
Radar

Teatralidades desplazadas y otros escenarios para escuchar. Entrevista a Teatro Ojo.



Gabriela Ponce

Universidad San Francisco de Quito, Ecuador
gponce@usfq.edu.ec

post(s)

vol. 5, p. 146 - 173, 2019

Universidad San Francisco de Quito, Ecuador

ISSN: 1390-9797

ISSN-E: 2631-2670

Periodicidad: Anual

posts@usfq.edu.ec

Recepción: 15 Septiembre 2019

Aprobación: 10 Noviembre 2019

DOI: [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v5i1.1596](https://doi.org/10.18272/post(s).v5i1.1596)

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/271/2715021009/>

Teatralidades desplazadas y otros escenarios para escuchar. Entrevista a Teatro Ojo

Teatro Ojo, grupo de teatro fundado en Ciudad de México en 2002. Entre sus integrantes están Héctor Bourges, Patricio Villareal, María López Toledo, Alonso Arrieta y Fernanda Villegas. <http://teatroojo.mx/> (Error 1: El enlace externo <http://teatroojo.mx/> debe ser una URL) (Error 2: La URL <http://teatroojo.mx/> no esta bien escrita)

Gabriela Ponce (GP): Su trabajo propone un desplazamiento de los territorios más comunes del teatro a partir, creo, de una

actualización de la noción de escena. ¿Podrían hablar sobre el contexto en que ocurre ese desplazamiento, los motivos que los suscitan y cómo se activan esos nuevos escenarios de acción sobre los que ustedes producen?

Héctor Bourges (HB): Más que actualización, pensaría en términos de una arqueología de la escena, para pensarla en sus términos más elementales, en un proceso de ir quitando, ir desarmando, desmantelando la noción de escena que ha acumulado no solo edificios, arquitecturas, artefactos, tecnologías y un montón de presupuestos. Últimamente aparece mucho en las discusiones de Teatro Ojo, la idea de templum. Templum en el sentido de un rectángulo trazado contra el cielo por un sacerdote en la Roma antigua. Ese rectángulo imaginario se vuelve una superficie de lectura, una suerte de superficie de inscripción. Pensar, un poco como Juan José Gurrola, el legendario director de la escena mexicana, que tenía una concepción muy simple del teatro que era trazar una línea en el suelo y decir “tú estás allá, yo estoy acá y yo empiezo”, el actor empieza. La escena sería algo elemental, incluso si es, por ejemplo, para que aparezcan otro tipo de fuerzas, para convocar, para conjurar otro tipo de apariciones que no necesariamente son los cuerpos de los actores, que son, por ejemplo: la teatralidad de un animal, la teatralidad de un rincón urbano o de quienes no están; en ese sentido, pensar, también, en términos de fantasmas, fantasmas que conviven con la vida cotidiana.

Se trataría de desmarcarnos de alguna forma de todo el aparato teatral tal como se termina concibiendo entre los siglos XIX y XX y pensar que ese rectángulo imaginario, esa arquitectura mínima que sería una pequeña elevación que marcaría una superficie o un marco o un linde, nos permite ir con él de forma muy ligera y trasponerlo en la vida de la calle, en algún fragmento de selva en Yucatán o, incluso utilizarlo para proyectar hacia el pasado o también proyectar posibles futuros. En ese sentido, pensar que ese marco del que hablamos es un marco poroso, de límites difusos, un marco que se descuadra y que se recompone en esas trayectorias; que nos permite encontrar otras escenas en lugares que no son necesariamente el escenario teatral tal como lo concebimos tradicionalmente.

Patricio Villareal (PV): Quisiera retomar dos nociones que se desprenden etimológicamente de la palabra escena. Una, que es la skené, que es la más conocida y que tiene que ver con aquello que se muestra, que se hace presente, que se deja ver también frente a alguien. Pero, alguna vez nos topamos con una reflexión de arquitectos que trabajan sobre la escena, uno de ellos insistía en retomar otra de las acepciones más olvidadas, más al margen: skia. Tiene que ver no solamente con lo que se muestra, sino más bien con la sombra que se queda al margen y que se manifiesta junto con

aquello que se muestra claramente ante un grupo de personas, es otra parte que solo se deja ver como una especie de sombra, como un fantasma que apenas manifiesta su presencia y que ni siquiera es visible para todos. En esas dos posibilidades de pensar la escena, la teatralidad aparece como una especie de colisión de elementos, de tiempos, de lugares, de estados de ánimo, de tiempos históricos también que nos atraviesan o de emociones o de gestos que se hacen presentes y que ni siquiera, a veces, pertenecen a este tiempo histórico, sino que pertenecen a otro orden: de la prehistoria o de un futuro que nos hace señas. Retomo esa noción de skia para imaginar otras formas de pensar lo que hacemos.

HB: Y en ese sentido, retomamos la idea de skenografía no como pintar los telones del teatro, las figuras de lo que se aparece de manera ilusoria también, sino como pintar el contorno de una sombra, de lo que va a desaparecer. Pensar justamente en una escena fugaz, frágil o espectral porque al aparecer desaparece. Buena parte de los trabajos que nos han permitido desmontar esta lógica del escenario e incluso de la práctica teatral, tienen que ver con escenas que al aparecer están ya desapareciendo. Es la lógica misma del espectro: aparece por desaparecer. Son escenas que duran poco y son irrepetibles.

