



Camaleón

ARTE ESCÉNICO

REVISTA DIGITAL DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

Volumen 5, número 6 (enero-junio 2026), ISSN 2683-1600



Charlas camaleónicas

Un romance de décadas: La poética de iluminar
Entrevista a Gerardo Valdez

Crónica de un camaleón

Fuera de lugar: Un cuento escénico lagunero

El ojo del camaleón

La escena nacional en dos tiempos: 44 y 45
Muestra Nacional de Teatro



Camaleón
ARTE ESCÉNICO

REVISTA DIGITAL DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



Dr. Santos Guzmán López

Rector

Dr. Mario Alberto Garza Castillo

Secretario General

Dr. José Javier Villarreal Tostado

Secretario de Extensión y Cultura

M.H.T.F.B.S Adriana Briceño Arreazola

Directora de la Facultad de Artes Escénicas

Equipo editorial

Consejo editorial externo

Katuska Valencia Piñan

Cristian Lawrence Keim Palma

Sergio Rommel Alfonso Guzmán

Consejo editorial interno

Deyanira Triana Verástegui

Olivia Janneth Villarreal Arizpe

Pamela Leal Garza

Emma Alicia Lozano García

Editora en jefe

Mayra Daniela Leal Meléndez

Asesor editorial

Bernardo Martínez Evaristo

Editora técnica

Ximena Margarita Villarreal Villarreal

Correctora de estilo

Armandina Yarezi Salazar Díaz

Redes sociales:

Beatriz Cruz Vallarta

Asistencia editorial técnica

Dulce Martía Bautista Salas

Ángeles Belén Gaytán Berlanga

Joss Varela Domínguez

Luis Alberto Martínez Gutiérrez

Diseño editorial

Montserrat Jara Castillo

CAMALEÓN ARTE ESCÉNICO

REVISTA DE LA FACULTAD

DE ARTES ESCÉNICAS DE LA UANL

Volumen 6, número 7, enero-junio 2026

Imagen de la portada:

Jesús Gabriel Huitron Monroy



*La escena nacional en dos tiempos: 44 y 45
Muestra Nacional de Teatro*

Camaleón Arte Escénico. Volumen 6, número 7, enero-junio 2026, es una publicación semestral de acceso abierto editada por la Universidad Autónoma de Nuevo León, a través de la Facultad de Artes Escénicas UANL, Calle Praga y Trieste s/n, Fraccionamiento Las Torres, Campus Mederos, UANL. C. P. 64930, Monterrey, Nuevo León, México. *Camaleón Arte Escénico. Revista Digital de la Facultad de Artes Escénicas UANL* reserva del derecho exclusivo de uso del nombre bajo la licencia **04-2024-040813330300-102**. ISSN **2683-1600**. Correo electrónico: revistacamaleon.fae@uanl.mx. Editor responsable: MAE. Mayra Daniela Leal Meléndez. Responsables de la última actualización de este número: M.A.E. Bernardo Martínez Evaristo y Ximena Margarita Villarreal Villarreal. Última actualización: **3 marzo de 2026**

ÍNDICE

- **Crónica de un camaleón**
- 5 *Fuera de lugar: Un cuento escénico lagunero*
- **Metamorphosis**
- Tres momentos del espacio liminal:*
- 8 *Rupturas, resiliencias y herencias*
- 13 *Los teatros romanos como forma de propaganda política: Roma no se montó en un día*
- 16 *El cuerpo que aprende y significa en la escena*
- 18 *La buena violencia: Una “vía negativa” hacia el bienestar psicofísico*
- 20 *Reconocerse en la escena migrante: Un diálogo entre semiótica social y los actos del habla*
- **Charlas camaleónicas**
- 23 *Un romance de décadas: La poética de iluminar*
Entrevista a Gerardo Valdez
- **Atelier**
- 26 *Una gran paradoja: Para actuar con verdad, primero hay que intentar dejar de actuar*
- **En Escena**
- 28 *El Nuevo Oeste*
- 30 *Una obra que te invita a ser parte de la historia*
- **Caleidoscopio**
- 31 *¿Cuál es el signo adecuado para el arrepentimiento?*
- **El ojo del camaleón**
- 33 *La escena nacional en dos tiempos: 44 y 45*
Muestra Nacional de Teatro
- **Entre líneas y escenarios**
- 37 *La elección del balance*
- 39 *Near the border: Crónicas fronterizas*



FUERA DE LUGAR: UN CUENTO ESCÉNICO LAGUNERO

POR ALAM SARMIENTO¹

()

* Advertencia: todo parecido con la realidad es un mero desborde de la ficción*

*Se sugiere leer este texto con: *Los estertores de la democracia* de Javier Corcovado como fondo musical*

Si lo anterior distrae, escuche primero la canción

Cuento 1

El teatro (realidad o ficción)

El texto excede al autor.

Alguien que leyó a Borges.

Un cuento cuenta que el filósofo Gilles Deleuze alguna vez afirmó lo siguiente sin asegurarlo por completo: “Toda discusión, toda conversación entre intelectuales es profundamente inútil, es más, es detestable.” Llegar alguna conclusión después de horas de una pretenciosa puesta en mesa de las “mejores ideas” para sacar solo una e incluso necesariamente discutir para obtener la idea ganadora, le parecía tan necesario como el vómito de un enfermo de indigestión estomacal, fuera de eso, de esa momentánea sensación de alivio, no había más que materia pastosa lista para ser llevada al bote de basura. Al parecer, esta sentencia casi moral del cuento que cuenta a Deleuze y sus repercusiones en nuestra narrativa de la vida contemporánea era o es una advertencia de las grandes pandemias que nos han rodeado y que seguirán enfermando al arte y a otras prácticas humanas en los años venideros, dejando como secuela la dificultad para pensar, comprender o reflexionar lo que sea el caso.

Por supuesto que el teatro y su práctica reflexiva no ha estado inmune a estas virulentas formas. He sido testigo de dicha enfermedad, sus intensos síntomas, sus estragos y sus secuelas. El cuento que cuenta a este que está contando el cuento que ahora se escribe contiene en su narrativa una época en donde, infectados por esta enfermedad, los teatristas pasábamos horas y horas, días y meses, años y hasta décadas discutiendo qué tenía sentido para el teatro y qué no. El problema de la enfermedad no radicaba en la discusión, sino en el febril intento de encontrar la idea para cerrar todo, la cual a la postre se convertiría en una verdad absoluta, en una postura hegemónica y, en algunos casos, hasta dogmática. Lo más absurdo es cómo el deseo por empezar el diálogo tornado en discusión nació paradójicamente del intento por alejarnos de eso. Esta situación provocó, como primera consecuencia, una innecesaria fragmentación y polarización entre quienes hacemos teatro. Esta separación radical y hasta violenta de quienes discutimos bajo esta dinámica es lo que poco a poco ha desgastado el sistema inmune del arte escénico.

El momento en el cual a mí me tocó vivir de frente la experiencia del virus, la enfermedad se manifestó en la férrea discusión centrada en si el teatro debía *representar la realidad* creando una sofisticada *ficción* o si su principal tarea era la de *presentar* sin simulacros la realidad del *momento presente*.

En los inicios del nuevo milenio, por ahí de 2003, cual película apocalíptica de guerra interestelar, teníamos (tuve) que definir por cuál de los dos bandos, de las dos posturas, sería-

mos instruidos: el teatro que representa o el teatro que presenta. Cegado por lo la contaminación de mi cuerpo, paré en ese lugar donde el camino se bifurca para decidir.

Por un lado, estaban quienes querían mantener irreflexivamente la tradición de un arte escénico llamado *teatro de representación*; por el otro, estaban quienes sobrerreflexivamente defendían el llamado teatro *posdramático* o *del presentar*. Yo fui seducido por estos últimos. No ahondaré en las razones de mi decisión, pero puedo decir, en resumen, que me sonaban como la resistencia y la postura necesaria para ir por un mejor camino.

Cuento esto porque esa causa me hizo creer erróneamente durante muchos años que cualquier dramaturgia (especialmente las creadas al servicio del teatro de representación), cualquier intento de ficción, debía oler mal, ser despreciable y, de ser posible, ser eliminado del mundo escénico. Cualquier intento de crear personajes o crear una puesta en escena a partir de un *texto dramático de ficción* era necesariamente un acto de *simulacro*, *colonización* y *mercadotecnia*. Ahora puedo decir que no es así del todo.

Y es que, además, esta otra manera de hacer teatro, la que huye o niega la ficción (la del teatro del presentar) me hizo vivir mis primeras experiencias verdaderamente estéticas. Ver *Autoconfesión*, por ejemplo, presentada por Gerardo Trejoluna, creada por Indira Pensado, Rubén Ortiz y un *laboratorio escénico*, me cambió la vida. Ser espectador del trabajo de Jean Frédéric Chevallier, Jorge Vargas, Héctor Bourges e Ileana Diéguez, oírlos hablar, charlar, discutir, me colocó en el lugar donde hacer preguntas tenía sentido, donde hacer teatro tenía sentido. Colaborar años después con la mayoría de ellos y empezar a seguir sus pasos en mis proyectos y propias creaciones, me hizo ser parte de ese lado el camino y, por qué no, defenderlo.

Así, convencido de ese sendero, regresé un día de 2010 a la comarca lagunera y traté de emular con mi trabajo escénico lo que ese modo de manifestación teatral hacía e intentaba producir en quien lo veía para poder recrear eso que a mí me había cambiado la vida, eso que me hacía encontrar sentido, deseando que más personas lo pudieran experimentar igual o más que yo.

El 25 de noviembre de 2023, veinte años después de donde inicié el recuento del cuento, sentado en la cabina de PLAN B Estudio/Teatro (un foro escénico independiente ubicado en la ciudad de Torreón, Coahuila), después de 13 años de trabajo en la Laguna desde esta forma de creación (Teatro del presentar), grabando las luces primero y luego observando la función de teatro llamada *Fuera de lugar*, presentada por Red es Poder, periodismo independiente y el Colectivo Torrente Teatral, me pasó algo que abrió la caja de pandora.

¹ Actor, docente y Coordinador de la Licenciatura en Arte Teatral en la Facultad de Artes Escénicas de la UANL.



Después de un largo tiempo se despertó poderosamente en mí el deseo de escribir todo este cuento que intento contar ahora, pues eso presenciado, reavivó y removió muchos de los sentidos por los cuales durante casi todo este tiempo he intentado hacer teatro, por los cuales aposté por crear un foro independiente y, más allá del beneficio económico y personal, me ha interesado seguir preguntado cuál es el sentido que el teatro puede tener en la comarca lagunera,

Además de reavivar esta pregunta, me sembró también una borrosa claridad, una verdad incierta, un cuento nada comprobable. Me hizo primero experimentar una extraña sensación, luego eso me hizo pensar que *un mundo en donde se defiende tanto la “verdad”, donde se supone que a través de ella y su implacable verificación podremos comprender la “realidad” y entonces actuar atinadamente o con justicia, es más bien un mundo donde vivir experiencias, pensar, reflexionar o comprender se volvió algo tan escaso como la cantidad de agua en la región.*

Cuando hay un *pensamiento* que lo cierra todo, lo revela todo, lo aclara todo, da fin a casi toda posibilidad de *experiencia*, por ende, acaba con toda posibilidad de hacer reflexión o pensamiento crítico acerca de eso que se supone nos debería generar experiencia en lugar de solo *información*. Cuando todo está en su lugar, cuando nada queda fuera, nos colocamos en la posibilidad de ser solo como un dispositivo consumidor de información, sin experiencia incluida, sin criterio, sin vitalidad, sin inquietud.

Ver *Fuera de lugar* me hizo recordar, intuir que, en la medida en que el arte —en este caso el arte escénico— se mantenga a una sana distancia de la obsesión por esa razón instrumental —útil porque está fundamentada en datos “reales” —, mientras se mantenga lejos de ese intento de adoctrinamiento de cualquier verdad hegemónica, mientras mesure su idea de superioridad moral desde la cual decir aquello que se debe o no hacer y nos permitamos jugar como un péndulo que va libremente del dato a la experiencia y de la experiencia al dato, de la realidad a la ficción y de la ficción a la realidad, tal vez recuperemos el cuidado y la necesidad de no dar nada por hecho —o de hacerlo lo menos posible—, afinando nuestra capacidad de percibir de manera menos distorsionada una experiencia no presentada como totalmente sólida ni tan real como la creemos. Aceptar que eso que lo defendido puede ser solo una ficción de nuestras manías y carencias.

¿Qué es eso que me estaba ocurriendo al ver la obra?
¿Por qué este montaje de teatro me recolocó en el deseo de pensar?
¿En qué radica su peculiar diferencia? ¿Qué hace que se distinga de todo lo demás visto antes en Torreón? Lo intentaré contar en el siguiente cuento.

Cuento 2

El periodismo (realidad o ficción)

Il n’y a pas dehors du texte.
Derridá, citado por el ChatGPT

¿Qué pasaría si te digo que todo lo leído en este documento hasta aquí nunca sucedió realmente? Que todo eso es una ficción recién inventada por mí. O bien, que no todo es ficción, pero algunos nombres, fechas o acontecimientos nunca sucedieron o no existe manera de comprobar si sucedieron así o no. ¿Dejarías de leer? Si por alguna extraña razón leer el cuento 1 te llevó a pensar algo, imaginar algo o hasta sentir eso que te ocurrió, ¿carece de total valor o sentido solo por saber que es producto de algo no comprobable? Leer esto te despierta el deseo o el impulso de saber si existe, por ejemplo, un tal Jean Frédéric Chevallier. ¿Lo vas a buscar en Internet? ¿Antes de esto te importó saber quién era? ¿Te

interesó tener totalmente claro si eso pasó en realidad? O solo leías por leer asumiéndolo todo y tal vez solo para llegar al final. ¿Sigue sin importarte si es real o no? Si todo lo escrito es real, entonces, ¿Lo que piensas, siente o interpresas es mejor? ¿Quién o qué nos disciplina a así? ¿Qué sentido tiene una configuración de la vida así? ¿Y el arte? ¿Lo que le da validez es su sustento en lo real? ¿Cuándo se acaban las preguntas y sigue el cuento?

Estos cuestionamientos intentan, más que ser respondidos, contar otro cuento, uno extraño tal vez, uno de una realidad inexistente, la cual podría no serlo.

Imaginemos que había una vez un mundo donde había pandemias, donde las preguntas sobre lo real y sobre lo que es de manera auténtica existen. Justo en ese mundo los periodistas tienen una discusión de cuál es el sentido principal de su práctica. Imaginemos dos bandos. Uno plantea que el periodismo debe *representar la realidad* creando una sofisticada *ficción*; por otro lado, el bando contrario argumenta que la principal tarea es la de *presentar* sin simulacros la realidad del *momento presente*.

Imaginemos que durante años y décadas discuten y se fragmentan en dos gremios enemigos, uno intentando acabar con el otro. Imaginemos que finalmente uno de los dos bandos, el del *periodismo del presentar*, logra acabar (por no decir matar) con todos los integrantes del *periodismo del representar*. Después de décadas —a diferencia de quienes discutían sobre el sentido del teatro — los periodistas del presentar sí tuvieron el valor y la fuerza para eliminar totalmente a su bando contrario. Lo desaparecieron por completo. El tema fue que cuando inicias el camino de mostrar poder y superioridad es difícil parar.

Imaginemos que después la discusión violenta ya no fue por presentar la realidad sin simulacros, sino por la verdad con la cual eso se presenta. Para esa guerra no fue necesario —como se pudiera pensar — ni instrumentos o mecanismos como aval de la autenticidad de la información o los datos, tampoco fue necesario tener leyes más justas, es más, ni siquiera fue necesario que los más verdaderos periodistas del presentar tuvieran en su juicio la posibilidad de orientar o dirigir esta nueva etapa del periodismo en pos de la verdad.

Esto se resolvió de manera más fácil: se mantuvieron y se sofisticaron los ejercicios de poder que de por sí ya existían, camuflados de movimientos sociales con buenas intenciones, los cuales nadie se atrevía a cuestionar. Este poder finalmente decidiría qué era verdad y qué no, qué sí era auténtico, justo, sin simulacros ni maquillajes, y qué no lo era. De hecho, lo que pasó en este cuento es que nunca más hubo necesidad de investigar si algo era verdadero o no, pues todo lo difundido como información periodística o cualquier información en la red estaba avalado por la verdad respaldada por el Centro. Todo podía ser consultado en la red. Esa red era alimentada por eso llamado Centro. Nada estaba fuera de lugar, en verdad nada, todo tenía correctamente su lugar.

No les contaré el final de este cuento, aunque sí les digo que en lo personal me parece muy triste, aunque no es para nada real. ¿Te lo imaginas?

Ahora dejemos de imaginar. Esto nunca pasó, no es real, no hay nada para respaldarlo. Regresemos mejor a las preguntas que dieron fin al primer cuento y tienen que ver con otro cuento al cual se refiere la obra detonante de todo este texto:

¿Qué es eso que estaba ocurriendo?

¿Cómo es que esta obra de teatro me recolocó en el deseo de pensar?

¿En qué radica su peculiar diferencia?

¿Qué la hace distinguirse de todo lo demás visto antes en Torreón?

Lo intentaré contar en el siguiente cuento.

Cuento 3

Fuera de lugar (realidad o ficción)

El teatro-fútbol se ha convertido en espectáculo, con pocos protagonistas y muchos espectadores (la cantidad como lo más importante), teatro-fútbol para mirar, y el espectáculo se ha convertido en uno de los negocios más bizarros literarios del mundo, que no se organiza para jugar sino para impedir que se juegue. Los dueños del circo han inventado reglas del juego que condenan al aburrimiento, han quitado al actor-jugador la alegría de gambetear, el placer de improvisar, la emoción de desafiar al adversario y la oportunidad de mostrar destreza colectiva individual.

Alan Sarmiento Eduardo Galeano

Me he resistido a contar el cuento que cuente directamente el cuento que cuenta la obra que Red es Poder y Torrente Teatral produjeron, crearon, ensayaron y presentaron el 25 de noviembre de 2023 llamada *Fuera de lugar*. En realidad, no hay una razón real por la cual exista esa resistencia; creo que es una rara intuición combinada con un poco de rechazo a lo comprendido recientemente en redes sociales que se entiende en la ciudad, la región y el país con respecto a la llamada crítica teatral.

Entonces, al no tener razones, me inventaré tres para poder jugar

1. Deseo con todo mi ser que esto no se lea como una crítica teatral. Que no se piense en que eso es. Que no se siga difundiendo la idea de estar en posibilidades de hacer algo así. Que tal vez algún día podremos, pero que para eso es necesario volver hábito el pensamiento crítico, comprendiendo qué es.
2. Deseo que no se crea que lo más importante de una obra de teatro radica en lo sucedido el llamado día de la función. Que no se siga reforzando el hábito de pensar que de todo lo involucrado en un evento teatral, lo que está arriba de la pirámide, es eso y la endeble seguridad de quienes participamos de dicho acontecimiento.
3. Deseo que más personas puedan darse la oportunidad de ir y presenciar parte de lo que implica un evento escénico. Que salgan de su casa y vayan a ver esta y otras obras más, con la conciencia de que eso visto solo es parte de todo un fenómeno que excede a quienes lo hacen y al momento presente.

