



Camaleón

ARTE ESCÉNICO

REVISTA DIGITAL DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

Vol. 5, Núm. 5 (2025). ISSN 2683-1600



Charlas camaleónicas

Entrevista con el maestro: Abraham Oceransky, el hombre del laboratorio

José Olivares: Un artista multidisciplinario que trasciende límites

Atelier

Escribir con el inconsciente: Reseña del Taller de Escritura Poética Autoetnográfica

Dos preguntas más por cada respuesta

En escena:

Siempre seremos oasis



Camaleón
ARTE ESCÉNICO

REVISTA DIGITAL DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

Dr. Santos Guzmán López
Rector

Dr. Juan Paura García
Secretario General

Dr. José Javier Villarreal Tostado
Secretario de Extensión y Cultura

M.A. Deyanira Triana Verástegui
Directora de la Facultad de Artes Escénicas

Equipo editorial

Consejo editorial externo

Katiuska 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

Correctora de estilo

Armandina Yarezi Salazar Díaz

Asistencia editorial técnica

Alejandro Cabezuela Chávez
Jorge Arturo Muñíz Gaona
Roy Alfonso Carvajal Jiménez

Diseño editorial

Montserrat Jara Castillo

CAMALEÓN ARTE ESCÉNICO
REVISTA DE LA FACULTAD
DE ARTES ESCÉNICAS DE LA UANL
Volumen 5, enero-junio 2025

Imagen de la portada:
Van Hugo



Imagen del Archivo FAE de la obra *La ola*,
dirigida por Rennie Piñero

Camaleón Arte Escénico. Vol. 5, Núm. 5 (2025). enero – junio 2025., 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. Responsable de la última actualización de este número: M.A.E. Bernardo Martínez Evaristo y Alejandro Cabezuela Chávez. Última actualización: **07 de marzo de 2025**.

ÍNDICE

- **Crónica de un camaleón**
*La experiencia de un camaleón:
Festival Internacional Universitario de las Artes
Escénicas FAE UANL 2024*
- 5
- 7 *Vivir de verdad circunstancias imaginarias*
- **Homenaje a un camaleón**
- 9 *A mi maestro: un gran ser humano*
- **Metamorphosis**
- 12 *La liberación creativa del
artista a través del dadaísmo*
- 13 *Nadie sabe lo que un cuerpo
puede hacer habitando grietas*
- 15 *El teatro como espejo:
inclusión, representación y poder*
- **Charlas camaleónicas**
- 17 *Entrevista con el maestro Abraham Oceransky,
el hombre del laboratorio*
- 20 *José Olivares: Un artista multidisciplinario que
trasciende límites*
- **Atelier**
- 24 *Escribir con el inconsciente: Reseña del Taller de
Escritura Poética Autoetnográfica*
- 26 *Dos preguntas más por cada respuesta*
- **En Escena**
- 28 *Apuntes de un performance ritual para sanar:
explorando la frontera de la muerte*
- 33 *Siempre seremos oasis*
- **Caleidoscopio**
- 34 *Resonancias de relatos para la memoria de
Las Sangres compañía*
- 36 *Vacío*
- 38 *Antes de dormir*
- 39 *Duelo*



LA EXPERIENCIA DE UN CAMALEÓN: FESTIVAL INTERNACIONAL UNIVERSITARIO DE LAS ARTES ESCÉNICAS FAE UANL 2024

POR ANDREA MAYTEE MORÓN, DIONICIO ZAMORA Y LEONARDO QUIROGA¹

La Facultad de Artes Escénicas de la Universidad Autónoma de Nuevo León cuenta con su propio Festival Internacional Universitario de las Artes Escénicas FAE UANL 2024, el cual tiene una duración de seis días e incluye una variada programación que abarca talleres, mesas de diálogo, conferencias y representaciones de diversas instituciones universitarias. Las labores para darle mayor proyección a dicho evento comienzan a partir de 2012, bajo las gestiones de la M.A.E Mayra Daniela Leal Meléndez, en compañía de la M.T.A.E. Claudia Gallardo y la Lic. Marcela Humphrey. El Festival consiste en unir culturas a través de las artes escénicas en un proyecto que se lleva a cabo cada dos años, para lo cual la Facultad se convierte en la delegación anfitriona.

La emoción comenzó a invadirnos desde los preparativos de esta última emisión. Como alumnos, tuvimos la oportunidad de ingresar a la convocatoria para formar parte del staff. Ser seleccionados como integrantes del equipo organizador fue algo emocionante y muy satisfactorio, sentir la confianza de todos nuestros compañeros y maestros para llevar a cabo una tarea tan importante fue algo genial. Durante la junta inicial, se distribuyeron las delegaciones y actividades correspondientes, nosotros, Dionicio Zamora, Maytee Morón y Leonardo Quiroga, nos hicimos cargo de la delegación de Torreón, representada por la Escuela de Artes Escénicas de la UAdeC (Universidad Autónoma de Coahuila), con un grupo en total de 27 personas: 23 alumnos, 3 maestros y una asistente de producción. Este grupo venía bajo el liderazgo de la maestra y directora escénica Laura Borrego y de la directora académica Margarita Barrera.

Las tareas para prepararnos fueron diversas, además de coordinar los horarios, las ubicaciones y las necesidades técnicas de los participantes, nos encargamos de garantizar que el campus estuviera disponible, en buen estado y accesible para recibir a los invitados. Trabajamos de la mano con la sociedad de alumnos FAE y el grupo FAE Sustentable recolectando basura en las instalaciones de nuestra institución, invitando a compañeros, docentes y personal a participar como voluntarios. También organizamos los lugares para los talleres, el área del comedor y otros espacios fuera del campus.

La llegada de la delegación fue un momento conmovedor. El grupo que recibimos estaba lleno de entusiasmo, su actitud era contagiosa y, de manera rápida, nos sentimos conectados. Todos diferentes, pero con su propia visión del arte y su pasión por el teatro, chicos tan llenos de vida, de talento y de ganas de comerse el mundo, así como nosotros. Intercambiar ideas y experiencias fue como un diálogo improvisado, pero lleno de aprendizaje y pasión, porque compartimos la libertad de expresarnos y divertirnos.

La Facultad se llenaba de energía y alegría conforme las delegaciones llegaban. Como anfitriones, teníamos la misión de asegurar que cada visitante se sintiera bienvenido y dispuesto para recibir una experiencia inigualable. Durante esa semana y desde el primer día, los alumnos de cada delegación compartían talleres a elegir con un enfoque específico según cada tallerista, todo a beneficio de las y los estudiantes, aportando con ello herramientas a nuestras carreras. Después de tomar dichos cursos en un horario de 3 horas al día (15 horas a la semana en total por taller), compartíamos un espacio de foro para ver mesas de diálogos o conferencias hechas por pilares en el tema, maestras, maestras y talleristas con enfoque y criterio del tópico señalado. Uno de los espacios donde hubo más intercambio y diálogo fue en las visitas al Teatro Espacio Rogelio Villarreal Elizondo, donde se llevaron a cabo las propuestas escénicas de cada delegación, presentándose dos montajes por día.

La delegación de Torreón nos impactó con su solidez mostrada en escena con su representación *Siete* bajo la dirección de la maestra Laura Borrego y Liliana Enríquez como asistente de dirección, la dramaturgia fue de Saúl Enríquez y el impecable trabajo coreográfico estuvo a cargo del maestro Rogelio Arrañaga. Como miembros del staff, se nos permitía estar en el apoyo de las delegaciones a presentarse, lo cual nos brindó la posibilidad de entablar una conversación de su trabajo creativo, su calentamiento y preparación corporal antes de escena, lo que nos llevó a aprender o encontrar diferentes maneras de trabajo.

Una de las actividades que más nos marcó fue la presentación de *Oasis*, una obra colectiva que combinó a miembros de todas las delegaciones invitadas, seleccionando un alumno representante de cada delegación. Esta obra fue parte del cierre del Festival, mostrando con ello el poder del trabajo en equipo, una visión conjunta en la que el arte nos conecta como artistas sin importar las raíces.

El Festival nos mostró dinámicas en grupo; los bailes, la música y compartir ideas y visiones fueron momentos especiales que dejaron huella en cada uno de nosotros. Más allá de las presentaciones, las interacciones entre las delegaciones fueron una fuente de aprendizaje y experiencias, pues intercambiamos métodos de enseñanza, técnicas de calentamiento, reflexiones sobre el arte y la cultura.

Nos encontrábamos en una
disposición genuina de

**compartir lo aprendido y enriquecernos
colectivamente.**

¹Estudiantes de la Licenciatura en Arte Teatral y miembros del staff de Festival Internacional Universitario de las Artes Escénicas FAE UANL 2024.





La convivencia con delegaciones de San Luis Potosí, Sonora, Costa Rica, Texas, y muchas otras, nos permitió darnos cuenta de las diferencias de aprendizaje y de cómo el arte puede ser un método de comunicación y entendimiento.

Ver todas esas creaciones de cerca y compartir con los creadores sus emociones y su trabajo fue una experiencia increíble, cada propuesta en escena presentada contaba al final con su mesa de desmontaje, para que los alumnos, docentes, talleristas e invitados pudieran preguntar y las delegaciones relataran al público su proceso y trabajo, pero esto no solo se quedaba en el teatro, seguía en el comedor o en el entorno de la Facultad, eso era lo interesante, las conversaciones parecían interminables.

Desde una perspectiva más personal, este festival nos enseñó, como alumnos de la FAE, anfitriones y como miembros del staff, habilidades de organización, la importancia de coordinar a diferentes personas y de comunicarnos de manera efectiva. Aprendimos a gestionar expectativas y a estar al tanto de los detalles.

Al estar a cargo de una delegación visitante, nos enseñaron a planificar, diseñar horarios y asegurarnos de que todo el mundo estuviera en el lugar que debía estar. Algo importante es que aprendimos sobre empatía y liderazgo. Gracias a este evento y las tareas que realizamos logramos conectarnos con los demás al demostrar hospitalidad genuina y ofrecer apoyo emocional. Además, aprendimos sobre el trabajo en equipo y la importancia de liderar cuando es necesario. En un evento tan grande como este, pudimos observar una perspectiva más amplia sobre cómo se organiza un festival, desde la logística hasta el manejo de los participantes.

Como cierre, nos quedamos con las conexiones que se lograron hacer en el trayecto de esa semana, fue muy interesante conocerles y saber algo nuevo de cada persona, de cada taller, conferencia y puesta en escena, al mismo tiempo, comprender que fue recíproco porque mostramos algunas de las cosas que hacemos aquí y, así mismo, tuvimos la posibilidad de debatir con ellos sobre algunas diferencias que tuvimos, por ejemplo: enseñanzas, métodos y prácticas vistas. Cabe mencionar que esta ex-

periencia no solo nos ayudó a crear vínculos con las personas externas de nuestra institución, sino también fortaleció y creó amistades con gente de la propia Facultad, gente de otras generaciones, de otros salones, incluso de la Licenciatura en Danza Contemporánea, gracias a la mezcla de los talleres es que pudimos coincidir con ellos y ellas, llegando a intercambiar gustos por las diferentes carreras; fusionamos nuestro arte logrando aumentar el gusto y la pasión por lo que hacemos y queremos hacer durante toda nuestra vida.

Como consejo después de esta vivencia inigualable, queremos transmitir la seguridad de lanzarse, salir de la zona de confort, dejarse llevar por el aprendizaje y la importancia de crear vínculos de muchas partes del mundo relacionados al mismo entorno artístico, no desaprovechar las oportunidades para conocer algo nuevo que enriquezca el trayecto.

Recuerda, los momentos incómodos marcan
el crecimiento en tu camino.

VIVIR DE VERDAD CIRCUNSTANCIAS IMAGINARIAS

POR GLORIA AIDEÉ CORONADO CERVANTES¹

La frase que da título a este texto se escucha fácil, pero no lo es cuando te enfrentas a tus propios miedos, tus creencias, tus costumbres, la forma de actuar según la generación en la que naciste y todos esos monstruos que nos pervierten. Digo pervierten porque desenmascaran nuestro verdadero “yo”. Nos encontramos con aquello que queremos ocultar, pero esconder algo al teatro es imposible. Estar actuando es estar con el alma desnuda, todos (y sobre todo el director) pueden ver en dónde te duele exactamente y por qué; ahí habita la magia, es un salto de confianza hacia permitirnos ser vulnerables (y actualmente cómo nos cuesta encarnar desde la vulnerabilidad). Creemos que no nos tomarán en serio, que somos frágiles y por eso nos colocamos un sinfín de máscaras sociales que van matando nuestros impulsos, nuestro ser auténtico, nuestra voz y verdad, quiénes somos realmente. Matar impulsos, matar instinto, nos han domado tanto, de tal forma que creemos que el impulso es malo o, al menos, eso era lo que creía yo al comenzar el proceso en *La ola*.

En ensayos me decían “sigue tus impulsos” “¿Qué quiere hacer tu cuerpo?” “¿Qué te pide?” Yo sentía desde mis entrañas esa energía que te motiva a accionar de cierta forma, pero de inmediato lo bloqueaba por temor a hacer algo “políticamente incorrecto”. Nuevamente: estamos domados. En el teatro tenemos la oportunidad de dejarnos llevar por la energía más orgánica, la primitiva, nuestro chakra raíz, claro, también cuidando a nuestro equipo y respetando los límites. Es una delgada línea.

Cuando logré desprenderme un poco de mis propias limitaciones, de mi baja autoestima o el síndrome del impostor, cuando logré saltar al vacío, ser vulnerable, dejar todo mi cuerpo, mi alma, mi mente y energía habitar el personaje, dejarlo ser, es cuando experimenté la magia que tiene el teatro, sumando a esto un arduo trabajo de investigación, entre películas, series, documentales, libros, videos,

imágenes, música, la historia detrás de los textos. Todas las fechas que se nombran en un texto no están porque sí, sino porque el dramaturgo eligió exactamente esa fecha y usó esa referencia específica, y hay que respetarlo, comprenderlo con la mirada del dramaturgo, solo así, entonces, es cuando todo el análisis en conjunto empieza a vivir, comienza a dar una serie de estímulos para que puedas experimentar lo que es *vivir de verdad circunstancias imaginarias*.

Un aspecto que fue muy grato descubrir es la maquinaria emocional de mi cuerpo, no tengo que forzar emociones, ni siquiera buscarlas, solo preparar el campo fértil para que ellas puedan nacer ahí solitas y darles la bienvenida. Preparar el campo fértil es primero entrenar mi cuerpo, un cuerpo activo que está despierto y dispuesto a trabajar. Soy fanática de llevar a mi cuerpo a un trance, pues para mí es necesario que esté relajado y solo así he encontrado la forma de llegar a ese punto de no tener un juicio. La plaga de ese campo fértil es el juicio.

Recordar cuáles son las motivaciones de mi personaje cada que entro y salgo de una escena, nunca desconectarme de estas circunstancias, ni siquiera cuando no estoy dentro de escena, cuando estoy esperando mi momento de entrar, pienso en qué está pasando con mi personaje antes, cómo se siente ese día dependiendo de lo que sé que le afecta y lo que le gusta, cómo son sus manías, sus gestos sombra, y sigo moviendo mi cuerpo, sigo manteniendo mi cuerpo activo sin descanso.

El mayor reto fue adentrarme en una generación que no es la mía, pero he ahí lo hermoso del teatro.

¿En qué otra profesión podemos navegar por el tiempo, **traerlo al presente, respirar, oler, sentir**, aunque sea un pedazo de lo que fue esa época?



¹ Estudiantes de la Licenciatura en Arte Teatral y miembros del staff de Festival Internacional Universitario de las Artes Escénicas FAE UANL



Nos trasladamos a los años sesenta y, por un momento, olvidamos que es el 2025, aunque este imaginario se rompe al ver que la historia se repite.

“La historia sirve para que el futuro no te pesque desprevenida, las pautas sociales tienden a repetirse de manera que si conoces la historia podrás evitar repetir el pasado” (Ron Jones, personaje de *La ola*). Algunos comentarios que recibimos al momento de estrenar la obra mencionaron que era un montaje anacrónico, que era casi imposible que volviera a repetirse la historia. Si recuperamos la observación, podremos darnos cuenta de que el fascismo está tomando fuerza y que, nuevamente, la sociedad no está haciendo nada. Entonces, esta es la forma de protestar ante múltiples abusos que estamos viviendo como sociedad y no solo desde una victimización, estamos permitiendo que esto suceda, la empatía está escasa por la cancelación y lo “funables” que todos podemos llegar a ser, se pierde el respeto al otro sin importar etnia, color de piel, preferencias sexuales o religiosas.

Este montaje es un grito para despertar del sueño. Este montaje me despertó no solo la conciencia social sino también personal. Este montaje es una oportunidad para salir de la burbuja y mirar el problema social que estamos pasando. Este montaje también me despertó como artista escénica y logró algo tan simple, pero tan complejo, como es permitirme sentir, escuchar, responder a mis impulsos.

Estos aprendizajes y esta nueva forma de percibir la vida no habrían sido posibles sin un buen guía. Un maestro verdadero es quien predica con el ejemplo, quien te puede orientar para dar el máximo, que sabe qué puedes dar y, si uno tiene la suerte de estar abierto, disponible y dispuesto, si uno decide bajar sus barreras para explorar lo rico que es actuar con verdad, entonces estaremos viviendo de verdad. Entonces estaremos haciendo un teatro vivo.



A MI MAESTRO, A UN GRAN SER HUMANO

Por Heriberto Domínguez Zavala¹

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



Esta obra quedará registrada bajo la licencia de Creative Commons (CC BY 4.0) Internacional

Con un nudo en la garganta, el corazón roto y los dedos temblando, escribo estas palabras en homenaje al maestro Alejandro González Herrera. Como alumno de él, considero que es muy conocido en el medio artístico, pero con gran honor, me permito presentarlo.

De 58 años, originario de Veracruz, el M.A.E. Alejandro fue un gran promotor del arte y la cultura. Estudió en la Facultad de Ingeniería Mecánica y Eléctrica de la UANL y obtuvo la Maestría en Artes Escénicas en la Facultad de Artes Escénicas de la misma institución universitaria. En el 2009 fundó la Compañía Titular de Danza Folklórica de la UANL, fungiendo como director de esta. En el año 2023 recibió el Premio a las Artes de la UANL por su trayectoria en la danza. El maestro creó un gran currículum y logros dentro de su trayectoria cultural que llenarían toda esta sección, reconocimientos que seguro ocuparán las cuatro paredes de la sala de su casa, pero, ya que tengo la oportunidad de escribir sobre él, quisiera abordar en este espacio y con mayor profundidad lo que dejó enmarcado dentro de nuestros corazones a todos sus conocidos, pero, sobre todo, a sus alumnos.

