



Camaleón

ARTE ESCÉNICO

REVISTA DIGITAL DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

Volumen 5, número 6 (julio-diciembre 2025), ISSN 2683-1600



Charlas camaleónicas

Entrevista a Janneth Villarreal Arizpe

Un recorrido a la danza regia en la UANL:

Entrevista a Aurora Buensuceso

Atelier

Crónica de México *for Europe*

En escena:

Crítica a los ideales familiares en
Rosalba y los Llaveros



Camaleón
ARTE ESCÉNICO

REVISTA DIGITAL DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



Dr. Santos Guzmán López

Rector

Dr. Mario Alberto Garza Castillo

Secretario General

Dr. José Javier Villarreal Tostado

Secretario de Extensión y Cultura

M.H.T.F.B.S Adriana Briceño Arreazola

Directora de la Facultad de Artes Escénicas

Equipo editorial

Consejo editorial externo

Katuska Valencia Piñan

Cristian Lawrence Keim Palma

Sergio Rommel Alfonso Guzmán

Consejo editorial interno

Deyanira Triana Verástegui

Olivia Janneth Villarreal Arizpe

Pamela Leal Garza

Emma Alicia Lozano García

Editora en jefe

Mayra Daniela Leal Meléndez

Asesor editorial

Bernardo Martínez Evaristo

Editora técnica

Ximena Margarita Villarreal Villarreal

Correctora de estilo

Armandina Yarezi Salazar Díaz

Asistencia en corrección de estilo

Beatriz Cruz Vallarta

Asistencia editorial técnica

Luis Alberto Martínez Gutiérrez

Sabrina Cruz Dávila

Camila Doralicia Montemayor Flores

Sofía Pérez Saucedo

Diseño editorial

Montserrat Jara Castillo

CAMALEÓN ARTE ESCÉNICO

REVISTA DE LA FACULTAD

DE ARTES ESCÉNICAS DE LA UANL

Volumen 5, número 6, julio-diciembre 2025

Imagen de la portada:

Dulce María Bautista Salas



Imagen de examen final de la Unidad de Aprendizaje *Actuación y Dirección de Propuestas de Vanguardias* con el Mtro. Daniel Gutiérrez

Camaleón Arte Escénico. Volumen 5, número 6, julio-diciembre 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. Responsables de la última actualización de este número: M.A.E. Bernardo Martínez Evaristo y Ximena Margarita Villarreal Villarreal. Última actualización: **31 de agosto de 2025**.

ÍNDICE

- **Crónica de un camaleón**
5 *Disciplina y movimiento: La elección universitaria que me dio herramientas ante la esclerosis múltiple*
- 7 *Lo que se piensa entre turnos*
- 8 *La importancia de la empatía en la comunidad teatral*
- **Homenaje a un camaleón**
9 *Virgilio Leos: Legado de arte y pasión por la escena*
- **Metamorphosis**
10 *Resistencia, patriotismo y entrega: Gorguz Teatro en escena*
- 14 *Lo afectivo en la escena*
El papel del quehacer escénico contemporáneo en la generación de ficciones que codifican y desmitifican la realidad: una reflexión a través de la puesta en escena de Amarillo
- 16 *Artes performáticas de Japón: Butoh*
- **Charlas camaleónicas**
31 *Entrevista a Janneth Villarreal Arizpe*
- 33 *Un recorrido a la danza regia en la UANL: Entrevista a Aurora Buensuceso*
- **Atelier**
36 *Crónicas de México for Europe*
- **En Escena**
38 *Crítica a los ideales familiares en Rosalba y los Llaveros*
- **Caleidoscopio**
41 *Tetita de monja*
- 45 *¿Dónde está(s) Roberto Bolaño?*
- **Entre líneas y escenarios**
49 *Reseña del texto Voces en el umbral, de Víctor Hugo Rascón Banda*
- **El ojo del camaleón**
51 *Fotografías de exámenes finales de la Unidad de Aprendizaje: Actuación y Dirección de Propuestas de Vanguardias con el Mtro. Daniel Gutiérrez (Licenciatura en Arte Teatral, Facultad de Artes Escénicas UANL).*



DISCIPLINA Y MOVIMIENTO: LA ELECCIÓN UNIVERSITARIA QUE ME DIO HERRAMIENTAS ANTE LA ESCLEROSIS MÚLTIPLE

POR DIANA MAYTÉ BARRERA AGUIRRE¹

Durante mi carrera universitaria en la UANL, hacia el año 2008, escribí lo siguiente como parte de un *Artistic Statement* para la materia Producción Escénica, de la Licenciatura en Danza Contemporánea de la Facultad de Artes Escénicas:

En la búsqueda por determinar el por qué de acercarme a la danza, llegué a la respuesta más clara posible: por ser la conexión más profunda y pura del ser en espíritu y esencia, con el cuerpo físico (la herramienta y la caja más complejas del mundo). La conexión no es solo entrenar y acercarse cada vez más al control corporal o a la “perfección física humana”; va más allá, es enfrentarse y disfrutar las posibilidades del cuerpo para explorar y aprender. Para expresar las ideas, cuestiones y pensamientos. “Las grandes extensiones y los cuerpos perfectos contra la energía, proyección y ganas de hablar con lo que se puede: el cuerpo. Ese que contiene la experiencia de vida y de exploración, la sabiduría”. Personalmente danzo para encontrar cada vez más espacio. En él, viajo, floto, y vivo cada día para que con el éxtasis de mi danza emocional se suspenda mi esencia en el tiempo y purifique y defina el encuentro con mi alma. La danza pura la defino como el lenguaje más sencillo y honesto; de lo más cercano a la autenticidad de cada individuo. Un bailarín debe precisar el arte de ser creativo, indagar emociones, saber cómo necesita cada persona la “información”, adelantarse al tiempo y quizás al destino, así, se deja un toque propio en cada ser humano que observa tu danza.

No había ni uno solo indicio de la futura destrucción. Practicar danza me dejaba la sensación de un poder superior que abordaba mi cuerpo. La alimentación, aunque rutinaria como la de un foráneo, tenía excelentes bases: pechugas de pollo, latas de atún, manzanas y verduras, agua al por mayor; y el ejercicio en su máximo esplendor.

Nada es garantía. El ataque sería inminente. Pegó justo en el ego de un bailarín, en su equilibrio, en el foco de sus *pirouettes*, en la precisión de sus pasos.

Hizo temblar mi energía.

Aquí es donde entra la importancia de mi decisión

por estudiar danza. Al entrenar a profundidad, se iba tallando el hábito del movimiento, aquel que me rescataría años más tarde cuando se interrumpiera la comunicación eficiente de mi cerebro con mi cuerpo. Practicar danza a conciencia moldeó mi postura y fortaleció más que mi *core*: la toma de decisiones con respecto a las secuencias de movimiento. Con la rutina diaria de un entrenamiento profesional en danza, la calidad de mis músculos llegó a niveles muy altos y creó una memoria poderosa que no deja de sorprenderme. Forjó en mí la disciplina del movimiento con propósito y ahora la practico a diario por mero gusto.

Cuando fui estudiante no sabía que escribiría mi lección y un mapa para orientarme en mi frustración egoísta, los cuales me ayudarían a entender que la danza va más allá de un cuerpo virtuoso. Que puedo bailar al ver, respirar, imaginar y enseñar. Que mis emociones bailan y puedo crear mi propia manera de danzar. Una guía para sugerirme voltear a ver mi corazón rítmico y la cadencia de mi respiración. Que en cada paso hay una danza extraordinaria dentro de mi cuerpo. ¡De cada cuerpo! Imagino desde entonces miles de danzas que veo a diario.

Lo entendí: la danza se moldea de acuerdo con el cuerpo presente. Toca el alma de quien la observa no solo por su técnica, primordialmente por la conexión que cada uno tiene con su alma, cómo la escucha, cómo la atiende y la abraza pacientemente, sosteniendo sus ganas de expresar, lo cual no es posible con otro lenguaje.

Ser bailarina me ha permitido crear una relación estrecha con mis poderosos motores. Mi mente: capaz de ponerse firme y decidida ante situaciones variables, presentadas en el camino que recorre Mi Cuerpo: frágil, polvo, rebelde, resistente a varias cicatrices que Mi Alma, en su deseo de conocer y explorar, empuja atreviéndose, llenándome de valor, mientras de Mi Corazón brota una fe que me mueve y me sugiere amablemente conocer el terreno de la vida.

Danzar es moverme en formas, fluir en comunión con el tiempo y espacio, en el aquí y el ahora, con lo que tengo. Es estar presente, plantada con los pies en la tierra, que con un salto despegan al vacío de una galaxia de emociones, llenándome de vértigo para después ligarme a una *pirouette* como las espirales de la vida, burlesca. Seguro caeré a una cuarta posición a recordar de dónde vengo.

¹ Maestra en Educación por la Universidad EDEC de Monterrey. Licenciada en Danza Contemporánea por la Facultad de Artes Escénicas de la UANL. Experto en Escritura, Estilo y Creatividad en Literatura por la Universidad Internacional de Valencia, España.



Danzar mi vida, mi cuerpo, es darle a mi ser la oportunidad de **comunicarse** a través de un lenguaje personal que codifica mis **sentimientos**.

Ahora hago un *spin* en barra vertical que representa lo que quiero para mi recuerdo... que la vida debe ser derecha, recta y honesta, y en la multi-forma de las telas recuerdo que tengo que ser flexible con mi persona; a veces un *jeté* clásico me proporciona delicadeza y suavidad para la fuerza del día a día. A diario me sacudo con ritmos nuevos, estridentes, repetitivos y con una gama amplia de formas asimétricas y desaliñadas, las cuales me corroboran que lo abstracto también me va bien.

Como bailarina contemporánea inicié *Perdiendo todo* (una obra de danza contemporánea de Sunny Savoy), la cual me formó con la idea de que debo deconstruirme para formarme.

Desde pequeña educo mi cuerpo con movimiento de todas formas, con ritmos distintos, pasos, melodías... Y ahora, a mis 36 años, sigo mi entrenamiento explorando lo ideal y necesario para mi cuerpo y su expresión máxima. Pero ahora indago algo más, busco constantemente algo que me lleve a encontrar las palabras correctas, las indicaciones necesarias, los ejercicios clave, la dinámica y diversión para orientar a mis alumnas a conocer la gran alegría producida por bailar.

Definitivamente llegará un día al final de todo esto que es infinito, sonreiré despeinada, llena de gratificantes recuerdos, alegre de que mi corazón entendió la danza. Los titubeos y desbalance de mi cuerpo conectan mis secuencias de baile. Siempre con amor y agradecimiento por vivir.

LO QUE SE PIENSA ENTRE TURNOS

POR IVÁN MERCADO PEÑA¹

Crear conexión con un objeto. Eso fue lo que se nos pidió hacer. Escoger un objeto cotidiano y darle un sentido, uno personal y emocional para poder contar una historia con él. Bailarlo, habitarlo, respirarlo y sentirlo. Hacer que signifique algo, pero no solo eso, darle un verdadero significado, que duela, que pese. Que nos pertenezca. Me quedé pensando muchos días. ¿Cómo se crea conexión con algo que no está vivo? ¿Cómo hacer que un objeto sin alma o sentir me refleje? ¿Y cómo, encima de todo, hago que otros sientan lo mismo que yo al verlo?

La tarea era sencilla. Pero yo no soy sencillo cuando se trata de hablar de mí.

Ese día caminé a mi casa y quise observar y detenerme en los detalles que siempre ignoro. Vi la calle, las personas, las casas que parecen repetirse, los perros que ya no tienen energía para jugar, los carros pasando, el puente despintado, la cerca rota y un huacal. El huacal. No era especial. Era uno de muchos, pero lo reconocí de inmediato, como si me hubiera estado esperando, como si hubiera estado ahí todo este tiempo. He visto muchos de esos. He cargado muchos también. Sábados eternos, tardes de calor, empacando y desempacando mercancía. Llenando los turnos obligados. Trabajando con mi papá. Ese hombre que es el jefe, o el jefe que es el padre. Da igual, es uno mismo.

El huacal me habló de eso. Del trabajo, del esfuerzo, de las rutinas silenciosas, de los turnos, del calor, del sudor y del silencio. Me habló de él. De nuestra relación o la gran falta de ella. Fue cuando supe que ese objeto era el indicado. Porque no me gustaba, porque me incomodaba, porque tenía historia y era mía.

Entonces lo escribí y llené hojas enteras con lo que significaba ese huacal. Palabras, frases, memorias, sueños. Le intenté dar forma, fondo y voz. Mi voz. Empecé a trabajar con él en clase. A explorarlo desde el movimiento. Pero algo se sentía apagado, falso, vacío.

Era demasiado personal y yo no estoy acostumbrado a mostrarme de esa manera. Así que lo ignoré y me alejé del tema. Empecé a esconderme tras la técnica, tras el deber de terminar la coreografía, sin darle un sentir a los movimientos, sin un trasfondo. Me refugié en los movimientos que sabía ejecutar bien, en las repeticiones seguras, en lo mecánico. Pero el cuerpo no es tonto. Tarde o temprano, el cuerpo pide ser escuchado y yo lo estaba ignorando.

Cuando se entregaron avances, lo primero que me dijo mi maestro fue que me dejara sentir. Que tal vez así podría sanar eso que nunca dije. Me vi en sus palabras porque era cierto. No estaba bailando mi historia, estaba huyendo de ella.

Creo que nunca unas palabras me habían afectado tanto en una clase porque me mostraron mi desconexión. No con el huacal, sino conmigo mismo. Fue una sacudida interna, algo movió dentro de mí y ya no hubo forma de continuar igual.

A partir de ahí todo se volvió más difícil. Cada vez que escuchaba la música, cada que me sentaba a pensar en la coreografía, me invadía la ansiedad. Un miedo profundo, como si estuviera haciendo algo indebido. Como si hablar de él fuera peligroso. Como si bailar esto fuera un acto prohibido. Como si el cuerpo estuviera traicionando ese pacto silencioso que hicimos de no tocar el tema.

Ese sentimiento me perseguía. Nunca se iba del todo y me hacía sentir pequeño, vulnerable e inseguro. Era parecido a tener una conversación privada frente a un espejo gigante. Sentía que cualquiera que pudiera verme también vería exactamente mis recuerdos, mis memorias, y sabría que me dolía. Eso me aterraba.

Las últimas semanas de clase las viví con un peso muy grande encima. Me daba vergüenza la coreografía, no quería mostrarla porque me sentía expuesto. Todos iban a mirarme justo donde no quería ser visto: el escenario se convertiría en la cabina de su camioneta, cerrada, calurosa, tensa y silenciosa.

Pero entonces entendí algo. El arte también es eso. **No solo es estética ni belleza ni líneas limpias.** Es también el temblor, la herida, la memoria que no se borra.

Es exponerte aunque no estés listo. Es hablar de lo que no se dice y hacerlo con el cuerpo.

Aprendí que muchas veces el arte te pide cosas que no quieres dar, pero que, al darlas, entiendes un poco más de ti. No sané nada. No entendí todo. Pero me vi, me reconocí y me nombré. Me di cuenta de que la danza no siempre es alivio, a veces también es un espejo incómodo, pero necesario.

Como artistas, tenemos la responsabilidad de ser honestos. De ir al fondo y de incomodar, porque solo así el espectador puede encontrarse también. Esto es un intercambio de memorias, de emociones, de heridas abiertas y de sus propias vivencias. Y eso es lo que quiero provocar cuando la gente me vea.

Esta coreografía no fue una respuesta, fue una pregunta, una que todavía no sé cómo responder, pero necesitaba ser hecha. Un intento o un trozo de algo que no se deja decir con palabras, pero se mueve, respira, tiembla.

Con esto no llegué a ninguna conclusión. Solo recordé, observé, monté y memoricé. Me senté en la coreografía como me sentaba en su camioneta: callado, con el corazón acelerado, con mil cosas que no se dicen, con silencios aterradores y caras que solo hablan con las cejas, con manos apretadas y el nudo en la garganta. Nunca nos entendimos. Nunca estuvimos del mismo lado. Solo unas cuantas palabras y muchas más que se quedaron guardadas. Así como se guarda la mercancía en un huacal: a la fuerza, sin espacio y sin un orden. Golpeando los bordes de lo que no se acomoda y apretando lo que nunca encajó.

Espero algún día poder darle un final a esa coreografía. Un final verdadero. No porque se acabe la música o porque se deba de llenar el tiempo requerido para tener los puntos de la materia, sino porque se acaba el peso. Y tal vez, solo tal vez, cuando eso pase, también pueda darle un cierre a ese recuerdo. Y a ese huacal que aún no se acomoda. Porque quizás no era el objeto el que necesitaba cambiar, sino yo.

¹ Estudiante de 4º semestre de la Licenciatura en Danza Contemporánea de la Facultad de Artes Escénicas de la UANL.



LA IMPORTANCIA DE LA EMPATÍA EN LA COMUNIDAD TEATRAL

POR DULCE MARÍA BAUTISTA SALAS¹

Una persona me dijo alguna vez que el teatro es comunidad.

Desde antes de entrar a la Facultad apreciaba mucho el teatro, porque siempre respeté y admiré la colectividad que conformaban los montajes y la colaboración de los equipos. Con mucha expectativa, deseaba la experiencia de hacer teatro en una verdadera corporación, cuestionándome muchas veces qué significaba esto. Hablé tanto con teatreros jóvenes como con otros con más experiencia; algunos opinaban que hacer teatro implicaba comprometerse a ensayar todos los sábados o estar de acuerdo en seguir a un mismo líder o director, celebrar los cumpleaños de todos o intercambiar energía en círculo antes de una función. Otros pensaban que significaba ir de fiesta, ver el teatro como una excusa para divertirse, para viajar con viáticos de las convocatorias o como un hobby para distraerse un rato del mundo real. Hay de experiencias a experiencias, diversas mentes que pueden ver el espacio teatral de formas muy diferentes. La mía era que en él podíamos encontrar una familia, un lugar donde crear en conjunto, encontrar nuevas formas de expresión, de arte y juego.

Fue entonces, hace casi 3 años, cuando entré a la facultad, que me di cuenta de que *el teatro no espera a nadie*. La creación se ha vuelto —o tal vez siempre fue— un proceso complejo, con múltiples capas, quejas, ambiciones. Vivimos en una sociedad donde en la mayoría de las ocasiones perduran más el individualismo por encima del gusto por compartir y la ansiedad adjudicada a la búsqueda constante de éxito y de competencia. Esto me ha llevado a observar la intensa desconexión presente en toda la comunidad teatral, en alumnos y maestros a veces por igual, dejándonos en un sitio que da lugar a la desmotivación, a la pérdida del gusto por el teatro.

Y me sinceraré al admitir que este descubrimiento fue uno de los múltiples golpes que ha conllevado estudiar artes escénicas profesionalmente, lo cual ha resultado ser de las experiencias más locas, tristes, excitantes y extrañas que podría haber elegido, pero creo que, si bien ha sido algo difícil y desgastante tanto para mí como para muchos de mis compañeros, todos tenemos en común el deseo de lograr proyectos más amenos, donde la convivencia sea parte del proceso, y hemos llorado colectivamente ante la frustración de ciertos trabajos.

No obstante, pese a que en ciertas ocasiones nos hayamos enfrentado a enseñanzas no comprendidas del todo, a veces se ha dado la situación de enfrentarnos a un proyecto grande y ver de primera mano la importancia de escuchar, de comprometerse, de las historias que nos contaron y en el fondo tenían su propósito. Estas lecciones y derrumbes tienden a mostrar ciertos frutos. De vez en cuando, culminan en una concepción más plena del entorno y un entendimiento más claro de lo que implica formar parte de un engranaje escénico, de un equipo donde todos son necesarios y el nivel de res-

ponsabilidad termina por ser igual de importante. No obstante, la carga de trabajo a veces termina por orillar al artista escénico a sucumbir a un desaliento, a la fatiga o crisis de identidad, de visión y de propósito, propias de quienes en un principio veían el teatro como algo “bonito y divertido” o lo veían como algo “fácil, casi natural”, pero no conocían aun lo que implica en su totalidad, lo que significa realmente el teatro más allá de lo apreciable a simple vista, más allá de lograr una escenografía muy pulida y bien pintada, de lograr una estética preciosa o de conseguir más aplausos, reconocimiento o invitaciones para trabajar en otras partes.

El nivel de estrés al final de los semestres desencadena la peor parte de las generaciones. Hay desconfianza que crece, falta de comunicación, todos llevan sus propias luchas, escenas, obras, ensayos e incluso, cuando algunos piden ayuda o se quedan atrás, terminan por ser humillados, ignorados u olvidados. Habitamos pasillos y salones donde siempre hay prejuicios hacia quienes tienen dificultades para mantener el mismo ritmo de trabajo o de memorización, dejando a muchos sintiéndose como un gran silencio en medio de una perfecta sinfonía, que realmente no es más que un caos disonante donde no siempre se puede distinguir una melodía. A veces todos quieren ir rápido y no tienen problema con soltar una, dos, tres veces a quien sea, con tal de seguir avanzando, y si bien esta clase de acciones terminan por ser “comprensibles” hasta cierto punto (en cuanto a supervivencia se refiere), creo que volverlas algo *común* termina por aislar a los artistas y envolverlos en un ciclo de egoísmo, de soledad que entorpece la creación y genera frustración e indiferencia.

Muchos pierden de vista lo realmente importante: el teatro es empatía. Olvidan los mensajes que queremos transmitir, desde el retrato del dolor más puro hasta la risa más genuina, de la conversación que queremos generar, de las historias que queremos visibilizar, de seguir contribuyendo con nuestras obras, monólogos, canciones y escritos a la lucha por *mantener vivas las artes vivas*, de alimentar los tanques de oxígeno que perduran la respiración de los espacios con butacas, donde si tomas asiento puedes presenciar a otros dando pedacitos de su alma justo frente a ti, desgarrándose la garganta, sudando la frente, ignorando sus límites, llorando la tragedia propia y ajena y cansando su corazón, su espalda, sus talones. Como creadores propiciamos emoción, empatía del público hacia nosotros, si no la tenemos en nuestros equipos, ¿cómo tener la confianza y la intimidad de crear en conjunto? ¿cómo decirles a otros que el teatro es comunidad si no somos capaces de expresar en voz alta nuestras inquietudes, nuestras propuestas, nuestros sentimientos? Deberíamos escucharnos, darnos permiso de sentir, de hablarlo con nuestros amigos, compañeros de salón o de generación y ser más empáticos. Todos tenemos vidas fuera del teatro, pero todos tomamos también la decisión de volver a él todos los días.

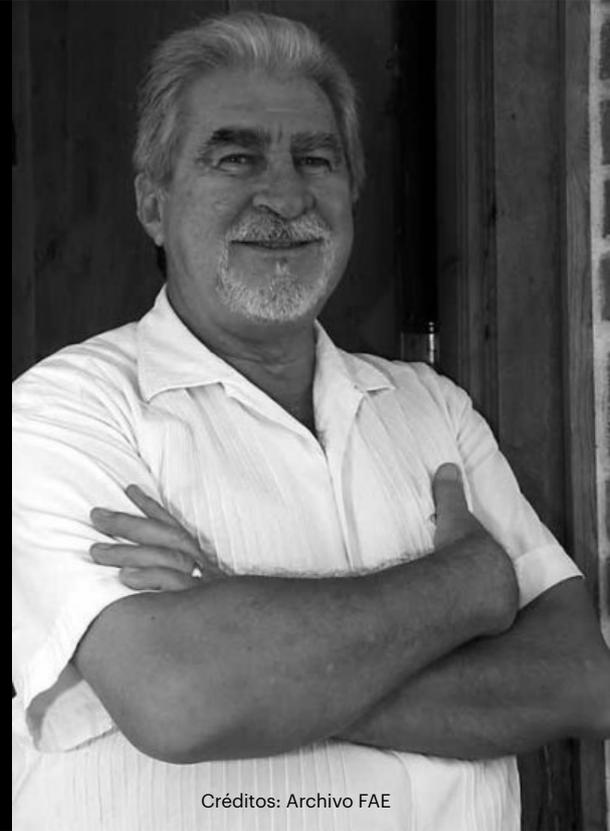
... ¿cómo tener la confianza y la intimidad de crear en conjunto? ¿cómo decirles a otros que el teatro es comunidad si no somos capaces de expresar en voz alta **nuestras inquietudes, nuestras propuestas, nuestros sentimientos?** ...



¹ Estudiante de sexto semestre de la Licenciatura en Arte Teatral de la Facultad de Artes Escénicas

VIRGILIO LEOS: LEGADO DE ARTE Y PASIÓN POR LA ESCENA

Por Jeany J. Carrizales¹



Créditos: Archivo FAE

Cuando pienso en los inicios de mi formación teatral, el primer nombre que se enciende con la fuerza de un reflector es el de Virgilio Leos. No hablo del hombre que las crónicas describen como actor, director y fundador de la carrera en la que hoy tengo la dicha de ejercer, sino de la voz que abrió para mí y para muchas personas la puerta donde el teatro dejaba de ser un sueño para transformarse en una verdad. Fue él quien me mostró que el escenario no es un lugar donde se finge, sino donde se respira con todas las fibras del cuerpo y donde cada cosa encuentra su lugar.

Recuerdo con nitidez sus clases: el rigor, la paciencia y, a la vez, la alegría y el desenfado con los que impartía cátedra. Con él no había espacio para la comodidad ni para el “hacer como que”. Nos mostraba que el teatro era entrega total y que solo desde ahí podía aparecer la belleza. Virgilio era maestro en el sentido más profundo de la palabra: alguien que no solo transmitía conocimientos, sino que transformaba la manera de mirar.

Lo que hacía único al maestro Virgilio era su amplio conocimiento de todas las formas del arte y su capacidad para aplicarlas al teatro. Llegaba con libros, películas, imágenes, palabras, anécdotas, y con la certeza de que cada alumno podía explorar el arte desde todas sus aristas. Conocía la escena mexicana como pocos, había convivido con grandes figuras del teatro y sabía exactamente lo que significaba ser artista y maestro a la vez. Esa riqueza se transmitía sin pretensión, con humildad, alegría y la generosidad de quien sabe lo que tiene y lo comparte.

Gracias a él entendí que el trabajo teatral no se reduce a montar una obra, sino a construirla con respeto absoluto por el escenario, el público, el equipo y por uno

mismo. Por él aprendí a cortar una luz, a manejar una consola, a buscar un jarrón en todos los bazares y anticuarios de la ciudad, a montar escenografía y poner la utilería en su lugar dos horas antes de la función; a alegrarme cuando vendía todos los boletos de Plaza Fátima y a saber que venderíamos pocos el domingo de fútbol. Y también, en gran medida, por él decidí ser escenógrafa.

