

TRES MOMENTOS DEL ESPACIO LIMINAL: RUPTURAS, RESILIENCIAS Y HERENCIAS¹

POR ODVIDIO REYNA GARCÍA²

Primera llamada: La ruptura como innovación

Hablar de arte es hablar cultura; no hay un escenario que pueda disociar ambos conceptos. La cultura es la base de lo que los seres humanos vamos creando en nuestro paso por la vida, por lo tanto, es el significado de lo que producimos: no solo se relaciona la cultura con el arte, sino con la política, la economía, la filosofía, la educación y cualquier otra manifestación de producción humana. Si queremos conocer de fondo algún aspecto de lo que somos como entidad humana colectiva, tenemos que partir de esta certeza.

El siglo XXI ha resultado en una serie de discusiones que aún no alcanzan una definición clara, pero podríamos decir que vivimos una etapa de transición impulsada por la fuerza de todo lo experimentado en el siglo XX.

A finales del XIX y a inicios del XX la cultura impulsó un ambiente de renovación que buscaba sembrar las bases para eso que se entendía por Modernidad. Era importante navegar con la bandera de lo moderno comprendido como una cultura global de cosmopolitismo y de rupturas para instalar una nueva hegemonía. Ser moderno era sinónimo de ser *gente de mundo*. Esto es entendible si recordamos que venimos de las fuerzas revolucionarias del cambio social planteadas desde Europa: revolución francesa, revolución industrial, todo un conglomerado de ideas llegadas a las Américas en un coctel explosivo que sí o sí demandaba acción.

En México, el Porfiriato sembró una semilla de estilo a lo *pipa y guante*, el aburguesamiento se consideró lo más chic, lo moderno y la noción de alcurnia redefinió lo que significaba ser *de mundo*. Con la Revolución y la posrevolución era urgente encontrar el hilo negro de la identidad nacional, construirla, decirle al mundo *aquí estamos*, esto se puede apreciar reflejado en productos culturales como el muralismo (Rivera, Siqueiros), el cual buscaba una consolidación nacionalista de la mano de la Revolución. Asimismo, estaba el movimiento estridentista, destacado por una literatura de grandes rupturas pero que, a su manera, mezclaba las ideas del nacionalismo, la modernidad y la revolución, pero donde también podemos apreciar la multidisciplinaria al contar con exponentes literarios (List Arzubide, 1987) (Maples Arce, Arqueles Vela), plásticos (Cué, Modotti) y musicales (Revueltas). Además, los artistas e intelectuales (en figura de los Contemporáneos) se preocuparon por mantener contacto con el resto del mundo y procuraron un interés por estar al pendiente de las novedades, sobre todo de lo que ocurría en países como Francia, Alemania y Estados Unidos (Sheridan, 1985).

Los vientos de cambio sacudieron en general a todo aspecto cultural en el mundo, en Latinoamérica las voces de Andrés Bello y de Simón Bolívar dieron frescura e identidad y el impulso por lo moderno en el arte dio fuerza al cine y a una serie de *ismos* que muchas veces se entrecruzaban y luego era complicado encontrar las delimitaciones de cada corriente. Y es que los tiempos de cambio no llegaron para pedir permiso, más bien irrumpieron en escena de un portazo.

En Estados Unidos se vivió un episodio cultural, artístico e histórico que cimbró a las artes del siglo XX y aún en la actuali-

dad sigue mostrando sus raíces, porque al formar parte de esa esfera que llamamos cultura, la característica multidisciplinaria es una necesidad de expresión que puede desembocar en su veta pedagógica: Black Mountain College (BMC).

La BMC tiene sus antecedentes en la colectividad europea artística Bauhaus, la cual encontró espacios de manifestación en Estados Unidos para de ahí disparar su influencia a lo largo de la historia cultural del mundo con un legado ceñido específicamente a un espíritu combativo de expresión artística multidisciplinaria: múltiples perspectivas que parten de una definición artística específica pero que, en su proceso creativo, no deja de lado la conformación de productos artísticos culturales con préstamos de otras manifestaciones, un conglomerado rico en diversidad no solo reflejado en tales productos, sino también en la inclusión y apertura a tantas diversidades pudieran fusionar. Señalan Gilsanz Díaz et al. (2020):