En 2016 tuve la oportunidad de formar parte de la CTDFUANL; desde las audiciones vi a la punta del grupo a una persona con un

gran temple y, siendo sincero, me dio un poco de miedo. Desde los primeros ensayos empecé a conocerlo un poco más y me di cuenta de su gran profesionalismo, un maestro que cuidaba cada detalle de lo que sea que tenía planeado hacer, muy metódico con la técnica y postura de sus alumnos, con sus coreografías y cualquier montaje, así fuera para un evento en el “Kínder Campanita” o una gira por el extranjero. Y fue, con el paso del tiempo, que me di cuenta de que no solo procuraba a sus alumnos como bailarines, buscando que tuvieran la mejor técnica al zapatear, sino que observaba cómo, en descansos o al final del ensayo, se acercaba con alguno de ellos para preguntarles cómo se encontraban o si todo estaba bien. Mis compañeros con más antigüedad, incluso, se acercaban a él saludándolo con gran confianza, regresándole las mismas preguntas que hacía y, entre risas, les deseaba un buen día. Con el paso de los meses me tocó ser a mí a quién le preguntaba que cómo me encontraba y, poco a poco, creé un vínculo más cercano con mi maestro, aquel que cuando entré al salón de ensayo por primera vez me causaba algo de miedo. Fue ahí donde descubrí la calidad de persona que también era, un saludo, un abrazo, una sonrisa al pasar, era signo de un profesional que cuidaba del bienestar de sus alumnos. Claro, cuando se enojaba, se enojaba completo, regaños, jalones de oreja (no

literal), gritos de “¡Con el otro pie!”, “¡Así no es!”, “¡Para el otro lado!”, “¡Cuando doy una indicación no hagan nada!”, “¡Cuando tengan su compañía hacen lo que quieran!” Bueno, ahí sí le seguía teniendo algo de miedo, pero tengo más presentes esos momentos en los que todo fluía y, sin dejar de ser autoridad para nosotros, también entraba al juego y las risas, soltando chistes o agarrando a carrilla a uno que otro de mis compañeros.

Fuera de ensayo el maestro era otro completamente, era una persona con la que podías platicar de cualquier cosa, tenía muchísimos temas, sabía de todo. Sé que, como yo, todos sus alumnos recordaremos todos esos momentos de risas y pláticas mientras esperábamos el autobús para ir a una función, los momentos antes y después de ensayos, el raid que te daba para algún evento o donde hasta se ponía a bailar celebrando los momentos significativos para nosotros.

Es imposible no recordar cuando nos poníamos en círculo en hombros antes de salir al escenario, el maestro siempre nos dirigía unas palabras, pero cada una de ellas salían de su corazón, transmitiéndonos esa gran pasión que tenía por el folklor, cada consejo, cada palabra de ánimo, venían cargadas de muchísima energía, contagiándonos para nosotros transmitirla al público en el escenario. Siempre va a retum-

bar en mi corazón nuestro grito de batalla que él dirigía: “¡Que nos vaya a toda madre... madre... madre...!”.

Un gran consejo que sin duda nos llevaremos cada uno de sus alumnos, es una frase que constantemente nos decía: “Pasión y disciplina son los ingredientes importantes para todo lo que realicen en su vida”. Más que un cliché, lo comprendí al enfrentarme con el mundo real, en la Facultad, en el trabajo, buscar ese balance perfecto para que todo resulte en éxito, algo que él siempre quería de nosotros. No buscaba que fuéramos unos grandes bailarines, buscaba que fuéramos unas grandes personas.

Cómo no dedicar esta sección a un gran camaleón, que deja en alto el arte y la cultura, que buscaba preservar el folklor de Monterrey y de México, con investigaciones, montajes y muchísimo trabajo. El maestro Alejandro amaba a la Facultad de Artes Escénicas,

siempre me contaba de los buenos maestros que tenía y, a la vez, los buenos compañeros que tuvo en su paso por la maestría. Comprobé que dejó “la huella de un camaleón” en la Facultad e incluso en los camaleones mismos. Cuando yo entré a la institución me sorprendió que muchos de mis maestros lo conocían y me hablaban cosas muy buenas de él en diversos ámbitos, y créanme, las palabras eran mutuas, cada que le comentaba algo que yo haría en la Facultad, me preguntaba por todos los maestros, me comentaba lo increíbles, lo inteligentes y buenas personas que son, siempre era una gran plática sobre esta dependencia, lo cual hizo que, en lo personal, amara más ser parte de estos camaleones deseosos del arte escénico.

No quiero ser el único que tenga esta oportunidad de dedicarle unas palabras al maestro, le pedí a algunos amigos y compañeros de la CTFDUANL que escribieran algo para compartir este testimonio.

Maestro: Su amor por la danza me ha inspirado día con día, enseñándome que la verdadera satisfacción se encuentra disfrutando el proceso y no solo el resultado. Gracias por creer en mí desde mis 9 años, su influencia fue fundamental en mi crecimiento como bailarina y persona. Su legado vivirá siempre en mí, en cada paso, movimiento y sueño que persigo.

Griseleddy Colunga

Ser alumna del maestro Alejandro me dejó un gran aprendizaje tanto en la vida artística como profesional y personal, me enseñó que, siendo perseverante, disciplinada y constante, puedo lograr mis sueños y todo lo que me proponga, pero, sobre todo, me enseñó a tener humildad y que lo más importante en la vida siempre es hacer las cosas con pasión y con el corazón.

Michelle Iracheta

Siempre estaré agradecida por cada enseñanza, que además de transmitirme tanto su pasión por representar con orgullo nuestro folklore mexicano en cada presentación, me inculcó valores que estarán presentes en cada etapa de mi vida. En mi mente siempre se escuchará: “La base del éxito es la disciplina”. Deja un vacío enorme en cada uno de nosotros, pero su legado permanecerá por siempre.

Citlali Ruiz

Ojalá que todos los que tuvieron la oportunidad de conocerlo pudieran escribir un poco sobre él en esta sección y confirmar nuestras palabras, aunque, tal vez, nos llevase un libro completo, pero estoy seguro de que en cada uno de los corazones que el maestro conoció dejó una huella de la manera más positiva. Sería genial que esta sección fuera más extensa, es imposible contar en tan poco toda la experiencia, la humildad, el profesionalismo y la pasión que el maestro Alejandro ponía en cada paso que daba.

Maestro, sé que a muchos, así como a mí, nos duele no poder despedirnos de usted. Duele no darle ese “gracias” lleno de amor por

Me llevo lo mejor del maestro, sobre todo sus ganas de siempre lograr todo ante cualquier adversidad, su liderazgo y pasión por hacer las cosas. En mí dejó un gran hueco su partida, pero lo recordaré por el resto de mi vida.

Alejandro Limón

El maestro Alejandro me enseñó que no es suficiente con hacerlo bien, sino que debo ser el mejor en lo que hago. Todo gran logro viene con un gran esfuerzo y dedicación, y algo que me marcó fue su gran frase: “¡Calidad, no cantidad!”

Miguel Díaz

Dejó una huella importante en muchos de nosotros, me siento feliz de haberlo conocido y orgullosa de haber sido su alumna, feliz de haber podido trabajar con él y, sobre todo, agradecida por las oportunidades que nos dio a mí y a muchos alumnos de la UANL. La danza para mí se vuelve aún más importante, podré decir que fui parte de la generación que lo conoció y aprendió de él. Hoy nos toca conservar y perseverar su legado.

Kenia Monsiváis

todo lo que vio e inspiró en mí, por todo su apoyo, ayudarme a abrir caminos y acompañarme en ellos, por romper esa barrera de maestro-alumno y estar preocupado y al pendiente de mí y mi familia. Le garantizo que no dejaré borrar su nombre en cuanto haga, le aprendí demasiado para ser un buen bailarín, un buen profesional, pero, sobre todo, una gran persona.

Entre lágrimas despido estas palabras dedicadas hasta el cielo, lágrimas de tristeza por su partida y lágrimas de felicidad porque la vida me dio la oportunidad de conocerle.

**Gracias, maestro
Alejandro González Herrera.**

LA LIBERACIÓN CREATIVA DEL ARTISTA A TRAVÉS DEL DADAÍSMO¹

POR CECILIA DANIELA BATALLA DE LA CRUZ²

La definición del arte siempre ha sido subjetiva tanto para los artistas como para las personas que buscan cuestionarles: ¿existe verdaderamente algo que lo rija? Algunas personas mencionan la estética como rango de clasificación de este, pero la belleza también es una característica relativa a los ojos de quienes la perciben y conectan con sus ideales. Es justo esto lo que el dadaísmo rechaza y lo que se abarcará durante este ensayo, aunque antes de argumentar, primero es necesario explicar qué significa este término.

El dadaísmo es una de las corrientes artísticas que trajo, junto con su creación, los juicios más controversiales. Originada durante los años en los que Europa se encontraba luchando dentro de la Primera Guerra Mundial, esta vanguardia pretendía reprender los estándares de las normas impuestas por la sociedad, sobre todo las de la clase burguesa. Negando la idea de que el arte se rige por lo bello y lo establecidamente significativo, buscaba con desesperación romper con la idea de que hay algo constituido que debemos seguir dentro de este. Es también la vanguardia que promueve una de las ideas más increíbles, pues más allá de ser solo una corriente escandalosa y rebelde, es una corriente de poder revolucionario que lucha por los derechos del artista. Es decir, ayuda a romper este molde de lo que debemos ser como creadores y lo hace de las maneras más abstractas y espontáneas.

Y justo esto vuelve único al dadaísmo, su enfoque caótico e incluso absurdo. Para las personas dadaístas el mundo estaba en un estado de total crisis, especialmente durante la guerra, y respondían con obras de arte desafiantes de la lógica y la seriedad; o, en otras palabras, sacaban su ironía, provocación e irreverencia interna para expresar su descontento con la sociedad y el mundo en general. No había necesidad de buscar la coherencia y el entendimiento de las personas que apreciaban dichas creaciones. Las obras dadaístas podían incluir collages de objetos cotidianos, poemas que parecían carecer de sentido, performances teatrales extravagantes o hasta manifestaciones artísticas que desafiaban todo el tiempo las expectativas convencionales. Dicho de otro modo, el dadaísmo fue todo el tiempo una especie de búsqueda de rebelión artística con miras a liberar la creatividad de las restricciones y normas establecidas, fomentando un enfoque más libre y experimental hacia el arte.

Por todo esto es que en este ensayo aborda el dadaísmo desde un punto de vista positivo, analizando su capacidad única para liberar creativamente a los artistas y examinando cómo este movimiento pudo incluso contribuir al bienestar mental de las personas que se encontraban enjauladas en una percepción ajena y arraigadas a lo socialmente aceptado. Como se ha mencionado anteriormente, esta corriente, con su rechazo de las normas y su provocativa actitud antiartística, proporcionó a muchísimos artistas de la época un espacio sin restricciones para darles la oportunidad de explorar nuevas formas de expresión, tal como lo afirmó el poeta y uno de los fundadores del dadaísmo: “Así nació DADA, de una necesidad de independencia, de desconfianza hacia la comunidad. Los que están con nosotros conservan su libertad. No

reconocemos ninguna teoría. Basta de academias cubistas y futuristas, laboratorio de ideas formales”. (Tzara, 1918/s.f., p. 2.). En estas palabras logramos resumir un poco la esencia del dadaísmo como un movimiento que abraza la tensión imaginativa y la envuelve en una independencia que manifiesta la autodeterminación como su máxima prioridad.

Al soltar a los artistas de las convenciones y expectativas preexistentes, dicha vanguardia fomenta un terreno fértil para la innovación y la experimentación de quienes buscan seguirla. Esta idea se manifiesta fundamentalmente no solo en su actitud desafiante hacia el arte, sino también en su capacidad para trascender las fronteras entre diferentes formas artísticas. Y es por esta interconexión de la poesía, la escultura y otras formas artísticas que se logra desatar la autonomía ante las restricciones de la especialización, fomentando la colaboración y el flujo creativo entre diferentes áreas disciplinares.

Ahora bien, hablando sobre la prohibición del flujo creador mental, podemos adentrarnos por su parte en el tema del impacto que tuvo el dadaísmo dentro de la sección de la salud mental, destacando cómo esta corriente puede desempeñar un papel terapéutico en nosotros al ofrecer una vía de escape del mundo estructurado y muchas veces opresivo, pues el acto de desafiar las normas establecidas, inherente al dadaísmo, puede ser una forma liberadora y catártica que contribuye al bienestar mental al proporcionar una válvula de escape creativa. Podemos resumir entonces, que el término y la analogía del movimiento surge como un catalizador a través de sus manifestaciones artísticas subversivas, desafiando así las convenciones establecidas para alentar nuevas y distintas formas de pensar y de crear.

Además, la fusión de formas y la capacidad del dadaísmo para trascender las barreras disciplinares brindan a los artistas un espacio más amplio para la exteriorización de su originalidad más allá de su impacto artístico. Esta vanguardia, con su caótica pero liberadora energía, sigue siendo un faro de creatividad sin límites. Esto es algo que esta corriente me dejó en lo personal, el arte no tiene una frontera, nosotros como personas somos el arte que creamos sin importar si es bello o significativo para los demás. Y pienso que es lo más bonito que un artista puede conservar en su memoria.

Referencias

Tzara, T. (1918/ s.f). *Manifiesto dadaísta 1918*. https://www.academia.edu/17444684/MANIFIESTO_DADA%C3%8DSTA_1918?auto=download

Fuentes de consulta

Lupión, N. L. (2022). *El pensamiento de Tristan Tzara en el periodo dadaísta* [tesis doctoral, Universidad de Barcelona]. Diposit digital Universitat de Barcelona. <https://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/35633>

Valdés, J.V. (s.f.). Ensayos sobre poesía. *Eclipses* [blog]. <https://eclipses-pichy.blogspot.com/p/ensayos-sobre-poesia.html>

¹ Ensayo elaborado para la Unidad de Aprendizaje Historia de las Vanguardias Teatrales.

² Estudiante de la Licenciatura en Arte Teatral de la Facultad de Artes Escénicas



NADIE SABE LO QUE UN CUERPO PUEDE HACER HABITANDO GRIETAS¹

POR LAURA RÍOS²

Hoy apelo a mi derecho a no ser clara, a contradecirme y a balbucear.

En mi práctica artística he utilizado las metodologías y aproximaciones somáticas para explorar y potenciar los saberes del cuerpo humano. Esta práctica me ha llevado a expandir las posibilidades de la coreografía hacia formatos híbridos semiabiertos, distanciados de la hegemonía determinada por espacios teatrales tradicionales, y a desafiar las convenciones de lo que, tanto el artista como el espectador, se espera que hagan en relación con la escena.

A partir de esta expansión, atiendo y me conecto de una forma orgánica con el mundo contemporáneo que se expresa de forma híbrida y configura realidades y relaciones complejas. Mi trabajo, en este sentido, propicia experiencias a partir de configuraciones que la filósofa y bailarina Marie Bardet (2021) llama “borrosas, no oculo-centristas, no frontales y no focales” (p. 45), y, en las cuales, la vista se coloca en horizontalidad con los demás sentidos.

Mis obras construyen experiencias a partir de integrar **el sentido del tacto, del olfato, de la propiocepción e interocepción** tanto en los performers como en los espectadores para articular una escena silenciosa que promueve la escucha profunda, amplifica la percepción y altera el espacio-tiempo apelando a una escena más cercana al ritual y la ofrenda que a un espacio de representación.

Así, después de 25 años de necia práctica artística, en resonancia con una ola de creación existente desde hace 50 años en la escena internacional, he concebido a la coreografía como una práctica expandida que sucede en formatos semiabiertos, en donde la obra es un dispositivo relacional que prioriza la percepción y la experiencia háptica entre los bailarines y el público y se completa en el momento del encuentro. Lo mismo he hecho partituras virtuales que talleres performáticos, coreografía expandida, videoperformance, coreocinema o videodanza. En resumen: he hecho lo que me ha dado la gana.

Descubro haciendo, acompañada y/o inspirada en voces como la de la coreógrafa posmoderna Deborah Hay (2000) y sus preguntas imposibles; de Mary O’Donnell Fulkerson, de quien recibí de su mano su libro *Release, 7 zonas de comprensión del cuerpo al espíritu provenientes de la práctica de danza* (s./f.); de mi maestra y mentora Nancy Topf, coreógrafa y bailarina, pionera del release, quien participó en el primer encuentro de Improvisación de Contacto organizado por Steve Paxton, quien amorosamente me enseñó que menos es más, que el soporte de un gran cambio reside en lo sutil y me dio el regalo de habitar mi cuerpo para desde ahí dialogar con el entorno, con cuerpos humanos y no humanos en igualdad de circunstancias. Descubro alentada también por la socióloga, historiadora boliviana Silvia Cusicanqui, cuyo discurso reveló mi herida colonial y quien afirma “la mano sabe” (el cuerpo sabe, diría yo); por filósofo nigeriano Bayo Akomolafe (2017), que con la noción *cuerpos en proceso* refresca aquella frase de Mabel Todd (1937/2017): “tú nada sostienes, todo está en movimiento”. Bayo renueva además la noción de Mary Fulkerson (1937/2017): “es normal no saber”, invitándome a hacer un altar de la incertidumbre y a celebrar los gestos sutiles. Así mismo, investigo al hacer estimulada por más voces, como la de la académica y pensadora Vanessa Machado de Oliveira Andreotti, autora del libro *Hospicing Modernity: Facing Humanity’s Wrongs and the Implications for Social Activism* (2021), quien me invita a hacer composta con la mierda que hemos producido; por la escritora Donna Haraway, quien nos invita a quedarnos con el problema de la catástrofe ambiental a la que ha llegado el capitalismo extremo: “Nada está conectado a todo, todo está conectado a algo” (2019, p. 61); por Lynn Margulis (1967), bióloga anti darwinista quien registra una forma de reproducción de las bacterias distinta a la que se conocía, las cuales desde sus formas infinitas se reproducen en cooperación y no en competencia, planteando el concepto de simbiosis: “vida produce más vida”. Del mismo modo, resueno con la manera en que Nazareth Castellanos (2022) se aproxima a la neurociencia, desde lo que sí funciona y no desde la patología.

He tenido de aliados al azar, a la incertidumbre y a la imaginación proveniente de la quietud:

Quando permanezco despierta y quieta por un periodo de tiempo, las jornadas imaginativas van lejos. Normalmente tememos el paso del tiempo. Tenemos miedo de envejecer. Queremos hacer lo máximo en cada minuto. Pero cuando nos damos cuenta de que el tiempo que pasa

¹ Ponencia de la mesa de diálogo “Transgresoras de la escena” en el 8 Festival Internacional Universitario de las Artes Escénicas UANL 2024.

² Coreógrafa, performer, investigadora y docente.



es nuestro mejor aliado para un mayor entendimiento, el tiempo que pasamos en una quietud reflexiva es bienvenido más que temido. (Fulkerson, s.f.).

diría la coreógrafa, maestra y pionera del release Mary Fulkerson. La sabiduría del no hacer y su relación con la imaginación está en el cuerpo. En el proceso de la respiración, la exhalación, el descanso, dura más que la inhalación. Mabel Todd (1937/ 2017) dice que el 80% de nuestra energía se requiere para procesos vegetativos, y sólo 20% para actividades a la que a veces les dedicamos el 200%.

