujeres, el Movimiento de Liberación Nacional de Azawad y el Movimiento Nacional Democrático de Filipinas, así como abogados, fiscales, jueces y asesores gubernamentales envueltos en casos de alto perfil luego de la aceptación de la Ley Patriota en Estados Unidos. **15**

En este caso, tenemos grupos cuya representatividad queda cuestionada por los poderes hegemónicos mundiales y, por tanto, sus voces quedan silenciadas. Se trataría tanto de ofrecer un espacio de emancipación (en el sentido de Rancière, donde los que no forman parte acceden a formar parte) que utiliza el prestigio del arte y sus espacios para hacer resonancia de los cuerpos y las voces sin representación. El acceso a un lugar de enunciación.



Por último, en la pasada Cuadrienal de Escenografía de Praga, el primer premio se lo llevó el proyecto *Estonia Unida*, del grupo Teatro NOgg. El proyecto se define como:

un movimiento político ficticio (...) Duró 44 días en los que fueron introducidas varias técnicas políticas. El teatro utilizó todas las formas de manipulación política para crear una nueva realidad: promesas más largas que la vida, anuncios políticos en la TV y en la calle, video-conferencias virales sobre política, provocación, entrevistas en TV y en shows de radio, etc. El teatro estuvo por todas partes en los medios, utilizando los medios para sus propios fines. Se cruzó el límite entre la realidad y la ficción y lo que generalmente era teatro, ahora era política pura, que tomaron como real lo mismo los medios masivos que los ciudadanos. El teatro ya no estaba en su lugar habitual, sino que capturaba completamente nuevos espacios: calles, encabezados de periódicos, estudios de TV y el lobby del parlamento. El teatro no era más un mero performance. Era real ahora. **16**

Se trató, justamente, de una pieza teatral que tomó a todas las personas de su país como ejecutantes. En el borde del engaño, la campaña del falso partido político sacó a relucir precisamente lo que sucede cuando naturalizamos el hecho de que la representación subordine a la acción: un todo es posible donde nada ocurre realmente. En este caso, la exploración se encontraba justamente allí, en cómo una acción real podía pasar como representación en el reino del monopolio de las representaciones. Se trata menos de una broma que de una toma (¿tendría que decir *política*?) de los modos de producción de la realidad y la visibilización de cómo sus mecanismos conforman nuestros hábitos y, por tanto, nuestras tomas de posición cotidianas. En este sentido, no puede dejar de resonar en mi cabeza la consigna mayor del 11M español: "No nos representan", no como cancelación de las representaciones, pero tampoco como un teatro en el que somos meros participantes sin posibilidad de acceder a la creación de los guiones; sino como habitantes de esta ficción de la que, simplemente, queremos tomar el poder de ensamblarla de otras maneras.

# LO TRÁGICO O EL SISTEMA DE LA MEMORIA <sup>17</sup>

## La tragedia

En un texto de *Los peregrinos de la materia*, Romeo Castellucci habla de su intención escénica por remontarse a lo *pretrágico*: ese momento de las teatralidades en que los animales no eran aún expulsados del escenario. Se trata de un "gesto polémico", un rescate de la *infancia*, de todo aquello que se encuentra antes de la Palabra, del Logos:

El momento en el que el animal desaparece de la escena nace la tragedia. El gesto polémico que hacemos con respecto a la tragedia ática es devolver al animal a la escena, dando un paso atrás. Llevar el arado sobre sus propios pasos, ver un animal en escena significa dirigirse hacia la raíz teológica y crítica del teatro. Un teatro pretrágico significa, ante todo, infantil. El teatro pretrágico es, acelerando esta imagen, la infancia, entendida como "in/fancia", o sea como la condición de quien está fuera del lenguaje. (Castellucci, 2013: 55)

De manera similar, en otro texto memorable, Gilles Deleuze señala que: "De la tragedia griega a la filosofía moderna hay toda una doctrina del juicio que se va elaborando y desarrollando. Lo trágico no es tanto la acción como el juicio, y la tragedia griega instaura primero un tribunal" (Deleuze, 1996:176).

Hay en ambas afirmaciones una idea de que la tragedia, al instalar el reino del Logos, instalaría también una separación, una esquicia. Como si todo aquello anterior al orden de la palabra racionalizada que da lugar a la tragedia ática, fuera el símil de cierta *inocencia* que, a su vez, no se encuentra lejos de la bestialidad y de la inarticulación pasional del lenguaje. Podríamos citar en Sófocles un momento sintomático del rompimiento de la escena original. En

*Edipo Rey*, Edipo responde a la Esfinge con una respuesta contundente: al acertijo acerca del animal que en la mañana anda en cuatro patas, en la tarde en dos y en la noche en tres, Edipo contesta: "El hombre". Y hay, en esta enunciación, una separación de lo que Agamben denominará "lo abierto" de la animalidad, a favor de la singularidad del portador del Logos, el Hombre. No está de más apuntar que ante esta respuesta, la Esfinge, esa unión monstruosa de naturalezas diferentes, o mejor dicho, ese paradigma que muestra cómo la naturaleza es monstruosidad por su capacidad de *sobreponer las diferencias* (como en el caso de la Viola shakespeariana que hemos mencionado), ese paradigma natural, pues, se tira el vacío, llevándose en su caída los acertijos y el universo del Mythos.

Y sin embargo, pareciera que en estos siglos de modernidad se ha intentado lo mismo cuestionar que revivir a la tragedia como género literario. Otro acto sintomático, pues, que oculta dos detalles: el primero, que esos intentos acaso provengan del impulso de (digamos y explicaremos después), cierto *inconsciente de la historia*: hay algo que aún late en la tragedia que es más urgente que la propia literatura y que nos hace buscarla allí donde menos está; y no está allí, en la literatura, porque, segundo, la tragedia ática y sus reconstrucciones es, digamos, el resto textual de un acto performático: la conjunción del *demos*, del Todos, alrededor de la narración de un Mythos fundacional. Un acto que intenta volver a poner en el cuerpo colectivo, "las sucesivas transformaciones de la pregunta instituyente" de una sociedad (Grüner, 2005: 26).

En este sentido, este *poner en escena* la pregunta instituyente nos llevaría a algo más importante que la representación escrita de una historia acabada: se trata de presenciar y comparecer, otra vez -siempre otra vez-, en el Territorio ante la fuerza de la fundación misma del *demos*. Se trata de alcanzar el momento de lo *trágico*.

*Lo trágico*, una vez más, no como literatura ni representación sin cuerpo; sino como in/corporación de la pregunta por el *estar juntos* de un colectivo de personas. Lo trágico sería, cuando atrae a los cuerpos, "el fundamento perdido de lo político" (Grüner, 2005: 69).

Como indica entre otros Rene Girard, lo social se instaure a costa de un sacrificio que representa la violencia misma que implica el *estar juntos* -o bien, esta violencia es la composición de fuerzas al *tener reunidas (monstruosamente) las diferencias-*, pues "si el *otro* es un obstáculo para ese deseo, pero al mismo tiempo es el que lo indica, el que señala hacia él: El *fracaso del ritual* de sacrificio produce la 'crisis sacrificial': es el riesgo de recomposición de la violencia mimética, del todos contra todos" (Grüner, 2005: 94). Lo trágico, pues, sería ese justo momento en el que el ritual de sacrificio recuerda la violencia *originaria* (que no *original*) que da lugar a la organización del *demos*. Es un momento pre-social que recuerda que lo social (el *estar juntos*) se encuentra sobre un inquietante suelo, al borde de una crisis en la cual la violencia puede reaparecer si no queda negociada bajo cierto contrato social. La tragedia, cuando alcanza el núcleo de lo trágico, sería entonces "una suerte de antropología de lo político, situada en la transición conflictiva entre la cultura basada en el sacrificio (orden 'arcaico') y un orden racional, que sustituye la protolegalidad del sacrificio por la Ley a secas" (Grüner, 2005: 94).

En este sentido es que el *olvido de lo trágico* es el olvido del sacrificio que ha dado origen a nuestro estar juntos; un sacrificio, repitamos, cuya intención fue conjugar la violencia originaria (que no original) del todos contra todos. (No sería muy errado señalar a este momento de nuestro *estar aquí*, pues, como el fracaso del ritual trágico de nuestra nación). Un olvido que inquieta a la Memoria, que la fuerza a hacer el trabajo de remontarse a la tragedia.

Pero demos un paso más: lo trágico sólo puede ser expresado como Mythos. Se trata de un lenguaje (imagen, lenguaje, gesto) incapaz de ser puesto al lado por el Logos. Un Mythos que no le pertenece -como el Logos- sólo a la Palabra, a la Historia como apropiación hegemónica de las narraciones plurales. Un Mythos que, justamente, recoge, reúne la multiplicidad de las historias y les da carácter simbólico para que no dejen de ser de todos. El Mythos es, por tanto, inapropiable. Y es por su propia naturaleza, por guardar la memoria de la violencia constituyente, también el espacio de la crueldad, pues:

hay una justicia que se opone a todo juicio, según la cual los cuerpos se marcan unos a otros, la deuda se asienta directamente en el cuerpo, siguiendo unos bloques finitos que circulan en un territorio. El derecho no tiene la inmovilidad de las cosas eternas, sino que se desplaza sin cesar entre familias que deben derramar o devolver la sangre. Son signos terribles los que labran los cuerpos y los colorean, trazos y pigmentos, que revelan en plena carne lo que cada cual debe y lo que se le debe: todo un *sistema de la crueldad*. (Deleuze, 1996:202)

Como apunta Deleuze a propósito de los sistemas que se han opuesto a la doctrina del Juicio, es decir, a la hegemonía del Logos y sus variantes greco-cristiano-capitalistas, este es un sistema de la crueldad, que en el siglo anterior mantuvieran vigentes Kafka, Artaud, Gurrola o Margules.

Se trata, como se puede deducir, de un sistema que no intenta ni ocultar la violencia originaria, ni tampoco dedicársela a un sacrificio que la borraría de una vez y para siempre; pero que tampoco promete su erradicación futura, en el progreso o más allá, interiorizándola primero en los individuos como un sistema de deuda infinita.

Pero, ¿qué otras puertas abre lo trágico?, ¿cómo convocarlo?

## **La memoria**

Decíamos arriba que el Logos supone la subsunción de las pequeñas historias a la hegemonía de la Historia (al monopolio de la representación) y que, por tanto, supone también la redención (y rendición) total de la violencia (y la erótica) del *estar juntos*: pensemos en el *monopolio de la violencia* que tanto repetimos cuando nos referimos al aparato de Estado-nación. Es, en todo caso, esta subsunción de las historias -su rendición a golpe de espada y fuego (como Cuauhtémoc ante Cortés)-, la que ofrece la parte simbólica al poder hegemónico.

Y si hemos de recordar a Georges Balandier, el poder no se ejerce únicamente por la fuerza de la espada, sino ante todo por la eficacia simbólica, por el monopolio de signos y la construcción de imaginarios, en operaciones abiertamente teatrales.

Un poder establecido únicamente a partir de la fuerza, o sobre la violencia no domesticada, padecería una existencia constantemente amenazada; a su vez, un poder expuesto a la única luz de la razón no merecería demasiada credibilidad. El objetivo de todo poder es el de no mantenerse ni gracias a la dominación brutal ni basándose en la sola justificación racional.

Para ello, no existe ni se conserva sino por la transposición, por la producción de imágenes, por la manipulación de símbolos y su ordenamiento en un cuadro ceremonial. (Balandier, 1992: 19)

Pensemos por ejemplo, en la disputa abierta en las redes sociales en los últimos años acerca de la apropiación del Zócalo para el 16 de septiembre. No es poca cosa que el año anterior se haya sacado (desterrado) el plantón de los maestros unos días antes, y este año, se haya llevado (trasterrado) a tantos cuerpos a *ocupar* el territorio simbólico para la realización del ritual anual.

Esta verdadera disputa de los territorios, los cuerpos y los símbolos, es también sintomática de que el Estado (como representación del *demos*) ya no tiene el monopolio de la producción de imaginarios; y así, para la política clásica, no

tenemos eficientes símbolos, no aparecen los cuerpos y los territorios han sido expropiados.

De manera que a la Historia que expropia símbolos, cuerpos y territorios, se le puede oponer un -llamémoslo así- *sistema de la Memoria*. ¿En qué consistiría tal sistema? En primer lugar, en el establecimiento de un *lugar de enunciación* (recordemos que Spivak define a los subalternos como aquellos que no tienen *poder de enunciación*): un escenario que pueda congrega las historias en su multiplicidad, en su equivocidad, en su fundacional incompletud. No se trata, por su puesto de la Historia que implica una teleología que lleva siempre a la justificación del poder en turno; no se trata de la Historia en su inequívoca lógica de causalidades lineales; no se trata de la Historia como gran Totalidad cobijadora de los Justos a la vez que segregadora de los réprobos. Se trata de las *historias* que se muestran como montaje de experiencias, donde nunca sabremos cuánto hay de realización y cuánto de invención; se trata de aquella Babel accidental y a-lógica de la *historia efectiva* que Nietzsche evocara y que luego Foucault convocara como construcción genealógica; se trata de las historias que registran y componen *formas de vida*.

Se trata, pues, en el sistema de Memoria, de esta misma -la memoria- como constelación benjaminiana, como caos de velocidades, de encuentros a veces alegres, a veces tristes de los cuerpos, pero que no ocultan su crueldad (y erotismo) originaria, su rebelión a "hacer sociedad". Y en este sentido, se trata también de la Memoria como un *inapropiable*, pues la memoria es siempre un asunto de la colectividad, de la conjunción de los cuerpos; con lo cual se opone al simple recuerdo personal, en donde la teleología de la Historia se proyecta en la historia individual y la escena familiar.

## **El territorio**

Así, el sistema de la Memoria es, sin lugar a dudas, un espacio de reunión de los cuerpos. *Un espacio común*. Por tanto, y parafraseando a Grüner, la Memoria *o la hacemos nosotros o aceptamos la que ya nos dieron*. Y en este sentido, pensándola como espacio, convendría pensar que la Memoria está ligada a los Territorios. No es que la supuesta dislocación global nos haya dejado sin lugar y, por tanto, hubiera que volvernos *radicantes*: eso dejémoslo a quienes pueden hacerse de pasajes de avión con facilidad. Es justamente *el lugar* lo que se encuentra expropiado en la gran narración global. No me voy a detener demasiado a justificar lo que Grüner llama de nuevo *Nación* y que se encuentra completamente al otro polo de los nacionalismos de toda laya; me concentraré más bien, en lo que él retoma de Marx: *la Tierra y la Lengua*: las condiciones materiales y simbólicas de la existencia en común. En la Tierra y en la Lengua se encuentran las condiciones simbólicas y materiales que nos constituyen como sujetos individuales a la vez que sociales. Para decirlo de otra manera, son de estos niveles de los que es posible *hacer memoria*: se trata de los sistemas con los que nos representamos la realidad y los modos en los que conducimos nuestros cuerpos.

Bien puede ser que ese Territorio (Tierra y Lengua = Territorio) se encuentre atravesado por diversas velocidades: la de la familia, la de la comunidad, la de las conexiones externas-internadas, incluyendo, claro que sí, la velocidad global; pero el Territorio nos permite volver a pensar en una conjunción material de cuerpos que se encuentran juntos en situaciones agonistas, no siempre equilibradas ni armónicas, sino en constante conflicto y en peligro de entrar en el caos, al borde de la *crisis ritual*.

Es así que el Territorio nos permite enfocar una inquietud benjaminiana esencial: cómo extraer del pasado relámpagos que iluminen el presente; lo cual es posible justo moviéndonos hacia la Memoria, adentrándonos en el Territorio, en los momentos fundacionales de la Tierra y de la Lengua, pues conviene no olvidar que "Es este 'fondo común' -esta propiedad comunitaria



ontológicamente previa y condicionante de la individualidad- el que es enajenado por la emergencia de la propiedad privada en general, y muy en particular por la propiedad privada de tipo capitalista" (Grüner, 2005: 196).

## **La multitud**

Ahora bien, lo trágico, decíamos arriba, es el *fondo perdido de lo político*: lo político como el establecimiento de esos pactos que nos ayudan a *estar juntos*, pactos que darán lugar a la Ley cuando el Logos se apropie de los pactos mismos. El Mythos, en cambio, es inapropiable, porque es de todos. De manera que lo trágico exige la comparecencia y la actividad del *demos*, es un acto de teatralidad -que no teatral- pues reúne cuerpos en un escenario, en una ordenación diferente (*ficticia*, si se quiere), del Territorio. Lo trágico es también propio de las teatralidades, pues muestra a la propia conformación social como una construcción de las personas, y menos como la cesión de la soberanía a una Ley o un Logos que cierra su acceso; es algo más como un *software libre*, iniciado siempre, pero también siempre renovable. Se relaciona con las teatralidades, pues como afirma Óscar Cornago: "En todos los órdenes culturales, afirmar de algo que es teatral implica una mirada consciente que hace visible los códigos exteriores que están siendo empleados. La realidad es desvelada como un juego de representaciones y su sentido ulterior queda cuestionado" (Cornago, 2005: 8).