Su formación como arquitecto se reflejaba constantemente: enseñaba a pensar el espacio, la forma, la luz y la emoción como un todo inseparable. Me inspiró a no conformarme, a buscar mi esencia, a entender y ver la escenografía con conciencia y emoción. Esa enseñanza sigue viva en mi trabajo actual: cuando diseño espacios y cuando guío a mis estudiantes e intento recordarles el empeño que requiere el teatro.

Lo que más admiraba en Virgilio Leos era su manera de vincular el arte con la vida. No se trataba de “representar” la realidad, sino de encarnar lo que deseamos ser en ella. En su presencia comprendí que el teatro no es un oficio decorativo: es una forma de resistencia, de memoria, de humanidad; un maestro puede cambiar la trayectoria de vidas enteras con su mirada, sus palabras y su ejemplo.

Hoy, al mirar hacia atrás, puedo reconocer en sus enseñanzas a todos los que tuvimos la fortuna de cruzarnos con él. Aquel que encendió la chispa que nos mantiene en el sendero del teatro y nos legó pasión, conocimiento y un compromiso profundo con nuestra profesión. Más allá de los homenajes oficiales, lo recuerdo en lo íntimo de un aula: como el maestro que me regaló su tiempo y su conocimiento, ayudándome a encontrar mi camino, por el que le agradeceré eternamente.

¹ Escenógrafa, investigadora teatral y docente con más de 20 años de trayectoria. Es especialista en teatro mexicano y en la creación de espacios escénicos para teatro, danza y ópera. Su trabajo como productora y directora artística se ha presentado en escenarios nacionales e internacionales, consolidándola como un referente del teatro en Nuevo León.





Créditos: Germán Romero

RESISTENCIA, PATRIOTISMO Y ENTREGA: GORGUZ TEATRO EN ESCENA¹

POR ALESSANDRA ESTEFANÍA OYERVIDEZ RÍOS Y DANIELA ALEJANDRA RIVERA BERNAL²

El *ejército iluminado* es una obra de teatro presentada por Cía. Gorguz Teatro* y dirigida por Alberto Ontiveros, en la novela homónima escrita por David Toscana. Se trata de una puesta en escena que relata la vida de Ignacio Matus, un maestro apasionado por la identidad nacional de su país, quien enseña la materia de Historia y es despedido por sus discursos políticos, considerados inapropiados para su salón de clases. Con una percepción exagerada de la realidad y una idealización por sus raíces, Matus busca formar un ejército, pero lejos de organizar una tropa tradicional militar, conforma un grupo con niños marginados, a quienes convence de embarcarse en una cruzada donde, impulsados por una mezcla de fe y fervor patriótico para recuperar el territorio perdido, deben marchar hacia la frontera entre México y Estados Unidos. Con delirios de héroes, estos personajes llevarán a cabo su misión de recuperar Texas a sus tierras mexicanas, una encomienda imposible guiada más por la fe que por la razón. ¿Hasta dónde puede llegar el amor por la patria?

La obra ambientada en México comienza con la frase “México olímpico, las matanzas normalizadas, Monterrey, 1968”, dicha por Rosalva Eguía, quien en ese momento funge

como narradora. Con ello se hace referencia al acontecimiento conocido como la matanza de Tlatelolco, en el cual el gobierno mexicano perpetró deliberadamente, a mano armada, un crimen de Estado de lesa humanidad contra un grupo de estudiantes que se encontraba protestando en la Plaza de las Tres Culturas. El director Alberto Ontiveros hace referencia al himno nacional mexicano —símbolo del orgullo de nuestra patria— a manera de crítica, mostrándonos cómo vivir en México puede sentirse como una especie de burla constante hacia la gente. Por eso el ejército iluminado lo canta con fuerza, recordando la frase “al sonoro rugir del cañón”. Sin embargo, ese espíritu de lucha y unidad que alguna vez representó el himno ahora parece debilitado por un gobierno que ha perdido credibilidad.

Más allá de presentarse como un conflicto militar tradicional, la guerra también sugiere un sentido simbólico. Para validar esta idea es necesario tomar en cuenta que Matus es corredor, dato indispensable para interpretar la carrera aludida a lo largo de la obra como una resistencia personal hacia el fracaso y humillación nacional a los que es expuesto como ciudadano patriota que desea justicia. Su obsesión como corredor refleja la superación, disciplina y sacrificio, valores inculcados por él a los iluminados.

¹ Compañía beneficiaria del programa México en Escena-Grupos Artísticos MEGA del Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales

² Artículo elaborado en el marco de la Unidad de Aprendizaje Crítica Teatral, bajo la asesoría del Mtro. Bernardo Martínez Evaristo.

³ Estudiantes de sexto semestre de la Licenciatura en Arte Teatral en la Facultad de Artes Escénicas de la UANL.



El elenco se conforma por Francisco De Luna (Matus), José Olivares (Milagro), Ricardo Traviezo (Comodoro), Cassandra Colis (Azucena), Germán Navarro (Cerillo), Emmanuel Pichardo (Ubaldo) y Rosalva Eguía (Narradora/Maestra). En la primera escena los vemos entrar en fila, marchando y silbando una canción mientras se dirigen hacia sus respectivos lugares. El espacio es un salón de clases. Al fondo del escenario se encuentran elementos que serán usados conforme a la marcha. Al centro hay una mesa con cuatro sillas acomodadas con el respaldo viendo hacia el público. A la derecha (izquierda del actor) se visualiza un banquito y de su lado opuesto un disfraz de grassoni para Ricardo Traviezo, que al poco tiempo usa para encarnar a Comodoro, uno de los niños del grupo de los iluminados, quien tiene sobrepeso. José Olivares toma una máquina de escribir y se acuesta al lado del banquito. Francisco De Luna sube a la mesa con una mochila, a la par que Rosalva comienza a narrar y Olivares escribe en su máquina. Colis, Pichardo, Traviezo y Navarro –intérpretes de los iluminados– toman lugar en las sillas antes mencionadas aún sin encarnar sus papeles, dando a entender que solo son personajes sin relevancia de la escuela donde trabajaba Ignacio Matus. Tras una escena de introducción a contexto y personajes, en una secuencia coreografiada, el espacio se convierte en la dirección escolar: la mesa se levanta para simular una pared entre Matus y el director, a quien Olivares representa con un aspecto autoritario. Cuando Emmanuel Pichardo y José Olivares hacen breves intervenciones para personificar a terceros de la escuela, mantienen una compostura diferente a la que usan para hacer de Ubaldo y Milagro, sus roles principales.

Un teatro contemporáneo

En cuanto a la estética de la puesta en escena, se puede distinguir el estilo particular de la compañía teatral Gorguz Teatro y su director, Alberto Ontiveros, gracias a la presencia de elementos y signos característicos de cada una de sus propuestas teatrales. El uso de narratología, evocada mediante la palabra y el gesto del intérprete, se hace presente mediante la suma del discurso narrativo –el cual en este caso es la novela de David Toscana– y la acción dramática, propuestas por el director con el apoyo de algunos objetos y multitud de situaciones ocurridas en escena, con la intención de crear códigos visuales para enfatizar la sátira política y estimular la reflexión del pasado y presente de México (Sanchis, 2006, pp.19-25). Además, los rompimientos de la cuarta pared y la división de capítulos para describir lo que sucede en escena ayudan al entendimiento de la historia contada, un ejemplo claro son los momentos en donde cada personaje ejecuta una acción específica. En el caso de *El ejército iluminado*, a diferencia de otras de sus propuestas escénicas, levantar el puño mientras se presenta el nombre del siguiente capítulo acentúa verbalmente el cambio en escena. Dentro de la línea estética de Gorguz también se reconoce la existencia del teatro objeto, en donde todo lo que toca el escenario posee un significado y se presta a ser transformado a lo largo de la puesta en escena. Ana Alvarado comenta la importancia de esta dinámica dentro de una obra:

Esa cosa, ese objeto en el centro de la escena, protagoniza una nueva relación con un nuevo espacio. ... El mismo objeto que antes podía pasar ante nuestros ojos sin ser percibido, que solo formaba parte de un todo homogéneo y conocido, ahora salta ante nuestra vista con nueva luz. Irrumpe como un extraño. Como si no se tratara del mismo. (Alvarado, 2015, p. 11)

Como ejemplo están el caso de los títeres y del juego con la mesa. Esta última se vuelve clave para crear imágenes y espacios que ayudan a construir las escenas, favoreciendo en un sentido dinámico a la historia contada, desde que la vemos en su uso ordinario hasta el momento en que la reconocemos como una carroza cuando van camino a su misión de recuperar Texas, o convertida en una casa de refugio al ser rodeados por el ejército militar, incluso como el prostíbulo a donde Matus lleva a todos los hombres del grupo. En cambio, los títeres se ven intervenidos directamente por los actores en momentos donde la imagen de su propio muñeco es suficiente para enfatizar que, a pesar de ver adultos intérpretes, aún hablamos de niños, tal cual sucede en el prostíbulo: el actor se esconde detrás de la mesa para controlar a su títere, situado en un momento que indica abuso, por lo cual es importante acentuar a la infancia con este recurso. En este caso cambia la carga que se le da al objeto manipulado, pero la importancia de su uso es la misma al trabajar en conjunto para crear atmósferas. Alvarado se refiere a este suceso como sistema objetual del teatro.

La manipulación es un montaje de cuerpos, el cuerpo del actor y el del objeto. Ambos son fragmentos de un cuerpo mayor que constituyen juntos: el sistema del teatro objetual. Este sistema está constituido por secuencias o segmentos, en ellos el cuerpo del actor o su fragmento es una unidad más, sin orden de importancia. Los cuerpos rotos de los manipuladores pueden funcionar en simetría con los objetos, verse como partes, como piezas intercambiables y también independientes entre sí. (Alvarado, 2015, p. 8)

La aridoestética y su concepto de indagación en desarrollo es una particularidad presente en las propuestas de la compañía para que la obra se vea cargada de símbolos que refieren a un contexto, y no son usadas al azar, al contrario, todo tiene un porqué y esto nos queda claro, pues en entrevistas sobre el tema, Alberto Ontiveros responde:

Nunca hemos estado cerrados a otras posibilidades de la teatralidad. En *Sobre Ofelia*, una flor de Fernanda del Monte, tuvimos la oportunidad de investigar otros lenguajes, virtuales, performativos, apelamos a generar otro tipo de empatía con el otro, que ahora está detrás de la pantalla ... Le hablamos a las y los espectadores de este tiempo, el arte contemporáneo como uno de los ejes centrales del trabajo. (Ontiveros, 2020)

La compañía implementa la aridoestética desde el 2005, de la cual han investigado y están en proceso de escribir al respecto, dicho concepto busca dialogar con los espectadores del noreste del país hablando desde la aridez, es decir, se separa del formalismo para *hibridar* los lenguajes teatrales con lo desértico como detonador de ideas para potencializar cuestionamientos que construyan redes de pensamiento por medio del performance, la danza contemporánea, la antropología, la historia oficial y no oficial.

Reconocemos que este recurso es usado, por ejemplo, en la ficha de “La Inmaculada” portada por Comodoro, indicando símbolo de pureza y fe inquebrantable, tal como la Virgen María Inmaculada, un emblema que simboliza la resistencia del ejército iluminado. En el momento en el que se hace la oración “madre de Dios, ruega por nosotros y por todos los que cruzamos el Río Bravo”, la plegaria de los personajes para cumplir su misión se muestra como una realidad fronteriza de tópicos específicos dentro de lo conocido como teatro de frontera. Estas

imágenes religiosas comprenden la vida cotidiana del norte de México con un hibridismo cultural latente en la puesta en escena (Partida Tayzan, 2021, pp. 20 - 21). Otro símbolo presente son las banderas de México y de Estados Unidos, las cuales refuerzan el sentido de la identidad nacional y tienen un matiz heroico a pesar de la sátira presentada en la obra, ya que se relacionan a la obsesión de los niños con la encomienda dada por su maestro: defender su patria hasta las últimas consecuencias. Elementos como estos favorecen a darle un peso significativo a cada elemento que conforma la puesta en escena.

La influencia brechtiana y el teatro de frontera como filosofía en el trabajo de Ontiveros

A través de la memoria, Ontiveros y su compañía integran desde los recuerdos lo que conforma nuestra semblanza regional noreste, con personajes ya existentes de la historia puestos en una ficción, como lo es en este caso y lo ha sido en otros como *Yerbabuena* u *Olegaroy*.

Memoria, política, aridostética. Desarrollamos una forma de entablar diálogo con los espectadores de nuestra zona geográfica, hacemos teatro para esta región que no regional (siempre detenido en el folclore), le hablamos a las y los espectadores de este tiempo, el arte contemporáneo como uno de los ejes centrales del trabajo. (Ontiveros, 2020)

Con ello se crea un sentido de identidad que pretende abordar a partir de nuestras singularidades identificadas como territorio norestense, construyendo sobre lo ya documentado para desarrollar un nuevo relato desde lo contemporáneo con los tintes de ficción y las pizcas de Brecht, donde la línea entre lo “oficial” y lo “no oficial” está difusa. Esto permite al espectador cuestionar los hechos de la narración e inclusive es invitado a conocer más sobre la historia. Gorguz invita a un público sin selectividad a formar un criterio desde el distanciamiento.

Santana Ramos (2011) cita a Brecht en su texto: “Distanciar un suceso o un personaje quiere decir comenzar por lo sobreentendido, lo conocido, lo aclaratorio de dicho suceso o personaje y provocar sorpresa y curiosidad en torno a él” (p.p. 23-24). Esto se ve reflejado en el acontecimiento de la matanza de Tlatelolco, como ejemplo tenemos a Ignacio Matus, quien nos lleva a distanciarnos del suceso para indagar en su historia, se expone su presente y su pasado, por lo que volvemos a citar a Brecht mediante Santana: “Distanciar, quiere decir, entonces, historizar, o sea representar hechos y personas como elementos históricos, como elementos contemporáneos” (Brecht en Santana, 2011, p. 24), ya que este periodista deportivo existió en la vida real y se trae al presente planteado desde una invención lejana a su contexto.

Alrededor del minuto 20, Matus hace referencia al suceso de la matanza de Tlatelolco diciendo: “El 2 de octubre de 1968 no se olvidará jamás... se tratará de una guerra memorable”. Presentando la comparativa de los acontecimientos reales, se menciona la fecha como un posible hecho utópico en el que los recordarán como un grupo de jóvenes valientes: Germán Navarro, José Olivares, Cassandra Colis y Emmanuel Pichardo se encuentran detrás de la mesa anhelando un futuro en donde los niños comprenden estampas del ejército iluminado y los maestros pidan ensayos sobre ellos, en lugar de ser despedidos por hablar con sus alumnos de la guerra contra los gringos. Todas estas frases enaltecedoras para el ejército iluminado suceden mientras Comodoro está haciendo *pinfinger*, conocido como el juego de la mano y el cuchillo. Colis, Navarro, Pichardo y Olivares, actuando como los iluminados, continúan diciendo: “El 2 de octubre de 1968 será recordado como el día en que un grupo de hombres bien forjados salió a ofrecer su vida para volver a llamar México lo que un día se llamó así” lo cual nos lleva a pensar en lo realmente acontecido y en el México en el que estamos plantados ahora, ya que hoy en día se conmemora una lucha contra la represión de las autoridades. El rompimiento del hecho se genera cuando



Comodoro se corta el dedo, continuando así con la historia de los iluminados e Ignacio Matus.

Los actores desarrollaron el denominado *gestus* para la construcción de sus personajes a la hora de exponer el carácter de niños con discapacidad del texto de Toscana, debido a que

Brecht piensa que en cualquier persona se dan todos los tipos de carácter y el actor debe cultivarlos todos para que el público pueda verlos en él ... El *gestus* está enmarcado, según se ha visto, en el ámbito de las actitudes que adoptan los personajes entre sí, generadoras del “*gestus social*”. A veces, aparentemente, el *gestus* pertenece al ámbito privado (...expresiones de padecimiento físico por una enfermedad)”. (Santana, 2011, pp. 29-42)

Los tres casos enfáticos son: José Olivares, quien hace a Milagro y lo mantiene con una corporalidad débil y temblorosa a causa de su condición; Azucena, interpretada por Cassandra Colis, que consolida su gesto con las rodillas hacia adentro; y el actor Germán Navarro, quien sostiene a Cerillo como un personaje somnoliento con un caminar desalineado. Los cinco intérpretes marcan una variedad de tonos vocales para resaltar cuando se distancian de su personaje al romper la cuarta pared. En el caso de Colis, quien tiene una voz aguda, la afina aún más para infantilizar a Azucena y, por el contrario, al romper la cuarta pared para dar contexto narrativo de la obra, su voz se vuelve más grave y firme, ya que “el actor debe impartir a su voz una serie de matices. Su hombre “historizado” habla como con muchos ecos que deben ser pensados simultáneamente, pero con un contenido siempre diferente” (Santana, 2011, p. 37).

Para hablar del teatro de frontera como filosofía, es necesario recordar, como anteriormente se menciona, el concepto de la aridoestética planteado en esta y las diferentes obras de Gorguz. Armando Partida comparte este teatro como un teatro de resistencia:

La autoconciencia de su realidad, de su cotidiano e imaginario regional, además de la constancia de su memoria cultural patrimonial, propician el desenvolvimiento de la escritura dramática fronteriza, como una forma de poner de manifiesto su identidad multiforme y mostrar su originalidad; por lo que podemos considerar al teatro del norte como un artefacto sociocultural ... recurriendo a modelos dramáticos y expresiones escénicas originales, que surgen de sus propias vivencias fronterizas. De allí el hibridismo cultural estrechamente ligado al cotidiano norteño y a su particular imaginario, puestos de manifiesto en sus múltiples facetas, en la dramaturgia del noroeste y del noreste de México. (Partida Tayzan, 2021, p.10)

Análisis valorativo

Indudablemente, la puesta en escena posee un valor ético a partir del discurso patriótico y la ironía de las fuerzas armadas, mostrando cómo funciona el sistema en México, trasladándolo específicamente a un contexto regiomontano y haciendo comparativas con la matanza de Tlatelolco. En relación con esto, el peso también cae en un valor estético sustentado por la línea de trabajo ya presentada que lleva la compañía, un espacio construido a partir de elementos escénicos, sumado al discurso ético y moral y formado de criterio

desde el planteamiento brechtiano y el teatro fronterizo como forma de resistencia ante la sistematización de nuestra propia realidad dentro de un entorno geográfico, socio-cultural y económico, exponiendo el mundo como es para el conocimiento del otro (Partida Tayzan, 2021, p. 20), logrando así un criterio de una verdad que conozco, reconozco, desconozco e incluso ignoro.

En cuanto al planteamiento de Brecht, al no cumplir con la dialéctica materialista en su totalidad, no se puede categorizar como teatro brechtiano, sino que únicamente hay una influencia de este debido a que es un teatro contemporáneo experimental, el cual se ve afectado por diversos recursos, los cuales hacen que se pierda la línea específica planteada por Bertolt.

Respecto a la línea de trabajo de la compañía, identificamos la presencia y uso adecuado de la narratología y rompimientos de la cuarta pared, pero reconocemos la ausencia de aspectos específicos como el performance, que si bien es manejado en otras puestas en escena, aquí pasa desapercibido porque la propuesta no se encamina hacia ese lado, más bien se sirve de estos recursos para crear una postura de criterio clara, lo cual funciona acorde al texto con el que se está trabajando, que es la novela de David Toscana, pues al no estar separado por actos o escenas, Alberto Ontiveros toma la libertad creativa de jugar con múltiples elementos teatrales para construir la obra.

Nota de las autoras: Agradecemos al maestro Bernardo Evaristo Martínez por su asesoría y paciencia para la realización de este trabajo en el transcurso de la materia Crítica Teatral impartida en la Facultad de Artes Escénicas.

Referencias

- Alvarado, A. (2015). *Teatro de los objetos: Manual dramaturgico*. Ed. Inteatro. <https://unima-argentina.org/bibliovirtual/items/show/21>
- Ontiveros, A. - Teatro UNAM. (14 de septiembre de 2020). Instantánea: 7 preguntas sobre teatro en estos tiempos que corren. Teatro UNAM. <https://teatrounam.com.mx/teatro/alberto-ontiveros/>
- Partida Tayzan, A. (2021). *Teatro del Norte y Fronterizo. Asociación Mexicana de Investigación Teatral*. <https://amit-teatro.mx/wp-content/uploads/2019/05/Teatro-del-norte-y-fronterizo.pdf>
- Sanchis Sinisterra, J. (2006). *Narratología. Las puertas del drama: Revista de la asociación de autores de teatro*, (26), 19-25. <https://www.aat.es/pdfs/drama26.pdf>
- Santana Ramos, S. (2011). *Interpretación actoral según Brecht*. Ed. Fontamara.
- Toscana, David. (2013). *El ejército iluminado*. Alfaguara.

LO AFECTIVO EN LA ESCENA¹

POR ROSA² AURORA³ MÁRQUEZ GALICIA

Resumen

Este ensayo-desahogo-partitura escrito plantea una escritura performativa para observar lo afectivo,⁴ Se plantea abordar brevemente el estudio desde lo afectivo para crear más cuestionamientos.

¿Afectos? ¿A qué me refiero?

Cuando se habla de *afectos*, usualmente se piensa en cariño o simpatía en cuestiones tiernas y rositas. En esta ocasión, no me refiero a ello. Me refiero a lo que nos afecta. *Afecto* proviene del latín *affectus*, que a su vez deriva del verbo *afficere*, formado por el prefijo *ad* (hacia) y *facere* (hacer). Resultado de una cosa que actúa junto a uno y lo afecta.

Para definir el estudio de *lo afectivo*, este escrito se basa brevemente en las reinterpretaciones de Laura Quintana, filósofa colombiana contemporánea, quien ha desarrollado una reflexión profunda sobre el afecto en el marco de la filosofía política y la estética. Para Quintana(2023), el afecto no es simplemente una emoción individual o un sentimiento interno, sino una fuerza dinámica que atraviesa y configura las relaciones entre los sujetos, sus cuerpos y el mundo que habitan.⁵

Según Quintana, el afecto es entendido como una potencia relacional y transformadora que emerge en la interacción entre cuerpos y subjetividades. Es una fuerza pre-individual que precede y excede la conciencia personal, operando en un nivel donde las distinciones entre sujeto y objeto, interno y externo, aún no están claramente definidas.⁶

Los afectos posibilitan la creación de comunidades basadas en la solidaridad, el respeto y el reconocimiento mutuo. Para Laura Quintana, el afecto es una fuerza vital que trasciende la esfera individual y se inscribe en lo social, lo político y lo ético. Comprender el afecto desde esta perspectiva nos invita a repensar nuestras relaciones con los demás y con el mundo, reconociendo el potencial transformador que reside en nuestras interacciones afectivas. Los afectos no solo

nos afectan, sino que nos conectan y nos ofrecen la posibilidad de imaginar y construir realidades más justas y humanas.

En las artes escénicas, los afectos no solo son representados en el escenario, sino que también están presentes en los procesos de creación, colaboración y modos de organización entre artistas escénicos. Los afectos, por tanto, influyen en cómo percibimos y nos relacionamos con el mundo.⁷ ¿Cuántas experiencias residen en nuestro cuerpo? ¿Cómo está tu cuerpo el día de hoy? ¿Cómo llegas acá? ¿Cuánto ha afectado lo que has hecho o sentido hoy a otras personas? ¿Cómo afecta en escena?

Hablar del afecto, de aquello que nos afecta. Aquello que sentimos individual y colectivamente. Los afectos, entendidos como fuerzas que movilizan y transforman las relaciones humanas. Desde un enfoque teórico, autoras como Sara Ahmed han explorado cómo los afectos, particularmente la indignación y la empatía, pueden articular discursos políticos. Ahmed, en *La política cultural de las emociones* (2004), argumenta que los afectos no solo reflejan experiencias individuales, sino que también configuran estructuras colectivas y canalizan demandas sociales.

Así como el filósofo francés Jacques Rancière (2000/2014) revisita el término *aisthēsis* y lo desarrolla a través de la idea del “reparto de lo sensible”. Para Rancière, lo estético no se reduce a un ámbito de recepción individual de la belleza o el arte, sino que implica una organización política de la percepción: ¿Qué es visible, audible, pensable y, por ende, experimentable en una sociedad determinada?⁸ ¿Quién tiene derecho a producir y a gozar de las imágenes y narrativas que circulan?¹⁰ ¿Cómo inciden las estructuras sociales en la manera en que percibimos y, por ende, en las reacciones afectivas que generamos?¹¹ Son algunos cuestionamientos que detonan sus reflexiones.

Hablar de los afectos también implica hablar de los órdenes de la experiencia, en el orden de lo visible, ¿quién tiene derecho a afectarse? Hay voces que también se ordenan. Gente quien se piensa líder y acapara toda la conversación. O en el aula. ¿Qué pedagogías hemos

¹ Escribo este tema mientras estoy a un lado de una sábila. Veo su tallo, unifica todas las pencas. Cada hoja tiene espinas y por dentro una especie de pulpa transparente y viscosa. Así es este escrito; transparente y viscoso, con hojas puntiagudas.

² A veces pienso que me debí llamar “Monte” en vez de “Rosa” no soy ninguna flor que marchita, me identifico más con el monte que se adhiere a la tierra pese a cualquier clima.

³ (Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 1991) La llamaron Aurora porque se movía dentro de su madre justo cuando salía la aurora del amanecer. Cuando nació hubo un terremoto y le gusta pensar que la tierra se abrió para verla nacer, pero fue en otra parte del mundo, no en México. Ha perfeccionado el sobrepensar todas las cosas a la misma vez con el tiempo. Aspira a ser la tía en las bodas que grita: „Pongan un cambioooooon”. Sus sueños son precipicios. A veces, padece demencia civil.

⁴ Ahora la palabra “afectivo” tiene en mí muchas preguntas y ninguna certeza. ¿Cuándo se puede superponer la luz entre las rendijas del proceso? Imagina que estamos en la quinta ola del feminismo ¿Qué significarán los afectos en ese entonces? Lo que significa para mí ahora es unificar: lo incómodo con lo gentil, lo grotesco con lo sutil, lo furioso con lo placentero. Transparentes y viscosas. Quizá lo afectivo para mí es tan importante porque en mi vida hubo un teatro que lastimó. Ambiciono con dejar un teatro mejor al que encontré

⁵ Podemos observar, en el caso de EEUU, que afectos relacionados a la inseguridad y el miedo en la sociedad estadounidense impulsaron ideologías en contra de la inmigración y cambios demográficos, donde el discurso de Trump sobre reforzar las fronteras y adoptar políticas migratorias más estrictas resonó con votantes que sentían amenazada su identidad o seguridad. Los afectos tienen efectos masivos, políticos, sociales y culturales.