No hago espectáculos, investigo; no soy, sucedo. Me aproximo al escenario con preguntas, no con certezas, desde la vulnerabilidad y no desde la virtud. Me importa el proceso y también el producto, aunque me lleve 5 años “crear una obra”. Renuncio al relato del poderoso héroe prehistórico del que habla Úrsula Le Guin en *La teoría de la bolsa como transporte de la ficción* (1989), quien al salir de caza pone en riesgo su vida con su hermano Boob –a quien ve ser aplastado por la bestia, usa su flecha para matarla y regresa

salpicado de sangre arrastrando al mamut muerto—. Mi práctica artística no se caracteriza por la espectacularidad que acabo de describir, mi práctica es una celebración de gestos sutiles, resuena más con la práctica “aburrída” de la recolectora de semillas, cuyo relato no puede competir con el del héroe poderoso. La que sale a recolectar semillas con otras mujeres y niños, escuchando algún comentario gracioso del pequeño Ool y con ellxs, mira nadar salamandras en el río.

Termino con palabras de la periodista feminista argentina Luciana Peker . “Nosotras no nos sentimos fracasadas, pero, además, la verdad es que no hemos fracasado” (en Legrand y Demirdjian, 2020). No se trata de dar respuestas, diría mi abuela de los saberes del cuerpo, Bonnie Bainbridge Cohen (2008), sino de generar más preguntas. Vanessa Machado de Oliveira Andreotti (2021) dice: “Sospecha de la persona que tiene respuestas”.

Nosotras no tenemos la respuesta, pero ... shhh, es nuestro turno, nos toca ahora a nosotras equivocarnos de otras maneras.

Referencias

- Akomolafe, B. (2017). *These Wilds Beyond Our Fences: Letters to My Daughter on Humanity's Search for Home*. Ed. North Atlantic Books.
- Bainbridge Cohen, B. (2008). *Sensing, Feeling and Action: The Experiential Anatomy of Body-Mind Centering* (2 ed). Contact Editions.
- Bardet, M. (2021). Oscuminando: Miedos que arden y derecho a la opacidad. *Diferencia(s): Revista de teoría social contemporánea*, (13), 43-52. <https://www.revista.diferencias.com.ar/index.php/diferencias/article/download/253/175>
- Castellanos, N. (2022). *Neurociencia del cuerpo: Cómo el organismo esculpe el cerebro*. Ed. Kairos.
- Fulkerson, M. O. (s./f.). *Release, 7 zonas de comprensión del cuerpo al espíritu provenientes de la práctica de danza*. Ed. Timeless Record.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema*. Ed. Consonni.
- Hay, D. (2000). *My Body, The Buddhist*. Ed. Wesleyan University Press.
- Le Guin, U. K. (1989). The Carrier Bag Theory of FictionDancing. En *On the Edge of the Worlds: Thoughts on Word, Women, Places*. Ed. Grove Press.
- Legrand, D. y Demirdjian, S. (22 de febrero de 2020). Darío Sztajnszrajber y Luciana Peker proponen deconstruir el amor para “democratizar” los vínculos y el deseo. *La diaria feminismos*. <https://ladiaria.com.uy/feminismos/articulo/2020/2/dario-sztajnszrajber-y-luciana-peker-proponen-deconstruir-el-amor-para-democratizar-los-vinculos-y-el-deseo/>
- Machado de Oliveira, V.A. (2021). *Hospicing Modernity: Facing Humanity's Wrongs and the Implications for Social Activism*. Ed: North Atlantic Book.
- Margulys, L. (1967). Sobre el origen de las células mitosantes. *Journal of Theoretical Biology*, 14 (3), 225-274.
- Todd, M. E. (1937/2017). *The Thinking Body: A Study of the Balancing Forces of Dynamic Man*. Ed. Martino Fine Books.



Autor: Delegación de la Universidad de Costa Rica.

EL TEATRO COMO ESPEJO: INCLUSIÓN, REPRESENTACIÓN Y PODER

POR NATHALIA ROMERO¹

El arte como tejido: cómo nos atraviesan las historias que contamos. ¿Qué podemos contar y desde dónde?

Uno de los desafíos centrales en la escena teatral contemporánea es la tensión entre la libertad creativa y la responsabilidad representativa. El teatro, al igual que cualquier forma de arte, no solo retrata el mundo, sino que también lo interroga. Sin embargo, es común en espacios de entretenimiento escénico que las narrativas dominantes y las posiciones de poder tiendan a marginar voces y vivencias diversas.

Hoy se entiende la importancia de abrir estos espacios inclusivos con formas de crear diferentes, nuevas y en movimiento. Buscar **narrativas alternativas y explorar lo disruptivo**, ya sea discutiendo sobre grupos divergentes o temas histórico-culturales, no es una tendencia ni una obligación moralista, sino una forma de ampliar la conversación y enriquecer el espacio con nuevas posiciones.

El teatro es una herramienta poderosa, capaz de abordar y generar impacto sobre cualquier tema. Las piezas que son impulsadas por la conciencia de que un artista o una pieza tienen tanto el poder como la responsabilidad de generar diálogo con el mundo que refleja la realidad. Es tomar responsabilidad de ese saber profundo del poder regenerativo de la labor teatral, no solo por lo que se representa, sino por la experiencia compartida que crea.

Quienes se dedican al teatro conocen el impacto que puede tener una pieza o la experiencia teatral sobre alguien más, tanto en el proceso de creación como en su puesta en escena. Es un acto de valor y compromiso con el contexto: cuestionar lo establecido y dar

voz a lo que todavía no ha sido expresado. Tanto en el proceso de creación como en su puesta en escena, el teatro permite explorar lo prohibido, lo silenciado, lo incómodo.

Como artista, el desafío no es solo contar lo propio, sino dar su propia mirada sobre lo expuesto y generar una discusión, aunque venga de otra experiencia. Ahí es donde cobra sentido esta forma de arte, en el coraje de reconocer que lo que se dice en escena importa y moviliza. Desde nuestras propias investigaciones, con nuestra propia lupa, válida y legítima, podemos aportar nuevas formas de ver el mundo. Y en donde las historias inclusivas pueden sacar provecho a los espacios tiosos y viejos que necesitan nuevas visiones, nuevas preguntas y nuevas formas de hacer teatro, ahí es donde cuenta.

Si eres parte del mundo, el mundo te incumbe. No existe una separación entre lo que ocurre afuera y lo que somos internamente: cada historia, cada conflicto, cada lucha social nos afecta, incluso cuando creemos estar al margen. La denuncia, la voz y traer a la luz es una de las grandes capacidades del oficio artístico. Vivimos en un entramado de experiencias y cada perspectiva que nace dentro de este tejido es válida porque surge desde la vivencia, desde lo que cada persona puede reconocer como parte de su historia y su identidad.

¿Para qué queremos arte que funcione únicamente en una sola vía? ¿Un monólogo? ¿Una vista lineal, básica, sin matices, sin aristas, sin ningún tipo de gris? ¿Qué son los absolutos en un mundo donde los grises predominan?

El arte es diálogo, es confrontación, es abrir múltiples caminos

¹Artista, directora teatral y performer.



de interpretación. Lo contrario es limitación, una versión reducida de la complejidad que nos rodea.

¿Puede un artista interpretar o dirigir historias que no forman parte de su propia experiencia?

Esa es la labor de un intérprete escénico. Prestar su sensibilidad a lo ajeno. Mimetizar e interpretar aquello ajeno a sí mismo. Si limitamos la creación teatral únicamente a las vivencias personales, perderíamos la posibilidad de imaginar, cuestionar y dar voz a historias que van más allá de nuestra propia existencia. Es necesario que como artistas pongamos el cuerpo en lo que nos afecta aunque sea indirectamente, necesario hablar desde nuestra visión de mundo, necesario dar espacios a otras opiniones y aristas a las mismas conversaciones de siempre. Darle el cuerpo, la atención y la lupa a vivencias que, aunque nos parezcan sencillas, poseen poder en su símbolo y en su decisión de ponerlas en escena.

Nuevos mundos son necesarios. Aunque sean ficticiales

La libertad de comunicar conlleva una gran responsabilidad. El teatro da la oportunidad a los actores de encarnar personajes diferentes a ellos mismos y le da a los directores y dramaturgos las herramientas para dar vida a mundos que nunca han habitado. A indagar más allá, a mirar con otra lupa la simple realidad, a replantearse el pasado y comprometerse con una visión de mundo ajena a ellos.

El peligro no radica en exponer experiencias ajenas y que el público “no entienda”, el peligro está en hacerlo sin el respeto, la investigación y la sensibilidad necesarias. La diferencia entre una obra que profundiza en una realidad y una que la simplifica o la estereotipa radica en el **compromiso con la verdad** y la humanidad de los personajes.

¿De qué manera podemos representar sin distorsionar o explotar narrativas ajenas?

Representar historias ajenas requiere más que la creatividad del equipo, lo que determina el valor de una representación es **cómo se aborda** esa historia. Para abordar historias con un peso social o histórico profundo o controversial la manera está en la compasión de la mirada de quien pone la historia en escena.

No es solo **qué** se cuenta, sino **cómo** se cuenta lo que define el impacto de una obra. Una misma historia puede narrarse de mil formas, pero solo cuando resuena con la humanidad del espectador logra trascender la barrera de lo racional y generar una conversación auténtica. Negar la importancia de perspectivas diferentes es negar la abundancia del mundo en el que creamos.

Asumir que somos parte de este tejido de experiencias nos permite entender que cada historia, cada voz, cada lucha tiene su importancia y significado. Es ahí donde el arte y el teatro cobran su verdadero poder: en hacernos sentir parte de algo más grande, en recordarnos que, aunque no compartamos la misma visión, todos estamos conectados por una humanidad sensible que nos atraviesa.

La diferencia entre representación e inclusión real

Aunque nos esforcemos por hacer que las piezas sean conceptualizadas desde lo inclusivo, tomando personajes con historias marginales o abordando temas que consideramos urgentes o injustos, la verdadera inclusión no pasa solo por poner ciertas historias sobre el escenario. Ocurre cuando el control de la narrativa cambia de manos, cuando quienes históricamente han esta-



No podemos entenderlo todo, pero podemos preguntar

Las sensibilidades y experiencias de las personas diversas no pueden ser plenamente comprendidas por quienes no las han vivido en carne propia. El teatro puede visibilizar y dar espacio a estas realidades, pero también corre el riesgo de representarlas desde la distancia, de manera superficial o incluso reduccionista.

Más que simplemente mostrar una historia, el arte puede exponerla, interrogarla y, en algunos casos, criticarla sin necesariamente hacerle justicia. La investigación a profundidad y el trabajo de campo vienen de la mano con una creación compasiva, teniendo siempre en cuenta que no podemos llegar a saberlo todo.

Y que sí, hay temas, personajes y problemáticas que urge ponerlas en escena, pero desde el respeto como base. Está en el quehacer creativo de un artista responsable con su entorno la cantidad de deconstrucción y de sensibilidad para poder hablar de historias que no le atraviesan pero que requieren ser contadas. Todo depende de quién, cómo y cuándo se cuenta la historia.

do fuera de la toma de decisiones pueden finalmente contar sus propias historias sin ningún tipo de intermediarios.

Eso significa que no basta con hablar sobre ciertos temas o comunidades, se trata de que las escuelas de arte, las compañías y los espacios creativos le den realmente el lugar a personas diversas para que dirijan, produzcan y moldeen la escena teatral desde su propia mirada. La inclusión no es llenar una cuota, es escuchar lo que realmente está pasando en la calle, no lo que desde la comodidad de nuestro salón de ensayos creemos que sucede.

Y esto va más allá de darle plataforma a nuevas voces: es permitir cambiar los códigos, el lenguaje y la manera en que se han contado las historias hasta ahora. Si no se cuestiona quién sigue teniendo el poder detrás de decidir qué historias merecen ser contadas y desde qué perspectiva, entonces la inclusión es solo una ilusión, una estrategia bien calculada para expandir el mismo control de siempre, sin cambiar nada de fondo.

El mundo requiere conversación, pero ¿quién pone la mesa?

ENTREVISTA CON EL MAESTRO ABRAHAM OCERANSKY, EL HOMBRE DEL LABORATORIO

Por Raúl de Jesús Vázquez Sánchez¹

El camino del arte no es la supercarretera. El camino del arte es esa vereda que se abre mientras la caminas y se cierra tras de ti

Abraham Oceransky

Pequeña nota del autor

Quiero agradecer profundamente al maestro Abraham Oceransky y a la maestra Liliana Hernández por haberme dado la oportunidad de realizar la entrevista de la que se desprende el presente texto. Generosamente, nos prestaron las instalaciones de su teatro: El teatro La libertad, donde el maestro accedió a realizar la entrevista y que con amabilidad y profundidad abundó en las interrogantes que yo, un humilde emisario, pero con muchas ganas de aprender, le formulé.

Una pregunta fue suficiente para que el maestro nos brindara esta amplísima explicación. Estoy seguro de que no he sido capaz de transcribirles a ustedes las transformaciones que el maestro realizó frente a mí, ejemplificando las situaciones que me describió. Lo vi convertirse, en ese mismo momento, en un adolescente, crear una atmósfera de frío, vi a un mono pasearse por la sala de su estudio, hacer diferentes voces en cuestión de segundos y regresar a ser mi entrevistado, todo en la misma conversación y sin perder el hilo de las respuestas, contestándome con sus distintas interpretaciones al momento.

Sobre Abraham Oceransky

Un monje cuya religión es el teatro. De esta manera se define a sí mismo Abraham Oceransky. Refiere también que, para convertirse en artista, lo ha dejado todo y con esa voluntad se ha entregado por completo a su disciplina, convencido de que es algo que vale la pena hacer. Ha sido acreedor al Premio Nacional de Bellas Artes y Literatura en 2019 y nombrado director emérito por el ITI (Instituto Internacional de Teatro) UNESCO. Director, dramaturgo y maestro de innumerables generaciones de actores, Abraham Oceransky es pieza fundamental para la historia del teatro independiente en México. Fundador de diversos espacios teatrales donde se llevaron a cabo sus puestas en escena más relevantes.

Creó el primer laboratorio teatral de América Latina a las afueras de lo que hoy conocemos como Teatro El Galeón: Abraham Oceransky (que desde 2017 lleva su nombre). Aquel lugar era el Carpa Alicia, sitio donde se representaba con gran éxito *Conejo Blanco*, una obra que revolucionó el teatro. También fue el creador del Laboratorio Escénico Libre de Investigaciones Teatrales (LELIT), buscando el intercambio de experiencias teatrales y enriquecer la escena. Este laboratorio fue tan importante que asistieron figuras de la talla de Alejandro Jodorowsky, Hugo Arguelles y Emilio Carballido en carácter de docentes (Carranza, 2014, p. 105-106). Sobre este tema fue que decidí realizar la presente entrevista, pues deseaba conocer la manera en que concibió el nacimiento de los laboratorios teatrales para intentar dilucidar el movimiento pionero que supuso su creación en México y del cual se desprende su estilo tan particular.

La entrevista

R.J.V.: En una entrevista, usted refiere a una metáfora muy bella en una película de Disney que vio hace tiempo, aquella sobre un hombre que deja en su camino semillas de manzana y, al regresar, estas semillas han crecido y la gente se reúne a su alrededor. Esta alegoría la utiliza para hablar sobre su trabajo en la enseñanza, mencionando que hoy en día muchas de las cosas que enseñó en su momento se repiten y se sigue hablando de los temas que usted planteó anteriormente, por lo que me gustaría preguntarle ¿Cuáles fueron esas ideas que introdujo y se siguen replicando? Así mismo, he investigado que ha sido creador del primer laboratorio teatral de América Latina y me gustaría que nos contase al respecto, pues he escuchado mucho sobre esta forma de trabajo, pero no estoy del todo seguro de que se le entienda completamente, ¿podría darnos su definición?

A.O.: Okay, yo tengo la idea de que todo lo que hagas debe ser práctico. O sea, tiene naturaleza práctica, porque las palabras, de mi boca a tu oído o de tu boca a mi oído, se distorsionan. Luego, cuando entramos en nuestra cultura, nuestra manera de entender las cosas se distorsiona más, porque cada uno de nosotros está entrenado bajo una disciplina o una forma social. La sociedad es una Torre de Babel, no hablamos los mismos idiomas ni las mismas categorías de ideas, entonces, al explicar algo, a mí me gusta explicarlo con práctica.

Aquí hay dos cosas interesantes: Todo lo aprendido te sirve para entender lo que estás cambiando en tu mente o enfocando. No se debe repetir lo que los demás dicen, sino lo que tú entiendes. Entonces, antes de decirlo, es necesario encontrar cómo mostrarlo en la práctica. Sobre todo, en la enseñanza artística, porque lo artístico es una manera evolutiva de entender el universo. De acuerdo con cómo entiendes el universo, debes explicarlo de una manera práctica, física, para poder mover la mano y pensar cómo se entiende que esa acción produce algún estímulo en el cerebro, el corazón o... en las nalgas. Todo lo que hacemos formula adelantos para el intelecto o la razón (no siempre el intelecto y la razón están de acuerdo, por eso las separo).

Por otro lado, está la conciencia física. En una sociedad donde permanecemos casi todo el tiempo sentados y con temor de la realidad, trabajar los cuerpos de una manera creativa es una fórmula muy complicada, porque hay muchas culturas. En una ciudad como cualquiera, como en donde estamos, hay áreas donde la gente se sienta solamente para comer, mientras otros se levantan para ir al baño. Para otros sentarse significa pérdida, mientras que algunos entienden levantarse por "tener". Si tienes un grupo de gente con esas diversidades, plantearles que el asiento es una cosa cómoda o una cosa peligrosa, requiere repartir en cada uno de ellos una solución a su forma de vida.

¹ Licenciatura en Danza, Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana.



El laboratorio del cual hablas nació con todos los grupos latinoamericanos del teatro y sus cabezas, algunas celebridades dentro del mundo de la creación escénica. Un laboratorio significa establecer lenguajes. Establecer maneras de entender una acción, de dónde vienen, a dónde van, qué significan y por qué. No necesariamente debe ser tu código el establecido, sino que se establece un código colectivo. En el laboratorio mezclas las fórmulas de tu elección y encuentras una solución que a todos los vuelva lúcidos. Cuantos más haya en un grupo, tu forma de explicar es más clara y precisa.

Un laboratorio también es una manera de entablar una ideología o una forma de entendimiento de un “algo” posible de alcanzar. Esto es en la idea, pero en la realidad, la parte más difícil es la comunicación, el arte es las imágenes de las cuales se alimenta la comunicación. O sea, toda comunicación tiende a la belleza, entonces, el arte es la fuente, no algo a alcanzar. En la sociedad occidental esto no funciona así, por el contrario, primero tienes que alcanzar la comunicación y luego el arte, cuando debería ser al revés. El arte es la integridad del ser y de allí se encuentra la forma de comunicarse.

El laboratorio no es una cosa comunal, puede ser en ti mismo al principio. Tú eres la primera probeta que debe estar segura de que aquello que está buscando debe encontrarse. Notas la falta de manzanas, tú traes una en la mano y dices: “¿Cómo puede haber en este paraje manzanas para que vengan hombres a colectarlas, comer, hacer pasteles, alimentarse bien? ¿Cómo puede ser?”. Y tú tienes una manzana, hasta que descubres que esa simple fruta, tan pequeña que cabe en tu mano, podría ser la fórmula para que miles o millones de personas puedan tener alimentos y disfrute.