Hay, entonces, en la tragedia (la tragedia como representación común o no apropiada de *lo trágico*) una cualidad erótica: la tragedia es violenta siempre, por cuanto hace aparecer lo obscuro, por cuanto vuelve a poner los cuerpos *inocentes* (sin culpa y contra la doctrina del juicio) sobre la escena. Y no se trata (como alguien que se hubiera entregado alguna vez lo sabe) de pensar el erotismo como otra cosa sino como un campo de lucha de los cuerpos, de la aparición de las diferencias en conflicto

siempre, exhibiendo siempre su singularidad, pero dejándose penetrar (u oponiéndose) a las demás singularidades. El campo de juego y lucha de los afectos

Se trata menos de la aparición de la masa de espectadores y más de la comparecencia de la Multitud, pues:

La multitud también puede ser concebida como una red abierta y expansiva, en donde todas las diferencias pueden expresarse de un modo libre y equitativo, una red que proporciona los medios de encuentro que nos permitan trabajar y vivir en común.(...) La multitud, en cambio, es plural. La multitud se compone de innumerables diferencias internas que nunca podrán reducirse a una unidad, ni a una identidad única. Hay diferencias de cultura, de raza, de etnicidad, de género, de sexualidad, diferentes formas de trabajar, de vivir, de ver el mundo, y diferentes deseos. La multitud es una multiplicidad de tales diferencias singulares. (Hardt, 2004: 15-16)

La multitud es siempre erótica; la masa, el público, no. La multitud hace su historia, la masa, el público, se contenta con la que le dan. Como dice Bifo:

¿Por qué ocupar una plaza, una calle o un territorio cuando sabemos muy bien que allí no reside ningún poder político y que el sistema financiero no se localiza en una dimensión territorial? Porque la primera cosa que necesitan los trabajadores precarizados es la reactivación de una dimensión afectiva y territorial que permita reconstruir las condiciones emocionales de la solidaridad. Me parece que ese es el sentido de la toma de las plazas, de las acampadas. Una sublevación colectiva es antes que nada un fenómeno físico, afectivo, erótico. La experiencia de una complicidad afectuosa entre los cuerpos. (Bifo, 2014)

## **Las teatralidades**

Finalmente, tengo que decir que pensar en teatralidades (lo performativo, lo liminal, lo que quiebra el monopolio de la representación) más que en el teatro, me permite posicionar prácticas artísticas como las que he mostrado aquí en su potencia. <sup>18</sup> Ante la Historia, ante el monopolio de las historias

tomado por políticos, profesores o artistas, no puedo dejar de pensar en estas otras palabras de Grüner:

*Desencajar* ese horizonte temporal dominante, ponerlo fuera de lugar, *out of joint*, hamletianamente, no es -aunque lo sea también- tarea de historiógrafos, de filósofos, de teóricos sociales [añado: de los artistas]: es tarea de las multitudes anónimas, dispersas, múltiples, de lo que antes se llamaban los pueblos, los "vencidos", dice Benjamin -pero no, por completo, derrotados para siempre- rehaciendo su propia historia sobre las ruinas mortificadas de un pasado que no es el suyo, sino el que les dieron (los progresistas) para aplastarlo bajo el monumento [o la "obra de arte", añadido]. El historiador, el filósofo [el artista], lo que fuere, es en todo caso uno menos en esa multitud: es el que *está allí*, en la incómoda, ambivalente posición de un testigo, de un observador participante, del relampaguear de las ruinas del pasado en el presente. (Grüner, 2005: 22)

Ser *uno menos* sería, la tarea de las prácticas teatrales que me interesan. Ser *uno menos*, sin embargo, se puede ser de muchas maneras. En algún texto, Jean Duvignaud decía que en épocas de crisis (y qué son esas crisis, sino *fallas del ritual trágico*), el teatro, las teatralidades, funcionan como ensayos del porvenir. Ser uno menos, entonces, implica meter el cuerpo para obtener cuerpos que *ocupen* el Territorio. Ser *observador participante* es estar allí y no en un lugar cualquiera, para activar la potencia de generar escenarios, lugares de enunciación, del Territorio y la Memoria bajo el guión de lo trágico, moviendo a los participantes a ser observadores y a los observadores a ser participantes, en un deslizamiento dialógico de los roles, de las identidades; desencajando los cuerpos de su gozne identitario para, juntos, rastrear brasas en las ruinas e imaginar nuevos contratos sociales.

# ROUSSEAU, NUESTRO (TEÓRICO) CONTEMPORÁNEO 19

## El teórico

Permítaseme comenzar trayendo a cuento una vieja discusión. Una que, tal vez, parezca que quedó zanjada tan pronto como apareció. Se trata de la discusión entre Jean Jacques Rousseau y Jean D'Alambert. Recordarán ustedes la famosa carta que el ginebrino le dirige al francés y que resulta como respuesta a la entrada sobre Ginebra en la Enciclopedia escrita por d' Alembert, donde según éste hace falta un teatro. Sugerencia racional, diríamos, pues desde este lado de la discusión el teatro nos parece de lo más natural y, es más, ya motivados, incluso nos parece uno de esos derechos del Hombre y del Ciudadano cuya proclama tanto le debe, paradójicamente, al filósofo de Ginebra. Pero, precisamente Rousseau, en su respuesta, se opone a la introducción de ese cuerpo extraño en la vida ciudadana de su localidad.

Para comprender su argumento, será necesario remontarnos más allá del juicio fácil al filósofo del derecho natural. Ciertamente, su discurso de oposición hoy nos debe parecer, por lo menos, reaccionario: Rousseau rechaza, platónicamente, el imperio de las sombras, de la ilusión y de los simulacros, en nombre del bien de la *polis*. Sus reparos no son estéticos, sino morales (morales no: políticos) y esto para nosotros es ya un rasgo ante el cual esbozamos una sonrisa socarrona. Pero vayamos un poco más lejos: ¿a qué políticas del teatro reacciona Rousseau? Se trata, sin duda y como demuestra Jean Duvignaud en su imprescindible *Sociología del teatro*, de una teatralidad específica, la de la "escena cerrada". Se trata de un teatro que se contrapone en

estéticas y políticas al teatro abierto del Medioevo y, aún más, al teatro isabelino y al de los corrales españoles. Es un teatro hecho desde y para unas élites que, en el asomo de la acumulación originaria del capital, aprovechan los adelantos tecnológicos para dar apoyo a ciertos discursos de legitimación de clase. Incluso, el sociólogo francés llega a mencionar que: "el teatro cerrado dramático ha sido el santuario de la inmovilidad opuesta a las transformaciones sociales, una desesperada tentativa por conjurar el movimiento de la historia" (Duvignaud, 1966: 252).

Se trata, pues, de un teatro que está lejos del interés público. Nos guste o no, las últimas obras de Shakespeare, de Calderón, las de Molière y Racine fueron hechas para el gusto del príncipe, con base en valores aristocráticos. Son, claro, también mucho más que eso, pero eso lo sabemos ahora. En el momento en el que el teatro cerrado comienza a imponerse, resulta ser la avanzada de una distribución diferente del poder entre el gobierno y la población. Es más, la política y la sociedad han asumido la metáfora teatral como segunda naturaleza: la idea de que la política y la vida son sólo teatro se van haciendo moneda corriente, de manera que, en palabras de Eduardo Rinesi

Rousseau advierte con agudeza las características del proceso que terminará por convertir a los ciudadanos de las modernas ciudades liberales en sujetos privados, ajenos al centro de la "escena" y aislados entre sí. Por eso rechaza al teatro y a la metáfora teatral para pensar las características de un orden político deseable... Porque entiende que la adopción de la metáfora teatral para pensar la política no permite concebir la relación del ciudadano con el poder político sino como una mera relación vertical de consentimiento y no de un consenso alcanzado colectivamente a través de una interacción horizontal y libre desarrollada en un contexto de cooperación. (Rinesi, 1996: 33)

El teatro cerrado resulta ser un vehículo de un contrato social que Rousseau no va admitir tan fácilmente. Mas ese contrato es el que ha dado lugar a nuestra sociedad y a nuestra idea de teatro.

Ahora bien, el que la historia no le diera la razón no me parece motivo suficiente para condenarlo en el archivo de los absurdos

históricos. ¿No es Benjamin quien nos alerta a rescatar las chispas de los discursos vencidos para generar un fulgor que ilumine el presente?

Para tal ocasión, quisiera rescatar ahora, no las objeciones, sino las propuestas del ginebrino, que en una nota al pie de su carta, escribe:

Recuerdo que en mi infancia me sorprendió un espectáculo bastante simple, cuya impresión, sin embargo, conservé siempre, a pesar del tiempo y de la diversidad de objetos. El regimiento de San Gervasio había hecho su ejercicio militar y, según la costumbre, habían cenado por compañías: la mayor parte de cuantos las componían se reunieron luego en la plaza de San Gervasio y se pusieron a bailar todos juntos, oficiales y soldados, en torno a la fuente, en cuyo brocal se habían encaramado los tambores, gaitas y portaestandartes. Un baile de gente alegre tras una copiosa comida parecería no ofrecer nada demasiado interesante que ver; sin embargo, la armonía de quinientos o seiscientos hombres uniformados, cogidos de la mano y formando una larga banda que serpenteaba cadenciosamente y sin confusión, con mil vueltas y revueltas, mil especies de evoluciones figuradas, la variedad de ritmos que las animaban, el ruido de los tambores, el resplandor de las antorchas, cierto aparato militar entre el jolgorio, todo eso producía una sensación muy viva que no podía soportarse indiferentemente. Era ya tarde y las mujeres se habían acostado, pero se levantaron todas. Pronto las ventanas se llenaron de espectadoras que daban nuevos bríos a los actores y que, no pudiendo permanecer mucho tiempo en sus ventanas, bajaron: las dueñas iban a ver a sus maridos; las criadas llevaban vino; incluso los niños, a medio vestir, acudían de la mano de sus padres. Cuando se interrumpió el baile, todo fueron abrazos, risas, saludos, caricias.

Hubo una afectividad generalizada que no sabría describir, pero que, en un ambiente de alegría universal, se siente naturalmente en medio de todo lo que nos es querido. Mi padre, abrazándome, fue presa de un estremecimiento que aún creo sentir y compartir: «Jean-Jacques, me decía, ama a tu país. ¿Ves a esos buenos ginebrinos? Todos son amigos, todos son hermanos, entre ellos reina la alegría y concordia. Tú eres ginebrino, un día verás otros pueblos; pero, aunque viajes tanto como tu padre, jamás encontrarás otro semejante.»

Cuando se quiso proseguir el baile, no hubo modo de hacerlo: ya no se sabía lo que se hacía, todas las cabezas daban vueltas con una borrachera más dulce que la del vino. Tras algún tiempo de reír y charlar en la plaza, hubo que separarse, y cada cual se retiró pacíficamente con su familia. Y así fue como aquellas amables y prudentes mujeres se llevaron a casa a sus maridos, no perturbando su esparcimiento sino yendo a compartirlo con ellos. Sé que este espectáculo que me hizo tanta impresión carecería de atractivo para otros muchos: hacen falta ojos

dispuestos a verlo y un corazón hecho para sentirlo. No, no hay más alegría pura que la pública y los auténticos sentimientos de la naturaleza sólo reinan en el pueblo. ¡Ay!, dignidad, hija del orgullo y madre del aburrimiento, ¿acaso tus tristes esclavos tuvieron en su vida algún rato semejante? (Rousseau, 1994: 168)

Se trata, para Rousseau, de un evento ciudadano y espontáneo, un convivio que resulta en el reforzamiento de los lazos locales. Un acto inclusivo, donde nadie lleva necesariamente la batuta ni destaca por encima de los otros. Un acto de *communitas*, diríamos. Un poco antes, sobre actos como éste, afirmaba:

Pero, finalmente, ¿cuál será el objeto de esos espectáculos?, ¿qué se mostrará en ellos? Nada, si se quiere. Con la libertad, allí donde hay afluencia, reina también el bienestar. Plantad en medio de una plaza un poste coronado de flores, reunid allí al pueblo y tendréis una fiesta. Mejor aún, convertid a los espectadores en espectáculo, hacedlos actores, haced que cada cual se vea y se guste en los demás para que de ese modo todos se encuentren más unidos. (Rousseau, 1994: 156)

Se trata, entonces, de actos hinchados de gratuidad e inutilidad que se contraponen al argumento que líneas antes, Rousseau esgrime en contra del costo de la entrada al teatro, un análisis económico que tampoco puede dejarnos indiferentes.

Mi punto, pues, al exponer ante ustedes estas reflexiones, consiste en que muchas teatralidades contemporáneas son, sin saberlo, deudoras del gesto de Rousseau. Bien es cierto que hay una serie de presupuestos no compartidos con el filósofo: su esencialismo naturalista, su ideal de armonía ciudadana y otras características que se resumen en el concepto de “voluntad popular” que significa la reducción a consenso de todas las diferencias, alrededor de la voluntad del sistema de gobierno. Pero pensémoslo un poco: Rousseau se ubica en un extremo de la llegada del teatro cerrado y es mi hipótesis que nosotros nos encontramos en el otro extremo, pues si bien es cierto que los teatros cerrados aún tuvieron muchas transformaciones, hoy día muchas teatralidades ya no suceden entre sus paredes.

Entonces, mi intención será ubicar a un Rousseau distópico: Rousseau el teórico del teatro contemporáneo. Como dije arriba, para hacerlo habrá que poner entre paréntesis algunas de las características de la *episteme* en la que ejerce su pensamiento, de manera que pasará directo a sus propuestas específicas:

1. El teatro no es asunto (exclusivo) de profesionales.
2. El teatro no ocurre exclusivamente en un recinto cerrado.
3. El teatro no distingue entre actores y espectadores. Hay, digamos, sólo participantes.
4. El teatro son reglas de juego y de relación entre los cuerpos.
5. El teatro no tiene un tiempo determinado, lo genera.
6. El teatro no tiene un espacio determinado, lo genera.
7. Los participantes son apelados en cuanto ciudadanos con capacidades estéticas.
8. El teatro no es una historia que contar, sino un tiempo y espacio por compartir.
9. El teatro es un espacio de re-conocimiento común.
10. El teatro pone en escena los afectos comunes, no siempre consensuales.

La síntesis, en fin, de estos puntos, estaría cerca de la máxima gurroleana: "el teatro es: trazo una línea, yo acá, tú allá, y yo empiezo".

Me parece que este decálogo nos podrá servir para hacer frente a muchas teatralidades contemporáneas, haciendo hincapié en que en este recuento no se trata de intentar volver a "un estado de naturaleza" escénico anterior a cualquier producción artificial. He considerado que, obviamente, no hay vuelta atrás y que, a pesar de la voluntad espontánea y armoniosa del Rousseau iluminado, tomo en cuenta las teatralidades generadas a iniciativa de uno que llamaremos artista, y que el convivio, más que exponer la parte armoniosa de la vida, es capaz de hacer surgir los antagonismos. No es el escenario del consenso, sino del disenso y la diferencia.



## **II. NOMBRES**

# LA TEATRALIDAD COMO INSURRECCIÓN Y LA INSURRECCIÓN COMO TEATRALIDAD<sup>20</sup>

*Ha llegado el momento de narrar ampliamente los desbordamientos artísticos hacia la política y el activismo social sin restringirlos a la historia del arte, para convertirlos en una componente de la historia general de las luchas emancipatorias. Necesitamos elaborar relatos aún más sofisticados que permitan que las historias de las artes políticas y activistas se incorporen a la historia general de la emancipación, haciendo ver así cómo dichas artes forman un cuerpo con las luchas. Hay que martillar con esta verdad necesaria: la producción de máquinas artístico-políticas es todo lo contrario de una anomalía en la historia.*

Marcelo Expósito

## I. París, 1968

“Qué maravilloso *happening*, Julian”, le gritaba Jean-Luis Barrault a Julian Beck mientras la multitud de estudiantes y artistas tomaba, el 15 de mayo de 1968, el Teatro Odeón y lo convertía en espacio público y *teatro de operaciones* de la Revolución en curso. Durante un mes, el recinto teatral que representaba a la “cultura elitista y burguesa”, se convertía en un umbral entre la calle y el escenario. Caídas todas las paredes, la cuarta incluida, el tablado se volvía en estrado para que los *cualsea* tomaran la palabra; una asamblea permanente, “un lugar de encuentro entre obreros; una permanencia revolucionaria, un lugar de *meeting* ininterrumpido”, como decía un comunicado.

Y aún más, pues a la irrupción de lo real en el teatro le siguió el asalto de la teatralidad en la calle, dado que los ocupantes también tomaron vestuario de las bodegas del teatro, con el cual se vistieron para salir a las protestas. “Centuriones, piratas y princesas” fueron rociados de gas en los encuentros con la policía.

No es casual entonces que uno de los grupos que se encontraba apoyando esta movilización fuera el Living Theatre, cuyos integrantes estaban en Francia para presentar *Paradise Now* en el festival de Aviñón. Nunca como entonces una pieza escénica que precisamente tenía la revolución como objetivo, podría encontrarse directamente con una revuelta para ponerse a prueba. Es así como el 16 de mayo, Beck y Judith Malina suben al escenario del Odeón con una bandera anarquista cantando la Internacional y, días después, en Aviñón, el teatro les resultará insuficiente y buscarán la calle. Afuera, la obra se va volviendo en el Santo grial de la vanguardia: no sólo rompe las barreras entre arte y vida, sino que además proporciona la mecha para numerosas asambleas, para “tomas de conciencia” y, por supuesto, para el recelo de las autoridades burguesas. Es difícil saber qué resultaba más peligroso para la policía francesa: los cuerpos desnudos, el convivio abierto o los discursos alcanzados. Luego de tres días de performance, el festival le pide al Living cambiar de obra y los artistas, por supuesto, se niegan. Buscando el paraíso, el Living se quedará un tiempo en Europa.

## **2. 2014, Santiago de Chile**

Una procesión recorre las calles de Santiago los días 14 y 15 de enero. La procesión lleva en andas nada menos que el Palacio de La Moneda, de cuyo predio ha salido y, luego de una parada en el cementerio junto a la tumba de Salvador Allende, llegará al barrio de La Legua. Allí, en uno de esos barrios emblemáticos de la desigualdad como resultado de la depredación del capital, barrio popular, ruidoso, casi endogámico y, por supuesto punto de

enlace del comercio ilícito, allí pues, un carpintero ha tomado los diseños de Roger Bernat que querían ser los planos para la construcción de una maqueta del palacio de La Moneda, los ha rayado y recompuesto, para luego ponerse manos a la obra. El resultado: una maqueta de alrededor de 4 metros cuadrados, capaz de llevarse sobre los hombros, y con un hueco al centro para que una persona pueda subir al "balcón" a pronunciar un discurso.

Pero ¿qué personas quisieran hablar desde el balcón de La Moneda? Txalo Toloza, artista de la compañía, me explicaba que se había buscado a organizaciones sociales en resistencia para invitarlas a la acción pero que, sintomáticamente, quienes accedieron casi de inmediato fueron quienes incluso dentro de la resistencia carecían casi de espacio de enunciación. Tal el caso de las trabajadoras domésticas, quienes apenas los artistas les comenzaron a explicar el proyecto repondieron: "no me diga más: nosotras vamos".