⁶ Podemos observar el caso de la comunidad en Cherán, Michoacán, levantamientos armados fueron liderados por mujeres a las cuales les había cruzado el cuerpo la tristeza, la impotencia y el coraje para detener a los “narcotalamontes”. Defendieron Defienden su territorio.

⁷ ¿Cómo aprendimos el quehacer teatral?

⁸ ¿De qué forma lo compartimos?

⁹ ¿Qué sucede cuando las convocatorias en artes escénicas generalmente son enfocadas para financiamientos individuales que financiamientos colectivos?

¹⁰ Estuve en una conferencia de un funcionario público en un cargo importante a nivel nacional, quien no se considera gestor sino artista, llamó su gestión como una especie de cazador de talentos. ¿Quién decide sobre qué arte es mejor, cuál debe ser visto, cuál debe ser reconocido?

¹¹ Me muevo entre la gente para ir a mi parada de autobús en un día lluvioso de Xalapa. Voy con prisa y un habitante de la calle me insiste en que le dé dinero, no saco





experimentado? ¿Cómo nos afecta?¹² ¿A quién le dan más la palabra? ¿A quién escuchan mejor? ¿Cómo se ven esas personas?

¿Qué nuevas relaciones podemos crear colectivamente? ¿Qué nuevas formas podríamos crear, quizás para partir simplemente al caminar y estar juntos?

Reconocer el afecto como una potencia relacional más que como un sentimiento edulcorado nos obliga a rearticular la práctica y la teoría escénica desde una ética de la copresencia. El cuerpo, lejos de ser mero soporte de la representación, deviene archivo sensible donde convergen historias, tensiones y posibilidades de transformación (Quintana, 2023). De allí que cada ensayo, función o proceso organizativo sea también un laboratorio político donde se disputa el reparto de lo sensible (Rancière, 2000/2014) y se ensayan otros modos de habitar lo común.

Comprender esta dimensión transformadora implica advertir cómo los circuitos afectivos alojan asimetrías de poder: ¿quiénes hablan y quiénes son escuchados?, ¿quiénes ocupan el centro luminoso del escenario y quiénes permanecen en la penumbra de la técnica o la recepción? Como advierte Ahmed (2004), las emociones no se limitan a reflejar lo social; lo configuran. Por ello, politizar los afectos en la escena demanda estrategias pedagógicas y creativas que desmantelen jerarquías de género, etnia y clase, y que habiliten la circulación de otras narrativas.

Colocar lo afectivo en la misma jerarquía que el campo cognitivo, lo físico, significa asumir la responsabilidad de producir entornos donde todas las corporalidades puedan afectarse y ser afectadas. Solo así la práctica escénica dejará de reproducir los viejos regímenes

de visibilidad para convertirse en un espacio de imaginación colectiva capaz de engendrar comunidades más justas, diversas y solidarias. Ese es, en última instancia, el gesto ético-político que este ensayo convoca: hacer de la escena un lugar donde lo que sentimos abra el horizonte de lo que podemos llegar a ser.

Tal vez sea más importante estar en comunidad, ser vulnerable, real, por completo, que tener la razón o ganar.

Adrienne Maree Brown.¹³

Referencias

- Ahmed, S. (2004). *La política cultural de las emociones*. Traficantes de sueños.
- Quintana, L. (2023). *Espacios afectivos: Instituciones, conflicto, emancipación*. Herder Editorial.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible: Estética y política* (M. Padró, Trad.). Prometeo Libros. [Trabajo original publicado en 2000].

Fuentes de consulta

- Butler, J. (1997). *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York: Routledge.
- Pineda Rivera, D.A. (2016). Aristóteles: entre aisthesis y phantasia. *Universitas Philosophica*, 33(67), 131-164.

¹² Escribo esto y veo mi mano izquierda, tengo una cicatriz desde hace 14 años. En un ejercicio de performance, me hicieron cortarme la mano con un filo de navaja para rasurar y "explorar con mi sangre". Tuve que ir a emergencias para que me costuraran 7 puntos. Tenía 19 años. Para mí, hablar de los afectos es una contrapropuesta para hablar de la violencia individualista heredada. Es tener una forma distinta de creación y de habitar (nos).

¹³ Adrienne Maree Brown, <That Would Be Enough>, 6 de septiembre de 2016 disponible en <https://adriennemareebrown.net/2016/09/06/that-would-be-enough/>

EL PAPEL DEL QUEHACER ESCÉNICO CONTEMPORÁNEO EN LA GENERACIÓN DE FICCIONES QUE CODIFICAN Y DESMITIFICAN LA REALIDAD: UNA REFLEXIÓN A TRAVÉS DE LA PUESTA EN ESCENA DE *AMARILLO*¹

POR ÁNGELES BELÉN GAYTÁN BERLANGA²

Uno de los fenómenos más complejos e imperantes en el contexto global de nuestros días es el relacionado a la migración humana. Si bien el desplazamiento humano interterritorial ha sido un gran tema de debate y análisis desde la antigüedad, tal parece que las políticas y direcciones socioeconómicas y culturales tomadas por los gobiernos de diversas naciones —o la ausencia de las mismas en cuanto a la regulación de la explotación de los recursos naturales por empresas del sector privado— se han encargado de agudizar el fenómeno migratorio a través del tiempo, llevándolo a convertirse en una situación de vida o muerte para quienes se ven envueltos en él. Sobre esta conexión entre migración y acumulación de capital, han hablado grandes teóricos y pensadores, entre ellos Karl Marx, cuando en *El capital* exponía la situación de los migrantes irlandeses a tierras estadounidenses (Marx, 1867/1972, p. 752). También, en el panorama contemporáneo, la reconocida socióloga Saskia Sassen ha publicado ensayos y libros al respecto, como el titulado *Inmigrantes y ciudadanos*, texto en el cual realiza un análisis histórico a profundidad sobre las diversas travesías migrantes alrededor del mundo, abordando temas clave para su comprensión como la geopolítica de la migración y los derechos políticos de los inmigrantes (Sassen, 2013), estableciendo, a través de ellos, parámetros críticos para abordar las consecuencias socioculturales de la migración. Otro ejemplo de textos analíticos sobre dicho fenómeno es el trabajo titulado *Derecho de hospitalidad: ¿Respuesta cosmopolita a la crisis migratoria contemporánea?* publicado por Hans Leonardo Florián, en donde, para obtener el grado doctoral, profundiza acerca de la complejidad del fenómeno migratorio y la importancia de la reflexión acerca de este (Florián, 2023).

Es así como se difunde la información sobre este fenómeno, tanto a través de análisis que parten de un círculo personal —con una mirada íntima, dando visibilidad a casos específicos de aquellos que parten de su tierra natal en solitario— como a través de enfoques mucho más amplios que abordan la manera en la cual la migración deja de ser objeto para instalarse en el terreno de lo global, en la realidad, pasando a través del lenguaje a ser *mito*, entendiéndose este concepto en palabras de Roland Barthes: “el mito es un habla elegida por la historia: no surge de la ‘naturaleza’ de las cosas” (Barthes, *Mitologías*, 1957/1980, p. 108).

En el caso del arte, en especial en el teatro y la dramaturgia, la migración también ha sido abordada. Ejemplo de ello son *Volver a Santa Rosa*, escrito por Victor Hugo Rascón Banda en 1996 y *El viaje de los cantores* de Hugo Salcedo, publicada originalmente en 1990, ambas de autores latinoamericanos, cuyas formas de abordar la migración distan, en gran manera, de la que bien podría ser el clásico por excelencia sobre el traslado del lugar de origen: *La Odisea*, escrita por Homero en el siglo VIII a.C., cuyas narraciones fantásticas del protagonista poco tienen que ver con los retratos crudos e intimistas creados por Salcedo y Banda respectivamente. Es en medio de este panorama ficcional, constituido por una gran variedad de formas y contrastes en torno al tratamiento del fenómeno migratorio, en donde se abordará el caso de *Amarillo*, una producción del colectivo Teatro Línea de Sombra, cuyo estreno en 2009 se encuentra precedido por una ardua construcción que parte de la investigación en las raíces de uno de los casos más graves y antiguos dentro de la migración global: los migrantes que buscan atravesar la frontera de México con los Estados Unidos.

Fue un 28 de mayo de 2009, en el Teatro El Milagro de la CDMX, la primera vez que *Amarillo* se presen-

tó ante el público. Desde entonces la puesta en escena ha tenido más de 200 representaciones nacionales e internacionales, habiendo ganado también dos galardones en distintos festivales: Premio a la mejor obra extranjera (ACE Awards 2012, Nueva York, E.U.A.) y Premio del público (Festival EXPONTO, Lubjana Eslovenia) (Teatro Línea de Sombra, s.f.). La puesta en escena se destaca por la combinación de elementos procedentes de distintas fuentes narrativas, es decir, el tejido final es lo resultante de experimentaciones a través de distintos planos, como el documental, audiovisual, corporal, musical y literario, creando así una orquesta escénica que dista en gran manera del teatro aristotélico tradicional.

Ahora abordaremos el análisis de la puesta en escena en función de los elementos que la componen y han hecho posible su éxito, tarea imposible sin antes conocer la historia del colectivo que la concibió, pues es la historia el sitio donde convergen los sucesos y bases ideológicas de un proyecto tan vasto como lo es la obra en cuestión.

Creado en la ciudad de Monterrey, Nuevo León en 1993 y con residencia en la CDMX a partir de 1994, Teatro Línea de Sombra es un proyecto cultural sin fines de lucro compuesto por creadores especializados y formados profesionalmente en diversas disciplinas. Dicho proyecto, tal como lo expresan en su página web, está interesado en la búsqueda de caminos alternativos situados en las zonas fronterizas de lo escénico —integrando las artes plásticas, la música, el video— y en las posibles relaciones entre aquello que podamos denominar como teatral y las distintas disciplinas de la escena (Teatro Línea de Sombra, s.f.). Es necesario resaltar aquí la elección de palabras al emplear las “líneas fronterizas” como una parte fundamental de su creación artística. Jorge Vargas, cofundador y director de la compañía, expresa en

¹ Artículo elaborado en el marco de la Unidad de Aprendizaje Crítica Teatral, bajo la asesoría del Mtro. Bernardo Martínez Evaristo.

² Estudiante de sexto semestre de la Licenciatura en Arte Teatral de la Facultad de Artes Escénicas de la UANL.



una entrevista lo que nombra como interés político por el teatro, en especial, narra su acercamiento al teatro experimental, el cual describe como una especie de laboratorio, siendo un lugar en donde se colocan ciertos materiales para detonar procesos. Entre dichos materiales resalta como eje central la experimentación con el cuerpo, profundizando en ello durante sus estudios en Francia, experiencia de donde rescata el principio de que en el arte no se puede partir de la idea, sino DEL OBJETO, siendo la relación establecida con este de la que funciona como detonador creativo (Jorge Vargas en el XV Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá 2016). A partir de este punto, podemos comenzar a elaborar las conexiones que generan el devenir de la poética artística del colectivo, pues tomando lo anterior como brújula, los creadores se abocaron a la experimentación con la multiplicidad de lenguajes, con la mira de desdibujar los límites que tienden a restringir la fructificación de la expresión artística, estableciendo así lazos con colaboradores de diversas disciplinas, con cuyos esfuerzos conjuntos se lograba un espacio ideal para la creación transdisciplinar.

Si bien todos los trabajos generados por Teatro Línea de Sombra poseen un gran potencial de análisis, el caso de *Amarillo* se distingue por ser un texto escénico que debe diseccionarse escena por escena para identificar su particularidad, pues se encuentra provisto de un sinnúmero de elementos cuya función recae en términos tanto teatrales como simbólicos, esto dado que, tal como sus creadores señalan, la obra fungió un papel clave en la creación de una guía para las posteriores puestas en escena del colectivo.

Instalada en el territorio posdramático, en *Amarillo* el uso del tiempo diegético constituye una pieza clave en la codificación del lenguaje escénico, pues su empleo guarda una relación dialéctica directa e indivisible con el cuerpo del performer y esta unión sostiene el elemento narrativo. Es decir, al no regirse por una línea de acontecimientos aristotélica, no se busca la conmoción del espectador a través de mecanismos psicoemocionales. Esta se genera a través de hacerle testigo sobre cómo se gesta el cansancio de los cuerpos a lo largo de la obra: secuencias de movimiento complejas y repetitivas sostienen la carga simbólica del agotamiento, lo cual permite al espectador ver reflejado en escena un acercamiento a las exhaustivas condiciones enfrentadas por quienes se ven obligados a buscar mejores oportunidades de vida en suelo norteamericano. Otro ejemplo de lo anterior es el uso de la escenografía de los travesaños, colocados en la misma pared donde se proyectan videos documentales de la travesía migrante, pues sirven de apoyo para la lectura de las numerosas y letales amenazas que plagan el camino y ponen constantemente en riesgo la vida de los millones de migrantes representados por el performer Raúl Mendoza Rosas, en especial cuando estos deben aferrarse a La bestia, nombre con el que se le conoce al tren utilizado en el intento por llegar la frontera estadounidense.

A propósito del uso de los travesaños, podemos adentrarnos en el uso y configuración del espacio escénico: según narran sus creadores, la experimentación con el acomodo de los bidones de agua en la obra fue exhaustiva, pues hallaron que, tal como sucede con el tiempo, la disposición espacial estaba completamente ligada a la relación objeto-cuerpo.

En la escena, los bidones juegan una especie de laberinto onírico. En una de sus posibles lecturas hacen alusión a la añoranza de hidratación sufrida al vagar por el desierto. Con este mismo elemento se resalta lo denominado por Lehmann como densidad de signos (Lehmann 2013), pues vemos en *Amarillo* un gran peso discursivo que recae en la reiteración y la abundancia.

Tanto en la secuencias de movimiento como en la incorporación de más de 20 bidones, la repetición de una misma frase en diferentes momentos, la acumulación de camisas sobre el cuerpo de Raúl Mendoza y la necesidad de mencionar una amplia variedad de nombres permiten que pueda leerse un mensaje claro: el número de víctimas mortales, producto de las inhumanas condiciones de la travesía migratoria, son tantas que no podrían nombrarse a lo largo de los 60 minutos de duración total de la obra, y por lo tanto su memoria es honrada y contenida en dicha imagen: Raúl Mendoza vistiendo esas camisas es, por un momento, un cuerpo en escena representando a millones de migrantes muertos.

Pasando al uso de lo audiovisual en la puesta en escena, nos preguntamos, ¿cuál es la funcionalidad de integrar videos de una forma constante y en una posición visualmente predominante? A pesar de que el espacio escénico donde se proyectan los videos es muy amplio –pues abarca lo largo y ancho de la pared del escenario–, el papel del material documental puede llegar a referirse como un soporte de comparación para la experiencia sensorial del espectador. Es aquí donde recae la contundencia única de la escena y la teatralidad, porque a diferencia de lo que sucede cuando se observa un documental a través de la pantalla de algún dispositivo, en *Amarillo*, es decir, en la escena, sucede que, mientras observamos en pantalla grande el video del tren La bestia, vemos también a Raúl Mendoza escalando y cayendo de los travesaños incrustados en esa misma pared una y otra y otra vez, logrando así una dialéctica conmovedora en donde las sensaciones ocurren a modo de orquesta, tal como lo decía Lehman:

El teatro posdramático responde a este problema con un giro asombroso: saca a la luz la circunstancia, de otro modo latente, de que el teatro como práctica corporal no solo incluye la representación del dolor, sino también el dolor que experimentan los cuerpos en el trabajo de representar. (2013, p. 389)

En *Amarillo*, la presencia del material audiovisual es usada para entretenerse junto a los demás elementos, siendo imposible delimitar dónde comienza y dónde termina su aparición, pues mientras que a través de la sensación producida al presenciar el sudor de los actores y la calidad de movimiento adoptada por estos se logra establecer un gancho con el acontecer en la escena, los videos, por su parte, son una ventana a lo real y su integración es parte clave para el establecimiento de las convenciones de la ficción planteada por la obra.

Es así como conforme se entrelazan los diferentes hilos narrativos en *Amarillo*, se logra crear un acercamiento a la formación del *mito* sobre un fenómeno sociocultural masivo, latente y proletario. Lo anterior abre el análisis de la puesta en escena a un panorama semiológico, abordando su trascendencia a través de sus aciertos estéticos y posicionándola como un referente no solo artístico, sino cultural.

Entonces, en medio de un mundo inmerso en diversas crisis, donde las cosas ya no tienen forma definida, ¿por qué ficcionar la realidad? En otras palabras, ¿por qué hacer teatro sobre aquello visto en los noticieros o diario? Por la capacidad de la ficción para construir las mitologías que terminan por fijar lo concebido como realidad. ¿Qué cualidad diferencia a la ficción teatral de la ficción cinematográfica? No se puede combatir un mal de raíz desordenado por medio de fórmulas preestablecidas y elegantes. Decía Artaud en *El teatro y su doble* que el único valor del teatro es “su relación atroz y mágica con la realidad y el peligro” (1938/1978, p. 101)

Dadas sus raíces, multitud de colaboradores, diversidad de medios y amplitud de causas y objetivos, *Amarillo* es mucho, en muchas partes, al mismo tiempo y para muchas personas. La forma en que logra serlo, en su etapa de tejido escénico resultante de la experimentación, recae en el concepto de ficción (dicho así por nombrar la forma de instalarse en la esfera sociocultural), pues a través de puestas en escena como esta, el teatro contemporáneo, en su acepción más transdisciplinar, nos hace testigos y cómplices de lo que sucede cuando se crea a partir de habitar las zonas liminales. Al instalarse en la dicotomía entre la realidad y la ficción, logra transmutar el mito en algo tangible, dotando al Otro de vida y asociándolo con el fenómeno, la experiencia, lo aprendido a través de los sentidos. Es decir, logra aproximarse al llamado arte relacional propuesto por Nicolas Bourriaud:

La posibilidad de un arte relacional –un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado– da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno (2013, p. 13).

En otras palabras, un arte construido con la plena conciencia de servir como referencia. Un quehacer escénico cuyos medios y propósitos sean tan profundos y diversos como sus raíces. Hablamos de puestas en escena cuya búsqueda pretende habitar los límites de la representación, puesto que no emulan, sino integran, orquestan y proyectan los resultados de un proceso artístico de investigación profunda.

Referencias

- Artaud, A. (1978) *El teatro y su doble*. E. Alonso y F. Abelenda [Trad]. Edhasa. (Obra original publicada en 1938).
- Bourriaud, Nicolas. (2013). *Estética relacional*. C. Beceyro y S. Delgado [Trad]. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora S.A.
- Barthes, R. (1980). *Mitologías*. Siglo XXI Editores. (Obra original publicada en 1957).
- Florián, H. L. (2023). *Derecho de hospitalidad: ¿Respuesta cosmopolita a la crisis migratoria contemporánea?* [Tesis de doctorado, Pontificia Universidad Javeriana]. Repositorio Institucional Javeriano. <http://hdl.handle.net/10554/64102>
- Lehman, H.-T. (2013). *Teatro posdramático*. Paso De Gato.
- Marx, Carlos. (1972). *El capital* (Vol. 1). EDAF. (Obra original publicada en 1867)
- Rascón, V.-H. (2018). *Volver a Santa Rosa*. Secretaría de Cultura / Dirección General de Publicaciones.
- Salcedo, H. (2002). *El viaje de los cantores*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Sassen, S. (2013). *Inmigrantes y ciudadanos: De las migraciones masivas a la Europa fortaleza*. Siglo XXI Editores.
- Teatro Línea de Sombra. (s.f.). *Amarillo*. Teatro Línea de Sombra. https://www.teatrolineadesombra.com/esp_amarillo/

Fuentes de consulta

- Teatro Línea de Sombra. (25 de mayo de 2023). *Amarillo* (Full Performance) [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/82471102?classId=e7dec865-97f8-4dbc-8515-d6985b4b21f5>
- Cátedra Ingmar Bergman UNAM. (23 de septiembre de 2019). *Desmontaje Amarillo: Teatro Línea de Sombra en conversación con Luis Conde*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=WmzqIS9jvBM>



舞踏

Performative Arts of Japan: Butoh

Dr. Luis Garza

Artes performáticas de Japón: Butoh

POR LUIS CARLOS GARZA VALERO¹

TRADUCCIÓN: SYLVIA GRACIELA GONZÁLEZ DÍAZ, XIMENA MARGARITA VILLARREAL VILLARREAL,
KARINA LECHUGA FRÍAS Y CAMILA DORALICIA MONTEMAYOR FLORES

Introducción

Las artes escénicas están en nuestras venas; están en todo lo que nos rodea y en nuestras expresiones más inmediatas y cotidianas. ¿Quién no ha movido las caderas o levantado los brazos al escuchar una canción, cantado un verso a todo pulmón después de una ruptura, o hecho un pequeño baile de victoria tras sacar una calificación perfecta o ganar una apuesta? En última instancia, las artes escénicas forman parte de nuestro propio ser y siempre serán algo que nos acompaña como seres humanos.

A pesar de toda esta familiaridad, son pocas las ocasiones en que, al menos en América Latina, tenemos acceso a artes escénicas provenientes de países fuera del continente americano. Por lo general, las artes occidentales formales ocupan la cúspide de la intelectualidad y de las élites culturales. En cambio, el reguetón, los géneros comerciales, la música folclórica, el reggae rock, el tango, la salsa, el jazz, el tap, las cumbias, las danzas modernas, el country, las danzas de cámara, los bailes de salón, etc., son los que llenan nuestros espectáculos, centros de entretenimiento y salas de estar.

Sin embargo, existe poco conocimiento sobre las artes escénicas folclóricas de otros continentes. No me refiero al ámbito comercial, sino a aquellas danzas que representan las manifestaciones más íntimas de las comunidades populares del mundo: como las danzas nómadas de Mongolia, con sus característicos movimientos de hombros; el Festival Gerewol de los Wodaabe, tan singular y distintivo, todo un despliegue de cortejo; las danzas de los masáis; el ballet georgiano con sus saltos elevados o sus bailarines que parecen flotar; y las danzas de los guerreros maoríes y hawaianos.

Incluso hoy en día, muchas de estas manifestaciones —tan importantes para numerosas naciones y culturas— siguen siendo relativamente ajenas. A pesar de la globalización, sabemos muy poco. Una de

estas artes escénicas que acompaña a Japón, que en gran medida permanece desconocida en la vida cotidiana —y lo que es peor, resulta difícil de comprender para el ciudadano occidental promedio, y más aún para el ciudadano latinoamericano posmoderno—, es el butoh.

Antes de definir butoh, es necesario hablar un poco sobre Japón, su cultura ancestral, sus religiones, mitos, personajes y leyendas. Se puede decir que Japón es el país menos ortodoxo en el bloque asiático y, me atrevo a afirmar, en el mundo. A pesar de la gran industrialización, poder económico, presencia global e influencia internacional, podemos decir algo más profundo sobre su sociedad, sus valores, su entretenimiento, su cultura y su folclor.

El ciudadano japonés actual se parece al latinoamericano en cuanto a su división cultural. Mientras que el latino tiene un pie en el mundo de las sociedades occidentales altamente industrializadas y otro en la realidad indígena americana, fuertemente vinculada a la tierra y al estilo de vida agrario precolombino, algo similar ocurre con el japonés contemporáneo. A pesar de ser una potencia internacional presente en todos los rincones del mundo a través de su tecnología y sus productos, una parte de Japón permanece en una realidad ancestral fuertemente ligada al confucianismo, con su apego a las normas, las jerarquías, la creencia en mantener el bien común y el rechazo al individualismo en favor del bienestar social.

A esto se suma la creencia japonesa en el equilibrio, en el rechazo del mal por el bien común y la pureza del alma, y, sobre todo, la influencia del sintoísmo (Shinto), donde se cree que todo lo que nos rodea tiene alma, que los espíritus habitan entre nosotros, que son descendientes de la diosa Amaterasu, y las acciones deben conducir a la armonía y al bien común. Esto ha implicado que, incluso si los japoneses no creen en una deidad única o en algo concreto, sus valores como sociedad están profundamente arraigados en aspectos religiosos,

los cuales han sido interiorizados durante siglos. Todo ello convierte al japonés en un individuo firmemente híbrido: ni occidental ni originario, sino algo completamente distinto.

Para el budismo, el sintoísmo e incluso para sus pueblos originarios, como los Ainu, se cree que los animales, los objetos y las personas tienen espíritu. Es tarea del ser humano cuidar la calidad de su propia alma, así como la de los demás, la de los animales y la de todo lo que le rodea. También se cree que, al abusar, corromper o hacer daño a un animal, a una persona o a un lugar, estos —así como quien perpetra el daño— pueden contaminar su alma y transformarse en un demonio, un *yokai*, un *kamuy* de la desgracia, un fantasma o un espíritu maligno. Ya sea a través del budismo, el confucianismo, el sintoísmo o la religión Ainu, se comparte la idea de que el mal corrompe el alma y puede dar lugar a seres quienes, en lugar de traer armonía, provocan desdicha. Esto se debe, en gran medida, a las acciones humanas. Además, si se analiza con atención, se percibe una preocupación específica por rechazar lo oscuro y no sublime —emociones como la rabia, el enojo, la depresión o la confusión—, pues se apartan de los preceptos divinos y pueden condenar al individuo y a su entorno al sufrimiento.

Puede sonar un tanto coloquial, pero es como si la filosofía de las religiones japonesas buscara convertirnos a todos en aprendices Jedi, trayendo equilibrio a la Fuerza. Esto se alinea precisamente con las palabras de Yoda en la película *Star Wars*: “El miedo conduce a la ira, la ira conduce al odio, el odio conduce al sufrimiento.” Y dejarnos llevar por los impulsos y sentimientos puede, de hecho, llevarnos a convertirnos en Sith.

¿Y esto qué tiene que ver con el butoh?, podrías preguntarte. Y es una excelente pregunta, porque para comprender verdaderamente el butoh, necesitamos observar las artes escénicas tradicionales japonesas, profundamente arraigadas en las

¹ Doctor en Estudios Culturales con énfasis en antropología visual (UANL), con estudios complementarios de residencia de investigación en la Universidad de Chiba (Tokio) y la Universidad de Gotemburgo. También tiene una maestría en Artes Visuales por la UANL y una licenciatura en Arquitectura por el Tecnológico de Monterrey, con estudios adicionales en Arte Renacentista (Universidad de Florencia) y diseño experimental (Lebbeus Woods). Es antropólogo visual y artista visual.



cosmologías religiosas y valores milenarios del Japón, y reconocer cómo este arte expresa, precisamente, la intención de sus intérpretes de no ignorar la oscuridad que habita en nosotros. Por ello, podemos entenderlo como una danza contemporánea de carácter neo-folclórico.