El esfuerzo para sembrar semillas es muy poco, ahora, el esfuerzo para que las bestias humanas y animales no se coman los retoños o las plántulas recién nacidas, y luego esperar su crecimiento un poco para no romperla o que la gente quiera quedársela para hacer negocio y no alimento. El alimento, no solo físico, sino también intelectual y espiritual, hay que cuidarlo de la misma manera. En el laboratorio, desde el inicio, todos los que intervienen deben cuidar de él, porque lo que se está generando se puede pervertir.

La idea de un laboratorio no es tener en tu corazón o en tu intelecto la suficiente sabiduría intelectual o física para generarlo; por el contrario, comienza cuando se entabla el diálogo con la realidad y empieza a determinarse a dónde va lo perfecto y a dónde no. En realidad, la idea del arte en un laboratorio es el nacimiento de la poética. De ahí deriva el conocimiento al movimiento del cuerpo y de la mente, del corazón de las ideas hasta llegar a la tragedia o la comedia o lo que sea. Viene de lo único a lo grupal. Nace de cualquier forma de arte.

Entonces, si se dice que $2+2=4$, hay que ver cómo se entiende. Mover un brazo, por ejemplo, hay que ver qué dice la gente; algunos dicen “pues ya movió el brazo, ya con eso tiene”. Otros dicen “¿qué significa? ¿De dónde viene? ¿Qué es lo que hace que se mueva? ¿Qué produce?”. Esa es mi generación de laboratorio. No es que cada uno diga lo que quiera a los demás, entonces bueno, sería otro tipo de laboratorio, pero en realidad no existe. Se trata de descubrir, de aquello que se menciona, de dónde viene, a dónde va y cuál es el efecto.

En grupo nos preguntamos cómo entendemos eso que para cada cual es un problema, no es algo establecido, nunca se había pensado de esa manera. Por ejemplo, se da un movimiento cualquiera, la gente lo puede repetir; un bailarín lo hará en menos de 15 segundos, pero dentro de la persona no pasa nada, no tiene el significado del movimiento, por tanto, todo aquello que repita, no repite arte. Esto debido a no ejecutar movimientos de energía que tengan que ver con la naturaleza y la afecten, porque si haces eso, quiere decir que, además de mover el brazo, ocurre un algo con la energía que la puedes mover. La gente no piensa que la energía se puede mover, sino que tú tienes mucha porque tu mami te la dio, porque comes muy bien o porque coges fantástico y no porque tú le des tu energía, pero la estás produciendo, la cual en este universo tiene un valor y se puede aplicar en diferentes cosas, tanto concretas como abstractas.

Parte de un laboratorio es una retro-enseñanza, reaprender bajo pequeños estímulos. Hay personas muy buenas en el arte que nunca han descifrado nada. Usan, por ejemplo, el agua, pero nunca han pensado qué es el agua, no la han analizado, no comprenden cómo hacerla levitar,

cómo extenderla o colorear, cómo pasar la luz a través de ella o cómo mancha la ropa, el modo de usarla en escena, la forma de nadar, miles de maneras de usar el agua, pero hay gentes que sí han pensado en ello y gentes que no.

En el laboratorio no te voy a decir todo lo que sé, más bien nos preguntaremos cuántas de las cosas que sabemos funcionan, porque tú has descubierto cosas que yo no y viceversa. El problema del laboratorio es cuando conjugas diferentes pensamientos, eso lo hace en verdad un laboratorio. Entonces, de pronto hay un maestro que hará un laboratorio de tres días, es una mentira, pues en tres días a lo mejor le da chance de ver un par de ojos o alguien movió bien un dedo, pero no alcanza para un nuevo estudio. El laboratorio es un acto profundo, arriesgarte a perder todo tu saber o encontrar, aunque sea, una pequeña cosa.

Entonces, ¿dónde empiezas un laboratorio? En el origen. Hablo del origen en este sentido: se debe regresar al conocimiento primitivo, no elemental, sino primitivo, original. Si vas a buscar el futuro para ser grande, para que te vaya muy bien en la vida y puedas mantener a toda tu familia, debes ir hacia el futuro con tus títulos, pero no vas a saber nada por ti, vas a repetir todo lo que te dijeron y la función del laboratorio no es eso. La función del laboratorio es destruir eso e ir al origen. Nada tiene que ver con la prehistoria, sino con el origen de tu cuerpo, cómo piensas, tiene que ver también con el acto del cuerpo, de la mente y del ser, es allí donde está el desarrollo y empieza con la primera pregunta: ¿quién eres tú?

Ya lo invadido por la enfermedad de la técnica, ya no, ya no produce placer. De qué me sirve tener actores consumados diciendo “no, no me digas nada” o estudiantes repitiendo el texto: 1,2,3,4,5, se suben a la escena y dicen: 1,2,3,4,5. Sí, está muy bien, pero no reproducen lo que está sucediendo en la realidad. Es como una cámara del tiempo cerrada contra vacío y contra todo, porque cualquier acto de realidad rompería su cascarón. En cambio, en escena, hay quien, si se cae el telón, lo usa; si se apaga la luz, brilla, ¿por qué? Porque está en el origen, porque todo sirve, todo se usa, te permite conocer cómo se siembra la semilla y estar originalmente allí. Las personas en estado creativo no ofrecen resistencia. El problema es que

debes de enseñarle a alguien con más de 20 o 30 años en las reglas sociales, a quien le dicen qué debe hacer en el futuro, y ya cuando lo ha logrado entonces piensa: “ahora no tengo nada por lograr, no debo hacer nada” y no quieren entrar a su banco original de vida, de dónde vienen, quiénes son, ni investigar de nuevo lo frágiles, lo increíblemente invisibles que somos... la nada que somos...

El laboratorio siempre está regresando a dónde va a ir la semilla, de dónde viene, qué significa que tú puedas hacer una u otra cosa. Qué sucede, cómo se mueven los dedos, la rodilla, los dedos de los pies y qué mas puedes poner. Qué significados tienen. Qué cosas nuevas puedes ver, líneas, colores, vas subiendo la notación, la dificultad, la presencia de temas no presentes del lado académico y los cuales no puede probar porque nadie se los dice. No hay libros académicos que te hablen de esto, ni siquiera los de Peter Brook o los de Grotowsky, porque la sociedad los considera locos.

Es importante preguntarse quién puede ser el primer texto, el primer movimiento corporal que renueve una idea. Un movimiento de hombro, por ejemplo: Preguntarse por qué. Tal vez se responda: “porque en ese movimiento del hombro estoy emulando la cabeza de un buey que se libera del yugo”. Ah, bueno, continúa. “Y ese movimiento me hace sentir que todo mi cuerpo lo sigue y me produce placer. Tengo tal vez placer en el pecho, en el cuello y en la cara”. Entonces es un movimiento de placer. ¿Qué pasa si mueves los dos hombros? “No, pues ya no tengo placer, ahora tengo ansia...”.

Así comienzas a investigar hasta que un día ya hemos visto todo el cuerpo, ya entendí todos los lenguajes que tengo y voy a hacer un nuevo laboratorio, el cual la mayoría de las personas que se acercan al movimiento corporal no conocen, porque solo saben poses que le han enseñado y creen que con saberse muchas pueden enseñar danza o pueden hacer coreografía. De esa manera, sí, se ejecuta movimiento, pero no hay ninguna imagen interna. No te lleva a ningún lugar, ningún paraíso, ningún infierno, ninguna pregunta contigo mismo. Entonces, ¿de dónde nace la danza? En el placer.

**El maestro ha terminado esta entrevista con una anécdota que me ha sido imposible no colocar aquí.*

Sobre su obra *Simio*:

A.O.: Estaba montando *Simio*. Había un tipo de movimiento fisiológico, orgánico y psicológico que nunca se había visto. Yo no sabía que eso iba a ocurrir al final del laboratorio. Nos llevó dos años, diario, 6 o 7 horas. Llantos, lastimaduras, dolores. Se nos hicieron unos cuerpos de poca madre. Entonces llego un día a las 6 de la mañana (en el teatro de Amalia Hernández) y, de pronto, el actor que iba a hacer el mono se queda en medio del escenario y pone la mano en el piso como ¡Tan, tan... TAN TAN!, como el soundtrack de la mítica escena del mono golpeando con un hueso, en la película *Odissea en el espacio*, de Kubrick (1968), y voltea diciendo: ¡Aquí es!

Todos hacían un movimiento de caminata en cuatro patas. En ese momento, en todo el teatro del mundo, todos hacían unos monos que andaban a dos patas. Yo fui el primero que hizo a los monos correr en cuatro patas, dar marometas y caer. La perfección vino cuando un actor dijo: “¡Aquí es!”, volteó a verse la mano y dijo: “¡Este es el dedo, así!” Golpeó en el piso y sonó en todo el teatro, estaban entrando las luces del amanecer y todos lloramos.

En otra ocasión, subimos el Tepozteco. Empezamos a las ocho de la mañana y terminamos a las 8 de la noche, ya que estuvimos todos juntos. Estaba prohibido hablar, traer cosas en la bolsa, salirse del ejercicio hasta que no estuviéramos todos juntos en la cima. Hubo unos que llegamos a las 5 y a las 7:30, muriéndonos de frío en la cumbre, apenas éramos 15 de 27. Entonces alguien comenzó a hacer algunos aullidos que nos permitieron comunicarnos donde estábamos. Ya cuando nos vimos todos, comenzamos a hablar con la boca seca, porque no nos habíamos llevado nada. Ese fue un ejercicio de los que hacíamos. Nos fuimos a Tepoztlán y subimos a mano pelada y descalzos, lo hicimos y nadie se lastimó. Eso fue parte de un laboratorio, porque ¿cómo trabajas un grupo que lleva dos años? Pues hay un laboratorio que es diario. Barríamos el teatro, lo limpiábamos, hacíamos música. Descubrimos juntos cómo hacerlo. A quien no sabía tocar, le dábamos una maraca; quien quería tocar la flauta, se la dábamos, o un tambor. Podría decirse: ¡Uy, qué difícil! Pues sí, de otro modo no estarían aquí. También puede argumentarse: ¿Va a quedar bonito? Pues quién sabe, eso no importa, ni si le va a gustar a la gente, te va a gustar a ti, porque tú eres el que está haciendo el trabajo aquí, es una cosa sagrada. Para eso haces un laboratorio, es sagrado, porque si te mando a hacer cosas íntimas, es sagrado. De esta manera el avance es instantáneo, porque puedo decirte las cosas en las que fallas, porque te conozco, entonces inmediatamente puedes corregir y avanzar.

**El maestro me dejó con una interrogante que sigo meditando, misma que me gustaría compartir con los lectores a fin de que quizás ustedes puedan darle respuesta:*

...Entonces, ¿el laboratorio es para que tú aprendas o para que los otros aprendan?

Referencias

- Carranza, J. M. (2014). Capítulo II: El Centro de Experimentación Teatral (1977-1984). En *El Centro de Experimentación Teatral del INBA y sus propuestas escénicas*. (p.p. 105-106). CITRU.
- Kubrick, S. (1968). *2001: A space odyssey (2001: Odissea en el espacio)*. [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer.



JOSÉ OLIVARES: UN ARTISTA MULTIDISCIPLINARIO QUE TRASCIENDE LÍMITES

Entrevista exclusiva con el bailarín, actor y director originario de Monterrey

*Por Ingrid Elizabeth Salgado Zamarripa, Marcela Vázquez Humphrey,
Víctor Arturo Zamora Ramírez, Jessica Libertad Santos Castro y
Alan Alberto Martínez Sáenz¹*

Introducción

José Olivares es un artista multidisciplinario cuya trayectoria es un testimonio de exploración y dedicación. Originario de Monterrey, José se formó en Danza Contemporánea en la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey y complementó sus estudios con un diplomado en Arte Dramático en la Facultad de Filosofía y Letras de la UANL. A lo largo de su carrera, ha participado en numerosas producciones nacionales e internacionales, como *Oasis...o no nos estamos moviendo*, *Cantor en finito* y *Atentados*.

Esta entrevista se realizó dentro de la Unidad de Aprendizaje La Escena Contemporánea, impartida por la M.H. Janneth Villarreal, la cual forma parte de la Maestría en Gestión y Producción de Proyectos Artísticos y Culturales. La gestión, producción y realización estuvo a cargo del equipo integrado por Ingrid Zamarripa, Libertad Castro, Marcela Humphrey, Alan Martínez Sáenz y Víctor Zamora. En este espacio, José comparte sus reflexiones sobre su identidad artística, el proceso creativo y las fronteras que constantemente desafía en su quehacer como bailarín, actor y director.

Moverse constantemente entre disciplinas: La perspectiva de José Olivares

Equipo de entrevistadores (E.E): José, es un honor tenerte con nosotros. Sabemos que eres un artista multidisciplinario, pero ¿cómo te describes personalmente? ¿Cómo percibes tu lugar en el mundo del arte?

José Olivares (J.O.): Para ser sincero, no me gusta encasillarme en una sola categoría. Creo que, como artista, siempre estoy en movimiento, explorando diferentes áreas y proyectos. He tenido la fortuna de formarme en disciplinas específicas, como la danza y el teatro, pero nunca me he sentido atado exclusivamente a una de ellas. Me gusta pensar que siempre estoy en tránsito, descubriendo nuevas formas de expresarme y adaptándome a las necesidades de cada proyecto.

Siempre digo que, en el teatro, soy el bailarín que quiere actuar y, en la danza, soy el actor que quiere bailar. Esa dualidad me ha permitido construir una identidad flexible, que no se define por una sola faceta.

¹ Maestranteros de la Facultad de Artes Escénicas de la Universidad Autónoma de Nuevo León, en el programa de Maestría en Gestión y Producción de Proyectos Artísticos y Culturales.



Más allá de eso, creo que tener múltiples perfiles enriquece mis posibilidades como artista y me permite conectar de manera más profunda con las historias que quiero contar y con el público que las recibe. Mi objetivo siempre ha sido mantenerme abierto y receptivo, sin quedarme en un lugar fijo o establecido. La verdad es que esa versatilidad no solo me reta, sino que también me permite disfrutar de cada experiencia artística desde una perspectiva nueva.

El creador comparte su forma de estar en el mundo

E.E: Desde tu experiencia, ¿cómo defines el trabajo de un creador?

José Olivares: Lo he pensado mucho y, para mí, el trabajo de un creador se basa en compartir su experiencia de estar en el mundo. No es imponer una visión ni decir: “Así es como se vive” o “Esto es lo correcto”, sino ofrecer una mirada auténtica desde mi perspectiva. Es decir: “Desde aquí, yo siento esto, pienso esto, experimento esto”. Creo que ese acto de compartir es lo que genera un puente entre el creador y el público, permitiendo que las personas se espejen en lo que ven o, incluso, que lo rechacen. Ambas posturas son válidas y enriquecedoras.

Más allá de eso, creo que ser creador implica reflexionar constantemente sobre el ser y el estar en el mundo. Es una búsqueda permanente, no solo de formas de expresión, sino también de conexiones humanas. Esa búsqueda es lo que define el corazón del arte. Es un diálogo continuo entre lo que somos, sentimos y queremos transmitir a los demás.

Entre bailarines, actores y creadores: ¿Dónde están las fronteras?

E.E: ¿Qué diferencias percibes entre un bailarín, un actor y un creador?

José Olivares: Antes pensaba que esas diferencias eran claras. Por ejemplo, veía al bailarín como alguien profundamente conectado con el estudio del cuerpo, enfocado en la disciplina física, mientras que el actor parecía más centrado en la voz, las emociones y la interpretación. Con el tiempo, me he dado cuenta de que esas líneas no son tan rígidas como creía.

Hoy diría que tanto bailarines como actores son creadores. Ambos trabajan con su cuerpo, su sentir y su capacidad de conectar con los demás. El cuerpo no es solo músculos y movimiento, es también un medio para expresar lo que somos, pensamos y sentimos. Lo mismo ocurre con la voz y las emociones. Todo está interrelacionado.

De hecho, creo que en la escena contemporánea las fronteras entre disciplinas se han desdibujado cada vez más. Esto enriquece mucho los procesos creativos, porque nos permite proponer, experimentar e integrar diferentes lenguajes artísticos. Es un momento muy emocionante para ser parte de este mundo, porque cada vez es más evidente que no tenemos que limitarnos a un solo rol.

Explorando nuevos caminos: La dirección como evolución natural

E.E: Nos intriga mucho tu incursión en la dirección. ¿Qué te impulsó a dar ese paso hacia estar detrás de escena?

José Olivares: Creo que fue algo que empezó de manera muy natural durante mis años en la Escuela Superior de Música y Danza. Siempre he tenido curiosidad por entender cómo funcionan las cosas detrás de escena, cómo se desarrolla una idea desde cero y cómo se le da forma para compartirla con los demás. Esa curiosidad fue creciendo con el tiempo, hasta que un día me dije: “¿Por qué no intentarlo?”.

Para mí, la dirección es un espacio donde puedo combinar todas mis pasiones y conocimientos. Este rol me permite guiar una visión, trabajar con un equipo y crear algo colectivo, pero también es un

proceso de aprendizaje constante. Cada proyecto es una oportunidad para explorar nuevas ideas, asumir riesgos y descubrir diferentes formas de narrar historias.

Creo que lo que más me gusta de la dirección es ese sentido de colaboración y construcción conjunta. Aunque yo esté detrás de escena, siento que sigo siendo parte del movimiento, del ritmo y de la energía de la obra. Es un lugar donde todas mis facetas como artista se encuentran y se complementan.

El proceso creativo: Del pensamiento a la escena

E.E: Para ti, en cuanto a la creación de una obra en escena, ¿cuál es el proceso? ¿Cómo es ese proceso para llevar a cabo lo que tienes en tu cabeza y pasarlo de ahí a la escena?

José Olivares: Fíjate que lo primero siempre surge como una inquietud, una idea o incluso una sensación ante algo cotidiano. Ese algo comienza a repetirse en mi mente, volviéndose más constante, casi como un eco. Por ejemplo, a veces puede ser algo tan simple como una postura que adopto al escuchar cierto sonido, digamos un piano. ¿Qué me genera esa postura? ¿Por qué me relaja? ¿Qué significa esa relajación?

Esa curiosidad inicial despierta una tensión que me motiva a explorar más. Así es como se gesta cualquier proceso creativo en mí. No obstante, es un desarrollo vivo, porque la idea original nunca se queda igual. Cambia, se transforma y enriquece en cuanto la comparto con otras personas. Es ahí donde empieza la magia colaborativa: lo que tú das regresa transformado, como una madeja que desenredamos juntos.

Me gusta pensar que no todo nace de mi mente, sino que soy más bien un detector de potencial. Disfruto escuchar, observar y nutrirme de lo que otros traen a la mesa. Creo que soy bueno, y esto puede sonar algo pretencioso, para escuchar a las personas y captar lo que puede surgir de ellas. Me fascina esa interacción.

El valor de la colaboración

E.E: Esa visión es muy bonita, José. Nos gustaría preguntarte, ¿consideras que esta forma de crear es común en tu experiencia? Tú, que has trabajado con diversos directores tanto nacionales como internacionales, ¿crees que es algo habitual o más singular?

