

INVESTIGAR EL TEATRO DESDE SUS MÁRGENES: CONVERSACIÓN CON ROCÍO GALICIA¹

POR BERNARDO MARTÍNEZ EVARISTO²

APOYO EN LA TRANSCRIPCIÓN: JOSÉ DE JESÚS ZAMORANO RUIZ³

La presente entrevista con Rocío Galicia, directora e investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU-INBAL), tiene como objetivo dialogar en torno al arte como pregunta, su relación con la investigación artística y los procesos de reflexión y producción de conocimiento que surgen desde las artes escénicas.

Bernardo Martínez: Aprovecho el momento para felicitar al Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli por la conmemoración de sus 45 años de trayectoria; reconocemos su invaluable labor en la investigación, documentación, preservación y difusión del conocimiento sobre el teatro y las artes escénicas, tanto en México como a nivel internacional. Rocío, agradecemos mucho que nos hayas concedido esta entrevista. Como acabo de mencionar, es importante para nosotros divulgar tu trayectoria académica. Hemos preparado para ti una serie de preguntas, pero nos iremos adecuando si surgen más interrogantes. Para comenzar, quisiera que nos compartieras un poco sobre tu trayectoria en el teatro. Sabemos que tuviste una experiencia importante desde la práctica escénica como actriz, pero luego cambiaste de rumbo para dedicarte a la investigación. ¿Cómo fue ese tránsito de la práctica teatral hacia la investigación?

Rocío Galicia: Lo primero que quisiera decir es que el CITRU cumple años; es su 45 aniversario. Se fundó el 12 de julio de 1981. Ya pasando a mi trayectoria, realmente ha sido orgánica, como un flujo, un desplazamiento... hasta diría natural. Sí empecé formándome como actriz, pero antes de terminar la carrera comencé a hacer mi servicio social en el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli. En realidad, ese desplazamiento fue una casualidad, porque si bien yo tenía esa formación en actuación, llegué algo interesada en lo que ahí se desa-

rollaba. Aunque he de decir que una investigación de escritorio, solo con documentos, no era algo que me llamara la atención de entrada.

Estuve diez años trabajando en difusión. El cambio se dio cuando el campo necesitó de investigadores que ya no vinieran de otras disciplinas como la historia, la pedagogía, la sociología, la antropología, sino practicantes. En ese momento yo estaba ahí, junto con Emma Dib, quien hoy es una muy reconocida actriz, actualmente directora del Centro Universitario de Teatro en la UNAM. Y a ella, que tenía algunos años más que yo y un poco más de trayectoria, le ofrecieron hacer una bitácora de una Comedia a la antigua. Me dijo: “Es un proyecto enorme, porque habría que ir como investigadora a hacer el seguimiento de un proceso de ensayos”. Es decir, se consideró que ese trabajo no lo podría hacer cualquier persona si venía de otra disciplina y no sabía cómo eran este tipo de procesos. Por ello, Emma sugirió que yo la acompañara en esta aventura, aunque tampoco sabíamos muy bien sus implicaciones. Sabíamos que sería muchísimo trabajo, pero no sabíamos de una metodología, de una teoría. En realidad, con mucho orgullo puedo decir hoy que ese fue mi ingreso hacia la investigación teatral.

Esa investigación sí me pareció fascinante: poder estar ahí en lo que yo sentía que era mi ambiente, lo que yo conocía, los ensayos, el trabajo con los cuerpos, el entrenamiento, la relación con el director, con los otros creativos. Eso me parecía verdaderamente interesante. Ahí empezó nuestro trabajo, por un mes de ensayos, con un director ruso que considero era muy importante, Evgeny Lazarev, una eminencia en su país. Se necesitaba que este conocimiento fuera compartido. Estoy haciendo un poco de énfasis, pero esto va a derivar en que verdaderamente se pensó en hacer una investigación de otro tipo. De ese mes de ensayos —además con Margarita Sanz y con

Felio Eliel como actores; con Emma Dib como una de las investigadoras y yo como la otra; y con Selma Ancira, la hija de Carlos Ancira, una investigadora y traductora de primerísima línea que ha ganado todos los premios y era nuestra traductora simultánea—, ¡o sea, fue increíble este equipo! De ese mes de ensayos nos tomó cuatro años elaborar un trabajo de investigación porque no sabíamos cómo hacerlo. Las bitácoras que se habían hecho eran más bien periodísticas y no desde el centro, desde el trabajo actoral, que en el caso de Emma y mío era la formación que teníamos. Quiero señalar que eso derivó en este libro, mi primer libro: de un mes de ensayos, ¡701 páginas de trabajo de cuatro años!