Volviendo a la pregunta, Teatro Ojo está hecho de muchas historias personales que confluyen en 2002 y que, haciendo teatro, de alguna forma experimentan con algunos dispositivos escenográficos, con la mirada misma del espectador, pero siguiendo, hasta ese momento, los formatos del teatro como se conoce. Algo que atravesó nuestra historia como grupo fue ver que un movimiento político trastocaba el funcionamiento de una ciudad. En el año 2006, tras un fraude electoral se dio el gran plantón del Paseo de la Reforma, la avenida más importante de Ciudad de México. Y eso, más allá de los daños que causó a la economía como tal, justamente abrió otras economías de uso del espacio, otras economías de uso del tiempo. Creo que eso, junto con las discusiones que trajo ese momento político de protesta, fue un primer golpe a la lógica con la que veníamos trabajando teatralmente, ya que teníamos muchas inquietudes y dudas sobre aquellas herramientas con las que solíamos representar en nuestras obras. Entre ellas, por ejemplo, los papeles que jugaban el actor y el espectador, la lógica misma de la dirección, de la dramaturgia, se fueron dislocando, deformando, borrando, y eso nos llevó, en principio, a salirnos de los edificios teatrales para intentar encontrar respuestas a nuestras inquietudes, por medio de intervenciones en edificios públicos, que es el caso del proyecto SRE, Visitas guiadas (2007). El contexto nos hacía también preguntarnos por esa otra gran representación, esa gran narración que es la lógica del Estado nación mexicano, que se nos estaba desmoronando, en términos no solo de la democracia electoral y representativa, pues

empezamos a intuir que estábamos acercándonos a un abismo donde la desaparición de ese Estado conllevaba también la revelación de muchas formas de violencia que se iban a hacer evidentes muy pronto.

De por sí, nos parecían insuficientes las herramientas y las formas de producción con las que normalmente habíamos trabajado: los ensayos, la relación con el público, etc. En uno de nuestros últimos trabajos, *Deus ex machina* (2018), que es un call center que llama a todo el país desde un teatro en el centro de la república mexicana para escuchar las voces de quienes no están, ni estarán, ni les interesa, ni saben de la existencia del teatro donde estamos físicamente nosotros emplazados para intentar conjurar; llamar a esas voces, hacerlas que se presenten allí sobre la escena, aún si es de manera instantánea, aún si es de manera fugaz, es un poco seguir dándole la vuelta a esa pregunta por las propias herramientas que nos da el teatro sin irnos del todo, sin salirnos del todo, del aparato teatral como lo conocemos.

PV: Lo que nos sucedió fue una fractura. Se fracturó la posibilidad de pensar el espacio, no solo el espacio público, sino la vida pública. Teníamos conciencia de lo que era la vida en este país, hasta que ciudades urbanas importantes se empezaban a convertir en extraños pueblos fantasmas, con toques de queda y un constante parloteo de los medios, que a su manera hacían desaparecer formas de vida y empezaban a aparecer formas de muerte, formas de matar. Vivíamos en una violencia que hasta el día de hoy parece inacabable, sin fin. Esa fractura que produjo esa especie de imposibilidad de la vida pública, también condicionó la manera de posicionarnos frente al teatro.

HB: ¿Cómo ante escenas tan desbordadas como las de la violencia que aparecían en los medios, en las calles, donde las puestas en escena requerían un grado de barroquismo grotesco, obsceno, podíamos nosotros dejar de contar cosas con esos mismos medios narrativos, con esas formas de narrar la vida, de exponer los cuerpos, de producir dramaturgias? Intentando una reacción de defensa incluso, de protección, un poco de salud mental, de salud visual— encontrar de manera oblicua, en efecto, en algún rincón de la ciudad, en algún rincón donde habitan unas palomas, en alguna voz que recibe una pregunta inesperada, en el contacto de una piel con otra¹, en algún proyecto sobre Xipe Tótec. Es decir, lugares que no dejan de lado la producción de violencias, de violencias maquínicas, de violencia sistémicas, pero que renuncian de alguna forma a puestas en escena o que intentan hacerse cargo de narrativas, mucho más duras. En ese sentido es casi un trabajo de deshacer, de hacer poco, como los animales o como los organismos, que, ante cierto riesgo, funcionan con mínimo para poder vivir más. No sé si estas metáforas valgan, pero bueno, es una forma de pensarlo ahora.

GP: Ese desplazamiento pone en crisis la noción más moderna de teatro, pero recompone una experiencia de lo común, que ha estado

en el centro de la experiencia teatral operando de modos históricamente localizados y cumpliendo funciones claramente políticas. Me gustaría que se refieran a los modos en que Teatro Ojo procura una experiencia de teatro en aquello, lo que aparentemente está por fuera del teatro, habilitando otras posibilidades de distribución espacio-temporal (Rancière) de relación y de diálogo dentro de la comunidad política.

PV: Nos toca un contexto muy distinto a lo que fueron las producciones de la creación colectiva de los años setenta y ochenta, de las que somos herederos. Y, de alguna manera, donde sí hay algo de eso es en la manera en que Teatro Ojo se vuelve un espacio común también para las personas que lo conformamos. Pero la pregunta también es cómo se potencia cierta singularidad de esa especie de lugar común que resulta Teatro Ojo. La historia de Teatro Ojo nos ha permitido producir, sin darnos cuenta, un lenguaje que es muy particular y que no solamente pasa por formas de hablar sino por formas de estar. Ahora, por otro lado, está aquello que se puede llamar común con Rancière, y más allá de Rancière, o más acá de Rancière, en un contexto como el mexicano con todas sus formas cambiantes, chocantes, a veces muy claras y muchas veces muy confusas y difíciles de comprender. Lo que sí se vuelve común ese espacio efímero que produce Teatro Ojo con la gente que activa las piezas. Ahí hay algo de lo común que es muy importante en la producción, en poder reunir, como un gesto de aglutinamiento efímero de presencias y, sobre todo, de voces que se encuentran en un mismo lugar y en un tiempo más o menos acotado. Entonces, creo que esa forma de lo común pasa por ese momento efímero.