Aunque nació como una ruptura con la tradición, proviene de ella, o bien, toma elementos de esta. Por eso, para conocerla realmente, es necesario entender aquello contra lo que intenta contrastar. Es como conocer al abuelo para comprender al nieto, y, a su vez, entender por qué el nieto desea liberarse de la influencia del abuelo—si se permite la analogía.

En las siguientes secciones profundizaremos en esta danza folclórica hipermoderna forjada íntimamente en las artes milenarias del Japón. Exploraremos sus raíces religiosas, su vínculo con el colonialismo, la bomba atómica, la guerra, la destrucción, el homocerotismo, el erotismo, lo prohibido, la violencia, la desesperación, la condición humana en su estado más crudo, el dolor y el animismo. Y, de forma crucial, abordaremos también su redefinición radical de las masculinidades.

Este artículo pretende ilustrar el poderoso aporte del *butoh* como una forma de arte que busca la liberación y una voz propia, mostrando cómo—paradójicamente, a pesar de querer romper con el conservadurismo y los preceptos heredados— extrae conceptos profundos de la esencia misma del folclore japonés. En última instancia, buscamos comprender más a fondo esta forma distintiva, intensa, introspectiva y peculiar del folclore moderno japonés.

1. Ecos ancestrales: El tejido duradero de las artes sagradas de Japón

Japón es, incluso hoy en día, una de las naciones más antiguas del mundo. Su historia se extiende a lo largo de milenios y su monarquía es, posiblemente, la más longeva en ejercicio continuo a nivel global, junto con la de Dinamarca. Durante siglos, Japón fue también una nación relativamente aislada. Aunque es el resultado de migraciones provenientes de lo que hoy es Corea, de migrantes chinos y de los descendientes del pueblo Jomon, aún puede considerarse uno de los países más homogéneos del mundo en la actualidad. Esto se debe a su tradición hermética, a sus particularidades culturales únicas y a su geografía insular.

En resumen, Japón ha sido una nación única en muchos aspectos, con una cultura y un folclore muy distintivos que siempre han sido motivo de asombro para los occidentales. Desde los primeros contactos con los europeos—específicamente con los comerciantes portugueses en 1543—, Japón ha fascinado e influido en el mundo. Sin embargo, resulta curioso que incluso durante su proceso de occidentalización en la era Meiji o durante la ocupación estadounidense tras la Segunda Guerra Mundial, Japón haya mantenido en gran medida una actitud proteccionista y centrada en lo local. A pesar de la globalización y de los retos demográficos, Japón sigue siendo una nación competitiva y relativamente occidentalizada dentro de Asia, pero su cultura milenaria, su forma de vida, su folclore y su filosofía aún se mantienen claramente diferenciados de la vida cotidiana de los japoneses contemporáneos.

Esta condición de aislamiento, tradición y singularidad todavía puede observarse en el arte japonés actual. Los japoneses dedican gran parte de su tiempo a preservar y expresar sus manifestaciones artísticas con fidelidad a la técnica, la representación, el valor y la narrativa original. Por eso, incluso hoy en día, podemos ver la importancia que sigue teniendo el teatro kabuki en Japón. Este

fue inmensamente significativo en el Japón medieval y, hasta el día de hoy, conserva sus características esenciales: sigue sin contar con intérpretes femeninas, y las obras mantienen los mismos formatos de la era feudal. Sus actores, además, continúan gozando de respeto e influencia dentro de la sociedad japonesa.

Sobre los orígenes y la importancia del kabuki en Japón, el Consejo de Artes de Japón explica:

Alrededor de la época en que el prolongado periodo de guerra finalmente estaba llegando a su fin (finales del siglo XVI), la gente común de Japón comenzó a crear una sucesión de nuevas artes escénicas. Uno de estos artes que se volvieron bastante populares fue el *furyu-odori*, en el que personas vestidas con varios trajes bailan juntas en un círculo... Luego, alrededor del inicio del periodo Edo (principio del siglo XVII), el *kabuki-odori* interpretado por Okuni—una mujer que se refería a sí misma como una sacerdotisa del santuario Izumo Taisha en Shimane—se volvió extremadamente popular en la capital imperial de Kioto. *Kabuki-odori* era un baile que se puso de moda en ese momento, incorporando los trajes y movimientos de los *kabukimono* que se vestían con trajes extraños y se movían de una manera peculiar. Esta forma de arte interpretativo utilizaba el canto y la danza para representar escenas donde actores femeninos vestidos de hombres visitaban casas de té y jugueteaban con las mujeres allí. La gente se volvió loca por esta actuación, y la audiencia incluyó no solo a la gente común, sino también a guerreros samuráis y nobleza. (Consejo de Artes de Japón, 2019)

El teatro kabuki, al igual que durante el periodo Edo de Japón, sigue siendo una forma de arte popular en Japón hoy en día. Sus instrumentos y melodías todavía se consideran expresiones puras y fundamentales de la cultura japonesa, como el *shamisen*, el *tsuzumi* y el *otsuzumi* de percusión, o el *taiko*.

Las historias del teatro kabuki a menudo reflejan dramas de la clase noble ambientados en periodos anteriores a la era Edo (1603-1868). Estas retratan princesas, samuráis y nobles, quienes enfrentar dilemas morales como la lealtad, el honor, un sentido del deber, la traición, la intriga política y sacrificios por el bien común o por honor personal. Estos valores están fuertemente relacionados con las doctrinas confucianas. Las obras relacionadas con la nobleza se llaman *jidaimono*.

Por otro lado, existen obras de origen doméstico o mundano que en su momento contaron con intérpretes femeninas, pero luego fueron prohibidas, reformuladas y reinterpretadas por el gobierno feudal. Estas obras se llaman *sewamono* y representan la vida de la gente común japonesa: comerciantes, agricultores y guerreros del periodo Edo. Son como las obras del pueblo que reflejan temas más realistas o personales, como problemas cotidianos, amor, tragedias, infidelidad, deber versus emoción humana, conflictos familiares, crímenes y robos. Estos conflictos a menudo terminaban en tragedia, involucrando frecuentemente suicidios de personajes que se atrevieron a transgredir los valores morales.

Estas obras de teatro sirvieron y continúan sirviendo como una forma de doctrina moral y reflejan las aspiraciones de pureza, comportamiento y formalidad a las cuales aspiran los japoneses. Dichas obras retratan los valores de la filosofía sintoísta, la religión oficial de Japón, que es animista y busca la pureza y la armonía de los humanos con la naturaleza, así como con sus espíritus, los *kami*.

El kabuki a veces representa la presencia de kami en sus obras y santuarios.

El origen del kabuki también está vinculado a Izumo no Okuni, una miko (sacerdotisa sintoísta) que realizaba danzas y pequeñas representaciones teatrales. Las obras de kabuki hacían énfasis en la pureza, en la búsqueda de esta y en las consecuencias de su pérdida. Esta filosofía se reflejaba tanto en la trama como en la estética: en el detalle meticuloso de los vestuarios y en la presencia de elementos naturales como montañas, cerezos en flor y ríos. Las acciones solían representarse en espacios sagrados o en lugares asociados a la pureza.

Como se mencionó anteriormente, el kabuki y otras artes escénicas tradicionales japonesas también tienen una fuerte conexión con el confucianismo, particularmente con el neoconfucianismo adoptado por el shogunato Tokugawa durante el periodo Edo. Esta filosofía exaltaba los valores del deber y la lealtad, obligando a los personajes a enfrentar dilemas en los que sus deseos personales entraban en conflicto con sus obligaciones. Por ejemplo, en el kabuki, la obra *Chūshingura* (El tesoro de los leales vasallos) está basada en la historia de los 47 rōnin, una narración profundamente enraizada en la filosofía confuciana que retrata esta doctrina llevada al extremo.

En el kabuki, las historias también retratan el respeto y la devoción hacia los padres, donde los personajes representan hijos que hacen enormes sacrificios por sus progenitores, o padres que realizan grandes actos por el bienestar de sus hijos. Quizá lo más evidente sea la rígida estructura de clases del periodo Edo —samuráis, campesinos, artesanos y comerciantes— y las limitaciones propias de cada estrato. Los personajes que faltan al respeto a este orden social suelen enfrentar consecuencias fatales por sus transgresiones, o sus acciones provocan una desgracia generalizada. Estas obras condenan firmemente cualquier forma de transgresión contra el poder o contra la moral establecida, mostrando, en última instancia, que el triunfo del bien sobre el mal surge de la virtud de respetar y adherirse a estos valores.

No podemos olvidar que el teatro kabuki también es una voz fundamental de los valores budistas, especialmente de ideas del budismo zen como la impermanencia, el sufrimiento y la iluminación. Las tragedias del kabuki, en particular, subrayan la naturaleza efímera del amor, la felicidad y la vida misma. Los personajes a menudo persiguen breves momentos de alegría, eligiendo una muerte entrelazada con el amor en lugar de una vida desprovista de él, o incluso prefiriendo un amor que trascienda esta vida. Esta noción budista de impermanencia es una piedra angular del kabuki y de otras formas del folclore tradicional japonés. Además, el karma y la retribución son elementos centrales. Los personajes que cometen actos malvados y corrompen su alma están destinados a pagar su deuda kármica, un tema recurrente no solo en las obras del kabuki, sino también en el cine, el anime y el manga. El sacrificio —ya sea por seres queridos o por la comunidad— es una característica común entre los héroes y heroínas del kabuki. La presencia de demonios, fantasmas y elementos sobrenaturales, producto de una fusión entre mitología budista y seres del sintoísmo, enriquece aún más estas narrativas.

Figura 1

Un teatro kabuki durante una representación. La bienvenida.



Nota. Imagen tomada de: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=kabuki+Traditional&title=Special%3AMediaSearch&type=image>

En cuanto a la presencia de demonios, fantasmas y seres sobrenaturales en el kabuki, Jay Lee, del *Modern Tokyo Times*, explica:

El poder de las historias de fantasmas durante los periodos Edo y Meiji de la historia japonesa era valorado tanto por su función como entretenimiento natural, como por su relación con los desarrollos modernos de esa época. Después de todo, aspectos del ukiyo-e y del kabuki —dentro de la amplia gama de temas que ambos abordaban— podían cobrar vida gracias a los factores visuales y al poder de los actores en el contexto del kabuki. De hecho, algunos asesinatos contemporáneos llegaron a ser representados tanto en el ukiyo-e como en el kabuki, a pesar de la naturaleza macabra del tema. De forma alternativa, el viejo mundo natural de demonios, fantasmas y espíritus se convirtió en un tema popular para muchos impresores y artistas del ukiyo-e. (Lee, 2015)

En resumen, el teatro kabuki es verdaderamente un collage de múltiples filosofías, personajes, criaturas, estéticas, instrumentos, vestuarios, arte, relatos, emociones, culturas, tradiciones y aspiraciones ancestrales. Más allá de ser solo entretenimiento, ha sido un vehículo fundamental para la transmisión de los valores más profundamente arraigados en el pueblo japonés, donde coexisten la ética del confucianismo, la religión sintoísta y la filosofía budista. Esto se manifiesta no solo en el kabuki, sino también en otras artes escénicas japonesas como el teatro Noh, el teatro Kyōgen y el teatro de marionetas Bunraku. A pesar de sus diferencias en narrativas, medios, música y formas de representación, todas estas expresiones reflejan los valores religiosos tradicionales de Japón, los cuales, a pesar de los cambios internos y de la globalización, siguen teniendo una vigencia notable.

Podríamos concluir este capítulo afirmando que la persona japonesa contemporánea es la encarnación viviente de estas tradiciones y esto refleja por completo tanto la realidad como el folclore japonés. Sin embargo, sería un error. Si bien estos ecos del pasado ciertamente persisten y constituyen una parte esencial de la cultura japonesa actual, la sociedad moderna de Japón también se ha reinventado y ha adoptado otras influencias. Desde la posguerra, las expresiones artísticas visuales, estéticas y performativas han estado en constante transformación. Algunas de sus manifestaciones posmodernas e hipermodernas surgieron precisamente de la necesidad de liberar al pueblo del peso de la tradición, del deber, del destino impuesto y de la idea de habitar una iluminación que reprimía la esencia humana. La actitud hacia la vida cambió profundamente para muchos tras las bombas atómicas, abrazando ideas occidentales sobre la libertad personal, la libre expresión, el feminismo y las luchas por la diversidad. Es precisamente en este escenario en evolución donde irrumpe el butoh.

2. Los perpetuadores de la vanguardia: Forjando la nueva alma artística de Japón

La filosofía japonesa —ya sea influida por el confucianismo, el budismo o el sintoísmo— fue establecida, en gene-

ral, para asegurar la prevalencia del orden y el equilibrio. Estos sistemas buscaban evitar que los nobles fueran desafiados, inculcar en la nobleza japonesa y en su pueblo un sentido único de pertenencia divina y mantener el *statu quo* social sin cambios.

Con el tiempo, bajo este modelo, tu destino quedaba sellado según el lugar en donde habías nacido y toda razón existencial se determinaba a partir de ello, al igual que el comportamiento de campesinos o nobles. La fe incuestionable y la obediencia total hacia las esferas nobles y las clases poderosas de Japón, junto con la terrible actitud colonial del emperador y de los círculos nobles hacia otras naciones, llevaron al rotundo fracaso de Japón al final de la Segunda Guerra Mundial y a su derrota total con las bombas atómicas.

La sumisión total a las figuras de autoridad, a los guías espirituales y al dominio de unos pocos resultó en consecuencias desafortunadas para la sociedad en general. Desde entonces, Japón ha experimentado cambios significativos. A pesar de mantener en términos simbólicos a un emperador, el país ha evolucionado hacia una estructura política influenciada por las políticas de MacArthur y la influencia occidental, alejándose de la obediencia incondicional a sus líderes. La transformación hacia una democracia y una república ha impactado profundamente en las creencias, actitudes y en la concepción de la obediencia y la iluminación que previamente habían sido fundamentales en la cultura japonesa durante siglos.

Esta reformulación de los valores tradicionales condujo a una búsqueda de una nueva identidad japonesa, la cual, naturalmente, se reflejó en las expresiones artísticas. En la década de 1940, el arte en Japón pasó de un punto de ruptura a una etapa de asimilación occidental, lo cual provocó un fuerte cuestionamiento de lo tradicional. Este cambio abrió el camino a expresiones experimentales, como Gutai (1954), un movimiento liderado por Jiro Yoshihara. La idea central de este movimiento de vanguardia era la no falsificación del arte y la exploración de la relación entre el cuerpo y la materia. El Gutai rompió con las convenciones teatrales, apostando por la experimentación, la espontaneidad y el uso de materiales no convencionales. Su intención era crear algo nuevo y vivo, fuera de las formas heredadas y de las estructuras impuestas.

Sobre las características del Gutai, el Tate Modern explica:

La Gutai Bijutsu Kyokai (Asociación de Arte Gutai) se formó en 1954 en Osaka por Yoshihara Jiro, Kanayama Akira, Murakami Saburo, Shiraga Kazuo y Shozo Shimamoto. La palabra Gutai se ha traducido al inglés como “encarnación” o “concreto”. Yoshihara, un artista de mayor edad alrededor del cual el grupo se consolidó y que financió la asociación. La historiadora del arte Yve-Alain Bois ha afirmado que “las actividades del grupo Gutai a mediados de los años 50 constituyen uno de los momentos más importantes de la cultura japonesa de posguerra”...En sus primeras exposiciones públicas en 1955 y 1956, los artistas Gutai crearon una serie de obras impactantes que anticiparon los posteriores happenings, así como el arte performativo y conceptual. *Challenge to the Mud* (Desafío al barro) de Shiraga, de 1955, en la que

el artista se revolcaba medio desnudo en un montón de barro, sigue siendo el evento más celebrado asociado al grupo. También en 1955, Murakami creó su impresionante performance *Laceration of Paper* (Laceración del papel), en la que atravesó corriendo una pantalla de papel. En la segunda muestra de Gutai en 1956, Shiraga utilizó sus pies para pintar un gran lienzo extendido sobre el suelo... Desde aproximadamente 1950, Shimamoto había estado realizando pinturas con capas de periódicos pegados, pintados y luego perforados con agujeros, anticipando las obras perforadas de Lucio Fontana. En 1954, Murakami Saburo realizó una serie de pinturas arrojando una bola empapada en tinta sobre papel. En 1956, Shimamoto creó obras llamadas *Throws of Colour* (Lanzamientos de color), en las que rompía frascos de vidrio llenos de pigmento sobre lienzos dispuestos en el suelo. (Tate Modern, s.f.).

Figura 2

Kazuo Shiraga. *Obra sin título*. 1958.



Nota: Imagen tomada de: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/781758>

En la década de 1960, las ideas occidentales sobre la liberación y movimientos como el hippismo reforzaron un espíritu de experimentación y ruptura con las estructuras existentes que ya venía gestándose desde los años 50. Esto abrió el camino a nuevos géneros contraculturales, caracterizados por una experimentación significativa y un desafío tácito al *statu quo*.

Un ejemplo destacado de esto fue la presencia casi mítica, aleatoria y esporádica de Yayoi Kusama en la escena artística de Nueva York. Sus apariciones impredecibles en bienales y espacios culturales, con intervenciones absolutamente transgresoras pero ocasionales, ejemplificaron esta actitud. Este enfoque transgresor de Yayoi Kusama y otros artistas japoneses fue denominado arte obsesivo. Entre sus artistas más destacados se encuentran la propia Kusama y Tetsumi Kudo. Estos artistas exploraron una amplia gama de temas —desde tabúes, fragmentación, repetición infinita, maximalismo hasta minimalismo— utilizando diversos medios como instalaciones, performances, happenings y pintura. Su objetivo constante era transformar los objetos y la experiencia del espectador. Este movimiento fue tan significativo que las obras creadas por estos artistas siguen resonando en las instalaciones hipermodernas de hoy.

Sobre los motivos y características de los artistas obsesivos de Japón, Clary Estes explica en su artículo *Obliteration through Obsession* para la revista *Medium Research* lo siguiente:

Los artistas obsesionistas japoneses usaron su arte como un medio de escape o disociación frente a los horrores del paisaje bélico japonés y la devastación provocada por la bomba nuclear. Los temas del movimiento funcionaron tanto como medio como fin —la obsesión como tema y como proceso— para los artistas, como resultado de las circunstancias particulares y únicas que enfrentó Japón en la era de posguerra. La forma en que estos artistas enfrentaron el trauma fue mediante la fijación y la obsesión; sobrevivieron concentrándose en aquello que más temían. Los artistas obsesionistas trabajaron para borrar sus temas a través de una repetición intensa y altamente enfocada, tanto en lo temático como en lo técnico, como una forma de eliminar cualquier sentido de importancia o significado de ellos. (Estes, 2016).

En las décadas de 1960 y 1970, los teatros de Tokio vieron el surgimiento de Angura o arte clandestino japonés. Artistas como Abe Kōbō crearon obras subversivas y absurdas, happenings e intervenciones temporales para desafiar las normas culturales japonesas tradicionales de obediencia, estructura social, fe e imperialismo. Este movimiento fue un momento decisivo para la contracultura, generando nuevas formas de arte como el butoh, el cine de vanguardia/Pink Film y la música/arte sonoro experimental.

Desde la década de 1940 hasta la de 1970, los artistas japoneses pasaron de abrazar la occidentalización a rechazar activamente su pasado heredado o cualquier forma de control. Este rechazo impulsó la experimentación, dando lugar a formas de arte radicales, inventivas, obsesivas y sin restricciones. A través de danzas erráticas e improvisadas y performance art, lidiaron con el trauma y exploraron nuevas formas de identidad. Esta urgencia por desafiar las convenciones dio origen al butoh, un “arte escénico de la oscuridad” que surgió como una ruptura con la tradición y desde entonces se ha convertido en parte del folclore japonés contemporáneo.

3. El nacimiento de la oscuridad: El nacimiento del butoh

Hablar de butoh es hablar de ruptura, pero, a diferencia de la vanguardia, esta forma de arte en particular tenía como objetivo liberar a Japón del yugo del colonialismo occidental en la década de 1950. Hablar de butoh es hablar de la “danza de la oscuridad”. Esta manifestación artística se origina en la danza tradicional japonesa, pero evoca conceptos y temas que fueron prohibidos tanto por los códigos nobles-religiosos tradicionales japoneses como por la moral occidental, como la homosexualidad, la vejez, la muerte, la putrefacción y la descomposición. A través de sus movimientos, el butoh hace referencia simbólica a demonios y fantasmas de las tradiciones budista, sintoísta y chamánica, donde los bailarines evocan expresiones, vestuarios y movimientos erráticos de deformidad, aleatoriedad, e incluso se asemejan a criaturas de horror.

Sobre la esencia de la danza butoh, Yukio Waguri, del Centro de Arte de la Universidad de Keio, explica:

El carácter Bu de 'Butoh' significa girar o voltear la concentración de la mente. Provoca una situación de 'des-alma', permitiendo que el espíritu de dioses, ancestros o fantasmas entre en el recipiente vacío —el cuerpo humano— y lo haga danzar. El carácter Toh significa pisar con cautela o saltar, mientras el cuerpo absorbe la energía de la tierra, la existencia del poder que confina al alma maligna del inframundo. También se refiere a la liberación del trabajo duro cotidiano, a la alegría de una buena cosecha, lo cual se convirtió en una celebración religiosa al ritmo de la naturaleza: una ceremonia ritual para llamar con gozo a los espíritus ancestrales de regreso. Con el tiempo, esto se desarrolló en un evento religioso a nivel nacional. (Waguri, 2015)

Este género de arte performativo japonés fue fundado por Kazuo Ohno y Tatsumi Hijikata a fines de la década de 1950. Aunque comúnmente se asocia con el movimiento Avant-garde que emergía en ese momento, el butoh fue posteriormente reconocido sustancialmente como un género distinto o derivado. A diferencia de otros movimientos artísticos, estos artistas ingresaron a un área considerablemente diferente al abordar principalmente la oscuridad y el rechazo de la luz como su principal narrativa. Esto no fue porque rechazaran la felicidad o la realización, sino porque afirmaron que tal luz era un espejismo, y que el infierno es lo que siempre está con nosotros: una lucha constante con las fuerzas del mal, la oscuridad de nuestra existencia y la muerte.

De cierta manera, esta forma de arte intenta recuperar la esencia del folclore japonés, pero rechazando la hipocresía de la iluminación superficial y la abrumadora belleza que a menudo eclipsa el dolor de los demás. En cambio, el butoh abraza a los

condenados, los rechazados y lo prohibido. Es una liberación hacia las partes más oscuras de nuestro ser que proviene no del placer sino del dolor, el terror, la incertidumbre y la confusión de esos sentimientos prohibidos y no expresados. Estas fueron emociones que, sin embargo, abrumaron al pueblo japonés desde eras feudales marcadas por guerras, plagas y conflictos, hasta el trauma de las bombas atómicas, la colonización y la pérdida de identidad.

Yukio Waguri, del Centro de Arte de la Universidad Keio, explica que las concepciones occidentales de la humanidad a menudo presentan una perspectiva simplista, donde la armonía, la belleza y el poder están desproporcionadamente enfatizados y comercializados, esforzándose por una perfección inalcanzable. El butoh surgió como un poderoso género contracultural para retratar la realidad cruda de la humanidad. Cuestiona de manera provocativa por qué la expresión y la belleza a menudo están confinadas a una única etnicidad, cuerpo o cultura, exponiendo así la arrogancia de las filosofías humanistas sesgadas que alienan a la humanidad de su esencia auténtica.

Esta forma de pensar no es una mera coincidencia, una tendencia pasajera o una declaración de moda. Más bien está fundamentalmente moldeada por las historias personales de los fundadores del género. Se considera a Tatsumi Hijikata como el fundador del butoh. Nacido en la Prefectura de Akita en 1928, el décimo de once hermanos alcanzó la madurez en medio del tumultuoso paisaje bélico de Japón, definido por la pobreza y la confusión, lo cual culminó en la devastación nuclear de Hiroshima y Nagasaki. A los 17 años vivía las secuelas de las bombas atómicas. Su viaje vital abarcó múltiples regímenes: el imperialista, el derrotado, el colonial y el reconstructivo, convirtiéndose en un testigo directo de la sujeción, destrucción, reformulación y eventual liberación de la identidad japonesa. Son precisamente estas profundas experiencias las que infunden al butoh su única profundidad filosófica.

Figura 3

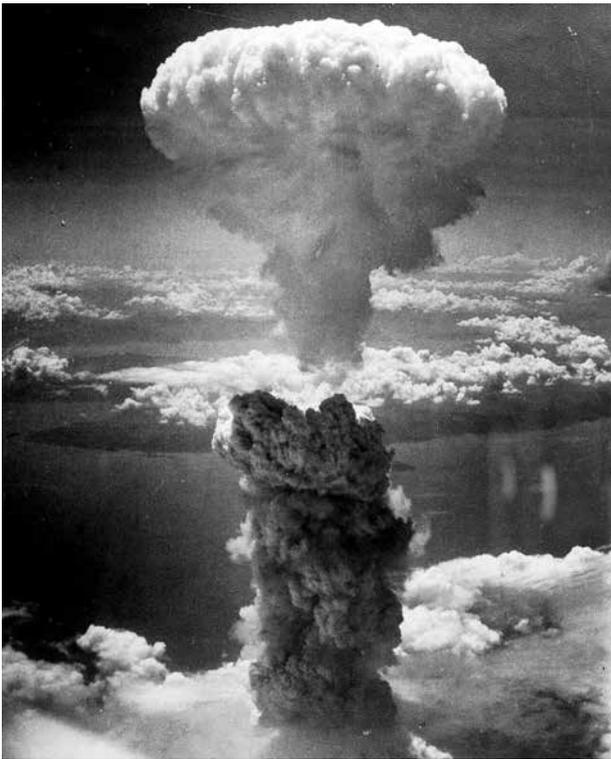
Espectáculo Kagemi: Más allá de la metáfora de los espejos.



Nota. En la imagen, aparece el artista Sankai Juko, quien pertenece a la segunda generación de los grupos de danza butoh. Imagen tomada de: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=Butoh&title=Special%3AMediaSearch&type=image>

Figura 4

Bomba Atómica en Nagasaki, 9 de agosto de 1945.