Creado en 1933, el mismo año del cierre de la Bauhaus en Berlín, el centro y su proyecto educativo se disolverían en 1957, tras 24 años de actividad que continuaba la de su precedente alemán. Sus propuestas pedagógicas son incomparables en términos históricos, pero, a la vez, susceptibles de comparación. (p. 115)

Bajo la imagen de una academia de arte, la BMC tuvo una vida efímera, pero no por ello pasó desapercibida. Entre sus filas pasaron artistas como Cunningham (danza), Cage (música), Twombly (pintura), Fuller (arquitectura), académicos, investigadores, poetas, incluso en sus aulas se dieron cita ideologías encontradas entre sí, lo cual contribuyó a su debacle pero, al mismo tiempo, a la construcción de su leyenda y mito: un imaginario colectivo de gran talante para el arte y la cultura que ha marcado su influencia hasta nuestros días, aunque con claroscuros motivados por una pésima administración y la falta de trascendencia académica, pero que logró abanderar y respetar los ideales de la creatividad, la rebelión y la apertura de toda índole.

La importancia del BMC, pese a su fracaso como institución formal, radica en su fuerte postura institucional de abanderar las subjetividades como detonadores del saber colectivo y artístico: la libre creación y manifestación sin barreras para la asimilación del conocimiento artístico, siempre que se pusiera al centro a la creatividad y a la rebelión de ir en contra de lo establecido, por lo tanto este episodio artístico y cultural es, a su vez, una muestra de hasta dónde se puede llegar sin renunciar a los ideales de una perspectiva que pone a la manifestación artística al centro de la discusión sin barreras de ningún tipo. En otras palabras, a partir de aquí el hecho de querer explorar el arte adquirió un espíritu de libertad total y una pedagogía de rupturas y de confrontación, de libertades creativas. Un mito que impacta a lo largo de los años y permite estimular pedagogías libres de educación artística donde hay cabida para la diversidad y para una subjetividad, la cual alcanza su clímax en lo colectivo, pues los proyectos académicos requerían del trabajo colaborativo para su desarrollo: “este tipo de trabajos ayudaban a generar relaciones cercanas entre los integrantes de Black Mountain College y un sentido de la comunidad que tanta importancia tenía en este proyecto” (Hernández Ullán, 2022, p. 55). Asimismo, esta subjetividad colectiva artística vivida en BMC propiciaba un ambiente democrático donde tenían cabida la disidencia y el con-

¹ Artículo elaborado a partir de las evidencias de la UA La Escena Contemporánea, de la Maestría en Gestión y Producción de Proyectos Artísticos y Culturales de la Facultad de Artes Escénicas, impartida por la docente Janneth Villarreal Arizpe.

² Licenciado en Letras Españolas por la UANL, estudiante de la Maestría en Gestión y Producción de Proyectos Artísticos y Culturales de la FAE UANL.



senso, la igualdad ante la rebelión académica y soberbia de las escuelas tradicionales, favoreciendo una postura más bien abierta, libre y de confluencia: “La idea de generar una comunidad iba de la mano de la educación democrática... en la que el contacto y la igualdad entre los integrantes era parte fundamental del propio proyecto educativo” (Hernández Ullán, 2022, p. 55). La democracia en acción y la resistencia como estandartes de batalla son, en este sentido, legado de este grupo colectivo artístico y cultural que, junto a otras manifestaciones por el estilo, permitieron, produjeron y posibilitaron los numerosos ejemplos durante todo el siglo XX con los productos originados en el llamado posmodernismo, llegando hasta nuestros días, donde las tendencias del siglo XXI muestran una marcada necesidad de reivindicaciones, de justicia cultural y de nuevas otras narrativas que recuperen las voces no documentadas y las perspectivas alternas de la visión oficial. De ahí la fascinación ante este grupo del BMC y otras manifestaciones, las cuales ahora se busca registrar.

Octavio Paz (1990) promovió ampliamente una serie de posturas culturales con sustento y aplicación en las manifestaciones artísticas de ruptura y las llamó *tradición de la ruptura*, concepto metafórico que sintetiza perfecto el juego estructural de la historia del arte, el cual también podemos identificar en otros autores como Bloom (2017), quien señala que, para aportar, los verdaderos escritores, artistas, necesitan *extrañificar*, es decir, separar identidades establecidas y romper moldes para trascender. En autores de las teorías culturales como Lotman (1996), Bajtín (2018), Deleuze y Guattari (2010) podemos apreciar esta propuesta como el juego entre periféricos y canónicos, un vaivén en continuo movimiento que va alternando sus focos de atención, recuperando lo culturalmente valioso y sometiendo lo que no, aunque va implícito el factor del poder y de quien lo detenta, pero a su vez de quienes están ahí en plena pulsión subterránea.