S.R.E. Visitas guiadas, 2007.

Cortesía Teatro Ojo.

Alonso Arrieta (AA): Hay dos trabajos distintos, pero que corresponden a un mismo impulso productivo, que es de alguna forma en el que estamos en los últimos tiempos. Uno sería, *Canto de palomas* (2016) donde se imagina ese “afuera del teatro”, y la relación con unas palomas que, a su vez, habitan un teatro abandonado en la ciudad de Guadalajara, donde habíamos sido invitados a actuar. Hay una pregunta por una escena que ni siquiera sabemos si somos capaces de verla nosotros que estamos trabajando allí la obra, o los espectadores, y sin embargo está el intento de hacerla, de señalarla, de apuntarla, de intuir su existencia. Pensar si la escena puede descuadrarse, ampliar sus límites, pero por lo pronto, desplazarse para intentar pensar otro tipo de transformaciones.

Es intentar vislumbrar esas potencias de esa teatralidad radical, preguntarnos de quiénes somos contemporáneos y, si es posible llamar contemporáneos a ese que va al lado en el transporte público aún si, digamos, en términos de física moderna, parecería que habitamos el mismo tiempo. Y el otro trabajo es, nuevamente, *Deus ex machina*

(2018), que es imaginar la potencia que podría tener una escena de puras voces que no son contemporáneas, de gente que no conoceremos, que no nos conoce. Es lanzar una suerte de llamado, de interpelación a alguien a cientos de kilómetros del escenario donde estamos trabajando, alguien que en ese momento está sembrando unas zarzamoras, huyendo de alguien que lo persigue, yendo a trabajar, dando de comer a su nieto, personas que están en escenas absolutamente cotidianas, y podríamos pensar que están ocurriendo, que nos son contemporáneas al momento en que nosotros estamos intentando formularnos o contar un historia del país. En *Deus ex machina* intentábamos insertarnos en una coyuntura muy precisa, muy puntual del final de un ciclo político que son los sexenios, el período presidencial, y que por alguna razón han sido importantes para Teatro Ojo. Al encabalgarnos en esa lógica cíclica de los sexenios, del tiempo político, intentamos producir otras lecturas o algún tipo de crítica. Intentar ubicarnos allí, ante la imposibilidad de concebir siquiera la posibilidad de decir, que eso es un poco lo que produce el miedo, o la saturación, o a veces el aburrimiento, o a veces el desánimo, quedarnos sin ganas de contar la historia de lo que nos está pasando. Y también ante el rechazo a la evasión que podría querer decir “ah bueno, voy a hablar de la violencia con escenas de violencia, voy a hablar de cuentos de princesas...”. Lo que imaginamos como una escena posible fue hacer llamadas a todos los que podamos, a alguien desconocido, a alguien que ni siquiera presume que va a ser escuchado en un teatro, para intentar compartir un tiempo que está por otro lado, dislocado, fracturado...

María López Toledo (MLT): Yo creo que no estamos habilitando otro tiempo. El tiempo ya está ahí puesto. Solamente estamos deshabilitando un espacio, en *Deus ex machina* yo creo que deshabilitábamos esa caja negra en donde estábamos como espacio teatral para habilitar ese otro tiempo que escuchábamos. Lo que pasaba ahí es que no teníamos un límite de tiempo para hablar con las personas que estaban del otro lado. Entonces el tiempo que estábamos compartiendo, en el caso del señor que estaba en su parcela de zarzamoras, el tiempo en el que nosotros hablamos, fue el tiempo en el que él se tardaba en regar esa parcela: desde que empezó hasta que se le acabó el agua. Ese fue el tiempo para poder hablar. El tiempo lo delimitó la salida del agua. Nosotros no habilitamos otro tiempo, solo lo dejamos aparecer. Y lo dejamos aparecer quizá abriendo un espacio de silencio. Pero el silencio se puede escuchar si no hay ruido. Creo que justo en *Deus...* lo que pasaba era que hablábamos con las personas y había que preguntarles cosas, o sea no podías quedarte callado porque sino la gente se asustaba y colgaba: había que rascar. Entonces, una vez que salían, una vez que se lograban escuchar los

sonidos, entonces, ahí dejabas que se abra la escena, ahí se abría ese otro tiempo.

HB: Sí, ese otro tiempo que es imposible de imaginar en una dramaturgia previa. Son apariciones de pájaros cantando atrás de la persona que respondió la llamada. Esas duraciones que no son la duración de la dramaturgia.

Podríamos hablar de otros trabajos de Teatro Ojo, pero creo que Deus ex machina condensó ese tiempo como nunca lo habíamos hecho, la reunión o el encuentro de muchos tiempos: por ejemplo, en este caso del hombre en el momento que riega su mata de zarzamoras hay un tiempo también. Si pensamos en el tiempo real en donde se produce una de las muchas llamadas —de las 1900 (aproximadamente) que quedaron registradas—, estaba eso: el tiempo del que regaba sus zarzamoras versus el tiempo de las cuatro o tres horas de la función. Pero si leemos, por ejemplo, desde todos los tiempos que estaban en la memoria de ese hombre, o sea los tiempos que parten de lo que las zarzamoras le podían evocar, allí aparecen otras formas del tiempo. Creo que hay una especie de encuentro de tiempos que se vuelve muy, muy interesante.