Nota. Imagen tomada de: <https://en.wikipedia.org/wiki/File:Nagasakibomb.jpg>

Para entender el butoh, necesitamos revisar cuidadosamente la historia personal de los creadores de este género de arte performativo. Como mencionamos anteriormente, Tatsumi Hijikata es el fundador, y podemos decir que, formalmente, todo comienza en 1946, cuando comienza sus estudios en danza moderna gracias a Katsuko Masumura en Akita. Su temprana exposición a la danza se profundizó en 1948, al ver a Kazuo Ohno actuar en Tokio, momento decisivo que lo llevó a unirse al Estudio de Danza Mitsuko Ando en 1953. En cuanto al impacto de la exposición a danzas tradicionales en su vida, Tatsumi Hijikata, en su ensayo titulado *Material Interior*, explica:

En el otoño de 1948 en Tokio, vi una maravillosa actuación de danza, desbordante de lirismo, de un hombre que llevaba una chemise. Cortando el aire una y otra vez con su barbilla, dejó una impresión duradera en mí... Durante años, este baile de drogas permaneció en mi memoria. Ese baile ahora se ha transformado en un veneno mortal, y una cucharada de él contiene todo lo necesario para paralizarme... (Hijikata, 2000)

La década de 1950 marcó la aparición oficial de Tatsumi Hijikata como una figura central en la escena de la danza posmoderna en Japón. Durante esta década, comenzó a compartir el escenario con Kazuo Ohno, apareciendo en producciones como *Hanchinkiki* (1958) y dirigiendo la adaptación de Ohno de *El viejo y el mar* en 1959. Sin embargo, su contribución más significativa se produjo con su trabajo innovador y controvertido, *Colores prohibidos* (*Kinjiki*), donde compartió el escenario con Yoshito Ohno. Esta pieza es considerada ampliamente como la primera actuación formal de butoh, un evento histórico que se convirtió en un momento épico en la historia de las artes escénicas postmodernas en todo el mundo.

Colores prohibidos se inspiró en una novela de Yukio Mishima. En su presentación, Hijikata exploró y presentó expresiones de homosexualidad, violencia, sugerencia y contenido sexual explícito, lo que generó una inmensa controversia. La obra se centró en un joven desesperado (Yoshito Ohno) tratando de escapar de los avances de un hombre dominante de mediana edad (Tatsumi Hijikata). La escena comienza bajo una tenue iluminación y música de armónica, sumergiendo inmediatamente al público en una atmósfera de tensión, suspenso y terror. Un Hijikata cubierto de pintura grasienta, persigue implacablemente a un Ohno desesperado.

El momento más crítico de la obra ocurre cuando Hijikata obliga a Ohno a caer al suelo y lo obliga a sofocar a un pollo vivo entre sus muslos. Luego, Hijikata baila sobre el cuerpo de Ohno. Momentos después, se enzarzan en un intercambio de movimientos que imitan violentamente actos sexuales sodomítico-homosexuales. Luego, las luces se cortan por completo, revelando sonidos de respiración entrecortada y forcejeos, acompañados por Hijikata gritando repetidamente “Je t’aime”. La pieza concluye en silencio, dejando al público atónito, por la impactante imagen de un intérprete regresando para retirar la carcasa de pollo mientras se encienden las luces de la sala.

Esta pequeña producción logró aislar a Tatsumi Hijikata de todos los círculos y asociaciones de danza contemporánea japonesa, sin embargo, al mismo tiempo lo catapultó a la prominencia como uno de los pioneros más importantes de la danza moderna. Al establecer paralelismos con artistas como Yayoi Kusama, es común observar cómo los *underdogs* japoneses de esta época se convirtieron en pioneros fundamentales de muchas expresiones del arte posmoderno.

Con respecto a los eventos de la actuación, Lucy Weir para el Tate Modern explica:

...Hijikata buscaba explícitamente impactar con *Colores prohibidos*... Su presencia era poderosa e hipermasculina en comparación con la actitud pasiva y casi infantil de Ohno. El elemento más notorio, sin embargo, sigue siendo el incidente de la matanza de animales; de hecho, se decía que los miembros de la audiencia se quejaban audiblemente cuando se mataba al pollo, y varios salieron de la actuación. La violencia fue tanto implícita como promulgada, ya que el pollo fue asesinado antes de que los dos artistas participaran en relaciones sexuales invisibles, pero aparentemente no consentidas. Los relatos de este trabajo a menudo han reiterado mitos de que el cuello del pollo estaba roto, que se usaba como accesorio masturbatorio, o que los artistas se involucraban en algún tipo de bestialidad... La presencia del pollo fue, sin embargo, altamente significativa. Su muerte precedió inmediatamente el encuentro sexual entre los dos hombres, sugiriendo que funcionaba como una especie de tótem (aunque, por supuesto, la elisión de la homosexualidad con la violencia y la violación es profundamente problemática) ... El sacrificio prolongado del pollo implica que el encuentro sexual entre estos hombres podría interpretarse de dos maneras: ya sea que el joven estaba recibiendo pago para tener sexo o que su unión era parte de un ritual más amplio, por ejemplo, un rito de iniciación. La última sugerencia puede explicar el comportamiento pasivo, pero reacio del joven; testigos presenciales observaron que parecía estar “compelido” por una fuerza

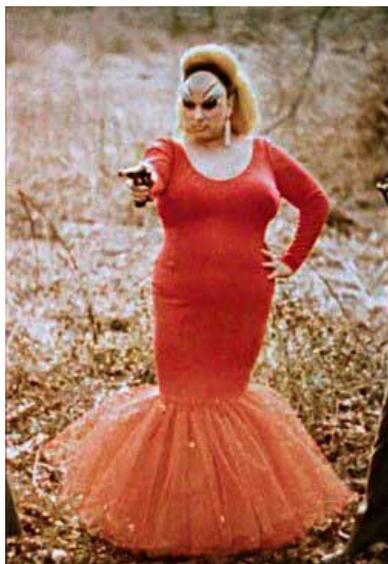
invisible. La evocación del sacrificio por parte de Hijikata es reminiscentemente de la fascinación del surrealista francés Georges Bataille por el tema, reforzando la noción de que el acto en sí confiere un estatus sagrado a la ofrenda... El sacrificio ritualizado del animal en este caso sugiere que el teatro en el que se presenta la obra se convierte en un espacio ceremonial y, a través de su participación en la actuación, que el público se transforma en lo que el académico Patrick French ha denominado la “comunidad sacrificial” (Weir, 2015).

Según Lucy Weir del Museo Tate Modern, la segunda representación de *Colores prohibidos* de Hijikata y Ohno marcó una salida significativa. Realizada en un mejor lugar con personajes adicionales, esta versión estaba estructurada en dos actos distintos. El primer acto, *La muerte de Divine*, se inspiró en gran medida en la novela de Jean Genet de 1943, *Nuestra Señora de las Flores*. Kazuo Ohno encarnó a Divine, una prostituta travesti vestida con una ropa desordenada y poco clara. Atormentada por un grupo de hombres, la Divine de Ohno muere al final del acto. Según Lucy Weir, esta muerte resonaba con la ambición de Genet, capturada en sus palabras: “Poco a poco quiero despojarla de cada vestigio de felicidad para convertirla en una santa” (Genet en Weir, 2015). Mientras que la Divine de Genet es una víctima de una crueldad despiadada en la novela, esta representación tenía como objetivo santificar al personaje, dotándola de un sentido de redención y dignidad.

Esta representación de Divine inevitablemente evoca a la icónica drag de Harris Glenn Milstead en las películas de John Waters —ícono LGBTQ+ conocido por sus representaciones burdas, explícitas y tragicómicas—. Este personaje incluso inspiró el diseño de Ursula, la antagonista en *La sirenita* de Disney. Sin embargo, existe una distinción crucial: la Divine de Waters es a menudo la figura agresiva y abusiva, quien inflige actos escandalosos. En marcado contraste, la Divine de Ohno en *Colores prohibidos* es explícitamente una víctima, una prostituta travesti sujeta a tormento y sufrimiento, no su instigador.

Figura 5

Harris Glenn Milstead, Divine, en Pink Flamingos, de John Waters 1972.



Nota. Imagen tomada de: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=divine+drag&title=Special%3AMediaSearch&type=image>

A través de esta representación desnuda de la subyugación, la actuación eleva las figuras del transexual, el travestido y el homosexual. Transforma lo que la sociedad a menudo percibe como “mal gusto” o “pecado” en una profunda exploración del sufrimiento y el potencial de redención. *Colores prohibidos* puede verse como una obra pionera que tomó personajes vulnerables y rechazados y, a través de su propia abyección, los elevó a una posición digna de un examen crítico e incluso de elogio. Esta misma búsqueda —descubrir la belleza y el significado bajo las capas iniciales de horror y repulsión— está en el corazón de la filosofía artística del butoh.

Según Lucy Weir, el segundo acto de *Colores prohibidos* mantuvo en gran medida el formato de la primera versión, pero esta producción revisada presentó actos más explícitos y violentos, haciendo que las luchas y la narrativa de los personajes fueran mucho más literales y comprensibles.

A diferencia del primer acto, donde la baja iluminación obligaba al público a imaginar los eventos que se desarrollaban (lo cual, en cierto modo, lo hacía más aterrador), la segunda escenificación presentó el elemento sexual de manera más abierta. Las heridas de los personajes y las expresiones explícitas de fetichismo sexual violento, erotismo y subversión eran prominentes. Esta obra retrató una nueva masculinidad postguerra: una vulnerable, sufriente y problemática.

En este segundo acto, dos hombres homosexuales son condenados y sacrificados, con su identidad sexual y su situación explícitamente vinculada al envilecimiento, la tortura y la violencia, elevándolos a un nivel de martirio. La fascinación de Hijikata por representar la sexualidad marginada y criticar el juego de roles de género se convirtió en una característica constante en su trabajo. Como señala Lucy Weir, sus actuaciones fueron elaboradas para confrontar los códigos morales conservadores y coloniales de la sociedad japonesa de posguerra, presentando una faceta alternativa de la masculinidad que invertía las expectativas convencionales de la sexualidad viril.

Formalmente, en la década de 1960, Hijikata, junto con Yoshito Ohno y Akiko Motofuji, formaron el colectivo Dancing Gorgie. Esto representó la formalización del butoh, y en 1962 Hijikata realizó formalmente su primer recital solo importante, titulado *Leda Santai (Tres fases de Leda)*.

Por parte del colectivo, Hijikata continuó escribiendo, dirigiendo y coreografiando numerosas producciones, como *Anma, Aiyoku o Sasaeru Gekijo no Harashi (Masajista: una historia que sostiene la pasión)* (1963); *Barairo dansu: À LA MAISON DE M. CIVEÇAWA (Danza color de rosa: en casa del Sr. Shibusawa)* (1965); y *Seiai onchōgaku shinan zue: Tomato (Ilustraciones didácticas para el estudio del favor divino en el amor sexual: Tomate)*, dirigida por Hijikata en 1966. Entre 1967 y 1968, dirigió y actuó junto a Kazuo Ohno en piezas taikai butoh como *Keijijō-gaku (Emoción en la metafísica)* y *Mandala Mansion*, culminando en su obra más emblemática de 1968: *Hijikata Tatsumi y el pueblo japonés: Revuelta del cuerpo*.

Desde 1952, Tatsumi Hijikata y su compañía Dancing Gorgie establecieron su base creativa en Asbestos Hall, en Meguro, Tokio. Este estudio, fundado por Akiko Motofuji en 1952 y renombrado en 1962, se convirtió en el principal centro global para la creación y representación del butoh hasta la muerte de Hijikata en 1986 y sigue siendo hoy un núcleo vital para nuevas expresiones.

Las obras de Hijikata reflejaban profundamente la psique japonesa de la posguerra, abordando el legado del conflicto y criticando una cultura occidental que él percibía como condicionalmente libre y antidemocrática. Exploró narrativas críticas sobre las condiciones de la posguerra, inspirándose fuertemente en las tradiciones nativistas y folclóricas de Japón. Entre sus principales influencias se encontraban la literatura homoerótica de Yukio Mishima y Jean Genet, así como la danza expresionista y el *Neue Tanz* alemán—corriente que, como respuesta disruptiva al ballet clásico, motivó su creación de un lenguaje dancístico único y anti clásico. Rechazando explícitamente las metodologías teatrales occidentales, Hijikata se mantuvo profundamente fiel a un medio folclórico genuinamente japonés, reivindicando el espíritu animista de las artes escénicas tradicionales en sus narrativas, retórica, vestuarios y escenografías. Su arte confrontaba el sufrimiento real del pueblo japonés contemporáneo, dando prioridad a la fragilidad, la enfermedad, la muerte y los elementos subconscientes inherentes a su experiencia de la posguerra.

La estética de Hijikata representaba con intensidad la realidad cotidiana de la muerte, la destrucción y la sombría psique japonesa tras la bomba atómica, emulando cuerpos moribundos e integrando el trauma postapocalíptico y la psicología del subconsciente. Sus obras, desafiantes y con frecuencia cargadas de contenido homosexual, violencia y muerte, han evolucionado para abordar diversas problemáticas humanas. Hoy en día, el butoh es ampliamente adoptado por artistas visuales y diversos colectivos—incluidos grupos LGBTQ+, feministas, étnicos e indígenas—, sirviendo como un medio performático y activista para confrontar las luchas de las minorías y las cargas sociales compartidas a nivel global. En última instancia, el butoh se posiciona tanto como una danza folclórica japonesa distintiva como un potente arte en el mundo hipermoderno.

4. Más allá de la oscuridad: La presencia perdurable del butoh en el arte moderno

Hoy, casi seis décadas y media después de su creación, el butoh se ha consolidado como una forma de arte escénico con narrativas, estilos, alcances y metodologías que han variado enormemente. Aunque esta danza mantiene elementos esenciales como el minimalismo, la tensión, las narrativas contenidas y los movimientos erráticos, orgánicos y abstractos, ha crecido en diversidad, variedad e internacionalización.

Gran parte de las obras altamente controvertidas, violentas e impactantes de la primera etapa del butoh, nacidas del trauma generacional provocado por la bomba atómica y el colonialismo estadounidense, han evolucionado. A medida que la sociedad japonesa se ha transformado, también lo han hecho sus expresiones artísticas, reformulándose y buscando lo híbrido, como ha ocurrido con tantos aspectos del mundo posterior a la guerra. El mundo ha pasado de una existencia localizada a un escenario global unificado. En consecuencia, las obras actuales de butoh pueden reflejar en menor medida la esencia personal e inmediata de sus fundadores, ya que cuestiones como la homosexualidad, la guerra o aspectos específicos de la identidad japonesa ya no afectan al país de la misma manera. Sin embargo, han emergido nuevos desafíos sociales, y el butoh los ha abrazado como medio expresivo. Aunque algunos podrían considerar que el butoh se ha occidentalizado, Japón, tras años de rechazo inicial, lo ha adoptado hoy como una de sus expresiones contemporáneas más íntimas, convirtiéndolo en una voz poderosa del Japón contemporáneo.

La transición del butoh de un arte altamente local a uno global se vio marcada por los enfoques contrastantes de sus dos fundadores. Tatsumi Hijikata fue un ferviente crítico de Occidente, rehusándose sistemáticamente a actuar fuera de Japón para públicos extranjeros. Por el contrario, su colega Kazuo Ohno sostenía una visión completamente distinta sobre la expresión del butoh. Ohno comenzó a llevar el butoh a Occidente desde mucho antes, realizando su primera intervención internacional en 1980, lo que tuvo un impacto profundo en el mundo de la danza.

En relación con la expansión del butoh, Shea A. Taylor, en su artículo de 2012 *Butoh: a bibliography of Japanese avant-garde dance*, escrito para la Cohen Library del City College de Nueva York, explica:

Kazuo Ohno no podría haber sido más diferente en cuanto a su visión de la vida y su forma de expresar el movimiento del butoh. Mientras Hijikata era sumamente antioccidental, negándose a actuar fuera de Japón o a entrenar extranjeros, Ohno abrazó a Occidente (Fraleigh, 2006). Era cristiano, enseñaba a no japoneses y actuó en Estados Unidos hasta los 101 años. Su interpretación más famosa, *Admiring La Argentina*, fue un homenaje a la bailarina española Antonia Mercé, cuya actuación lo inspiró a convertirse en bailarín. Esta obra fue dirigida por Hijikata. La dicotomía entre la expresión del movimiento de Hijikata y Ohno (violencia / ternura, espectáculo grupal / experiencia íntima) sigue reflejándose en las representaciones del butoh hoy en día. (Taylor, 2012).

Figura 6



Nota. Imagen tomada de: Nota, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=Butoh&title=Special%3AMediaSearch&type=image>

Como se mencionó anteriormente, Kazuo Ohno fue el colaborador más cercano de Hijikata. Él, junto con su hijo Yoshito Ohno, fue uno de los primeros en colaborar con Hijikata en el establecimiento de las primeras actuaciones. La formación de Kazuo Ohno incluyó estudios con Misako Miya y Takaya Eguchi en los años 30 y comenzó sus recitales independientes de danza moderna en 1949. Su trabajo pionero, en parte, motivó a Hijikata a iniciar el movimiento del butoh. Juntos, Hijikata y Ohno exploraron y desarrollaron las formas dancísticas que más tarde culminarían en el butoh.

Fue hacia 1977 que Kazuo Ohno, junto con su hijo Yoshito, comenzó a dirigir sus inspiraciones y narrativas de forma más explícita hacia un público occidental. Si bien Hijikata incorporó desde el principio elementos de autores como Jean Genet,

fue Ohno quien se sumergió de lleno en las artes escénicas de la vanguardia europea, inspirándose en artistas como Antonia Mercé. Desde su impactante debut en Occidente en 1980, Ohno, a menudo acompañado de su hijo, dedicó cada año hasta 1999 (cuando tenía 93 años) a actuar en el extranjero.

Incluso en el año 2000, pese a tener grandes dificultades para caminar y mantenerse en pie, continuó bailando desde una silla o el suelo. Desde sus primeros días hasta su fallecimiento a los 104 años (actuando hasta los 101), llevó el butoh al mundo de forma constante. Esta dedicación perdurable sembró definitivamente las semillas del butoh a nivel global, fomentando un reconocimiento y aprecio generalizados por esta danza y posicionándola dentro de Japón como una de sus expresiones folclóricas contemporáneas más significativas.

Aunque Tatsumi Hijikata ciertamente recibió un importante reconocimiento crítico en Japón por su contribución a dicha manifestación artística, siendo galardonado con el prestigioso Premio de la Asociación de Críticos de Danza en 1973 y 1977 con el grupo Ankoku Butoh-ha. Fue Kazuo Ohno quien verdaderamente impulsó esta forma de arte hacia el escenario internacional. Las extensas giras de Ohno por el extranjero fueron cruciales para introducir el butoh ante audiencias de todo el mundo. Este impacto global se refleja en los numerosos reconocimientos que recibió, entre ellos el Premio de la Asociación de Críticos de Danza de Japón en 1977, el Premio de Arte Michelangelo Antonioni en 1999 y el Premio Asahi de Artes Escénicas en 2002, consolidando así la posición de esta danza como una forma de arte japonesa contemporánea de gran prestigio internacional.

Figura 7

Kagemi: Más allá de la metáfora de los espejos.



Nota. Imagen ilustrativa tomada de: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=Butoh&title=Special%3AMediaSearch&type=image>

5. Conclusión

Como sabiamente dijo el maestro Yoda en las sagas de *Star Wars* de George Lucas:

“El miedo es el camino hacia el Lado Oscuro. El miedo lleva a la ira. La ira lleva al odio. El odio lleva al sufrimiento.” En total contraste con esta aversión al lado oscuro, el butoh de Tatsumi Hijikata y Kazuo Ohno buscó precisamente exponer y encarnar la oscuridad inherente en nosotros. Su objetivo era articular el profundo sufrimiento del pueblo japonés y enfrentar un pasado rígido, inmutable y, con frecuencia, terrible; valores que habían conducido a Japón hacia la pobreza y la destrucción total.

El butoh, por tanto, se establece como una forma de arte dedicada a explorar el “lado oscuro” del ser humano, con la intención de liberarnos de la luz implacable que condiciona nuestra esencia. En su núcleo, este arte representa un diálogo profundo y en constante evolución entre el legado cultural ancestral de Japón y su historia moderna, turbulenta y cambiante, emergiendo del paisaje de la Segunda Guerra Mundial. Esta “danza de la oscuridad” no podía quedar simplemente como otro movimiento de vanguardia; se convirtió en una reformulación fundamental del folclore japonés. El butoh fue una respuesta radical para una nación que luchaba por reconstruirse tras el trauma de la devastación atómica, el colonialismo y la completa fragmentación de su identidad. Durante siglos, Japón fue un refugio de valores, brújulas morales y preceptos religiosos, como el confucianismo, el budismo y el sintoísmo, claramente visibles en artes como el kabuki, que regulaban todos los aspectos de la vida japonesa. El butoh, sin embargo, invirtió deliberadamente este paradigma, abrazando lo grotesco, lo prohibido y lo inexpresado: aquella oscuridad que las filosofías tradicionales habían condenado y reprimido.

Tatsumi Hijikata, fundador de esta expresión artística, cuya vida misma fue forjada por los enormes cambios que vivió Japón desde la era pre-bomba atómica hasta la hipermodernidad y la globalización, comenzó un arte confrontativo que exploraba deliberadamente todas esas realidades oscuras que la sociedad japonesa tendía a ocultar: la homosexualidad, la violencia, la decadencia y la muerte. Imaginó un arte despojado de belleza superficial y de las convenciones tradicionales de iluminación, rechazando los valores occidentales hipócritas respecto a la felicidad, y exponiendo una experiencia humana cruda, sin barnices. Esta propuesta resultó, en sus primeras etapas, chocante y a menudo demasiado cruda para soportarse. Sin embargo, Kazuo Ohno, el contrapunto de Hijikata, se convirtió en el Prometeo del butoh ante el mundo. Ohno ofreció al mundo la posibilidad de abordar, a través del butoh, la oscuridad universal de muchas naciones, proponiendo una mirada artística y espiritual distintiva que impactó profundamente tanto al mundo de la danza como a las artes visuales.

Hoy en día, el butoh es una de las declaraciones más poderosas de resiliencia y adaptación cultural. Sus narrativas y elementos minimalistas, caracterizados por movimientos erráticos y lentos bajo cuerpos pintados de blanco, evocan una interpretación universal de la condición humana, su dolor, sus negaciones, sus silencios y aquello que le resulta inquietante. Esta danza ha superado ya su valor inicial de impacto. Continúa siendo una forma de arte vibrante y diversa en todo el mundo, que dialoga con narrativas contemporáneas, incorpora con fuerza a las mujeres intérpretes, y se nutre de una mezcla sincrética de tradición, mitología, psicología y desesperación existencial.

Lejos de permanecer como una expresión local y marginal del trauma de posguerra, el butoh ha florecido como una danza folclórica hipermoderna reconocida universalmente, que navega constantemente entre la tradición y la innovación, iluminando perpetuamente las profundidades de la condición humana en toda su crudeza, complejidad y, en toda su oscura grandeza.

Referencias

- Consejo de Artes de Japón. (2019). *Historia del kabuki-odori*. Consejo de Artes de Japón. https://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/sp/history/history1.html?utm_source=
- Estes, C. (2016). *Obliteration through obsession*. Medium. <https://medium.com/@claryestephoto/obliteration-through-obsession-ca63f689da90>
- Hijikata, T. (2000). Inner Material/Material. *TDR: The Drama Review*, 44(1), 34–42. <https://doi.org/10.1162/10542040051058834>
- Lee, J. (septiembre de 2015). *Art of Japan and the Intriguing and Mysterious World of Ukiyo-e*. Modern Tokyo Times. <https://moderntokyotimes.com/art-of-japan-and-the-intriguing-and-mysterious-world-of-ukiyo-e/>
- Tate Modern. (s.f.). *Art Term Gutai*. Tate Modern. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/g/gutai>
- Taylor, S.A. (2012). Butoh: a bibliography of Japanese avant-garde dance. *Collection Building*, 31(1): 15–18. <https://doi.org/10.1108/01604951211199137>
- Waguri, Y. (April 21, 2015). *What is Butoh?* Gemartsuk. https://gemartsuk.wordpress.com/2015/04/21/butoh/?utm_source
- Weir, L. (2015). Abject modernism: The male body in the work of Tatsumi Hijikata, Günter Brus and Rudolf Schwarzkogler. *Tate Papers*, (23). <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/23/abject-modernism-ma>

Entrevista a Janneth Villarreal Arizpe¹

POR AGUSTIN BARRERA CUEVAS²



Créditos: Alberto Hidalgo

Sábado, 16 de agosto de 2025

A. B.: ¿Quién es Janneth Villarreal y cuál es tu trayectoria académica dentro del mundo del arte escénico?

J. V.: Pues soy Janneth Villarreal, actriz y mamá de dos hijas. También soy docente desde hace mucho tiempo, 20 años. Siempre, desde mis inicios en el arte escénico, me ha interesado la posibilidad de compartirme, de enseñar. Comencé a interesarme por la docencia muy joven. Estudié la carrera de Danza Contemporánea en la Facultad de Artes Escénicas, cuando existía el programa Técnico Superior; hice cinco años de danza como estudiante y después bailé con la Compañía Titular como cinco años más. Estudié la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación en la Universidad Autónoma de Nuevo León, hice un diplomado de Interpretación Cinematográfica en el Centro de Estudios Cinematográficos de Catalunya y una maestría en Humanidades en la Universidad Autónoma de Barcelona.

Actualmente estudio el doctorado en Filosofía y Ciencias Políticas en la Facultad de Ciencias Políticas de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Entonces, como puedes ver, si me preguntas por mi vida académica, es cambiante todo el tiempo, porque siempre estoy estudiando algo. A grandes rasgos, digamos eso, pero he estudiado innumerables cursos, talleres y seminarios, los cuales me han ayudado a mejorar mi trabajo como actriz, como artista escénica y como docente. Estudiar me genera mucha paz.

A. B.: ¿Por qué le recomendarías a un artista estudiar en la Facultad de Artes Escénicas?

J. V.: Yo más bien les recomendaría preguntarse qué es lo que quieren en la vida, ¿no? Escuelas hay muchas, y diversos sistemas y programas. Antes de recomendar que estudien en la Facultad de Artes Escénicas, recomendaría que se pregunten: ¿Qué puede aportarme la Facultad de Artes Escénicas en mi formación profesional? Esto sabiendo que las artes escénicas son extensas y nos pueden llevar por mil caminos diferentes. Que esa decisión por una carrera profesional, por una licenciatura, viniese de una decisión consciente y congruente con lo que quieren, con lo que desean.

Hay diversos programas de actuación que ofrecen distintas cosas, entonces les recomendaría revisar bien qué es lo que ofrece la Facultad de Artes Escénicas, su misión y visión, totalmente acorde con la Universidad Autónoma de Nuevo León. Si este programa les resuena y satisface respecto a sus necesidades, entonces son bienvenidos, pero siempre con la conciencia de por qué entro a esta carrera, a este programa y no a otra escuela.