En ese momento grabamos todo, pero el audio no nos daba lo suficiente, por la complejidad de lo que sucedía ahí. Y bueno, esto es importante porque, sin darme cuenta, decidimos enfrentar este proceso de ensayos con la ayuda de Patricia Ducoing, una investigadora muy relevante de la pedagogía, quien nos sugirió: “Podría ser desde la antropología”. Fue así como empezamos a trabajar desde la etnografía, con esas herramientas teórico-metodológicas. Fue todo un acontecimiento.

Muchos años después, veinte años, alguien me busca y me dice: “Es que quisiéramos hacerte una entrevista porque tú eres una de las primeras dramaturgistas de este país”. Eso para mí fue verdaderamente sorpresivo; en el momento en que hicimos esta bitácora, no imaginaba que en realidad estaba abriendo un camino muy importante. Casi siempre me conocen más por el trabajo que he hecho alrededor del Teatro de frontera y no por este hallazgo que es el dramaturgismo. Cuando me dijeron que yo era una de las primeras dramaturgistas, me puse a buscar todo lo que había escrito sobre dramaturgismo y dije: “Sí, es verdad”. El trabajo que hicimos en ese momento Ema y yo no tenía ese nombre, esa denominación, ese epíteto,

¹ Investigadora especializada en el estudio del teatro fronterizo y el dramaturgismo en México. Su investigación sobre fronteras comenzó en 2003. Es autora de los libros: *Dramaturgias fronterizas* y *Dramaturgia en contexto I y II*. Imparte clases en el INBAL y la UNAM. Fue presidenta de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (2022-2025). Actualmente es directora del Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, INBAL.

² Maestro en Artes Escénicas, actor, docente e investigador de la Facultad de Artes Escénicas. Editor en jefe de la revista *Dialéctica Escénica*.

³ Estudiante de séptimo semestre de la Licenciatura en Arte Teatral de la Facultad de Artes Escénicas UANL.

pero definitivamente es un trabajo de dramaturgismo que hoy más que nunca me interesa seguir desarrollando.

Bernardo Martínez: ¡Qué interesante! Justo pienso que en ese momento todavía no se desarrollaba una metodología como las actuales, por ejemplo, la investigación/creación, donde la indagación parte desde el propio campo artístico y la creación. En ese sentido, resulta muy valioso identificar que pudiste enfocar tu trabajo desde esa perspectiva. Una visión que después, por lo que he visto de tu trayectoria, también derivó en otros proyectos de investigación sobre el campo del Teatro de frontera y otros aspectos en los que ahora trabajas intensamente, ¿no? Bajo esta premisa, ¿podría pensarse que en ese momento la investigación comenzó a ocupar un lugar central en tu trayectoria o eso sucedió después? ¿Cómo fue ese proceso?

Rocío Galicia: ¡No... en ese momento! Porque ahí me descubrí con la posibilidad de hacer investigación. Además, ahí fue donde afirmé qué tipo de investigadora quería ser; y bueno, yo me hice una dramaturgia de ello: una investigadora que estuviera en campo, sí con libros, con teorías, con metodologías diversas, pero, sobre todo, en el campo, en lo que yo conocía, en los espacios de ensayos con los actores, con los directores, con el equipo creativo y con el universo técnico, que es otra investigación que hice al terminar esta, una sobre los técnicos de teatro.

Ahora, viéndolo en retrospectiva, siempre me han gustado las investigaciones que tienen que ver con los márgenes. Entonces, en ese momento, un margen era la investigación-creación, el trabajo en este territorio ignoto de la creación artística; y, por otro lado, el trabajo con los técnicos, que realmente son de los personajes menos valorados en la creación escénica de nuestro país y, en general, del mundo. Ellos son personas que tienen unos conocimientos.... Si alguien habita los teatros no son los actores, los directores ni los equipos creativos, son los técnicos de teatro. En esa medida, hay saberes y conocimientos que poseen no solamente por la propia experiencia, sino incluso porque sus familias han sido parte de esa historia teatral. Por eso a mí me pareció un mundo fascinante. Hice una investigación al respecto que se concretó en un documental muy breve, el cual está en la red; se llama *De oficio alquimistas: los técnicos en el teatro* y hoy quisiera seguir desarrollándola, porque ahí hay un campo de investigación impresionante.