José Olivares: Me gusta pensar que cada vez es más común. Estamos dejando atrás esa visión del artista como un genio aislado, encerrado en su torre de marfil. Hoy en día muchas creadoras y creadores apuestan por procesos más abiertos, donde el trabajo colaborativo es clave.

Esto no solo hace que el resultado final sea más rico, también genera un sentido de pertenencia entre los involucrados. Cada persona siente que su aportación es importante y eso transforma el proyecto en algo mucho más significativo.

Además, esta forma de trabajar también incluye elementos no humanos. Por ejemplo, en mis procesos he llegado a considerar los objetos y herramientas como “cuerpos” que también participan. En la música, los instrumentos aportan una voz única; en el cine, las cámaras juegan un papel activo. En la escena, todo contribuye a crear un lenguaje común.

Integrar a los colaboradores en escena

E.E: Y tanto como bailarín y director, los elementos... ¿cómo logras involucrar a tus compañeros en estos proyectos? ¿Cómo los integras en la creación de una puesta en escena?

José Olivares: Todo parte de abrirse y ser honesto. Yo, personalmente, soy muy inseguro, y esa inseguridad me lleva a apostar por la incertidumbre como motor creativo. Cuando llego con un equipo, lo primero que hago es admitir: “No sé exactamente de qué va esto todavía”.

Esa honestidad abre un espacio de posibilidad donde todos pueden aportar algo. No se trata de imponer una visión cerrada, sino de reconocer que el lugar y la voz de cada quien ya están dados. Mi labor, en ese sentido, es facilitar que esos aportes fluyan y encuentren su lugar dentro del proyecto.

Por ejemplo, cuando trabajo con música o vestuario, trato de escuchar las propuestas de los colaboradores. No soy particularmente musical, pero respeto mucho el impacto emocional que tiene. En cuanto al vestuario, me encanta su capacidad para expresar la personalidad de un personaje e incluso el estado de ánimo de toda la obra.

El peso de la música en la creación

E.E: Qué interesante. Mencionaste que a veces la música puede ser el detonante de tus procesos creativos. ¿Puedes profundizar más en eso?

José Olivares: Claro, mis primeros acercamientos a la coreografía fueron, de hecho, a partir de la música. Recuerdo perfectamente un momento en la escuela cuando escuché unas variaciones de Vivaldi mezcladas con sintetizadores, hechas por Thomas Will. Aquella experiencia fue un punto de partida para una obra.

La música detonó algo en mí, a partir de ahí comencé a construir. Incluso me inspiré en una fábula inexistente de Esopo mencionada por Sócrates. Todo fue una conexión de ideas que, aunque parecieran dispares, para mí tenían sentido. La música tiene ese poder de conectar lo abstracto con lo emocional, de llevarte hacia lugares inesperados.

El proceso creativo viajando

E.E: ¿Notas diferencias en el proceso creativo o en la recepción del público en cada país?

José Olivares: Hombre, me encantaría viajar mucho más, pero hasta ahora, aunque no tengo una experiencia extensa a nivel internacional, he notado algo muy interesante en los contextos que he tenido la oportunidad de observar: las diferencias culturales son abismales, incluso dentro de un mismo país.

En cuanto a lo que he apreciado, las palabras y los significados cambian de un lugar a otro, y eso tiene un impacto directo en cómo se recibe una pieza artística. Por ejemplo, he notado que algo que puede ser cómico o hilarante en el centro de México, puede pasar totalmente desapercibido, e incluso ser incómodo, en el sur del país. Las reacciones del público están profundamente influenciadas por sus experiencias, sus contextos culturales y hasta sus referentes sociales. Eso implica que, como creador, nunca tienes el control total sobre cómo será percibida tu obra. Y eso está bien. Parte de nuestro trabajo es aceptar esta falta de control y reflexionar sobre qué queremos realmente decir y qué otras cosas estamos comunicando de manera implícita. Es un proceso de autoevaluación constante. Es detenerte y pensar: “¿Quiero que esta interpretación que no tenía en mente siga presente en mi obra o debo modificarla?”

Por supuesto, esto varía no solo entre regiones de un mismo país, sino también entre generaciones, clases sociales e incluso contextos históricos. Lo que el público de un lugar puede considerar innovador, en otro puede ser visto como algo ya explorado. Y esa diversidad de perspectivas enriquece muchísimo la experiencia artística.

Performance y narrativa

E.E: ¿Cómo describirías la narrativa de tu obra y el uso del performance en tus puestas en escena?

José Olivares: Fíjate que... me encanta empezar con “Fíjate que”. Es curioso, porque este inicio me da un momento para pensar antes de responder.

Hoy en día parece que el término *performance* lo usamos para referirnos a aquello que no entendemos del todo o no encaja en una definición tradicional del arte. Un amigo decía que es como el cajón de sastre: si algo no tiene una etiqueta clara, le decimos performance. Pero en mi caso, prefiero abordarlo desde ciertos ejes que me ayudan a estructurar mi aproximación creativa.

El primero es *el cuerpo*. Cuando pienso en el cuerpo, no solo me refiero a lo físico, sino a todo lo que le compone: sus implicaciones políticas, sensoriales, históricas y sociales. Mi cuerpo, el cual está aquí frente a ustedes, ya lleva un mensaje, ya está hablando. Y mi trabajo como creador es explorar cómo puedo modificarlo, alterarlo o utilizarlo como medio para comunicar algo. Por ejemplo, ¿qué sucede si pinto todo mi cuerpo? ¿Si lo expongo a un límite físico como perforarlo o exponerlo a una acción repetitiva? Cada decisión transforma el mensaje y amplifica lo que el cuerpo es capaz de decir por sí mismo.

El segundo eje es *el espacio*. Pienso en el lugar donde estoy, en cómo lo reconozco y habito, cómo puedo modificarlo. Cada espacio tiene una carga histórica y emocional, y entenderlo en profundidad me permite explorar formas de transformarlo. Tal vez un lugar cotidiano puede ser alterado a través de la acción performativa hasta volverse irreconocible o adquirir un significado completamente nuevo.

El tercer eje es *la relación con el otro*. Esto incluye al público, al espectador, al participante. Me interesa mucho la forma en que la interacción entre mi cuerpo y el del otro puede transformarse en el performance. Por ejemplo, en lugar de tener un espectador pasivo, me gusta pensar en maneras de involucrarlo activamente, de forma voluntaria o involuntaria. ¿Qué sucede cuando el simple hecho de estar presente ya convierte al espectador en parte de la obra? Es un territorio fascinante y me gusta explorarlo.

Aunque a veces parece que todo puede ser etiquetado como performance, para mí hay algo más profundo. Es un lenguaje que nos permite ir más allá de las narrativas tradicionales, un puente para explorar nuevas maneras de experimentar el arte.

E.E: ¿Crees que el término “performance” se ha desvirtuado con el tiempo?

José Olivares: Absolutamente, pero es algo natural. Todas las palabras, con el tiempo, se moldean, se corrompen o adquieren nuevos significados y el término performance no es la excepción. Lo vemos en cualquier lenguaje, no solo en el arte. Pero esto no necesariamente es algo negativo. Más bien, nos da la oportunidad de reinterpretarlo constantemente.

Cada época tiene sus palabras clave, esos conceptos que guían el arte y abren nuevas posibilidades creativas. Y aunque en algunos casos estas palabras pueden convertirse en una moda o una etiqueta vacía, también generan espacios para la exploración y el descubrimiento.

El performance es un término que ha evolucionado mucho en los últimos 50 o 60 años. Aunque en ocasiones parece que simplemente lo usamos para abarcar algo que no entendemos del todo, esa misma indefinición nos obliga a reflexionar sobre lo que estamos creando y comunicando. Es como una invitación constante a salir de nuestra zona de confort.

Retos y consejos

E.E: ¿Cuál ha sido el mayor reto que has enfrentado como director o actor?

José Olivares: He tenido muchos, pero quizá el más grande ha sido lidiar conmigo mismo: con mi ego, con mis miedos y con mis propias creencias. Lo enfrento todos los días, en cada obra, en cada proyecto. Escucharme y entenderme a mí mismo es un desafío constante.

Uno de los momentos más importantes en mi carrera fue un proyecto en Portugal, hace más de 12 años. Trabajamos con un director que exploraba las ideas de Le Corbusier, el arquitecto. Parte del proyecto consistía en encerrarnos en celdas diseñadas bajo las medidas “perfectas” que él proponía para las unidades habitacionales. Pasábamos horas ahí y yo no entendía de qué iba todo esto. Fue una experiencia frustrante, pero me enseñó a habitar lo desconocido, a aceptar formas de creación cuyo sentido no siempre es inmediato.

Ese proyecto fue un parteaguas para mí. Me enseñó a dejar de lado la necesidad de que todo sea “correcto” o tenga un propósito claro desde el principio. Ahora, cuando me enfrento a nuevos retos, trato de recordar esa experiencia y de abordar cada proyecto con una mente abierta.

E.E: ¿Qué consejo darías a quienes se inician en el arte?

José Olivares: Si tuviera que decir algo, sería: escuchen su inquietud. Si algo les llama la atención del arte, ya sea el cine, la pintura, la danza o el teatro, háganle caso. No se preocupen por entender todo desde el principio. El arte no es algo que deba sentirse inalcanzable. Es una experiencia, un proceso.

Para los creadores jóvenes: abracen la incertidumbre. El proceso creativo siempre da miedo, pero es justamente ahí donde se encuentran las conexiones más auténticas con el público. Al final, lo que buscamos como artistas es generar un encuentro, un momento en el cual podamos decir: “Aquí estoy. ¿Y tú?”.

Reflexión final

José Olivares: Creo que el arte tiene la misión de generar encuentros, de compartir la experiencia de estar en el mundo. No se trata de dar consejos o de buscar redenciones, sino de abrir espacios donde podamos reflejarnos y conectarnos con los demás.

Todo lo que nos conforma como personas enriquece nuestra obra. Y,

como creadores, es nuestra responsabilidad abrazar eso, compartirlo y aprender a vivir en la incertidumbre. Porque ahí, en ese espacio incierto, es donde surgen las posibilidades más ricas y transformadoras.

Conclusión

La perspectiva de José Olivares nos muestra que el arte no tiene límites ni fronteras estrictas. Su habilidad para moverse entre disciplinas, desafiar etiquetas y construir experiencias auténticas lo convierte en un referente en la escena artística contemporánea. Desde su enfoque multidisciplinario hasta su incursión en la dirección, José nos invita a reflexionar sobre el poder del arte como un medio para compartir nuestras experiencias y conectar con los demás.



ESCRIBIR CON EL INCONSCIENTE

*Reseña del taller de Escritura
poética autoetnográfica
Por Damian Carreón¹*

Si te dijera que hay una forma de analizar el inconsciente, escupirlo en un texto para después poder interpretarlo, de un modo menos racional, más corporeizado, sin ataduras ni prejuicios, ¿en qué te imaginas que consiste esto? Con esa pequeña pregunta introduzco un poco lo que se vivió en el Taller de Escritura Poética Autoetnográfica, impartido por la Dra. Rocío Luna, en el marco del 8° Festival Internacional Universitario de las Artes Escénicas FAE UANL llevado a cabo del 7 al 12 de octubre de 2024.

En FAE ocurre un evento muy importante cada 2 años y ese es el Festival Internacional Universitario de las Artes Escénicas, el cual nos da la oportunidad de poder asistir a diversos talleres impartidos por docentes de la FAE y de las diferentes delegaciones invitadas. Para un alumno de la Facultad no es una tarea sencilla elegir un solo taller, ya que hay una amplia oferta, igualmente los cupos son limitados, así que los talleres más populares se llenan más rápido.

De los 22 talleres del Festival me inscribí al curso ya mencionado y fue la opción más acertada que pude hacer, pues superó mis expectativas. Menciono esto porque me imaginaba una cosa totalmente distinta a lo que hicimos. Cabe recalcar que la maestra que impartió el taller, Rocío Luna, es docente de danza contemporánea, así que me intrigaba mucho cómo la danza y la escritura se pudieran relacionar.

Garabatear. Este fue el inicio de dicha travesía, todo encima de un enorme pliego de papel bond en el cual todos los integrantes hicimos trayectorias con un gis; al principio trabajamos de forma individual, cada uno en un espacio, luego la hoja se llenó de trazos, pero ahora en conjunto.

Después de esa actividad pasamos a hojas de papel, escribiendo primero con la voz interna que no nos deja escribir, la critica, como la nombró Rocío: el celador. Le dimos voz con la única condición de escribir lo primero que se nos viniera a la mente, el punto era darle un espacio (al menos hasta que Rocío nos dijera que paráramos), posterior a eso se nos dio la indicación de que rompíamos la hoja. Entonces, el paso consecutivo era darle oportunidad de salir a las expectativas que tenemos cuando escribimos; tal como pasó con la instrucción anterior, volvimos a escribir y a romper la hoja.

Por último, escribimos nuevamente, teníamos que hacerlo lo más espontáneo que pudiéramos, no importaba si eran frases cortas, largas, palabras repetidas, rebuscadas, inventadas e incluso números, el punto de esa tercera vez escribiendo era realizarlo sin el celador ni las grandes expectativas. Al hacer esto no paramos de escribir, igualmente se nos dio más tiempo. ¿Resultado? Algo recién salido del inconsciente. Fue una experiencia muy grata, pero sin duda fue extraña, ya que los textos no tenían



mucha lógica aparentemente, pero sí tenían un ritmo especial, un alma, eran únicos y su composición poética era estupenda.

En el segundo día no fuimos directo a la hoja ni la pluma, sino que hicimos un calentamiento desarticulando todo el cuerpo, al principio empezamos con una pequeña meditación acostados en el piso, activando las articulaciones, luego se nos dio la indicación de tomar una pareja para poder conectar con esta mediante los movimientos que hacíamos. El objetivo del ejercicio fue inspirarnos a través del movimiento corpóreo para después plasmar las palabras en papel, así que nuevamente ¡A escribir! Los resultados fueron textos muy particulares, hablaban de cosas muy específicas, muchas metáforas del cuerpo, agua, aire, calma, desorden y, al tenerlos en la mano recitando los poemas, renglón por renglón, palabra por palabra, varios de los presentes quedamos sorprendidos por las creaciones de los demás.

Al adentrarnos más en los días de sesión, Rocío nos habló sobre la escritura autoetnográfica y cómo usarla para trabajos de índole académica o textos poéticos creativos, igualmente abordamos un poco el realismo mágico y, al día siguiente, el método de escritura autoetnográfica que se nos dio, lo utilizamos para entrevistar a un compañero para de ahí generar otro documento, una maravilla, ya que en grupos de cuatro intervenimos el manuscrito agregando más contenido.

Por último, de las cosas más importantes del taller, llegó el momento de salir a los alrededores de la FAE, pero no fue caminando normal, fue caminando hacia atrás; mientras avanzábamos, compañeros nos iban cuidando, dando indicaciones para no tropezar ni caer. En simultáneo a la caminata teníamos que describir cada sensación percibida y lo que nos producía esta experiencia.

Regresando al espacio donde se impartió el curso, era hora de escribir. Como en ejercicios anteriores, intervenimos un documento en equipos, pero ahora con la particularidad de que, por cada minuto, cambiábamos de hoja a la derecha, por lo cual resultaron aproximadamente dos cuartillas de la mayoría de las creaciones y cada párrafo quedó con un autor diferente.

¹Estudiante de segundo semestre del Tronco Común de la Facultad de Artes Escénicas de la UANL





De inicio a fin este taller tuvo muchas sorpresas agradables, considero que no solo fue útil para aprender una técnica de escritura de textos poéticos y poder hacer investigaciones basadas en la autoetnografía. Los ejercicios y el trabajo realizado tuvieron mucha introspección y esta conclusión me recordó a una frase de Caspar David Friedrich: “El artista debe pintar no solo lo que ve delante de él sino también lo que ve dentro de él”.

Respecto a la cantidad de alumnos del taller, era menor a la de otros talleres del Festival, lo cual fue positivo, porque generó un entorno más íntimo al momento de tomar las sesiones. Comento la cantidad de integrantes del curso debido a que el atractivo mayor no fueron los talleres teóricos. Percibo que para algunos no es tan atractivo poder escribir. Desde mi punto de vista, veo la escritura como una oportunidad hasta de poder conocerte y no solo eso, sino que, al momento de escribir, también es conveniente permitir hacerlo en conjunto, como Rocío nos mencionaba, no ser tan celosos en el sentido de la autoría. Si el simple ejercicio de escribir textos poéticos en solitario es muy atractivo y bello, ahora imagínense muchos escritos en conjunto.

Las aportaciones de este taller y su contenido son valiosos porque te dan recursos para expresarte sin prejuicios y escribir sin

quemarte la cabeza. Las múltiples herramientas que me llevo de aprendizaje tienen montones de aplicaciones y las enseñanzas de Rocío me han llevado a no dejar de escribir, dado que es una actividad muy disfrutable para mí.

Como mencioné al inicio, los primeros textos redactados por nosotros fueron elaborados sin aparente lógica, sin embargo, tuvieron mucho de lo que había en cada uno de nosotros, específicamente en ese momento, desde lo que pensábamos y sentíamos, cada material tenía su propia identidad. La mayoría de las veces es difícil poder soltar la pluma, plasmar una idea en un texto nos puede tomar mucho tiempo y nos rendimos, con Rocío y su taller, aprendí que podemos liberarnos de las ataduras del celador y de las grandes expectativas sobre nosotros mismos.

Ahora, para finalizar, si te dijera que hay una forma de analizar el inconsciente, escupir en un texto para después poder interpretarlo, de un modo menos racional, más corporeizado, sin ataduras ni prejuicios, ¿en qué te imaginas que consiste esto? Para mí, en la escritura.



DOS PREGUNTAS MÁS POR CADA RESPUESTA

Por José Alberto Alfaro¹

El taller *Brecht y el método de Diderot a Brecht: El actor en escena*, impartido por el actor, director y dramaturgo David Hevia, en el periodo del 7 al 11 de octubre de 2024 durante 8º Festival Internacional Universitario de las Artes Escénicas FAE UANL, significó una experiencia transformadora que desafió y cuestionó mis ideas sobre el teatro y la actuación. Este curso no solo ofreció un espacio para aprender, también se convirtió en un viaje de reflexión y descubrimiento personal. A lo largo de cinco días, exploramos las bases teóricas y prácticas de Bertolt Brecht y cómo sus ideas han influido en la forma en que entendemos y practicamos la actuación actualmente.

El taller giró alrededor de dos ejes: la teoría y la práctica. Desde el primer día, se nos invitó a cuestionar conceptos fundamentales como actuar, actuación y teatro. La premisa era despojarnos de la mística romántica que suele rodear al teatro y reducirlo a su esencia más elemental. Basados en las ideas de Bertolt Brecht, exploramos la idea de que el teatro es, en esencia, un miradero, un lugar para observar, y el actor es, en palabras del tallerista, una masa de carne sintiente. Esta perspectiva resultó ser liberadora, pues nos permitió despojarnos de preconcepciones y acercarnos al arte escénico desde una mirada más crítica y desapegada.