Las definiciones, en lo que va de este siglo XXI, se pueden apreciar como de transición y reivindicación de todas aquellas voces ocultas en las sombras de la cultura, enfáticamente en las marginalidades, porque nuestra cultura ha entendido que, en la medida en que se reduzcan las distancias entre las desigualdades, se podrán crear espacios de acción más seguros y ricos en experiencias, de ahí la importancia de acudir a los rincones de la historia donde se mantienen lapidados numerosos registros de expresiones culturales y artísticas, las cuales necesitamos conocer para enriquecer nuestro imaginario colectivo, arropar los mitos para concretar una cartografía más completa de lo que somos como colectividad. Entre más acercamientos permitamos a los registros ocultos, más completa podemos tener nuestra visión y perspectiva de lo que somos.

Las ceremonias de coronación de una corona que nadie quiere

Antes de pandemia, las **manifestaciones artísticas** llevaban décadas integrando y navegando entre soportes para descubrir posibilidades de mayor contacto y ceremonia entre las expresiones y representaciones y el acto de atestiguar el momento de enunciación.

Desde los 70 y 80 Andy Warhol, por ejemplo, exploraba los alcances de la tecnología mediante técnicas de reproducción en serie como la serigrafía, los collages o experimentos con la tecnología de entonces, por ejemplo, cuando intentó reinterpretar algunos de sus cuadros famosos como el del rostro de Deborah Harry, pero en píxeles de la era Atari.

Asimismo, en la escena musical tenemos propuestas como Kraftwerk o Aviator Dro, quienes hacían música electrónica acompañada de cuanta herramienta performática podían llevar a escena como proyecciones, vestuarios y un discurso irónico y posmoderno donde se sentenciaba: “we are robots” o “la televisión es nutritiva”, lo cual, por más ironía al respecto, terminó como declaración de principios y se volvieron ejemplo a seguir para muchos proyectos artísticos posteriores, con todo y postura política. También era el caso de artistas como Diamanda Galás quien, de manera radical, se preocupaba por imponerse en las antípodas del mundo pop con una propuesta vanguardista sin concesiones, mediante experimentación sonora de efectos sónicos de alteración vocal que le servían para fijar su ojo en la crítica social y asumía una postura política que espantaba (y aún lo hace) a los más conservadores mediante representaciones donde es difícil discernir entre teatro, ópera, performance, manifestación política por las muertes de SIDA o concierto de rock.

En México, desde los estridentistas podemos advertir una inclinación por lo multidisciplinario, espíritu combativo posteriormente continuado por los artistas que se reunían alrededor de los Contemporáneos o lo ocurrido en los 50 y 60 en la Casa del Lago y el proyecto Poesía en voz alta, donde se comenzaron a montar piezas de Strindberg, Ionesco o Klossowski (UNAM, 2001). Este trabajo se ligaría a la par con el teatro pánico de Jodorowsky y sus múltiples puertas hacia la creatividad y lo intermedial, el escándalo mediante los llamados efímeros pánicos y la toma de espacios no habituales para el teatro, como albercas u edificios abandonados, así como la colaboración con pintores como Remedios Varo o Felguérez y músicos o cineastas como Corradi y López Moctezuma (Jodorowsky, 1996), pulsión que arribaría a los 80 y 90 con la proliferación de espacios culturales y contracultura-

les. Tal es el caso de las obras realizadas en el CUEC (Vox Thanatos o América, por ejemplo, bajo dirección de David Hevia) y semillero de la banda de rock Santa Sabina) o lugares como el Bar 9 (con Alejandra Bogue y la Kitsch Company), el Hábito (con las sátiras y performances de izquierda con Jesusa Rodríguez, Astrid Hadad y Liliana Felipe), el Tutti Frutti o La Última Carcajada de la Cumbancha (LUCC), donde grupos de rock, artistas plásticos, escénicos, videoastas, políticos, modelos, ídolos pop y de la televisión, travestis y figuras del jet set se codeaban en un carnaval donde todo podía suceder y donde la creatividad tenía que emplearse de manera inteligente porque se debía evadir la censura del poder (Osorno, 2014).