A. B.: ¿Por qué decidiste volverte docente en artes escénicas?

J. V.: Fíjate que no fue una decisión consciente, o así de que un día dijera “voy a ser maestra”. Realmente yo comencé a dar clases de técnica a Graham cuando estudiaba la carrera. En mis inicios, de repente si el maestro faltaba o no podía venir,

yo empezaba con: “Maestro, ¿quiere que dé la clase?” O no llegaba el maestro y yo le decía a mis compañeras: “Ay, ¿cómo ven si empiezo y les doy la clase?” O sea, siempre tenía como ese interés de compartir, de enseñar. Así, me fui valiendo de experiencia, fui entrando a talleres de metodología, de danza contemporánea y en específico de la técnica Graham. Empecé, de alguna manera, como formándome en una disciplina que requiere bastante exigencia y conocimiento de nuestro cuerpo, particularmente ser muy precisa con el lenguaje y con lo que estamos pidiendo de nuestros estudiantes, porque estamos trabajando con el cuerpo, con las articulaciones, con el esqueleto y demás.

Posteriormente, cuando regreso de estudiar este diplomado en actuación en Barcelona, me ofrecen dar primero cursos. Entonces yo empiezo así en la Facultad de Artes Escénicas, porque tenía el conocimiento, que en aquel entonces estaba menos explorado en Monterrey. Era cómo trabajar el tono y cómo poder prepararnos para actuar frente a una cámara, sobre todo para la televisión, para el cine. Esos son mis inicios como docente de la Facultad Artes Escénicas, daba esta materia optativa de El Actor Frente a la Cámara, que hasta ahora perdura, y que por supuesto se ha ido transformando con los años.

Después me seguí actualizando, me tomé muy a pecho la cuestión de la pedagogía teatral, este adiestramiento, esta sensibilidad, esta responsabilidad que debe tener el guía del artista escénico. Luego comencé a dar clases de actuación, a ser muy

¹ Subdirectora de Estudios de Posgrado de la Facultad de Artes Escénicas de la UANL y creadora del Programa de Maestría en Gestión y Producción de Proyectos Artísticos y Culturales. Docente, bailarina y actriz de teatro, cine y televisión. Maestra en Humanidades por la Universidad Autónoma de Barcelona, doctoranda en Filosofía y Ciencias políticas por la Facultad de Ciencias Políticas de la UANL y ganadora del Premio a las Artes UANL 2025.

² Estudiante de séptimo semestre de la Licenciatura en Arte Teatral de la UANL

responsable de los Programas de Área de Formación Básica Profesional, los cuales tienen más carga de créditos y horaria y corresponden al área de actuación, específicamente actuación práctica. Hoy en día he dado todos los semestres de Actuación, digamos, de la parte más sólida, formativa, en cuanto al entrenamiento del actor.

Me interesa constantemente ver la forma de superarme a mí misma en los recursos que puedo ofrecer y en las técnicas que puedo compartir en las artes escénicas.

A. B.: ¿De qué manera has complementado la docencia en tu carrera profesional como actriz?

J. V.: Pues imagínate lo nutritivo que es trabajar continuamente con jóvenes o gente de todas las edades. De repente te muestran diferentes resistencias, diferentes limitaciones, y te das cuenta de que con ciertos chicos es más fácil otro camino u otras herramientas. Ellos creen que yo les estoy enseñando, pero finalmente son ellos quienes me enseñan un montón a mí. Son cosas que me van permeando y yo voy aprendiendo a la par, que eso, invariablemente (aunque sea de manera inconsciente), creo y estoy absolutamente convencida de que se refleja en mi trabajo como actriz.

A. B.: ¿Por qué recomendarías el Programa de Maestría de la Facultad de Artes Escénicas?

J. V.: Ah, bueno, es otra historia. En cuanto al posgrado de la Maestría en Gestión y Producción de Proyectos Artísticos y Culturales, hay muchísimas razones que me parecen contundentes. La primera, y por sobre todas las cosas, es para aportar a la formación de los gestores de la cultura y las artes. O sea, las personas que llegan a estos puestos y están en estos lugares en donde se toman esas decisiones, o se encuentran en estos lugares donde se orientan los distintos programas ya sea de políticas públicas culturales, en cuanto a educación, en función del arte o divulgación de las artes y de la cultura. Son personas que por una u otra razón llegaron ahí o tienen otra formación, pero no realmente de gestión cultural. Y esta maestría, precisamente, busca ofrecer un perfil para estos estudiantes que quieren continuar con su educación, para que conozcan el panorama bastante amplio en cuanto a las artes escénicas de América Latina, que sepan cómo están configuradas las industrias culturales y creativas y comprendan qué puede ofrecer cada entidad desde un lugar estatal o desde el lugar en donde se encuentren, porque la modalidad es no escolarizada.

Tengo estudiantes en Alemania, en Veracruz, en Hidalgo, en Ciudad de México, de diferentes universidades. Esta maestría autogestiva les permite empezar a localizar esas líneas de investigación para comenzar a crear un pensamiento crítico que realmente proponga soluciones a las problemáticas en cuanto al arte y la cultura. Incluso los proyectos que se generan, que desembocan en programas artísticos en todos los niveles, ya sea en educación, o en la gestión en el nivel gubernamental o en industrias privadas.

A. B.: Estás impartiendo un taller de Técnica Meisner, ¿por qué te interesaste en esta técnica y por qué crees que nos puede beneficiar a nosotros como actores y actrices?

J. V.: Bueno, hace un rato te decía eso, que tengo como una necesidad de compartir lo que voy aprendiendo. Cuando descubro algo, lo aplico, sobre todo cuando lo encuentro sumamente útil. Entonces, al conocer una técnica, la metabolizo, paso por ahí, la estudio, comparto diferentes opiniones, pregunto, leo y empiezo a armar de alguna manera cómo puedo yo compartir eso. En particular, esta técnica que me han enseñado, particularmente la

maestra Yolanda Vega, también evidentemente se convierte en algo personal, al pasar a través de mí y compartirla desde mi experiencia. O sea, yo tengo mi esencia y las cosas en las que creo fielmente como coach actoral, las cuales van a estar presentes y van a permear cada uno de mis cursos. Pero de esa manera, ya con la herramienta, con la técnica, que está ahí para quitar obstáculos y son pasos por seguir, te das cuenta de que es un camino más. Y puede funcionar. Entonces, ¿por qué no hacerlo?

No soy ninguna purista de ninguna técnica o de ninguna metodología. Creo que si están ahí hay que conocerlas, entrenarse y ver cómo funcionan en cada uno, porque el trabajo del actor y la actriz es único y también es nuestro. Es importante tener la sensibilidad de reencontrar esa unicidad en cada uno de nosotros y saber qué me funciona más. En este caso, dije ¿por qué no? Probablemente puede ser una herramienta que les sirva, y si la tengo asimilada, la quiero compartir, tengo un orden... También tengo la anuencia de mi maestra en ese sentido, quien tiene muchos años impartiendo la técnica.

Muchas veces no tenemos el acceso a ese tipo de talleres o a esas técnicas. Por desgracia, en Monterrey es complicado que la gente entienda el trabajo del actor o la actriz como un trabajo de constante entrenamiento, de un constante reinventar y desaprender. Lamentablemente, hay personas que estudian a lo mejor la carrera o hacen un taller, incluso dos o ninguno, o salen en una obra y se ponen a hacer, a actuar, a resolver, pero hay una falta de entrenamiento, de conciencia, una falta de entendimiento de qué estoy haciendo arriba del escenario.

A. B.: ¿Cómo te ha complementado ser madre de dos hijas como persona, como profesional, académica y actriz en general?

J. V.: Siempre digo que soy madre porque ellas también me han hecho ser esto que soy. O sea, mis hijas son mi amor infinito, pero además todos los días me impulsan y me obligan, me responsabilizan a ser mejor, porque yo soy un ejemplo para ellas. Quiero que ese ejemplo sea de una persona coherente, congruente, que ama su trabajo. Que lo ama tanto, que está siempre renovándose y descubriéndose.

Y quiero ese ejemplo porque creo que, si una mamá está realizada, sus hijas son felices. Entonces, para que mis hijas sean felices, yo trabajo por su felicidad y la mía.

Ellos creen que yo les estoy enseñando, pero finalmente **son ellos quienes me enseñan un montón a mí.**



Créditos: Archivo FAE

UN RECORRIDO A LA DANZA REGIA EN LA UANL

Entrevista a Aurora Buensuceso¹

POR MAYA HUITRON²

Con más de 20 años de experiencia sobre escenarios y aulas, Aurora Buensuceso se ha consolidado como una de las figuras más influyentes de la danza contemporánea en Nuevo León. Su trabajo ha formado intérpretes y ha llevado sus obras a escenarios nacionales e internacionales. En esta entrevista exclusiva, nos compartirá una parte de su historia como bailarina, docente y creadora del Laboratorio de Danza Contemporánea de la UANL.

En la entrevista llevada a cabo el 23 de agosto de 2025, la maestra comenzó platicando un poco acerca de su historia en la danza y cómo fue que terminó no una ni dos carreras, sino tres: “Yo quería ser cantante, actriz, hacer películas; la danza ni siquiera figuraba en mis planes. Yo... no sé qué hago aquí”, confiesa con risas. Sin embargo, la vida la llevó por un camino distinto cuando ingresó a la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey a finales de los ochenta. Al principio, esa etapa no fue nada fácil: dudó en continuar, pensó incluso en estudiar Comunicación y llegó a inscribirse en Odontología por practicidad. Pero la mayor enseñanza que le dieron sus padres —no dejar las cosas a medias— la impulsó a terminar su formación en danza y, posteriormente, hacerlo en lo que más la apasionaba: el teatro (cuando aún se estudiaba como un

diplomado en la Facultad de Artes Escénicas de la UANL). Con el tiempo, descubrió su lugar en las artes escénicas, combinando la docencia, la escritura, la dirección y la actuación. A los 19 años, mientras buscaba oportunidades de trabajo, se interesó en los medios de comunicación, pero en las entrevistas le decían: “le daremos prioridad a los comunicólogos”. Fue ahí donde decidió, ahora sí, estudiar Comunicación para ampliar su conocimiento: “Me sentía como pez en el agua”, recuerda sobre esa etapa, llena de maestros vinculados a proyectos reales. Su crecimiento fue constante: escribía guiones, daba clases a grupos infantiles y fortalecía su confianza gracias a quienes apostaron por ella y su trabajo. En 1993 se integró a la compañía Teoría de Gravedad, inicialmente para suplir a una bailarina, desde entonces ha permanecido ahí. Hoy, tras 32 años de trayectoria, reconoce que trabajar con nuevas generaciones la mantiene en evolución: “Siempre estamos aprendiendo, y eso me encanta”, asegura.

Su vinculación más fuerte con la UANL comienza en el 2020 cuando le hacen la invitación para crear el Laboratorio de Danza Contemporánea, un espacio que nació con la intención de ser diferente a una compañía formal: más flexible, experimental y abierto. En plena pandemia, lanzaron la primera etapa del laboratorio, invitando

a coreógrafos locales de la escena con sus respectivos equipos de bailarines, lo que dio lugar a procesos creativos diversos y colaborativos. “Era muy enriquecedor ver cómo convivían estéticas distintas, cómo los bailarines enfrentaban retos en piezas completamente opuestas”, recuerda, citando obras como *Cruzar*, de Mizraim Araujo, y *Afilando luz en tu torso*, inspirada en *Los Afiladores de Parquet*.

El laboratorio evolucionó y, desde el año pasado, decidió enfocarse exclusivamente en talento universitario. Para ella, esta decisión no solo promueve la creación artística, sino que también ofrece a los estudiantes un espacio para expresarse en medio de la presión académica. “Queremos formar profesionistas integrales y creativos, sin importar su carrera: danza, música, nutrición o física”, explica. La diversidad de disciplinas enriquece el proceso y refuerza la idea de que todos tenemos una necesidad creativa.

Hoy, el laboratorio se consolida como una plataforma cultural fuerte y creativa, respaldada por la Dirección de Desarrollo Cultural Universitario, y busca que los proyectos de danza contemporánea lleguen no solo a los participantes, sino también al público universitario. “La danza es generosa y honesta: se construye en colectivo y siempre devuelve lo que das”, afirma con entusiasmo.

¹ Bailarina, coreógrafa, docente y promotora cultural. Directora de la compañía Teoría de Gravedad, con más de tres décadas en escena. Directora del Laboratorio de Danza Contemporánea de la UANL.

² Estudiante de séptimo semestre de la Licenciatura en Danza Contemporánea de la Facultad de Artes Escénicas de la UANL.



Créditos: Archivo Cultura UANL

M. H.: ¿Diría usted que, dentro de nuestro entorno universitario, una de las funciones que cumple la danza es permitir que todas las facultades y estudiantes (independientemente de a qué se dediquen) puedan tener un momento de empezar a crear y despertar la creatividad?

A. B.: Claro y aparte, como dicen mis compañeros y algunos de nuestros alumnos también: es más barato que la terapia. Es un encuentro que nosotros tenemos, que el estudiante puede tener también consigo mismo. Tú te das cuenta, por decir, cuando están tanto tiempo en la computadora, es una cuestión de postura, pero cuando ya los tienes aquí, integrarse a una actividad artística también hace ese paréntesis para ellos. Y obviamente, la prioridad va a ser la escuela, pero si tienes a un estudiante o un individuo con todas sus necesidades creativas, artísticas y familiares cubiertas, junto con su tiempo de diversión, creo que hace individuos más completos.

Sí, o sea, sí soy soñadora, y creo que podemos hacerlo y transmitir eso. A veces los papás, por preocupación de que quieren lo mejor para sus hijos, pueden decir: “no, enfócate en la escuela”. A veces, uno como estudiante tiene mucha presión, y los papás son culpables, aunque no era esa la finalidad de presionarnos, pero a la larga lo comprenden y pueden decir: “ah, no, yo no quería hacerte eso”. Por esto mismo, me

encanta tener a las y los familiares viendo bailar a sus hijas, a sus hijos. Es maravilloso tener el núcleo, que está con sus ojos puestos en ti sobre el escenario. Hijole, no tiene precio.

M. H.: Claro, y porque creo también, hablando de personas fuera del contexto de la danza, eso impacta en ellos, en su formación, hacer este tipo de actividades creativas. Puedo escuchar que ese es uno de los enfoques más fuertes del laboratorio, ¿verdad? Todos los que no conocen de danza pueden ser impactados.

A. B.: Exacto, es formar parte, hacer formación de públicos, fomento de público que ya está por ahí. Son objetivos muy importantes para el laboratorio y para mí estando al frente. Y que nada sea ajeno. No es como que el que esté haciendo danza esté completamente tocado por Dios y nadie pueda alcanzarlo, también está cercano a nosotros. Como bailarines, como creativos, somos cercanos a la sociedad. No se trata de que el estudiante se distraiga, pero también eso me va a servir para ser más creativo, más enfocado. Brindar tiempos efectivos para cada cosa, porque hay tiempo para todo. Por eso insisto mucho en el fomento del arte, de la danza, que todos los chicos tengan esa experiencia y sientan el movimiento en su cuerpo, porque en algún momento te va a hacer falta. Por salud también, se nos anquilosan los huesos, los músculos, ¡todo! Se nos anquilosan las ideas y debemos tener mentes y

cuerpos un poquito más laxos para responder a este presente que vivimos.

M. H.: ¿Y cree que la danza puede ser una herramienta para generar conciencia social, política o de cualquier tipo dentro de las universidades?

A. B.: Sí, pero de todo. Puede ser eso, pero también puede ser un momento de relax. Puede ser todo lo que uno quiera.

M. H.: Completamente de acuerdo.

A. B.: Pero si nuestra única función fuera dar un lenguaje de compromiso social o político, también se convierte en algo muy estresante, porque no solo vas a hacer eso. Podemos hablar de la naturaleza, de otra cosa. Te voy a dar un momento de encuentro contigo mismo, vamos a hacer una comunión con nuestro semejante. De repente nos empezamos a deshumanizar un poco por todas estas cosas, ¿no? Sí entiendo, en mis obras también he hecho mensajes con contenido social que han sido necesarias e importantes para hablarlas a través de la danza y el arte, eso es muy importante. Pero también tengo otras obras en las que quiero evocar la poesía, quiero buscar el momento de contemplación de las ciudades, como en *Ciudades invisibles* de Italo Calvino; quiero evocar un poema de Javier Villaurrutia o Fabio Morábito... Hay muchas cosas, simplemente hacer un nexo de una relación de dos personas. Creo que la danza es eso: un reflejo también de nuestra sociedad y de nuestros corazones.

M. H.: Y creo que justamente la danza, también de esta manera, se relaciona con los pensamientos de los estudiantes, pero también con su identidad, es decir, activismo social y político, pero también construcción de identidad.

A. B.: Sí, claro. Cada día maduramos, no somos los mismos del día de ayer. No soy la misma hace cinco, diez, treinta o treinta y cinco años, pero lo que sí es igual es que quiero transmitir con arte muchas cosas, momentos apasionados. Siempre estamos cambiando. Cuando tenemos el arte de nuestro lado, las cosas suceden de manera más amable, con una alianza con nosotros mismos. Eso puede ser romántico, poético, puede ser lo que sea, pero si no tenemos esa poesía, vamos a estar siempre al límite y sufriendo. No se trata de eso.

M. H.: Y hablando acerca de facultades que, por su campo laboral, no tienen nada que ver con el arte, ¿qué pasa con estos estudiantes y el objetivo del laboratorio?

A. B.: Crean que no, pero siempre van a usar la danza. En cuanto al arte, no me imagino a nadie que no tenga esa necesidad, o sea, que no pueda seguir un ritmo. Desde el principio tenemos un movimiento, dice el maestro Díaz Muñoz, porque tenemos un pulso. Lo primero es la música, pero antes hay un movimiento. Cada quien tiene su ritmo, pero por eso es importante que existan espacios de arte en todas las facultades. Por ejemplo, tenemos la Facultad de Ingeniería Mecánica y Eléctrica, la cual tiene muchísima gente; la Facultad de Medicina también, y ves los diferentes talleres artísticos que tienen. Obviamente, los estudiantes, por su carga, tal vez no puedan dedicar tanta constancia o tantas horas, pero quienes sí lo dedican, lo hacen con pasión y entrega. Me sorprende en las muestras de danza que tenemos a principios de marzo. El año pasado, la Facultad de Físico Matemáticas hizo su primera presentación y este año fue la segunda, el grupo cre-

ció. Eso es muy bonito, porque aunque podrías pensar que no lo necesitan, todos necesitamos estar en movimiento.

M. H.: Claro, porque más allá de que lo vean como pasatiempo o hobby, el impacto está, independientemente de cómo lo perciban.

A. B.: Así es. Y las AFIs también son como cuando quieres comer hamburguesa todos los días, pero sabes que tienes que comer frutas y verduras; debemos aprender a equilibrar. Yo tengo la fortuna de tener siempre público nuevo, que me dice que le gusta lo que presenta el laboratorio y que está pendiente de lo que va a hacer. Entonces los mismos universitarios empiezan a reflexionar y me dicen: “no sé si estoy viendo bien esto”, y les pregunto: “¿qué viste?, ¿qué sentiste?” Cuando me lo platican, siempre les digo: “estás perfecto. Lo que entendiste está bien”.

El arte se
recibe como a
cada uno le llega,
es accesible,
divertido, puede
conmover o incomodar.

M. H.: Y como última idea para ir cerrando, aparte de las AFIs, ¿qué cree que se pudiera hacer o hace falta en las universidades para despertar más interés en la danza contemporánea y el arte en general?

A. B.: Es un trabajo constante, nunca damos nada por sentado. Procuramos que las escuelas tengan talleres, independientemente de que los estudiantes vayan al laboratorio, a la compañía de jazz o a la compañía de folclor. Las mismas escuelas brindan talleres dancísticos que a veces los dirigen los propios estudiantes, eso me parece brillante. El caso es sensibilizar cada vez más a los estudiantes,

que se sientan aliados para fortalecer sus entornos universitarios. Cuando se dan cuenta, lo agradecen y se van contentos. En nuestro caso, procuramos hacerlo siempre, aunque a veces, con tanta información, no llegue todo. Estamos en redes y también las direcciones de difusión cultural de cada escuela hacen su labor. Tal vez haya demasiada demanda, pero nunca bajamos los brazos, siempre estamos impulsando estos proyectos.

Para finalizar, Aurora Buensuceso resaltó la importancia institucional del proyecto: el Laboratorio de Danza Contemporánea forma parte del desarrollo cultural universitario de la Universidad Autónoma de Nuevo León y depende de la Secretaría de Extensión y Cultura, a cargo del Dr. José Javier Villarreal.

También hace una invitación a la comunidad universitaria a participar en la próxima audición del laboratorio, que se llevará a cabo el 15 de septiembre, de 10:00 a 12:00 horas, en el Colegio Civil, Centro Universitario. Los días de trabajo del laboratorio son martes y jueves, espacios donde la danza se convierte en una oportunidad para explorar la creatividad, expresarse y crecer como individuos. Un proyecto que, como ha quedado claro a lo largo de esta conversación, busca acercar el arte a todos y hacer de la danza una experiencia accesible, viva y enriquecedora.

CRÓNICAS DE MÉXICO *FOR EUROPE*

Por Sofía Elisa Ramos Flores¹

Del 8 al 16 de julio de 2024, el curso intensivo de verano de danza contemporánea se llevó a cabo en Mestre, Italia, en el estudio llamado *Venezia Ballete*. Siendo esta su segunda edición, el evento se organizó por medio de una red europea de bailarines, profesores y entusiastas de la técnica Graham llamada *Graham for Europe*, bajo el liderazgo de Rafael Molina. Su la finalidad es generar espacios donde se hable, practique y conserve esta técnica. En dicho encuentro participaron docentes de técnica graham como Christine Dakin, Miki Orihara, Tamar Mielnik, Marzia Memoli, Tancredo Tavarez, Christophe Jeannot, Penny Diamantopoulou, así como músicos acompañantes como Debrah Shanon y Lorenzo Masetto.

Con el apoyo de la Universidad Autónoma de Nuevo León y del rector el Dr. en medicina Santos Guzmán López, asistimos algunas maestras de la Facultad de Artes Escénicas: Ana González, Brenda Calderón, Emma Lozano —Coordinadora de la Licenciatura en Danza Contemporánea—, Adriana Briceño —directora de la Facultad de Artes Escénicas—, Deyanira Triana Verástegui —ex directora de nuestra dependencia—, y yo, Sofía Ramos. En dicho encuentro tuvimos la oportunidad de trabajar con bailarines, profesores y coreógrafos de Japón, Francia, Italia, Grecia, Inglaterra, Estados Unidos, República Dominicana y, para nuestra grata sorpresa, México. Egresados del CENADAC, tanto maestros como estudiantes de la Escuela Superior de Música y Danza, del CEDART y egresados y maestros de la Facultad de Artes

Escénicas de la UANL nos sumergimos en esta aventura con el objetivo de afianzar e incrementar nuestros conocimientos y habilidades técnicas y pedagógicas en relación con la técnica Graham. Considero importante nuestra participación en este curso intensivo porque la técnica Graham es muy utilizada en México

como herramienta formativa en los procesos profesionalizantes de la danza contemporánea,

por lo cual es pertinente escuchar y conocer el contexto sociocultural en el que se encuentra esta

técnica alrededor del mundo,

para analizar y compartir las diferentes formas de

enseñarla y practicarla dependiendo del lugar,

el lenguaje y la fisionomía. Nosotros

nos hemos apropiado de la técnica, la

tenemos fuertemente arraigada por la

influencia que tuvo Martha Graham en

figuras importantes de la danza contem-

poránea mexicana como Rossana Filomarino,

Guillermina Bravo, Jaime Blanc, entre otros. La

hemos adaptado a nuestro lenguaje, pero personalmente no

había tenido la posibilidad de escuchar otros lenguajes —corporales y orales—

dentro de una clase de esta técnica particular, aspecto importante porque hay ejercicios o varia-

ciones que en su idioma principal no terminan por impactar en el nuestro, entonces han cambiado, como *side-to-side contraction*,

que en México conocemos como *puertas*.

Mestre es una localidad perteneciente a la ciudad de Venecia, Italia, con un clima exageradamente húmedo. El día comenzaba con un desayuno y un vaso de electrolitos para hidratar. Después de caminar al rededor de 15 minutos desde nuestro



Créditos: Sofía Ramos

¹Maestra en Artes Escénicas. Docente de la Facultad de Artes Escénicas e integrante de la Compañía de Danza Contemporánea de la misma institución.

Airbnb para llegar a *Balletto*, ya escurriamos sudor. El aula era grande, con linóleo color gris claro en el piso, dos paredes de espejos y un piano con el que Debrah Shanon acompañaría nuestras clases, mostrando una gran disposición y sensibilidad hacia las necesidades de la clase en lo que respecta a la música. Las actividades estaban separadas tanto por áreas como por niveles. Tú podías inscribirte a los talleres, luego, con base en tu currículo y experiencia, te acomodaban en donde considerasen mejor. En cuanto a las clases de técnica, estaban divididas en cuatro categorías, las cuales eran adolescente, principiante, intermedio y avanzado. Los maestros se iban rotando por días y grupos; es decir, no tuvimos la misma maestra o maestro de técnica durante todo el intensivo. También hubo un seminario de pedagogía de la técnica, además de un taller de repertorio. Personalmente, tuve la oportunidad de tomar clase con la maestra Christine Dakin, quien fue bailarina en la compañía de Martha Graham desde 1976 y ha desarrollado parte de su carrera como intérprete y docente en México desde 1981. Dakin compartió la técnica con énfasis en los cambios de peso del cuerpo y la respiración, secuencias con una fuerte carga interpretativa. Ella siempre

me recuerda a mi maestro Jaime Blanc. La última vez que tuve la oportunidad de verlos trabajar juntos fue en el encuentro *Hacia una resignificación metodológica de la Técnica Graham* realizado en el Centro de las Artes de San Luis Potosí, en agosto de 2022. También pude conocer a la maestra Miki Orihara, quien bailó en la compañía de Graham desde 1986. Con paciencia, nos dedicó tiempo para reencontrarnos con los impulsos de movimiento, sumado a su ayuda con la limpieza de la técnica y conciencia de nuestro cuerpo. Llevé también el seminario de pedagogía de la técnica Graham y workshop del repertorio de Martha Graham, el cual culminó en la clausura del intensivo, donde cada categoría presentó un laboratorio de movimiento a partir de repertorio de Martha Graham.