Los primeros tres días del curso se centraron en este des-huesadero conceptual, donde discutimos sobre términos clave y sobre la importancia de utilizar un lenguaje preciso para hablar de teatro. Por ejemplo, se hizo la distinción entre obra de teatro y puesta en escena, algo que, aunque parece básico, a menudo se pasa por alto en las discusiones cotidianas sobre el arte escénico. Además, se hizo un debate interesante sobre la existencia de las licenciaturas en teatro y la necesidad de darle un número calificativo al trabajo actoral. ¿Por qué estamos tan acostumbrados a evaluar una actuación? ¿Qué implica realmente juzgar el arte? Estas preguntas generaron discusiones que nos llevaron a cuestionar nuestras propias prácticas y creencias como actores y artistas.

El taller estuvo inmerso en una serie de reflexiones, las cuales desafiaron mis concepciones tradicionales sobre el teatro y la actuación. Una de las primeras ideas que se abordó fue la definición de actuar, despojada de cualquier romanticismo o misticismo: cuando hablamos de lo que es actuar, sobre si creemos en lo que hacemos, que damos vida, que si es magia. Así lo creo todavía, pero como el momento del curso era “asuntos generales del teatro”, concluimos que: “Actuar es reaccionar a estímulos ficticios como si fueran verdaderos”. Esta idea nos llevó a discutir la diferencia entre

¹ Estudiante de segundo semestre del Tronco Común en la Facultad de Artes Escénicas.





lo verdadero y lo real. En el teatro, la escena debe ser verdadera, aunque no necesariamente real, eso implica que el actor debe comprometerse con la verdad de la situación, sin caer en la imitación superficial de la realidad.

Una propuesta para reflexionar fue la de que el actor debe asumir el rol, no el personaje. Esto contrasta con la visión tradicional de la actuación, donde el actor “se convierte” en el personaje. Desde la perspectiva brechtiana, se busca que el público no se identifique emocionalmente con el personaje, sino que entienda y reflexione sobre las circunstancias y decisiones que lo rodean.

Esto se explica a través del distanciamiento o extrañamiento, una técnica clave en el teatro épico de Brecht, cuya intención es separar al espectador de la ficción para que pueda analizar críticamente lo que está viendo, evitando la catarsis y priorizando la reflexión.

Una de las frases que más resonó en el taller fue: “El único lugar donde se da la verdad es en la ficción”. Esto nos llevó a pensar y cuestionar la naturaleza misma del arte teatral y su relación con la realidad. El teatro, como el arte del aquí y el ahora, no busca representar historias, sino vivirlas en el momento presente. Además, se destacó que la situación de la obra no se encuentra en el texto, sino en la puesta en escena, recordando así que, como actores, nuestro campo de acción es precisamente la puesta en escena, no la obra escrita.

El taller también nos invitó a reflexionar sobre la vocación social del teatro. Como artistas, somos insubordinados a la realidad y

nuestro trabajo apela a la condición humana. Esta idea reforzó la noción del teatro no solo como entretenimiento, sino como una herramienta poderosa para cuestionar y criticar a la sociedad. Todo el teatro es político.

Otra afirmación con gran impacto fue “el personaje no existe”. Esto nos llevó a preguntarnos: entonces, ¿quién soy yo en escena? La respuesta fue reveladora: el actor no interpreta, encarna. Esta premisa desmanteló la noción tradicional del personaje como una entidad separada del actor y nos llevó a explorar una relación más directa y consciente con el rol. En este sentido, se nos recordó que el actor presta su entidad al personaje, pero no su identidad. Es decir, el personaje existe en el texto, pero en la puesta en escena es el actor quien encarna sin fusionarse completamente con él. Esto abrió un debate aún más profundo: ¿nuestra identidad existe realmente? ¿Somos quienes nos dijeron que éramos a través de nuestra cultura, religión o formación? Tales preguntas me llevaron a cuestionar no solo el trabajo como actores, sino también nuestra existencia.

Cuando me enteré de que el *Taller Brecht y el método de Diderot a Brecht: El actor en escena* estaba disponible, supe que debía participar, a pesar de que muchos de los talleres ofrecidos en el Festival estaban más enfocados en estudiantes de semestres avanzados. Como alumno de primer semestre, pero con varios años de experiencia previa en teatro, sentí que este taller era una oportunidad única para profundizar en temas que me habían intrigado. Después de insistir un poco, logré el permiso para inscribirme y, aunque pensé que habría más compañeros de mi se-

mestre haciendo lo mismo, terminé siendo el único infiltrado de primero en este curso. Esto, lejos de ser un obstáculo, se convirtió en una experiencia enriquecedora, pues me permitió aprender de personas con diferentes niveles de formación y perspectivas, al ser un taller tomado con estudiantes de otras escuelas del país.

Al inicio, esperaba un curso con más precisión en su enfoque, con herramientas concretas para entender y aplicar las técnicas de Brecht y Diderot. Sin embargo, encontré algo mucho más profundo, desafiante y enriquecedor. En lugar de salir con respuestas claras, finalicé el taller con más preguntas de las que tenía al llegar y, aunque al principio me resultó frustrante, terminó siendo una de las partes más valiosas de la experiencia; no solo me enseñaron técnicas específicas, se me invitó a cuestionar todo lo que creía saber sobre el teatro y la actuación. Fue desarmar un rompecabezas y darme cuenta de que las piezas podían encajar de maneras que aún no había considerado.

En conclusión, el *Taller Brecht y el método de Diderot a Brecht: El actor en escena* fue una experiencia transformadora que no solo amplió mi entendimiento teórico, sino que también me desafió a repensar mi práctica actoral.

Aunque ya pasó y no creo que se vuelva a dar este taller, lo recomendaría a actores y estudiantes de teatro con miras a profundizar en técnicas que desafíen las convenciones tradicionales y fomenten una mirada crítica tanto sobre el arte escénico como sobre la sociedad. Sin duda, una experiencia que me marcó.

APUNTES DE UN PERFORMANCE RITUAL PARA SANAR: EXPLORANDO LA FRONTERA DE LA MUERTE

Por Fernando "El Basurero" Sainz Moreno¹

Palabras clave: Performance ritual, memoria, identidad, migración, cumbia rebajada.

Keywords: *Ritual performance, memory, identity, migration, slowed-down cumbia.*

Notas del autor

Este trabajo fue realizado en el Manicomio Creativo, espacio de teatro, artes escénicas y laboratorio de creación de la Facultad de Artes en Ensenada, con la tutoría del maestro Jorge Folgueira y el apoyo del Dr. Cristian Amaya, subdirector de la Facultad de Artes Ensenada UABC.

Con enorme gratitud a mis colegas Jovany Becerra García y Fausto Ezequiel Ruíz Zárate, quienes me inspiran y ayudan como consultores y colaboradores en mis proyectos. Gracias a mi maestro y amigo César Noyola Dávalos, por difundir la curiosidad de indagar en el performance. Gracias a mis padres y a mi familia por apoyarme en todos mis proyectos. Una dedicatoria especial a mi difunta abuela Margarita Delgado Amaya.

Resumen

Este trabajo propone una reflexión sobre la creación artística desde la perspectiva del performance ritual y la resignificación de objetos cotidianos. A través de la pieza titulada *Mors Terminus (La frontera de la muerte)* rindo homenaje a mi abuela materna, entrelazando elementos que dejó tras su muerte (su propia ropa, sus joyas y los CDs con la música que escuchaba, como la cumbia colombiana y la música vallenata). Por medio del análisis de estos objetos y las acciones que suceden alrededor de ellos, se abordan temas como la identidad, la migración, la memoria y la muerte, enfatizando que el arte es una herramienta para comprender y transformar nuestra relación con el pasado y el presente. El texto propone una reflexión sobre la importancia de la investigación-creación para la creación artística

Introducción

Atravesando fronteras: La memoria, el baile y la resignificación de lo cotidiano

Todo lo que nos rodea tiene una historia que contar: la ropa que usamos, la música que escuchamos, los objetos que tocamos a diario. ¿Alguna vez te has detenido a pensar en lo que esos objetos significan, no solo para ti, sino para aquellos que vivieron antes que tú? Lo más simple, como un lápiz labial, una canción de cumbia o la acción de bailar se puede convertir en un puente para conectar con quienes ya no están físicamente, pero cuyo legado vive a través de los recuerdos.

Según el artista de performance por el que comencé a acercarme a esta disciplina, Gómez Peña, en su manifiesto *En defensa del arte del performance* (2005):

Quizá nuestro trabajo sea abrir un espacio utópico/distópico temporal, una zona "desmilitarizada" en la cual el comportamiento "radical" significativo (no superficial) y el pensamiento progresivo son permitidos, aunque solo durante el tiempo de la pieza. En esta zona imaginaria, tanto al artista como a los miembros del público se nos permite asumir posiciones e identidades múltiples y en continua transformación. En esta zona fronteriza la distancia entre "nosotros" y "ellos", el yo y el otro, el arte y la vida, se hace borrosa e inespecífica. (p. 205).

En mi pieza *Mors Terminus* las pertenencias cotidianas pueden ser resignificadas, es decir, pueden adquirir nuevos significados cuando los miramos desde otra perspectiva. La temática que aquí exploro versa en cómo los objetos y los rituales cotidianos pueden ser herramientas para resignificar nuestra relación con la muerte y la memoria. A través de la danza, la música y el uso de objetos cargados de historia, mi performance busca abrir un espacio para reflexionar sobre el poder de lo simbólico en nuestras vidas. Pero no es solo una cuestión personal, tras su creación he comprendido que esto también es un proceso artístico y que puede aplicarse a la exploración de fenómenos más amplios, como la migración cultural y geográfica, el impacto de la música en la construcción de identidad y la percepción de la otredad.

En este contexto, el arte performativo no está limitado a ser una experiencia estética, también puede ser una metodología de investigación. ¿Cómo podemos entender nuestra historia, nuestra cultura y nuestros lazos familiares a través de los objetos y acciones? ¿Cómo la música y el baile pueden ayudarnos a narrar lo que no se puede expresar con palabras? Estas son las preguntas que abordaremos mientras te invito a descubrir el arte como un espacio donde la creación y el conocimiento se encuentran.

Desarrollo

El poder de los objetos y la música

Imagina que un día decides rescatar las pertenencias más preciadas de una persona que ha sido fundamental en tu vida. Cosas simples: una falda, maquillaje, algunas joyas. Pero esos elementos tienen una historia y, al tocarlos, sientes que puedes traer a esa persona de vuelta, aunque sea por un instante. Eso fue lo que me sucedió con mi abuela Mague, una mujer que me enseñó a disfrutar de la cumbia y descubrir el poder de la música y el baile.

En un performance titulado *Mors Terminus (La frontera de la muerte)*, en un acto donde lo cotidiano se transformó en un ritual de conexión con el pasado, utilicé esos recuerdos materiales para resignificar su vida y hacerle un tributo. Lo que encontré en este proceso va más allá de una creación artística. Al resignificar elementos como la falda o las joyas, descubrí cómo la materialidad y los rituales cotidianos (cambiarse de ropa o maquillarse) pueden contar historias y abrir puertas a nuevos significados. Lo que en un inicio era una pieza artística se convirtió en un espacio para

¹ Artista escénico y estudiante en etapa final de la Licenciatura en Artes Plásticas en la Universidad Autónoma de Baja California.



reflexionar sobre la identidad, la migración, la cultura y la trascendencia

La metodología detrás del arte performativo

¿Cómo puede algo tan personal ser también un espacio para la investigación? La creación performativa es en sí misma un proceso de descubrimiento. Al realizar acciones simbólicas con objetos cargados de historia y significado, se genera conocimiento sobre la cultura, el cuerpo y las emociones. En este sentido, las prácticas artísticas, según Villamizar (2019):

comprenden un amplio espectro de actividades que se desarrollan en el espacio de la realidad tangible e intangible, produciendo acciones más que objetos, que discurren en un contexto social por fuera de los espacios que produce el modelo del mundo del arte: la galería, el museo, la feria, etcétera (p. 2).

En mi caso, cada gesto y cada objeto utilizado en el performance fue una manera de explorar cómo la práctica artística puede ser una metodología válida para investigar temas tan complejos como la muerte o la identidad.

El arte puede o no limitarse a crear una obra para ser admirada, también puede ser un campo de exploración académica. Lejos de ser una categoría única y homogénea, el arte abarca una diversidad de prácticas y lenguajes que coexisten y se entrelazan, desde la pintura y la escultura hasta el arte conceptual y el performance. Dentro de este amplio espectro, el performance ritual no es solamente una puesta en escena; es una herramienta para resignificar la experiencia humana y generar nuevas lecturas sobre nuestro entorno cultural y emocional.



Objetos y recuerdos.

Autora: Dafne Uribe (2023).

En cada movimiento y acción performativa se exploran fenómenos que, en muchos otros campos, se estudian de manera teórica. Por ejemplo, en sociología, se analizan las dinámicas de interacción social y cómo estas influyen en la construcción de identidades; en psicología, se examinan las emociones y su impacto en el comportamiento humano; y en antropología, se estudian las prácticas culturales y su significado en diferentes contextos. A diferencia de estas disciplinas, el arte permite sentir y experimentar estos fenómenos de manera directa, ofreciendo una forma única de conexión y reflexión que va más allá del análisis teórico.

Los rituales y la resignificación de lo cotidiano

¿Qué sucede cuando un objeto cotidiano se convierte en un símbolo? En *Mors Terminus*, los objetos de mi abuela —su maquillaje, sus joyas, su ropa— se transformaron en portales hacia su memoria. Lo interesante es que esto no es exclusivo de mi obra. En el arte contemporáneo, la resignificación de los objetos ha sido un

recurso clave para explorar nuevas narrativas, especialmente en el ámbito del performance. Como lo explica Guillermo Gómez Peña en *Mexican (in) Documentado* (2017), el performance se convierte en un espacio donde los artistas no solo “reconstruyen realidades”, también subvierten lo cotidiano, utilizando símbolos culturales y personales para crear nuevos significados.

El artista de performance se apropia de objetos y símbolos cotidianos —cosas que suelen pasar desapercibidas— para desafiarnos y transformarlos en herramientas de cuestionamiento social y personal. En este sentido, el maquillaje de mi abuela no es solo maquillaje, paralelamente es un vínculo tangible con su vida y su identidad, un puente hacia su memoria que cobra vida en el acto performático. Según Gómez Peña (2005):

Una vez que el performance termina y el público se va, nos queda la esperanza de que se haya detonado un proceso de reflexión en sus perplejas psiques. Si el performance es efectivo (no dije “bueno” sino efectivo), este proceso puede durar varias semanas, incluso varios meses, y las preguntas y dilemas encarnados en las imágenes y los rituales que presentamos pueden seguir rondando los sueños, recuerdos y conversaciones del espectador. El objetivo no es “gustar de” ni “comprender” el performance, sino crear un sedimento en la psique del público. (p. 206).

Se describe este proceso como una especie de “transgresión poética”, donde lo cotidiano se resignifica y se convierte en un acto de resistencia y reflexión. Al resignificar estos objetos en mi performance, me alinee con una tradición más amplia de artistas que buscan crear “puentes entre lo personal y lo colectivo”. En ese acto, el performance se convierte en un medio para explorar mi relación con la memoria de mi abuela, y es también una forma de examinar cómo los objetos cotidianos pueden asumir nuevos roles en la construcción de identidades y narrativas culturales. Lo que antes era simplemente una pieza de vestimenta, en el contexto del performance se vuelve un vehículo de recuerdos y emociones.

El proceso de resignificación está íntimamente relacionado con la ritualidad. Mi abuela tenía pequeños rituales que, al repetirlos frente al público, crearon una experiencia simbólica. Me maquillé como lo hacía ella, me puse su ropa y bailé la música que juntos disfrutábamos. A través de estos actos, el objeto y la acción adquirieron un significado que iba más allá de su función original: se transformaron en una manera de traer su presencia a este plano, aunque sea solo por momentos.

Las fases del performance: Un ritual en tres actos

El performance *Mors Terminus* está dividido en tres fases, cada una de ellas diseñada para crear un puente entre el presente y el pasado, y entre mi cuerpo y la memoria de mi abuela. Cada acto fue una manera de resignificar objetos, acciones y sonidos; transformando lo cotidiano en algo profundamente simbólico.

La preparación

En la fase inicial, delimito un espacio vacío solo con los objetos de mi abuela: su ropa, su maquillaje y su joyería. Comienza la canción que más me recuerda a ella, Perfume de gardenia, y empiezo lentamente a maquillarme, imitando los gestos que ella hacía cuando se iba a ir al bailongo. Cada toque del maquillaje sobre mi piel se convierte en un acto de transformación, un intento de conectarme con su esencia. Me quito mi ropa y me visto con la de ella, como si me estuviera poniendo su historia sobre mis hombros. En este momento, los objetos ya no son meramente materiales; se han transformado en símbolos de su vida, y a través de ellos, empiezo a sentir su presencia.

La cumbia

Comienza a sonar de fondo una cumbia rebajada y saco de una caja pequeña un “ente” de estambre de colores que se puede manipular con mi mano, como si fuera una extensión de mi cuerpo que para mí simboliza mi ser en la niñez. Comienzo a bailar con él con un ritmo lento y pesado, trayendo recuerdos del pasado, como arrastrando a un pez a la orilla del mar. En esta fase, el espacio se llena de la energía de la música, y empiezo a bailar. Pero no es un baile alegre, sino uno ritualizado, con movimientos lentos y calculados, como si cada paso estuviera abriendo una puerta hacia otro tiempo. La cumbia, que en vida mi abuela disfrutaba, se convierte en un lazo entre su mundo y el mío, entre lo que fue y lo que es. Cada movimiento se convierte en una ofrenda, un homenaje a su vida.



Conexión ancestral.

Autora: Dafne Uribe (2023).

La danza frenética

En la fase final, el ritmo de la música empieza a desvanecerse, y me encuentro nuevamente en el espacio, con los objetos frente a mí. Me quito el saco, el maquillaje, y dejo las joyas en el suelo, una a una, como si estuviera cerrando un ciclo. Este acto de desprendimiento es simbólico: me despido de ella una vez más, pero esta vez con la certeza de que su memoria sigue viva en mí. Terminó sentado en el centro del espacio, rodeado de los objetos que ahora están impregnados de un nuevo significado.

Y el performance seguía y seguía

El 18 de agosto de 2023, realicé por primera vez *Mors Terminus* en la Plaza del Centro Estatal de las Artes de Ensenada, Baja California. A tres minutos de terminar, comencé a sentir como si hubiera pisado piedritas, ya que danzo descalzo y ese día el calor era intenso. Aunque al principio no le presté mucha atención, al iniciar la tercera canción, la más rítmica, donde a saltos no paro de moverme, ocurrió algo inesperado: un espectador, sin pedírmelo, me echó agua directamente en los pies; como intervención aparentemente inofensiva, tuvo un impacto significativo. El agua que mojé mis pies los hizo más sensibles al calor y al movimiento de fricción. En ese momento no lo noté, pero cuando terminé la pieza, descubrí que tenía tres ampollas muy grandes en cada pie. Se habían reventado debido al calor del piso y al frenesí de la danza. El público, mis amigos y familiares se dieron cuenta de mis heridas y, afortunadamente, en el evento que se presentó “La fiesta callejera”, había paramédicos disponibles que me ayudaron. Me limpiaron los pies y me retiraron la piel quemada. Lo que más me sorprendió fue la conexión simbólica que surgió con mi abuela, quien fue la inspiración central de esta obra. Ella tuvo un microinfarto cerebral, tras el cual quedó inmóvil de una mano y un pie. En la casa de mis tíos, donde la cuidaban, desarrolló llagas en los pies y talones por la falta de movimiento, y a causa de la diabetes, sus llagas

no pudieron cerrarse, después pasó a mi cuidado, se fue a vivir a mi cuarto, donde mi madre y yo nos encargamos de atender sus necesidades de alimentación, salud y de aseo diariamente. Lo cautivador de esto es que sus llagas estaban justo en los lugares donde a mí me salieron las ampollas. El dolor que experimenté en mis pies durante el performance me hizo recordar lo que ella vivió, postrada por consecuencia de esas llagas por tanto tiempo.