Dadas mis tres razones —y contradiciéndome—, ahora hablaré de algunas de las singularidades que esta puesta en escena tiene y desde mi perspectiva le permiten ser una diferencia difiriendo.

Ser y estar Fuera de lugar

Casi todo en esta obra está fuera de su sitio. Aunque sea por un momento, pero todo se sale de su lugar.

Hay un periodista en escena que actúa, pero no es actor.

Hay dos actoras que hablan en gran medida del fútbol y su corrupción, pero no son apasionadas ni expertas del tema, seguro tienen más preguntas que respuestas.

Hay un actor y director más movido por los afectos y la identidad que por los datos o la información de una investigación periodística.

Hay un público que espera ver una obra de teatro. Un grupo de espectadores quienes pagaron por que les cuenten una historia convencional, un cuento de manera tradicional, con personajes, ficción y una estructura de presentación, conflicto, desenlace y conclusión, pero en vez de eso es recibido y tratado como un grupo de invitados a una conversación o a un convivio. Donde incluso pueden beber cerveza regalada por los artistas si así lo quiere.

Hay una obra que está aconteciendo en una región del país donde es primordial mantener y cultivar como actividad identitaria el fútbol y sus implicaciones. Donde el amor por su equipo, su camiseta y su historia son parte de sus usos y costumbres. Donde, para no rivalizar con este deporte, productores y artistas dedicados al teatro suspenden funciones para ver los partidos “importantes”.

Hay un tema en la obra que revela que, dentro de dicho club de fútbol, ese que da identidad, hay manejos alejados de los presumidos valores comunitarios o colectivos pregonados paralelos a la identidad.

Hay un texto trascendiendo a su autor. Hay una obra que va más allá de las virtudes y las carencias de quien lo hace. Pero, sobre todo, de forma por demás extraña y significativa, hay un grupo de teatro, un grupo de artistas, de personas sobre el escenario quienes no intentan aleccionar ni adoctrinar, no intentan asumir la postura de estar colocados en una zona de moral privilegiada, la cual le haga suponer que pueden decirle al público qué deben hacer o no. Hay un grupo de seres humanos quienes simplemente tienen el gozo de compartir la experiencia de lo que son, de sus afectos y todas las dudas auténticas que eso les genera sin volverlo una oda personal.

Hay teatro y está fuera del lugar común, un teatro que no da testimonio ni sigue los protocolos del teatro sesudo, rebuscado, frío y documental. Pero por eso de manera sencilla, cálida y concreta nos comparte un cuento escénico bastante disfrutable. Una narrativa y una acción que conmueve por su forma de acontecer, que aparece por muchos lapsos como algo auténtico y fugaz. Hay algo desbordándose muy sutilmente. Es la ficción volviéndose realidad, para luego recordarnos que toda realidad es un tipo de ficción cambiante y efímera.

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 performativa 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 Coriki 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 fállicos 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/11271/664/1/383invdpiperf01.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.). *Ensayando o olhar latino-americano: insistência de uma cena situada* (41-70). Mórula. https://morula.com.br/wp-content/uploads/2022/09/EnsayandoOlarLatinoAmericano_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

LOS TEATROS ROMANOS COMO FORMA DE PROPAGANDA POLÍTICA: ROMA NO SE MONTÓ EN UN DÍA

POR HUMBERTO C. URESTI¹

“Roma no se construyó en un día” es una frase popular, incluso hasta clásica, la cual nos recuerda que el éxito no es instantáneo, pues se necesita perseverancia para conseguir el fin deseado de un proceso, pero también estrategia. No obstante, haciendo a un lado el propósito analógico de dicha frase, es un hecho que la antigua Roma no se construyó en un solo día: requirió cientos de años de construcción de arquitectura, expansión de territorio, desarrollo de una cultura y, claramente, estructuras políticas y formas de gobierno, las cuales no pueden prescindir de mecanismos de persuasión social. Sin embargo, para entender cómo fue aplicada la propaganda en la antigua Roma, debemos entender que no se trata de una ciencia, sino de una técnica que precisa tanto del estudio de los individuos expuestos a ella como del ambiente.

La propaganda tiene base en análisis científicos de ramas como la psicología o la sociología. El entendimiento suficiente de estas áreas permite su aplicación efectiva cuando quien las maneja comprende al sujeto, su comportamiento, sus tendencias, deseos y condiciones. Dicha estrategia de propagación ideológica abarca, entonces, una serie de métodos empleados por un grupo organizado, el cual pretende lograr la participación (directa o indirecta) de una masa de individuos en sus acciones, atraídos mediante manipulación psicológica e incorporados a una organización. Ahora, ¿qué condiciones son necesarias para que existan este tipo de recursos discursivos?

Según Jacques Ellul (1973), la propaganda solo puede funcionar cuando existen dos elementos que vuelven más susceptible a la influencia a una población: un estilo de vida relativamente homogéneo y un flujo constante de información política y económica. La primera característica se refiere a un nivel socioeconómico promedio que comparte una forma de vida, una cultura y una ideología. Individuos que pueden permitirse ciertos recursos como medios de comunicación y entretenimiento comunes. La propaganda necesita de este sector de la población, pues es el más denso y moldeable, además de no estar compuesto por personas muy ricas ni muy pobres. Debido a la diferencia de recursos, los ricos o privilegiados llegan a tener más acceso a información de diversas fuentes, la cual analizan críticamente, mientras que los pobres, a menudo, se encuentran en situaciones de escasez que limitan su acceso a dichas fuentes. El flujo constante de datos políticos y económicos se traduce a referencias del contexto social. A través de este conocimiento, el individuo logra identificar la situación y comprender su realidad, lo cual hace posible evaluar su posición y percibir los problemas personales como sociales, es decir, se generan las condiciones para que la propaganda le incite a la acción política. La información es más eficaz cuando se presenta como objetiva y se difunde de manera amplia, ya que así contribuye al sujeto a crear una visión general de la realidad. De este modo, para la propaganda no es tan determinante la profundidad o calidad de su contenido como su cantidad y repetición, porque la reiteración y abundancia de mensajes refuerzan su impacto. Cuantos más estereotipos circulen en una cultura, más fácil será orientar la opinión pública y, cuanto más participe un sujeto en ese entorno simbólico, más susceptible será a la manipulación de estos símbolos.

La propaganda también surge de una necesidad del sistema de gobierno de integrar a los ciudadanos e incitarlos a participar en

él, pues requiere de los miembros de la sociedad para existir, debido a que no puede desvincularse de las problemáticas colectivas. Por ello, para que funcione, es importante atender estos aspectos y, al incorporarse a este discurso común, los sujetos refuerzan su sentido de pertenencia a la comunidad porque quieren tomar participación en las decisiones del Estado. No son víctimas de la propaganda, pues terminan involucrándose activamente al repetir estos mensajes y empatarlos con sus opiniones e ideas personales, encontrando satisfacción en su deseo de pertenecer, tener razón o sentir que están del lado correcto. La característica principal de estas dinámicas de difusión es la habilidad de involucrar a la sociedad en las grandes decisiones o, para ser más precisos, crear la ilusión de ello para satisfacer artificialmente a las masas.

Una de las principales formas de propaganda en la antigua Roma era, sin lugar a duda, el arte. Naturalmente, todo arte es político, pues su contexto se nutre de las vivencias y las opiniones del artista. George Orwell (2009) afirmaba que “all art is propaganda”², lo cual permite entender cómo la producción artística romana también respondía a fines políticos. Un ejemplo de ello es la arquitectura, ya que, tal como explican Gianni y Baratta (2023), los edificios públicos romanos solían llevar inscripciones para visibilizar el nombre del mecenas (patrocinador), permitiendo incluso a los analfabetos reconocer quién había financiado la obra. A menudo, a los edificios se les llamaba por el nombre del mecenas, como el Pons Fabricius, el Aqua Marcia y la Curia Iulia, por nombrar algunos. La propaganda visual también se revela en las pinturas, desde los frescos en el exterior de los edificios hasta los originales griegos (a menudo exhibidos en lugares públicos) y las pinturas triunfales. Aunque existen más ejemplos, mencionaremos como último, pero no menos importante, al teatro.

En Roma el teatro no era solo entretenimiento: era un espacio público masivo (arquitectura, asientos, fachada visible desde la ciudad) donde se concentraba gran parte de la población urbana y el poder podía dirigirse a la multitud mediante imágenes, textos o rituales. Esto lo convierte en un instrumento idóneo para la propaganda. La religión y la política en Roma estaban entrelazadas, muchas actividades de carácter religioso tenían simultáneamente una funcionalidad propagandística: los espectáculos escénicos como representaciones y fiestas religiosas se insertan en calendarios religiosos con el fin de usarse para legitimar autoridades, conmemorar victorias o consolidar identidades cívicas. Es decir, el teatro romano contribuía a reforzar la identidad cívica y los valores políticos del imperio al integrar mitos fundacionales y símbolos públicos en sus representaciones (Sandoval, s.f.). Los espectáculos teatrales podían presentarse como rituales religiosos y así naturalizar mensajes políticos. Podemos mencionar algunos aspectos que funcionaron como recursos de propagación ideológica en el teatro, como el repertorio o la programación de las obras, cuyo énfasis subrayaba los orígenes legendarios, héroes o valores que favorecían a un grupo político o un gobernante. Los juegos y espectáculos organizados por magistrados o por el príncipe eran una forma visible de financiación que generaba clientela y gratitud política. Además, construir o restaurar teatros o pagar espectáculos daba prestigio al patrocinador (magistrado, noble,

¹ Estudiante de la Licenciatura en Arte Teatral de tercer semestre. Ensayo elaborado como Producto Integrador de Aprendizaje de la UA Historia del Teatro I: Grecia, Roma y Edad Media, impartida por la docente Jennifer Peña Ramírez.

² “Todo arte es propaganda”, en español.



...todo **arte** es político...

emperador, etc.), vinculando su nombre con el bienestar y la piedad de la ciudad. Claro está, el teatro está lleno de símbolos, y como fue antes mencionado, la propaganda funciona también con simbología asociada a valores, lemas y posiciones políticas. La escenografía, las esculturas y los monumentos alrededor del teatro podían llevar iconografía oficial como emblemas, alusiones a hechos militares o a dioses tutelares.

Como ejemplo de este uso del teatro en Roma, durante el periodo de Octavio Augusto adquirió una relevancia que fue mucho más allá del entretenimiento o una actividad cultural. Se convirtió en un espacio político y simbólico, siendo una herramienta de comunicación visual destinada a transmitir los ideales del nuevo régimen. El emperador entendió el poder del arte y de los espacios públicos como vehículos de propaganda no verbal. A través de la arquitectura, la escultura y la disposición deliberada de los edificios, logró difundir su imagen como líder elegido por los dioses, garantizador del orden y restaurador de la moral romana.

Para demostrarlo, tenemos el Teatro Romano de Cartagena (antes Cartago Nova), construido entre los años I y V a.C. bajo mandato de Augusto. Este edificio fue concebido como una manifestación material del poder imperial. No solo funcionó como lugar de representación teatral, sino como un espacio ritual en el que la política, la religión y la imagen del emperador se entrelazan. Su dedicación a Cayo y Lucio César, nietos y herederos de Augusto, introducía además un mensaje de continuidad dinástica, presentando a la familia imperial como depositaria del favor divino. De este modo, el teatro comunicaba de forma sutil, pero efectiva, la consolidación de un poder hereditario legitimado por los dioses. La decoración del edificio reforzaba esta intención propagandística. En su interior se hallaron altares dedicados a la Tríada Capitolina y al cortejo de Apolo, divinidad protectora del emperador. También destacan esculturas de Apolo con la cítara y relieves de Rea Silvia, madre de Rómulo y Remo, símbolos de los orígenes sagrados de Roma. Estas imágenes no eran meramente ornamentales, pues formaban parte de un discurso visual cuidadosamente elaborado. El eje central del escenario, por ejemplo, alineaba las figuras de Júpiter, Apolo y el propio Augusto, creando una je-

rarquía simbólica en la que el emperador se presentaba como mediador entre los dioses y los hombres, un nuevo Rómulo o incluso un semidiós solar que traía la paz y la prosperidad.

El teatro, en consecuencia, funcionaba como un microcosmos del orden de Augusto. Era al mismo tiempo un espacio de ocio, un santuario cívico y un monumento político. En él, la población asistía no solo a obras dramáticas, sino a la representación de un mensaje ideológico: la victoria del orden sobre el caos, de la moral sobre la decadencia, de la luz de Apolo sobre la oscuridad dionisiaca. Cada elemento arquitectónico, cada escultura y cada inscripción contribuyen a reforzar la imagen del emperador como figura providencial. Así, el teatro romano de Cartagena se convierte en una síntesis perfecta de arte, religión y política. A través de su monumentalidad y su simbolismo, proyectaba la idea de un imperio guiado por la divinidad y personificado en la figura de Augusto. El pueblo, al asistir a los espectáculos, era también partícipe de ese ritual de legitimación. El poder no se impuso solo por la fuerza militar, sino también por medio de un elaborado sistema de imágenes y significados que convirtieron el arte en un instrumento de cohesión ideológica. En el teatro, la propaganda se volvió espectáculo y, a su vez, una forma de culto al poder.

Sin embargo, la propaganda artística no se limitó al *periodo augusteo*. Con el paso de los años, otros emperadores retomaron y perfeccionaron este lenguaje visual de poder. Tal fue el caso de Trajano, cuya propaganda imperial alcanzó uno de los puntos más altos de sofisticación en la historia romana. Durante su gobierno, el arte monumental adquirió una función aún más compleja: no solo glorificaba al emperador, sino que también legitimaba su autoridad ante el pueblo y ante la posteridad. Ejemplo de ello son las columnas monumentales, como la Columna de Trajano y el Arco de Benevento, que presentaban al emperador como garante del orden y la prosperidad (Zaccaria Defferrire, 2020). No eran simples recordatorios de victorias militares, sino verdaderos discursos en piedra que exaltaban al emperador como defensor del pueblo, benefactor y elegido por los dioses.

La Columna de Trajano, por ejemplo, con sus relieves helicoidales que narran las campañas en Dacia, representa una de las más poderosas expresiones de propaganda visual del poder romano. En ella, el emperador aparece repetidamente, omnipresente en la escena, guiando a sus tropas, dirigiendo la guerra y supervisando la construcción de fortificaciones. Esta constante presencia lo eleva al rango de figura casi divina, símbolo del orden, la razón y la estabilidad que el Imperio debía a su gobierno. Por su parte, el Arco de Benevento refleja su faceta civil y humanitaria: los relieves lo muestran como un emperador piadoso, justo y generoso, impulsor de programas sociales y defensor de los más necesitados. A través de estas imágenes, el poder político se funde con el religioso y el moral, presentando al emperador como mediador entre los dioses y los hombres, garantía de la paz y de la abundancia.

Así, tanto en tiempos de Augusto como en los de Trajano, el arte funcionó como una forma de lenguaje político y espiritual. Roma no se construyó en un solo día, pero tampoco lo hizo solo con ejércitos o leyes, también se edificó con símbolos, imágenes y monumentos que moldearon la percepción colectiva del poder. La propaganda en Roma fue, ante todo, un arte de la permanencia, un medio para grabar en piedra, mármol y teatro la idea de un imperio eterno guiado por la voluntad divina.

Si bien el teatro romano empleó las obras dramáticas como vehículo de propaganda utilizando historias, héroes y mitos para exaltar valores políticos y morales, una de las formas más persistentes y visibles de este fenómeno fue la propia arquitectura de los teatros. Estos edificios no solo servían como escenarios de representación, sino como monumentos en sí mismos: templos civiles dedicados al poder imperial y a los dioses que lo legitimaban. La disposición de los espacios, la iconografía, las inscripciones y las esculturas funcionaban como un discurso visual constante que hablaba al ciudadano incluso cuando no se celebraban funciones. En su piedra y en su forma, el teatro romano perpetuaba los ideales del imperio, convirtiéndose en una de las expresiones más duraderas de la propaganda política y religiosa de Roma.

Referencias

- Ellul, J. (1973). *Propaganda: The formation of men's attitudes* (K. Kellen & J. Lerner, Trans.). Vintage Books.
- Giannini, F., y Baratta, I. (3 de octubre de 2023). *Los orígenes del mecenazgo: Cayo Cilnio Mecenas y su apoyo a las artes*. Finestre sull'Arte. <https://www.finestresullarte.info/es/obras-y-artistas/los-origenes-del-mecenazgo-cayo-cilnio-mecenas-y-su-apoyo-a-las-artes>
- Orwell, G. (2009). *All art is propaganda: Critical essays*. Harper Collins. (Ensayos escritos antes de 1950).
- Sandoval, M. (s. f.). *El teatro y su papel en la construcción de la identidad romana*. Siglo de teatro. <https://siglosdeteatro.com/el-teatro-y-su-papel-en-la-construccion-de-la-identidad-romana/>

Fuentes de consulta

- DeRose, J. (1992). *The Art of Persuasion: Political Propaganda from Aeneas to Brutus*. The University of Michigan Press. <https://books.google.com.mx/books?id=2AsRrF3ej38C&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>
- Díaz-Bautista, A. (2011). Propaganda política en el teatro romano de Cartagena: la fundamentación del poder de agosto a través de la imagen. *Revista Internacional de Derecho Romano*, (7), 493-517. <https://reunido.uniovi.es/index.php/ridrom/article/view/17984>
- J. Alvar, F. Beltrán Lloris, L. Borhy, M. Cisneros Cunchillos, F. Díez de Velasco, A. Escobar, M. V. Escribano Paño, F. Marco Simón, J. Martínez-Pinna, S. Montero, F. Pina Polo, J. Remesal Rodríguez y V. Revilla Calve. (2002). *Religión y propaganda política en el mundo romano*. Universitat de Barcelona.
- Zaccaria Defferriere, L. (2020) El arte como manifestación del poder en la Roma Imperial: la propaganda trajanea en los monumentos. *Revista Europa*, (11), 171-189. <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/europa/article/view/3968>

EL CUERPO QUE APRENDE Y SIGNIFICA EN LA ESCENA

POR DIANA BARRERA AGUIRRE¹

En las artes escénicas, el cuerpo no es un instrumento que ejecuta instrucciones, sino el lugar donde el aprendizaje ocurre. Antes de que una idea pueda formularse verbalmente, el cuerpo ya la ha experimentado. En la danza y en la escena, aprender implica sentir, ajustar y comprender desde la experiencia corporal.

Este ensayo propone comprender el cuerpo como sujeto de aprendizaje y el movimiento como productor de sentido, integrando aportes de la fenomenología, la cognición encarnada y la pedagogía corporal. A partir de esta perspectiva, se reflexiona sobre las implicaciones docentes en la formación escénica y se plantea una apertura hacia el aprendizaje del espectador como parte del acontecimiento escénico.