Cada investigación que abro me parece la entrada a un universo espectacular, único y fascinante, al cual se le debe dedicar muchísimo tiempo, si no es que toda la vida. Así que sí, ahí fue donde pensé algo en ese momento, de estar haciendo la bitácora de una comedia a la antigua. Y es que, como actriz, ¿cuántas actrices había en México de mi edad y de mis características? y ¿cuántas dramaturgas, directoras e investigadoras de mi edad y mis características? Se hizo muy pequeño el universo y yo dije: "Este es mi lugar." Además, de verdad, cuando uno siente que ahí es donde está a gusto, que tiene todos los elementos para poder desarrollarse... ahí fue donde sentí que era mi lugar, aunque nunca he postergado o soslayado el trabajo de la creación. De hecho, en algún momento me gustaría regresar a la creación artística, ahora con todo este universo y la experiencia que tengo.

Bernardo Martínez: Claro. Y en tus procesos de investigación, ¿te ha ocurrido que la pregunta con la que comienzas termine por transformarse en otra completamente diferente? Por ejemplo, cuando mencionas que los técnicos, los gestores y otras personalidades a veces no son visibilizados, ¿te ha ocurrido que, una vez concentrada en ese análisis, surjan otras interrogantes que te lleven por un camino distinto?

Rocío Galicia: Sí, definitivamente; todo el tiempo. En ese sentido, uno empieza con ciertos elementos, intuiciones y conocimientos, con lentes teóricos o con ciertos procedimientos o metodologías, pero en el camino está el descubrimiento. A mí me gusta mucho eso: estar abierta al hallazgo, al error, a los problemas que van surgiendo. Creo que ahí es donde se hace un investigador; en ese territorio no muy cómodo. Porque es más cómodo el que está perfectamente pautado, el que sabe dónde está el principio y el final, con una hipótesis sólida, pero me parece que eso ya está demasiado hecho. Y como gente de teatro, si hay algo que sigo trayendo es el cuerpo, la presencia... poner el cuerpo y tirarse al espacio del riesgo. Eso me encanta a mí y creo que eso viene de mi formación como actriz, porque eso nos enseñan.

Algo que al paso de los años valoro cada vez más es la posibilidad de arriesgarse. De saber que el error no es necesariamente algo sobre lo que va a caer un castigo, sino una oportunidad para aprender de manera profunda y lograr un hallazgo contundente. Esto lo conecto inmediatamente con

Aprendemos mucho más del error que del **acierto**

mi experiencia como actriz. Aprendemos mucho más del error que del acierto. Pero también lo conecto con el mundo de la ciencia, donde me parece que también me muevo a partir

de mi trabajo como investigadora. O sea, grandes errores o desviaciones han llevado a los científicos más ilustres de la historia de la humanidad a hacer verdaderos hallazgos, a contribuir verdaderamente. Entonces, me gusta muchísimo esa zona de riesgo.

Bernardo Martínez: Gracias por compartarnos ese entusiasmo y esa experiencia. Hay otro punto sobre el Teatro de frontera. ¿En qué momento aparece la investigación de este campo? ¿Cuándo te interesó esa parte que también está relacionada con el proceso creativo? ¿En qué momento aparece ese concepto para ti?

Rocío Galicia: Pues, otra vez, fue pura casualidad. A partir de esta entrevista pienso cómo muchas cosas han tenido que ver con el azar, pero, sobre todo, por el lugar donde he estado emplazada. Prácticamente el CITRU ha sido importante desde siempre, porque yo entré a hacer mi servicio social a los 22 años, y a trabajar ahí también a esa edad. Desde entonces, sigo en el CITRU: primero para realizar mi servicio social, después para hacer difusión, luego como una investigadora en formación y, posteriormente, como una investigadora que ha desarrollado su trayectoria a partir de lo que ya hablábamos hoy, del dramaturgismo y también de la investigación de frontera. Incluso el lugar donde estoy parada hoy, que es la dirección de uno de los centros de investigación teatral más fuertes en América Latina, si no es que en el mundo. Claramente eso es así. Y bueno, tener esa responsabilidad encima para mí es muy fuerte, pero también es un gran placer, porque otra vez estoy en



©Imagen obtenida del archivo de la Facultad de Artes Escénicas UANL

esa zona de riesgo donde puedo aventurar algunas posibilidades e imaginar otras para la investigación.