Nuestras demandas son -dijo Ruco Late, la presidenta del Sindicato de Trabajadoras de Casa Particular-: tener una jornada digna, como todos los trabajadores, de 45 horas. También queremos que se nos haga un contrato digno que sea ajustable a nosotras como trabajadoras de casa particular, que se diga cuál va a ser nuestro trabajo, el trabajo que vamos a realizar dentro de la casa. No como hoy día que nuestros empleadores nos llevan al lugar que ellos quieren porque no tenemos contrato. Desde esta réplica de La Moneda nosotras exigimos a nuestra Presidenta electa que se haga el convenio 18g ratificado acá en Chile este año. Eso es lo que quería decir, y gracias a todos por estar aquí hoy día. Gracias. **21**

Así, familiares de víctimas, trabajadoras sexuales, transexuales, organizaciones a favor de la agua, de los pueblos milenarios o de una nueva constitución, fueron distribuyéndose el trabajo inútil de cargar el artefacto simbólico que, a su paso, congregaba a curiosos, detractores y amigos, y que iba levantando en su camino lo mismo desfiles que bailes y cantos. La fiesta y el ágora como revuelta.

### **3. 1758, Ginebra**

"Plantad en medio de una plaza un poste coronado de flores, reunid allí al pueblo y tendréis una fiesta. Mejor aún, convertid a los espectadores en espectáculo, hacedlos actores, haced que cada cual se vea y se guste en los demás para que de ese modo todos se encuentren más unidos". Como ya lo hemos citado, así contestaba Jean Jacques Rousseau al enciclopedista D'Alembert, ante su propuesta de edificar teatros (burgueses) en Ginebra. El misántropo paranoico aborrecía la vida que daba lugar a esos teatros: la suplantación, el fingimiento, el individualismo utilitario y, con ello, la sumisión al dinero. Por el contrario, Rousseau pondera el encuentro, el convivio sin papeles previos, el ciudadano que se topa con el ciudadano. Así como el ginebrino brindó figuras discursivas, así también brindó aquí una prefigura performática de lo que sería la Revolución.

### **4. 2002, Huanta**

En la década anterior, Ileana Diéguez, en un magistral gesto del pensamiento, dio un giro al uso del concepto "liminal" que Víctor Turner había utilizado para describir una de las estancias de los ritos de paso y que los estudios performáticos habían hecho suyo. A la luz de su experiencia por Latinoamérica y al mirar la manera en que la sociedad hacía uso de la teatralización como forma de resistencia, llegó a percibir lo liminal "como la emergencia de un modo que hacía posible habitar el mundo de forma poética y auténtica, aunque efímeramente". Si bien es cierto que muchas de aquellas prácticas fueron ejercicios aislados de demostración ciudadana, otras acompañaban acontecimientos políticos de gran relevancia y que, sin duda, ya prefiguraban el movimiento que comenzó a girar más rápido a partir de 2011.

En 2002, en Huanta, Perú, la comisión de la Verdad y la Reconciliación encargada de esclarecer "los hechos y

responsabilidades de la violencia política y la violación de los Derechos Humanos producidos entre mayo de 1980 y noviembre del 2000”, dio inicio a las Audiencias Públicas en las que las víctimas comparecían ante los comisionados. Mucha gente se desplazó hasta allá ya fuera a rendir testimonio o para conocer el paradero de sus seres queridos que habían desaparecido en medio del fuego cruzado entre los militares del gobierno de Fujimori y el grupo maoísta Sendero Luminoso. Allí, el grupo Yuyachkani confrontó algunas piezas ya elaboradas y construyó otras nuevas a partir del diálogo entre la gente, en las plazas y mercados. Herederos confesos de la estética del Odín Teatret, perseguidores de ese otro cuerpo casi santo que fue el objetivo de Grotowski, el grupo sin embargo no se había detenido allí, y su oficio les permitió en esa ocasión recomponer sus métodos. “Si nuestros actores –dice Miguel Rubio, director- buscaban otro cuerpo dentro de su cuerpo, esta vez tuvieron que prestar el suyo porque en nuestra escena irrumpieron presencias que buscaban su propio cuerpo, concreto, material, desprovisto de toda metáfora”.

La contingencia sacaba la teatralidad del recinto cerrado y, aún más, confrontaba los cuerpos y las experiencias más allá de la tabla de salvación del proscenio. Así, por ejemplo, la actriz Teresa Ralli puso en el suelo el rito fúnebre de su Antígona, apoyada en un hermoso texto de José Watanabe, lo que significaba un verdadero acto catártico para otras mujeres que “más allá de la metáfora” buscaban el cuerpo de su ser querido para ser enterrado. Y de manera similar, la actriz Ana Correa recompone su Rosa Cuchillo, madre muerta que no cesa de buscar a su hijo, y la lleva a los mercados. Allí, luego del rito final con agua y flores, la gente recibe los pétalos y el líquido y los frota con su cuerpo; los reciben ya como objetos sagrados, de limpieza y sanación.

## **5. 2011, Siria**

“En septiembre de 2011, pocos meses después de empezar la revolución siria, un amigo mío me dijo: ‘los rebeldes sirios están grabando sus propias muertes’”. Estas son las primeras palabras de la conferencia no-académica *La revolución pixelada*, del formidable artista libanés Rabhí Mroué. La pieza ocurre en un teatro: hay una mesa, una silla, un vaso con agua, una pantalla y el conferencista, por supuesto el mismo Rabhí. ¿De qué va la pieza? De casi nada y casi todo. En efecto, los rebeldes sirios insistían en grabar con sus teléfonos la rebelión pero, en algún momento, un opositor les apuntaba con un arma y ellos no movían la cámara, con lo que, en efecto, filmaban su propia muerte. ¿Cómo sabemos esto? Porque las imágenes están en la red. Entonces, las imágenes mismas son los protagonistas, las actrices si vamos al caso, de esta obra. ¿Cuál es la acción? Desmontarlas: preguntarse por su misma existencia, composición y circulación. Ante todo, una imagen que Mroué llama *Double Shooting*: en una azotea, un hombre hace un video luego de que se escuchan disparos, busca, comenta y, de pronto, un francotirador. El hombre que filma lo ve, el francotirador también lo mira y alza el rifle apuntándole. La cámara sigue filmando. Disparo. La cámara cae al suelo. ¿Qué relación tiene esta obstinación con el ansia de testimoniarlo todo, y cuánto opera la fusión del ojo y la cámara en la que todo lo que pasa por la cámara pasa también por ficción, dura, pero finalmente inofensiva? ¿Por qué no dejan de filmar? Preguntas estrujantes que llevan a otras sobre la naturaleza de los procedimientos de filmación (el pixel como prueba de autenticidad: el grado cero de la ficción donde es llamado a comparecer el manifiesto Dogma 95), las imágenes como herramientas de guerra y propaganda y otros tópicos que hacen de ésta y otras conferencias de Mroué unos de los más lúcidos documentos si no para entender, al menos para enterarse mejor de la complejidad de lo que sucede en aquella zona que llamamos Medio Oriente.

## **6. 2011, Madrid**

Acampar. Como hemos dicho, cuando en 2007, María la Ribot habló de su pieza *Laughin Holes* que se presentaría en el encuentro Transversales, se refirió a ella como un intento de "descapitalizar el tiempo". Y cómo no, si durante seis horas se confrontaba a tres presencias femeninas que tenían una tarea principal, reír sin parar, y una secundaria, levantar cartones con frases contundentes y pegarlas en las paredes de la galería. El tiempo entonces, en la forma de espasmos repetidos y carcajadas, operaba sobre el cuerpo del espectador de formas inusuales.

Y lo que ha sucedido a lo largo de estos últimos años en las revueltas ha sido también una descapitalización del tiempo. Es sintomático que las insurrecciones más visibles hayan tenido lugar bajo la acción de compartir un espacio y un tiempo de larga duración. No se trata de huelgas en las que un grupo determinado de trabajadores acampa en el lugar de trabajo, sino de la conjunción de los *cualsea*, sin identidad previa ni asociación civil común y que, manifiestamente, no quiere ser subsumida bajo ninguna identidad. Quizá el logro más palpable desde Tahir, hasta Sol o Wall Street sea esta declaración de independencia ante el monopolio de la representación, más allá de las transformaciones o no de los gobiernos. Una liberación de las identidades que actúa bajo las coordinadas carnavalescas, pero que no excluye la asunción de la condición ciudadana como escenario de la utopía. "El ambiente es festivo: mariachis, batucadas, zancudos y mimos entretienen a la multitud que abarrota la plaza (Puerta del Sol) y sus alrededores desde la mañana. El campamento cuenta ya con varios baños públicos portátiles, con paneles solares, escáneres y discos duros que empresas han donado. Varias personas comienzan a plantar un pequeño huerto ecológico al lado de una de las fuentes: albahaca, pepinos, pimientos, apios...", comenta Ana Requena, involucrada. Una puesta en común que expande y multiplica puestas en escena. Obras donde cada quien escribe su parte y se da el rol que su deseo le dicta y que pone a actuar ante el otro, *con el otro*. Ensayos (teatrales), a fin de cuentas, de un nuevo contrato social.



## ENTREVISTA A HÉCTOR BOURGES <sup>22</sup>

Durante 2012 y 2103, Teatro Ojo llevó a cabo el proyecto *Ponte en mi pellejo* en tres ciudades europeas: Friburgo, Atenas y Madrid. En principio concebida como la elaboración de pieles de látex obtenidas de personas en condiciones precarias de vida, para ser luego portadas por alguien más, la idea sacrificial original se fue adaptando a los tiempos y el contexto de la crisis europea; el énfasis recayó en el proceso de elaboración y luego, por ejemplo, una piel fue enviada a Mariano Rajoy y otra fue arrojada desde un promontorio de la Acrópolis. En un desarrollo coherente de su búsqueda a partir de *Visitas guiadas* (Tlatelolco, 2007), Teatro Ojo hace visible y complejiza la relación entre las teatralidades y lo político. En 20015, platiqué sobre este proceso con Héctor Bourges, director artístico del colectivo. Me parece que mucho de lo que plantea sobre metodología y trabajo específico de territorio y con espectadores complementa y contrasta con lo escrito hasta ahora, por tal motivo, voy a reproducir aquí sus palabras en directo y en cursivas, sin mis preguntas o mi réplica.

### **Premisa**

*Este es un proyecto que ha pasado por varias fases. Una, que es con la que empezamos a trabajar, tenía que ver con la figura de Xipe Tótec, Nuestro señor el Desollado, que es una figura oscura, con referencias muy confusas. Esto de entrada plantea una teatralidad radical en muchos sentidos. Con qué ojos se puede ver la acción del sacrificio gladiatorio con la que rasgaban estos cuerpos vivos todavía, y que luego eran subidos al templo dedicado a Xipe. Luego el sacerdote vestía esa piel y con ella pasaba veinte días, se volvía Xipe Tótec. Si bien Xipe siempre se ha considerado el dios de la regeneración vegetal (más*

*específicamente del maíz), hay quien piensa que es también la representación de la nixtamalización del maíz, que implica quitarle la piel, lo cual hace que sea un alimento en el cual se pueda fundar una cultura.*

*Entonces, había un interés por esa figura en términos de acción, de teatralidad, de producción de una imagen, de aparición de alguna divinidad. Había un interés por el maíz, para preguntarnos por él en medio de discusiones legislativas y científicas sobre el papel que juega el maíz. Pero también interés por el simple hecho de ponerte la piel y sentir que esa piel es ligeramente distinta a ti: te queda chica o te queda grande, nunca hay un cuerpo igual a otro; y además obviamente esa piel se iba secando, secando y secando hasta volverse un chicharrón que luego hay que quitarse. Pero había también una imagen de exceso o de resto, algo que tiene que ver con preguntarse por ese otro. En principio como un conocimiento de ese otro, no en términos de tolerancia ni de multiculturalidad, sino de un acto que implica por un lado una violencia obvia, pero por otro lado la necesidad de un contacto físico radical también.*

*Y, de manera más práctica, teníamos una invitación a trabajar en Finlandia, que era como la antípoda de México en todos los sentidos. El lugar con más alto índice de desarrollo, de educación, pero además el lugar de lo blanco por excelencia.*

## **Suiza**

*Lo de Finlandia no se hizo, pero un año después apareció una invitación al festival Bollwert en Friburgo, Suiza. Y llegando a Suiza, en el trabajo con los curadores, nos pareció interesante lo que tenía que ver con que Suiza es uno de los países donde la exclusión de todo lo que ellos llaman la sociedad está absolutamente incorporado a la legislación. Por ejemplo, ser suizo implica tener dos generaciones arriba por vía paterna: el*

*nacimiento no te da la nacionalidad, el que llega a Suiza nunca va a ser suizo. Las reglas para los migrantes son durísimas, a diferencia de Francia y otros países, que pueden ser muy violentas en muchos sentidos pero donde finalmente se logra incorporar a muchos. En Suiza, especialmente en la zona de Friburgo, hay muy pocos migrantes pero los que hay están sometidos a unas reglas brutales.*

*Entonces se trabajó con modelos de gente que estaba de manera ilegal, para que dejaran sus pieles que iban a ser colgadas en un stand de un centro comercial de Friburgo (el único que hay). Esas pieles estarían expuestas ahí y además podría uno vestirse con ellas y pasear por la ciudad. Más que saber quién era ese otro en particular, se trataba de plantear también en esa piel vacía, un espacio vacío que implicaba asomarse a un otro posible. El ponte en mi pellejo -que tiene que ver con una elaboración mexicana- no es "ponte en mi pellejo para que sientas lo que yo siento", sino más bien es plantearse una imposibilidad radical, que en el momento que se materializaba mostraba su propia impotencia.*

*Entonces, después del periplo iniciado con Visitas guiadas, volvimos a trabajar sólo con un cuerpo: al que se le ponía un material, y al cual ese mismo cuerpo le iba a imprimir lo más elemental que son los poros, las vellosidades, alguna cicatriz. Pero que implicaba también simplemente eso: el tiempo de elaboración. Todo eso nos parecía que dibujaba una línea que habíamos ido trabajando, no a priori, y cuando estábamos pensando en lo que haríamos en España y Grecia, nos resultaba claro que el trabajo tenía que ir en otro sentido que no era el de Suiza.*

## **Grecia**

*Lo que unía a Grecia y a España era la crisis. Y lo que aparecía era cómo pensar el sacrificio que inundaba los discursos políticos.*

*Christine Lagarde, la presidenta del Fondo Monetario Internacional, acababa de decir: "Es necesario que le pidamos disculpas a España y Grecia, por el sacrificio inútil al que los hemos sometido, porque hicimos mal las cuentas y las medidas económicas que exigimos, pues fueron excesivas. Ha sido un sacrificio inútil porque además no va a servir de mayor cosa, entonces hay que reconocer que les debemos una disculpa". Por otro lado están los discursos de Rajoy pidiendo sacrificios y sacrificios al pueblo español. Es decir, la palabra sacrificio aparece constantemente en esos políticos, como apareció en Calderón diciendo: "Esta guerra nos va a costar dinero, tiempo y desgraciadamente también vidas". Entonces acá la pregunta sobre la figura misma de Xipe, también tenía que ver con la idea de sacrificio, por un lado como forma sustancial del Estado, de aparición del poder como esa imagen obscena en muchos sentidos. ¿Qué clase de figura hay en vestirse con la piel del otro que plasma de manera muy concreta y brutal la idea de poder? Y, además, que el sacrificio al que llama Christine Lagarde o que Mariano Rajoy pide, no pasa por sacarle el corazón a nadie, pero sí cobra vidas. El índice de suicidios en Grecia se había destapado en los últimos tres años, hasta llegar a los niveles de Suecia. Y lo mismo en España, la idea de desahucio -en términos de perder la esperanza- habla de que esos sacrificios pasan por los cuerpos, no son sacrificios meramente metafóricos. Atraviesan los cuerpos y además cobraban vidas. En este caso ya ni siquiera siendo desollados, sino con tipos que se quitan la vida a sí mismos.*

*Entonces, en Atenas trabajamos con tres mujeres atenienses que habían perdido el empleo. A diferencia de Suiza, lo que cambiamos fue que lejos de poner el énfasis en vestir el cuerpo del otro, lo más interesante pasaba mientras se hacían las pieles. Era en ese tiempo, en el proceso, donde iban apareciendo las cosas más interesantes, porque el proceso es muy lento. Así, el tiempo de convivencia con el modelo era el tiempo donde aparecían las conversaciones. Entonces para Grecia y España lo que decidimos abrir fue el taller, dejar de poner el énfasis en*

*ponerte la piel y ponerlo en esa construcción. Y esto ya iba generando conversaciones muy curiosas. Conversaciones que pasaban desde la cotidianidad más nimia hasta cuando el tiempo lograba penetrar estos procesos, pues de un momento a otro las personas volvían a encontrar empleo o lo volvían a perder. O, como en el caso de Grecia, las chicas no todas habían perdido el empleo, sólo estaban amenazadas; y, en efecto, cuando se cierra la televisión griega, eso afecta directamente a una de nuestras modelos.*

*Y eso, además, nos permitió participar de un proceso muy interesante para nosotros. Un día se dijo: "hoy a las once de la noche va a dejar de transmitir la televisión pública griega", la ERT, que para Grecia es un símbolo cultural muy importante, que ni siquiera la dictadura había cerrado y que había educado a mucha gente. Entonces la gente fue y ocupó el edificio de la ERT y durante diez días hubo actos culturales y, desde luego, protestas. Hubo transmisión ya no por la señal oficial sino por vía internet y por repetidoras clandestinas. Y de todo ello pudimos participar, así que movimos nuestro estudio del Conservatorio de Artes al edificio de ERT. Ya para ese momento las pieles estaban terminadas, y las llevamos a ERT. Y luego, una piel fue vestida por la subdirectora de ERT, que enfundada en la piel salió a las cámaras y dijo unas cosas; esto hizo que el proyecto cobrara algo que nosotros no habíamos imaginado. Nos dijeron: "no saben cómo les agradecemos que nos estén acompañando desde México, que estén pasando aquí su tiempo con nosotros". Todo eso nos reveló un proyecto que de alguna manera nos desbordaba.*

*Y otra imagen, en un sentido más teatral, que nos impresionó mucho y que vimos en la prensa, es que en la Acrópolis, en la parte más alta, desde donde se ve todo Atenas, algunas personas habían elegido ese promontorio para llegar hasta ahí, quitarse los zapatos, subirse a la bardita y lanzarse. Por lo menos conocimos cuatro casos. Entonces, una de nuestras modelos llevó su piel hasta ese punto y la lanzó. Y lo que pasó es que se generó un*

*instante poderoso y luego la piel quedó ahí en medio de botellas de agua, en medio de lo que los turistas también lanzan a las rocas sagradas. La piel quedó expuesta ahí hasta que fueran a barrer.*