El cuerpo como sujeto de aprendizaje

Desde la fenomenología, Maurice Merleau-Ponty sostiene que el cuerpo no es un objeto que se posee, sino el sujeto mismo de la percepción. En *Fenomenología de la percepción* afirma que “el cuerpo no es un objeto en el mundo, sino el medio por el cual el mundo se nos hace presente” (Merleau-Ponty, 1945/1993, p. 203). Esta noción resulta central para la pedagogía escénica, ya que presenta el aprendizaje como una experiencia encarnada: comprender implica vivir corporalmente la acción antes de conceptualizarla.

Esta perspectiva dialoga con los planteamientos de la cognición encarnada. Varela, Thompson y Rosch (1991) proponen que el conocimiento emerge de la interacción entre cuerpo, mente y entorno, señalando que “la cognición depende de los tipos de experiencia que surgen de tener un cuerpo con capacidades sensorio-motoras específicas” (p. 173). En la escena, esta interacción se manifiesta cuando el intérprete aprende mientras se mueve, responde al espacio, a otros cuerpos y a los estímulos del entorno.

Howard Gardner (2011) reconoce la inteligencia corporal-cinestésica como una forma legítima de conocimiento, definida como “la capacidad de usar

el propio cuerpo para expresar ideas y sentimientos, así como para resolver problemas” (p. 206). En el ámbito escénico, esta inteligencia se expresa cuando el gesto antecede a la palabra y el cuerpo comprende antes de que la experiencia pueda ser nombrada.

Interocepción y experiencia pedagógica

El concepto de interocepción resulta clave para comprender este tipo de aprendizaje corporal. Esta se refiere a la percepción de los estados internos del cuerpo, como la respiración, el ritmo cardíaco o la tensión muscular. Desde la neurociencia, Craig (2009) señala que “la interocepción proporciona una representación del estado fisiológico del cuerpo que es fundamental para la conciencia” (p. 59).

En la formación escénica, esta capacidad permite al intérprete reconocer ajustes internos antes de verbalizarlos. Desde la práctica docente, se observa que el aprendizaje no siempre se activa mediante explicaciones teóricas. En numerosas ocasiones, un sonido emitido en conjunto, un ritmo compartido o la invitación a un movimiento propio por imitación generan una comprensión más inmediata que una instrucción conceptual detallada. *El cuerpo responde primero a la experiencia sensorial y relacional*, construyendo el sentido del movimiento desde la vivencia antes de que intervenga la palabra.

Este tipo de aprendizaje evidencia que el sentido no se transmite únicamente por medio del lenguaje verbal, sino que emerge de la experiencia corporal compartida. El sonido, el ritmo y la calidad del movimiento funcionan como organizadores del aprendizaje, favoreciendo una comprensión encarnada de la acción escénica.

En mi experiencia docente con alumnas pequeñas, he observado que la comprensión del movimiento se activa con mayor claridad a través de la respiración y el sonido que mediante explicaciones verbales extensas. Al montar una coreografía, es frecuente que la emisión de un sonido específico, más que una indicación técnica, funcione como guía para el cuerpo. En esos momentos, las

niñas comprenden la intención del movimiento, la configuran desde su propia corporalidad y la hacen suya. El paso propuesto se transforma: conserva la estructura coreográfica, pero adquiere una cualidad personal e irrepetible. El resultado suele ser especialmente conmovedor para el espectador, precisamente, porque emerge como un momento de expresión genuina y pura, donde *el cuerpo entiende, decide y comunica antes de que la palabra intervenga*.

El movimiento como signo: aportes de Pina Bausch y Rudolf Laban

Si el cuerpo aprende desde la experiencia, el movimiento se convierte en un productor de sentido. En el trabajo de Pina Bausch, el gesto escénico surge de la experiencia biográfica y emocional del intérprete. Como señala Servos (2008), su teatro-danza privilegia acciones cargadas de memoria y repetición, donde gestos cotidianos adquieren sentido escénico al ser coreografiados en torno a una temática. El cuerpo se presenta así como un archivo vivo de experiencias.

Por su parte, Rudolf Laban desarrolló un sistema de análisis del movimiento que permite comprender cómo las cualidades del gesto configuran distintos modos de presencia escénica. A través de categorías como esfuerzo, espacio, tiempo y flujo, el análisis de Laban ofrece herramientas para observar cómo una misma acción puede producir sentidos distintos según su calidad (Laban, 1988; 2011). Desde la docencia, este enfoque permite enseñar a leer y escribir movimiento, desarrollando conciencia sobre la relación entre intención y acción corporal.

En ambos casos, el cuerpo no representa algo externo, sino que significa desde su propia experiencia. En ello radica una de las riquezas de la expresión escénica: la posibilidad de reconocer y deleitarse en el toque personal e irrepetible de cada ser humano en escena. El movimiento se vuelve lenguaje cuando el intérprete es consciente de sus sensaciones internas, de su intención y de su relación con el espacio y con los otros cuerpos.

Comprender el cuerpo como sujeto de aprendizaje y el movimiento

¹ Egresada en la Licenciatura en Danza Contemporánea de la Facultad de Artes Escénicas de la UANL. Doctorante de Psicología en Educación. Docente en la Facultad de Organización Deportiva de la UANL. Propietaria de una escuela de danza.



como signo transforma la manera de concebir la enseñanza escénica. Enseñar deja de ser la transmisión de formas técnicas para convertirse en el diseño de experiencias corporales conscientes, donde el aula y el escenario funcionan como espacios de exploración, autoconocimiento y producción de sentido.

No obstante, la significación escénica puede iniciar en la idea y la guía del coreógrafo, pero no se agota en el cuerpo del intérprete. *Todo signo se completa en la percepción del espectador*. Lejos de ser un receptor pasivo, el espectador participa activamente en el acontecimiento escénico, interpretando el movimiento desde su propia experiencia corporal, emocional y cultural, así como desde procesos de empatía emocional y neurológica. Si el cuerpo del intérprete aprende y significa en escena, se abre entonces una pregunta necesaria: ¿cómo aprende el espectador a leer el cuerpo?, ¿qué procesos perceptivos y afectivos se activan durante la experiencia escénica?

Reconocer la escena como un espacio de aprendizaje compartido implica comprenderla como *un territorio donde intérprete y espectador participan de un mismo campo de sentido*. Explorar esta relación constituye una línea de reflexión fundamental para ampliar el diálogo entre pedagogía, semiótica y artes escénicas.

Si el cuerpo
aprende desde
la experiencia,
el movimiento se
convierte en un
productor de sentido

Referencias

- Craig, A. D. (2009). *How do you feel—now? The anterior insula and human awareness*. *Nature Reviews Neuroscience*, 10(1), 59–70.
- Gardner, H. (2011). *Frames of mind: The theory of multiple intelligences* (3rd ed.). Basic Books.
- Laban, R. (1988). *The mastery of movement* (4th ed.). Northcote House. (Original work published 1950).
- Laban, R. (2011). *Effort*. Plays, Inc.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción* (J. C. Gómez, Trad.). Planeta. (Trabajo original publicado en 1945).
- Servos, N. (2008). *Pina Bausch: Dance theatre*. K. Kieser Verlag.
- Varela, F. J., Thompson, E., & Rosch, E. (1991). *The embodied mind: Cognitive science and human experience*. MIT Press.

Fuentes de consulta

- Immordino-Yang, M. H. (2016). *Emotions, learning, and the brain*. W. W. Norton & Company.

LA BUENA VIOLENCIA: UNA “VÍA NEGATIVA” HACIA EL BIENESTAR PSICOFÍSICO

POR ÁNGEL DANIEL ADAME ROJAS¹

¿Es la violencia universal? ¿Se manifiesta de la misma forma en cada contexto que habita?

El teatro reinterpreta los vínculos del ser humano con otro ser humano, consigo mismo o con el espacio. Si dicho ser humano habita en México, debemos saber que la violencia en este país es una situación que se vive día a día e incide en muchos campos, desde las interacciones hasta la manera de estar en cualquier sitio. Cuando interpretamos los lazos y relaciones de una sociedad violenta y los colocamos en la escena, si no se tiene un estudio previo del tema o si no se precisó la razón del por qué está ahí, no servirá de nada. Si habitamos la violencia día a día, ¿qué hace pensar que exponerla de tal manera en la escena cambiará algo en el pensar-hacer humano? Creer que el teatro por sí solo tiene un poder de cambio social es limitar su expansión como vehículo de transformación. Grotowski (1968/1992) habla del teatro como vehículo para la transformación social, siempre y cuando el proceso de dicho teatro sea transformador para quien lo realice. Más adelante, Grotowski explora experiencias parateatrales, siendo Nicolás Núñez (2024) quien desarrolla este ámbito como *teatro participativo*, el cual funge como una manera de llevar a los espectadores por ese camino trazado por Grotowski y nombrado por Artaud (1938/2001) como un teatro que pone a los espectadores en medio de la acción. ¿Para qué? Desde un contexto europeo, Grotowski y Artaud buscaban incrementar la capacidad expresiva del actor desde la sinceridad absoluta; eso solo se consigue a través de un “sacrificio” (¿no es este acto una manera violenta de habitar la escena?).

Cuando Artaud hablaba de la crueldad en el teatro, especificaba que no se trataba de una crueldad vulgar donde la sangre y el desmembramiento fueran expuestos (inclúyase la violación, el asesinato, y demás crímenes), sino más bien la crueldad como una fuerza viviente, donde “la imagen de un crimen presentada en las condiciones teatrales adecuadas es infinitamente más terrible para el *espíritu* que la ejecución real de ese mismo crimen” (Artaud, 1938/2001, p. 96). Dichas “condiciones teatrales adecuadas” serán aquellas que permitan al actor transitar por la *vía negativa*: no adquirir habilidades, sino eliminar resistencias.

El actor que trata de llegar a un estado de *autopenetración*, el actor que se revela a sí mismo, que sacrifica la parte más íntima de su ser, la más penosa, aquella que no debe ser exhibida a los ojos del mundo, debe ser capaz de manifestar su más mínimo impulso y el movimiento, aquellos impulsos que habitan la frontera que existe entre el sueño y la realidad. En suma, debe poder construir su propio lenguaje psicoanalítico de sonidos y gestos de la misma manera en que un gran poeta crea su lenguaje de palabras. (Grotowski, 1968/1992, p. 31).

Desde un contexto mexicano, Núñez (2024) nos planteaba un teatro con capacidades sanadoras en quienes participaban en él. A través de un mito prehispánico, contamos una historia en conjunto, el espectador deja de ser espectador para volverse un “guerrero que libra una batalla contra el ego” (Núñez, 2024, pp. 61). En muchos de sus diseños, el autor utiliza un ejercicio que desarrolló junto a Grotowski en la sierra huichol: el *trote contemplativo*. Durante 20 o 30 minutos, los participantes contemplan mientras trotan en círculo. Dicha actividad podría considerarse agotadora, pero en diversos testimonios se explica que, si te entregas por completo —te “sacrificas”, diría Grotowski—, es posible alcanzar niveles contemplativos sanadores. Poner al espectador en la situación de tener que volverse un “guerrero que libra una batalla”, ¿no es también una manera violenta de convivir en el teatro? Hay maneras más eficaces de colocar la violencia en el arte teatral, de otra forma es mero entretenimiento, y la violencia no debe ser entretenida, debe ser expuesta y juzgada por quienes la viven, pues recordemos que habitar un país como México, donde los feminicidios, el crimen organizado e incluso el agresivo convivio familiar es común y poco entretenido.

Boal nos hablaba de su estancia en Europa:

Para alguien que huía de dictaduras explícitas, crueles y brutales, parecía natural que estos temas resultaran superficiales y poco dignos de atención. Era como si, involuntariamente, siempre me preguntara: “Vale, de acuerdo, pero ¿dónde está la policía?”. Porque estaba acostumbrado a trabajar con opresiones concretas y visibles. (Boal, 2004, pp. 20-21).

En Europa, el autor se encuentra con opresiones “no-concretas e invisibles”, pero no por ello menos importantes. Son estas opresiones las que generaron una necesidad teatral de mostrar explícitamente la violencia que pocas veces se vivía en Europa, sin embargo, siguiendo el ejemplo de Boal, podemos encontrar una manera más *eficaz* de lidiar con la violencia en una sociedad: el diálogo, el estudio y el análisis profundo del contexto en que radica dicha violencia. Boal, al igual que Grotowski y Núñez, trasciende el entretenimiento para volver a la violencia (manifestada como opresión), un tema del cual partir para mejorar el bienestar individual y colectivo. Boal enfrentaba de manera directa el problema, más bien, abría el espacio seguro que da el teatro para que las personas pudieran enfrentarse a sus opresiones. ¿No es también este enfrentamiento una manera violenta de habitar la escena teatral con mayor eficacia en el impacto social?

Es por ello que la violencia explícita en la escena contemporánea debe ser tratada como un *procedimiento*, no como un fin. Como *objetivo se vulgariza*; en cambio, como *proceso*, se vuelve analizable, objeto de estudio. Es necesario entonces trascenderla, volverla un medio. Nombraría a esta violencia

¹ Estudiante de séptimo semestre de la Licenciatura en Arte Teatral. Trabajo elaborado para la U.A. Teatro Contemporáneo y Postmodernidad, impartida por el docente José Pablo Díaz Fernández

como proceso una *buena violencia* (asimilando el concepto del *buen dolor* que Nicolás Núñez plantea), en el sentido de que enfrentas tus miedos. Buena violencia cuando te vulnerabilizas frente a un público que juzga, cuando colocas a tu cuerpo en situaciones de alto riesgo. Y con situaciones de alto riesgo Núñez (2024, pp. 165-167, 302-304) no se refiere a poner al público en situaciones peligrosas, sino a habitar el estado del riesgo, trascender los límites personales: los que no existen, porque están los obstáculos y las deformaciones. Los obstáculos son límites físicos, contextuales o temporales que te alejan del bienestar, pero las deformaciones se tratan de aquellos límites que creemos tener. Existe el Teatro de alto riesgo, que se trata de “subir una escalera con tres peldaños” para trascender dichos límites:

1. Conócete a ti mismo.
2. Contrólate a ti mismo.
3. Proyéctate, puedo porque creo que puedo.

Subir la escalera peldaño a peldaño no es un proceso fácil. En primer lugar, hay que atreverse a quitarse los zapatos frente a un grupo de personas; en segundo, hay que cometer el violento acto de habitar los espacios; por último, debemos quitarnos la mi-

rada del otro y la de uno mismo. Durante este proceso puede haber efímeros encuentros con otro *yo* que está viviendo el mismo proceso. Mostrarse de esa manera es un acto violento para sí mismo, pero también para el otro, violento y necesario: buena violencia.

En una época que día a día se esfuerza por volver *consumible lo íntimo*, es necesario crear espacios para vernos los rostros, los “de a de veras”. Y este proceso de desenmascaramiento puede sentirse violento, pero es que así tiene que ser y ¿no es mejor vivir esta violencia dentro del espacio seguro que nos brinda el arte teatral? Teniendo tantas formas de usar la buena violencia como proceso de sanación, ¿por qué seguir utilizando la violencia explícita cuyo único fundamento es el morbo? Es posible sanar a través del arte, pero nada sana sin antes haberse dañado, sin antes haber dolido.

Señor, hazme un instrumento de tu canto.

Señor, siendo un instrumento de tu canto, no me tañas demasiado fuerte, pues temo romperme.

Señor táñeme todo lo fuerte que quieras, qué importa si me rompo. (Núñez, 2024, pp. 170).

Referencias

- Artaud, A. (2001). *El teatro y su doble*. TOMO Editorial. (obra original publicada en 1938; primera edición en español en 1978).
- Boal, A. (2004). *El arco iris del deseo*. ALBA Editorial
- Grotowski, J. (1992). *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI. (obra original publicada en 1968).
- Núñez, N. (2024). *Teatro antropocósmico. Teatro, ritual, conciencia*. UNAM.

RECONOCERSE EN LA ESCENA MIGRANTE: UN DIÁLOGO ENTRE SEMIÓTICA SOCIAL Y LOS ACTOS DEL HABLA

POR POR BEATRIZ CRUZ VALLARTA ¹

Introducción

Semiótica es un concepto tan amplio que ha sido estudiado desde diferentes aristas, como la lingüística, la medicina, la criminología, la comunicación o la sociología, por mencionar algunas. Lo anterior, naturalmente, ha dado lugar a un campo diverso de definiciones y enfoques. Dada la amplitud y los diversos alcances en su estudio, el presente ensayo propone abordar la semiótica únicamente como una herramienta analítica para el estudio del teatro, particularmente en relación con la producción de sentido en contextos sociales específicos. Desde esta perspectiva, se retoma la noción de semiótica social desarrollada a partir del pensamiento de Roland Barthes (2009).

La pregunta de investigación que guía este trabajo es la siguiente: ¿Se puede comprender el teatro como un espacio de producción simbólica y performativa en el que los signos verbales y no verbales representan la realidad y actúan sobre ella?

Por su parte, la problemática central de este trabajo se sitúa en la representación de la experiencia migratoria mexicana en Alemania, específicamente en la cuenca del Ruhr, y en cuestionar qué ocurre cuando quienes participan en una puesta en escena, además de representar una experiencia, también son atravesados por ella. Para profundizar en este aspecto, el ensayo plantea un diálogo entre la semiótica social de Roland Barthes (2009) con la teoría de los actos del habla propuesta por John L. Austin (1971).

Finalmente, el objetivo principal del escrito es reflexionar sobre el teatro como un acto colectivo de significación capaz de producir identidad, memoria y comunidad en contextos migratorios².

Sobre la semiótica y el pensamiento de Roland Barthes

La palabra *semiótica* proviene del griego *semeion* y quiere decir *signo, distintivo* o *señal*. En un

sentido amplio, se entiende por *semiótica* una teoría general de los signos, es decir, es la ciencia de las propiedades generales de los signos. (Karam, 2004, p. 5)

Según Humberto Eco, la semiótica establece y trata de dar respuesta a la interrogante de cómo el ser humano conoce el mundo que lo rodea, cómo lo interpreta, cómo genera conocimiento y cómo lo transmite (Eco, 2005, p. 45).

Desde una perspectiva general, es posible afirmar que la semiótica no se limita al estudio de una clase particular de signo, sino que se extiende a todos aquellos sistemas simbólicos mediante los cuales los seres humanos interpretan y organizan su realidad. Sin embargo, esto no siempre fue así, pues el estudio de la semiótica, en un inicio, se relacionó principalmente con aspectos del signo lingüístico³. En este contexto, resulta importante destacar la teoría semiótica del pensador francés Roland Barthes (2009), quien desplazó el análisis semiótico del ámbito lingüístico hacia el estudio de la cultura entendida como un sistema de signos.

Cabe destacar que aquí no se desarrollará la evolución del pensamiento de Barthes, pero es importante establecer que, en este aspecto, su trayectoria teórica culmina con la idea de que la cultura puede leerse y entenderse como un texto. Es decir, como un conjunto de signos que circulan en la vida cotidiana y que producen significados sociales. Desde esta concepción, el movimiento corporal, los gestos, las imágenes, los rituales o los objetos cotidianos se convierten en formas de significación que nos dirigen a la construcción de un sentido mediante la comunicación de valores, identidades y posiciones sociales.