La investigación de frontera me llegó por casualidad, porque unos investigadores latinoamericanos que vivían en Estados Unidos, Lola Proaño y Gustavo Geirola, nos pidieron hacer un estudio. Era sobre diez dramaturgos, en principio, que eran muy importantes para la historia del teatro mexicano, y después entraban a un conjunto latinoamericano donde aparecían países como Argentina, Brasil o Colombia... También había diez de Ecuador, de Belice, y de Venezuela había menos. Pero, en el caso de México, pidieron al CITRU realizar esa investigación, y pensé: “Voy a escribir sobre las personas que yo conozco”. Yo había sido alumna de Hugo Argüelles muchos años, porque también escribí teatro y tengo unas obras de teatro. Había sido alumna de Jiménez Escalante, por eso pensé en escribir de ellos dos, pero todos queríamos los mismos y siempre me ha gustado muchísimo la obra de Elena Garro. Así escogí a Hugo Argüelles, Elena Garro y Ximena Escalante, pero varios de mis compañeros escogieron a las mismas personas. Entonces, para desenredar el nudo, dijeron: “Mejor echémoslo al azar, que cada quien tome tres papelitos.” Tomé uno y me tocó Víctor Hugo Rascón Banda. Yo pensé: “Me gustan mucho las obras de Víctor Hugo Rascón Banda; no las he estudiado, es otro mundo, pero está bien, me gusta mucho”. Escogí otro papelito y me salió Hugo Salcedo. Y dije: “Bueno, Hugo Salcedo; me encanta *El viaje de los cantores*, me parece una obra magistral; es un reto, pero está bien”. Y tomé el tercero, donde aparecía el nombre de Enrique Mijares. Me pregunté:

“¿Quién es Enrique Mijares? No sé quién es él”. Y ahí empezó mi investigación sobre la frontera.

Cuando pude buscar a Mijares —quien para mí era un absoluto desconocido— y hablé con él, me dijo: “Ay, qué curioso, te tocó trabajar con la dramaturgia de frontera”. Y yo le pregunté: “¿Qué es eso?”. Y me respondió: “¿No sabes lo que es la dramaturgia de frontera?” “¡No lo sé!”, le contesté. Me dijo: “¡Pásame la dirección de tu casa porque te voy a mandar unos libros!”. Esperaba tres o cuatro ejemplares, pero lo que me llegó fueron 50 o 70 libros que muy generosamente me mandó. A los 15 días me estaba preguntando: “¿Ya leíste algo?” Yo: “Sí, sí, sí, estoy fascinada leyendo”. Y él: “Qué bueno, porque ahora te invito a que presentes una ponencia en un encuentro de investigación sobre la dramaturgia de frontera. La ponente principal es Jacqueline Bixler, pero me gustaría que tú también presentaras algo”. Ni nos habíamos visto nunca en la vida ni él había leído una página de lo que yo había escrito, y yo dije: “Pero ¿cómo, maestro? No, no me haga eso”. Él insistió: “¿Quieres hacer esta investigación? Va, te toca”. Hice lo que pude, pero ahí me encontré con este universo espectacular que para mí fue todo un descubrimiento. Yo, siendo absolutamente chilanga, pensé: “Aquí hay algo que a mí me interesa mucho, muchísimo. Este es el teatro que a mí me interesa, no el que estoy viendo en este momento en los escenarios capitalinos en el 2000, 2002, 2003”.

Ahí empezó. Como no los conocía y para mí lo mismo daba un nombre que otro, Cutberto López, Medardo Treviño, Virginia Hernández, Elba Cortés, Daniel Serrano,

etc., me daba exactamente lo mismo. No tenía idea de cuántos años tenían, quiénes eran, cuál era su trayectoria, qué escribían o qué habían publicado. Como además encontraba muy poca información sobre ellos y más bien lo que encontraba eran sus obras, se me ocurrió que los debía entrevistar. Entonces, Daniel me propuso: “¿Por qué no publicamos las entrevistas que vas haciendo en la revista *Espacio Escénico*, que tenemos en Baja California?”. Ahí es donde la dramaturgia de mi carrera como investigadora comenzó a operar, porque yo supe que debía ir a todos los estados. No sabía cómo. Sin recursos, sin un peso, pero debía ir. Me gasté todos mis ahorros, porque las instituciones en ese momento no creían en la dramaturgia que se hacía en los estados, que ha sido mi batalla desde entonces. Claro, hasta el momento. Por eso, cuando Daniel me hizo la propuesta, yo reviré: “¡Pero son entrevistas que tienen como 30 o 40 páginas!”. Y él me dijo: “No, yo solamente necesito cuatro”. “Imposible”, respondí. Entonces pensé: “Tengo que hacer un libro”. Este fue *Dramaturgia en contexto I*, que yo no pensaba en hacer un libro de entrevistas, sino en sacar información para mi investigación, pero luego me decidí a armarlo.