Y quizás, a contracorriente de lo que está en boga, por lo menos acá en México, esto del teatro comunitario que asume que podemos “hacer comunidad”, buena parte de nuestros trabajos lo primero que hacen es preguntarse si podemos siquiera imaginar eso. Es decir, qué posibilidades de comunidad más allá de ese encuentro tan fortuito, tan aleatorio como una llamada telefónica o como la presencia de las palomas pueden siquiera abrir la posibilidad de eso que llamamos “común”, “la comunidad”, etcétera.

PV: Y donde se encuentran mundos que nada tienen en común también, ¿no?

MLT: Claro, porque ahí se abre uno de los problemas de la representación. Cómo se puede representar ese tiempo si no es con ese mismo tiempo. Creo que una de las posibilidades del representar ese tiempo es con los “no encuentros.” Había veces en que uno hablaba con alguien y no lográbamos entendernos. No porque no entendiera las palabras que me decía, sino porque no lo lograba. Hubo una señora que me dijo “pues yo fui muy pobre de niña... fui huérfana porque mis papás murieron” y unos minutos después yo le pregunto “ah, señora, ¿y cuáles fueron sus juguetes favoritos?” y la señora, yo la escuché con la voz enojada, me dijo: “Es que te dije que era pobre y era huérfana”, entonces yo solo me quedé callada porque había cosas que no lográbamos entender porque es otra persona, está en otro lugar y creo que ahí había algo muy importante, había una manera de representar las distancias que me parece que Deus... lograba intuir: representar el espacio entre dos personas.



Atlas electorales 2012, 2012.
Cortesía Teatro Ojo

GP: También sus modos de creación me parece que subvierten las nociones más centrales de la forma establecida de hacer teatro: la técnica, el entretenimiento y, claro, la noción de actor, tan central

para el teatro del siglo XX. ¿Cómo se posicionan frente a esos elementos fundamentales en el sistema teatro?

AA: En principio diría que, si bien todos los que estamos aquí de manera profesional no pasamos por carreras de actuación, sí hemos pasado por escuelas de teatro, educación no formal, etc. Y si bien hacer teatro nos reunió, lo que nos hemos ido inventando son técnicas distintas a las que se suelen considerar en las formaciones académicas de teatro. Hay una suerte de expansión de una lógica, que es la idea de que cualquiera pueda hacer teatro y de que el teatro que más me interesa es aquel que puede hacer un niño, un anciano, un cajero de banco, un actor súper especializado; un escenario que sea susceptible de recibir a cualquiera. Y en ese sentido quizás hacia donde hemos dirigido nuestra técnica es a las formas de mirar: dónde, cómo, a quién mirar, con qué óptica, con qué aparatos, con qué preguntas podemos salir a la calle o abrir la puerta de un teatro para que cualquiera pueda asumir la voz, cualquiera pueda asumir su presencia. Buena parte del trabajo de Teatro Ojo ha tenido que ver con cómo rodear, cobijar a esa presencia de cualquiera. A eso me refiero también con el trabajo sobre la mirada, y últimamente diría, y quizás de forma mucho más enfática, la escucha. ¿Podemos escucharnos? o sea, ¿podemos escuchar a cualquiera?, que esa sería un poco la pregunta, así como ¿podemos mirar a ese cualquiera?

PV: Sí, creo que parte del desplazamiento llega hasta allá. Eso es sobre lo que hemos estado insistiendo: en formas distintas que sí constituyen un riesgo para cada proyecto, porque intentamos cambiar ese formato en donde ese otro, ese cualquiera, va a hacer aparecer la forma de teatro que nosotros nos estamos imaginando. Un espectador que llegue a un teatro que está abierto durante 10 horas (estoy hablando del trabajo que se llamó *Lo que viene* (2012)), y donde no se va a sentar a observar aunque también puede hacerlo. En el espacio se disponen una serie de preguntas en torno al momento histórico muy reciente que se acaba de vivir, que está circulando y que, conforme estas se vayan respondiendo se va suscitando una especie de conversación desterritorializada. Pero a esa persona que llega al tomar el micrófono y hablar y contestar una de esas preguntas no le llamamos actor; no obstante es el que hace el teatro, por lo menos el teatro de Teatro Ojo. O sea, lo hacen todos ellos: el que contesta el teléfono sin saber para qué le van a hablar y que por alguna razón desconocida concede responder a una serie de preguntas que una voz extraña le hace y que de alguna manera desvía también la lógica útil, productiva, digamos, de las llamadas de los call center cuando no se llama ni para pedir dinero, ni para pedir tarjetas de crédito, ni para ayudar en un soporte técnico sino se habla para hacer ciertas preguntas y conversar a partir de preguntas que tienen que ver con la historia, con la historia personal también. Y, luego, algo sobre lo que

yo he estado reflexionando en los últimos años a partir de este desvío que Teatro Ojo ha tenido y que, como imagen apareció bajo la figura de la ventriloquia que tiene que ver con las presencias que se hacen a partir de la voz: voces que resuenan. Esto me ha llevado a pensar también en la figura de las máscaras que hablan y que de alguna manera reactualizan una figura clásica del teatro que es lo que deviene en personaje; regresar como a ese origen del *prosopos* [sic], o del *personare*: del que está hecho para resonar y que en esa resonancia es, digamos, donde produce, donde conecta, donde hace aparecer y manifiesta estas presencias que decíamos al principio, que tenía que ver con las dos acepciones posibles de la *skené*. Esa especie de voz que resuena, de *personare*, es algo que regresa, que vuelve a tomar forma en estas otras estrategias en donde el *personare* como la voz que resuena son muchas voces que resuenan. Personas que viven un tiempo —un mismo tiempo histórico— y al mismo tiempo muchos tiempos y que a partir de lo que dicen van dibujando otra forma de imaginar nuestro tiempo, nuestra nación, quiénes somos. Entonces, creo que hay algo que se desplaza, pues no tiene que ver con el actor, un personaje que no tiene que ver con el actor; creo que eso es lo que nos pasa en estos últimos trabajos, sino que esa máscara que resuena constantemente y que hace y que produce y que reactiva el teatro, un teatro que no solamente pasa por su posibilidad de lo visible sino de percibir y de escuchar, de lo que resuena, de lo que genera una especie de esfera acústica, sonora, pero también que nos permite percibir presencias que son capaces de aparecer desde otros lados y en formas un tanto insospechadas también.