Esta experiencia fue interesante. En principio, porque enriqueció mis conocimientos sobre esta técnica, amplió mi visión en cuanto a las posibilidades prácticas en forma, dinámica e intención, y me dio la oportunidad de compartir con personas que sienten la misma necesidad de aprender y entender mejor el sentido del movimiento; también mejoró mi percepción respecto a mi trabajo individual.

Del mismo modo, me motivó a reflexionar sobre cómo tendemos a enaltecer otras culturas, cuerpos, cánones estéticos. Debo reconocer que compartir aula con cuerpos altos, delgados y musculosos puede ser intimidante, pero lo es porque tengo arraigada la idea de que mi calidad como bailarina depende de mi aspecto, cuando realmente no es así. Enaltecer cánones estéticos que, además ni siquiera tienen congruencia con nuestra morfología corporal, solo nos genera rechazo al mundo artístico. No me refiero a que ahora debemos caer en el extremo y dejar la influencia únicamente de lo somático sin un trabajo técnico; mi intención es plantear que el trabajo técnico no debe venir a erradicar la diversidad de cuerpos. También considero relevante mencionar que, al no ser mi primera vez teniendo experiencias fuera del país, he logrado entender que aun con las carencias detectadas en nuestra sociedad y cultura, como mexicanos y latinoamericanos tenemos mucho por ofrecer en el área artística, como bailarines, actores, músicos, como maestras y maestros, como artistas.

CRÍTICA A LOS IDEALES FAMILIARES EN ROSALBA Y LOS LLAVEROS¹

Por Camila Doralicia Montemayor Flores y Sofía Pérez Saucedá²

Rosalba y los Llaveros, de Emilio Carballido y dirigida por Sergio Villarro, es una comedia protagonizada por egresados de la Facultad de Artes Escénicas. La obra mantuvo nuestra atención e interés durante casi dos horas, tiempo que en el teatro contemporáneo resulta difícil de sostener, pero en esta ocasión resultó ligera gracias a la calidad de las actuaciones, la dirección y la producción. Consideramos que este proyecto logra transmitir con claridad su mensaje y establecer una conexión con nuestra actualidad, lo que constituye, en nuestra opinión, el aspecto más importante del teatro.

La obra es resultado de la escritura de Emilio Carballido, el dramaturgo más estudiado de la escena mexicana, quien es reconocido no solo por su ironía y gran comedia, sino también por la creación de historias y personajes entrañables que, a base de compasión y verdad, muestran sus errores, contradicciones y, hasta en ocasiones, provocan su auto sabotaje (Gómez, 2025).

En nuestra opinión *Rosalba y los Llaveros* no es una obra que se aleje del estilo de la escritura de Carballido, pues los personajes, así como su historia, son directos, rápidos, humorísticos, con una naturaleza emocional y real que invita a una historia agrídulce exponiendo el error humano. El texto nos propone un personaje llamado Rosalba, una joven de la Ciudad de México que, junto a su madre, se aventura en un viaje para restablecer el contacto con su familia. Al ser una estudiante de pedagogía, Rosalba se toma la libertad de hacer de los integrantes de la casa su objeto de estudio y los manipula, influyendo de manera directa hasta que se da cuenta de que en realidad hizo muchas cosas mal a lo largo de la trama.

Esto se observa cuando provoca a su primo para que se rebele contra la familia en el segundo acto, escena cinco:

ROSALBA: Es que así debe ser una, lúcida y enérgica,

para que no se la lleve la corriente. Los demás son la corriente. Y tú te has dormido, Lazarito, y tanto. ¿Qué haces aquí? Tu casa es un círculo vicioso. En cuanto lo rompa alguien se resolverá todo. Contradecir a tu papá, decidir por ti mismo, eso es romper el círculo” (Carballido, 1950/1984, p. 102).

Asimismo, provoca la separación definitiva entre la criada y el primo en el mismo segundo acto, en la escena quince. Lázaro (primo de Rosalba) y Luz (criada) se pelean por el rebozo de la madre de Rosalba. Gracias a los comentarios de ella, Lázaro empieza a rebelarse y a tomar sus impulsos como decisiones, haciendo que esta discusión con Luz termine en la separación e incitando a su salida oficial de la casa de los Llaveros. Este hecho origina el descontento de la hija de Luz, quien al final le reclama a Rosalba lo mucho que se ha entrometido en sus vidas:

AZALEA: ¡Ayudarme! ¡Ayudarme! Eres una vanidosa, eso eres. Te pedí un poco de compañía y te creíste mi... mi madre, o algo así. Valiente ayuda. Mira qué modo de meter las cuatro patas (Carballido, 1950/1984, p. 129).

Del mismo modo, Rosalba provoca que el pretendiente de su prima huya de la casa. En el segundo acto, escena cinco, Felipe y Rosalba conversan sobre las actitudes que ha tenido Rita en el tiempo que han estado juntos. Ella le comenta que tiene unos “padecimientos”, lo que incita a que él regresé a México y abandone a Rita.

Entre esta y muchas otras acciones, todo siempre se dirige a evidenciar las apariencias y el descontento en el hogar de los personajes. Para poder entender más detalladamente cómo esta obra logra retratar el tema, analizaremos los aspectos de estética y de actuación, y cómo es que estos contribuyen a una comprensión más completa por parte del espectador.

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



Créditos: Archivo FAE

¹ Artículo elaborado en el marco de la Unidad de Aprendizaje Crítica Teatral, bajo la asesoría del Mtro. Bernardo Martínez Evaristo

² Estudiantes de sexto semestre de la Licenciatura en Arte Teatral en la Facultad de Artes Escénicas de la UANL

La actualidad temática de *Rosalba y los Llaveros*

La obra se sitúa en México en la década de 1950, en Otatitlán, Veracruz, donde las familias eran conservadoras y moralistas. Las contrariedades entre la familia de los Llaveros, fiel a estas normas sociales en las cuales las apariencias son fundamentales, y entre Rosalba y su madre, más libres y sin prejuicios, simbolizan la búsqueda de la verdad y de las nuevas formas de afrontar la vida.

Esta dinámica es básicamente el motor de la historia y puede analizarse desde una perspectiva crítica, como en el segundo acto, escena cinco, cuando Lázaro le da claridad a Rosalba sobre la situación que vive con su familia:

LÁZARO: Aquí siempre hemos hablado en voz baja. No sé cómo pude acabar la preparatoria con la niña creciendo, y con Luz aquí, y, sobre todo, con mi gente, que, a cada rato, ya tú la conoces, me echa en cara lo que puede, en la forma más, pues más sucia. Trabajaba yo en la botica, con papá, y se me ocurrió estudiar medicina, en México. Allá fue igual. La gente te trata según lo que traes por dentro. No sé cómo lo adivina. Es como si todas las actitudes dependieran de... de no sé. (Carballido, 1950/1984, p. 101).

Esto permite ver de dónde nacen los prejuicios familiares y cómo estos transforman todas sus acciones. De este modo, el espectador puede llegar a identificarse con la manera en la que también enfrentamos problemas similares en nuestra sociedad.

La obra invita al espectador a tomar conciencia de cómo las normas sociales condicionan nuestra conducta y de qué manera podemos liberarnos de ellas. La mayoría de los diálogos de Rosalba son eso: maneras en las que podemos ser fieles a nuestros ideales sin dejarnos regir por las personas. Hay un ejemplo de esto en la escena dieciocho del primer acto:

ROSALBA: Claro, debes empezar por sentirte bien, por desahogar tus irritaciones en la sinceridad. Luego, sin irritación ya, puedes intentar un remedio (Carballido, 1950, 1984, p. 88).

Como se puede observar, esta ficción se aprovecha para explorar la cruda realidad de las problemáticas e ideales de las familias mexicanas en la década de 1950, pero a su vez tiene similitudes con nuestro contexto espacial y temporal neoleonés. A pesar de estar situada en Veracruz, la trascendencia es más que su ubicación, es también la búsqueda de reflexión personal, es tocar temas de interés universal que, en este caso, es el choque entre diferentes ideales familiares por el contexto social de cada núcleo.

En la actualidad, Nuevo León se caracteriza por ser una sociedad con amplios sectores conservadores y tradicionales. En ciertos municipios, como San Pedro, se puede contemplar esta visión familiar que tienen los tíos de Rosalba, como se observa en la escena siete, acto primero:

LOLA: Pues no, no tiene... esas visiones que dices, pero es una señorita. Yo no sé cómo tú puedes hablar de esas cosas (Carballido, 1950/1984, p. 78).

El estatus social y el mantenimiento de modales *adecuados* resultan de gran importancia, especialmente en zonas con alto nivel económico y popularidad en la ciudad, como el municipio mencionado (Trejo, 2024). En contraste, Rosalba, quien tiene un enfoque más directo y libre ante los problemas de la vida, muestra cómo cada familia maneja sus propios secretos y preocupaciones, lo cual nos puede confrontar con la realidad de nuestra propia sociedad.

En la escena dieciocho del segundo acto, Rita se dirige a Rosalba para expresar su inconformidad con la vida familiar:

RITA: Rosalba, yo, ay. (*Se echa a llorar.*) Así es, pobrecito, está tan viejo y tan chocho y es tan tirano, tan injusto, tan malo; todo por sus principios, por sus ideas absurdas que al aplicarlas salen mal. La familia es santa, dice él, la caridad es sagrada, dice, y más con los de la propia familia. Ay, Rosalba, si vivieras en esta casa (Carballido, 1950/1984, p. 89).

Tomando la escena anterior y con base en todo lo ya expuesto durante este análisis, la obra es una crítica social hacia las apariencias y los ideales familiares. Se expone cómo el miedo a romper las normas y las expectativas pueden moldear las relaciones y comportamientos, poniendo en evidencia la importancia de tales factores dentro de cada núcleo familiar. A través de los eventos que se desarrollan, la obra invita a reflexionar sobre las consecuencias de ocultar la verdad y sobre la manera en que cada individuo reacciona al enfrentarse a las realidades ocultas en su entorno.

Más adelante, en el mismo acto, Rita conversa con Rosalba sobre cómo su padre ha influido en sus ideales no solo en sus hijos, sino en la herencia y pareja de ellos también:

RITA: Mi papá. No los casó porque le pareció monstruoso, porque eran dos niños, especialmente Lázaro, pero no supo resolver el problema de Lucha, y la dejó aquí. No supo qué hacer: en su moral no entraba ese caso. Y ya ves a Luz: dueña de la casa. Y la pobre de Azalea: ni criada ni pariente, un término medio. Sale con nosotros y con Luz, duerme en el cuarto de la criada o en el mío, no tiene sitio (Carballido, 1950/1984, p.90).

En este punto, vale la pena resaltar que el realismo fue un movimiento artístico nacido en el siglo XIX en Francia, que buscaba representar la realidad de forma fiel, con énfasis en lo cotidiano, en las problemáticas sociales y en los personajes comunes. (Zola, 2011).

La estética de la puesta en escena, en todas sus dimensiones, se distingue por un carácter realista: un espacio y un tiempo determinados que se parecen bastante a los funcionamientos del mundo real. La acción transcurre en una casa amplia con una sala bien adornada, una puerta de entrada, propuestas de salidas y de cuartos conjuntos que nosotros no logramos observar como la cocina o las habitaciones. Esta ambientación fue diseñada bajo la dirección de Serge Villarro.

Se debe mencionar que la iluminación y efectos sonoros se ajustan a la propuesta del realismo según Zola (2011). La puesta en escena utiliza una iluminación que acompaña el ambiente, simulando el paso del día y la noche. Un ejemplo se encuentra en la escena quince del tercer acto, cuando las acotaciones y los diálogos de Lorenzo muestran el amanecer:

En ese momento se apaga la luz eléctrica. Un borroso amanecer se insinúa por las ventanas. Se oye cantar un gallo.

LORENZO: Bueno, creo que es muy tarde. O muy temprano, ¿verdad? Ya quitaron la luz, ya todos tenemos mucho sueño (Carballido, 1950/1984, p. 147).

El acompañamiento sonoro también responde a las acciones de la escena. Por ejemplo, prender el radio, tal y como se observa en la escena veinte, acto segundo, cuando se van a ir al baile del pueblo y antes de salir Rosalba decide ambientarse y poner un poco de música:

ROSALBA: Se acabaron los pucheros, ya, nada de chillidos. (*Va al fonógrafo. Lo pone. Suena la marcha „Zacatecas“.*) Esto quería yo, música.

RITA: Te doy hasta tres para que vayas a vestirte, o traigo a Felipe por ti (Carballido, 1950/1984, p. 120).

En cuanto al vestuario, los elementos se apegan a la época y su ubicación. La ropa responde al calor de Veracruz, como faldas y vestidos, y siempre prendas que responden a la personalidad de quien los porta, pues Rosalba y su madre suelen ser más extravagantes, mientras que el resto de los Llaveros son más discretos.

La estética descrita anteriormente no solo acompaña la actuación, sino que cumple un rol fundamental en la construcción del mensaje. Al incorporar todos los elementos que adornan la escena, se elimina la idealización. La representación fiel de esta familia permite identificar de forma más sencilla y cercana las tensiones que se van desatando a lo largo de la historia. Creando así una narrativa resonante ante los ideales familiares.

Técnicas actorales

En la obra se puede identificar el realismo psicológico como la rama de pensamiento que siguieron los actores para interpretar su papel. Dicha técnica actoral se puede describir de la siguiente manera: El enfoque de esta es representar la vida interior del personaje, por medio de creación de emociones genuinas y comprensión total de las motivaciones de a quién interpretas (Stanislavski, 1953). Ahora bien, ¿cómo es que estas técnicas ayudaron a que fuera claro el mensaje? Los actores comprendieron los deseos y motivaciones internas de sus personajes, de forma que las relaciones entre ellos resultaron muy apropiadas, teniendo interacciones y juegos de lealtades muy fáciles de comprender. Asimismo, el uso de la técnica permitió mostrar con sencillez la idea del papel, en donde es posible comprender al personaje, incluso identificar sus características esenciales, como en la obra, donde tenemos a la madre conservadora o al padre estricto, lo cual se puede observar cuando Lorenzo obliga a Rita a comer, demostrándonos su autoridad:

LORENZO: ¡No me diga la señorita! Tú vienes a comer con todos nosotros, no faltaba más (Carballido, 1950/1984, p. 92).

Tal cosa favorece al espectador, quien, al ver la seguridad, la comprende.

La calidad de la interpretación también se puede identificar a través de la conexión emocional con el público, lograda al transmitir sentimientos que los espectadores pudieron compartir. Por ejemplo, el deseo de Lázaro de liberarse de su familia, la confusión de Felipe por la falta de cariño de Rita o hasta la sorpresa y entusiasmo de Rosalba al ser besada por Lázaro. Como logramos observar en la escena cinco del acto segundo:

ROSALBA: (*Lo alcanza*). Pero... pero no te apenes. Con el cariño, dan a veces ganas de besar. ¿No? Yo cuando tengo cariño, pues beso. No te apenes, oye” (Carballido, 1950/1984, p. 104).

Más de una vez el público reaccionó fuertemente a lo que ocurría en escena, terminando la puesta incluso con una ronda de aplausos de más de tres minutos.

Dejando de lado la técnica psicológica, es necesario hablar también de la importancia y el dominio del cuerpo. El recurso del lenguaje corporal es ejecutado de manera impecable por la mayoría de sus actores, se puede inferir que hubo un gran trabajo detrás para poder crear personajes altamente diferenciables uno del otro únicamente por su forma de caminar o de moverse o al hablar. Por ejemplo, podemos ver a Yory Jacob como Felipe, donde sus deseos y sus expectativas sociales se encuentran en dilema y estos son reflejados en su postura insegura y reservada o sus movimientos nerviosos y torpes.

Tales aspectos analizados, al resaltar lo interno de los personajes, exponen las tensiones emocionales y las rutinas opresivas, las cuales, al ser puestas con tanta prioridad, la puesta en escena logra transmitir con claridad estos elementos al espectador.



Créditos: Archivo FAE

Conclusión

En conclusión, tanto la estética como la actuación tuvieron un objetivo muy claro y seguro: plantear una crítica social a través de la representación de la realidad, una realidad que por más que pase el tiempo siempre será de alta empatía para el espectador. Algo que le tenemos que adjudicar siempre al realismo, a pesar de considerarse casi obsoleto, es que los errores humanos con patrones que se repiten una y otra vez causan impacto en el espectador. Al utilizar personajes que se parecen a los mismos miembros de la audiencia, es fácil llegar a la empatía por medio de una representación honesta de las condiciones humanas.

Aun cuando somos grandes defensoras de la experimentación, la búsqueda de variantes, nuevas formas del teatro y el riesgo escénico, regresar al teatro más popular puede servir de ayuda, no solo como actor, pues te hace reconectar con la interpretación de un personaje, sino también como quien observa, pues nos recordó lo que es disfrutar de un teatro que más que simbólico, subjetivo o performático, es una ventana a lo que pasa en nuestro mundo.

Nunca hay que olvidar que esa es la razón por la cual hacemos teatro, para poder observar a nuestra sociedad y juzgarla, cambiarla, identificarla. Y si para ello necesitamos el realismo de vez en cuando, por lo menos que sea con grandes actores y con una estética bien lograda.

Referencias

- Carballido, E. (1984). *Rosalba y los llaveros*. SEP/FCE. [Obra original publicada en 1950].
- Gómez, E. (4 de febrero de 2025). En su obra, Carballido evita el conflicto violento y busca solución y esperanza. *La Jornada*. <https://www.jornada.com.mx/2025/02/04/cultura/a03n1cul>
- Stanislavsky, K. (1953). *Un actor se prepara* (Vol. 30). Editorial Diana.
- Trejo, Y. (5 de octubre de 2024). Ni Polanco, ni Santa Fe, el municipio más rico de México está en Nuevo León. *AS México*. <https://mexico.as.com/actualidad/ni-polanco-ni-santa-fe-el-municipio-mas-rico-de-mexico-esta-en-nuevo-leon-n/>
- Zola, É. (2011). *El naturalismo en el teatro* (R. de Diego, Trad.). Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España. [Trabajo original publicado en 1881].

TETITA DE MONJA

Por Benjamín Alemán Herrera¹

Dulce prohibido,

garita secreta de

olores

húmedos,

donde se derraman

a borbotones las herejías.

Rinconcito inmoral

para profanar las escrituras,

te veo arrodillada

frente

al

púlpito,

con la mirada salvaje



¹ Licenciado en Artes Escénicas por la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. Docente de teatro en San Martín de Loba, Bolívar. Actor, realizador audiovisual y gestor cultural.

y los labios palpitantes,
casi a punto de estallar,
y la lengua roja que babea

como perro hambriento.

Tomo el rosario

y rezo los misterios gemidos.

Ella entierra las uñas en la Biblia,
desgarra sus páginas

y la abre de par en par.

Mientras iracunda, la escupe.

La muerde, se traga sus palabras,
y su garganta se ensancha,
dándole bienvenida al apocalipsis.

Su boca se llena de agua

burbujeante, hirviente.

Ato el rosario en su cuello,
con tanta fuerza

que sus lluvias me desbordan,
 me empapo de su líquido aceitoso,
 de olores marinos.

Un huracán de suspiros nos tumba,
 sacude las mantas negras

que resguardan los muertos
 que nos habitan.

Una corona de flores rojas

brotan en sus mejillas,
 el rubor maldito.

Piscina de sangre

renunciar donde quiero ahogarme,
 tomarlo al reino de Dios,
 hacerlo hombre, gritarlo, del pecho y retarlo,

llorar como un niño.

Hasta acostarme en su regazo,
 decirle que le he fallado,
 y que no aguanto.
 Que quizá lo mataría,

pero no soy capaz.

Prefiero matarme a mí mismo,
pero antes, chupar por primera vez
la tetita de esta monja que me acecha.

¿DÓNDE ESTÁ(S) ROBERTO BOLAÑO?

Por Alberto Bejarano¹

Sinopsis

Obra de teatro minimalista, de cámara. Se trata de la historia de dos lectoras del escritor chileno Roberto Bolaño, quienes están obsesionadas con seguir las huellas de su obra y crear un montaje, mientras se encuentran atrapadas en sus propios recuerdos. Los personajes están todo el tiempo en la simulación de un pequeño apartamento, rodeados de unos pocos libros, en una biblioteca casi vacía. Se combina la *solitude* con flashbacks hacia otros espacios en un clima íntimo y de fantasmagorías.

Personajes

Lectora 1: Mujer madura con un bolso lleno de libros.

Lectora 2: Mujer joven con apariencia de estudiante casual.

Fotógrafa: Tiene colgada una cámara polaroid, con la cual va registrando la obra por momentos y entregando un souvenir al público. El sonido del clic —amplificado— marca el ritmo de la obra. Lee los poemas también. Un maniquí vestido como Bolaño, con la imagen de este pegada en la cabeza, en tamaño grande. Interviene con los movimientos que producen en él y con una voz en *off* grabada (funciona como un eco, en parte como un coro extraño).

Figura 1

Dibujo de Bolaño



Nota: Imagen tomada de Wikipedia. [Archivo:Roberto Bolaño Ávalos.jpg - Wikipedia, la enciclopedia libre](#)

Escenografía

Dos mesas, cuatro sillas. Un afiche de la película *The Misfits*. Una cuerda con postales colgando. Una lámpara larga. Una biblioteca vacía y diez libros regados en el piso.

El maniquí sentado como un año viejo.

Cada lectora habla hacia el maniquí y hacia el público y lo va girando hacia la otra. La fotógrafa recorre el escenario en silencio. Se escucha en *off*: “de lo perdido, de lo irremediablemente perdido...” seis veces. Humo tenue, luces de neón rojas.

Se proyecta la cara de Bolaño.

Lectora 1: Yo ya no creo en nada ni en nadie. Solo creo en la página en blanco... y bueno, hasta acá hemos llegado, como una línea de sombra hacia el horizonte y ese horizonte es usted.

Luz cenital hacia el Maniquí.

La Fotógrafa hace clic, foto al maniquí.

Maniquí: Es un ejercicio de rebobinar, de retroceder permanentemente, de *flash forward*.

Lectora 2: Te hablo con la confianza de quien conversa con un amigo, digamos con un hermano mayor, que ha perdido de vista un tiempo y se pregunta ahora por los dos. Por ti. Por mí. Roberto, tú estás hecho de hojas sueltas, como el cuerpo del *Bibliotecario valiente* de Arcimboldo, tú sabes. Perdona que te tutee.

Se proyecta la imagen.

Figura 2

The Librarian, de Giuseppe Arcimboldo.



Nota. Imagen tomada de WikiArt. [Giuseppe Arcimboldo - 37 obras de arte - pintura](#)

Lectora 1: Sabe bien de qué le estoy hablando. Tengo algunas preguntas aún para usted. Será que me cuesta dormirme y el mundo de afuera es muy ruidoso, como un trueno largo, como el fulgor de una estrella distante. Ha muerto, me dicen, hace 70 años. Hace 50 años fue el Golpe de Pinochet. Hace 25 años publicó *Los detectives salvajes*...

¹ Poeta y Dramaturgo



Luz intensa hacia la cara del Maniquí.

Maniquí: Es un ejercicio de rebobinar, de retroceder permanentemente, de *flash forward*.

Lectora 2: Basta. En fin. Quiero preguntarte primero por lo que hubieras seguido escribiendo en estos años. Tendrás algunas ideas, ¿no? ¿O habrías más bien reescrito como el *Ulises*, tu, mi, 2666 más y más años?

Lectora 1: Presiento que sí. Habría publicado la novela, pero después se habría arrepentido y habrían salido sucesivas versiones disonantes, en el *mood* de anti-poesía, o, ¿no?...

Fotógrafa: Clic clic clic (*lee de espaldas al público*).

La visita al convaleciente.

Es 1976 y la Revolución ha sido derrotada

Pero eso aún no lo sabemos tenemos 22, 23 años Mario Santiago y yo caminamos por una calle en blanco y negro

Al final de una calle, en una vecindad escapada de una película de los años cincuenta... Así, pues, Mario y yo nos abrimos paso entre películas mexicanas de los cuarenta... y afuera llueve a cántaros:

En el patio de la vecindad la lluvia barre las escaleras

Y los pasillos

Y se desliza por los rostros de Tin Tan, Resortes y Calambres

Que velan en la semi transparencia el año de 1976...

El blanco y negro de las películas de los cuarenta-cincuenta

...Si escucháramos con atención podríamos oír los portazos de la historia o del destino

Pero nosotros solo escuchamos los hipos de alguien que llora

En alguna parte... y Mario se pone a leer poemas...²

Más humo y más luz de neón roja.

Luz tenue hacia el cuerpo del maniquí.

Maniquí: Es un ejercicio de rebobinar, de retroceder permanentemente, de *flash forward*.

Lectora 2: Tengo todos tus libros, en varios idiomas. Igual, tú sabes bien... Nos recordaste que hay que dejarlo todo nuevamente. Incluso me he tatuado 2666 en la espalda, la cifra fatal, aunque la piel aguanta casi todo. La desmemoria es otra cosa. Entre tus libros siempre vuelvo a la poesía, a la tuya y a la de Mario Santiago, y entonces estoy de vuelta en esas calles pasajeras del DF que tú conociste como pocos.

Lectora 1: Los libros que quedan son esos vestigios de lo vivido, en parte, y quizá es lo más decisivo, en buena parte, son los testigos de lo no vivido, o de lo vivido a medias, o de lo truncado, lo poroso de la vida. Dime qué libros te quedan y te diré quién eres. O no. Dime qué libros ya no tienes y ellos te dirán quién eres.

Fotógrafa: Clic clic clic clic.

Luz amarilla a las piernas del maniquí.

Maniquí: Es un ejercicio de rebobinar, de retroceder

permanentemente, de *flash forward*.

Lectora 2: Así son los oráculos, siempre te hablan en clave, te despistan, te dan vueltas a propósito, tú lo aprendiste desde temprano con Arquiloco, con tantos griegos y luego, claro, con Borges. Te reirías de nuevo de títulos pretenciosos como *Confieso que he vivido*, *Vivir para contarlo*, ya sabes, para qué vamos a entrar en más detalles. Después de ti miro vitrinas de librerías sin sentido y lanzo libros por la ventana (*pau-sa larga*). Estamos solos aquí. No te daba la intensidad, ese fuego sagrado de tus ancestros andariegos, no te daba el chance de sentarte ya de viejo a escribir unas memorias. Mejor sacarse de encima esa pena, ¿no?

Música: Too late de King Oliver & Orchesta.³

Fotógrafa: Clic clic clic clic clic.

Maniquí: Es un ejercicio de rebobinar, de retroceder permanentemente, de *flash forward*.