En efecto, esto fue creciendo cada vez más; me gasté todo mi dinero, pero las instituciones de los estados me decían: “¿Cómo es posible que hayas venido sin recursos? Yo te invito a la próxima o te voy a poner en contacto con nuestros compañeros de este otro estado”. Y así salió el segundo libro: *Dramaturgia en contexto II*. Ambos tomos son muy distintos, porque pues así tenían que ser; no hay una continuidad, nadie creía en estas investigaciones y estas publicaciones se tuvieron que hacer con apoyo, en esos primeros momentos, de figuras como Víctor Hugo Rascón Banda o Enrique Mijares. Hubo muchas personas involucradas, pero quienes estuvieron detrás de esta investigación, creyendo en la importancia de realizarla y en que yo podría con esta enorme empresa, fueron ellos. Así seguí andando, leyendo, entrevistando, visitando los lugares, conociendo esas realidades y, sobre todo, haciéndome fronteriza, algo que desarrollaré más adelante.

Después fueron apareciendo libros como *Ánimas y santones*, una compilación de obras que tienen que ver con figuras como el Niño Fidencio, el Tiradito y Malverde. Este tema aparecía como una constante, por lo que implicaba entrar a un universo. Hace rato se me quedó en el tintero decir que uno entra con una pregunta y después esa pregunta se va ampliando porque va uno profundizando. Tengo la imagen de que uno empieza a bucear —porque mi tarea a veces es de buzo— y me voy inter-

“Esos lugares son los que a mí me parecen más productivos para estudiar, porque ese es el lugar del **cambio**, del desplazamiento.”

nando en las profundidades; como dicen en la cultura yoruba: “Nadie sabe lo que hay en el fondo del mar”. Y eso ha sido. Lo conecto exactamente con este otro libro que es *Hotel Juárez. Dramaturgia de feminicidios*. Al principio no tenía idea de qué eran los feminicidios. Había escuchado en 2007 el término, pero no estaba en nuestro contexto capitalino. Como me fui haciendo fronteriza, Mijares me dijo: “Tú haz un estudio introductorio sobre el feminicidio” “¿Pero es que no sé nada!”, le dije. “Pues vas a tener que aprender”, me respondió.

Me puse a recopilar toda la información que pude y salió este libro. Escribí unas 30 o 40 cuartillas de lo que era ese universo. La pregunta de investigación sobre qué es un feminicidio se abrió hacia la complejidad y la profundidad: ¿qué es un feminicidio en México?, ¿cómo surgió?, ¿en qué momento comenzó a historiarse, a documentarse?, ¿quiénes han sido las víctimas?, ¿quiénes los victimarios?, ¿qué tiene que ver esto con una geografía específica como es Ciudad Juárez? Todo se abrió. Por eso es que me salen textos muy largos, porque hay que explicarlo todo. Además, son temas que no se habían tratado en el teatro mexicano y de pronto, porque aparecieron en el teatro, porque hay obras y puestas en escena, yo los he tenido que ir estudiando, porque además me pareció que eran importantísimos y que debía haber alguien que hiciera ese trabajo, y pues de alguna manera lo estaba haciendo Enrique, aunque él siempre ha tenido un pie muy firme, un brazo muy firme en la edición y también en la producción de escritura. Yo no; yo solo me enfoco en la investigación y en la docencia, la cual creo que sí es otro momento también muy importante, porque hacer que otras personas lleguen a interesarse por estos temas ha sido otra de las tareas.

Bernardo Martínez: Gracias por la generosidad, porque has compartido

tus publicaciones tanto en libros impresos del CITRU como en formato digitales, pero igual en revistas indexadas y académicas, entre otros espacios, con lo cual se visibilizan estos temas. Ahora, cuando hablas de frontera, ¿la entiendes solamente como un territorio geográfico o también como un espacio cultural, político, social o estético? ¿Cómo ha ido madurando ese concepto?