Post performance.

Autora: Nidia Sainz (2023).

Hay que recalcar que, como performers, debemos estar conscientes de que la intervención de los espectadores es uno de los puntos más importantes para comprender esta práctica artística. Son fenómenos que no podemos controlar. La acción de este espectador me llevó a un resultado físico que conectó directamente con el tema de mi obra: el dolor y la memoria de mi abuela. Esas intervenciones imprevistas son parte fundamental de la performance y pueden abrir nuevos caminos de interpretación que muchas veces no se pueden prever.

Migración musical: De lo ancestral al barrio

Días después del fallecimiento de mi abuela, mientras me bañaba, escuchaba la canción *Lejanía* de Lisandro Meza, una cumbia que resonaba en lo más profundo de mis recuerdos y emociones, la cual vinculo con ella y además reinterpreta el concepto de mi abuela como vía de mi herencia cultural sobre lo “regio” o, en otras palabras, mi conexión ancestral con Monterrey. Por ejemplo, el uso de la cumbia rebajada, un género que descubrí poco a poco. Establezco un nexo con las cumbias colombianas clásicas que mi abuela escuchaba. Esas mismas cumbias, en la periferia de Nuevo León, se reinterpretan con un sonido más suave y lento escuchado por jóvenes pandilleros que crearon una tribu urbana propia autodenominados “Colombias”, creando un puente entre lo clásico y lo contemporáneo.

Los orígenes de la cumbia se encuentran más allá de nuestras fronteras. Surge de la fusión sonora de tribus indígenas colombianas con los esclavos africanos que llegaron durante la colonización española. El origen de la cumbia, según Alberto Londoño (1983) se describe a continuación:

Si nos apoyamos en el posible origen del nombre, tenemos que aceptar que la cumbia es de procedencia africana y que con el correr del tiempo se convirtió en una manifestación mestiza debido a la influencia hispánica e indígena; como testimonio de estas tres culturas, quedaron el ritmo de los tambores africanos, la melodía de las gaitas y flautas indígenas americanas, la parte española queda representada

en el canto, esto en lo que se refiere a la parte musical, ya que las características del baile son el resultado de un proceso social en el cual el hombre ocupa el puesto del negro y la mujer el de la india; a los españoles se les atribuye el traje y desde luego su influencia en el comportamiento social, quedando de esta manera la fusión de tres culturas. (p. 61)

En sus fiestas tribales, estas culturas utilizaban la música como un escape del trabajo forzado y de la opresión. Sin embargo, con el paso del tiempo, la cumbia colombiana migró, transformándose en un fenómeno cultural específico de los barrios bajos de Nuevo León. Es aquí donde encuentro una conexión vital con la historia de mi abuela, una mujer que también vivió desplazamientos y opresión, no solo físicos, sino también culturales y emocionales.

La cumbia rebajada se convierte en una metáfora del movimiento lento; de lo que se adapta poco a poco y cambia con el tiempo y el espacio. Como artista del performance, reconozco cómo este género musical ha migrado y modificado su composición, concepto y geografía, al igual que lo hicieron mi abuela y tantos otros en busca de un sentido de pertenencia en nuevos territorios. El concepto de “lejanía” se refiere a la distancia física, también a la separación emocional y temporal. Adopté este concepto como eje central en mi obra, donde la narrativa performática conecta el viaje de la música, la migración cultural, y las vivencias de mi abuela; simbolizando la distancia, el recuerdo y la resignificación de la identidad a través del tiempo.

La cumbia rebajada y el contexto cultural

El elemento musical juega un papel crucial. La cumbia y la música vallenata fueron parte de la vida de mi abuela y también de la mía. Gracias a los viajes de mi infancia a Nuevo León, me permeé de esa música y después comprendí que este género musical es un fenómeno cultural que conecta con la identidad del noreste de México. ¿Te has preguntado alguna vez cómo la música puede actuar como un lazo entre generaciones y culturas? Mi abuela también transformó su vida al emigrar de Nuevo León a Baja California, trayendo esas tradiciones musicales y, por ende, influyendo en mi percepción musical.

La cumbia rebajada me permitió explorar cómo los fenómenos sociales y culturales también pueden ser analizados desde una perspectiva artística. Al usar este género en mi performance, estaba rindiendo homenaje a mi abuela y reconociendo la importancia de estas tradiciones en la configuración de mi propia identidad y la de muchas personas en el norte de México. Es una música que nos conecta, que atraviesa fronteras geográficas y emocionales y que permite a quienes la escuchamos sentirnos parte de algo más grande.

Identidad, otredad y Celso Piña: Un puente entre lo clásico y lo contemporáneo

En el tercer acto del performance, elegí la canción Cumbia poder de Celso Piña y El Gran Silencio, un artista que transformó la cumbia al fusionarla con géneros contemporáneos como el rap y el hip hop. Para mí, Piña es un ejemplo claro de cómo la identidad puede ser fluida y diversa, creando un puente entre lo clásico y lo contemporáneo. Así como Celso mezcló la cumbia y el vallenato con nuevos ritmos, yo buscaba entrelazar mi herencia cultural con lo contemporáneo a través de esta performance.

Celso Piña, con su banda Ronda Bogotá y junto a sus colaboraciones con grupos regios como Control Machete y El Gran Silencio, rompió las barreras musicales tradicionales para incorporar voces y estilos que, en su momento, no eran considerados parte de la cumbia clásica. En una ocasión, comentó:

Y así estuve batallando, con los periódicos también porque me echaban que ‘Celso acarrea puro mariguano, lesbiana, puro malandro’. Digo ‘pérate, yo no me iba a poner en la puerta a decir ‘a ver, tú, ¿qué eres?, ¿eres chico bien?, pásale... (Piña en González, 2019, párr. 10)



La esencia de la cumbia

Autora: Yohali Pinacho (2024)

Esta apertura e inclusión es justo lo que yo quise representar: la cumbia y el performance no son sólo una cuestión de identidad fija, también pueden incluir a “los otros”, aquellos que no siempre son visibles o reconocidos, la otredad. En este acto me desprendo de la blusa que perteneció a mi abuela, cargada de recuerdos y esencia familiar, para usar un saco intervenido con elementos que ella dejó (como bisutería e hilos), con el que bailo frenéticamente con toda mi energía hasta terminar la canción Cumbia poder. Este gesto simboliza la evolución, la trascendencia de una identidad heredada, resignificada a través del arte y la cultura, en una mezcla de lo clásico y lo contemporáneo. Al igual que Celso Piña, busco en mi performance crear un espacio inclusivo donde todas las identidades puedan coexistir y dialogar.

El arte como forma de divulgación del conocimiento

Uno de los aspectos más fascinantes del arte es su capacidad para comunicar y generar conocimiento. A menudo, pensamos que el conocimiento se encuentra únicamente en los libros o en los laboratorios, pero el arte también nos ofrece maneras únicas de entender el mundo. En mi performance pude abordar temas como la muerte y la trascendencia de una manera que las palabras no podrían expresar por sí solas. El arte visual y performático tiene esa capacidad: abrir espacios para la interpretación y la reflexión, donde lo emocional y lo intelectual se entrelazan.

El performance es una herramienta poderosa para la divulgación del conocimiento, no solo entre los expertos en arte, sino también para el público en general. A través de él, podemos ofrecer nuevas maneras de comprender fenómenos complejos y cotidianos. En el caso de mi obra, se trataba de la muerte de un ser querido y que, tras esta pieza performática, aprendí también cómo los rituales y los objetos pueden ayudarnos a entender nuestra conexión con quienes ya no están y con el mundo que nos rodea.

Conclusión

Reflexiones finales: Lo que podemos aprender del arte performativo

En este viaje performativo descubrí que el arte tiene una manera muy particular de generar y compartir conocimiento. La estética y el entretenimiento son importantes en el desarrollo de las artes escénicas, pero también son una gran herramienta para explorar temas sobre los cuales muchas veces evitamos pensar en nuestro quehacer cotidiano y que, sin embargo, están ahí, como la muerte o la migración. El arte también puede ser un medio para reconectar con nuestras raíces, resignificar lo cotidiano, crear y compartir rituales que nos permitan sanar nuestro sentir.



Danza Frenética

Autora: Ezequiel Ruiz (2023).

Si algo puedes llevarte de esta experiencia, es la idea de que los objetos que tienes a tu alrededor, las canciones que escuchas y los gestos que repites todos los días pueden ser mucho más significativos de lo que parecen. En el arte encontramos una ventana a esas realidades ocultas, y en el performance una oportunidad para traerlas al presente, para compartirlas, para entenderlas.

Bailar con la memoria: Un ritual cotidiano

Al final del día, el arte nos invita a reinterpretar lo que nos rodea, a darle sentido a lo que parece mundano. A través de la danza, el performance y el uso simbólico de los objetos cotidianos, hemos visto cómo es posible resignificar nuestra relación con el pasado, la muerte y la identidad. En mi proceso de creación artística, al honrar a mi abuela, descubrí que cada gesto, cada ritmo y cada objeto contiene una historia que nos conecta con nuestras raíces y, al mismo tiempo, nos impulsa hacia nuevas formas de comprensión.

El performance no es solo una experiencia para el espectador, es un ritual de transformación para quien lo crea. Es un diálogo constante con la memoria, con nuestras identidades y con la otredad. Lo importante no es solo lo que mostramos en escena, sino lo que somos capaces de despertar en quienes nos ven y en nosotros mismos. En ese espacio intermedio, entre lo vivido y lo representado, es donde el arte se convierte en una herramienta de conocimiento.

Invito a cada uno de ustedes a observar su entorno con nuevos ojos, a preguntarse qué historias ocultan los objetos que usan a diario, qué memorias se agitan al escuchar una canción familiar, porque al final, todos estamos bailando con nuestros recuerdos, atravesando las fronteras de lo cotidiano para encontrar en ello un sentido más profundo.

Así, el arte y la vida se entrelazan, y lo que parecía perdido vuelve a nosotros, transformado en un acto simbólico en que nos re-conocemos en nuestro presente.

Referencias

- Cumbia FM. (21 de junio de 2023). *Historia de la cumbia: Raíces y orígenes*. <https://cumbia.fm/blog/historia-de-la-cumbia-ra%C3%ADces-y-or%C3%ADgenes/>
- González, M. (22 de agosto de 2019). Celso Piña, el “Rebelde del Acordeón” que no conoció las barreras. *Los Angeles Times*. <https://www.latimes.com/espanol/entretenimiento/articulo/2019-08-22/celso-pina>
- Gómez Peña, G. (2005). En defensa del arte del performance. *Horizontes antropológicos*, 11(24) pp. 199-226. <https://www.scielo.br/j/ha/a/X4xg9p4zVqFMdSC6q8Xvcfy/?format=pdf&lang=es>
- Gómez Peña, G. (2017). *Mexican (in) Documentado*. Ciudad de México: INBA.
- Londoño, A. (1983). La cumbia. En *Educación física y deporte*, 5 (2) pp. 61-69 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6088785>
- Villamizar, G. (2019). *Arte contemporáneo y prácticas sociales desde el campo del arte*. Bogotá, D.C. <https://premionalcritica.uniandes.edu.co/wp-content/uploads/TEXTO-FINAL.pdf>

SIEMPRE SEREMOS OASIS

Por Scarlett Solís¹

Podemos ser penínsulas, archipiélagos, lagos, islas, desiertos, continentes, pero siempre seremos oasis. Teatro y danza se reúnen en una obra que connota esta idea. Nos adentra al concepto de un espacio con agua que se encuentra en medio de un desierto, llevándonos, dentro del Teatro Espacio Rogelio Villareal Elizondo de la FAE, a espacios y rincones donde la luz no alcanza, mostrándonos cómo hasta los lugares más recónditos pueden iluminarse y habitarse creando algo más que sólo un rincón oscuro. Desde el 30 de enero hasta el 02 de febrero de 2025, Gorguz Teatro presentó *Oasis... o no nos estamos moviendo*, obra dirigida y protagonizada por José Olivares.

Ahí es donde Fe Rangel, José Olivares y Pauli Rodríguez, el elenco, nos comparten una idea que se fue desglosando al inicio de la puesta en ese rincón oscuro que cobró vida y luz: "Así estamos". Esta pequeña frase es tan grande como el desierto en el que habita el oasis, abarca toda una idea y concepto sobre la existencia, sobre el ser y sus formas de expresión, sobre la identidad de género y las relaciones interpersonales. Nos enseñan cómo percibimos el mundo, cómo formamos parte de él, cómo nos percibimos entre nosotros, nosotras y nosotros. Nos muestran sus voces, sus vidas, su existencia.

Una obra performativa que genera ideas abstractas con el movimiento de la danza, con la voz del teatro y el silencio de la reflexión, haciendo cambios entre historias, generando dinámicas que mantienen al público interesado y conectado. Nos dan la libertad de movernos, de percibir cada momento desde diferentes perspectivas, habitando el espacio y generando conciencia de nuestra presencia. En cada momento el público es partícipe, el público existe, y nuestras actrices nos hacen notar nuestra propia existencia.

De momento, el diálogo surge entre actrices-público, se genera una conexión que va más allá de lo que conocemos como arte performativo, más allá de la interacción de palabras y miradas. Surgen la simpatía y la empatía, la nostalgia y un recorrido por los sentimientos presentes en todo el espacio, todo lo que habita en él.

Nuestras tres protagonistas nos comparten, en momentos, cómo fue su experiencia dentro del proceso creativo, rompiendo con las historias y abstracciones para dar paso a las dinámicas con el público, utilizando elementos con historias personales llenas de nostalgia, afecto y dolor, y volviendo nuevamente a la línea de la obra, permitiéndonos reconectar con el mensaje cada vez más conscientes. Es gracias a Adriana Moreno y Carlos Bocanegra que los elementos hayan sido fundamentales para la cohesión de la obra, ayudándole al elenco a cobrar vida y sentido.

Ahí es cuando nace un elemento que tendrá protagonismo en una parte crucial de la obra, abierta completamente a la interpretación del público. Un robot, que al parecer de algunas personas podría significar nostalgia, pasado, niñez, reflejo. Es este momento en el que nos damos cuenta de que la abstracción no sólo viene de lo que habla y comunica el cuerpo, sino de todo lo que habita en él y en el espacio. Lo que comparten a través de elementos que pudieran

no tener ningún sentido, de repente lo tienen al hacernos ver que todo está ahí por una razón, la cual podríamos interpretar diferente a las demás personas, y no por eso es incorrecta nuestra perspectiva, simplemente es la información que recibimos de acuerdo con todo lo que hemos percibido.

Elementos como la iluminación, por Esaú Corona y Marcela Humphrey, y la música crearon un ambiente de suspenso, diversión, dolor y reflexión, con focos cambiantes trasladándose de un punto a otro señalando la existencia y ausencia del elenco, del público, de todas las personas. La presencia y ausencia de luces en lugares específicos nos dejaba claro cómo podíamos ignorar lo que no podemos ver con claridad y que, aun estando la ausencia de luz, seguía siendo importante aquello que no era iluminado, porque seguía existiendo ahí alguien, un elemento, un espacio.

Así pues, al final de la obra, nuestra actriz Fe Rangel, termina usando un micrófono que estuvo siempre presente en escena, nunca encendido hasta el final, aunque definitivamente utilizado. Con él nos comunica que esta obra sigue en proceso de desarrollo, de crecimiento, y nos invita a tomarnos el tiempo de volver a compartir el espacio con ellas, con su equipo, dentro de esta obra que cada vez se hará más grande, más completa. Ansío enormemente volver a verles en escena siendo todo lo que han compartido y mucho más, generando conciencia, abriendo mentes y compartiendo sus historias, sus perspectivas, sus voces, sus vidas, su existencia.

Definitivamente comparten un mensaje lleno de muchas vertientes, como el agua, que puede ser un océano, mar, archipiélago, isla, península, lago... oasis. Existen muchas formas de percibir esta puesta en escena. Para verla es necesario estar siempre con todos los sentidos abiertos, con la apertura de pensamiento para no quedarnos con la idea del funcionamiento convencional de una obra. Esta no es una puesta en escena convencional, eso tenemos que dejarlo en claro. No existe la posibilidad de ser únicamente lo que debes ser como público (o como elenco). Es mi responsabilidad advertirles entonces que todo lo que pase es una oportunidad única de vivir a plenitud cada detalle de la experiencia. Cada persona es libre de interpretar y percibir las ideas como desee, de generar sus conjeturas, dimensionar sus perspectivas. Esta es la mía.

Oasis es un espacio fértil con agua que se encuentra en medio de un desierto. Al inicio pudiera no ser real, basta con ver desde lejos un reflejo de la luz que se confunde con el agua para creer que no existe. Basta con dejar de creer que existe para no acercarse a comprobarlo. Así anulamos la existencia de lo que pudiera ser real, de lo que es real.

En un mundo donde el oasis pareciera un espejismo dentro de un desierto eternamente grande, *Oasis... o no nos estamos moviendo* nos muestra que, aunque el mundo sea enormemente indiferente, impaciente, e irrefutablemente ignorante, siempre encontraremos nuestro lugar, nuestro valor, nuestra existencia, porque somos reales, porque "Así estamos", porque siempre seremos oasis.



¹Estudiante de la Licenciatura en Danza Contemporánea de la Facultad de Artes Escénicas

RESONANCIAS DE RELATOS PARA LA MEMORIA DE LAS SANGRES COMPAÑÍA

Por Raúl de Jesús Vázquez Sánchez¹

Nota del autor:

En el marco de la celebración por sus 20 años de trayectoria, Las Sangres Compañía presentó su obra *Relatos para la memoria* en la ciudad de Xalapa, Veracruz. La coreografía e interpretación corrieron por cuenta de Abraham Ponce, Janice Platt y Juan Meza. Adicionalmente, contaron con la co-dirección de Tania Hernández.

Como el título lo sugiere, la memoria es el tema principal de esta puesta en escena. Los bailarines atraviesan diversas dimensiones de los recuerdos para hacer reflexionar al público sobre el complejo fenómeno de esta, sus implicaciones y las bellas ciudades que construye y destruye para mostrar lo único constante en este mundo: el cambio. Al término de la función, las imágenes creadas con respecto a la memoria me dieron la inspiración para desarrollar este texto.