GP: Detrás de esa idea de actor, que se pone en crisis y que nos hace repensar en quién está o no capacitado para actuar, existe una lógica que me refiere a esa emancipación intelectual que descansa en un principio de igualdad de las creatividades, otra vez Rancière, eso que Héctor enunció en el taller que ofrecieron en la Compañía Nacional de Danza, en el marco de las Jornadas de pensamiento/acción, realizadas en 2019, en la Universidad San Francisco de Quito, en cuanto a una idea de que cualquiera puede ocupar el escenario. En ese sentido, se habilita también una reconfiguración de la relación de expectación, ¿podrían referirse a este asunto?

HB: Voy a retomar algo de lo que ya dijimos para hacer énfasis. Por un lado, hay un escenario que puede recibir a cualquiera que quiera acercarse al teatro desde la lógica de “yo quiero hacer teatro”. Por otro lado, está la idea de pensar que por donde pasa la vida pasa el teatro, y entonces ese es un problema de quien mira; es decir, sería pensar en el gran teatro del mundo, en cualquiera de las figuras que han asumido que el mundo es un teatro y, en ese sentido, cómo el espectador ha ido, de alguna manera, transformándose, cambiando de la mirada de Dios a la posibilidad de la mirada de alguien en Kafka, en el Gran

Teatro Oklahoma, en la mirada técnica, telemática, qué sé yo. Yo diría que hay algo en el trabajo de Teatro Ojo que tiene que ver tanto con el actor como con el espectador, y que gira en torno a qué puede un actor (y eso atraviesa cierto tipo de trabajos como Atlas Electores, trabajo que acompañó la campaña presidencial en 2012). No solo un actor en el teatro, sino en pensar realmente cuándo nos convertimos en actores, por ejemplo, somos actores políticos; es decir, somos capaces siquiera de ser eso, o, retomando lo que decía hace un momento Patricio, “quién me resuena”, más allá del escalofrío primario ante el sufrimiento de otro o ante la belleza de alguien, qué clase de resonancia real, si buena parte de la definición de “persona” es aquel que resuena jurídicamente, aquel que resuena en mí, en mis emociones, en qué es capaz de resonar en nosotros; y no cancelo esto, sino que tenemos que no dar por hecho que todo aquel que se suba en el escenario resonará en nosotros o que actor es solo aquel que puede subirse a un escenario porque posee una técnica o porque quiere simplemente. Entonces creo que buena parte de todas las exploraciones de Teatro Ojo pasan por esta pregunta; es decir, ¿realmente esas voces a las que llamábamos nos atravesaban, nos resonaban?, ¿depende de qué, de lo interesante, escabroso, bonito que nos decían, o de una cierta hipersensibilidad o indolencia, dependiendo de quién escucha? Creo que las preguntas, si pensamos en los trabajos de Teatro Ojo como preguntas, tendrían que ver también con si esas figuras están activas; es decir, ¿realmente hay actores y espectadores? No solo en nuestros trabajos sino, por ejemplo, en la escena política: ¿Quién es realmente un actor político?, ¿somos espectadores simplemente de un espectáculo político?, ¿podríamos subirnos a un escenario político, por ejemplo? Y eso se puede extender a otros campos.

PV: Sí, la pregunta es pertinente en términos de cuántos actores o cuántas posibilidades de actores existen incluso regresando a una noción más tradicional, entre comillas, de actor. Pero cuando algunas veces incluso, por ejemplo, en los muchos Méxicos que hay, cuando uno imagina cierta figura de actor fuera del sistema de circulación teatral. Me quiero referir a otro de los proyectos que nos llevó, en 2011, a trabajar con una comunidad indígena, Hñähñú, que habita en un pueblo llamado El Alberto, en el estado de Hidalgo, en la zona del Valle del Mezquital. En esa zona, existen varios parques ecoturísticos que han servido mucho a estos pueblos indígenas. Uno de ellos tiene una particularidad y es que hacen algo que ellos llaman un “simulacro”, que se llama la “Caminata nocturna”, en donde, a través de una ejercicio de deporte extremo y de formas muy, muy teatrales de representación, hacen que el turista, espectador, viva lo que vive un migrante al cruzar de México a Estados Unidos. Entonces, ellos utilizan toda la naturaleza de su pueblo para hacer esta especie de

representación, donde uno tiene que salir corriendo y lo persigue la Border Patrol de la Migración gringa y tiene que cruzar el río para estar escapando constantemente de ellos, y se encuentra con personajes diversos. Ahí, por ejemplo, aparecía una pregunta muy distinta en relación a qué función tendría, en principio, de la manera más general, el teatro, pero también estos actores que aparecían ahí. O sea, en donde ser actor, sí tiene que ver con intentar hacer resonar para muchos lados una realidad que les toca vivir a ellos que en su pueblo mayormente migrante donde la mitad de la gente está viviendo en los Estados Unidos, y desde ahí parte del pueblo se puede mantener, entre el parque turístico y la “Caminata nocturna”, y por otro lado, del dinero que mandan los que están en Estados Unidos. Entonces, ahí hay una noción muy parecida en términos formales de lo que es un actor, pero muy distinta en términos de función, de cuál es la función de un actor en esas circunstancias. Entonces, creo que resulta una noción, para nosotros, sumamente cambiante y que atiende a circunstancias y a contextos muy específicos.