Lectora 1: No logro oírle por mucho que trato. Tiene una voz como de animal kafkiano, siento sus chillidos como Josefina la cantora. ¿Qué espera uno que le responda un oráculo? Primero hay que saber ir hacia el trance, adentrarse en el misterio. Poesía. Poesía sin fin. Poesía de principio a fin como su maestro de juventud, Alejandro, sí, el viejo Jodorowsky...yo estoy sentada en esta hoguera, pensando en usted, esperando que me hable, que me conteste tantas preguntas. Y qué más voy a hacer sino pensar en *El maestro y Margarita*, usted sabe, siempre es preferible NO HABLAR CON DESCONOCIDOS... tanto que lo leyó, casi como si lo hubiera dictado de memoria, como el doble del mismísimo Bulgakov en una chimenea parecida. ¿Y si el mundo se acabara ahora? ¿Y si ya se acabó? ¿Y si no todos lo saben? ¿Qué cree uno saber? Es mejor no hablar con desconocidos.

Lectora 2: Por eso estamos los tres solos. Esta intimidad es tan mortal. Extra, extra-moral. Pánico. Me dan ganas de gritar un montón de cosas, como si no hubiera vecinos y el mundo —o lo que queda de él— flotara en una cápsula submarina que preparan para lanzar al espacio, digamos, en medio de una canción de Bowie. ¿La ponemos? Se que sí quieres.

Fotógrafa (gritando): Bardo, Bardo, Bardo, Bardo...

Luz azul a los pies del maniquí.

Maniquí: Es un ejercicio de rebobinar, de retroceder permanentemente, de *flash forward*.

Lectora 1: ¿Y si más bien ponemos música y nos callamos un rato? (*Pausa larga. En medio del silencio, se escuchan hojas sueltas de eucalipto en el piso*).

Lectora 2: Esa música que te gustaba escuchar mientras escribías. Rock y jazz de pasaje de fronteras, de desiertos, de auroras, de tormentos, de tormentas de mierda. Led Zepellin, Theloniou, The Doors, Miles... Perdiste un país, pero ganaste un sueño, nos creaste a nosotras... ¿Y si llamamos a Sam Shepard, a Lynch, a Bacon, a Kubrick, a Natasha y Klaus, a Bob, a Patti Smith? Llamémosla a ella, a ver qué nos dice...

Música: Too late de King Oliver & Orchesta.⁴

Lectora 1: Yo también perdí un país. Chi le. Chi le. País

² Fragmento del poema *La visita al convaleciente*, de Roberto Bolaño.

³[Atticus Jazz]. (17 de octubre de 2021). *Too late - King Oliver & His Orchesta (1929)* [Video]. You Tube. <https://www.youtube.com/watch?v=Z0HF0kLJeH8> (segundos núms. 1-30).

⁴ Íbidem

de poetas y de ...tormentas. Tenías veinte años. Era el 73, qué año. Como que aún no termina. Pienso en miles como yo, en legiones sin nombre, en aquellos que no nombra ninguna historia. Los que no se salvaron y los que se perdieron luego en las derivas de las pesadillas y los insomnios. Como huesos en el desierto, como quien busca huesos en el desierto, como cierta nostalgia de la luz.

*Fragmentos del documental de Patricio Ruiz*⁵.

Lectora 2: Pero sé que no quieres que hablemos de eso. ¿Estás cabeceando?

La Fotógrafa distribuye las fotos tomadas entre el público.

Lectora 1: Otro de sus poemas sobre cine y sus exilios se llama *Providence*. Es un poema muy críptico, dialoga con la bruma del golpe de estado de Pinochet y la película experimental que hace sobre ese in-suceso el director francés Alain Resnais.

Fotógrafa (lee frente al público):

Según Alain Resnais
hacia el final de su vida
Lovecraft fue vigilante nocturno
de un cine en Providence.
Pálido, sosteniendo un cigarrillo
entre los labios, con un metro

setenta y cinco de estatura
leo esto en la noche del camping
“Estrella de Mar”.⁶

Maniquí: Es un ejercicio de rebobinar, de retroceder permanentemente, de *flash forward*.

Lectora 2: Resnais, recordado por películas como *El año pasado en Marienbad*. *Providence* está inspirada en el golpe de Estado de Pinochet en el 73, que marcó no solamente a Chile, sino a toda América Latina. En ese año inicia tu exilio. Es una película psicodélica, experimental, de disociación del tiempo y del espacio. Tú tienes 25 años, como tú mismo lo cuentas. Has perdido un país, pero ganado un sueño. Ese sueño inicialmente era hacer la revolución, como tantos otros de tu generación, pero, poco a poco, ese sueño se convirtió en una pesadilla desde el punto de vista político, y se fue prolongando como un sueño y como una pesadilla desde el punto de vista literario.

Lectora 1: *Providence* está emparentada secretamente con *Mulholland Drive*, no tienen estructuras lineales. No solamente eso, sino que es una polifonía de historias simultáneas donde no se puede saber quién es el contador de la historia, quién sueña o quién es soñado. Esa experiencia de la dislocación aparece en Cortázar en *La continuidad de los parques*, una sensación muy proustiana también: podemos estar en un espacio, pero ese espacio nos puede transportar a otros.

Fotógrafa: Clic clic clic clic clic clic clic

Luz contra picada al pecho del maniquí.

Maniquí: Es un ejercicio de rebobinar, de retroceder permanentemente, de *flash forward*.

Lectora 2: Mentalmente, simbólicamente, vamos del pasado al futuro, como entre vitrales de una iglesia olvidada. Como quien de lo leve se vuelve más banal. ¿Cómo enfrentarnos a lo que nos desorienta de nuestro pasado, de nuestros recuerdos, de nuestras heridas, de nuestros dolores, de nuestros traumas? En *Providence* todo gira en torno a los efectos del golpe de Estado de Pinochet. Pero eso no es explícito en la película. No sabía que *Providence* es un barrio de Santiago de Chile, no sabía tampoco que la película era sobre los tres primeros años de la dictadura.

Lectora 1: No es una película histórica ni narrativa, no hay un contexto ni una voz en *off* ni nada. Es una serie de personajes, entre ellos el protagonista, el magnífico actor Dirk Bogarde, (el mismo actor de *Muerte en Venecia* y de *The Servant*) envueltos en disputas agonistas, en un mundo en descomposición. La película está jugando con *cómo fue destrozada una vida*.

Maniquí: *Cómo fue destrozada una vida cómo fue destrozada una vida cómo fue destrozada una vida cómo fue destrozada una vida*.

Lectora 1: ...en Santiago, como en muchos documentales de Patricio Guzmán y películas de Raúl Ruiz, el gran director chileno en el exilio. En la música chilena, por supuesto, en toda la música de protesta chilena de Víctor Jara, de Violeta Parra y en la poesía, ante todo en la poesía chilena de la dictadura. Hay muchos poetas exiliados chilenos, como Enrique Lihn, muchos combativos de diferentes maneras, como Nicanor Parra, como Raúl Zurita, Pedro Lemebel, etcétera.

Música: Valse *Crepusculaire de Providence*⁷.

Lectoras 1 y 2 (al mismo tiempo, al público):

Providence es una película bolañiana antes de tiempo dislocación del tiempo y el espacio.

Como en *Los detectives salvajes*.

Bifurcación de Tiempo/Espacio de casi todos los personajes, salvo dos:

Lectora 1: Amadeo Salvatierra, el único que está en el mismo tiempo y en el mismo espacio.

Lectora 2: Y el otro se llama Joaquín Font, quien está en diferentes asilos psiquiátricos.

Lectoras 1 y 2: Del resto, todos van viviendo su vida a lo largo de más de 20 años. ¿Van cambiando o van dejando la poesía, van dejando el arte, van dejando la revolución, la política? Escalas, sueños, utopías y ya, por decirlo de manera muy cruda, muy, muy brutal, pero en parte es lo que ocurre en la segunda parte de *Los detectives salvajes*, y después el lector, cuando llega a la tercera parte, se reencuentra con lo que estaba pasando en la primera parte. Son técnicas cinematográficas que se usan mucho en la literatura desde los años de John dos Passos, *Manhattan Transfer*.

Maniquí: Es un ejercicio de rebobinar, de retroceder permanentemente, de *flash forward*.

Fotógrafa (con el maniquí sentado en sus piernas):

Pero, volvamos al poema. Hay un juego muy propio de la poesía y, sobre todo, de anti-poesía: el juego con la primera persona, con la segunda persona, como se nombra el poeta. Hay una especie de mutación, una especie de metamorfosis. ¿Y ese camping estrella del mar?

⁵ [Cletawoman]. (22 de mayo de 2010). *Nostalgia de la luz - Patricio Guzmán-Extracto 1* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=gSbg1S3O7xM> (segundos núms. 1-50).

⁶ Poema "Según Alain Resnais". En Bolaño, R. (2007). *La universidad desconocida*. Anagrama. (p. 35).

⁷ [Insula dulcamara]. (23 de julio de 2008). *Miklos Rozsa - Valse crépusculaire (Providence)* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=QQOoJ7fQZs> (segundos núms. 1-40)

Lectora 1: Se hizo muy famoso porque lo menciona mucho en sus poemas, en sus novelas, en sus cuentos. En *Providence* se trata de los juegos de dislocación de nuestras percepciones. Estamos viendo una mujer y estamos escuchando la voz de otro personaje.

(*Luz roja intensa al maniquí y la fotógrafa*). Ese tipo de alteraciones es lo que caracteriza su obra y es lo que le interesaba de directores como Stanley Kubrick, como Godard, Pasolini y Antonioni (*pausa*)... juegan con estos pequeños detalles que a veces incluso pueden ser muy pequeños, pero tienen un efecto muy grande en el espectador.

Lectora 2: Los poemas sobre tus libros terminan llegando al cine. Hablamos de esa experiencia entonces, de terminar la película y quedarse uno ahí como buen cinéfilo, sí, uno es un cinéfilo de raíz, así pues, raizal, como diríamos ahora, uno se queda hasta que terminan todos los créditos...

(*Se invita a dos personas del público a subir al escenario y la Fotógrafa se toma selfies con ella y el maniquí*).

Música: Too late de King Oliver & Orchesta⁸
(*La lectora 1 siente en sus piernas al maniquí*).

Maniquí: Es un ejercicio de rebobinar, de retroceder permanentemente, de *flash forward*.

Lectora 2: Ya ves lo famoso qué eres. La gente viene a hacer este recorrido y se hacen selfies contigo. ¿Qué dirías? Ese acento tuyo está bien raro. Háblame más de cerca y más claro. No te entiendo. ¿Me estás diciendo que sí te gusta? (*pausa larga*). Ah, siempre y cuando te hayan leído (*pausa larga*). Ah, de acuerdo. Se trata de leer(se) bien, a fondo, sin pestañear, ¿no? Y muy de cerca, miope, entre más miope, mejor se aprecia la poesía. Hay que aguzar la mirada, hacer un esfuerzo, respirar profundo, mejor con una lupa y subrayar. Mira cómo tengo tus libros (*zoom a ejemplar de Los detectives salvajes... hilos rojos*).

Lectora 1: Déjeme hacerle otras preguntas... (*pausa larga*) sí, ya sé, pero igual voy a hacerlas. ¿Cómo le gustaría una película o una obra de teatro sobre su obra? (*pausa*). Ah, ya, como un monólogo interior, a lo Alain Resnais, claro. Quizá se hubiera dedicado al dibujo y al cine experimental usted mismo. Como Lynch, como Robbe Grillet... Ah, cómo he dejado pasar eso, como Sophie Podolski...

(*Se proyectan sus dibujos*).

Lectora 1: Le imagino haciendo esos 69 con ella y con Anais y con Carson Maccullers...

Lectora 2 (sentada sobre el maniquí): Ahora te escuchó mejor. Me voy a poner a releer más tu obra (*sonido de lluvia permanente hasta el final*). Esta lluvia es de presagios, ya sabes, como Macbeth, como en *El ruido y la furia*, como en los poemas de carretera de los beatniks, como en las películas de Orson Welles. (*Se escuchan fragmentos de los poemas escuchados antes, simultáneamente*).

Lectora 1 (sentada sobre la lectora 2): Imaginemos que un proyector gigante le muestra a usted con Norma Desmond y con Buster Keaton. Trata de tocarse los labios y se le van cayendo los dientes, le sangran la boca y la nariz, se agacha a buscar sus dientes, your poor old heart, tantea en la oscuridad y siente que está en un establo de Pegaso, no se oye al público, no ve nada, pero siente que Norma y Buster siguen ahí. Y ahí siguen, pero ahora son uno solo, un solo cuerpo, un solo espíritu, una carne viscosa en forma de espantapájaros clavado en el ring. Lanza puños al aire, ladeado, orillado. Ya se acerca a usted, gatea, tantea, la sangre le ahoga: se levanta y lo enfrenta, el espantapájaros se ríe con carcajadas sonoras en una opereta burlesca con aires de rodeo texano. Se quita las gafas y le mira a los ojos, se bebe un trago largo y le extiende la botella, mezcal *Los suicidas*. Sonriendo, burlón, le pica un ojo el espantapájaros, con las cejas de Norma, la boca de Buster. Usted retrocede, le detiene y como un perro asustado baja la cabeza y agarra la botella. Alguien viene hacia usted. La gente aplaude y se baja el telón. ¿Puedo tutearle ahora?

Figura 3
Dibujos de Sophie Podolski.



Nota. Imagen tomada de: File: Sophie Podolski.jpg - Wikimedia Commons

⁸ Atticus Jazz]. (17 de octubre de 2021). *Too late - King Oliver & His Orchesta (1929)* [Video]. You Tube. <https://www.youtube.com/watch?v=Z0HF0kLJeH8> (segundos núms. 1-30).

RESEÑA DEL TEXTO

VOCES EN EL UMBRAL, DE VÍCTOR HUGO RASCÓN BANDA

Por Joss Varela Domínguez¹

“...Y ahí no queda nadie. Nadie.” (Rascón Banda, 1983). Esta frase nos puede remitir a un sentimiento de soledad e incluso nos envuelve en un aura de misterio y desolación. ¿A quiénes se refiere? ¿Qué les pasó? ¿Cuál fue su historia? Hay quienes creen que los muertos son capaces de contar historias; me incluyo, pues en el inconsciente colectivo mexicano la muerte no significa el fin, sino un nuevo comienzo, además de que en el plano terrenal la memoria perdura y se les recuerda a través de anécdotas e historias, pudiendo estas continuar sin que ellos estén presentes en vida, llegando, en ocasiones, a convertirse en leyendas.

Víctor Hugo Rascón Banda (Uruachi, Chihuahua, 6 de agosto de 1948 - Ciudad de México, 31 de julio de 2008), creció en un pequeño pueblo minero en la sierra, rodeado de una cultura muy diferente, permeada por la industria minera de la zona y con costumbres de antaño que no suelen verse comúnmente en las grandes urbes. Durante su etapa académica se le inculcaron valores que reflejaban un interés por el cambio social: “A nosotros nos formaron desde niños en la sensibilidad, la defensa de los marginados, de los pobres, en la lucha social” (Rascón Banda, en @UanlMxo, 27 de marzo de 2014). Estas experiencias, durante su juventud, tiempo después serían fuente de inspiración para muchas de sus obras. Como alguien que viene de un contexto similar, la ciudad de Zacatecas, puedo empatizar con la idea de crecer rodeado de una estética influenciada por la minería, por las historias de mineros petrificados por una maldición, amores imposibles a causa de brechas sociales y viviendas abandonadas, cuyos ecos remanentes aún las hacen sentir habitadas. Él solía decir que era un “amante infiel al teatro”, pues jamás abandonó su profesión como abogado y banquero, entonces se refugiaba por las noches o en sus tiempos libres escribiendo o viendo teatro, siempre teniendo como fuente de inspiración todo aquello que veía, escuchaba o recordaba como hecho: “Mi teatro debe provocar un motivo de cambio ... está teñido de sangre, de violencia, de muerte, porque así es la vida” (Rascón Banda, en @UanlMxo, 27 de marzo de 2014).

Voces en el umbral, escrita en 1979, es una de sus primeras obras y más importantes, nos cuenta la historia de dos viejas, una mujer alemana y una tarahumara, en la que los recuerdos sobre su pasado y los fantasmas de este salen a relucir. Nos relata cómo la vieja alemana (Vieja 1) llegó desde otro país hacia México durante el Porfiriato junto a su familia, cuando era niña, debido a que su padre tenía negocios lucrativos que hacer en una mina en Chihuahua. La vieja tarahumara (Vieja 2) se incorpora a la historia posteriormente, a raíz de verse

obligada a convertirse en la nana de la Vieja 1, cuando ambas tenían edades similares. Y así crecieron juntas, en un entorno donde las injusticias, la discriminación y la imposición eran su contexto.

“...Ahí dicen que a veces se aparecen dos viejas...” (Rascón Banda, 1983). La historia abarca temas como la lucha de clases, el racismo, el colonialismo, la identidad, la mujer y la memoria. Todo el misticismo de la obra se nos presenta a modo de un relato en fragmentos, de recuerdos fugaces que ambas viejas van compartiendo en su estado demencial, remitiéndonos a cuando escuchábamos leyendas de noche, tal vez a la luz de una fogata o antes de dormir, esas historias cuyo comienzo era casi siempre un “Se dice que...”. Esto es debido a que la obra nace a partir de las historias escuchadas por el autor en su pueblo natal, aunado a que era una historia que, parcialmente, sí ocurrió, pues su padre lo llevó cuando niño a un pueblo casi abandonado a conocer un par de ancianas, donde ocurrieron sucesos como los relatados en la obra, entre ellos la mina abandonada. “Víctor Hugo recurre a sus orígenes para no olvidar de dónde viene, con quién creció y quiénes le dieron la vida” (Leñero, 2005, p. 1).

Uno de los puntos a resaltar de la obra es la figura del hombre como la presencia antagonista principal, encarnada en diferentes personajes como el Padre, el Joven y el Minero, una entidad que, a pesar de ser causante de emociones intensas como la pasión y el amor, o de sensaciones de seguridad, el propio contexto en el cual se buscaba el poder a toda costa reflejaba la figura patriarcal y colonizadora que la historia nos ha demostrado, sin importar el lugar de donde viniesen, su educación ni estatus. Podemos comparar a la Vieja 1 con la personificación de todo aquello que le fue impuesto al pueblo indígena por parte de los europeos, como la religión, trabajo forzado, pero, principalmente, la imposición de su cultura, como podemos observar en esta acotación: “*La vieja I hace una señal a la vieja II, quien se dirige a un piano. Se sienta y toca trozos de música de Beethoven*” (Rascón Banda, 1983). La Vieja 2, quien simboliza al pueblo indígena oprimido, es forzada a aprender sobre música y cultura extranjera para complacer a sus amos. El contexto histórico en donde transcurre la obra tampoco es mera coincidencia, pues políticamente el Porfiriato y la época pre revolucionaria es el perfecto ejemplo de las injusticias vividas por los trabajadores y la lucha del pueblo contra la clase alta opresora, véase la Rebelión de Tomóchic en 1892 en Chihuahua, donde, en resumen, el gobierno de Díaz buscaba exiliar a los habitantes del pueblo con tal de obtener recursos de sus tierras, estos se negaron y fueron masacrados.

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

Otro punto es que podemos observar paralelismos a lo largo de la obra, pues la decadencia de ambas protagonistas, el auge, declive y explosión de la mina, y la muerte de ciertos personajes, nos dejan en claro algo: todo lo que tiene un inicio, tiene un final. Anteriormente hablábamos sobre cómo los muertos son capaces de contar historias aun no estando en cuerpo presente, pues esos lugares abandonados, las tumbas olvidadas o las propias anécdotas que giran en torno a ellos son ejemplo de esto. Las “voces en el umbral” resultan entonces en una metáfora de todos aquellos recuerdos y “fantasmas del pasado”, los cuales salen a relucir cuando uno menos lo espera, recordándonos quiénes somos, de dónde venimos y hacia dónde vamos.

Hace un par de meses atrás (antes de la publicación de este texto), tuve la oportunidad de presentar una adaptación de esta obra junto a mis compañeros de la carrera. Me resultó fascinante por todo lo que implicaba, aunado a la visión del autor, la cual empatiza mucho con la forma en que veo llevar el teatro al mundo, un lugar lleno de historias que merecen ser contadas y que resuenan en los demás de una manera u otra.

Amores de juventud, emociones intensas, pérdidas familiares, sucesos trágicos y traumáticos, todo parte de la vida común y cotidiana, no es necesario indagar mucho para saber que la vida está llena de historias impactantes y dignas de contar. Por eso las obras de Víctor Hugo están tan permeadas de estos elementos, y esta nos es la excepción, pues a raíz de sus experiencias personales y los conocimientos que fue adquiriendo, logró mezclar ambos elementos para plasmar una obra llena de pasión por todo lo que engloba, pues al leerla, puede remitir a estar uno sentado en compañía, escuchando viejas historias de pueblos abandonados, romances pasados, viajes increíbles, como lo son las historias o leyendas contadas de pueblo en pueblo, o de persona en persona, sumándole mensajes políticos y cómo nuestro contexto sí afecta nuestra vida directamente y marca parte de nuestro destino.

Las historias merecen ser preservadas para no olvidar quiénes somos, de dónde venimos y hacia dónde vamos, “el que no conoce su historia, está condenado a repetirla” (Santayana, 1905).

Referencias

Leñero, E. (julio de 2005). El teatro y la vida de Víctor Hugo Rascón Banda. *La Jornada*. <https://www.esteladodelteatro.com.mx/ensayos/23-El-teatro-y-la-vida-de-V%C3%A9ctor-Hugo-Rasc%C3%B3n-Banda.pdf>

Rascón Banda, V. (1983). *Voces en el umbral*. UAM.

Santayana, G. (1905). *La vida de la razón*. Estados Unidos.

[@UanlMxo]. (27 de marzo de 2014). *¿Quién es? Víctor Hugo Rascón Banda* [Video]. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=vj2lar4Bh-QI&t=194s>

Fuentes de consulta

Academia Mexicana de la Lengua. (31 de julio de 2008). *Fallece el dramaturgo y académico Víctor Hugo Rascón Banda*. Academia Mexicana de la Lengua. <https://web.archive.org/web/20100222110758/http://www.academia.org.mx/articulos.php?id=27>

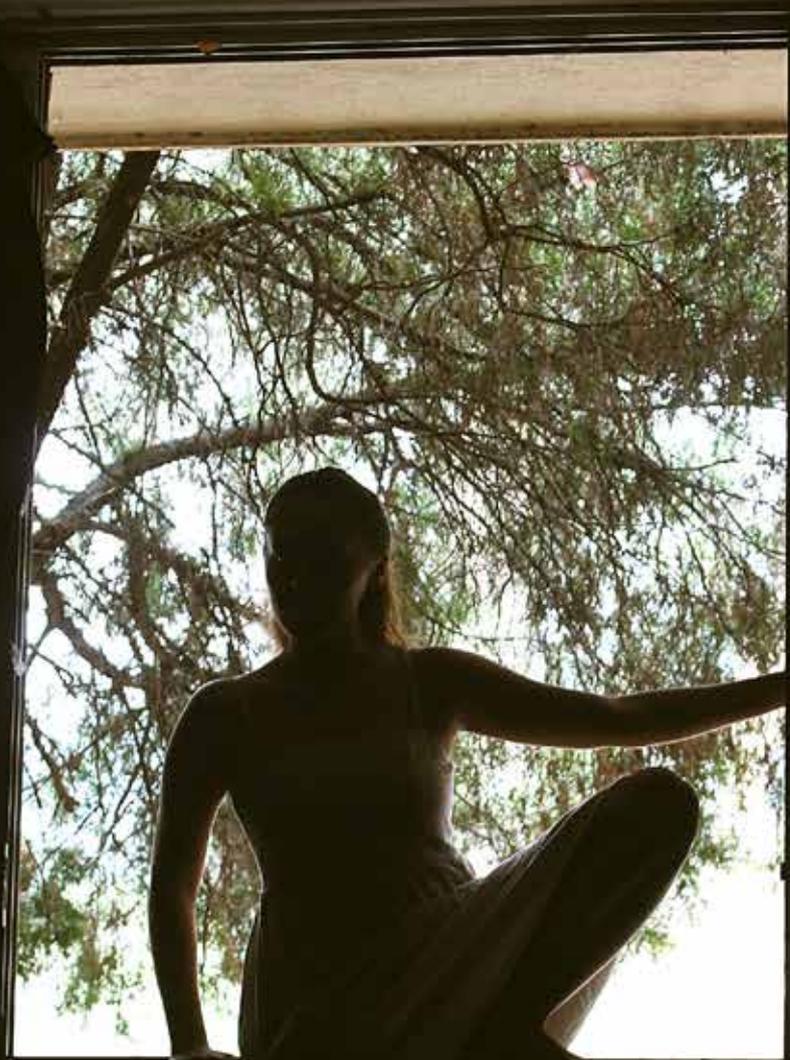
Bixler, J., & Day, S. (2018). Otras voces desde el umbral. *Teatro de Rascón Banda: Voces en el umbral* (pp. 17-20). Escenología Ediciones. <https://kuscholarworks.ku.edu/server/api/core/bitstreams/68f9a6d3-9260-4bf8-9bfd-06bfbdea7e88/content>

Osegueda, R. (s.f.). *Las tiendas de raya, donde los obreros y campesinos se endeudaban perpetuamente*. México desconocido. <https://www.mexico-desconocido.com.mx/las-tiendas-de-rama.html>

Salcedo, H. (2016). El teatro documento en México. *Acotaciones: Revista de investigación y creación teatral* (37), 97-116. <https://www.resad.com/Acotaciones.new/index.php/ACT/article/view/123/157>

Secretaría Ejecutiva. (s.f.). *Ataque contra el pueblo de Tomóchic, violación al derecho de libertad de expresión y a la libertad de culto*. Comisión Nacional de los Derechos Humanos: https://www.cndh.org.mx/sites/default/files/documentos/2023-10/FRN_OCT_20-1.pdf

Suárez, P. (2005). Voces en el umbral: el teatro de Rascón Banda. *Revista de la Universidad de México* (20), 92-96. <https://us-mia-1.linodeobjects.com/rum/983addad-8b49-4272-b049-77eb0af7edd>



EL OJO DEL CAMALEÓN

**FOTOGRAFÍAS DE EXÁMENES FINALES DE LA UNIDAD DE
APRENDIZAJE: ACTUACIÓN Y DIRECCIÓN DE PROPUESTAS
DE VANGUARDIAS CON EL MTRO. DANIEL GUTIÉRREZ
(LICENCIATURA EN ARTE TEATRAL,
FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL).**

Por Dulce María Bautista Salas