Con la llegada de los dosmiles y la locura del cambio del siglo, internet comenzó a popularizarse y cada vez había más hogares con posibilidades de conexión. Al mismo tiempo, las academias debieron ir adaptando a sus dinámicas de evaluación y de formación diversas modalidades que permitían el uso de tecnologías de información. Pero llegó la pandemia del COVID-19 (coronavirus) para sí o sí impulsar de manera definitiva el uso de tecnologías en la vida diaria y al alcance de cualquier persona. Los inicios de la pandemia fueron de completo terror y desconocimiento mayor a lo suscitado en el cambio del siglo con el Y2K. Solo corrían rumores y los medios de comunicación esparcían un halo de miedo, cubriendo completamente el orbe y despertando las más bajas pasiones de la sociedad: desde eventos de completa empatía y ternura, hasta actos reprobables que enfatizaron lo terrible que pueden llegar a ser las masas mal informadas (como los ataques a personal médico por parte de sus vecinos y vecinas, por ejemplo).

Nadie quería portar esa corona amenazante y menos ante la incertidumbre de que, si la recibías, tus días estaban contados: el miedo y la desinformación tenían a la población bajo el dominio de la incertidumbre y el terror. Nadie quería enfermar y se escuchaba con desesperanza que la estrategia gubernamental fuera el contagio controlado, de rebaño, es decir, todas las personas debíamos enfermar para desarrollar anticuerpos y con ayuda de las vacunas lograr la inmunidad. Los casos de personas cercanas que enfermaban y morían cada vez eran más presentes, no había ánimo de continuar con la vida como se estaba llevando hasta el momento.

Sin embargo y ante la desesperanza, el arte y la cultura decidieron imponer resiliencia, poco a poco comenzaron a dominar las tecnologías para trasladar a plataformas y redes sociales una muestra de lo que se podía lograr con las limitaciones o alcances que cada quien podía hacerse en el momento. Conferencias, webinars, encuestas, ciclos de charlas, herramientas lúdicas, teletrabajo y demás, comenzaron a formar parte del día a día de las comunidades.

Las y los artistas escénicos, en lugar de quedarse de brazos cruzados, comenzaron a producir escenificaciones, performatividades con un replanteamiento del espacio liminal: si bien los públicos son parte activa de la ceremonia escénica, ahora también lo serían, pero de manera digital. Ejemplos perfectos tenemos en los casos de la compañía española La Fura del Baus (2020), quienes incluso se tomaron la molestia y el placer de compartir sus experiencias escénicas al finalizar sus espectáculos, como si de mesas de desmontaje se trataran. Esto resultó de gran valor para poder estudiar y aprender de dichos casos.

De este modo, el contagio inminente se vio atenuado o se vio acompañado de artistas preocupados por ofrecer entretenimiento y arte a las personas, para empoderarlas en muchos casos, porque no solo se ofreció un contenido preparado específicamente para ser soportado por las nuevas tecnologías de telecomunicación, sino que la presencia, la creación liminal, la invitación a la ceremonia ayudó como medicina para plantarse ante la situación y empoderar a las personas en un acto político de resistencia y control, de esperanza de recuperar aquello dado por perdido.

Así, el coronavirus llegó para quedarse y con él vinieron una serie de herramientas tecnológicas, las cuales tuvieron como objetivo, en primer término, conectar a las personas con sus vidas cotidianas, la educación, el trabajo, es decir, instrumentos para que las personas siguieran al tanto de sus obligaciones “productivas”, la vigilancia permanente del Estado, el cual señala Galicia (2020); sin embargo, fue enriquecedor ver cómo estas propias personas tomaron sus instrumentos de trabajo y los dieron otros usos, como lo lúdico, lo recreativo y lo artístico. Señala Barria Jara (2020) que de ese modo y como pulsión de vida, las redes se volcaron en manifestación de vida y, al mismo tiempo, todos y todas fuimos testigos del espectáculo, de la ceremonia vital ahora postrada ante nuestros ojos muy a pesar de quienes nos querían sometidos y presas del terror:

Todo se vuelve espectáculo, significa que la realidad, ella misma, deviene teatral. Así pues, los imaginarios contruidos mediáticamente por el cine hollywoodense o por los medios no operan trasplantando contenidos a nuestra subjetividad, más bien la configuran a nivel de nuestros deseos: lo real coincide con el deseo programado y viceversa. (p. 96)

Una postura altamente política que no agradó en demasía a quienes detentan el poder, pero sirvió para llevar alivio a los hogares y para incrementar la resiliencia y la mejor preparación de las personas en un nuevo mundo ahora anunciado digital y electrónico. Lo que las y los artistas escénicos, por ejemplo, habían trabajado en un afán multimodal, transdisciplinario e interlineal, se volvió productor de habilidades para la vida y motor de cambio social. Quizá a este empoderamiento se deba el desarrollo desbocado de los días presentes y las IA que llegan a ofrecer una visión disruptiva a los modos tradicionales de entender nuestros ámbitos de comunicación social, como la educación o el trabajo.