HB: Incluso ahí pensar al pueblo como el actor. Un pueblo actor. Hay otro caso que es el de Xocén, un pueblo en la búsqueda de un libro perdido en donde todo el pueblo actúa así, casi en parámetros estrictamente teatrales. Y en el caso de El Alberto es evidente. Porque sí, hay roles, de alguna manera hay personajes, pero lo que se pone en marcha ahí es el pueblo como actor en términos de un trabajo comunitario, de una economía comunitaria. Entonces, donde el actor no está en función de la narración de una fábula sino de algo colectivo.

PV: O, la sensación es que aquí aparece de manera más directa esa especie de gesto, de impulso primigenio del teatro, pero ahí era muy clara esa función.

HB: Sí, que era un poco eso, pensar si el trabajo es sobre la mirada: en algunos de nuestros trabajos el espectador es invitado a ver el mundo como obra de teatro, o es invitado a participar de un acto teatral no obligado en términos de teatro participativo, de “ahora te sometemos a una experiencia... sensorial, etcétera”, sino compartir un tiempo, una posibilidad, la posibilidad de hablar en voz alta.

PV: Y en ese sentido, creo que un ejercicio interesante que se ha dado en distintos trabajos de Teatro Ojo, es que también se ha desplazado nuestro lugar, como el lugar del artista o la función del artista, en cierto punto nos ha vuelto seres expectantes también; dado que producimos esos escenarios donde la gente participa en una u otra forma, nosotros nos hemos tenido que convertir también, en parte de la caja de resonancia de eso, o en los receptores de aquello que resuena. Creo que también es una posición ética o política de lo que hacemos, es saber que somos la escucha de lo que dice esa gente que está hablando. Puedo decir que está hablando porque nosotros

produjimos ese espacio. Entonces sabemos que también hay una especie de juego entre ser el artista y ser el espectador de nuestras propias piezas en momentos distintos, dependiendo de la obra, y del lugar que le demos a ese otro que va a participar.

HB: Hay una figura importante que tensiona el trabajo de Teatro Ojo y es algo que tiene que ver con un proyecto que no sé si lo terminaremos, o si se está terminando con otros nombres. Tiene que ver con una cruz parlante en Yucatán, una cruz que en el siglo XIX incitó a los mayas a rebelarse contra el Estado mexicano. Y habló, se dice, a través de un acto de ventriloquia, habló porque en el mundo maya todo habla. Pero el caso es que dejó de hablar en principio porque el ejército entró a la zona rebelde en la selva maya y le cortó la lengua al ventrílocuo que hablaba, llamado Manuel Nahuat. Sin embargo, luego la cruz se siguió comunicando por cartas escritas o a través de unos sonidos incomprensibles que un intérprete traducía después por cartas. Luego ha estado en silencio por mucho tiempo y esa latencia de esa cruz que no ha hablado pero que, en una puesta en escena de larguísima duración (que haría palidecer cualquier performance duracional) gente de los pueblos mayas de esa zona se reparten el trabajo de ir a vigilar a la cruz, ser guardias, ser custodios de la cruz, pero a la vez también tener la figura de estar alertas por si la cruz volviera a hablar. Entonces esta lógica de estar esperando durante 170 años que la cruz vuelva a hablar, tiene algo que ver también —con toda proporción guardada y toda distancia guardada— con ciertos trabajos de Teatro Ojo, en el sentido de proponer dispositivos para que esas voces sean convocadas o que al convocarlas, aparezcan sonidos de fondo, cosas que no esperábamos conscientemente, pero que había que estar muy alertas para poderlas. Entonces, hay algo de espera y duración en esa lógica, algo de salir a observar sin las herramientas del antropólogo, del etnólogo, del psicoanalista, del sociólogo, pero salir a observar, qué sé yo, otras apariciones.



Lo que viene, 2012.
Cortesía Teatro Ojo.

GP: Su intención de desorganizar la mimesis, título de uno de sus trabajos, tiene, sin duda, implícita una idea de desorganizar la historia y también la narración e incluso la noción de ficción. ¿Cómo se ha materializado esto en sus últimos trabajos?

PV: Bueno, no solo en los últimos. Yo diría que, incluso, en los previos a aquello. Diría, por ejemplo, que las visitas guiadas al antiguo edificio del Ministerio de Relaciones Exteriores en la Ciudad de México, que es un trabajo de 2007, sin que lo nombráramos así pero tenía ese mismo propósito: rearticular residuos desde otras posibilidades narrativas, desde otras formas de afectarnos. Contar historias a partir de retazos, articular o empatar un cierto estado de ánimo en ese momento en México a partir de una ruina moderna de objetos residuales, abandonados, etcétera. Y que la forma de montarlos, de articularlos a través de caminatas y de ordenarlos y desordenarlos en el momento en que la caminata de cada uno de los espectadores, que hacía un recorrido distinto, le iba dando uno u otro