## **España**

*Pasar a Madrid fue muy distinto porque el marco era otro: un festival, el Fringe, en su segunda edición y que ocurre en el Matadero, que es el antiguo rastro de Madrid, un complejo edificio modernista interesantísimo, convertido en centro cultural. Y trabajamos en el taller al lado de las naves que decían "Degüello de ganado". Es decir, es un lugar impregnado de muerte, por más que sea distinto, limpio, y dedicado al trabajo artístico. Y ahí el caso fue distinto: trabajamos con un hombre y una mujer que estaban en proceso de desahucio, es decir de perder su casa. Él es cartero y ella vendedora de mercancías de conciertos. Ellos estaban desempleados, así que tuvieron tiempo para hacer sus pieles.*

*Lo que ahí rescatábamos a manera de instalación sonora, fue a Christine Lagarde, los discursos de Rajoy y la experiencia de Grecia. Lo que hacíamos eran procesos donde lo importante era platicar. La gente que llegaba platicaba con el modelo sometido a aquella tortura o con nosotros, que de alguna manera le platicábamos lo que había sido, lo que era eso, quién era Xipe Tótec, qué había pasado en Grecia y qué estábamos haciendo ahí.*

*Lo que se producía (además del asunto del idioma) es que con los griegos había menor discusión política y mayor énfasis en la idea de ritual, y con los españoles lo que aparecía continuamente era mucha efervescencia en tratar de decir qué demonios les está pasando. Y con ellos fueron interesantes ciertas lecturas -no de los críticos ni nada, sino de espectadores- del tipo: "coño, vienen estos de México a decirnos que ahora somos nosotros víctimas sacrificiales". Eso les movía mucho y fue interesante: ver esa*

*mirada que de alguna manera ponen fuera de Europa -donde se matan como bestias-, pues les costaba más trabajo pensarse como víctimas de sacrificio. Y esa veta se abrió a partir de conversar, que es donde para mí aparecen preguntas formales muy interesantes del teatro. Que surgen al contar cosas, proyectos, procesos, al acudir a una mesa donde una imagen o un gesto se hace necesario continuarlos. Es decir, el gesto de aventar la piel -que quedó sólo como fotograma o fotografía- es necesario continuarlo a partir de conversar. En ese sentido volvíamos a trabajar con el gesto de Warburg, donde el gesto es algo que es necesario volver a activar.*

## **Envíos y preguntas**

*Pero las pieles en estos dos procesos tomaron también otro valor que tenía que ver con la posibilidad de enviarse, como una representación vacía: una piel fue empaquetada en los correos de Grecia y fue enviada a la oficina de Christine Lagarde; la de Joncar en Madrid fue enviada al palacio de la Moncloa diciendo: "Señor Mariano Rajoy, Presidente del Gobierno. Puesto que al pueblo le pide sacrificio, le entrego mi piel. Le pido que se ponga en mi pellejo". Y la piel de la chica madrileña iba a ser utilizada en una manifestación.*

*Y bueno, no somos ingenuos, no va a llegar eso a la Señora Lagarde o a Rajoy. Pero ¿qué clase de operación es esa?, es algo que nos seguimos preguntando. No es un proceso que hayamos cerrado antes de irnos, fueron soluciones, procedimientos que fuimos discutiendo durante esas largas horas de construir esos cuerpos. ¿Qué sentido cobra esa piel cuando llega a esos lugares, al Fondo Monetario, a la Moncloa? Seguramente pasará a la basura, pero más allá de eso: ¿qué clase de gesto es ese en donde el que envía..? Sinceramente es algo que todavía tenemos que discutir al interior de Teatro Ojo porque tiene implicaciones que todavía no hemos alcanzado a articular.*

## LA CIUDAD Y SUS TEATRALIDADES <sup>23</sup>

Muchos de quienes llevamos un tiempo viviendo en la Ciudad de México, al regresar de Guadalajara decimos casi lo mismo: "se parece al DF de hace veinte años". La frase se dice menos en un tono nostálgico que catastrófico. "Como me ves, te verás" parecemos decirle a la Perla Tapatía.

Y es que la Ciudad de México se ha vuelto el paradigma que ilustra el paso de las plagas del desarrollismo a ultranza; entre otras cosas, el ahondamiento en las desigualdades ancestrales, la generación de nuevas desigualdades, la descomposición del espacio público, la marginalidad de zonas con servicios de tercera, las consecuencias en el ambiente y en el monopolio del espacio por el uso del automóvil, y un largo etcétera que, por supuesto, reacomodan poco a poco las relaciones afectivas, hasta los grados conocidos de violencia.

A todo esto habría que sumarle la yuxtaposición de hábitos y costumbres tradicionales, con aspiraciones hipermodernistas que, en la prisa por sumarnos a la competitividad global, no tienen lugar para una reflexión en las planificaciones urbanas. Y aún más, las políticas neoliberales han dado rapidez a todas estas transformaciones, cuyo pináculo es la gentrificación de las ciudades y la confusión del espacio público con las zonas comerciales. En palabras de Manuel Castells: "Se vende una parte de la ciudad y se abandona el resto".

Pues bien, ese parecería ser también el destino –si no el presente ya- de la ciudad de Guadalajara, lo cual implica un fuerte desafío para los artistas locales, que se imaginan menos confinados a sus espacios oficiales de autonomía y poco contacto con lo real, y buscan impulsar proyectos de formas renovadoras; pero que,



además, utilizan esas formas para buscar un diálogo vivo con la gente de la ciudad.

De los varios proyectos que he podido atestiguar (generados por artistas emergentes o por artistas con trayectoria que han renunciado a las comodidades del campo del arte autónomo), quisiera resaltar dos proyectos que están fuertemente ligados a la vida de la ciudad: el primero, el del colectivo Escena Expandida que, en el marco del valioso Encuentro de Escena Contemporánea, ha realizado acciones de intervención en el popular barrio Balcones de Oblatos, durante 2014.

Se trata, ya podemos imaginarlo, de una colonia que ha crecido precariamente a ambos márgenes de un podrido riachuelo y al pie de las ruinas de un otrora próspero ingenio azucarero. Es una colonia que en sí misma se muestra como detritus de la modernidad, máxime que desde hace poco se ha construido un *mall* en sus lindes.

Aquí, los artistas convocados por la artista escénica Olga Gutiérrez han entrado con unos cuantos trompicones metodológicos, para localizar grupos sociales con los cuales charlar y recabar información. Por esta vía, se han encontrado con los ancianos de la Casa de Día -una casa de "personas de la tercera edad" del DIF, entre quienes se encuentra una de las líderes de la comunidad-, así como con un grupo pobladores de la colonia, con quienes han elaborado tres acciones que ejecutaron allí mismo en noviembre pasado. Acciones transicionales, de mutuo reconocimiento, en la medida en que la colaboración se extenderá a lo largo del año presente.

La comunidad se unió a una procesión de las señoras de Casa de Día, que transcurría mientras en perifoneo por la colonia se transmitían extractos de los testimonios de las mujeres. Este trayecto hizo una parada en la ruina cañera, donde ellas contaron historias relacionadas con leyendas locales y donde

espontáneamente decidieron dejar una ofrenda de flores y hacer una oración. Allí mismo cantaron un par de canciones hechas *ex profeso* para ellas en su taller coral; todo lo cual terminó en una reunión para compartir chocolate y memoria.

Por otra parte, un grupo se reunió a desayunar alrededor de fotografías personales y narraciones provocadas por las imágenes. Y, finalmente, en las afueras de la Casa de Cultura, las señoras del coro de Casa de Día dieron un pequeño recital. Una pequeña aproximación apenas al trabajo comunitario, pero que promete mayores complejidades y sorpresas.

Por su parte, la novísima Compañía Opcional presentó en febrero de 2014 en el Foro de Arte y Cultura, *Encuentros secretos*, una instalación escénica que pretende ser una investigación urbanística y afectiva de la ciudad de Guadalajara. Durante unos meses, afuera del convento del Carmen, la compañía (dirigida por Aristeo Mora) habilitó un instructivo y un buzón donde las personas podrían escribir y meter una postal en la que narraran un episodio de desarraigo en la ciudad. Con estas postales se fue haciendo una maqueta de papel que se exhibía en una vitrina cercana al buzón, junto con los textos de las postales; esta maqueta, es la que luego se dispuso en el escenario del teatro, donde los espectadores compartían el recorrido emotivo a escala, mientras se proyectaban imágenes de los lugares aludidos y se hacía -por los artistas- la narración de una historia que iba de lo costumbrista a lo borgiano, pero que tenía ecos de los dichos de las postales. En una de las versiones de la pieza, había un autobús esperando para llevar a los espectadores a un recorrido por aquellos sitios desarraigados, mientras en el audio del bus se escuchaba la historia arquitectónica de cada lugar, con lo que se conformaba una cartografía, una genealogía afectiva de Guadalajara. En algunos casos, la función era precedida por charlas con urbanistas o historiadores.

En ambos casos, se trata menos de trabajar en espacios escénicos representacionales que sólo pueden enunciar y monopolizar la voz del malestar. Se trata de actividades de implicación de los artistas que, en una primera parte, diagnostican la microfísica del poder de la construcción urbana, pero que, pronto, intentan activar una microfísica de la resistencia, de los pequeños trabajos estéticos de reapropiación, afinando la conocida afirmación de Michel de Certeau: "Una sociedad está compuesta de ciertas prácticas dominantes, las que organizan instituciones normativas; y otras prácticas que se mantienen menores, siempre allí pero no organizando discursos, preservando los comienzos o los remanentes de diferentes hipótesis (institucionales, científicas) para esa sociedad u otras".

# UN NUEVO CONTRATO SOCIAL: LA COMUNA

## Los escenarios

Un asunto relevante para las artes en esta hora y en este lugar, consiste en la inevitabilidad de la presión contextual. La llamada guerra contra la delincuencia organizada que desató el gobierno de Felipe Calderón hizo visibles y expandibles muchos puntos de tensión social que se habían venido acumulando al menos desde los años ochenta. El fracaso de la apuesta neoliberal que quiso remendar la crisis del 82, <sup>24</sup> hizo mella en las conformaciones sociales y generó reconfiguraciones en las que el narcotráfico pasó a ser un segundo gobierno del mercado, imponiendo sus leyes a fuerza de sangre. A esto se le llama eufemísticamente "desgarramiento del tejido social a causa de la violencia", como si al enunciar el síntoma, también se estuviera generando el remedio. El asunto, es evidente, es mucho más complejo; pero también es obvio que la estela de muerte y descomposición social nos ha llegado a tocar a todos. Inclusive a los artistas que no pueden más seguir ejerciendo desde su "autonomía de campo", a costa de ellos mismos volverse víctimas o cómplices.

En este sentido, el asunto de la violencia y la representación se han vuelto inquietudes fundamentales en la práctica artística de los últimos años. Ahora bien, el suelo mismo es quebradizo. ¿Se trata de representar la violencia? ¿Es representable? ¿Cómo? ¿Por sus efectos? ¿Por sus causas? ¿En su presencia misma?

El problema se desdobra en otro, planteado por Rancière (2008) hace tiempo: en la avalancha de impresiones diarias, lo que nos falta es justo una imagen. No tenemos demasiadas imágenes,

apenas y las sabemos producir. Los medios se han vuelto el monopolio de la interfaz de la comunicación social y nos decimos cosas, nos mandamos gestos a través de un medio que tritura su mensaje. ¿Vale la pena continuar representando a su modo? ¿Qué posibilidades de representación se nos aparecen?

En este sentido, en el colectivo escénico La comedia humana, <sup>25</sup> hemos tomado la decisión del materialismo más radical: nos planteamos estar en la emergencia de las representaciones, en el suelo donde se apoyan. Hemos dejado de pensar en los procedimientos de la escena cerrada como primera posibilidad de nuestro quehacer y optamos por desplazarnos del teatro a las teatralidades; de la escena a los escenarios; de los actores a los implicados.

Esto supone no pocos quiebres de cabeza, como se verá a continuación. Pero quiero adelantar que el hueso más duro de roer ha sido el de los circuitos de legitimación del campo teatral. Las políticas de legitimación del teatro mexicano son, por decir lo menos, terriblemente conservadoras y se enraízan en una idiosincrática tradición de corporativismo y clientelismo que hacen que los desplazamientos más intensos se vuelvan invisibles en aras del mantenimiento del statu quo. Y esto en todos los niveles de las prácticas: de la estética a la pedagogía, de la crítica a la investigación.

Pero aun así, para nosotros, lo esencial es responder a la realidad. En este sentido, somos herederos de ese gesto productivista benjaminiano que, a fin de cuentas, se pregunta por el límite de la capacidad del arte autónomo de entrar en el flujo de la vida:

Una de las maneras que el arte encuentra de superar el punto muerto que constituye ese límite que alcanza, consiste en explorar las posibilidades de desbordar el marco pictórico para pasar a modificar experimentalmente el marco más amplio de la institución artística. Ese desbordamiento consiste en dar el paso hacia una práctica del arte donde no sólo se difumina el concepto de "obra" sino que también ésta se descentra, pasando a ocupar otro lugar en favor de un énfasis nuevo sobre los procedimientos de imaginación y construcción de otras

realidades posibles. Tales invenciones no tienen ya un carácter meramente representacional, virtual o simbólico, sino que buscan adquirir una constitución enfáticamente material, en el interior de la cual el espectador es invitado a experimentar procesos de reconfiguración de sus propias condiciones subjetivas. (Expósito, 2013:13)

## **La mirada**

Los procedimientos de trabajo, entonces, corresponden a dinámicas que rebasan las del marco del campo autónomo del arte, y que implican un diálogo y negociación con otras disciplinas y con los flujos de lo real.

En este sentido, se hace importante mencionar el concepto de escena expandida como enmarcador de estas acciones. Para explicar el concepto, pondremos aquí una cita de lo que escribimos en otro lugar:

Es así que regresamos a una idea: lo que hacemos es escena expandida, por lo que nuestros parámetros durante un proceso no se desvían mucho de lo que enseñaba Margules acerca de las materias primas de la puesta en escena: texto, tiempo, espacio, actuación, imagen, movimiento. ¿Qué pasa con cada uno de estos materiales?, ¿hacia dónde se ha desplazado su comportamiento?: ¿qué se dice, cómo y para qué?: ¿cómo distinguir tiempo de duración y qué tiempos pueden aparecer?: ¿cuál es la naturaleza de este espacio, cómo distribuye los roles y los poderes?: ¿quién es el sujeto de la enunciación, a quién representa, por qué dice o calla?: ¿cómo se van a distribuir los cuerpos en el espacio, los espacios, para conformar qué imagen, y qué imágenes representarán este estado de cosas?: y, finalmente, ¿cómo se mueve todo este dispositivo, a qué mueve, a quiénes?

En este sentido, pues, salimos a la calle después de seminarios de focalización de un concepto y luego de la elaboración de un dispositivo que problematice y distribuya tiempos y espacios. Dispositivo que nos da un principio de acción, pero que tiene que mutar en el conocimiento diario. Hacemos trabajo de campo como los antropólogos; indagamos en los archivos como los historiadores; hacemos enlaces con la gente como los políticos; damos talleres como los profesores. Posteriormente, elaboramos espacios de intercambio, dinámicas donde cada subjetividad se represente y exponga su visión frente a los demás. (Ortiz en VV. AA., 2014: 54)

Lo interesante del concepto "escena expandida" (Ortiz 2015), frente a, digamos el concepto de "posdramático" (Lehmann, 2013), consiste en que permite hablar de prácticas no situadas en un periodo fijo de la historia europea y que tienen su lugar al lado o de plano dentro de los flujos de la vida social. Es en este sentido que podemos retomar también el término "giro social" del arte, que alguna vez acuñara la crítica de arte Claire Bishop (Bishop, 2012). En efecto, muchas prácticas artísticas, al incorporarse de lleno al flujo de la vida común y establecer allí sus repartos ficcionales de tiempo, espacio y actores, se inclinan a propiciar escenarios donde otros son los actores, otras las historias y otras las repercusiones del acontecimiento artístico. (Para mayor referencia acerca de algunas de las características del tipo de teatralidades que surgen de este giro social puede consultarse en este mismo libro el ensayo acerca de Rousseau).

## **La comuna**

La comuna es un laboratorio social que fue concebido a través de un seminario del colectivo La comedia humana bajo el tema "Revolución o futuro". La premisa se puede inferir fácilmente: para la modernidad, el futuro se volvió el tiempo privilegiado, y aún más, el acceso a él contaba con una sola llave: la revolución. Pues bien, una vez que el contenido utópico y progresista ha mostrado sus quiebres, ¿qué vehículo podrá sostener nuestro futuro?; o más sencillamente, ¿podemos generar imaginarios acerca del futuro?; de ser así, ¿cuáles son?, ¿a qué discurso ideológico responden? Y lo más importante, ¿son capaces de generar acciones concretas?

Así, el seminario recorrió la historia desde 1789 y sus correlatos de las revoluciones de la independencia americana y los cambios de 1910, 1917, hasta 1968. Se ahondó en la revolución digital y sus implicaciones en las revueltas de 2011 en Madrid y el norte de África, y en 2012 en México. Y, al mismo tiempo, surgían en las apostillas ideas acerca de ficciones y acciones artísticas concretas:

se pensó en una distopía para el 2025, posterior a la segunda revolución mexicana, y se imaginaron instalaciones acerca de los ríos perdidos de la Ciudad de México.

Finalmente, con la inspiración de la película *La comuna*, de Peter Watkins, y el *Museo precario* de Thomas Hirschhorn, se llegó a un dispositivo de irrupción en un espacio público. Este consistía en un transporte que se alojaría durante un mes en algún barrio y a partir del cual se detonarían acciones en la zona: el lugar sería un museo cerrado y un teatro abierto que recopilaría objetos, experiencias, gestos e historias locales y los expondría en diversas formas artísticas.

Ahora bien, como se sabe, la primera parte de un acontecimiento se encuentra en concebirlo y, luego, la realización se topa con la contingencia. Lo que en este caso significa conseguir los recursos para generar el dispositivo. No tengo que repetir lo difícil que es instalar en los juegos de legitimación y obtención de recursos un proyecto híbrido que nace del teatro para luego tomar otras formas.

Entre carpeta y carpeta, llegó un enlace con Zalihui, una asociación civil de la colonia Campamento Dos de Octubre en la delegación Iztacalco del Distrito Federal. El colectivo Gitanos teatro, que lleva obras y talleres para niños habló de nuestro proyecto a las directoras del lugar y conversamos acerca de lo posible. Para nosotros, este trabajo sería un "trabajo piloto" en lo que lográbamos encontrar los recursos para generar nuestro transporte/museo/teatro.