En este sentido, las artes escénicas potenciaron su espíritu protopunk y sentencias como el *hazlo tú mismo*, se volvieron habituales: “el teatro corre a la par de los tiempos, recrea y problematiza los conflictos e, incluso, se convierte en un espacio *senso-crítico*” (Galicia, 2020, 82). Al mismo tiempo era de esperarse: el teatro o las artes escénicas siempre han trabajado según los instrumentos de su tiempo, según los elementos que permitan la planeación del acontecimiento, así desde tiempos de Shakespeare y la *deus ex machina*, así en nuestros tiempos de coronavirus y trabajo a distancia, como bien indica Robert LePage en una charla de la Banff Centre for Arts and Creativity (2015), donde explica la necesidad del arte escénico de intervenir y de incidir.

En el diálogo que se dio al terminar una función de la obra *La maldición de la corona*, las y los integrantes de la Fura del Baus (2020) argumentaron que la experiencia de la escenificación en línea había aportado grandes descubrimientos para las posibilidades de

desarrollo artístico de la compañía y resultaba irónico y muy disruptivo que el uso de herramientas diseñadas para producir trabajo ahora podían derribar otras barreras y ser usadas para fines distintos como el disfrute de una acción performática y esto es una vuelta de tuerca al discurso oficialista:

El teletrabajo... es la culminación de la utopía capitalista de la eficiencia temporal; más que nunca, el tiempo es el recurso más expropiado y explotado, y al mismo tiempo, la plataforma de la producción. Habitamos hoy en pandemia y habitamos la experiencia más acabada de enajenación del tiempo propio. (Barria Jara, 2020, 98)

Aquí el arte dio un giro al uso de las herramientas tecnológicas y en un posicionamiento político hizo propias las redes para continuar con la labor escénica.

De esta manera —y en el cruce pospandemia—, las artes escénicas y, en general, cualquier manifestación de la cultura humana, enfrentó miedos y descubrió un panorama amplio de posibilidades creativas y recreativas dispuestas para continuar con la cocreación y los confrontamientos humanistas y agonistas que las artes nos representan en nuestro cotidiano.

Y antes de que caiga el telón: Todo se pintó de negro, como la extinción...

Hablar de teatro en la actualidad conlleva tener claridad en algunas ideas. Si entendemos por teatro una manifestación artística controlada, bien estructurada con sus límites bien definidos y con actuaciones que se contienen ante los dictámenes de un texto y la dirección de una persona que indica cada paso a seguir, podemos afirmar que estamos casados con la idea de un teatro tradicional, el cual aún puede ser efectivo y confirmar su vigencia, porque sigue dando sentido a una comunidad y a un discurso, pero tampoco es justo quedarnos con este encuadre conceptual. Es como no saber en qué tiempo y momento cultural estamos como sociedad.

Adame H. (2012), al respecto, señala:

el teatro y otras formas de representación escénica han contribuido a que los individuos aprendamos a vivir dentro de una dimensión reducida, sometidos al racionalismo y al control que ejercen quienes tienen el poder político y el de los medios de comunicación. (p. 6)

Estamos acostumbrados a recibir órdenes, a dejarnos llevar, pero no podemos negar nuestra íntima necesidad de transgredir y revelarnos. Más en tiempos donde, después de una pandemia e instalados en los estragos del neoliberalismo, necesitamos darle sentido a lo que ocurre en nuestro entorno y en nuestra individualidad más profunda. Pensar en una sola manera de conducirse en una sociedad ortodoxa es vivir fuera del conocimiento humano bajo el dogma y el yugo de los intereses creados por quienes detentan el poder y no se justifica, incluso si no somos conscientes de ello.