De este modo, Barthes amplió la noción de semiótica al mostrar que todo fenómeno social puede ser leído como un sistema de significación. Es decir, un objeto, un gesto o una imagen pueden poseer un significado literal y, al mismo tiempo, una carga simbólica que remite a valores

sociales, afectivos, ideológicos e incluso identitarios. En síntesis, la semiótica social, desarrollada en gran medida a partir del pensamiento de Barthes, se interesa en comprender cómo los signos operan dentro de una sociedad determinada y cómo influyen en la manera en que los sujetos comprenden el mundo y se comprenden a sí mismos.

De la semiótica social a los actos del habla: escena, lenguaje y acción

Partir de la semiótica social de Barthes permite comprender el teatro como un espacio de producción simbólica, porque los signos, ya sean verbales o no verbales, representan la realidad, la ponen en acto frente a una comunidad y la reconfiguran a través de procesos colectivos de significación. En este tenor, la escena teatral puede entenderse como un acontecimiento en el que el sentido se construye colectivamente entre quienes producen la escena y quienes la reciben, pero ¿qué pasa cuando tanto quien la representa como quien la consume comparten identidad migrante?

En este punto, la articulación con la teoría de los actos del habla de John L. Austin (1971) permite profundizar el análisis. A partir del texto de Nicolás López Pérez (2013), es posible afirmar que los actos del habla son la manera de entender que al hablar describimos el mundo y al mismo tiempo actuamos en él, es decir *hacemos cosas con palabras*. En este sentido, Austin distingue tres niveles o clases de acciones que ocurren cuando alguien enuncia algo:

- a) Acto locutivo: *decir algo* (emitir una expresión con cierta forma y sentido).
- b) Acto ilocutivo: *hacer algo al decirlo* (por ejemplo: ordenar, pedir, prometer, advertir, disculparse).
- c) Acto perlocutivo: *provocar efectos por decirlo* (convencer, asustar, motivar o lograr que alguien actúe) (Austin, 1971).

Como se puede observar, Austin plantea que el lenguaje no solo describe el mundo, sino que, al mismo tiempo, actúa

¹ Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Estudiante de la Maestría en Gestión y Producción de Proyectos Artísticos y Culturales de la Facultad de Artes Escénicas de la UANL.

² En este texto, se hablará desde una perspectiva migrante situada, derivada de la experiencia personal de desplazamiento de México a Alemania, contexto en el que se produce un cambio de lengua, de códigos culturales y de sistemas de significación. Dicha experiencia implica la transición del español al alemán, así como la adaptación a nuevas convenciones sociales, simbólicas y comunicativas, las cuales influyen directamente en los procesos de construcción, pérdida y reconstrucción identitaria a los que se hará referencia.

³ Este ensayo no tiene como objetivo desarrollar un panorama histórico del estudio de la semiótica, aunque para profundizar en este tema, pueden revisarse aportes fundamentales en autores como Saussure, Peirce, Eco y Barthes.

sobre él. Si trasladamos esta idea al teatro y atendemos a las palabras que se utilizan en escena (especialmente en contextos de representación de la migración), estas pueden entenderse como actos performativos que producen identidad, memoria y pertenencia. Es decir, las palabras en una escena también están haciendo algo.

En este sentido, valdría la pena plantearse: ¿Qué pasaría si quienes representan esos actos fueran también quienes los han vivido? Probablemente el acontecimiento escénico dejaría de ser solo un medio de difusión de una realidad ajena y se convertiría en un espacio de enunciación y reconocimiento propios. Por lo tanto, esta clase de teatro expondría una experiencia y abriría la posibilidad de generar comunidad desde otros lugares, en tanto que la autorrepresentación otorgaría a la escena una dimensión de verdad y legitimidad simbólica.

Desde esta perspectiva la experiencia migratoria, marcada con frecuencia por la pérdida simbólica y el desarraigo, encontraría en la escena un espacio donde el sujeto podría reconstruirse a través del lenguaje y del signo. Nombrarse, narrarse o declararse en escena no constituiría únicamente un acto discursivo, también se trataría de una acción simbólica que reconfiguraría al sujeto frente a los otros y frente a sí mismo.

Así, la semiótica social y los actos del habla permiten pensar el teatro como un acto colectivo de resignificación, donde el lenguaje, el cuerpo y los signos escénicos operan como herramientas para volver a inscribirse en el mundo.

He aquí una propuesta para el teatro contemporáneo de la cuenca del Ruhr, en Alemania, donde los hispanohablantes migrantes buscan sentirse cobijados o representados de algún modo. En especial los trabajadores migrantes cualificados que llegan y buscan la integración.

Una discusión situada

En el oeste de Alemania se localiza la región del Ruhr (también conocida como la cuenca minera del Ruhr), una de las mayores conurbaciones industriales de Europa, cuya tradición histórica se encuentra vinculada a la minería siderúrgica. Sin embargo, en los últimos años esta región ha experimentado una transformación estructural, orientada hacia un modelo económico y cultural contemporáneo (Regionalverband Ruhr, 2018, p. 2).

El desarrollo de esta región ha incrementado la necesidad de personal cualificado y por ende la migración ha aumentado. Aunque la mayoría de las personas migrantes proviene de países europeos, en años recientes se ha podido notar el aumento de la migración latinoamericana, entre ellos migrantes mexicanos. Aunque no existe una cifra exacta oficial que permita conocer el número de mexicanos que habita esta zona, los datos nacionales permiten situar este fenómeno en un contexto más amplio.

De acuerdo con el Instituto de Mexicanos Residentes en el Exterior, en los últimos años la población mexicana en Alemania ha aumentado 73% (IME, 2017), lo cual da cuenta de una tendencia creciente de movilidad hacia dicho país.

Con base en lo anteriormente expuesto, es posible afirmar que la región del Ruhr es una antigua zona industrial en proceso de reconversión que se caracteriza por una presencia migrante diversa, donde hay una creciente demanda de personal migrante cualificado⁴.

Frente al notable aumento de la migración latinoamericana y la presencia de distintas asociaciones y colectivos mexicanos en dicha zona, vale la pena reflexionar sobre cómo el teatro puede constituir un acto colectivo de significación, capaz de producir identidad, memoria y comunidad en contextos migratorios.

A partir de lo anterior resulta destacable considerar la experiencia migratoria y sus retos. Achotegui (2012) señala que la migración implica un proceso de duelo complejo, caracterizado por la pérdida de referentes fundamentales como la lengua, la red social, la cultura y el sentido de pertenencia. Y ya que este duelo no se presenta de forma lineal, con frecuencia se reactivan las dificultades de integración, lo cual, según el autor, genera una sensación de desarraigo y de invisibilización. No obstante, el autor también señala que dicho proceso obliga al migrante a reconfigurar su identidad y a elaborar nuevas narrativas sobre sí mismo para sostener su presencia en el nuevo entorno (Achotegui, 2012), lo que representa una oportunidad para crear una significación nueva y una reconstrucción

Estas ideas nos hacen cuestionarnos: ¿Qué pasaría si hubiera un espacio de producción simbólica donde el lenguaje, el cuerpo y la memoria se fusionen y se representen? Si en el teatro del Ruhr pudiera expresarse la experiencia migrante, la escena se convertiría en un espacio donde el duelo migratorio y las reconstrucciones personales puedan ser elaboradas de manera compartida

Nombrarse, narrarse o
declararse en *escena* no
constituiría únicamente un acto
discursivo, también se trataría
de una acción simbólica que
reconfiguraría al sujeto
*frente a los otros y
frente a sí mismo.*

Conclusión

En este texto se planteó que la semiótica social, en diálogo con la teoría de los actos del habla, permite comprender el teatro como un espacio donde el lenguaje, el cuerpo y los signos escénicos operan de manera activa en la construcción de sentido. Desde el pensamiento de Roland Barthes (2009) se mostró que los fenómenos culturales pueden leerse como sistemas de significación y a partir de John L. Austin (1971) se ha enfatizado que el lenguaje describe el mundo y al mismo tiempo actúa sobre él.

⁴ Cabe destacar que esta demanda se inscribe en una problemática estructural a nivel nacional y no constituye un fenómeno exclusivo de la región del Ruhr.

Al trasladar estas ideas al ámbito teatral, particularmente en la representación de la experiencia migratoria, se propuso que la escena puede funcionar como un acto performativo colectivo. Cuando quienes representan una experiencia son también quienes la han vivido, el teatro deja de ser únicamente un medio de difusión de una realidad ajena y se convierte en un espacio de autorrepresentación, donde se producen identidad, memoria y pertenencia. En este sentido, el teatro se configura como una práctica simbólica capaz de generar comunidad y de ofrecer un lugar identitario para personas marcadas por el desarraigo.

Vale la pena situar estas reflexiones en el contexto de la región del Ruhr, pues, a pesar del aumento de la migración latinoamericana, en esta zona no se identifican puestas en escena que aborden de manera explícita la experiencia latinoamericana desde la voz de sus propios protagonistas⁵, de tal forma que es posible observar un vacío escénico que contrasta con la diversidad cultural presente en la región, por lo cual se puede notar la necesidad de generar espacios artísticos que permitan visibilizar estas experiencias.

A partir de dicha perspectiva, valdría la pena impulsar proyectos teatrales que aborden la migración latinoamericana en la zona del Ruhr, en los que algunos miembros de la propia comunidad migrante participen activamente representándose a sí mismos, pues una propuesta así permitiría que el teatro funcione como un espacio de legitimización donde la lengua, el cuerpo y la identidad operarían como herramientas para la reconstrucción simbólica migrante.

Finalmente, en respuesta a la pregunta de investigación que dirigió este texto, se puede decir lo siguiente: el teatro permite representar la experiencia migratoria y actuar sobre ella al generar procesos de reconocimiento, resignificación e identidad colectiva. Si lo pensamos desde el diálogo entre la semiótica social y la teoría de los actos del habla, se puede afirmar que la escena se configura como un acontecimiento colectivo donde el lenguaje, el cuerpo y los signos escénicos resignifican la experiencia migrante. No obstante, las reflexiones anteriores abren nuevas preguntas que exceden los límites de este ensayo: ¿qué formas escénicas emergen cuando la autorrepresentación se convierte en eje central del discurso teatral?, ¿cómo dialogan estas prácticas con públicos que no comparten la experiencia migratoria? Valdría la pena continuar con estas reflexiones y seguir explorando el teatro como espacio vivo de acción, lenguaje, transformación social y conformación de comunidades.

Referencias

- Achotegui, J. (2012). *La crisis como factor agravante del Síndrome de Ulises (Síndrome del duelo migratorio extremo)*. *Temas de Psicoanálisis*, (3), 1–16.
- Austin, J. L. (1971). *Cómo hacer cosas con palabras* (Trad. E. Rabossi). Paidós.
- Barthes, R. (2009). *Mitologías*. México: Siglo XXI.
- Eco, U. (2005). *Tratado de semiótica general*. DeBolsillo.
- Instituto de los Mexicanos en el Exterior. (2017). *Alemania 2017*. Gobierno de México.
- Karam, T. (2004). *Introducción a la semiótica*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- López Pérez, N. (2013). *John Langshaw Austin: de las palabras a las acciones*. Universidad de Chile.
- Regionalverband Ruhr. (2018). *Kleiner Atlas Metropole Ruhr: Das Ruhrgebiet im Wandel*.

Fuentes de consulta

- Barthes, R. (2004). *El placer del texto*. México: Siglo XXI.
- Correa González, J. P. (2012). *Semiótica*. Estado de México: Red Tercer Milenio.

⁵Existen eventos organizados por distintas asociaciones y colectivos que incluyen el diálogo y la exposición de la cultura, también existen algunas puestas en escena que retoman elementos latinoamericanos (como el baile, los textiles o los sonidos).

Un romance de décadas: La poética de iluminar

Entrevista a Gerardo Valdez

POR CAMILA MONTEMAYOR¹

No sé quién afirma lo siguiente, yo lo leí por ahí (pero uno se apropia de lo que lee, ¿no?): Desde los primeros tiempos de los hombres, se contaban historias bajo la luz de grandes hogueras. ¿Qué diferencia hay entre el público reunido alrededor de un escenario con esas llamas o el que hoy se congrega ante un escenario iluminado por lámparas potentes? En realidad, no hay gran diferencia. Seguimos contando los mismos cuentos después de siglos y siglos...

El arte escénico conforma diferentes áreas que poco a poco han ido evolucionando a favor de las cambiantes necesidades de los creadores que lo componen. Una de esas áreas primordiales, pero al mismo tiempo infravaloradas, es la iluminación. En esta entrevista que tomó lugar el 11 de febrero de 2026, el maestro, director e iluminador Gerardo Valdez nos lleva en un viaje a través de la memoria donde, a partir de sus experiencias, nos ilustra en torno a la semiótica de la iluminación. El maestro es un referente del teatro en Nuevo León y recientemente, a inicios de este mismo mes, ha sido reconocido con la Medalla al Mérito Artístico por parte de la Universidad Autónoma de Nuevo León.

Leamos con atención lo que nos compartirá a continuación.

C. M.: Maestro Gerardo Valdez, para comenzar, ¿podría contarnos un poco sobre su trayectoria en el teatro y su camino en la iluminación?

G. V.: Pues me considero un hombre de teatro en todas sus formas. Este año cumpla 50 años en la profesión: 45 como director de escena y unos 30 dedicados a la iluminación. He tenido la suerte de participar como iluminador en más de 200 puestas en escena, abarcando teatro, danza, ópera y otros espectáculos. He trabajado en recintos de todos los tamaños, desde salas pequeñas hasta grandes teatros emblemáticos, como el Teatro Degollado en Guadalajara o el Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México. Hoy me gusta considerarme como retirado, dejé la Facultad de Artes Escénicas

y el CEDART, pero pues la vocación teatral siempre encuentra la manera de llamarme de nuevo. Es una especie de complicidad, un romance que dura décadas y que siempre te acompaña.

C. M.: Y dígame, maestro, ¿qué temas, inquietudes o pasiones han sido el motor profundo de su trabajo a lo largo de una trayectoria tan longeva?



G. V.: Fíjate que en algún momento quise ser actor, pero entendí que no era mi fuerte, siento que el actor debe ser un animal en escena, algo que yo desafortunadamente no era. Así que, desde muy joven, gracias al apoyo del maestro Sergio García, descubrí que la dirección era mi camino. Me interesaba un teatro de contenido social, con estilos brechtianos y de denuncia, durante 35 muy buenos años formé parte del grupo Teatro Reguilete. Nos interesaba mucho enfocarnos en montar obras que incomodaban, las que dicen algo social y políticamente. Con el tiempo se podría decir que mis intereses se han expandido, ahora me interesan

bastante las relaciones humanas, esas que son imperfectas, cambiantes; creo que va por ahí.

C. M.: Y a través de esta trayectoria, si tuviera que definir su relación con la iluminación, ¿cómo la describiría?

G. V.: Primero, creo que es un desconocimiento; luego, una complicidad; y ya cuando uno la entiende, me gusta verla como un romance.

C. M.: Y en ese proceso de descubrimiento, ¿en qué momento siente que encontró su propio lenguaje? ¿Hubo un punto en su trayectoria en el que entendió que la iluminación podía ir más allá de simplemente hacer visible al actor y convertirse en una forma de expresión en sí misma?

G. V.: Claro que sí. Al principio, prácticamente a mi trabajo lo llamaría alumbrar, era cuestión técnica de poner focos, que los actores se vieran en escena, etc., pero después, a raíz de que se crea el Teatro de la Ciudad, tengo la fortuna de ser de los primeros que anda ahí husmeando, viendo los equipos y esas cosas nuevas que para nosotros eran sorprendentes. Eso, junto con el seguir mis estudios, ver la luz en sus términos técnicos, filosóficos, religiosos incluso, fue lo que llevó a que, en los noventa, yo dijera “bueno, uno ilumina, pero no ilumina a los actores, uno ilumina ideas, conceptos, percepciones”. Ahí fue cuando empecé realmente a iluminar.

C. M.: ¿recuerda alguna obra en particular en la que sintió por primera vez que la iluminación realmente estaba contando algo propio?

G. V.: Hubo una obra que se llamó *Ñaque de piojos y actores* dirigida por su autor José Sánchez Sinisterra o *La Chunga* de Vargas Llosa. En estas obras creo que empecé a entender lo que era la iluminación, esas puestas en escena donde te dejan hacer lo que tú consideres como diseñador. Creo que fueron unos de esos momentos en

¹ Estudiante de octavo semestre de la Licenciatura en Arte Teatral de la Facultad de Artes Escénicas de la UANL.

los que dije “ah, creo que me gusta cómo es mi trabajo”. Uno empieza a ver la iluminación como factor fundamental, pues ilumina el ambiente, da una atmósfera que trata de generar una emoción en el espectador desde que entra hasta que se va.

C. M.: Qué fascinante es escuchar una voz tan experimentada, maestro. Y qué mejor que aprovechar su presencia para adentrarnos en un tema un tanto complicado: la semiótica de la iluminación. Me gustaría directamente preguntarle ¿Cómo se manifiesta la semiótica en esta área?

G. V.: Fíjate que yo siempre bromeo diciendo que yo no entiendo qué es la semiótica. Claro que la entiendo, pero me refiero a que no es tan sostenida, que a veces la considero una sofisticación teórica, ¿sabes? Pienso que al final del día, la semiótica tiene su cuestión formal, donde hay un signo y un objeto y un receptor, y entonces sería entenderla tal vez por ahí. La semiótica no es más que la generación de signos.

Pienso que en realidad no la entendemos, no la estudiamos, en realidad estamos inmersos en ella como en la luz; la luz no la reflexionamos, la vivimos. La semiótica se entiende y se acciona meramente por naturalidad, pues proviene de un ser humano en constante generación de símbolos, que ahí están y se entienden. Creo que eso es en realidad como se manifiesta ese concepto en la iluminación.

C. M.: Entonces, si pensamos que la semiótica proviene de la naturalidad del humano de percibir lo signos, ¿usted cree que el espectador lee la iluminación de manera consciente o más bien inconsciente?

G. V.: La mejor iluminación es la que no se ve. Cuando funciona bien, el espectador sale satisfecho sin notar la luz directamente, pero al mismo tiempo se queda en su memoria a través de las imágenes que produce ¿sabes? En mi opinión, el espectador común la lee de manera inconsciente. Y bueno, ya luego también están los espectadores de teatro más experimentados, más gorrosos, esos que por la experiencia y por identificarse a sí mismos en el trabajo de iluminación, son quienes pueden llegar a analizarla y notar los efectos o novedades.

C. M.: “Considero que la mejor iluminación es la que no se ve” qué magnífico eso, maestro. Generando otra pregunta en torno a los signos de la iluminación, en la actuación y dirección se puede jugar con los signos de muchas formas: emocionales, políticas o sociales. ¿Sucede algo similar con la iluminación? ¿Se puede usar la luz para transmitir significados simbólicos o ideas políticas y sociales o el proceso funciona de otra manera?