Así que en el camino entre lo que teníamos planeado y lo que se nos presentó, aprendimos muchas cosas. En primer lugar, acerca del trabajo de campo. El seminario tuvo la fortuna de reunir a un antropólogo y una historiadora que pudieron guiarnos en el trabajo de la calle y en el trabajo de archivo; pero aun así, nuestros conocimientos etnográficos eran casi nulos y establecer contactos



firmes fue algo que nos llevó un tiempo. Bien es cierto que aunque Zalihui nos había contactado con el grupo de fundadoras de la colonia y sus puntos de reunión política, sabíamos que la colonia tenía más vida por descubrir.

En un recorrido sabatino, topamos con un grupo de jóvenes que se reunían todos los sábados con motivo de un programa local llamado INJUVE (Instituto de la Juventud del Distrito Federal), <sup>26</sup> mediante el cual, bajo el requisito de acudir a estas reuniones sabatinas, ellos podrían tener acceso a ciertas labores pagadas y descuentos en servicios. Para acceder a este programa, además, los jóvenes deben justificar un entorno difícil.

La pregunta general para nosotros era: aquí están estos grupos y acá están estas acciones, ¿cómo reunirlos? Pero más aún: ¿qué quieren y qué podemos otorgar a las personas concretas? Teníamos claro que las señoras fundadoras querían "contar su historia", pero ¿los muchachos?

Fue así que en pláticas con Zalihui, el colectivo organizó un par de talleres, uno sobre "Memoria y Territorio" para las fundadoras que luego se extendió a la colonia entera, y otro de "Periodismo" para los jóvenes. Estos talleres, por supuesto, eran la materialización de dos ideas ya trabajadas en el seminario: un mapeo afectivo y un taller de fotografía para niños.

Así, sobre estos dos talleres se fueron tejiendo dos niveles de trabajo: el de recopilación de experiencias e información y el del encuentro entre la colonia y nosotros.

Así, en el taller de Memoria y Territorio supimos del carácter épico de la conformación del campamento: la llegada de las migraciones de provincia, la toma del territorio chinampero, la oposición gubernamental y la lucha encabezada por las mujeres. Aquí también aparecieron héroes y villanos, y tragedias como la quema del campamento donde murieron tres niños.

El taller de periodismo, por su parte, logró atraer la atención de los jóvenes en tanto, primero, se trataba de un desvío en el hábito sabatino en el cual los tutores se encargan de llenar a los chicos con un programa oficialista de asistencia social, con charlas sobre sexualidad, trabajo u otros temas para los que muchos tutores no se encuentran capacitados como pedagogos. Y, segundo, el taller logró tejer ejercicios escénicos con prácticas periodísticas, por lo que el taller mutó a ser "Periodismo escénico", en tanto las herramientas podrían servir para otras expresiones informativas más performáticas que textuales. Asimismo, se generó un periódico cuyo propósito primario era existir para luego ser apropiado por los chicos. El periódico daba cuenta de las acciones del colectivo pero intentaría dar cabida a los textos y fotografías de los jóvenes.

Por otra parte, se pensó en otra manera de presentarnos ante la colonia, por lo que se planearon una serie de eventos públicos convocados por La comuna, donde a través de teatro y música, la gente acudiría y allí podríamos convocarlos a estos u otros talleres o, como sucedió, realizar con ellos acciones inmediatas.

Estos eventos, a la larga, se convirtieron en la cristalización de las acciones artísticas. Si para el primer evento, de febrero, se habían generado un par de sencillas acciones de expresión de los vecinos, para el segundo evento (de marzo) ya se tenía un plan más elaborado:

1. Se construyó una exposición acerca de las narrativas de la fundación de la colonia. Esta exposición se colgó en el parque y consistía en dos rutas: hacia un lado, pequeños textos y fotografías elaborados en el taller contaban sucesos cronológicos desde la llegada hasta la regularización de los terrenos; y hacia el otro lado (hacia la derecha, claro), había textos y fotografías obtenidas en el Archivo General de la Nación que, suponemos, eran el archivo del caso recopilado por la Secretaría de Gobernación.
2. Por otra parte, se expusieron fotografías y crónicas del taller de periodismo. Se trataba de los primeros acercamientos en imagen de los chicos a su colonia y de la libre interpretación de un hecho ficticio.

3. Asimismo, se generó el Museo del Uso Imaginario, cuya dinámica era muy simple: se recorrería el lugar, se encontraría un objeto-basura y, mediante una ficha ya hecha, se le haría una historia al objeto: para qué se usó, cuándo y quién y, además, qué uso podría seguir teniendo. Un gesto duchampiano para dar cuenta de algo diagnosticado en los talleres, el asunto de la basura preocupaba e implicaba a todos.

El tercer evento fue el más elaborado. Finalmente habíamos conseguido un apoyo de parte de la Secretaría de Cultura del DF, pero a cambio nos pedían 12 funciones. Jamás nos habíamos planteado abrir esto al público, aunque es cierto que en facebook se podía seguir nuestro proceso. Pues bien, organizamos entonces seis días de eventos, tres fines de semana. Cada fin de semana se organizó en torno de un tema. No había mucha ciencia, nuestro eje de trabajo era el tiempo, así que se la muestra se dividió en Fundación, Presente y Porvenir, con las acciones siguientes:

#### 1. Acerca de la fundación.

Primero, se construyó una choza de cartón tal como la recordaban algunas informantes. La choza se hizo con ayuda de vecinos e invitados externos, con base en un Manual para la construcción precaria. Dentro de la choza, se generaron conversatorios entre las fundadoras y los invitados, además de que en un monitor había un video con entrevistas acerca de cómo se vivía en aquel momento. Afuera de la choza, se construyó una maqueta del barrio, una especie de diorama al que se accedía por debajo y sólo podía entrar la cabeza. En ese diorama había espacio para que la gente pusiera unas pequeñas chozas. Unas chozas que cada participante había hecho a escala, siguiendo las instrucciones del Manual, de manera que cada quien decoraba su choza como quería y luego subía a la maqueta, donde, además, podía ponerse unos audífonos y escuchar una pieza hecha con retazos de testimonios. Además, en ese fin de semana, se volvió a montar la exposición de las narrativas de la Fundación.

#### 2. Acerca del presente.

Cuando regresamos, la choza seguía allí. Se instaló de nuevo la maqueta, y se hizo la exposición de los trabajos del taller de periodismo: esta vez un fotoreportaje colectivo acerca de la basura. Aquí vale una precisión. Ya dije que no teníamos intención de abrir el asunto a las miradas externas pero que tuvimos que hacerlo. La dinámica que surgió desde el primer fin de semana, pero que tiene que ver con el tema del segundo fin, fue hacer una convocatoria abierta a quien quisiera llegar al metro Iztacalco a las doce del día. Allí los estarían esperando tres jóvenes del barrio, chicos del taller que quisieron quedarse a cooperar con nosotros y, hasta donde sé, son ya miembros del colectivo. Ellos te entregaban un mapa de la zona con las calles renombradas (el camellón central, antes "Juan N. Álvarez", ahora era el camellón "Heroínas del Campamento Dos de octubre" y las calles aledañas tenían nombres de heroínas nacionales y fundadoras locales).

Así pues, los chicos recibían a los invitados, les daban el mapa y los llevaban al lugar del evento. En el camino, recuperaban la información de la fundación que habíamos obtenido y, a la vez, mostraban su perspectiva del barrio, lo que llevaba a un diálogo abierto entre ellos y los invitados que, llegando al lugar, seguían las demás actividades.

Otra actividad del presente que me conmovió bastante fue que unos chicos hicieron un graffiti en la barda de reunión del INJUVE. El graffiti es, previsiblemente, una representación de la historia de la colonia; pero era una historia que ellos no conocían y que ahora simbólicamente se apropiaban, al grado de que cuando llegó una patrulla a levantarlos, ellos se defendieron con el argumento de estar plasmando la historia del lugar. ¡Historia que luego ellos transmitieron a los policías! Que, claro, se quedaron sin argumentos.

Asimismo, algunos chicos que tenían una banda, tocaron durante una hora en el evento.

### 3. Sobre el Porvenir.

Como la choza seguía allí, esta vez la decoramos por dentro con imágenes de retrofuturo: imágenes de un artista gráfico francés que a principios del siglo xx imaginó el año 2000. También se generó un conversatorio acerca del futuro del campamento Dos de octubre y se presentaron más fotografías del taller de periodismo, pero a través de unos dispositivos precarios de proyección que los chicos generaron en un taller express.

Decidimos acumular estratos como en las viejas pirámides y volvimos a instalar las narrativas y la maqueta.

El evento terminó con un concurso vecinal de comida llamado "La memoria de tu boca", donde se dio un premio al relato y al platillo más sabroso.

Así terminó el periplo en el Campamento Dos de octubre.

Es importante señalar que La comuna estableció una alianza con la asociación civil Isla Urbana que se encarga de dotar de dispositivos de captación de agua a algunas comunidades. Con ellas fuimos un fin de semana al Valle del Mezquital, en Hidalgo, con el taller de Memoria y Territorio, y con ellos, actualmente, con un pequeño apoyo de la Delegación Tlalpan, realizamos un trabajo en Quiltepec, una pequeña zona que se encuentra notablemente organizada (tienen su sistema de captación de aguas, de captura energética con el estiércol de los borregos, sus propios cultivos). Con ellos se realiza un trabajo doble. Por una parte, las suyas son tierras en riesgo: debido a su posición privilegiada de mirador de la Ciudad de México, mucha gente se las disputa y la delegación no los reconoce como comunidad; de manera que estamos llevando a cabo un trabajo de creación de una identidad ciudadana simbólica, generando documentos y acciones de identidad propia que luego llevaremos al centro de la Delegación. Y, por la otra, ya que ellos reconocen el lugar como su "paraíso", queremos llevar su

ejemplo a otros lugares con el "Recetario para hacer un paraíso". El trabajo concluyó en diciembre de 2014.

# **III. EMERGENCIAS**

# IRSE A DORMIR COMO ARTISTA Y DESPERTAR COMO TRABAJADOR PRECARIO

*Estábamos demasiado ocupados analizando las imágenes que se proyectaban en la pared para advertir que habían vendido hasta la pared misma.*

Naomi Klein

*El trabajador ya no existe como persona. Es tan sólo un productor intercambiable de microfragmentos de semiosis recombinante que entra en el flujo continuo de la red. El capital no paga ya la disponibilidad del trabajador a ser explotado durante un período largo de tiempo, no paga ya un salario que cubra todo el campo de las necesidades económicas de una persona que trabaja. El trabajador (máquina que posee un cerebro que puede ser usado por fragmentos de tiempo) recibe un pago por su prestación puntual, ocasional, temporal. El tiempo de trabajo es fractalizado y celularizado. Las células de tiempo están en venta en la red, y las empresas pueden comprar tantas como quieran sin comprometerse en absoluto con la protección social del trabajador.*

Bifo

## **Liminar**

Este texto tiene su origen en la amable invitación que Alejandro Flores me hiciera para participar en el Seminario Telecápita 2013. El asunto me parecía relevante pues durante las administraciones panistas de la cultura, el aparente extravío del rumbo en políticas



culturales en realidad escondía iniciativas que dejaban a merced de la "libre competencia" gran parte de los movimientos de los recursos. Y eso sin duda, y como he querido demostrar en otros escritos, dejaba aún más las decisiones estéticas de los artistas escénicos a los vientos de las políticas económicas; lo cual, obviamente, puede uno observar en la homogeneidad de las propuestas.

El texto se quedó sin remate y sin publicar debido a la carga de trabajo que significó mi investigación sobre escena expandida, concluida en un seminario y dos libros. Sin embargo, durante 2014, dos hechos me hicieron volver a él: el primero, la interesantísima discusión que se dio en una mesa sobre el mercado y las artes que tuvo lugar en el evento Territorios del arte, en San Luis Potosí, en agosto de este año. Allí, directores de festivales que apuestan menos por el *mainstream* que por el diálogo y la resistencia, hablaron de cómo se mantienen negociando con las exigencias neoliberales. En la charla, el videoasta y colaborador de Roger Bernat, Txalo Toloza, lo dijo con toda claridad: a los artistas nos hace falta conciencia de clase. Más de uno tuvo casi un infarto, pero la argumentación no fallaba: ya no basta distinguirnos como artistas, compartimos con el resto del 99% la opresión del capitalismo más salvaje. Tener conciencia de clase significa entonces reconocernos como trabajadores precarios e imaginar maneras de activar tácticas micropolíticas y estrategias macropolíticas que enfrenten este estado de hechos.

Un mes después sucedían los hechos de Iguala. Todo un mes después del crimen de Estado, sintomáticamente, los ciudadanos reaccionamos. En particular los artistas escénicos dimos marcha a una asamblea a estas alturas desnutrada, pero en pie de acción. Por mi parte, como coorganizador de la primera mesa del presidium, propuse que nos denomináramos como "trabajadores de la cultura", denominación que terminó en "trabajadores de la cultura y las artes" y que, al cabo de dos asambleas más y en

concordancia con el desinterés general, mutó a “comunidad artística”.

Mientras escribo estas líneas de introducción, el segundo día del año de 2015, el escándalo general mostró el problema particular: las instituciones de administración de la cultura deben pagos a propios y extraños. Es decir, estamos ante un problema de trabajadores que -yo pienso-, sin conciencia de clase, se resolverá de nuevo con los paliativos acostumbrados. La encrucijada debería llevarnos a formular dónde está la conexión entre los crímenes de Estado y el lugar en el que imaginamos a la cultura dentro del país. Y aún más: cuál es el lugar o los lugares donde un artista refuerza a esos poderes hegemónicos y cuáles son los emplazamientos de resistencia y acompañamiento.

A pesar de la dimensión del contexto, o más bien a causa de, estas notas no pretenden decirlo todo. Son el inicio de una discusión que -creo- o será colectiva o no será.

## **El impasse**

Parece que el capitalismo hubiera alcanzado una inédita capacidad de absorción y reconversión, que, aunque ya se encontraba en él, ahora pareciera estar al máximo al abarcarlo todo; desde los afectos, los pensamientos, las acciones; el arte. Todo es susceptible de ser tamizado por la lógica del capital, al grado de que éste se ha vuelto una realidad sin afuera, blindada:

La identificación entre capitalismo y realidad señala el comienzo de la época global en la que estamos. Esta identificación es la consecuencia de una Gran Transformación iniciada a fines de los años sesenta y dirigida a consumir la derrota política, económica y social de la clase trabajadora, para así poder iniciar un nuevo ciclo de acumulación capitalista. (Santiago López Petit: 21)

Esto significa, al nivel de prácticas de resistencia o emancipación, un momento de impasse; un agotamiento de aquellas estrategias

que se enfrentaban al capitalismo llamado industrial. "El impasse es también la imposibilidad (o esterilidad) de toda tentativa de armar un 'cuadro de situación' acabado, concebido desde una perspectiva panorámica definitiva" (Colectivo Situaciones: 11).

Pues el capital ha llegado a una inédita capacidad de captura. Absorbe y axiomatiza cualquier expresión, hasta "normalizarla".

El impasse supone también la neutralización del acontecimiento. La novedad social que se anunció como posibilidad y fue formulada como pregunta, se disipa cuando es sometida a "clonación": una vez que las fuerzas que irrumpieron son duplicadas y dan lugar a una imagen separada, el signo de las fuerzas cambia. Ahora circulan estériles y encapsuladas como espectros sostenidos por premisas recortadas y puramente especulares. (Colectivo Situaciones: 38)

Esto implica cierta banalización y circularidad de la existencia: un eterno retorno de lo mismo, sumado a cierta fatiga de la acción al mirarse devuelta como espectáculo.

Volviendo a las ideas inspiradas por Foucault, recordemos que esta forma de gobernar los cuerpos actúa por subjetivación; esto es, que no se encuentra dictada por un afuera que amoldaría a un sujeto preexistente a un juego que se le impone, sino que más bien, se implanta a través de la performatividad cotidiana, tal como señala Judith Butler con respecto al género:

Yo sugiero que el cuerpo adquiere su género en una serie de actos que son renovados, revisados y consolidados en el tiempo. Desde un punto de vista feminista, se puede intentar re-concebir el cuerpo con género más como una herencia de actos sedimentados que como una estructura predeterminada o forcluida, una esencia o un hecho, sea natural, cultural, o lingüístico. (Butler: 304)

Esto es, que en la generación de las formas de vida son fundamentales las acciones que se llevan a cabo repetidamente en escenarios regulares, con guiones acotados:

Los miedos y angustias que definen el tono afectivo de las ciudades no son una condición "natural" sino que pueden ser concebidos como el resultado de un conjunto de dispositivos de control cotidiano sobre la vida: ellos se organizan en

capas diversas y entrelazadas del gobierno de la subjetividad a través de la gestión de la moneda, la información y el mundo del trabajo, con prolongaciones en los tratamientos terapéuticos y las disposiciones securitistas, coordinando sentimientos privados (fobias, pánicos, paranoias, etc.) que forman el paisaje del neocapitalismo contemporáneo. A la producción de estos efectos de poder sobre las vidas la llama Toni Negri "performatividad del capital". (Colectivo Situaciones: 16)

El impasse, pues, apunta a la captura de las viejas dinámicas de resistencia y a la necesidad de generar contraperformatividades que puedan colarse por las ranuras del movimiento del capital. Pero antes de pasar a este asunto, me parece oportuno resaltar que estas performatividades hegemónicas no se dan de lleno en el plano de la representación, sino que son justo eso: acciones sobre el cuerpo de los individuos/performers, y que no distinguen entre actor y espectador. Por supuesto, estas performatividades hacen uso de la representación, pero básicamente trabajan sobre el sistema nervioso de la gente. De hecho, el problema con la representación no reside en su existencia –lo que llevaría a pensar en su imposible clausura–, sino en su uso hegemónico. La pregunta no es si existe o no representación, sino cuál es su uso y quién puede hacer uso o no de ella. Fue éste el punto nodal de las reivindicaciones del movimiento Yosoy132 y su asunto con las televisoras, así como con el 15M con su "no nos representan". Puesto que mi subjetividad se está conformando en mi cuerpo, nada más que mi propio cuerpo puede representarla y nadie puede darle voz sino mi voz. Creo que aquí, quizás, reside el concepto de multitud de Negri, Hardt y Virno: la multitud sería una subjetividad común –un agenciamiento colectivo de enunciación– hecha de la suma de subjetividades individuales, consciente tanto de su procesualidad, como de las condiciones que la van generando y de las transformaciones en las que es posible incidir.