Rocío Galicia: Sí, definitivamente, es que, a partir de esta entrevista, he estado pensando que todo se podría resumir a un constante desplazamiento. Es decir, empiezo estudiando esa frontera, como lo acabo de exponer, yendo a esos lugares y entrevistándome con la gente, pero allí hay una idea estrictamente geográfica. Al paso de los años me empiezo a dar cuenta de que, así como yo voy caminando y estudiando todas estas densidades territoriales, va apareciendo también un cuerpo teórico sobre los estudios de la frontera que se ha ido ampliando enormemente en todo este tiempo. Sí, yo empecé con esta investigación en el 2003; de esa fecha al 2026 ha pasado muchísimo, no solamente por el propio trabajo hecho, sino por todo el campo de estudio.

Todo esto me ha llevado a entender a la frontera no solamente en su dimensión geográfica o como una demarcación administrativa, sino como un dispositivo geopolítico, necropolítico y epistémico. Es decir, ya se abrió totalmente el concepto y nos sirve para pensarlo no solo como una herida abierta, como lo planteaba Gloria Anzaldúa en el siglo XX, sino como ese lugar donde se tensiona la soberanía, donde aparece el problema central de nuestra era. Algunos autores mencionan que la problemática que va a caracterizar este siglo es el de la migración, el de la violencia sistémica; pero también —y ese es el nuevo giro que les estoy dando a mis investigaciones— el de la resistencia comunitaria. La frontera ahora se ha convertido en

una categoría teórica muy pertinente para tratar de comprender la escena contemporánea, donde hay un desplazamiento desde estas conceptualizaciones textocentristas hacia el análisis de lo situado. Esto nos invita a pensar no solamente en esta frontera México-Estados Unidos o en la de México-Centroamérica, sino a reflexionar en lo situado e incluso en las propias fronteras corporales, las mentales y todo tipo de límites: las que hay en una en un aula escolar, las que todas las instituciones tienen, las del conocimiento o las fronteras epistémicas; es decir, abrirse de una manera increíble hacia muchos lugares.

Particularmente, en este momento me interesa mucho pensar la frontera como una lente para desmontar esos entramados hegemónicos de un canon centralizado —no únicamente centralizado en la ciudad de México, como lo había dicho—. En todo campo de estudios y en todo campo de relaciones siempre hay un centro y una periferia, y están siempre los bordes y los márgenes. Esos lugares son los que a mí me parecen más productivos para estudiar, porque ese es el lugar del cambio, del desplazamiento, donde está en ebullición todo lo que va a terminar por tirar esos centros. Entonces, desde esa perspectiva, a mí me parecen increíbles y cada vez más importantes y necesarios los estudios de frontera, pero en esta nueva dimensión mucho más amplia, que va más allá de las investigaciones que yo he hecho, las cuales se quedan cortas frente a todo lo que nos ofrece hoy el campo.

Bernardo Martínez: Y, después de toda esta trayectoria, ¿ha cambiado tu manera de formular las preguntas como investigadora?

Rocío Galicia: Sí, yo creo que sí. Es clave la pregunta como eje, como camino para andar. En los primeros momentos, incluso como profesora de metodología, siempre recomendando ir a lo más pequeño, acotar una investigación cuando vienen con una pro-

puesta para ingresar a un posgrado, una maestría o un doctorado, siempre la clave está en que esté acotada, que esté delimitada; porque si estás sumamente abierta, seguramente va a costar mucho concretarla. Entonces, cuando ya viene una investigación así, uno puede ver cuestiones muy claras. Pero como yo soy indisciplinada, eso que enseño no lo hago, porque a mí me gusta abrirlo. Es lo que enseño, creo que es un buen procedimiento para los estudiantes comenzar a acotar, pero en estos momentos, sobre todo, lo que me interesa es abrir. También influye tener un poco la madurez, aunque no sé si asumirme como una investigadora madura, porque creo que hay mucho por aprender y cada vez encuentro más mis propios vacíos y limitaciones. Me gusta abrir el panorama y preguntarme qué dice la filosofía acerca de este tema, qué dicen las artes escénicas, qué dice la historia, qué dicen un sinfín de campos disciplinares... Y eso tiene que ver con la formación extracurricular que he tenido con Enrique Mijares. Definitivamente, porque es algo que él aplica mucho como una metodología y una teorización para la construcción de obras dramáticas, y mí me ha servido para la construcción de las investigaciones.