La clase del poder entra en escena (aunque sea empujada en diablitos)

En la perspectiva del teatro tradicional nos quedamos con la descripción de los elementos que atestiguan la manifestación dramática: actores, escenario, utilería, acciones, guion, entre otros. Podemos pautar la escena y estar conformes con una reseña que rescate esta concatenación de palomitas en un check list. Pero si atendemos a las necesidades de los tiempos que vivimos y escuchamos nuestra sensibilidad podemos advertir un otro teatro, una representación de cuerpos que pareciera se orquestan en una actuación, pero en realidad el director, consciente de la puesta en escena, se burla y abre ventanas para dar cabida a esa otra mirada que pide apertura y lecturas varias. “El teatro es una cuestión corporal más que de emociones” y con estas palabras Hans-Thies Lehmann (2015) conecta con su tiempo, con las ideas del transteatro o transpoética y al mismo tiempo laten entre líneas las ideas de sus precursores como Artaud, Jarry, Grotowsky, Jodorowsky, por mencionar solo algunos.

Así encontramos una reseña de la puesta en escena de *La extinta variedad del mundo* de Alberto Villarreal, hecha por un joven quien lucha en su formación de estudiante por hallar sentido entre la diversidad de posturas, las cuales lo están alimentando profesionalmente, por lo que este joven describe los elementos claros de la estructura tradicional teatral pero, al mismo tiempo, se maravilla de encontrar el poder de esa otra visión que el mismo Villarreal se ha encargado de sembrar en el espectáculo para decirnos que, aunque hay un guion, ensayos detrás, tiempos, estructuras, su obra deja de ser su obra porque también las actrices y actores quienes toman la escena hacen lo suyo y lo hacen suyo desde sus corporalidades: “aguda parodia a las figuras de autoridad, escenificando a ‘gobernantes’ que ya ni caminar quieren, pero ejercen violencia sobre los ciudadanos”, al reseñar este punto, el joven Rivas Meléndez (2018, p. 180), se deja tocar por el espectáculo y entonces la representación deja de ser solo una obra de teatro más, ahora trasciende y leemos a un espectador que ha sentido la fuerza posdramática transdisciplinar donde el director está proponiendo una lectura múltiple de capas que rozan entre la tradición y lo disruptivo.

Donde se habla de un manual sobre la venganza al ritmo de taconazos y la ridícula cadena de producción capitalista que marca las horas como vasos de cristal encima de las cabezas

En *La extinta variedad del mundo*, Villarreal conjuga elementos que conectan con la transteatralidad o transpoética, donde lo multidisciplinario tiene sentido, la ironía es el hilo conductor, los discursos se enfatizan justo en la ausencia de discurso y los actores y actrices trabajan desde su corporalidad, generando un ente colectivo corporal a manera de Golem:

En el Transteatro se da el diálogo múltiple entre lenguajes, representaciones y realidades. No hay espectáculo “puro”: se trata de acciones gestionadas por un sujeto, donde la estructura (organización) es auto-poética y está más allá de las reglas y convenciones de la representación. Los actos o experiencias transteatrales son acciones presenciales —aunque pueden incluir lo virtual— que un individuo o un grupo de personas realizan con plena conciencia de lo que hacen, pero sin excluir lo inconsciente, y cuya intención es responder a una pregunta guía que tiene un sentido comunitario (Adame H., 2012, 15).

Quizá de manera velada Villarreal hace también un reconocimiento de las voces que han ayudado a deconstruir el teatro para posibilitar al transteatro. En la escena de los nacimientos hay una caída de bebé muñeco que se ensaya como repetición, aunque no llega a serlo, pero ahí está un guiño, lo mismo con ese momento incómodo de las mujeres sentadas intercambiando vasos de cristal sobre sus cabezas en movimiento de cadena laboral que no se detiene porque hay que producir. Al mismo tiempo, esa escena es poderosa en su ironía y crítica desde el absurdo directamente al discurso capitalista; aquí hacen acto de presencia fantasmal Pina Bausch y Jodorowsky, porque recordamos la puesta de *Cafe Muller* y también los efímeros pánicos donde a través de una serie de escenas simultáneas se hacen críticas sociales y se apela a que los espectadores terminen de construir junto a la representación aquello que se busca indagar. También el teatro pánico Jodorowsky integraba a las representaciones música en vivo o incluía pequeños dispositivos a la par del resto de la obra para, más que distraer al espectador, hacerle reflexionar en capas de significado. Por ejemplo, Villarreal incluye personas con máscaras de animal, un camotero, o peluches y Jodorowsky incluía animales vivos, sangre, luchadores, o payasos, quienes sacaban de sus pantalones globos fálicos de color rojo para conectar con el inconsciente de los espectadores y que cada quien encontrara significados de entre los símbolos.