La pregunta, pues, para el artista se vuelve definitiva: "¿Cómo crear cuando el nuevo régimen consiste justamente, en instrumentalizar esas fuerzas de creación, esas subjetividades flexibles, esa

libertad de experimentación invirtiendo su sentido?" (Colectivo Situaciones).

Esto, como puede uno imaginarse, debería plantear problemas muy serios para las artes escénicas y en especial para el teatro. Pues si retomamos la pregunta benjaminiana acerca de la relación entre producción artística y modo de producción social, encontramos que en estos momentos, para el teatro no hay posibilidad de distancia entre ambas producciones. Desde mi manera de ver, la insistencia en monopolizar la representación, insistir en el drama o, peor aún, proseguir con la idea de personaje como unidad y en el espectador como mero receptor, sólo viene a reforzar los parámetros bajo los cuales ya actúa el propio capital.

## **Práctica artística y trabajo**

Lo que me interesa ahora es ubicar el estatus del artista dentro de nuestro sistema social, lo que implica una mirada reversible. Por una parte, observaremos el lugar en que el sistema ubica las prácticas artísticas y, por otra, el emplazamiento que el artista puede alcanzar en su práctica.

Como afirma Jacques Rancière, las prácticas artísticas se encuentran ubicadas en la modernidad dentro de la *episteme* que él llama "régimen estético".

El régimen estético de las artes es el que identifica propiamente al arte en singular y desvincula este arte de toda regla específica, de toda jerarquía de los temas, los géneros y las artes. Pero lo hace de modo que hace añicos la barrera mimética que distinguía las maneras de hacer del arte respecto de las otras maneras de hacer, y que separaba sus reglas del ámbito de las ocupaciones sociales. Afirma la absoluta singularidad del arte y destruye al mismo tiempo todo criterio pragmático de dicha singularidad. Inaugura al mismo tiempo la autonomía del arte y la identidad de sus formas con aquellas mediante las cuales la propia vida se da forma. (Rancière:14-15)

Esto significa, entre otras cosas, que el arte comienza a poner su atención en las cosas comunes, por encima de los antiguos valores aristocráticos, de manera que es capaz de establecer un espacio de experiencia estética para todos, en contraposición a los espacios reservados para el gusto estético de las clases privilegiadas. Esto coincide, a su vez, con la aspiración democrática y también con la posibilidad de hacer de la cultura un concepto de necesidad social. Pero lo que me interesa recalcar — aunque esto no sea dicho por Rancière— es que este régimen, a su vez, genera en el artista un aura especial a caballo entre la revelación religiosa y la revuelta política. El artista se hace portador de un saber singular imposible de enunciar antes de que él lo despliegue, un saber no únicamente estético sino también político y, por lo tanto, tiene cierta posición representacional con respecto de las emociones y de la estética colectiva. Pero también cabe destacar que el espacio artístico se vuelve un espacio con limitaciones diferentes y acaso menores a las de otros ámbitos de convivencia social: “laboratorio de prueba”, “espacio de experimentación”, “campo de libertades”, el arte es visto con cierta autonomía de sentir y de pensar que da lugar a una gran diversidad de formaciones artísticas que desbordan la preceptiva artística del régimen anterior.

Creo que es de todos conocido el argumento de la “autonomía del arte” durante la modernidad. Sin embargo, pecaríamos (y hemos pecado) de ingenuos al imaginar que ese campo de autonomía es un campo ajeno a las determinaciones políticas y sus intereses. En este sentido, por ejemplo, no deja de ser sorprendente la manera en la que algunos artistas se conciben a sí mismos como aves del pantano, inmaculadas e inmaculables, cuando de intereses no artísticos se trata y lo poco que estos artistas se involucran en el diálogo de la sociedad, generalmente tras el escudo de las emociones puras y la relación exclusiva con su “interior”.

Sabemos bien que los museos y los teatros, paradójicamente, son espacios de libertad (en el sentido foucaultiano, cabría subrayar) y

también espacios de juegos de poder, como demuestra José Luis Barrios en su brillante ensayo "Arte, fantasmagoría y museo". Ahora bien, quisiera entonces enfocar una de las relaciones importantes del arte con respecto al *socius* donde se desarrolla: su relación con el trabajo. Por dos razones: la primera porque es obvio que un punto problemático para los artistas es la esfera económica y su lugar dentro de las relaciones salariales; y, la segunda, puesto que el trabajo, como componente fundamental del capital es un punto nodal para comprender un sistema en el que la política está supeditada a las relaciones económicas de mercado.

Tomaré, para este seguimiento, la brillante aportación de José Luis Brea, quien en su libro *El tercer umbral* hace un análisis genealógico de la relación trabajo-arte durante la modernidad y la posmodernidad. Se trata, en sus palabras de:

proponer una sucesión sintética de articulaciones cruciales que desde mi punto de vista recorren y deciden el desarrollo del arte que hemos llamado contemporáneo, basándola no tanto en la localización de cortes estilísticos o formales cuanto en su relación a las transformaciones de la esfera del trabajo y la producción, y cómo ellas determinan algunas demarcaciones significativas en la especificidad del campo de las prácticas culturales, por un lado, y en su relación con los modos y figuras del imaginario social, con las expectativas emancipatorias de la ciudadanía y la construcción colectiva de las formas del "espíritu objetivo", por otro. (Brea, 2009: 4)

Todo esto en aras de describir el "estatuto de las prácticas artísticas en las sociedades del capitalismo cultural". Pues bien, Brea definirá tres estaciones y tres tipos de relaciones entre prácticas artísticas y trabajo: el primer estadio es la era del capitalismo industrial, es decir, la entrada de la reproductibilidad técnica en el ámbito artístico. Vale destacar de esta etapa que:

La división entre el trabajo productivo (depositado en efecto en las estructuras del proceso industrializador) y el inmaterial (el trabajo simbólico productor de los grandes relatos e imágenes) es todavía un hecho, de tal modo que el productor simbólico se ve forzado a actuar agonistamente, como una especie de "traidor de clase" que -en un juego que ha sido caracterizado como de "mecenasgo ideológico"- viene a asumir el encargo de producir y defender relatos y valores

frontalmente contrarios a los de la clase a cuyos aparatos debe cuando menos su propia formación, si es que no su posición social efectiva en el mundo. (Brea, 2009 : 6)

El artista, entonces es un *bohémio*, alejado de las cosas de este mundo gracias al trabajo que otros asumen por él y que, paradójicamente, en esta asunción de desapego material, manifiesta un antagonismo más allá de cualquier oposición en contra del estado de las cosas. Es traidor de clase, pero, a la vez tiene un:

grado satisfactorio de credibilidad. Pero ello sobre todo gracias a la efectividad con que logra desarrollar una codificación global de transgresión, de contraley y contradiscurso. Para su fortuna, se encuentra frente a un campo tensamente normalizado, el de la Academia, que fija convenciones y estructuras marcadamente rígidas, y ello le permite con relativa nitidez –debida al contraluz flamante que le ofrece un fondo de contraste tan formalizado– desplegar su propio orden de discurso bajo la apariencia no de una convención específica y nueva, sino justamente de una contraconvención, de un contradiscurso. (Brea, 2009 : 6)

Es en este sentido que el artista aparece como “compañero” de viaje de las luchas de emancipación, en la medida en la que enriquece, si no los argumentos de la lucha, sí los argumentos antisistema. Es el caso, según Brea, de los artistas de las vanguardias artísticas. Aunque cabría agregar aquí a los vanguardistas que, como los constructivistas rusos, formaron parte del horizonte de transformación desde la posición de la revolución institucionalizada, pero bajo un discurso emancipatorio.

Posteriormente, en la división de Brea, el capitalismo cambia a una fase en la que:

La generación de riqueza no depende ya ni única ni prioritariamente del desarrollo y la optimización de los recursos productivos, sino, y sobre todo, de la extensión y asentamiento de potentes mercados de consumo abiertos más allá de los bienes de necesidad e implementando el desarrollo de sectores cada vez más amplificadas de consumo suntuario. Como es evidente, la industria de la cultura y el entretenimiento crece abrigada en ese contexto, contribuyendo a la emergencia de las que se han descrito como sociedades del espectáculo, una emergencia en



nada ajena al grado alcanzado "de acumulación de la mercancía" (según la definición debordiana). Las formas dominantes de la alienación –y en ese sentido el análisis de Debord sigue siendo impecable- se desplazan desde el ámbito del trabajo al del consumo, al del ocio administrado. (Brea, 2009: 9)

Este capitalismo cultural cambia el objeto del antagonismo artístico, pues el asunto le concierne directamente en tanto productor cultural. De manera que su labor se inclina hacia lo que podríamos llamar "crítica institucional", que implica la crítica de sus propias condiciones de existencia. Otra crítica paradójica en tanto acepta un estatuto que no cesa de poner en crisis sin abandonarlo del todo. Siguiendo a Brea, la crítica se mueve a tres escenarios: el rechazo del trabajo, la regulación de las economías del deseo y la crítica a la representación. El autor describe cada escenario de la siguiente manera:

El primero tiene que ver con el rechazo explícito al modelo de sobreproducción e incitación al consumo suntuario (característico de esta fase de capitalismo avanzado) desde su misma base, es decir desde el rechazo a la sobretasa de trabajo que constituye su motor (sin duda en este rechazo está haciendo síntoma la redefinición del trabajo que está en curso y veremos hacer eclosión en el tercer estadio).

El segundo escenario en que esta oleada de luchas se proyecta es crucial: el que concierne a la organización del deseo y la vida de los afectos. La revolución de las economías libidinales –la revolución sexual de los años sesenta- no es en ese sentido una anécdota o un programa suplementario: el sistema que mercantiliza el mundo asienta su eficacia justamente en su poder de regulación exhaustiva de las economías del deseo, cuyas fuerzas son derivadas, por la mediación del ordenamiento simbólico, a la propia esfera de la mercancía. (Brea, 2009: 10)

Del tercer estadio, resalta que:

Siendo el espacio de la representación el registro que media las relaciones del imaginario con lo real –del deseo con las figuras sobre las que éste se fija-, el trabajo que sobre su crítica pueda realizarse es fundamental, tanto más cuanto que es también en su espacio donde circulan los arquetipos que fijan las formas de la subjetivación. Todo el trabajo revolucionario en esta segunda oleada de luchas tiene entonces en los procesos de crítica de la representación su epitome, y como es obvio el lugar del trabajo artista –entendido como trabajo productor de representaciones y articulador por su mediación de las intensidades afectivas, es

decir un trabajo doblemente productor de signo y deseo- tiene en ese nuevo teatro de la acción revolucionaria una importancia crucial. (Brea, 2009: 11)

Así, pues, en esta segunda etapa la esfera del trabajo y la esfera artística se acercan más sin mezclarse aún. El artista, en resumidas cuentas, critica al museo o al espectáculo, pero su emplazamiento privilegiado se mantiene. Ahora bien, en el presente, en la tercera etapa, aquello que posmodernamente se nombra como la *decadencia de los grandes relatos* en general coincide con "la decadencia de las viejas grandes Máquinas productoras de identidad –el Estado, la religión, la familia, la patria, la etnia, la clase, el género" (Brea, 2009: 13). Y esto es debido a la gran movilidad de los sujetos en esta fase que coincide con la llamada globalización; movilidad territorial, pero asimismo inestabilidad laboral, desterritorializaciones forzadas por las economías, al fin y al cabo.

Pero es de resaltar también que es la industria de la mercancía la que toma el relevo de la producción simbólica. Conocemos bien los efectos de la publicidad en nuestras vidas pero, como dice Maurizio Lazzarato, la publicidad no genera solamente necesidades, sino que conforma modos de vida, territorios existenciales que alimentan la reproductibilidad del capital. Al respecto, añade Brea:

al mismo tiempo que podemos hablar de una fase diferenciada de "capitalismo cultural" (toda vez que en él es la producción y distribución de simbolicidad el nuevo gran motor generador de riqueza) debemos referirnos a la constelación de industrias que se asientan en su potencial como "industrias de la subjetividad" – puesto que su rendimiento mayor se produce precisamente en los términos de un "invertir identidad". Con su emergencia y consolidación, esa colisión funcional de las esferas de la economía y la cultura es un hecho ya insoslayable. (Brea, 2009: 14)

Es de hacer notar, en este sentido, cómo el teatro subvencionado de la Ciudad de México y sus réplicas en el territorio nacional, a partir de la mitad de los años noventa, dieron un giro en su estética en vías de acercarse al público, al cual tomaron en equivalencia al

que conforma la industria televisiva mediante el *rating*. Las obras de Sabina Berman, Antonio Serrano y su generación, se encargaron de abrir la brecha para obras ligeras con aderezo intelectual, un estilo todavía presente y que tiene su desembocadura mayor en la activación del fetichismo de la mercancía en la figura de la estrella de la pantalla que encabeza los elencos del teatro hecho con recursos del Estado. Al respecto, puede citarse una aseveración de Ludwik Margules, hecha en 2004:

Teatro comercial existía siempre, mas el teatro *light* es una forma perniciosa del teatro comercial, que navega bajo banderas artísticas privando al espectador de profundidad, de complejidad; lo llena de *show* y de complacencia; es un enemigo que apareció hace veinte años. Antes era simplemente basura comercial; ahora la basura comercial encontró una manera de vestirse de gala, elevó banderas artísticas y, encima, echa mano de recursos del Estado. Éste es nuestro enemigo en boga. 27

Pero, regresando a la mirada global, esta tercera fase se refiere al así llamado capitalismo cognitivo, que produce la mayor riqueza en la distribución y control de la información y que, muy de lejos podríamos llamar "sociedad de conocimiento". A este respecto, Brea puntualiza:

Es por ello que la noción de *know-workers*, de trabajadores del conocimiento, no debería señalar en exclusiva –ni aún en absoluto, si la tomamos en puridad– a los productores de software, patentes o contenidos de información, que únicamente sean capaces de generar riqueza económica, sino y sobre todo a aquellos participantes en los juegos de intercambio de información que en su actividad generen disposición crítica, agenciamientos que favorezcan la intertextualidad de los datos, el contraste de las ideas recibidas. Entre ellos, el nuevo artista, cuya función antropológica se vería así recodificada. (Brea, 2009: 15)

Es sobre esta recodificación sobre la cual quisiera proseguir, en dos sentidos. El primero, en el que este capitalismo cognitivo pretende dar al artista un estatus: el de empresario o emprendedor, que enmascara –en los viejos términos de lo que entendemos por *enmascaramiento ideológico*– lo que en realidad tiene otra definición; es decir, el trabajador precario. Y el segundo

sentido es en el que apunta Brea: hacia nuevos emplazamientos del artista con respecto al socius en el que actúa.

## **El paradigma**

La desmaterialización del objeto artístico no ha supuesto en todo caso la desfetichización de la producción sino, más bien, los procesos de fetichización han explotado y afectan ahora a zonas anteriormente imposibles. Lo que vende y lo que enriquece es el movimiento de las ideas en un cierto sentido; se mantienen "las plusvalías", "los circuitos de lujo" y se engordan los canales exclusivos de la "economía de la opulencia" en nombre justamente de una supuesta "difusión social" (Colectivo Situaciones, 240).

Sabemos, de acuerdo con los análisis de Foucault y sus comentaristas, que en el corazón de las políticas liberales se encuentra el homo economicus, este

sujeto se comporta como lo haría una empresa y se enfrenta a sus pares de la misma manera: de forma estratégica, calcula los posibles beneficios y pérdidas que se desprenden de la interacción y busca ante todo defender sus intereses. De esta manera, surge lo que denominamos el sujeto-empresa, el empresario de sí mismo, el emprendedor que compite en el mercado por mantener su nicho y hacer viable su existencia. (Rowan 2008)

Sabemos además que obviamente este proceso no ha acontecido de espaldas a marcos institucionales y sin el auspicio de políticas de promoción, que han sido determinantes a la hora de crear la figura del emprendedor/a tal y cómo la conocemos hoy en día.

Es así que gran parte de las políticas culturales estatales –y no se diga el mercado en las artes visuales— se han preparado para que:

bajo el epígrafe "industrias creativas" se pusiera en marcha un ambicioso plan para promover el crecimiento de pequeñas empresas culturales y se articulará un gran número de políticas destinadas a fomentar el emprendizaje en cultura. Este sector emergente caracterizado por la "creatividad individual" y por "generar

riqueza y empleo a través de la explotación de la propiedad intelectual", ponía a los emprendedores culturales en el centro mismo de los procesos de crecimiento económico de la nación. El modelo básico que sustenta a las industrias creativas es muy claro, consiste en capturar los flujos creativos y extraer valor económico de los procesos cooperativos que acontecen en el espacio de lo social. La propiedad intelectual es un elemento central de esta lógica puesto que es el marco legal que dota de autoría a ideas que se han creado gracias a concatenaciones de palabras, sensaciones e imágenes que circulan sin parar en lo que algunos han definido como cuencas de cooperación social (Lazzarato, Corsani, Negri, 1996). Dentro de este contexto, y no sin poner cierta resistencia, emerge la constelación de microempresas y trabajadores/as autónomas que conforman este sector. (Rowan, 2008)

Ahora bien, si hemos entendido a Jaron Rowan, el modelo de las "industrias creativas" puede venir como formalización del modelo laboral artístico informal y precario. Y esta precariedad es sobre todo, un modo existencial:

En efecto, las prácticas conscientemente resistentes de los modos de vida alternativos, el deseo por tener cuerpos y relaciones con el sí mismo diferentes (en contextos feministas, ecologistas, de izquierda radical) se orientaban de forma persistente a diferenciarse de las condiciones de trabajo normales y a distanciarse de las coacciones, medidas disciplinarias y controles que a éstas se asociaban. Sus palabras clave eran: decidir por sí mismo en qué trabajar y con quién; elegir formas precarias de trabajo y vida en tanto en cuanto parecía posible una mayor libertad y autonomía, precisamente a partir de la organización del tiempo propio; y lo más importante de todo, autodeterminación. Con frecuencia, estar bien pagado o bien pagada no era una preocupación, porque la remuneración consistía en disfrutar del trabajo. Lo que preocupaba era poder desarrollar las capacidades propias. Por lo general, la aceptación consciente y voluntaria de condiciones de trabajo precarias venía a ser una expresión del deseo de vivir la separación moderna y patriarcal entre reproducción y trabajo asalariado de una manera diferente a la que permitía la situación de trabajo normal. (Lorey, 2008: 72)

E inmediatamente, Lorey asegura que:

Sin embargo, son precisamente estas condiciones de vida y trabajo alternativas las que se han convertido, de forma creciente, en las más útiles en términos económicos, puesto que favorecen la flexibilidad que exige el mercado de trabajo. Así, las prácticas y discursos de los movimientos sociales de los últimos treinta o cuarenta años no sólo han sido resistentes y se han dirigido contra la normalización, sino que también, al mismo tiempo, han formado parte de las transformaciones que han desembocado en una forma de gubernamentalidad neoliberal. (Lorey, 2008: 72)

Así, es claro que la mayoría de las iniciativas estatales y privadas han convertido al trabajo en general en trabajo precario. Y como prueba se puede echar un ojo a la reciente reforma a la Ley laboral mexicana, a la aplicación de la Ley 226bis, pero ante todo, a las políticas de relación laboral entre el Estado y los artistas, que sitúa a estos como "prestadores de servicios" que obtienen recursos a través de licitaciones (bajo el eufemismo de "convocatorias artísticas"), pero sin ningún contrato previo ni mucho menos garantía de pago y, claro está, sin la oportunidad de acceder a la seguridad social. De manera que las pomposas denominaciones actuales para el artista como "emprendedor" o "empresario de sí", en el mejor de los casos aparecen como un eufemismo ante la precarización, aunque sabemos que es más bien, como dijimos, un enmascaramiento ideológico.