—La vida es como un vaivén entre el recuerdo y la esperanza, pero cuando queda poca esperanza y los recuerdos ya no son compartidos, ya no son una pértiga desde la que saltar a la esperanza, mala cosa.

—Pero ¿se puede vivir de recuerdos?

—No, pero se puede vivir con los recuerdos, se puede vivir entre recuerdos. Naturalmente, cuando

Una persona tiene la mayor parte de su vida a la espalda, es lógico que mire más atrás.

Jesús Quintero y Antonio Gala en Trece noches con Antonio Gala.

Al mismo tiempo que su corazón se rompía dentro de su pecho, afuera llovía a cántaros y Damián se sentaba en un café para guarecerse del clima. Se colocó en el último de los gabinetes, al fondo del recinto, en el área de fumadores, donde nadie pudiera molestarlo —salvo el mesero—. La piel roja con que estaban tapizados le parecía un insulto a su tristeza y prefirió no mirarlos por demasiado tiempo. Ordenó lo de siempre y se puso las manos sobre las cejas.

El cuerpo lo sentía aplomado. Dentro, una caterva de termitas caminaba sin parar en su estómago, haciéndolo vibrar... vibrar... vibrar... Le trajeron un café muy negro para el susto. Una furtiva gota caía en la taza haciendo unas reverberaciones que casi podía escuchar. Recordaba ahora los buenos momentos junto a la que hasta hace unos minutos había sido su novia: Amelia. De pronto, también recordaba los lapidarios versos que se habían aprendido, esperando nunca tener que recitarlos en una situación como aquella. Todo eso era mera literatura hasta ese instante. Su mente le traicionó recordando cada precisa palabra, pasándola lentamente, como saboreándola:

Quizá fue una hecatombe de esperanzas

un derrumbe de algún modo previsto

ah, pero mi tristeza solo tuvo un sentido.

Todas mis intuiciones se asomaron

para verme sufrir

y, por cierto, me vieron.

Benedetti le sentaba como un golpe al hígado...

Ahora maldecía a su memoria, que le evocaba una y otra vez la flecha final que la lengua afilada de Amelia le había pronunciado apenas unos minutos atrás. Aquella fatídica frase que de pronto había borrado todas las expectativas y todas las ilusiones que Damián se había hecho: la boda en la playa, los niños de vacaciones en verano, la casa en la montaña, la cena con su madre por año nuevo, la cena en la suya por Navidad; todas esas cosas ya habían muerto hacía mucho, pero hoy fue su estocada final.

Las cavilaciones de Damián tomaban un cariz peculiar. Recientemente, lo habían nombrado primer bailarín de una prestigiosa compañía y justo cuando se sentía en ese culmen, pasaba que su pareja de toda la vida lo dejaba sin posibilidad a una reconciliación.

Damián comenzó, como analítico que era, a pensar en por qué no podía simplemente dejarla y olvidar. La vida sería más sencilla si pudiera hacerlo. Venía a su mente ahora lo que su maestra de somática le dijo: los seres humanos podemos movernos en muchas direcciones y no solo hacia el frente o hacia atrás, como otros animales. Esta habilidad permitió que tuviéramos nociones del tiempo. Nuestra locomoción y la capacidad de rehacer nuestros pasos nos dieron la capacidad de percibir el futuro y el pasado: nos permitieron tener memoria y recuerdos.

Maldecía ahora toda la evolución y todo el movimiento, pero pronto se corrigió a sí mismo y decidió encaminar sus pensamientos hacia ese fenómeno: la memoria.

—¿Seremos los seres humanos algo más que recuerdos? ¿Seremos algo más que un cuento contado por nosotros mismos? —se preguntaba Damián. Procedió entonces a anotar sus ideas en una libretita que siempre cargaba:

La memoria es un refugio intocable. ¿Cuántas veces no volvemos a ella por un abrazo de quien más extrañamos? ¿Cuántas veces no repetimos una y otra vez algo para reconfortarnos en tiempos difíciles? ¿Pero será realmente que viven allí esas personas o es solo un consuelo infantil?

Yoshi Oida escucha de su maestro Zen que no debe preocuparse por quién ha muerto, que ha de concentrarse en el centro de su frente, en la imagen del ser perdido y allí vivirá por siempre. No debe pensar que ha muerto, sino que está realizando un largo viaje.

La memoria es un consuelo, un paraíso de los desahuciados, de los repatriados que miran al mar, que dejan detrás con añoranza.

¹ Licenciatura en Danza, Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana.



Pensamos en esos amigos de infancia y les recordamos así, como niños, cuando, en realidad, eso es solo un cascarón vacío. Hemos cambiado y el tiempo ha grabado nuestras risas en nuestra memoria, sí, pero solo queda eso. Los momentos no regresan por mucho que se les recuerde. La vida no vuelve a ser la misma y pienso que tendemos a embellecerla o ensalzarla para contarnos a nosotros mismos historias más intensas, más conmovedoras o más tranquilizantes.

En la memoria habitan más que meros recuerdos. Lo que he definido como sucesos detonantes de la memoria: olores, sabores, imágenes. De pronto llegan, como fantasmas, instalándose por momentos en nuestra alma. De pronto calan hondo y allí se quedan y por minutos, solo por unos cuantos, somos capaces de revivir ese instante. De súbito tenemos otra vez 15 años y estamos llorando por nuestro primer corazón roto. Luego, tenemos 6 años y jugamos con nuestro padre en una tarde con el sol más amarillo. Recordamos entonces aquel día del abuelo, aquel festival del jardín de infantes, aquel primer beso que nos quema en la mejilla, nuestro lugar natal...

La nostalgia me parece uno de los sentimientos más bellos. Esa mezcla de amor y dolor, pero que tiene que pasar forzosamente por la memoria. Nuestros recuerdos nos han formado. Nuestra biografía es ya un recuerdo y no me parece mal que lo sea. En general, es por ello que amo la literatura y la escritura. Los seres que tienen una pluma pueden repensar el mundo y crearlo a su antojo. Yo mismo, a fuerza de recuerdos, he terminado cambiando pasajes completos de mi propia vida por quién sabe qué razón.

La memoria es buena jueza del tiempo. Aquellas cosas que en su momento nos parecieron nimiedades, toman un peso impresionante con el paso de los años. Las advertencias de mamá “cuando crezcas vas a entenderme”, “cuando tengas tus hijos”, todo eso resulta tener razón con el paso de los años y los recuerdos, como un crítico severo, se encarga de ponernos en la cara nuestras antiguas palabras, pronunciando el triunfal “¿no qué no?”.

Pienso mucho en el pasado. En cómo pude haber resuelto muchas cosas que hice mal. Me encantaría regresar a la secundaria una vez más. Reír nuevamente, sentir que la vida no era tan preocupante y agobiante. Me encantaría regresar por unos instantes solamente. Me bastaría con que me dejaran verme, sentirme como entonces, pero puede que solo sea una interpretación de mi memoria y que todo aquello ya sean ruinas.

Ese aspecto de la fugacidad me parece la peor canalla del mundo. Como también lo hace esa extraña ley que la vida aplica para darnos lecciones durísimas con el tiempo.

La memoria son huellas en la arena que se borran en el vaivén del mar. El mar tiene una danza destructiva. Pero es una metáfora potente de la vida, que arrasa con todo recuerdo posible.

La película con una cortina blanquecina que son nuestros recuerdos le pasaba a Damián una y otra vez en el centro de la frente. Cerraba sus ojos, esperando verlos más vívidamente. Su frustración aumentaba con los que no era capaz de revivir y su emoción le hacía desbordarse con las cosas que sí.

Nunca había visto una sonrisa más sincera que aquella que se forma cuando se recuerda algo. Pensaba ahora en el dicho de “el que solo se ríe, de sus maldades se acuerda” —qué dicho tan hermoso—, porque es exactamente así. La risa del abuelo que le contaba sus aventuras cuando era joven era idéntica a la que se le

dibujaba ahora mientras estaba en el café.

Tampoco había visto tristeza más genuina que la que evoca un recuerdo. Ese sentimiento sí que lo sentía ahora recordando a Amelia y las lágrimas se le escapaban sin poder controlarlo.

El recuerdo también le daba miedo. Como la pesadilla de regresar un día a su ciudad de origen para percatarse de que todo hubiese cambiado. La memoria era entonces un monumental ejercicio para que las cosas no se moviesen, una tarea titánica para evitar el derrumbe fatal. Eso sí que no lo hubiera podido soportar. Había dejado de ir a la casa de sus abuelos por la presión de saber que ya no estaban ahí. El tiempo y sus huellas borran con el chasquear de un dedo todo universo posible.

Le daba tristeza que las cosas no pudieran tener memoria. Las bancas del parque donde él había jugado de niño ya no lo recordaban. Sentía que, si pasaba por allí, podría verse a sí mismo, pero ahora, sentándose en el columpio y cabiendo trabajosamente, se sentía ridículo. Ni siquiera conocía el nombre de ese parque que lo había visto enamorarse por primera vez. Se sentaba allí para intentar sentirse como en el pasado, para traer algo de felicidad en su vida, pero evocarlo en su mente era lo único que lo reconfortaba ahora.

También podía maldecir un poco su memoria. La arena de las horas se le escapaba por las manos y de pronto ya no recordaba la voz de sus seres queridos. Sus rostros se nublaban y se alejaban en un muy lento *time-lapse*. Veía y podía palpar la distancia del recuerdo de aquellos a quienes amó. El olvido y la memoria, la eterna batalla, esa misma que se libraba ahora en su cabeza y no había ganador definido aún.

Aquellos parajes, amigos y enemigos, sabores y sinsabores y la dualidad de la experiencia se le metían por los poros. Hubiera deseado recordarlo todo, pero se tranquilizó también. Si lo recordara todo, sería imposible vivir. Agradecía ese mecanismo extraño que tenemos para protegernos a nosotros mismos y eliminar las cosas que no son necesarias.

Al final de todo, recordar era una oportunidad de conocerse nuevamente. Cada vez que evocaba alguna de sus memorias, podía ver una nueva arista de la estrella. Nuevamente se esforzaba con ahínco por recordar la mayor cantidad de detalles, pero, sobre todo, la mayor cantidad de sensaciones. Solo su memoria tenía el recuento de su vida, de su verdadera vida, y no la que le había mostrado a los demás. Solo él conocía lo que realmente había vivido y su memoria era su amiga más confiable para hacer la crónica de una vida. ¿Cuántas veces haría su autobiografía desde entonces? Daba igual, lo importante era el recuerdo, los recuerdos.

Ahora emprendía el trabajoso camino de regreso de sus pensamientos. La cafetería estaba a punto de cerrar y los asientos del café se asomaban en su taza. La cabeza le dejaba una sensación de mesura, como quien ha pensado mucho. Sentía que se conocía un poco mejor. Las lágrimas de sus mejillas habían dejado de llorar y su mirada se encontraba mirando muy lejos. La camarera le tocó el hombro diciéndole que estaban por cerrar. ¿Recordaría el momento en que estaba escribiendo esto?

Referencias

- Benedetti, M. (2001). La culpa es de uno. En *El amor, las mujeres y la vida* (pp. 74-75). Editorial Sudamericana.
- Quintero, J. (1999). Noche Sexta: La soledad. En *Antonio Gala en Trece noches* (pp. 73-74). Editorial Planeta.
- Oida, Y. (1992). *Un actor a la deriva*. Ediciones El milagro.

VACÍO

Por Felipe Villarreal¹

Oscuro.

Un escenario vacío.

Aunque un escenario nunca está vacío.

Oscuro.

Una luz se enciende e ilumina un escenario libre de toda persona u objeto: un escenario “vacío” en que se ilumina su centro geográfico, creando un espacio dentro de otro espacio. Un escenario nunca está vacío.

El ruido de unos suaves pasos.

Los pasos de un pesado andar.

Unas pantuflas enfundan los pies que accionan.

El silencio no existe:

un crujir de huesos,

una puerta se cierra,

un cansado respirar.

José en el cuarto de baño.

Escenario es todo lugar en que la vida es vida.

—Eran como quince pasadas las ocho de la mañana, y ya se sentía el calor en esta bendita pinche ciudad. ¿Te acuerdas?

Las pantuflas hacen juego con la bata del hombre que arrastra los pies hasta llegar al lavabo. Setenta y cinco años de vida lo miran desde sus propios ojos en el espejo que tiene frente a él. Las arrugas y ojeras se hacen buena compañía en ese rostro que remata con una amplia calva y un pequeño bigotito cincuenta años fuera de moda. Ya no sabe si el cínico es él o es el del espejo, pero le gusta que el desprecio sea mutuo y siempre de frente. A despecho, se ajusta el cintillo de la bata, acomodando los pliegues de esta sobre la pijama con la que acaba de despertar. Nudo doble, bien hecho.

Tiene el día planeado, por lo que bien podría afeitarse y saltar a la regadera, vestirse e ir al Campestre a jugar golf y al vapor, comer en la casa club y dominó con los compadres, cena en casa con la abuela María Luisa, y después película de vaqueros o de la Segunda Guerra Mundial con otro cartón de Carta Blancas para completar la media centena de cervezas en el día antes de acostarse, para no tener pesadillas y poder dormir, despertar por la mañana, levantarse, ponerse la bata, caminar los mismos dieciocho pasos que acaba de caminar y tener que volver a verse la pinche jeta al día siguiente en el mismo espejo, como hoy, y como ayer, pero mañana, que sería hoy, y luego ayer...

Me gusta creer que se sonrió a sí mismo en ese espejo cuando decidió que no, que no que ni madres que a la chingada y tal, y mejor, de algún lado sacó un revolver Smith & Wesson, calibre .22, se lo puso en la cien y le jaló sin pensarlo, que para eso ya lo había pensado 75 años...

Me gusta creer que sonrió porque el final fue *dónde, cómo, y cuándo* él quiso. Como le gustaba que fueran las cosas, si no se encabronaba. Supongo que por eso se mató, para morir a gusto.

Necesito creer que sonrió.

Cayó al suelo de mala forma, y entre el ruido del disparo y el sopetón del cuerpo contra el piso se hizo un eco raro, seco, saturado, incómodo, que poco a poco se va disipando igual que el humo de la pólvora y la luz del escenario que se apaga poco a poco, hasta que...

Oscuro.

Un escenario nunca está vacío.

En las faldas del Cerro de la Silla,

el 25 de enero de 2025.

¹*Monterrey, 1981. . Escritor, director y productor para la @cia.gorguzteatro.



ANTES DE DORMIR

Por Ernesto Villarreal Vega Vega y Ángeles Belén¹

Vivir o no vivir, ese es el dilema.

¿Qué acción es más digna según el corazón humano?

Si enfrentar los golpes de la vida o intentar detener un flujo imparable de desgracias,

tratar de darle fin con atrevida resistencia. ¿Terminará primero conmigo? Morir es dormir y, tal vez, soñar, sí. He ahí el dilema. ¿Por qué esperamos vivir sueños debajo de la tierra fértil cuando nos separemos de la vida? Esa es nuestra...no. Es mi única razón para detenerme: sucederá, sucederá y sucederá hasta destruirnos. El ciclo. El detonante. Una infelicidad aprisionada. Un desierto interminable.

¿Pero quién no se hace indiferente, quién no ignora esa corrupción, la que monta banquetes solo para algunos, solo para quienes ya han comido hasta saciarse? ¿quién ve hacia otro lado cuando en esos banquetes, los comensales, violan a tu hermana, y se chupan los dedos regando los huesos? ¿quién se opone cuando el banquete es la tierra que habitas? Corazones deshechos en cuerpos agotados, amores mal pagados.

Desprecio y rechazo.

El anochecer y una sogá.

¿Quién si no yo para resistir?

Quién si no yo, que nunca lo elegí,

solo lo grité, solo lo sangré.

O p r e s i ó n

La luna atormenta, susurra: *¿será que al dormir existe algo más?*

Cómo es que ese lugar que nunca ha sido, ese al que tantos han ido y nadie regresado,

ese no-lugar, nos asfixia con dudas sobre las batallas que libramos,

y así soy duda-herida-cicatriz.

Dudo y soy cobarde, dudo.

Insignificante, pues mi valor se deslava cuando con excesiva prudencia, busco sobrevivir.

DESVIADO, como mis sueños sin concretar, solo espero...

Espero ver mis defectos esconderse dentro de mis virtudes, antes de dormir.



¹Estudiantes de la Licenciatura en Arte Teatral de la Facultad de Artes Escénicas UANL.

DUELO

Por Eduardo Balderas

Negación:

Seguía creyendo que lo que pasó fue un sueño, mi pesadilla volviéndose realidad que al despertar, tus ojos podría mirar.

Me dirías que nada de eso pasó
que mi cerebro tuvo una contusión
que estás para mí, que sigues aquí
aunque puedo verte rondando por ahí.

Ira:

Pero la verdad, es que nunca estuviste para mí, te merecías todo lo que te hice sufrir, porque tú me hiciste esto, tú me hiciste así.

Ignoraste mis pesadillas, alimentaste mis miedos y ellos te alcanzaron a ti.

La verdad no me amaste, ni un poco, ¿o sí?

Creo que ambos sabemos la respuesta y por qué me trataste así.

Amar no es para ti.

Tristeza:

Tu amor era como mis problemas alimenticios:

Anorexia: cuando no me alimentabas ni con un poco de amor, aguantando el hambre como todo un campeón y de ahí seguía la

Bulimia: me hacías sentir tan mal por no comer cariño que cuando lo hacías lo terminaba vomitando, porque no era real, nunca se sintió de verdad y después llegaban los

atracones: te quería comer entero, porque te amaba tanto que quería devorarte, te quería tanto que aunque tú no me quisieras de la misma forma yo aún quería comer, jamás me sacié y nunca me sentí satisfecho.

Ahora te has ido y sigo sin poder comer, te llevaste lo poco que tenía y me has dejado con hambre, con hambre de ti.

Negociación:

Pero no todo fue así, la verdad es que creo que sí me amaste, bueno, lo máximo que puedes amar y eso para mí era suficiente, aunque esa persona no era yo, se sentía bien ser amado por ti; las veces que decidías que lo merecía.

Y a veces yo era demasiado, demasiado feliz, demasiado triste, demasiado enojado y aun así te quedaste aquí, aún no sé por qué, pero sé por qué ya no lo estás: por mí.

Sé que todo me dice que fue la mejor decisión

pero una parte de mí quiere cambiar la elección, dejar todo mi avance y correr a tu dirección.

Aceptación:

Sé que es la peor opción, estar juntos era una bomba de tiempo, ambos teníamos detonadores del otro y se sentía como una guerra silenciosa

ya no me siento así, me siento libre.

Libre de pesadillas del estrés post traumático, libre de sentir que estoy reviviendo peligros una y otra vez.

Libre del peligro que eras para mí.

Libre de elegir ser feliz.

Nos amamos, pero el amor nunca ha sanado enfermedades y ambos estábamos agonizando podíamos abrazarnos y esperar la muerte juntos

o separarnos y curarnos, y yo ya me siento menos enfermo, siento que respiro

el aire está limpio y el sol es calentito

y espero que el sol también te caliente a ti, que la felicidad llegue a tu puerta, te salude y la dejes entrar

porque separarnos fue lo mejor que nos pudo pasar.