G. V.: Claro que la iluminación puede transmitir significados simbólicos o ideas sociales, hasta políticas, pero no es algo que se busque hacer de manera explícita. Lo que se hace es trabajar con el mensaje que se quiere comunicar y la luz surge para acentuarlo, la luz permite percibir la emoción y la narrativa del momento.

La iluminación funciona así: no pongo signos porque sean políticos o sociales, sino porque ayudan a que el mensaje y la emoción lleguen al espectador. Todo en el escenario es significativo, hasta algo tan simple como un personaje descalzo tiene connotación semiótica y la luz logra acentuar ese detalle para que el público lo perciba de manera más clara.

C. M.: Entiendo, debemos dejar que la obra nos diga lo que necesita y de esto saldrán cosas interesantes.

G. V.: Precisamente.

C. M.: ¿Diría usted que para iluminar correctamente es necesario conocer elementos universales para comunicar algo en específico? ¿O se podrá experimentar incluso con lo contradictorio?

G. V.: Claro que necesitamos recurrir a los parámetros

universalmente, pues estos son difíciles de modificar. Si tú ves rojo es que pases; si ves amarillo es con precaución; y si ves verde es siga, eso aquí y en China no cambia. Son detonantes que están siempre presentes. Pero también es cierto que se puede jugar con esos elementos. Siempre y cuando se tenga un concepto claro. Siempre y cuando esos signos de los que hablábamos sí le lleguen al espectador, que no lo saquen de la ficción ni le provoquen una incomodidad que lo haga desconectar de la obra. Podemos poner un infierno azul en vez de rojo, en tanto que sepamos por qué y tengamos la capacidad de transmitir esas razones a quienes reciben el mensaje.

C. M.: Arriesgarse, pero con la preparación necesaria. Hablando de riesgos, en sus trabajos más reciente, como *El gran festín* o *El camerino de Ofelia*, combina tonos realistas con elementos no realistas ¿Cómo consigue que la obra nos diga lo que necesita mientras juega entre géneros y responde a los parámetros de cada uno?

G. V.: Para mí, la clave para que los estilos convivan, siempre ha sido eliminar las barreras. No existen géneros fijos, lo importante son las situaciones representadas y el tono que quiero darles. Me gusta poder hacer lo que yo considero que está bien y puede funcionar, ya sea trágico, cómico, esperpéntico. Mi interés es poder generar una percepción grata o incómoda en el público, porque al final de eso se trata, de aprovechar cada escena para crear imágenes poderosas. Para que la iluminación funcione, considero únicamente el mensaje y la historia, pues los elementos deben estar al servicio de la obra, no de su género.

C. M.: ¿Y todo esto lo toma en cuenta desde que tiene la obra en sus manos? Es decir, ¿qué tan temprano entra la iluminación en su proceso de dirección?

G. V.: Para mí, la iluminación se entrelaza con la escenografía, la música y la narrativa. Desde el inicio pienso en ritmos, motivos visuales y en cómo la luz refuerza la historia, de manera que cada decisión lumínica esté al servicio de la obra y del impacto en el público.

El concepto de iluminación entra en mi proceso desde el primer momento: desde que leo la obra por primera vez y siento que me seduce. Aunque aún no conozca el espacio escénico ni cómo estarán los actores, empiezo a imaginar cambios de luz, movimientos y focos clave; tomo notas y apunto ideas para momentos específicos, reforzando siempre mi idea de que el texto te habla y te comunica algo desde la primera vez que lo aboradas.

C. M.: Claro, maestro su conocimiento es muy claro, muy preciso, muy acorde a sus años de experiencia. Me gustaría aprovechar que usted ha vivido la evolución del teatro en muchas formas y nos contara un poco sobre la evolución de los equipos de iluminación. Usted pasó desde pintar los focos manualmente hasta trabajar con consolas y tecnología moderna. ¿Cómo ha cambiado eso su forma de iluminar a lo largo de su carrera?

G. V.: La aportación mayor que ha hecho el teatro es la iluminación. Las más grandes revoluciones en la escena han sido en la iluminación; y alguien como yo, que tengo la fortuna de conocer a los técnicos del teatro desde que empezaron a trabajar hace 30 años, llega hoy en día al recinto dándose permiso de regañarlos y de gritar ¿sabes? Aguantamos vara. Entonces el trabajo se vuelve sencillo, fácil, para mí llegar y trabajar es algo que ya no es tan complicado.

Yo tuve un teatrillo en la calle Padre Mier. Ahí, por ejemplo, cada lámpara era echa por nosotros, así con esos botes famosos de chiles con un foquito que iba cada uno independientemente a una consola, cada lámpara tenía su dimmer manual; si tenías 36 lámparas, pues eran 36 dimmers y no tenías posibilidades de unirlos todos. Entonces claro, la tecnología ha facilitado, pero también uno extraña en cierto sentido esas técnicas que se van perdiendo. Ciertamente

La luz no
la reflexionamos,
la vivimos

es que también uno espera que no desaparezca, que se convierta en otra herramienta de la inteligencia artificial. Uno espera que su trabajo no se limite a prender la consola y ya. Así que hay que estudiar la iluminación, prepararse y evolucionar con ella para no quedarse atrás.

C. M.: Me llama mucho la atención lo que comenta sobre sus tiempos en este teatro que tuvo. Me surge la pregunta de si usted considera que las revoluciones tecnológicas en la iluminación han limitado la creatividad al hacer todo más sencillo o si más bien la han expandido al ofrecer mayores posibilidades expresivas. ¿Cómo cree que la creatividad dialoga con esta evolución tecnológica?

G. V.: ¿Qué es el teatro sino el arte de la vida? Y si decimos que es el arte de la vida, pues nos sentimos con un gran compromiso al cual debemos enfrentarnos, ¿no? Y esta vida tan cambiante, tan efímera, implica avances tecnológicos que debemos aceptar. Las nuevas tecnologías favorecen la resolución a problemas que te puedes plantear y la creatividad es fundamental que se mantenga presente, mas ahora, que por la tecnología se tiene más grande la posibilidad de desbordarla en cuanto a lo que quieres hacer con la eternidad de la luz.

Yo creo que la sensibilidad, la creación, los inventos no se reemplazan, solo se transforman, nosotros seguimos siendo quienes generamos esa sensibilidad y esa primicia con los recursos modernos. Se debe responder a lo que esté sucediendo en el contexto de avance, si no, pues nos quedamos atrás, nos anulamos, prácticamente ¿no? Si uno no se expresa o comunica pues uno no existe o sí existes, pero en una felicidad muy propia. Yo soy feliz en mi retiro, porque leo, escucho música y tomo mezcalito, la paso muy bien. Pero, si no me comunico a ver cómo está el mundo, después no existo, estoy feliz allá en mi soledad, busco evitar eso.

C. M.: Impulsar al creador a desafiar la creatividad es un gran mensaje que siempre necesita compartir. Otra cosa que conozco de usted y de la que me gustaría platicar es su experiencia en la docencia, por lo cual me gustaría preguntarle algo. ¿Cómo percibe la enseñanza de la iluminación dentro de la formación teatral?

G. V.: Pienso que la iluminación no se enseña tanto como iluminación, sino como la herencia ancestral de su oficio, a veces lo considero solo así, como una profesión transmitida entre generaciones como las artesanías, donde la clase se da sentados alrededor de una mesa, con ángulos y dibujos, pero creo sumamente necesario dejar que los alumnos manipulen, vean, jueguen, pero a veces creo que hay un cuidado excesivo de que no toquen. Yo al menos me congratulo de haber podido llevar a alumnos en varias ocasiones a los teatros, para que vieran, que conozcan e incluso pudieran manipular un poco la consola.

Es fundamental la enseñanza lumínica, sobre todo en facultades como estas, que no tienen un perfil específico; se necesitan generar personas que conozca todos los ámbitos de la escena, pero cuidar la práctica también en materias como esta, donde saber nombres de luminarias o teoría del color no lo es todo.

C. M.: Maestro, y siguiendo con la enseñanza, aprender a leer una escena, a darle vida a través de la iluminación, ¿es algo que solo se adquiere con la experiencia o puede enseñarse en el aula?

G. V.: Se puede enseñar y se puede aprender. Por supuesto, depende de la intención, del fervor, la pasión, la voluntad, ya que la voluntad es un factor importantísimo del enseñante y del que quiere aprender. Pero para llegar a la lectura y a dar vida primero tenemos que enseñar al alumno cuáles son los equipos de iluminación, para qué sirven, su función, cómo plasmar un diseño para el técnico. En fin, y ya que tenemos esto, entonces podemos ver qué hacer en cuanto a la iluminación, ya entonces es que vamos a leer un texto y vamos a tener la libertad mental de imaginar lo que este requiere. Y eso se puede aprender, sensibilizando al

alumno desde el aula, impulsando a trabajar desde las necesidades del texto y desde las necesidades emocionales. Entonces yo te digo que sí se puede aprender, pero solo si nos permitimos abrirnos al juego.

C. M.: O sea, usted diría que primero se debe tener bien asentada como esta parte técnica y ya después es cuando uno puede desbordar la imaginación y desbordar realmente el aprender a crear esas emociones, ¿no?

G. V.: Sí, sí, sí, hay que llegar a entender la comunicación. El ser humano naturaliza los signos, los integra, los vive cotidianamente, entonces por eso batallamos para aceptar ciertos signos, nosotros debemos facilitar al espectador a relacionarse con los mismos sentimientos que leemos del texto. Eso se afina con la experiencia, pero comienza desde el aula. Si yo lo aprendí, pues claro que todo el mundo lo puede aprender.

C. M.: Muy bien, maestro. Pues ya hablamos de su trayectoria, ya hablamos de la evolución de la luz y ya hablamos de la enseñanza. Como su gran cierre, ¿hay algún consejo que le daría a usted a quienes están empezando a pensar en la luz como un discurso que ellos quieren abordar?



G. V.: Pues, por un lado, tener la tecnología y esos avances siempre a su favor. A mí la tecnología me retrasa un poquito en mis procesos. Ahora vas a cualquier teatrillo y todo ya es un programa diferente. Yo voy a uno y tienen un programa determinado, batallo para entender. Entiendo el manejo de las robóticas, pero a mis alturas yo ya necesito un operador que sepa ponerme lo que yo quiera. Los jóvenes eso lo entienden, está en su ADN, la tecnología ya la tienen en su sangre; hay que mantener eso cerca, actualizarse, no quedarse atrás.

Eso es algo un tanto sencillo, lo más crucial es la parte sensible, la parte humana es la que hay que entender, esa apreciación, esa percepción de las cosas, debe trabajarse, y aún más importante, debe cuestionarse. Porque a fin de cuentas, entendemos a la luz como un elemento fundamental: une, separa, disgrega, golpea, es una progresión escénica; que, si no entiendo, pues no sé qué voy a hacer. El lado sensible, ese no se vende en el Oxxo, ¿sí? hay que practicarlo y hay que ir, absorber todo lo posible en donde se pueda, porque a fin de cuentas la iluminación es elemental y debe integrarse a tus venas, a tu vivir; hay que ver mucho cine, ver mucho teatro, ver un atardecer.

Es muy íntimo, muy personal, es donde yo voy a poner algo de mí en la iluminación. Si tenemos a la luz como un elemento cómplice, pues utilicémosla para narrar mejor nuestra posición estética del mundo.

UNA GRAN PARADOJA: PARA ACTUAR CON VERDAD, PRIMERO HAY QUE INTENTAR DEJAR DE ACTUAR

Por Gloria Aideé Coronado Cervantes¹

Al inicio del Taller de Técnica Meisner impartido por Janneth Villarreal en agosto de 2025 en la Facultad de Artes Escénicas, yo tenía un concepto meramente técnico sobre lo que implicaba dicho enfoque de actuación. Sin embargo, resultó una experiencia profundamente confrontativa y reveladora, porque el proceso me obligó a revisar aquellos hábitos internos no óptimos para mi trabajo actoral y que, como ser humano, había adquirido para protegerme de la vulnerabilidad. Con hábitos me refiero al exceso de control, la anticipación, correr tras la necesidad de querer hacerlo “bien” y la tendencia a construir emociones, en lugar de permitirme que nazcan naturalmente. Entonces descubrí lo difícil que es en mi actualidad algo tan “simple” pero tan valioso: escuchar con atención y salir del ensimismamiento, el cual muchas veces he llevado a la escena.

Con la guía de la maestra Villarreal, el taller creó un campo de conciencia en donde por una semana me fui permitiendo soltar todas las barreras adoptadas en algún momento. La técnica Meisner está basada en la repetición, la escucha activa, buscando eliminar el artificio del intérprete, proponiendo responder con verdad. Meisner decía: “Vivir de verdad circunstancias imaginarias”. Para lograrlo, su técnica entrena la capacidad de escuchar y responder genuinamente al estímulo regalado por el compañero con cada repetición, en lugar de operar desde ideas preconcebidas o resultados mentalmente planeados. Los primeros ejercicios consisten en sentarse frente a un compañero repitiendo una frase de lo observado en el otro, permitiendo surgir la variación de manera sumamente espontánea a partir de la interacción del momento. Aunque las palabras eran las mismas, la intención y la emoción fueron cambiando naturalmente cada vez que se repetía la misma frase de una observación física sobre la otra persona, permitiendo eventualmente la transformación de la conducta del compañero y, en consecuencia,

la frase también. En un inicio suena sencillo, pero estando en el ejercicio, internamente sentía una lucha constante entre querer analizar todo con la mente, oprimir mis emociones, evadir mis impulsos... Todo esto me conducía a desconectarme del presente. La maestra Janneth nos recordaba que lo más importante era estar fundidos en el aquí y el ahora, haciendo conciencia de que la persona frente a nosotros es la persona más importante en este momento porque nos está compartiendo un fragmento

de su vida, de su tiempo y energía. De esta forma, nuestro reto era implicarnos, dando oportunidad a la emoción de nacer y fluir sin juicio alguno.

Me desmanteló totalmente con cualquier intento de “actuar”, pues no hay personaje ni máscara, no hay texto, no hay movimiento que distraiga. Solo dos personas mirándonos y reaccionando, un espejo poniendo en evidencia cualquier intento forzado, mecánico o prefabricado, pues en todo esto no hay vida.

La incomodidad se hace presente, el silencio se siente eterno, preguntas comienzan a surgir en la mente.

La repetición al inicio puede parecer absurda.

Yo intentaba controlar, preparar, pero conforme avanzaba algo comenzó a cambiar: cuando dejaba de pensar en lo que yo debía sentir, enfocándome solamente en lo que ocurría enfrente de mí, las emociones aparecían con tanta claridad que no comprendía cómo era posible, porque no eran emociones que yo quisiera mostrar, eran reacciones reales a estímulos reales. Comprendí cómo, muchas veces, las actrices o actores, confundimos intensidad con verdad o tristeza con llanto. Buscamos producir emociones visibles y ostentosas, cuando en realidad el trabajo profundo consiste en desarrollar la sensibilidad suficiente para una reacción inevitable, logrando así la emoción como una consecuencia natural.

Otro aspecto fundamental fue la vulnerabilidad. He trabajado de mil y un formas este tema, pero este taller fue la



¹ Actriz. Egresada de la Licenciatura en Arte Teatral de la Facultad de Artes Escénicas.



pieza clave para desbloquearla. Escuchar con verdad implica exponerse. Significa no saber qué va a ocurrir al instante de que tú muestres lo que verdaderamente sientes. Gran parte de mi rigidez escénica provenía del deseo de sostener una imagen, pero Meissner exige disponibilidad: estar dispuesta a equivocarse, a sentir, a no saber. Claro, confronta con la herida de rechazo y la incertidumbre de si gustará o no, pero curiosamente me gustó más la sorpresa que me regalaba el presente que los mil escenarios en mi mente.

Desde una perspectiva académica, esta técnica puede analizarse como un entrenamiento de atención y respuesta impulsiva. Trasladar el foco del “yo” (¿Cómo me veo? ¿Es demasiado ridículo esto? ¿Estaré haciéndolo bien?) al otro (¿Qué está pasando con mi compañerx?). Este desplazamiento permite una presencia escénica. Dejas de auto-observarte y comienzas a vivir la situación. La actuación deja de ser ilustrativa y se vuelve experiencial.

Un aprendizaje muy significativo fue reconocer la diferencia entre la memoria emocional y la raíz viva. Meissner toma un fragmento de algo vivo propio, pero desde el presente, el énfasis es la acción y la respuesta, mas no el viaje hacia

el pasado para tomar de ahí recursos.

La escucha entonces no es pasiva. Implica presencia corporal, relajación, contacto visual, disposición y voluntad. Cuando la atención muda, la conexión se rompe. Cuando la mente se anticipa, la verdad desaparece. La técnica provoca tener una concentración total y dinámica manteniéndote en un estado activo orgánico.

A nivel personal me quedo con el reconocimiento de patrones familiares que trascienden al escenario. La dificultad de soltar el control, el impulso de complacer y cumplir con expectativas, la idea de que “tengo que ser perfecta sin errores”. En este sentido, el entrenamiento actoral se convirtió en un ejercicio de autoconocimiento, siendo un motor de búsqueda de mi autenticidad o aquello que me hace única.

Concluir el taller me dejó una sensación de haber afinado un músculo invisible, recordándome que la actuación no es representar con gran artificio, es habitar la escena por medio de la escucha.

Sería imposible no escribir de esta grata experiencia sin reconocer la guía precisa, sensible, de mi maestra durante y después del taller. La técnica exige un acompañamiento atento, capaz

de sostener el espacio y la vulnerabilidad surgida en el proceso de cada ejercicio, tener una mirada muy ágil para señalar con claridad cuando el actor o la actriz está siendo genuino o cuando intenta evadir o controlar. Su dirección impecable con la técnica fomenta confianza, pues intervino sin necesidad de invadir, corrigió sin desautorizar, acompañó sin imponer. Y eso es valioso. Gracias a su labor el espacio se convirtió en un lugar seguro en donde fue posible arriesgarse, equivocarse y descubrir. La técnica deja al descubierto inseguridades y resistencias internas, lo cual, con una buena guía, se logra mutar de la amenaza a la posibilidad de crecimiento.

Este taller transformó mi manera de actuar y también mi manera de estar, marcando un antes y un después con la profundidad del impacto en todos los niveles, abriendo una dimensión distinta en mi práctica y reafirmando un compromiso mayor con un trabajo actoral más honesto, más generoso, más consciente.

Mi trabajo como actriz merece disciplina, valentía, riesgo.

Este taller fue una declaración sobre el tipo de artista que elijo ser.

Este taller fue una declaración sobre el tipo de artista que
elijo ser

2. Aria

El 14 de enero de 2024, en el foro de Plan B Estudio/ Teatro, la puesta en escena llamada *El Nuevo Oeste*, presentada por el Equipo de Trabajo del Nuevo Oeste de la ciudad de Durango capital, iniciaba su acto escénico con el resonar de un instrumento musical ajeno y lejano, el cual por lo menos a mí me trajo al presente y por unos momentos me dijo dónde y cómo estaba. Su instrumento, una víscera que a través de los años se ha hecho resonar, ha participado de rituales ancestrales y se ha sofisticado en su diseño. Una gaita.