Este trabajo identitario, puede quedar bien definido en estos días en el sujeto-marca:

Así, el emprendedor explota todos sus activos, es decir, sus saberes, sus contactos, sus redes, sus intuiciones y sus afectos y se convierte prácticamente en una máquina cuyo objetivo es aumentar la productividad y competir en el mercado con otras formas empresariales. Debe poner su cuerpo a trabajar y depende de su capacidad para autogestionarse lo que le hace viable o no como modelo empresarial. Como cualquier empresa debe aprender a producir una constelación de signos, elementos visuales, discursos propios y rasgos identitarios que le diferencien de sus competidores y ayuden a su identificación. Es entonces cuando se empieza a producir el sujeto-marca, es decir, se genera un interfaz capaz de mantener de forma sostenida al sujeto-empresa en la esfera pública. La marca es la condensación del valor del sujeto-empresa, es el punto en el que sus activos se exponen al escrutinio de sus posibles clientes y potenciales competidores. (Rowan, 2008)

Leyendo esta descripción, ¿no parece la descripción de la singularidad artística, donde el valor de la "marca" es sustituida por la "firma" del autor? Pues tal como afirmaba Jean Baudrillard:

Sobre ella [la firma] actúa el consenso social y, por encima, naturalmente, todas las combinaciones sutiles de la oferta y la demanda. Pero se ve que este mito no es

un efecto puro y simple de la orquestación comercial. Por esta conjunción en la firma del signo -del signo diferente de los demás signos del cuadro, pero homogéneo a ellos, del nombre diferente de los demás nombres de la pintura, pero cómplice en el mismo juego-, por esta conjunción ambigua, en este signo flexionado, de las series subjetivas (la autenticidad) y de las series objetivas (el código, el consenso social, el valor comercial), puede funcionar el sistema del consumo. (Baudrillard, 1989: 112)

Al mover su firma, acrecentar su valía con la acumulación de currículum, el artista se mueve como empresario que, a su vez, requiere de un sistema dentro del cual actuar. Este sistema o mundo del arte entonces, actúa como caja de resonancia de las relaciones empresariales. Y, como tal, exige la generación de plusvalor, en este caso de prestigio, y a la vez, determina los límites dentro de los cuales estos valores se incrementan; es decir, que este juego empresarial (político), determina las formas (estéticas). Esto mediante el juego de artistas, críticos, teóricos, recintos e instituciones, que conforman el medio estético, del que, sabemos que: "La construcción de la noción moderna de artefacto estético no se puede por tanto desligar de la construcción de las formas ideológicas dominantes de la sociedad de clases moderna, así como, en realidad, de toda una nueva forma de subjetividad humana apropiada a ese orden social" (Eagleton, 2006: 53).

Quiero decir que en gran cantidad de casos, las formas estéticas se presentan consciente o inconscientemente como reforzadoras de las relaciones empresariales que ocultan las dinámicas de vida precarias. Cuando se hace arte, se está haciendo también política, y parte esencial de esta política es confundir las decisiones políticas detrás de argumentos estéticos. El concepto de artista, por tanto, es un concepto ideológico y ha sido propósito de esta charla describirlo en su mirada bajo el capitalismo actual. Las prácticas artísticas, por supuesto, no están al margen, sino más bien, demasiado involucradas en estas relaciones.

Y, sin embargo, así como el concepto está definido en su posición política, tal vez sea posible echarlo a andar en otros sentidos. Para

lo cual volveré al texto de José Luis Brea, pues en su interés por ubicar la posición del artista en los tiempos que corren, se atreve a dejar claros un par de puntos:

diríamos que emergen dos dimensiones en las que la problematización de un proyecto de agenciamiento identitario se concreta como reto por excelencia en el campo de la acción política contemporánea. La primera es de carácter sustantivo, y se refiere a cómo en ese escenario podrían efectivamente desarrollarse nuevas "formas de subjetivación" y cómo en ellas podría concretarse la experiencia de lo común, de la pertenencia y participación en una comunidad. La segunda en cambio es primeramente instrumental, pero también desde ella puede afirmarse que el problema reconduce al mismo nudo problemático: el de cómo instrumentar las mediaciones de representación colectiva que permitan a la ciudadanía la gobernanza colegiada de su destino, el ejercicio de la libre decisión y conducción colectiva de los asuntos que le conciernen. (Brea, 2009: 19)

Esta doble problematización -el desarrollo de nuevas "formas de subjetivación"-, así como la gobernanza colegiada del destino de la ciudadanía, son finalmente los temas que quedan pendientes por pensar en la agenda de los días que corren.



# ECONOMÍA POLÍTICA PARA TEATREROS

o **Cómo ser trabajador precario y no matar en el intento** <sup>28</sup>

*La cultura no puede ser una esfera separada de la sociedad. No puede ser solamente una opción de ocio, ni un sector de la industria, ni un apartado del PIB. Hemos convertido la cultura en un recurso potentísimo del capitalismo a la vez que nos empobrecemos culturalmente. Desapropiar la cultura es sacarla de esta captura sectorial capitalista y entenderla como algo vivo que forma parte intrínseca de la vida humana. Para ello, creo que hay un sentido del servicio público al que no podemos renunciar, pero que no necesariamente significa estatizar ni burocratizar la cultura.*

Marina Garcés

*Este intento está condenado a fracasar*

Paul Auster

**0.**

Quisiera iniciar confrontándonos con los horribles datos: en este país, en 2010, sólo un 8% de la población había ido a una obra de teatro. Y sólo un 9% de ese 8% fue a recintos en los que se exhibe el teatro de arte. <sup>29</sup>

2015 será recordado como el primer año de la serie histórica en el que la riqueza del 1% de la población mundial alcanzó la mitad del valor del total de activos. En otras palabras: el 1% de la población mundial, aquellos que tienen un patrimonio valorado de 760.000 dólares (667.000 euros o más), poseen tanto dinero líquido o invertido como el 99% restante de la población mundial. Esta enorme brecha entre privilegiados y el resto de la humanidad, lejos de suturarse, ha seguido

ampliándose desde el inicio de la Gran Recesión, en 2008. La estadística de Credit Suisse, una de las más fiables, sólo deja una lectura posible: los ricos saldrán de la crisis siendo más ricos, tanto en términos absolutos como relativos, y los pobres, relativamente más pobres. 30

Quisiera, entonces, tomar estos datos como dos polos de una misma línea de tensión: por una parte, la de una práctica artística, el *teatro de arte*, que en mayor o en menor medida es subvencionada por el Estado, pero que no cumple ni por asomo con un objetivo primario de las políticas culturales oficiales: acercar el arte y la cultura a la población.

En el otro polo, una realidad que envuelve lo mismo a la población citada que al subcampo del teatro: la precarización de la vida y del trabajo bajo las dinámicas de desigualdad aceleradas por el neoliberalismo.

Las primeras preguntas sobresalen: ¿ambos datos están unidos?, ¿cómo podrían? Y aún más: ¿es posible ofrecer alguna clase de resistencia (entiéndase ésta no sólo como reclamo, sino como conformación de estrategia) frente a esta tensión?

Comencemos diciendo que, aunque es cierto que ambos datos son, como se dice, multifactoriales y de distinta escala, pueden ser tomados como síntomas. Síntomas ¿de qué? De unas prácticas culturales, las del capitalismo avanzado, claro.

## I.

Pero vayamos por partes. Comencemos por el segundo síntoma: la precarización del trabajo y la vida. 31

La crisis del 2008 y la que está pasando Occidente entero, procede de la insistencia en la piedra de toque del (neo)liberalismo que fue afianzada bajo las imposiciones reagan-tatcheristas: que el Estado deba apartarse de la oferta y regularización de los servicios

públicos así como de todo lo que pueda ser objeto de transacción mercantil (o sea, casi todo), para que los mercados puedan competir en libertad, dando por hecho su capacidad de autorregulación. Aunque, justamente, estas crisis provienen de que los mercados han sido incapaces de autorregularse.

Esta sencilla premisa (dejar al mercado la libertad de acción sobre el cuerpo social) depende de un giro de perspectiva acerca de quiénes son los actores de la sociedad de mercado. No se trata de la persona jurídica (sujeto del derecho) ni de la persona social (sujeto de construcción y protección del Estado), sino del *homo oeconomicus* (el golem de la economía política). Este *homo oeconomicus* tiene, a fin de cuentas, su modelo ideal en el empresario. El neo(liberalismo) se imagina una feliz Disneylandia construida con relaciones entre empresarios cuya *libre* relación de competencia -y esto es lo que el neoliberalismo quiere evitar hacer visible-, por supuesto, requiere ser sostenida por trabajadores vueltos consumidores; es decir, por quienes no sólo venden su fuerza de trabajo, sino que además, mantienen en activo la producción de mercancías sin ser los beneficiarios del *plusvalor* que ellos mismos producen. Y dentro de este ecosistema (pero ¿podemos llamar *ecosistema* a lo que está acabando con el ecosistema?), en los últimos años se ha presentado un salto evolutivo singular: la aparición del trabajador precario. No se trata ya del proletario, trabajador fordista que se suma a un engranaje industrial con su mano de obra, y que es capaz de organizarse en sindicatos para negociar políticas de protección a través del Estado; se trata de un ser que se enfrenta *cara a cara* con las exigencias del mercado, pues él mismo ha pasado a ser su propio patrón. Es aquel para quien el tiempo de trabajo ha permeado toda su existencia: se capacita sin cesar, su ocio depende no de un tiempo libre sino de tiempos para retomar fuerzas. Un sujeto que, heredero de las luchas sesentaiochistas, no cumple ya con un horario de trabajo en una empresa; él es su propia empresa y pone su fuerza de trabajo en labores intermitentes, con lo cual ahorra a las verdaderas empresas

(privadas o paraestatales, pero a fin de cuentas las que hacen las leyes y obtienen las ganancias del plusvalor) todo el dinero que el proletario obtenía en seguro social, pensiones, liquidaciones, aguinaldos y demás prestaciones. Un trabajador para el que vivir y trabajar ya no tienen mucha distinción y es, por tanto, experto en el miedo, el oportunismo y el cinismo. El trabajador que quieren conformar las reformas estructurales de este sexenio, por cierto, incluida la creación de una nueva Secretaría de Cultura.

En palabras del filósofo, Byung-Chul Han: "El sujeto del rendimiento, como empresario de sí mismo, sin duda es libre en cuanto que no está sometido a ningún otro que le mande y lo explote; pero no es realmente libre, pues se explota a sí mismo, por más que lo haga con entera libertad. El explotador es el explotado. Uno es actor y víctima a la vez" (*La agonía del Eros*: 19). El trabajo precario es, pues, el summum de la dinámica neoliberal y nadie mejor que los artistas (incluso hay teóricos que llaman a este modelo "modelo artístico") para expresarlo en toda su potencia. Y nada mejor que la irrefrenable aparición del modelo de "industrias culturales" para mostrar lo que esta dinámica está significando para la cultura.

## **2.**

Pasemos a la segunda parte de la ecuación: la escasa participación de la población en eventos culturales.

Comencemos, entonces, con un rodeo histórico. Esa época que gustamos de llamar *modernidad* ha implicado una parcelación de los quehaceres de las personas: una parcelación, por tanto, de saberes, poderes, espacios, cuerpos y afectos. En corto, según Max Weber, la modernidad subdividió sus quehaceres en tres esferas: la política, la económica y la estética. O bien, desde otra mirada, a estos cajones los podemos llamar *campos*. Así, el campo de la política, el de la estética y el de la economía tienen, cada

uno, su propia legislación, su propio espacio de acción y su propios medios de legitimación. Esto significa, por ejemplo, que en el Palacio de Justicia y en el Palacio de Bellas Artes (y véase la herencia monárquica en los diseños, lo que nos muestra quién unificaba las tres esferas: el Estado-Nación) no puede suceder lo mismo; la justicia en sus espacios, sus códigos y sus profesionales; la política, lo mismo, y la estética también. Incluso, al interior de los campos pasaba algo similar: los actores sólo deben actuar, los directores dirigir y los escenógrafos... "son los mejores amigos del hombre", según Margules.

Esta parcelación, implicó, en teoría, un acuerdo social, un gesto cultural en el más amplio sentido de la palabra, que dividió los quehaceres y el "disfrute" de los productos. El arte, por ejemplo, se refugió en espacios cerrados: *caja blanca* de museos, *caja negra* de teatros, *caja cerrada* de lectura en soledad para los libros; espacios cerrados a los que la sociedad sólo podía acceder a través de ciertos rituales de iniciación (de hacerse de un *gusto*, pues), y que implicaba asimismo que el arte no circulaba entre la gente, sino que había que *ir hacia él*. Las prácticas que, sin embargo, seguían sucediendo en espacios comunes sin pasar por la aprobación de las camarillas legislativas del campo artístico, las prácticas artísticas, pues, realizadas por *cualquiera* o por personas consagradas en su propio contexto, fueron burguesamente denominadas como *cultura popular*, en contraste claro con la *alta cultura*, practicada por los autodenominados y autoconsagrados "artistas" (monopolizadores de la potencia *poética* de la sociedad), que una vez en el campo, adoptaban actitudes tan burguesas como la propia ideología que dio a luz a los campos.

Esto fue bueno y malo. Bueno, porque permitió a las artes una autonomía que las hizo hallarse a sí mismas en su propia materialidad sin depender de otras condicionantes. La idea del arte por el arte o la posibilidad del arte abstracto e incluso el nacimiento del teatro como arte que no depende ni de la literatura ni de la música, son materializaciones de esta autonomía. Lo malo

es que, al continuar sus experimentaciones, el arte ha ido poco a poco exigiendo rituales de iniciación cada vez más sofisticados que, automáticamente, excluyen a quienes no tienen información, tiempo o ganas de someterse a dichos rituales de iniciación. (*By the way*: no obstante, el "espectador de a pie" es una falacia, fácilmente desmontable). Aún más: tenemos que aceptar, por lo menos en México, que aquel ideal en el cual el arte se ponía al servicio de la población en recintos cerrados y apartados nunca cumplió del todo sus propósitos; lo cual se ha ido agravando a medida que el pacto de la modernidad se ha quebrado por todas partes, pues ya no es el Estado el garante de mantener la cohesión entre los campos, sino el Capital.

Como sea, el pacto está quebrado: la gente no intenta (o por lo menos no por "amor al arte") tener acceso a las sofisticadas dinámicas de la alta cultura, ni sabe cómo tenerlo. La respuesta de la alta cultura, por su parte, tampoco ha sido muy afortunada: ha descafeinado sus alcances. Exposiciones para la selfie, teatro para digestión básica, apoyo a best-sellers y demás. O mejor, como dice Nestor García Canclini, el pacto de autonomía se ha roto, en parte por las fusiones de campos implicados en la reestructuración de los mercados, cada vez más diversos, así como por "la formación de hábitos distintos en lectores que a su vez son espectadores e internautas".

Pero, más grave aún -me parece-, es el sometimiento por parte del Estado a sus políticas culturales al modelo de "Industrias culturales". Y explicar esto, quizá sea la bisagra entre el síntoma primero y el segundo.

### 3.

Se entiende pues, que el Estado abandona el proteccionismo cultural que implicaba el estado de bienestar, pero no se entiende nada bien que arroje todo lo que estaba bajo su cobijo a las reglas

del mercado; y sin embargo, "iniciativas" como la 226 bis prosperan entre el precariado artístico debido a que, ante la reculación estatal, se maneja la aceptación del "de lo perdido, lo que aparezca". Pasa lo mismo que con el Fonca y con los cursos de "autogestión": en la competencia atomizada, el que mejor entiende los mecanismos de competencia, más consigue. Se trata de la instalación de una segunda naturaleza de las relaciones del gremio donde priva la Ley de la selva.

Pero decíamos arriba, que este abandono se encuentra eufemizado en la conformación de las llamadas "industrias culturales", pues como dice el teórico Jaron Rowan:

A lo largo de los últimos años se ha edificado una densa arquitectura institucional compuesta de incubadoras, planes de promoción, oficinas de información, eventos, charlas y talleres, líneas de financiación o espacios de co-trabajo, que complementada con programas de televisión, eventos públicos, películas libros y revistas, han impuesto un modelo empresarial muy específico en el campo cultural: la figura del emprendedor/a cultural. Este proceso ha venido acompañado por importantes cambios en las políticas públicas y los discursos que las sustentan. Un ejemplo de esto es la escisión entre la tradición que considera que el acceso a la cultura debe ser un derecho básico de la ciudadanía garantizado por el Estado versus quien considera que la cultura es un recurso que hay que aprender a explotar y promover como tal. Por primera vez las políticas culturales se diseñan siguiendo fines económicos y la cultura se valida dependiendo de su capacidad de crear riqueza o empleo. Esto tiene consecuencias directas en el tipo de proyectos o iniciativas que se promueven, las prácticas culturales más experimentales o minoritarias padecen una constante pérdida de recursos y visibilidad. De forma paralela desde las diferentes administraciones se deja de hablar de subvenciones y ayudas para hablar de inversión pública, intentando de esta manera promover dinámicas de carácter económico en el que el riesgo y la sostenibilidad se tornan elementos centrales de las prácticas culturales. (Rowan, 2008)

Y, a mi parecer, uno de los riesgos más determinantes de estas dinámicas que tienden a naturalizarse si no se les pone en contexto, tiene que ver con la atomización de los esfuerzos: cada convocatoria, cada programa público destinado a los que "hacen la cultura" está dirigido hacia personalidades particulares o personas físicas, en detrimento del empuje colectivo. Y a esto se

suma el que burocráticamente, la otra opción pasa por la educación priista del corporativismo (como en la creación y monopolio de recursos de la CNT), de modo que lo que tenemos para el teatro es la incentivación de resultados privados por encima de procesos colectivos.