sentido. Me estoy refiriendo tanto a muebles, ventanas que daban a cierta zona de la ciudad, expedientes burocráticos que hablaban de migrantes mexicanos desaparecidos en Estados Unidos o, qué sé yo, grabaciones escabrosas de algún contrarrevolucionario nicaragüense que pidió asilo en México, etcétera; de acuerdo al punto en el que aparecían en estas caminatas, se armaba la línea narrativa de cada uno de los visitantes del edificio que era un edificio emblemático en la arquitectura, en la historia de México. Pues así se iba dando una u otra forma de montaje. Ahora, lo que hacemos en Desorganizar la mimesis que cobró ya la forma de una conferencia escénica, que creo es un procedimiento que sirve para ir articulando cosas. Es decir, nos sirvió antes, nos sigue sirviendo ahora para ir acumulando materiales, para irlos ensayando, montándolos de una u otra forma, presentándolos ante el público, enunciándolos, encontrando también cierta narrativa visual. Pienso, por ejemplo, en el trabajo sobre el Libro Vivo de Xocén², hay algo allí en el trabajo de ficción a partir de documentos absolutamente tomados de la realidad, tomados de archivos del Estado mexicano, narraciones, relaciones establecidas con los pobladores de Xocén, etcétera, nos permiten tirar buscadores, son tentativas de encontrar puntos de quiebre en las instituciones mexicanas, por ejemplo. Por qué un presidente (Carlos Salinas de Gortari) acepta buscar un libro que vive y que sangra; por qué un presidente que se asume como ilustrado, como modernizador, acepta una apuesta así; por qué esas preguntas, las preguntas que lanza la inquietante desaparición de un libro de esa naturaleza nos puede servir para pensar otros fenómenos en otro momento histórico, en otras coyunturas, pero que nos siguen afectando, por lo pronto ahora al grupo que vive en la Ciudad de México y que intenta atar cabos en ese sentido. Y a la vez son formas de intentar producir encuentros: encuentros con los pobladores de Xocén, pero también con las mismas instituciones del Estado mexicano, que son claramente de corte occidental, de corte moderno, ilustrado, o las instituciones que se fundan en la mirada antropológica de los pueblos indígenas u originarios, etcétera. Y nos permite producir a través de la ficción, otras potencias para poder imaginar narraciones que, por otro lado, pareciera que se topan siempre con puntos ciegos. Entonces, son como tentativas de abrirse a otros imaginarios que por los caminos que solemos recorrer, ya sea burocráticamente o incluso desde ciertas perspectivas del arte, se topan con paredes.

Yo creo que hay una especie de inquietud arrebatadora que nos hace que ciertas narrativas más o menos legítimas o legitimadas se nos vengán abajo. Y creo que encontramos un sostén para esa especie de sismo constante y no venimos abajo con todo eso, en esta forma artística de intentar adelantarnos a cual presentimiento para intentar desorganizarla; es intentar bailar al son del huracán o del tsunami. En

esta desorganización de la mimesis aparece esta figura tan inquietante del nahual y nos hace pensar en nuestra propia posición o existencia en el mundo y creo que hay algo que creo que no hemos dicho y que es importante en nuestros trabajos: tiene que ver con una especie de tiempo-otro, diría un tiempo mítico también que, disueltos nosotros, está constantemente inquietándonos, removiéndonos, y hace aparecer cosas que casi siempre son difíciles de asir, de darles un lugar. Creo que hay una pregunta por el tiempo mítico que se traduce en nuestro propio intento de desorganización de todos esos fragmentos, de todas estas astillas como una especie de pregunta también por el umbral que aparece entre un tiempo histórico y un tiempo prehistórico. Y en ese sentido creo que es eso, intentar preguntar por gestos, por una serie de cosas que nos condicionan constantemente, pero que se conectan con cosas a veces de forma difíciles, inexplicables —difícil de ponerlo en palabras— y que de alguna manera nos permite también darles lugar; me pregunto si la forma en que intentamos interrogar nuestro propio inconsciente es preguntándole al inconsciente de los otros. En gran medida, *Deus ex machina*, en las llamadas, iba de eso también, de que aparezcan formas de decir a partir de preguntas muy variadas. Entonces, creo que tiene que ver también con preguntarle a esa inquietud y a ese otro orden que constantemente se desmorona. Y en ese sentido, es importante pensar más en los fragmentos que producirían una posibilidad de tiempo, de espacio mítico, a diferencia de una forma de teatro autobiográfico, que es muy común ahora (y hay quien lo hace muy bien) pero creo que del que nosotros tomamos cierta distancia. Paradójicamente creo que para nosotros preguntarle al otro no significa reconstruir historias como narrativas completas de vida sino entender la inquietud a partir de formas de decir muy fragmentarias; donde decir no viene solamente de la sintaxis de lo que se dice sino de la inquietud, del temblor, del tono de voz que viene de la cavidad más profunda de la gente. Entonces, creo que eso está constantemente desorganizando también nuestra mimesis, nuestras formas de entender el mundo.

MLT: Yo quiero hablar desde la idea de volver a enmascarar. Una idea que sale de *Desfiguraciones*, de Michael Taussig, es que si ya de por sí la verdad histórica está hecha como una ficción, qué pasa cuando le volvemos a poner una máscara, o sea cuando la tomamos como ficción y le ponemos una máscara como para poder mirar desde otros lados esa verdad ahora reenmascarada, poderla mirar desde lo más sutil; pienso que cuando se usa una máscara lo que se logra ver son los ojos, los ojos del que está detrás de la máscara.

HB: Bueno, y sobre lo que decía Pato con una metáfora, lo de danzar ante el huracán o ante el temblor: danzar con el temblor para no caerte. Eso tiene que ver con la desorganización que está ocurriendo y con una forma de ir acompañando esta

desestructuración de certezas que al menos yo tenía de niño. Por ejemplo, el zapatismo. El neozapatismo irrumpe en el 94 en Chiapas, en México. Y aquí hablo personalmente porque es un fenómeno que si bien pasa a muchos kilómetros de distancia y a muchos siglos de distancia de mi propia realidad, también nos es contemporáneo y de alguna manera sí que atraviesa parte de esta desorganización de la mimesis con la que ahora quisiéramos ir acompañando este tiempo. Es decir, lejos de intentar construir la representación de este tiempo, quizá es un poco justo acompañar el momento de desarticulación del tiempo descoyuntado que nos toca vivir.