La voz de ese instrumento era la disonancia de apertura a una entrañable batalla, la cual, durante aproximadamente una hora, este equipo de trabajo sostuvo y nos compartió. Un duelo, lucha y viaje que hizo aparecer el dolor, la incomodidad y hasta el enojo ante la angustia de no dar por hecho quiénes somos, de dónde venimos y a dónde vamos.

En sus cuerpos y voces se notaba el deseo de rebelión y revolución. Salir del viejo oeste para intentar navegar al nuevo.

Las cosas

Se van yendo las cosas
en un ritual tranquilo.

No sé si desaparecen
o sólo cambian de lugar.

Pero cada vez son menos
las cosas y parecen perderse
alrededor de mí
en una blanca neblina.

Esa luz de la tarde las protege.

Los días se van llevando las cosas que he querido.

Con pasos secretos, a mi espalda
se desvanecen.

Las cosas
pequeñas, provisionales. Las cosas
que supuse que eran mías.

Y cada vez me siento
más solo, pero más ligero.

Un emigrante, digamos,
que va perdiendo su equipaje
pero no lo lamenta.

Creo que mi vida
ha sido un ir dejando cosas
extraviadas, inútiles
y queridas
en lugares que he olvidado.

Jorge Fernández Granados

¿Por qué ahora será tan incomodo hacernos la pregunta de quiénes somos?

¿Será que la identidad es uno de esos aspectos que nos revelan el sinsentido en el cual hemos depositado nuestra existencia?

¿Qué pasaría si mejor nos asumimos como un sonido que va perdiendo su equipaje?

¿Y si preguntarnos por nuestra identidad no debe ser una batalla?

A través del resonar de su palabra, su canto y de algunas percusiones e instrumentos peculiares, daban martillazos a eso donde comúnmente se coloca la identidad de alguien que habita ese viejo oeste llamado Durango. Era evidente la molestia, esa molestia e incomodidad que implica salirse del lugar común.

La metáfora me parece más que redonda.

Entremos a ella y pensemos que todos estamos atrapados en la simulación de un violento y viejo oeste, donde seguimos haciendo lo mismo sin reflexión desde hace cientos de años, repitiéndolo solo porque sí. Acordemos que al hacerlo eso mismo nos abraza, porque lo que nos da a cambio es un cobijo extraño, nos da un supuesto sentido, nos hace “encajar y pertenecer”, pero ¿qué pasa si nos salimos de ahí? ¿Qué perdemos si decidimos irnos de ese extraño cobijo?

Huérfanos y a la deriva, por no seguir en la inercia de comodidad que adormece y apaga poco a poco.

Ahora pienso en un poema, el cual bien podría estar acompañado por la gaita de Rick, por el movimiento y las percusiones de Melissa o por las voces de Noemi y Diego.

¿Si lo que hacemos no tiene que dar un solo resultado, un ganador y un perdedor?
¿Dónde radica la libertad de ser?
¿Dónde acontece la identidad?

3. Finale ultimo

*Ser libre es apropiarse de unos mismo
en un mundo impersonal.*

Martin Heidegger

Tal vez no es el lugar ni el territorio o la nación lo que nos da esa posibilidad de ser libremente lo que somos.

Ir o quedarse, aceptar o rechazar lo que se dice, lo que se da por hecho, lo que me dicen que soy, no es tal vez la batalla que debamos enfrentar.

Pero ¿cómo vamos a saber dónde está la cuestión, donde está el camino?

Si lo que hemos hecho es mantenernos tranquilos y cómodos o bien ir al otro extremo donde todo el tiempo es batalla y violencia disfrazada de muchas cosas, donde hay que quemarlo todo, derrumbarlo todo. Donde al igual en la extrema comodidad lo único que no aparece es el diálogo que abre el preguntar, cuestionar sin afanes resolutorios.

Tal vez esa libertad de ser, esa identidad, nos es un lugar al cual llegar y terminar, tal vez ES ese camino, ese trayecto que se abre entre el apropiarse de uno mismo en un mundo impersonal, para después escaparse de uno mismo y dejar de SER con autenticidad.

“Ser libre es escaparse de uno mismo”
Emmanuel Levinas

Gracias, *Nuevo Oeste* por las preguntas.
Aquí mi regalo para ustedes:

The Cloud Atlas Sextet

De: Johnny Klimek, Reinhold Heil y Tom Tykwer

UNA OBRA QUE TE INVITA A SER PARTE DE LA HISTORIA

Por Claudia Marcela Ocañas Reyes¹

Ficha técnica:

Obra: *Inter "M" Ezzo*

Compañía: Teoría de Gravedad

Dirección: Aurora Buensuceso

Coreografía: Ruby Gámez

Intérpretes: Gabriela Gómez, Roxana Ortega, Karina S. Siller, David Juárez, Jess Leija, Arturo Barrón, Ruby Gámez y Aurora Buensuceso.

Resulta irónico que, con la remodelación del Teatro Fidel Velázquez, se presentara una obra como *Inter "M" Ezzo*, la cual retrata con su danza los recuerdos de un cine fantasma. Con continuas referencias al cine de los 2000, esta pieza revive los recuerdos de toda una generación, evocando una oda a la cultura pop del cine. Es divertida, pícaro por momentos y, a la vez, trágica.

Una obra que conecta con el público y no teme de las reacciones de este. Risas y sorpresas podían oírse en las reacciones de los presentes en sus asientos, así como también una conexión auténtica con el público sin necesidad de tocar temas sensibles ni políticos, únicamente la nostalgia nacida por el amor hacia el cine, hoy en día desplazado poco a poco por las plataformas. *Inter "M" Ezzo* nos hace olvidar la tragedia evidente e inevitable de donde nace este escenario, logrando que pienses únicamente en lo que estás viendo para disfrutarlo, logrando darle más peso a su final, pues es casi imposible que el espectador no pueda verse reflejado en sus personajes.

Es notable el juego con música de películas clásicas en combinación con su escenografía, la cual consiste en butacas individuales movidas en el escenario por los bailarines, con el fin de crear micro imágenes, además, por supuesto, de una pantalla de proyección que nos hace revivir la experiencia de ir al cine con la familia para ver los estrenos en la pantalla grande, donde crecieron los sueños de muchos.

Con la danza, Ruby Gámez logró recuperar esa emoción vivida en la infancia de estar sentado en las butacas. Conecta con historias que hicieron crecer a muchos, mientras que, gracias al escenario —más antiguo, como lo fueron en los tiempos de las películas mudas—, logramos comprender que la emoción es igual, esa por salir de la realidad, mientras nosotros mismos escapamos al verlos bailar.

Esta obra se luce por su trabajo corporal cuya tendencia se inclina más a la actuación que a una técnica rigurosa, con movimientos suaves y cotidianos, permitiendo así al público sentirse identificado, formando parte de todo esto. El reto para el cuerpo los bailarines probablemente yace más en la expresividad y la actuación, vistas cada vez menos en Monterrey, donde gana el uso de la experimentación e introspección, no obstante, de llegar al público con poca frecuencia.

En *Inter "M" Ezzo*, por el contrario, la conexión es inmediata. El uso de movimientos cotidianos y expresiones faciales solo lo suficientemente marcadas para llegar hasta el último asiento, pero sin llegar a una exageración cómica, transmite las emociones de los personajes, su felicidad, la picardía y el amor, así como

el miedo, la incomodidad y la fragilidad del ser humano. Lo interesante recae en el uso de la utilería, las butacas rojas individuales unidas que no se limitan solo a estar ahí ni a representar dichos objetos, son usadas para crear espacios, generar movimiento, contar las historias. Por un momento son solo butacas, por otro, son pasajes en donde nos cuentan quién es cada personaje, porque los intérpretes las mueven para dividir el espacio o para crear imágenes icónicas del cine. Son escenografía de las propias películas, vidas por los bailarines como personajes e interpretando como actores de cine, un espectáculo dentro de otro. Estos objetos ayudan a entender si el intérprete es personaje, un espectador en el cine o si se trata de un actor de la película que él mismo está viendo. Es una dinámica interesante que mantiene al público activo para jugar a las adivinanzas: adivina cuándo es bailarín y cuándo personaje, adivina cuándo es la obra o la película, adivina qué emociones hay y cuál es la tragedia al final.

La iluminación acompaña, no es protagonista. Su diseño de luces por casi toda la obra es más clásico, ambiental, pues busca apoyar a la creación de ese espacio vivo, sin cenitales ni robóticas acaparadoras que distraigan al público, solo su inicio y su final que rompe con el silencio sepulcral. Una oscuridad inquietante que te mantiene expectante, te hace esperar, imaginar que hay algo y, finalmente, dudar si lo visto es real o un fantasma en el escenario. Y solo se percibe una luz, la de una linterna potente entre tanta oscuridad, buscando, entre los escombros del escenario, tal como el espectador, tratando de entender la imagen guardada por las sombras. Es la única luz e incluso llega a los asientos en la escena, compartiendo ese sitio con el público, como habitando el mismo tiempo y el espacio de quienes serán nuestros protagonistas. Es el personaje de Ruby Gámez, un vagabundo con linterna, quien da inicio y final a la obra, como un espectador más que, al ver el escenario en escombros, rememora las vivencias de antaño. Es Gámez quien da vida a los fantasmas y también a la coreografía, invitando al público a conocer la historia de este cine.

Pero hablar del cine de celuloide también es hablar de las tragedias de esos tiempos. Los espíritus de este cine nos cuentan las alegrías que en vida tuvieron en ese lugar lleno de magia, donde se podía reír, imaginar, vivir aventuras, guerras, romances, la esperanza y el ensueño. Las cenizas cubren las memorias del cuerpo que aún resuenan, y la danza despierta esas memorias yacidas bajo los escombros del cine.

Inter "M" Ezzo da justo ese intermedio para reflexionar y sentir la vida, la alegría, disfrutar el momento, reflexionar en el ahora y todo lo que tenemos. Es una obra para deleitarse ya sea en compañía o a solas, un proyecto que saca carcajadas porque se siente humana, natural y real. No entra en conceptos abstractos comprendidos solo por los intelectuales de la danza, no se dirige al público con un lenguaje técnico, habla desde la cotidianidad, una realidad cercana para un público más amplio. Es una propuesta a la cual puedes invitar a tus padres o tus abuelos y al salir te contarán sus propias historias y vivencias. Esta propuesta revive conexiones y abre la oportunidad de reflexionar más allá del primer impacto generado.

¿La recomiendo? Sí, ve solo; ve acompañado; ve si te gusta el cine; mírala si te gusta el teatro o si quieres ver una danza con un lenguaje comprensible y disfrutable.

Esta propuesta invita a las personas a ser público; al público, a ser espectador; al espectador, a ser humano, **a sentir y recordar.**

¹ Egresada en la Licenciatura en Danza Contemporánea, Maestra en Psicología Deportiva.

¿CUÁL ES EL SIGNO ADECUADO PARA EL ARREPENTIMIENTO?

Por Damian Alejandro Carreón Vega¹

Me quiero volver marinero y no es una elección premeditada. Me he decidido a cumplir con una misión y quisiera encontrar tu mirada, hasta en el más recóndito granito de arena.

¿Cuál parte de mí es la que habla?

Llevo semanas buscando la bendita idea. Esa que será mi salvavidas para salir a flote de ese mar. Lleno de errores semánticos, miedos, incongruencias y, sobre todo, ego.

Solo he ido una vez, no es como me lo imaginaba, pero mi fotografía del recuerdo (y mi amarillismo mental) me hablan del anhelo.

Ni siquiera me gusta el mar.

Solo necesito una excusa popular, para pasar desapercibido. Ya no me necesito cuestionar. ¿Cuándo sabré en qué granito de arena estás?

¿Cuál parte de mí es la que habla?

La construcción minuciosamente formada de la realidad se desvanece. La ola pasa y la espuma se lleva el progreso de mi constante retroceso. El reloj de arena no tiene arena.

Los ojos son la ventana del alma y no tengo razones para contradecir al destino. Pero sí tengo mi látigo para ser el mártir y castigarme por la interpretación tan volátil y sesgada de mi verdad. Mi actuar.

En alguna parte del lenguaje universal; en algún país, ciudad, calle o baldío. Puede que me encuentres arrumbado, maquillando mi desconexión con los demás; como simple y llano intelecto, incomprendido por la sociedad.

¿Cuál parte de mí es la que habla?

Me quiero volver marinero. Y no para bailar la bamba, sino para aferrarme al último recuerdo, el más chiquitito e idóneo instante en el que encontré consuelo. En esa última fracción, minúscula de mil y una eternidades, almacenada y enmarcada en oro por el hipocampo.

Solo, fotografiando momentos. Abriendo puertas que llevan al abismo. Tropezándome con mi propia lengua. Nunca dejaré de tener esa obsesión por ser las miradas, por tener ojos encima.

Ni siquiera me gusta el mar.

Hay un lenguaje universal. Y justo por eso tengo la necesidad, por saber la razón de mi incapacidad para entender su funcionamiento en la cotidianidad.

¿Cuál parte de mí es la que habla?

Solo necesito escribir este manual. Necesito tu ayuda ¿Quizás?

I o III

palabras de aliento

para

Gritar



¹ Estudiante de tercer semestre de la Licenciatura en Arte Teatral

¿Cuál parte de mí es la que habla? El mar. ¿Cuál parte de mí es la que habla? Tu anhelo. ¿Cuál parte de mí es la que habla? Duh, el habla. ¿Cuál parte de mí es la que habla? El reloj de arena no tiene arena. ¿Cuál parte de mí es la que habla? Mi actuar. ¿Cuál parte de mí es la que habla? Mi desconexión con los demás. ¿Cuál parte de mí es la que habla? El más chiquitito e idóneo instante en el que encontré consuelo. ¿Cuál parte de mí es la que habla? Yo, abriendo puertas que llevan al abismo. ¿Cuál parte de mí es la que habla? Ni siquiera me gusta el mar. ¿Cuál parte de mí es la que habla? Mi incapacidad para entenderlo respecto a su funcionamiento en la cotidianidad. ¿Cuál parte de mí es la que habla?

I o III

palabras de aliento

para

Gritar

¿Cuál parte de mí es la que habla?
¿Cuál parte de mí es la que habla?
¡¿Cuál parte de mí es la que habla?!

La menos agraciada. La tocada por la maldición. La podrida...

Me quiero volver marinero. Todo un invierno, como oso en su cueva. Tragando los peces crudos, saboreando la brisa y el frío. Tener una excusa más.

Cuál
parte
de mí
es la que
habla.

Tal vez el anhelo de algún día verme también reflejado en un granito de arena y, sin miedo, tener la capacidad de perderme en la nada. Esperar a encontrarte por “casualidad” entre miles de millones de granitos con pedacitos de vidrio que cortan nuestros pies.

Esperar hasta el hartazgo y solo después, en segundo plano... encontrar el signo del arrepentimiento.



EL OJO DEL CAMALEÓN

LA ESCENA NACIONAL EN DOS TIEMPOS: 44 Y 45

MUESTRA NACIONAL DE TEATRO:

REGISTRO DE LA ESCENA

Por Jesús Gabriel Huitron Monroy











LA ELECCIÓN DEL BALANCE

Por Alicia Scarlett Solís Campos¹

Ficha técnica:

Obra: *End*

Compañía de Danza Contemporánea de la Facultad de Artes Escénicas UANL

Dirección y coreografía: Sunny Savoy

Cada concepto, como se describe en este escrito, es una representación simbólica propia. No responde a las definiciones científicas ni lingüísticas convencionales. Por ello, cada concepto e idea plasmada aquí constituyen una “perspectiva”, característica fundamental del arte y razón principal por la cual escribí lo que ahora tienen frente a ustedes.

El color rojo que circula en mis venas, la embestidura roja de mis arterias, es la sangre. La que le da vida a mi cuerpo, la que se derrama al cortar un pedazo de la materia que me conforma, la que se extiende por el suelo hasta alcanzar las raíces de mis mayores miedos. Sigue expandiéndose, se convierte en un río escarlata que delimita la superficie. Pasa por el abismo del caos, prisión oscura de los cuerpos caídos en la guerra. Se eleva por el llano campo del orden, prisión de las mentes sin cuerpo bañadas por los pequeños destellos de luz que los ríos de sangre aún no han cubierto.

Es la destrucción del cuerpo la que me aterra, el desvanecimiento de todo lo que conozco. La calma se vuelve mi amiga y, con mi sangre, me pide que escriba mi mayor deseo. Escribo: Balance.

CAOS. Símbolo del desorden creciente e imparable. Autor de la discordia y la entropía, su impulsividad le caracteriza. La reverberación de su manifestación es casi infinita, insaciable de poder, condenada a coexistir con la manifestación de su contraparte.

ORDEN. Símbolo de la estructura que encausa lo que el desorden desborda. Es el creador del sentido, la voz

de la coherencia esquematizada. Consuela el abismo de la incomprensión, asimila cada esquina y escruta los recovecos del espacio que habita.

Ambos, cohabitantes en el espacio, resisten en una lucha interminable de poder. Uno combate por el trono, el otro solo existe para amar y ser amado. Es una guerra unilateral, no se puede ganar. Uno odia, el otro perdona. Uno ignora, el otro conoce. Uno quiere ser el único ser en el universo infinito, el otro acepta la existencia de su contraparte, porque sin el otro, ninguno existe. El primero crea desorden, descontento, ira, guerra, mientras que el segundo genera estructura, certeza, tranquilidad, paz.

Bajo esa tensión constante, sus riñas encuentran un punto de inflexión, el momento de la transformación. Ya no es guerra, es danza. La luz y la oscuridad son ahora música. Es ahí cuando Balance nace. No dura mucho, apenas unos instantes. Navega profundamente por el juicio del ser hasta encontrar su lugar y, nuevamente, perderse. Busca su voz constantemente, aquella que le elija, que incluso le escuche, pero se rompe, Balance es corrompido por una constante que, con ironía, resulta ser el conjunto de sus mismos creadores. Desbalance.

El cuerpo humano tiene la certeza de sus capacidades de crear y destruir. Por eso crea hogares, sociedades, sistemas, estados, países, continentes, mundo. Somos masa y elegimos a Caos como gobernante.

Balance y Desbalance son ahora las fuerzas opuestas en guerra. Su manifestación toma lugar en un espacio cerrado con personas que observan, inquietas por saber qué verán.

Con Balance y Desbalance cuatro cuerpos bailan en el centro, iluminados por una luz que les obliga a permanecer allí, juntos. Observo cuatro rostros. Percibo ironía, es el Caos disfrazado de Orden. No es placer ni tranquilidad, mucho menos diversión. La energía aumenta, la ironía es ahora un

¹ Egresada de la Licenciatura en Danza Contemporánea generación 2021-2025. Bailarina profesional.



grito de desesperación contenida. Uno de los cuatro sale de la luz, entra a la oscuridad y el dolor se hace más visible. Los otros tres miran con disimulo, ni se inmutan. No existe empatía. Negligencia. El poder sobre las masas contenidas, reprimidas en la estructura de un mundo con ataduras al egoísmo, a la crueldad humana. Vuelve a la luz aquel que salió a la oscuridad, no para quedarse, sino para salir con las otras tres personas al mismo tiempo. Pero no existe salida, solo más oscuridad por enfrentar.