Me interesa mucho abrir cada vez más, ver y decir —siempre me obsesiona—: ¿qué es lo que está escrito y no puedo ver?, ¿qué es lo que está ahí que no puedo ver? Siempre preguntarme por eso que no alcanzo a mirar. Y cuando abro esa pregunta, por supuesto que desde el teatro podríamos decir que me estoy preguntando por el subtexto; desde una teorización como la de Adolfo Gilly, es preguntarse por lo que está escrito con tinta invisible. Entonces, cada vez me interesa más preguntar eso que no se han preguntado e incorporar al cuerpo como parte de esta gramática de la pregunta. Me interesa mucho cuestionarme cómo es una investigación en el territorio de las artes escénicas, no una investigación filosófica. A mí me encanta la filosofía contemporánea y acudo mucho a esos lugares, pero cada vez me interesa preguntarme más cómo sería una investigación que verdaderamente sea productiva para nuestro campo. Definitivamente esto no se queda en el campo de lo racional; entra por el

lado de los afectos, de lo sensible y de eso que no aparece, pero tenemos un muy buen referente en el subtexto. Sabemos que el subtexto siempre está presente, aunque no se enuncie de manera explícita. Entonces yo me pregunto, como actriz y como investigadora, por ese subtexto, ¿qué es lo que está ahí y yo no puedo nombrar, pero que lo siento? Con esta antena vibrátil, que es mi cuerpo —porque así me lo planteo—, ¿qué es eso que va a conmover? Y con conmover no me refiero solo a emplazar desde el ámbito de lo sensible o desde el régimen de lo sensible, sino a aquello que va a conmover a quien está leyendo y va a movilizar al lector. Es algo que trato de incorporar y, por lo tanto, busco que mis investigaciones estén en ese territorio de lo afectivo.

Hasta el momento no he tenido problemas. Sé que muchos de mis compañeros sí lo tienen en el momento de

con sus compañeros de escena, sino también con el público.

Creo yo —me atrevo a pensar en este momento—, que eso es algo que viene de mi práctica artística o más bien desde mi práctica actuarial. Ni siquiera voy a decir artística, sino actuarial; es mejor para mí decirlo en esos términos mucho más de lo cotidiano, mucho más de la práctica que de la aspiración al arte. O sea, desde mi formación como actriz, estar y pensar siempre en que tengo espectadores o lectores. Eso me parece importante. Y, por lo tanto, regresando a tu pregunta, esas interrogantes van siempre tamizadas, siempre complejizadas con todo este mundo que no es una renuncia, por el contrario, es una afirmación del lugar de donde vengo.

Bernardo Martínez: Y ¿hay alguna pregunta que haya acompañado tu trabajo durante años y todavía permanezca abierta?

“Con esta antena vibrátil, que es mi cuerpo
—porque así me lo planteo—,
¿qué es eso que va a conmover?”

pasar por un dictamen doble ciego. Yo no, porque trato de equilibrar: tener una voz autoral, una presencia corporal y un posicionamiento político respecto a lo que escribo, pero también respaldarlo todo con ese rigor teórico metodológico del uso de las fuentes. Una cosa no niega la otra. Eso me parece también importante subrayarlo para los estudiantes; sobre todo porque tengo mucho contacto con el estudiantado joven, con los investigadores en formación, y me parece importantísimo hacerles ver eso. El rigor por sí mismo está muerto, está vacío, es frío, no pasa nada con eso; pero, del mismo modo, el mundo sensible, por sí mismo, no valida nada, porque caemos en el peligro, en la trampa de solo enunciar un posicionamiento absolutamente individual y, por lo tanto, limitado. Entonces es uno y otro, saberse mover en una balanza o como el trabajo del actor, ¿no? Ningún actor se puede dejar ir. Si digo: “Ya llegué al momento del llanto y no puedo hacer nada más que llorar”, pues no soy un actor, porque tiene que dosificarse, debe buscar su luz, estar en contacto no solamente

Rocío Galicia: Sí, es esta: ¿cómo sería una investigación en el campo de las artes escénicas que pueda ser fructífera para ese mismo campo y atraiga a otras a otros lectores, espectadores y creadores? O sea, a mí me interesa mucho hacer una investigación que no se guarde y que no resulte en libros improductivos. Hay muchos libros, se editan muchos ejemplares —quisiéramos editar más también, es lo cierto—, pero es importante preguntarse qué tanto la gente los consulta, los lee o si de verdad sirven para el campo. Cada vez me preocupa más eso.