Alumbramiento de perros y la muerte: el gran líder se aproxima

Hablar de transteatro es también reconocer al performance. “Cada vez que el mundo del arte tiene una crisis de ideas se nos pide participar por un corto periodo”, señala Gómez Peña (2005, p. 24) y no miente. Ante la crisis no hay mejor momento para transgredir el orden establecido hasta ese momento y el performance es la manifestación idónea. En plena pandemia las y los hacedores de teatro y otras manifestaciones artísticas se encontraron reclusos en sus espacios ideando cómo dar salida a las ideas. Las limitaciones del conocimiento, así como económicas y tecnológicas, mas las trabas mentales de lo que se debía hacer o se debía entender por teatro no dejaron de manifestarse en voces de todo tipo. Entonces, tenemos que el tiempo vivido en el hoy requiere una buena sacudida que ojalá las y los performers ayuden a realizarlo. Al menos, mientras haya más teatro entendido como lo hacen artistas como Villarreal, el campo estará listo para dar paso al conocimiento. Esto a su vez se contrapone a la influencia que desde el mainstream se impone.

Los medios de comunicación dictan sus posturas de lo que se debe o no hacer con la moralidad. De ahí se entiende la molestia de Gómez Peña (2005) al denunciar que artistas comerciales como Madonna o Marilyn Manson tomen posturas y préstamos del performance para objetivos individuales (aunque habría que analizar el poder e influencia que artistas como los mencionados y otros tantos, por ejemplo, ahora un Bad Bunny o Lady Gaga pueden generar e incidir a manera de rupturas de los esquemas tradicionales de la cultura, pero eso será ya en otra ocasión).

El detalle está en advertir cuando la cultura de las grandes masas pretende absorber de la marginalidad para procesar y escupir luego en productos al servicio del poder. Por ejemplo, el caso de los llamados *standuperos*, performers que se plantan en un escenario cualquiera y desde un micrófono hacen un espectáculo más que irónico, soez y digerido para la comunicación directa con su público, sin exigir más trabajo ni procesamiento del espectador. En este sentido, la representación del *stand up* pudiera encarnar en la actualidad esa visión tradicional de lo escénico limitada a comunicaciones contundentes y directas, las cuales no buscan ni les interesa remover la entraña intelectual sino visceral.

Y llega el hombre de los camotes: Es la señal...

No se puede afirmar que toda manifestación de stand up sea producto directo de control del poder, así como tampoco se puede afirmar que todo artista popular que busque adaptar elementos disruptivos de lo escénico transdramático acuda a ello para la domesticación de esta manifestación artística, pero es importante señalar y advertir, mantener bajo la lupa, porque si en algo ha impactado esta trayectoria ejecutada en obras como las de Alberto Villarreal —con toda la historia cultural acumulada, procesada y deglutida—, es la mirada crítica, el ojo que ve más allá, el pensamiento no lineal que desarrolla conocimiento, aún más notoriamente después de tremendos remolinos que las artes han experimentado con el paso de los últimos siglos y con la reciente experiencia global de la pandemia, la cual nos obligó a una resiliencia creativa y una nueva conformación del espacio liminal para seguir sintiendo que en lo profundo del pecho late un corazón.