Disparos. Uno a uno, los cuerpos caen. Se desvanecen en el tiempo y espacio sin dejar rastro, hasta que queda una persona de pie. Solo quiere salir. Ser libre. Más disparos viajan en todas direcciones, la última persona muere. El fin existe desde el inicio.

Estos son juegos de vida o muerte.

Hambre. Avaricia. Sed. Hipocresía. Miedo. Conflicto. Guerra. Y la última, puedes deducirla sin ayuda mía.

Todas llevan a una misma conclusión y todas son meras representaciones. Es arte convertido en voz, en acción. Y duele, duele mucho. La palabra ya no tiene el mismo impacto. El arte en movimiento se ha vuelto el canal con el lenguaje más crudo, menos obvio, pero más potente para entender las situaciones que ignoramos. Y así, sentada, mirando aquellos cuatro cuerpos, no pude evitar sentir.

Quiero respirar y lo único que siento es un golpe ahogado. Uno que me sumerge dentro de la profundidad de mi ignorancia. Me lleva hasta donde mi voz emite el sonido de la resistencia y mi cuerpo viste el color de la negligencia, gris, el color del polvo cuando todo queda completamente destruido por el fuego de la humanidad cruel y déspota. No me suelta hasta que caigo sobre otra capa. Esto es aún más profundo, la capa se destruye y el golpe sigue llevándome hasta abajo. Me resisto, lucho. Convierto mi miedo, mi furia en fuerza para enfrentar este golpe de realidad. Mi realidad es que estoy cayendo y no caigo sola, existen más, somos masa. Una masa de gente viviendo en esta nube perdida, observando todo, sin querer hacer nada.

Seguimos cayendo, cada uno luchando con la vista en negro. “Somos el problema”, me digo a mí misma, una sola vez, pero suficiente para dejar de luchar. No sé qué hacer, me convengo de que no puedo hacer nada, porque me da miedo hacer algo y quedarme atrapada en el fuego. Es que puedo ver a través del agujero por donde sale la luz, y que cada vez se vuelve más pequeño, que la gente grita, huye, engaña, viola, mata. Y yo solo estoy viendo.

Cada capa es más dura de enfrentar. Es como entrar a un juego de niveles, solo que aquí se puede ver quién cae más profundo en el hoyo de la crueldad.

Por fin llego al final. Esta es mi realidad, vuelvo a donde inicié... al Caos. Nunca se fue. Nunca acabó. Nunca lo hará. Respiro profundo y me encuentro mirando cuatro cuerpos juntos, espalda a espalda. Están luchando por mantenerse de pie, ¿por qué siguen ahí? Sus cuerpos destrozados, con hambre y sed, perdidos en el centro de la guerra que acaban de sobrevivir, que siguen enfrentando, que seguirán viviendo.

El desvanecimiento de un mundo cruel, reducido a cenizas, quizá esa sea la única solución. Quizá el mundo simplemente debe acabar para recuperar la esperanza, la fuerza, la valentía, la empatía. Quizá el mundo necesita volver a nacer, para volver a ser lo más humanos que podemos ser.

Estoy en un teatro y cada parte de mí se desmorona. Si esto hubiera sido real, mis palabras no llegarían hasta aquí. No existe respuesta. La solución la veo lejana, cuando en verdad está tan cerca de mí. Somos personas, somos mundo. Somos Caos y Orden, Desbalance y Balance. La decisión la tenemos en nosotros, elegir a una sola de las fuerzas opuestas no es más que nuestra propia sentencia de muerte.

Esto no es un resumen ni una reseña, mucho menos una crítica. Es el despertar de un inmenso sentir. Es una pequeña parte de mis escritos al tener el honor y la dicha de ver *END*, una obra de Sunny Savoy, coreógrafa y directora de la Compañía Titular de Danza Contemporánea de la Facultad de Artes Escénicas, cuyo estreno tuvo lugar en el Teatro Espacio Rogelio Villareal Elizondo del 3 al 6 de abril de 2025.

El arte nunca nos dará la respuesta. No es su función. Así como tampoco existe solo para ser admirada. El arte se vive, se duele, se ama, se reflexiona y se transmite.

Y bajo ese sentir, reconocemos que habitar entre el Desbalance y el Balance... también es una elección.



NEAR THE BORDER: CRÓNICAS FRONTERIZAS

Por Raúl de Jesús Vázquez Sánchez

¿Existen realmente los límites o son solo líneas que las aves no pueden ver?

Nota introductoria: En el año 2024, la compañía de danza Las Sangres, radicada en Xalapa y con más de 20 años de trabajo ininterrumpido, presentó la obra *OCRE: la línea ha muerto* en el premio Nacional de Danza Guillermo Arriaga en su edición 2024, celebrado en la ciudad de Xalapa, Veracruz, México. La pieza resultó finalista en la contienda y resultó ganadora del premio a mejor musicalización. El presente texto se desprende de una entrevista realizada el 6 de febrero de 2025, donde los integrantes de la compañía compartieron lo concerniente a su proceso creativo para la creación de la obra. Es a través de sus testimonios que se construyó el presente texto.

OCRE: La línea ha muerto

I

Estoy sentado en la sala Dagoberto Guillaumin del teatro del Estado —la sala chica, como nos gusta decirle—, la cristalera está a mi espalda, mis compañeros de la escuela y yo llegamos muy temprano, sabemos que esta es una ocasión especial: nuestros maestros participan en las semifinales del Premio Nacional de Danza Guillermo Arriaga que se ha dado lugar en la ciudad donde residimos. Para nuestra extraña capital donde, curiosamente, existe la primera Licenciatura en Danza Contemporánea del país, este es un suceso sin precedentes.

Toda la escuela va llegando de a poco al recinto y no solo ellos, sino todos los artistas y personalidades que han venido hasta aquí para ver las semifinales. Con mis compañeros compartimos con gran emoción que no podemos creer lo que estamos viviendo. Una adolescente emoción, aquella que solo conocemos cuando somos jóvenes, nos inunda. Tenemos esperanzas, grandes esperanzas de que Xalapa gane siendo el anfitrión, aunque nadie quiera admitirlo por miedo a que la superstición se haga cierta y termine por resultar lo contrario. Vemos desde lejos a nuestros maestros llegar a la puerta donde los artistas entran al recinto; los gritos y vítores se apoderan de nosotros, con una efusividad inusitada les deseamos lo mejor y nos brillan los ojos de sentirnos pertenecientes y representados.

El cielo está algo nublado. Xalapa se ha caracterizado en los últimos años por tener una bipolaridad climática que solo la hace más enigmática de lo que ya es. Uno no sabe si cargar con sombrilla, sombrero o chamarra y prefiere llenar la mochila de todas estas, por si acaso. Un viento serpentea por lo bajo, introduciendo su frío incluso por entre nuestras ropas y sabemos dentro de nosotros que pronto podría llover. Yo pienso que puede que sea un buen augurio, como en las bodas, donde pensamos que es de buena suerte que llueva sobre la corona de la novia.

Llega nuestra Secretaría Académica a repartirnos los boletos que amablemente han cedido a la escuela y por los que hemos estado haciendo guardia desde temprano para no perdernos ni un solo minuto del Encuentro. No me había percatado, pero la fila ya le ha dado la vuelta al teatro. Estamos separados en dos, el público en general y la Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana. Me alegro en mi interior por ver la enorme respuesta de los estudiantes y sonrío desde mi corazón.

Nos dan la entrada al teatro. Ceremoniosa y tradicionalmente rompen nuestro boleto; yo me entristezco un poco porque quería guardarlo para el recuerdo, pero sigo mi camino. El lobby de cristalera nos recibe con su olor a hogar y todos corremos lo más rápido que podemos para poder escoger un buen lugar. Las paredes recubiertas de madera y el tratamiento acústico nos hacen sentir entrar a otra dimensión, llegamos al lugar donde en cuatro paredes cabe el universo entero. Es natural la magia que sentimos, muchas veces habíamos venido a esta misma sala, pero ahora, debajo de nuestra piel, nuestras voluntades estaban unidas por ser hermanos de una misma enseñanza.

El rumor se hace presente, escuchamos el murmullo ininteligible de todas las personas en la sala. Las luces, que estaban todas encendidas para darnos la bienvenida, lentamente, sin que lo advirtamos, se van diluyendo, creando la atmósfera tan enigmática del teatro. Sabemos que estamos por entrar a esa dimensión paralela de la escena y que por unos instantes no estaremos ni en este mundo ni en el otro y seremos partícipes del acto mágico que supone el arte.

Se anuncia la tercera llamada, hemos revisado previamente el programa de mano para asegurarnos de poder ver cuando nuestros maestros pasen. Son los últimos y la impaciencia crece dentro de nosotros. A cada número que se sucede, nuestros ánimos empiezan a cargarse dentro y estamos deseosos de ver la coreografía de Las Sangres. Pienso un poco en ese nombre y me quiebro la cabeza intentando descifrar el hilo de pensamiento que los condujo a escoger uno tan bueno.

Por fin se llega el tiempo de los maestros. *OCRE: La línea ha muerto*, el nombre me parece también bastante hermoso, estoy expectante de lo que veré. Un espacio diáfano, bañado de tonalidades cobrizas es lo que nos recibe en la pieza. Apenas ha terminado de abrir el telón y de inmediato, el paraje se torna desértico, tanto, que es casi palpable el polvo en la nariz y la temperatura del teatro sube exponencialmente. Veo, dentro de mí, una estera de paja rodando y sacudiendo la arena de este árido paisaje, aunque en realidad solo me sea posible ver el negro del linóleo en el teatro.

Este desierto destina al que nos hemos embarcado se baña por luces que clarean a lo lejos semeando un calor abrasador. Las motitas de arena bailan en el aire y las observamos gracias a los candiles que les hacen de rayos x, permitiéndonos apreciar su, hasta entonces, inadvertida danza.

Dentro de este desierto, casi postapocalíptico, desfilan, desde el fondo, las siluetas de unos sombreros que poco a poco se nos revelan como jinetes en este desolado lugar. Tal vez solo ellos han sido sobrevivientes de una devastación a la que hemos llegado tarde y solo participamos espectando su desenlace, o tal vez se encuentran cruzando la inmensidad y el silencio de la arena que les rodea.

De cualquier modo, algo es claro: se encuentran caminando y no se detendrán. Su contorno recortado por la luz se va haciendo grande conforme se acercan al proscenio. Vemos entonces destellos de su figura ahora revelada, pequeños brillos luminosos en color rojo, naranja, unas texturas semejantes a redes de pescar que les envuelven el cuerpo. No sucede, pero pareciera, que un viento calmo les moviera las ropas, agachan el sombrero, impidiéndonos verles los ojos, ¿acaso para cubrirse del polvo que esta ventisca levanta?

La formación lineal que conservaban en un principio se desdibuja para dar lugar a múltiples interacciones entre los bailarines: cambios de niveles, cargadas magistralmente ejecutadas y danzas interesantes que conjugan los elementos del sombrero, vestuario y música de manera perfectamente ensamblada. Dibujan de pronto, círculos en zonas paralelas del escenario y para nosotros, se nos revelan el rastro que dejan en la arena, vemos los surcos y huellas que sus pasos han dibujado. Esta bellísima metáfora, se muestra solo en el momento en que los intérpretes generan la atmósfera de arena y entendemos: “solo se puede ir hacia adelante, detrás hay solo huellas que el viento borra”.

Un primer sonido nos alerta. Las manos son colocadas sobre los alerones del sombrero, con las yemas de los dedos que se recorren rápidamente sobre estas, produciendo un rasgado similar al de los güiros. Estas ráfagas sonoras también me hicieron pensar en las víboras de cascabel, naturales de los desiertos, pues se combinaba con los movimientos serpenteantes que desde donde yo estaba, podía ver en los dibujos de piso que se borran tan pronto como aparecían a mi vista. La actitud corporal también era la de una serpiente, que de cuando en cuando, advertía a los demás de su presencia con su cascabel, ¿era este un lenguaje secreto de los personajes para comunicarse durante su travesía?

La música nos guía, vamos hacia los corridos y verseados norteños, sabemos, por las cadencias e instrumentos, que nos hallamos en la zona norte del país. En algún momento, suena un corrido y salen versos al aire que nos van diciendo reflexiones profundas al respecto del desierto y aparece por vez primera la idea de la frontera. ¿Acaso nuestros personajes se hallarán cruzando el desierto en busca de llegar a una frontera y atravesarla?, pero ¿a cuál de ellas? Una mezcla musical que provoca gran intriga en el público, un jazz que se transforma, se deconstruye para volverse un corrido, es algo hasta entonces no visto, pero sucedió, sin darnos apenas cuenta ya estábamos en un ambiente completamente situado en la zona desértica del norte y no sabíamos si los instrumentos eran los mismos, era como si una nueva banda se hubiera presentado de pronto.

No sabemos hacia dónde se dirigen, pero su marcha no se detiene. Así como los elefantes y las ballenas en sus eternos ciclos migratorios, así acompañamos a esta manada humana en una balada desértica que nos tiene cada vez más exhaustos. Paso a paso, seguimos su marcha, el sudor corre por sus frentes y moja sus ropas a tono rojizo que poco a poco se va tornando color borgoña por el líquido emanado de sus cuerpos, del mismo modo empezaban a evaporarse lentamente, como bien lo revelaba la columna de humo que brotaba de sus cabezas hacia el cielo.

Cuando Walter Benjamin llegó a la frontera de Francia en tiempos de la Segunda Guerra Mundial, terminó por suicidarse, presa de la desesperación que le suponía no poder huir de la guerra; horas más tarde, la frontera abrió sus puertas dejando pasar a los que habían llegado, pero para Benjamin todo había acabado ya. Mientras veía la pieza, no podía dejar de pensar en esa anécdota extrañamente curiosa. ¿Qué se escondía ulteriormente en ese muro que se levantaba frente a Benjamin para hacerle tomar la decisión fatal de acabar consigo? ¿Qué significa en lo profundo la idea de frontera? ¿Nuestros personajes harían lo mismo? Todas esas preguntas azotaban las paredes de mi cabeza mientras se desarrollaba la coreografía.

Del mismo modo, me encontraba cautivado con la idea del peregrinaje. Cuando joven, pasaba mis días y horas viendo innumerables documentales sobre animales. Allí, me empapé de muchos conocimientos sobre aves migratorias, elefantes que se enfrascaban en caminatas por meses hasta llegar a donde había agua y ballenas que salían en manada en busca de aguas más cálidas. Comprendí que la naturaleza es inherentemente migratoria, las especies lo hacían y no había motivo para pensar que los seres humanos no lo iban a hacer también. Había algo más, siempre lo hacían en grupo, en familia, y se protegían unos a otros en todas las etapas de este viaje. La migración me hacía pensar en otra cosa, que es que la naturaleza tiene una gran inclinación por el desapego, no quedarse en un solo lugar sino moverse. ¿Era esa una metáfora colateral de la coreografía? ¿Eran una familia que caminaba como los animales migratorios lo hacían? No importaba la respuesta real como el hecho de que esas preguntas fueran detonadas mientras veíamos la obra.

Esa balada que se dibuja en los pasos de la inmensa caminata que supone la migración, me llenaba de emoción, porque no éramos muy distintos a esos elefantes ni ballenas. También los seres humanos caminábamos en mandas para buscar sitios mejores. A menudo, me he preguntado las razones que motivan estas movilizaciones, pero siempre me he llenado de una tristeza profunda cuando observo a esas masas de gente cargan la mochila llena de esperanzas y peleando porque el mañana les sonría nuevamente.

Sentado en ese patio de butacas, me preguntaba el lugar a donde se dirigían los personajes. Sus miradas revelaban un anhelo, un ansia de llegar a un punto donde todas sus aflicciones encontrarán consuelo. Apareció entonces una nueva idea, la de “camino”. Tantas veces se nos ha dicho que lo importante está en el camino y no en la llegada, como en ese famoso poema de Cavaffis sobre Ítaca, pues era Ítaca lo que los personajes buscaban y, sin duda, el camino se les hacía inmensamente largo, aunque no todo en él era doloroso. Había pequeños momentos donde podíamos apreciar una extraña luminosidad esperanzadora después de todo este ambiente desolador, como cuando entre ellos deslizaban los pies bailando al son de los bailes típicos norteños. Entonces, una ligera sonrisa se dibujó en todos nosotros dentro del público, reconocíamos, aunque sea de oídas, esos bailes y esa música y nos alegrábamos de que nuestros peregrinos tuvieran un momento de esperanza.

La danza de los sombreros se complejizaba con sinuosos trazos espaciales. En ocasiones, mi vista borraba a los personajes para solo percibir unos sombreros que flotaban por todo el escenario. Los difíciles y caprichosos acomodos que lograban los bailarines cuando se colocaban unos a otros los sombreros en las más complejas posiciones me hacían pensar en el estudio profundo que supuso el manejo del objeto. Mi parte favorita con este elemento fue cuando se taparon el rostro con ellos y ahora tenían una cara-sombrero, ese fue el culmen de esta atmósfera

desértica y norteña, y los ahora personajes-sombrero me parecieron de lo más interesante.

La obra finaliza con un personaje que se aleja hacia atrás, caminando lento, regresando sus pasos y borrando sus huellas. Este se tapa del sol que le golpea el rostro con una mano y en este rebobinar la luz se apaga tenuemente. ¿Habrán llegado a su destino o se percataron de que esta existencia se trata en exclusiva de un único e interminable peregrinar?

II

Que el Premio Nacional de Danza hubiera tenido lugar en mi ciudad natal, no pudo emocionarme más. Ciertamente este hecho, aunque pudiera considerarse pequeño, me llenaba de emoción. Acercaba los más altos ambientes de la danza al lugar donde vivía y donde había crecido. Yo, que tantas veces caminé por los callejones de la ciudad, con la espalda encorvada para cubrirme el rostro de la lluvia que con sus finos hilos golpeaban como agujas de acupunturista en la piel, ahora mismo me encontraba presenciando uno de los más grandes eventos en el mundo al que decidí dedicarme. Pensaba que, al descentralizar estos eventos, nos abrían la puerta de los sueños y a pensar “algún día yo estaré allí también”. Y lo pensé, casi ni lo quiero admitir por pena a parecer demasiado pretencioso, pero lo pensé y en el fondo de mi vida posible lo juzgué por factible, me apena demasiado, pero fue real y, aunque los sueños no sean más que eso, creo que no le hago daño a nadie con soñar.