Hay otra pregunta de estos últimos años —es que no solamente tengo una, tengo varias—: ¿cómo formular conocimiento? ¿Cómo conservar el rigor del pensamiento crítico y de la libertad creadora cuando hay tantas urgencias de sobrevivencia administrativa y de sobrevivencia de vida, cuando vivimos en medio de un campo precarizado? O sea, los investigadores, las investigadoras —que además me gusta mucho tirar ese lugar de la investidura para reconocer que somos

“Pero ¿qué aporta el teatro concretamente en este discurso disciplinar?
En mi opinión, aporta las emociones, la sensibilidad y
este motor de conmoción, de conmover.”

Esto ocurre porque en cada celebración del Día Mundial del Teatro se juntan todas las instituciones de la Ciudad de México para pensar en qué pueden hacer y qué van a ofrecer quienes hacen teatro, pero siempre dejan fuera al Centro de Investigación Teatral. Y digo: “No, esto ya no puede ser así”. Entonces, en este momento ya no vamos a esperar a que nos convoquen; nosotros los vamos a convocar a ellos y vamos a dar un paso más de riesgo. Así que ya lo empecé a hablar con algunos creadores, algunas creadoras, amigas y amigos, y les vamos a hacer la pregunta: ¿los investigadores pueden actuar y los creadores pueden reflexionar? Y vamos a ver que sí, que en realidad yo ahora todo lo entiendo como ese flujo transfronterizo donde tenemos que estar cruzando estos límites.

Claro, los creadores deben pensar, reflexionar, elaborar sus metodologías y escribir sus reflexiones. Y nosotros necesitamos transitar más hacia el campo y volver a poner en riesgo el cuerpo. Se piensa muy distinto desde un cuerpo entrenado o desde un cuerpo que ha estado en esa zona de riesgo que desde un cuerpo —lo voy a decir así, me nace decirlo así— gordo, que está sentado frente a una computadora nada más jalando libros del estante, es completamente distinto a ese otro riesgo. Podemos hacerlo. Creo que se ganaría muchísimo si tomamos el riesgo de atravesar esas fronteras que, por el momento, han dividido a la creación de la investigación.

Bernardo Martínez: Claro. Justo te iba a preguntar qué lugar ocupaban la observación y la experiencia corporal, mental, la memoria, así como el contacto con los creadores y las comunidades dentro de tu manera de investigar. De alguna manera esto responde a ello; una búsqueda que no es solo una interrogante, sino también una necesidad, ¿no? Y quisiera cerrar regresando al eje de nuestra conversación: si pensamos el arte no como una respuesta, sino como una pregunta, ¿qué pregunta te está haciendo actualmente el teatro a ti?

Rocío Galicia: A mí me hace la pregunta que, al mismo tiempo, es un reto: ¿qué hacer para que esos conocimientos y saberes que provienen del teatro y de la práctica escénica en general le aporten a nuestra sociedad? Cuando se estudian el feminicidio, la migración, la desaparición forzada —este tipo de temas lacerantes que tenemos en este momento—, se abordan, por supuesto, desde disciplinas como la sociología, la filosofía o la historia. Pero ¿qué aporta el teatro concretamente en este discurso disciplinar? En mi opinión, aporta las emociones, la sensibilidad y este motor de conmoción, de conmover. Creo que es importantísimo, y ahí es donde apunta mi cuestionamiento: ¿qué hacer y cómo hacerlo para lograr validarlo? ¿Para que la SECIHTI no nos diga: “Ustedes son de teatro y de todas maneras se tienen que ajustar a esto que viene de las ciencias duras”? Y es que no tiene por qué ser así, porque nuestros saberes —también el saber que tiene un técnico de teatro—, son muy grandes, muy profundos, de siglos, y eso debe validarse. ¿Qué hacer para que no necesariamente todas las personas tengan que titularse con una tesis doctoral así, totalmente científica? ¿Cómo hacer para que también podamos valorar otro tipo de saberes y conocimientos que están en el entorno y que todavía no adquieren el estatus de científicidad que, al menos en instancias como la SECIHTI u otras que nos evalúan, nos están exigiendo? Sí y no.

Bernardo Martínez: Bueno, pues muchas gracias por permitirnos esta entrevista. Para mí ha sido un honor conocer un poco más de tu trayectoria. Te agradecemos por compartirnos tu conocimiento.

Rocío Galicia: Muchas gracias.