Referencias

- Adame H., D. (2012). ¿Teatro vivo, teatro virtual o transteatro? Una mirada desde la transdisciplinariedad. *Apuntes de Teatro*, (135), 5-19. <https://teologiayvida.uc.cl/index.php/RAT/article/view/31847>
- Bajtín, M. (2018). *La Cultura Popular En La Edad Media Y En El Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*. Alianza.
- Banff Centre for Arts and Creativity. (14 de julio de 2015). Playwright and Director Robert Lepage's Unique Creative Style. [Archivo de Video]. *YouTube*. https://www.youtube.com/watch?v=pMGPzuF7B_Q&t=27s
- Barria Jara, M. (2020). Escuchas, pantallas, otros cuerpos, otra presencia. Resistir en tiempos de confinamiento. En L. Proaño Gómez y L. Verzero (comps.). *Mutis por el Foro. Artes escénicas y política en tiempos de pandemia*. (pp. 93-103). ASPO/ Red de Estudios de Artes Escénicas Latinoamericanas. <https://drive.google.com/file/d/1G6qaezhvAKSxquLHq6zgncRUgql-HWXXz/view>
- Bloom, H. (2017). Prefacio y preludio. *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*. Anagrama.
- Cátedra Ingmar Bergman UNAM. (21 de julio de 2015). Hans-Thies Lehmann- (español). [Archivo de Video]. *YouTube*. <https://www.youtube.com/playlist?list=PLAkUDhgHwAX0pwL1Ce3lj90AzRg1tWQRF>
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2010). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos.
- Fundación Épica La Fura del Baus. (11 de mayo de 2020). Maldición de la Corona | Performance. [Archivo de Video]. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=4t6opJPRbD8&t=3241s>
- Galicía, R. (2020). Revelaciones escenológicas: dispositivo y comunidad. En L. Proaño Gómez y L. Verzero (comps.). *Mutis por el Foro. Artes escénicas y política en tiempos de pandemia*. (pp. 79-89). ASPO/ Red de Estudios de Artes Escénicas Latinoamericanas. <https://drive.google.com/file/d/1G6qaezhvAKSxquLHq6zgncRUgqlHWXXz/view>
- Gilsanz Díaz, A., Gutiérrez Mozo, M. E., y Parra Martínez, J. (2020). Black Mountain College: una agenda irresistible. *ARQ (Santia-go)*, (105), 114-127. <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-69962020000200114>
- Gómez Peña, G. (2005). El performance frente al teatro, el mundo del arte y la cultura dominante. En I. Diéguez, y J. Alcázar (21-25). *Citru.doc: cuadernos de investigación teatral: performance y teatralidad*. CITRU / INBA. <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/bitstream/11271/664/1/383invpdiperf01.pdf>
- Hernández Ullán, C. (2022). Black Mountain College: Educación artística, experimentación y comunidad. *Encuentros. Revista De Ciencias Humanas, Teoría Social Y Pensamiento Crítico*, (15), 48-62. <https://doi.org/10.5281/zenodo.5979866>
- ICA, Boston. (2015). Salta antes de mirar: Black Mountain College 1933-1957 | ICA / Boston. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=9URP8GgSg5M>
- Jodorowsky, A. (1996). *Antología pánica*. Joaquín Mortiz.
- Liszt Arzubide, G. (1987). *El movimiento estridentista*. FCE.
- Lotman, Y. M. (1996). *La semiosfera I: Semiótica de la cultura y del texto*. Cátedra.
- Osorno, G. (2014). *Tengo que morir todas las noches: Una crónica de los ochenta, el underground y la cultura gay*. Debate.
- Paz, O. (1990). *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. FCE.
- Proaño Gómez, L. (2021). Teatralidades latinoamericanas e impulsos liberadores en la escena. En: S. A. Baumgartel, L. G. Bieberbach Engroff y J. R. Goulart (orgs.). *Ensañando o olhar latino-americano: insidência de uma cena situada* (41-70). Mórula. https://morula.com.br/wp-content/uploads/2022/09/EnsañandoOlarLatinoAmericano_WEB_12MAI.pdf
- Rivas Meléndez, S. (2018). La extinta variedad del mundo de Alberto Villarreal. *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, 9(13), 179-185. <https://doi.org/10.25009/it.v9i13.2562>
- Sheridan, G. (1985). *Los Contemporáneos ayer*. FCE.
- UNAM. (2001). *Casa del Lago: Un siglo de historia*. UNAM.

Fuentes de consulta

- Alternativa / Enfoque consumos culturales. (2024). *Públicos esporádicos y no públicos de teatro: una aproximación a las barreras de acceso, uso y apropiación*. Alternativa / Enfoque consumos culturales. https://enfoqueconsumosculturales.org.ar/wp-content/uploads/2024/11/BARRERAS-TEATRO_FUNDACION-ALTERNATIVA-Y-ENFOQUE-CONSUMOS-CULTURALES_NOVIEMBRE-2024.pdf
- Muñoz Jiménez, M. T. (2010). Verano de 1948. Buckminster Fuller en Black Mountain College. La Arquitectura como acontecimiento. *Proyecto, progreso, arquitectura*, (3), 110-117. https://oa.upm.es/39630/1/Verano_1948_Proyecto_progreso_arquitectura.pdf