En algún punto de la obra, escucho en el audio, apenas perceptible por lo bien mezclado que se encontraba con la música, la frase que corona el presente texto: ¿realmente existen las fronteras o son solo líneas que las aves no pueden ver? Entonces me llené de emoción. Pensé de inmediato en la realidad de esa frase que ahora golpeaba poéticamente y retumbaba en mi corazón. ¿Qué significaban para las aves esos muros imaginarios que los seres humanos nos habíamos inventado? Imagino que para ellas solo existe el mundo sin división ninguna y que lo ven todo desde donde surcan el cielo completamente suyo. Nosotros, la raza humana, en cambio, nos habíamos peleado por los trozos de tierra que compartimos y nos habíamos esforzado en amurallarnos. Constantemente me repetía en mi cabeza eso y agregué dentro de mí: en realidad, las fronteras, para un ave, deben de ser solamente líneas que no signifiquen nada más que la orografía de un sitio que ya les pertenece.

Con todo lo anterior nació en mí el deseo de preguntar a los intérpretes de la pieza por el proceso que debieron seguir para llegar a consolidarla y llegar hasta el Premio Nacional. Debo agradecer enormemente al elenco que aceptó gustoso realizar la entrevista y que amablemente respondieron con abundancia a mis preguntas, ya que, sin ello, no lo habría podido lograr. Gracias por compartirse y por compartimos sus reflexiones al respecto. Lo siguiente son la recopilación de sus testimonios.

III

Del diario de Janice Platt

*...Enséñame tu pasaporte y dime: ¿cuántas fronteras has pasado?...
¿Existen los límites?...*

Ahora, con los años, he llegado a una conclusión: los mapas mienten. El centro que marcan no es el mío. Mi centro es el norte.

Me queda claro, que toma mucho, pero mucho tiempo, comprender un hecho complicado: en ocasiones, hace falta tomar distancia de las cosas para comprender lo que en realidad son. Hace ya varios años desde que salí de Hermosillo, Sonora. He abandonado aquel calor por viajar a conocer otros lugares y tras visitar estos sitios no he podido llegar a otra conclusión que esta: realmente el norte es el lugar que me centra, es en donde debo estar.

No fue hasta que salí que descubrí lo que era ser sonorense. Descubrí esa extraña fuerza interior que irradia cuando pienso en mi punto de origen. Es en cuanto recuerdo el inexorable hecho de venir de los fragores de un desierto, que despierta mi resiliencia, que algo dentro de mí se aviva con un fuego nuevo y me hace aferrarme por conseguir aquello que quiero hacer.

Vivir en la montaña, como ahora vivo, tiene grandes privilegios. La vida es vasta, tranquila y diversa. No hay necesidad de esforzarse demasiado para conseguir la mayoría de las cosas. La tierra es fértil y los habitantes descansan en ella para satisfacer sus necesidades. Saben de su bondad y confiados en ella, en su certeza de que los árboles fructificarán y lo que siembran será cosechado con bien, tienden a instalarse en ese lugar; en cambio, en el desierto, lo que quieres, tienes que trabajar para hacerte con ello, si no lo haces, lo pierdes. Hay que procurar mucho más las cosas para que puedan crecer.

Ahora, desde lejos, pensando en este desierto y en lo que dejé atrás, también recuerdo a mi padre. Me es inte-

resante mencionar este hecho: Fue hasta los 77 años que tomó una decisión que nos dejó boquiabiertos. Dejó de utilizar sombrero para empezar a usar gorra. Lo cuento ahora y pienso en que quien lo lea, le puede parecer una ordinariez, pero para nosotros no lo era. El sombrero no es solamente un aditamento, un accesorio, es, ante todo, una herramienta de trabajo. Al despojarse de esas cosas, del sombrero, de las botas, también se despojó un poco de su identidad. Ya no podía sostener aquella faceta y tenía que soltarla; había cruzado una nueva frontera.

En esta oda al sombrero, no olvidó la forma del suyo: modelo Stetson, con las alas hacia arriba. Recuerdo bien cómo exigía al sombrero que ajustara bien la horma para su cabeza, acompañarlo a pedirlo a su medida y no comprender la razón de la variedad de ellos. Verlo sin él es extraño, porque, de alguna forma, le daba esa terquedad del desierto, le daba esa identidad de Sonora. Su sombrero era como una etiqueta en su frente que lo designaba como vaquero. Ahora, con gorra, ¿cómo saben los demás que es vaquero? Porque esa era su profesión y la portaba con el mayor de los orgullos. En la vida, hay momentos donde debes tocar puntos más allá para ver quién eres. Los límites se ensanchan poco a poco. Las fronteras, contrario a los muros pesados que pueden llegar a ser, tienen tendencia a moverse y, o nos asfixian o terminan por obligarnos a moverlas. Papá ya no tenía hacia donde hacerse más que ir y soltar el sombrero, soltar esa identidad. Yo, en mi propia vida, hice lo mismo, tracé una línea y me escapé por la tangente, me fui a buscar el sueño de mi vida, me fui a buscar allá dónde me llevó la danza y la seguí. Ahora, al voltear hacia atrás, me queda claro que no ha sido fortuito, veo que he sido yo quien ha decidido todo este tiempo y que los puntos de la línea terminan conectándose.

Entiendo que el cuerpo es el termómetro que nos indica cuando estamos topando con cárcel. Veo y siento las suaves diferencias térmicas que me van mostrando y alumbrando los senderos. Recorro con él para liberarme de la prisión que proporciona en realidad los pensamientos, pero el cuerpo es quien me ayuda a surcar las fronteras, me marca la ruta por donde debo ir. Sin duda, no me arrepiento de haber migrado; haberlo hecho significó ampliar los horizontes de mi vida. He conocido nuevas y variadas temperaturas y el termómetro se va afinando con el tiempo.

En el desierto, por ejemplo, somos demasiado directos, porque así es como nos exige la orografía. Aquí, en la montaña, todo es mucho más sinuoso, desde el trazo de sus ciudades, todo se dice con otro tono, todo se baila con un extrañamiento y cadencia que no existe en el lado norte, pero he conocido todas esas cosas y me he adaptado a ellas, solo así he crecido también.

Cuando llegué a Xalapa y comenzamos a bailar en el 2009, sabíamos que habíamos entrado a una compañía profesional. La misión era muy clara: convivir con personas de varios estados. Desde entonces, he perdido la cuenta de las tantas personas que han pasado por nuestros salones. Hemos compartido muchas fronteras, no únicamente con colegas bailarines, sino también con varios creadores. Nosotros mismos hemos tenido que abrirnos para ser nutridos por todas estas personas.

Cuando escogimos un nombre para la compañía, fue sustancial que se tratara de algo propio. Sabíamos que intentábamos conjuntar distintas culturas, distintas formas de ver la vida, pero ahora debíamos acotar al hecho de que toda esa diversidad se encausara hacia un solo camino. No fue sino hasta el 2012 que el nombre se hizo oficial. Con este nuevo bautizo, sabíamos que teníamos que definirnos como una compañía que se direccionara hacia una conjunción de todas las ideas. Cada uno de nosotros compartiría aquello que nos interesaba de manera particular. En esta retroalimentación, en el compartir, surgieron proyectos como nuestro Konet, donde nos dedicábamos a compartir un programa de formación para bailarines, en el cual el pilar fundamental era el respeto hacia esas otras cabezas que se sumaban a nuestra visión, para de esa manera poder hacer que convergieran.

Del diario de Juan Meza

...Nací en Ojinaga, Chihuahua. Yo soy fronterizo y para mí, es muy importante la visión de los oriundos...

Viajé a Xalapa desde Ojinaga para entrar en la compañía. Muy pronto me di cuenta de que la compañía tenía como objetivo conjuntar la diversidad de lo que se hacía en otros lugares, pero entonces, una pregunta acudía a mi interior: ¿qué tengo yo que ver con esto? ¿Cómo converjo con este grupo? Era complicado, al conjuntar tantas fronteras y tantas latitudes hacía, por ejemplo, que cambiáramos de elenco cada año y el flujo de personas que trabajábamos se modificara constantemente.

Una vez que la compañía se separó de la Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana, muchas cosas cambiaron. Nos volvimos un grupo independiente y autofinanciable. Nuestra creación tomó foco en nuestras necesidades propias de expresión. Nos preguntábamos constantemente: ¿qué tengo que decir? Pasamos a un formato de creaciones con un peso mucho mayor, donde hablábamos de temáticas sociales y sus consecuencias. Como creadores, nos preocupaba hablar de esos temas profundos en nuestro trabajo. Empezamos también a hacer una colaboración en conjunto, todos trabajábamos en favor de una idea. *Ocre* es el reflejo de todo eso.

De pronto, una voz en mi interior me hizo decir: “quiero hacer una obra sobre la idea de la frontera”, porque ¿cuántas veces llegamos al límite y cambiamos? Ahora, que me dedico también a enseñar, hablo mucho sobre los límites y que debe haber crecimiento en el desarrollo, aunque sea un poco cada vez. Solo cuando los tocamos se disuelven y se puede avanzar un peldaño más en el crecimiento. Se trata, pues, del traspaso de muchas fronteras, de cambios hacia procesos más profundos.

Al abordar la obra, me era relevante pensar en el hecho de que tanto la frontera norte como la sur del país están marcadas por el fenómeno de la migración. Quienes cruzan, quienes vienen de paso, no tienen identidad. Al momento de hablar de la frontera, es hacerlo también de la manera en cómo se vive, de cómo se comportan las personas del lugar, cómo se comportan quienes llegan nuevos a estos sitios fronterizos y otro fenómeno, que es aquel que se genera en la convivencia diaria.

Pensé que no quería hablar sobre la migración, porque es un tema demasiado fuerte para mí. Por tanto, buscamos hacer una metáfora al respecto con la música. Esto es debido a que los instrumentos delimitan el tipo de corrido característico de cada estado. Buscamos también generar una identidad con el uso de los sombreros. Estos nos ayudaron a crear metáforas y convertirlas en una danza. El sombrero, concluimos durante el proceso, es un instrumento de trabajo; su forma de uso delimita también la parte del país a la que perteneces, pero debíamos investigar cómo corporeizarlo y crear un mensaje.

Vivir en el desierto fue algo indescifrable para mí hasta el momento en que me vine a vivir a Xalapa —concretamente a Coatepec—. Aquel desierto de Ojinaga es un desierto infernal, es muy compleja la vida en esa zona. Los habitantes somos muy aferrados, porque solo a través de este lugar, enfrentándonos a él y sus inclemencias, podemos salir adelante. Esta es una de las características que encontré en mi gente: ese tesón al hacer las cosas, esa motivación que viene de no sé dónde, pero nos impulsa para lograr algo. Cualquier fronterizo es muy amable, su entorno le enseña a hacerlo. Los oriundos del desierto tenemos un arrojo por seguir adelante, decimos con frecuencia “hasta que la voluntad se acabe; ahí paramos”. Solo pude percatarme de eso en el momento de salir, porque cuando me tocaba regresar, me sentía diferente y ajeno. Entonces yo quería que mi familia se acoplara a la forma en que yo vivía, pero descubrí que aquella era su vida y debía respetarla como tal.

Este recorrido en mi vida ha sido como una línea. Han ocurrido muchos cambios con el avance de la edad. He visto cómo he colapsado, mi cuerpo y mi mente también lo han hecho, pero todos esos momentos me han dado la experiencia que me permite encontrar nuevas formas de “estar”. Solo en el momento en que los límites aparecen es que llega el crecimiento; si la compañía sigue caminando es prueba de lo que digo.

No sé hasta dónde me va a llevar este camino. Me suele costar mucho trabajo volver a empezar y si por mí fuera tal vez dejaría la danza totalmente, pero sigo en el camino. Llevo desde los 9 años con la cultura del cuerpo y aún persisto. La experiencia me ha permitido hallar las pautas que me permiten seguir andando. Es en este escarpado sendero en el que he podido estudiar y ver mis zonas de confort. He llegado a la conclusión de que uno va a poder seguir bailando mientras sea capaz de sostenerse contra la gravedad; bailaremos de formas distintas, cambian las maneras, pero el verdadero límite es la vida misma.

Del diario de María José

...Mi frontera es de color verde...

Esa imagen me viene a la cabeza cuando pienso en mi frontera, la veo de color verde. A diferencia de mis maestros, con los que comparto escena en esta pieza, aún me encuentro descifrando lo que significa ser de Xalapa. Sigo preguntándome qué significa en lo profundo ser montañesa y vivir entre la niebla y la lluvia. Pienso en Xalapa como un río, con ese eterno recorrido. Pienso también que cuando se es río, no se da uno cuenta, pero en algún momento se mezcla con el mar y eso

supone la existencia de un destino mayor al que es posible aspirar.

He vivido toda la vida en Xalapa y eso significa también que ha habido un miedo a salir. Cuando comencé a bailar con la compañía fue la primera vez que me subía a un avión, la primera vez que me aventuré a otros sitios que no conocía.

Siempre he sentido que no pertenezco a ningún lugar hasta que ha llegado este momento. En mi vida, he concluido que el querer ver más allá, ir más lejos, me ha impedido dimensionar la cantidad de cosas que tengo aquí.

Al comenzar el proceso creativo de *Ocre*, sabía que mi frontera era mi cuerpo. Mi propio cuerpo constituía un límite, el cual debía descubrir cómo abordar. Al mismo tiempo, entendía, cuanto más avanzábamos en el desarrollo de la obra, que todos estábamos absolutamente dispuestos a poner más que el cuerpo —y, en efecto, lo hicimos—, eso me motivaba a continuar avanzando. Descubrirse a sí mismo y entenderse como equipo significa, naturalmente, comprender las cabezas de los otros. Conciliar nuestra naturaleza que ha sido configurada por nuestras diferencias geográficas y a la vez, compartir de dónde venimos. Entre las frases que surgieron durante el montaje surgió una que fue: “poetas de la frontera y de nuestro pensamiento”. Así éramos durante este camino hacia la creación.

En la rutina diaria con la compañía, he descubierto nuevas formas de trabajo. Solemos apelar por una introspección de la memoria y abordaje de los temas sociales, siempre desde el respeto y desde la experiencia propia, partiendo de cómo se asimila ese hecho en nuestro quehacer. En *Ocre*, entendíamos que, si no llegábamos a los 20 minutos reglamentarios del concurso, no pasaba nada por hacerlo más largo o más corto. Teníamos una meta, sí, pero no era nuestro único móvil para realizar este trabajo. Esta participación en el Premio Nacional de Danza constituyó la primera vez que colocamos nuestros nombres como intérpretes y creadores de una pieza. Considero que hemos sobrepasado nuestros propios límites.

Del diario de Abraham Ponce

... *La vida se trata de líneas...*

He vivido mucho más en el Sur, en el Aguaje, cerca, muy cerca de aquí. Allí compraba 5 pesos de galletas de animalitos envueltas en papel estraza...

Vivir en un lugar donde todo lo puedes hacer caminando me ha llevado a desarrollarme con la idea de tener todo lo que he querido. Cuando me fui a Tijuana tuve un choque cultural muy fuerte. Viví 5 años allí, pero no me pude adaptar al ritmo de vida, a la forma de ser de las personas allí.

Cuando uno sale de su lugar de origen, cruza una línea y llega a un nuevo límite. Al regresar a Xalapa, volví a cruzar una línea, cuando juntos creamos *Las Sangres*. Otra, hacer *Ocre*, porque supuso una línea mucho más importante de cruzar. Se trató de poner en ese trabajo lo que somos y hacia dónde nos dirigíamos. Las compañías de danza tienen un esquema muy marcado, muy vertical, se tiene al director y nosotros respondíamos en función de su idea. En este trabajo, por el contrario, las circunstancias ya no decidieron por nosotros; más bien, *Ocre* se trató de colocar algo de nosotros. Comenzamos a conocernos de otras maneras, este fue el momento adecuado para hacerlo. De haber sido en otro tiempo, tal vez no lo hubiéramos logrado.

Al realizar esta puesta, hay algo de identidad, lo que nos une no es solo la frontera, sino también lo que cada cual ha colocado para nutrir el proyecto. Esta pieza no es de *Las Sangres*, es más bien de nosotros como individuos, hemos plasmado lo que somos y el resultado fue esta coreografía. Es una pieza en la cual podemos sentirnos confiados, hay una parte de mí en ella. Al bailarla la disfruto mucho, porque estoy con quienes quiero y donde quiero. La obra tiene esencia, algo particular, es algo que no se dice con palabras, pero se siente con el cuerpo.

IV

Más allá de las fronteras

Hace rato que vengo pensando en los grandes muros que he edificado alrededor de mí. Hace tiempo que no pienso apenas en otra cosa que en la cárcel que me he construido. Estas barreras, mentales en muchas ocasiones, son mis fronteras, pero son en realidad, unas fronteras secundarias, porque me han sido impuestas y muchas de ellas no las he elegido yo.

He dicho en más de una ocasión, que el cuerpo me parece una cárcel y en cierta medida lo pienso, pero en realidad, es que la prisión corpórea es, para mí, la primera frontera. Aunque comprendo bien que toda experiencia es captada gracias a la asombrosa máquina del cuerpo, también sé que este tiene sus limitacio-

nes y la experiencia se extiende mucho más allá de mis límites.

Ahora bien, tras estos caminos trazados por el cuerpo y las letras, he llegado a la reflexión de que la primera frontera es, sin duda, la propia, la de la piel hacia afuera, pero tal vez, en realidad, es en el interior donde hallamos la manera de disolver esa barrera. Es primero en un camino interior donde hallamos las razones por las cuales hemos elevado esos muros tan gruesos alrededor de nuestra vida y, entonces, somos capaces, despacio y con paciencia, de dar un paso hacia afuera, aun con el miedo, con nuestras inseguridades, pero lo damos.

Creo también, que es estrictamente necesario dar esos pasos fuera de nosotros. En ocasiones debemos obligarnos a darlos, otras somos más compasivos, encontrar cuándo hay que ser de tal o cual modo es lo complejo. Aunque pienso que no todas nuestras paredes puedan o deban ser derribadas por completo. Intuyo que hay algunas que con solo rozarlas con los dedos nos detonen un llanto inquebrantable, como una fuente quebrándose de pronto, una vajilla que se apostilla, así, con esa rapidez. Otras, tal vez solo podamos empujarlas un poco para caminar con ellas a cuestas y soportar de cuando en cuando el cansancio de tenerlas sobre nosotros. Al final del día, somos solo humanos.

La frontera, las fronteras, los pasos, las migraciones, ahora comprendo que los seres humanos nos hallamos en una balada interminable de pasos que se pierden en la arena. Huellas detrás de nosotros cerrando el camino para siempre y de las cuales, solo cuando volteamos a mirar, nos damos cuenta de lo lejos que han quedado. Aún con ello, saltamos al vacío y podemos encontrar a nuestras manadas con las que caminar juntos, porque el viaje nunca es solitario del todo, siempre se hayan almas con las cuales combinar pasos y recargar el hombro cuando las fuerzas nos fallan.

Así como las aves que surcan el cielo, tal vez algún día nosotros también lo atravesemos, con la convicción de sobrevolar todas las fronteras para ver el mundo como nuestro y poder vivir sin necesidad de edificarnos esos parapetos. Tal vez y solo tal vez, algún día pueda ser...