Así pues, en un polo, el acceso de la población a lo que hacemos es escaso pues seguimos pensándonos bajo las dinámicas de los campos autónomos (donde la caja negra universaliza la *obra de arte*, pero también homogeniza a la población, convirtiéndola en un *público sin contexto*) y, en el otro, no vivimos de lo que hacemos, o, afinando, existe una parte mayor de artistas en estado precario y una mínima que ha entendido muy bien los mecanismos de consagración o de mercado y que vive de explotar los recursos de todos para su beneficio propio. Pero como respuesta a ambos síntomas (cuya enfermedad se llaman capitalismo y corrupción, como he querido mostrar) se nos incentiva a someternos a las leyes del mercado: obras facilonas o con un plusvalor de mercado, con el fetichismo de la estrella de la pantalla, o a la risa sin comedia -como llama el filósofo Alain Badiou a la risa que extrae lo trágico para venderse mejor-, o la propia conformación en empresarios de nosotros mismos para - como dice el lobo feroz del capital- autoexplotarnos mejor hasta la *extrema exhaustión*.

#### 4.

Me detengo aquí para posar la pregunta que me inquieta y que ha articulado mejor que yo el pensador Peter Pal Pelbart:

¿Cómo sostener un colectivo que preserve la dimensión de la singularidad?  
¿Cómo crear espacios heterogéneos, con tonalidades propias, atmósferas distintas, en los que cada uno se enganche a su modo? ¿Cómo mantener una disponibilidad que propicie los encuentros, pero que no los imponga, una atención que permita el contacto y preserve la alteridad? ¿Cómo dar lugar al azar, sin



programarlo? ¿Cómo sostener una "gentileza" que permita la emergencia de un hablar allí donde crece el desierto afectivo? (Pelbart, 2009:44)

Se trata de preguntas que involucran no sólo las políticas de Estado hacia la cultura, sino *por necesidad*, las políticas del gremio hacia el gremio mismo, hacia la población que recibe sus obras y hacia esas mismas políticas estatales.

De todas las posibilidades que se abren a partir de este pensamiento, quisiera detenerme en tres. Una de ellas proviene del trabajo ciudadano e implica la conformación de un Observatorio Ciudadano de Políticas Culturales, mediante el cual - con asesoría en diversos órdenes (políticos, jurídicos, económicos, sociales)- pueda evaluarse la implementación de medidas en materia cultural y que pueda servir como espacio de diálogo con quienes detentan la administración pública.

Las otras dos provienen de la revisión de iniciativas latinoamericanas; la primera de la llamada *Trabajadores de Arte Contemporáneo* de Chile y Argentina, que propone "Algunas hipótesis sobre Gestiones Autónomas de Arte Contemporáneo". <sup>32</sup>

De las ocho hipótesis me detendré sólo en tres:

1. Existe una *diferencia entre artista, colectivo de artistas y gestión de arte*. El primero ejecuta su propio deseo a partir de la transformación material por medios materiales. El colectivo de artistas lleva a cabo el deseo que acordaron o construyeron entre quienes participan en él. La gestión de arte hace posible el deseo de otro. Es decir, lo comprende en sus propios términos, lo facilita a través de su conceptualización y puesta en debate, realiza mediaciones con otros intereses del campo y pretende sus efectos, sus consecuencias deseadas.

4. *¿Qué pretende una gestión autónoma?* Entendemos que hay múltiples pretensiones que van desde la producción de carrera, de conocimiento y de relaciones (sociales o de influencia hacia dentro del campo del arte). Así y todo es preciso distinguir entre las *gestiones proto-institucionales* y las *pro-autonómicas* ya que hay gestiones en las que el énfasis está puesto en consolidarse -en las acciones y los convenios- como instituciones usando la autonomía como una etapa de su institucionalización; mientras las segundas centran su acción en

experimentar formas de hacer y pensar lo que se entiende como arte. Es claro que no son excluyentes.

5. *¿Cuál es la relación de las gestiones autónomas con las escenas locales?* Las escenas locales, a diferencia de las capitales de país o escenas hegemónicas, desarrollan micro-políticas que les permiten construir consensuadamente nociones comunes sobre qué entienden por práctica artística y su función social; además de ciertos criterios y parámetros de evaluación que los comprometen.

Las escenas locales no están exentas de tensiones y disputas en el amplio arco que va desde *la capacidad de nominación legítima* hasta la circulación financiera. Muchas gestiones autónomas surgen como una forma de reparar falencias de la escena, falencias en la visibilidad, circulación, escritura de textos, producción y montaje, entre otras. Algunas de ellas logran independizarse -con el pasar del tiempo- de estas falencias o las convierten en su capital simbólico.

Subrayo aquí, entonces, como resumen, la posibilidad de un trabajo coordinado en favor de los artistas, experimental e incluyente, así como favorecedor de las escenas locales.

La segunda iniciativa procede de la Red de Salas de Teatro de Chile, que propone un Decálogo de organización en red. <sup>33</sup> Leeré un resumen del mismo:

1. *Gestionamos, resguardamos y mantenemos espacios para la exhibición y circulación de creaciones de artes escénicas.*
2. *Mediamos entre la creación, los artistas y los públicos.*
3. *Difundimos la actividad teatral.*
4. *Formamos audiencias para el teatro.*
5. *Resguardamos el patrimonio tangible e intangible del teatro.*
6. *Colaboramos en la sustentabilidad del sector poniendo bienes y servicios a disposición de creadores y públicos.*
7. *Participamos en la articulación del imaginario creativo de las artes escénicas estableciendo líneas programáticas, promoviendo curatorías y abriendo espacios para los discursos y las estéticas de los creadores.*
8. *Generamos empleo para los trabajadores de la cultura.*
9. *Somos espacios de formación.*

10. *Aportamos a la colaboración y al trabajo en red en el ámbito de las artes escénicas.*

Resalto aquí, ante todo, pensar el trabajo escénico no únicamente como un producto terminado, sino como un entramado entre poética, labor dignificada, archivo, proceso y, ante todo, la *curaduría* como una pregunta por el cómo, cuándo y dónde de la población.

Es decir, por una parte es importante pensar la gestión sin caer en las absurdas exigencias del empresariado, para lo cual es indispensable un pensamiento sobre la coherencia de lo que se hace y sobre lo local; y por otra, es urgente organizar la labor en redes de contacto, distribución y co-producción de arte y reflexión al mismo tiempo.

Entiendo, pues, que estos apuntes: observatorio, gestión autónoma y trabajo en red, parecieran ser áreas o niveles que no involucran los modos de hacer o, en último término, las estéticas que los artistas realizan. Sin embargo, aunque no tengo aquí el tiempo de desarrollarlo, al pensar no sólo el *qué* y el *cómo* de nuestras obras, sino también el cuándo, el dónde y el para quién, todo queda afectado. Por ejemplo, tenemos que pensar si nos interesa seguir disputándonos tan solo los recintos consagrados que no acercan a la población; si somos capaces de organizar propuestas conjuntas a la administración pública del campo teatral y si estamos dispuestos a generar redes de economía solidaria y trabajo en conjunto que desalienten las macropolíticas de división y extracción de nuestras potencias; del nulo acceso de la población a nuestro trabajo y, por supuesto, nuestra condición de trabajadores precarios.

No quiero finalizar sin hacer un apunte: estas tres propuestas suponen un escenario inalcanzable. El del trabajo solidario, reflexivo y por un bien común que incluye, por supuesto, a la población local (eufemismo que aquí ha evadido a propósito el

lugar común de la denominación "espectadores"). Un escenario en el que, por ejemplo, la deliberación de jurados se vería como una práctica de función pública en la que se haría absolutamente necesaria la transparencia y el conocimiento total del campo teatral, so pena de irresponsabilidad y escarnio público. Un escenario inalcanzable, repito, pero que ante el empuje del capitalismo criminal que se ha llevado ya a queridos compañeros de ruta (nombro a Fernando Landeros, Omar Vásquez, Jefte Olivo y a Nadia Vera), no puedo evitar plantear ante ustedes, aunque, como dije, este sea un esfuerzo destinado a fracasar.

# **IV. BIBLIOGRAFÍA CITADA**

AGAMBEN, Giorgio, 2011, *Desnudez*, Barcelona:Anagrama, 151 pp.

ACOSTA Córdova, Carlos, 2012, "Con De la Madrid... El inicio del caos", en *Proceso.com.mx*, 12 de abril del 2012, Consultado en: [proceso.com.mx](http://proceso.com.mx).

BIFO, 2014, "Una sublevación colectiva es antes que nada un fenómeno físico, afectivo, erótico", entrevista de Amador Fernández-Savater, en: [eldiario.es](http://eldiario.es)

BALANDIER, Georges, 1992, *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*, Barcelona: Paidós, 187 pp.

BAUDRILLARD, Jean, 1989, *Crítica de la economía política del signo*, Siglo XXI editores, México.

BISHOP, CLAIRE. 2012. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectorship*. Nueva York: Verso. 383 p.

BUTLER, Judith, 2002, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Buenos Aires: Paidós, 352 pp.

CASTELLUCCI, Romeo y Claudia Castellucci, 2013, *Los peregrinos de la materia*, Con Tinta Me Tienes, Madrid.

CHAVERO, Patricia (coord.), 2012, *Memoria del Foro de Análisis de Políticas Públicas relativas al Sector Teatro*, CITRU/Malaletra, México. En: [citrु.inba.gob.mx](http://citrु.inba.gob.mx)

CORNAGO, Óscar, 2005, "¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad", revista *Telón de fondo*, N°1-agosto, 2005

DIÉGUEZ, Ileana, 2014, *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*, México: Toma Ediciones/Instituto Queretano de Cultura/Secretaría de Cultura de San Luis Potosí, 223 pp.

DELEUZE, Gilles, 1996, *Crítica y clínica*, Barcelona: Anagrama, 240 pp.

DUVIGNAUD, Jean, 1966, *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*, México: Fondo de Cultura Económica, 490 pp.

EAGLETON, Terry, 2006, *La estética como ideología*, Trotta, Madrid.

EVRI NOV, Nicolás, S/F, "El instinto teatral", en [sobreteatro-totopo.blogspot.mx](http://sobreteatro-totopo.blogspot.mx), consultado el 1 de febrero de 2016.

EXPÓSITO, Marcelo. 2013. *Walter Benjamín, productivista*. Bilbao: consonni. 30 p.

GRÜNER, Eduardo, 2005, *La cosa política o el acecho de lo Real*, Paidós, Buenos Aires.

GUTIÉRREZ, Alicia B., 2005, *Las prácticas sociales: una introducción a Pierre Bourdieu*, Córdoba: Ferreyra Editor, 124 pp.

HARDT, Michael y Antonio, Toni, 2004, *Multitud. Guerra y democracia en la era del Imperio*, 2004, Random House Mondadori, Barcelona.

LEHMANN, Hans-Thies. 2013. *El teatro posdramático*. México: Paso de gato/CENDEAC.

LOPE DE VEGA, S/F, *El arte nuevo de hacer comedias*, México: ITESM, 8 pp.

O'DOHERTY, Brian, 2011, *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia: CENDEAC, 109 pp.

ORTIZ, Rubén, 2012, "Teatro fuera del teatro", en *Cambios paradigmáticos del teatro mexicano, siglos XX y XXI*, México, Citru/Mala letra (col. Cuadernos electrónicos), en

**[citru.bellasartes.gob.mx](http://citru.bellasartes.gob.mx)**

-----, 2015. *Escena expandida: Teatralidades del siglo XXI*. México: Citru.

PELBART, Peter Pál, 2009, *Filosofía de la deserción : nihilismo, locura y comunidad*, Tinta Limón, Buenos Aires.

RANCIÈRE, Jacques, 2008. "El teatro de imágenes", en VV. AA. *La política de las imágenes*, Santiago de Chile: Metales pesados. pp. 69-89.

-----, 2010, *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial, 136 pp.

-----, 2011, *El malestar en la estética*, Buenos Aires: Capital Intelectual, 168 pp.

RINESI, Eduardo, 1996, "Estudio preliminar" en Jean Jacques Rousseau, *Carta a D'Alembert*. Chile: Arcis.

ROUSSEAU, Jean-Jaques. 2009. *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos*. Madrid: Tecnos. 170 pp.

ROWAN, Jaron "Marcas, sujetos-empresas y otras formas de vida contemporánea, en Revista *Quimera*, num. 28, febrero de 2008, y también en **[demasiadosuperavit.net](http://demasiadosuperavit.net)**, consultado el 12 de marzo de 2012

SCHECHNER, Richard, *El teatro ambientalista*, 1971, México: Árbol Editorial.

STEYERL, Hito, 2014, *Los condenados de la pantalla*, Buenos Aires: Caja Negra Editora, 208 pp.

VV. AA. 2014. *Terra ignota: conversaciones sobre la escena expandida*. México: Anónimo Drama/Carretera 45.

## NOTAS

---

- 1 Aunque la mayoría de mis ejemplos parten de lo acontecido en la Ciudad de México, es claro que el centralismo institucional posrevolucionario afectó también a las dinámicas del teatro de arte. Es un tema, sin embargo, a matizar desde los diferentes territorios del país.
- 2 Por lo general, a las obras de teatro de arte atiende -además del mismo gremio- una mínima parte de la clase media y el estudiantado de educación media y media superior. Este último, años después y bajo los compromisos y presiones de la vida laboral, no vuelve a poner los pies en un teatro. Nos debemos un serio estudio de la caracterización de los públicos escénicos más allá de la numeralia y estadística que realiza el INEGI.
- 3 Estas últimas aseveraciones, de 2015, sin embargo, deben ser matizadas, en el último decenio (escribo en 2022) ha surgido un incipiente y fragmentado movimiento de artistas escénicos que ha influido para la democratización de las dinámicas de política cultural. El frágil pero constante avance en el diálogo con las instituciones fue desgraciadamente ahogado con el desmantelamiento paulatino de lo que todavía funcionaba por parte del gobierno iniciado en 2018.
- 4 A este respecto, véase más adelante el diálogo con Héctor Bourges.
- 5 Texto leído en la Muestra Nacional de Teatro de 2014, en Monterrey, Nuevo León.
- 6 No hay que olvidar que tanto Mauricio Magdaleno como Juan Bustillo Oro, ya habían sido "suspendidos" políticamente en 1929. Pues al apoyar la candidatura de José Vasconcelos a la presidencia, fueron parte del grupo perseguido por el callismo que, incluso, llegó a matar a algunos líderes vasconcelistas.
- 7 Sigo aquí la caracterización de estéticas hecha por Grant Hester en su famoso *Conversation pieces*.
- 8 Texto leído en el Quinto Coloquio de Teatro Mexicano Contemporáneo, Cenart, 9 de octubre de 2015.
- 9 Este texto fue leído mientras transcurrían imágenes de piezas escénicas ya mencionadas o por mencionar en otros textos como: *Actos de amor perdidos*, *Baños Roma*, *Encuentros secretos*, *Sidra Pino*, *Desplazamiento de La Moneda*, etc.
- 10 Este texto fue leído durante el Encuentro Internacional "Poética de la Acción. Performance, teatralidad, cuerpo y memoria", organizado por el CITRU, el 27 de



mayo de 2015.

11 Todas las referencias a Judith Butler han sido tomadas de su libro *Cuerpos que importan*, Paidós.

12 Texto tomado de: [hoyesarte.com](http://hoyesarte.com) (Consultado el 15 de noviembre de 2015).

13 Tomado de: [rogerbernat.info](http://rogerbernat.info) (consultado el 2 de enero de 2016).

14 En: [chopo.unam.mx](http://chopo.unam.mx)

15 En: [newworldsummit.eu](http://newworldsummit.eu)

16 En: [services.pq.cz](http://services.pq.cz)

17 Texto leído en el primer Encuentro del Seminario Permanente de Estudios de la Escena y el Performance (SPEEP), del Posgrado en Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 12 de septiembre de 2015.

18 Véase la nota 9.

19 Parte de un texto más extenso, leído en el V Coloquio Internacional sobre las Artes Escénicas UV Xalapa, en septiembre de 2014

20 Texto publicado en la revista *La Tempestad*, en febrero de 2015.

21 Tomado de: [archivoarte.uclm.es](http://archivoarte.uclm.es)

22 Entrevista publicada en la revista *La Tempestad* en mayo de 2015.

23 Texto publicado en la revista *La Tempestad* en febrero de 2014.

24 En 1982, México cayó en su mayor crisis económica desde la Revolución. En febrero, el gobierno devaluó el peso. En agosto, se quedó sin dinero y el país suspendió el pago de su deuda externa y el presidente López Portillo decidió nacionalizar la banca. El peso bajó a 70 pesos por dólar y luego a 150.

25 [revolucionofuturo.wordpress.com](http://revolucionofuturo.wordpress.com)

26 Más información en [www.jovenes.df.gob.mx](http://www.jovenes.df.gob.mx)

27 Texto leído por Ludwik Margules en su Homenaje Nacional en el CENART, 2004.

28 Texto escrito para el Primer Congreso Nacional de Teatro, 36 Muestra Nacional de Teatro, Aguascalientes, noviembre de 2015.

29 CONACULTA, Encuesta Nacional de hábitos, Prácticas y Consumos Culturales 2010.

30 Ignacio Fariza, *El País*, 13 de octubre de 2015.

31 Algunos de estos son apuntes corregidos de un texto propio denominado: "Precariado escénico", del libro *Fuera de escena*, Mala letra, 2013.

32 El texto completo puede consultarse aquí: [curatoriaforense.net](http://curatoriaforense.net)

33 Visto aquí: [facebook.com](https://www.facebook.com)



## **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

Mónica Hernández Riquelme  
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 2022



**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



**INBAL**

**CITRU**