Ponte en mi pellejo, 2013.

Cortesía Teatro Ojo.

GP: En la noche, relámpagos, el texto que se publicó a partir del proyecto que lleva el mismo nombre, y en que ustedes habilitaron en un primer momento un foro público para desmontar-intervenir ciertas imágenes de la violencia política mexicana, se narra el momento en el que uno de los participantes del foro —Manuel Hernández— cuestiona el impacto real de ese ejercicio en medio de la urgencia de actuar frente al contexto que atraviesa el país. ¿Activa ese cuestionamiento, en alguna medida, su acción político-estética por

venir? Y en este sentido, ¿cómo entender esa compleja y móvil relación entre arte, activismo y política?

HB: Dificilmente imagino una acción directa del arte que logre trastocar alguna estructura importante, económica o política en mi país. Otro tipo de acción necesitaría otras herramientas, otro tipo de organizaciones. Ahora, en un sentido micropolítico, creo que la organización de Teatro Ojo es ya una tentativa política. Pero bueno, no sé si esto es en este caso interesante para una pregunta así. En efecto, cuando el psicoanalista Manuel Hernández en ese ciclo lanza una bomba (no fue el único, Ileana Diéguez de alguna manera ya lo había planteado en ese mismo foro, lo planteó de una manera muy cruda), intentando decir que nos hablábamos entre nosotros mismos a los ya convencidos, a los ya afectados de cierta forma y no a otros. Y desde luego que trastocó, no solo ese proyecto sino de alguna manera también nos trastoca continuamente y aparece de manera más o menos explícita con otras enunciaciones o con otros deseos, incluso: “¿Para qué hacer una obra en este momento?, ¿por qué usar recursos públicos?”, por ejemplo, que eso es algo importante. Normalmente Teatro Ojo trabaja con recursos públicos, ya sea de la Universidad Nacional de México, del Instituto Nacional de Bellas Artes, etcétera. Esas preguntas afectan el proyecto artístico y la formalización, pero difícilmente pensaría que nuestro trabajo tiene siquiera aspiraciones a trastocar estructuras de mayor envergadura, o quizá sí sumarse a un ambiente de preguntas del cual somos apenas una pequeña parte, pero que, por sí misma no puede ni siquiera imaginarse un desplazamiento mínimo. Incluso me parece que es entrar a ciertas sinergias, a ciertas preguntas que con otros artistas, con otros intelectuales, con otros habitantes del país, con otros pueblos, bueno, que intentan abrir potencias de otros, llamémosle así, “posibles”, que tiene que ver más con intentar no tanto explicarnos, pero sí confrontarnos. Intentar otras preguntas es el terreno del arte, intentar detectar otro tipo de síntomas. Podríamos, por ejemplo, discutir la misma política institucional del arte en México, desde la práctica, más allá de si nos involucramos o no en ciertos grupos de protesta, para intentar desorganizar la mimesis, en las mismas instituciones dedicadas a financiar, a acoger al teatro. Pero sospecho mucho del arte que se quiere transformador. Lo primero que me parecería importante es despejar, desde el sistema del arte, cómo colaboramos, cómo sostenemos o qué pequeñas potencias tenemos ahí de desorganización.

Ese foro donde reunimos a académicos, a especialistas, a artistas, a intervenir a partir de un juego con imágenes fue una especie de excepción para la propia producción de Teatro Ojo. Sucedió en un momento de una particularidad oscura y dolorosa del México contemporáneo, un año y medio después de la desaparición de los 43

estudiantes de Ayotzinapa, que realmente es el cúmulo de una serie de acontecimientos que no habían tenido esa aparición en el espacio público pero que eran igual de trágicos, y ya llevamos años en eso. Ciertos espacios donde comúnmente trabajábamos parecían o aparecían como imposibilitados, como obturados, como completamente cerrados. Entonces, la pregunta de Manuel Hernández surge en ese contexto pero, por otro lado, lo que me llama la atención de esa pregunta es que creo que también se ubica en algo completamente contrario a lo que hemos estado platicando en esta entrevista sobre Teatro Ojo, porque pareciera que la pregunta era una exigencia por una visibilidad enorme para que ese foro pudiera funcionar. Teatro Ojo no tiene la posibilidad y la capacidad de acceder a esa visibilidad: creo que hay espacios que se hacen justo no por las grandes narrativas que conllevan sino porque se hacen casi como trabajo de hormiga. A veces un grupo de hormigas es capaz de mover el cadáver de otro animal 20 veces más grande que él. Y que a veces eso pasa justo no por el orden de la visibilidad o de lo visible de ese acontecimiento sino, por otro tipo de trabajo que pasa por otro lugar, no siempre se percibe.

GP: Dentro del amplio espectro de modos, soportes y dispositivos a través de los cuales ustedes actúan: ocupaciones del espacio público, prácticas visuales, foros públicos, conferencias performáticas, etcétera, y detrás de la conceptualización que va a generar cada experiencia que proponen, interesaría conocer cómo son sus modos de producción al interior del colectivo. Contabas en el taller que en alguna medida lo que hace Teatro Ojo es reunirse a comer y conversar: a pasar el tiempo. ¿Podrías ahondar en esa cuestión?

MLT: Yo creo que lo que hacemos es dar muchas vueltas a las cosas, como sentarnos en una mesa para hablar y hacer conexiones; una manera similar de desorganizar la mimesis: una cosa nos lleva a otra y después esa cosa a otra y hay conexiones que parece que no son lógicas, pero tienen un recorrido. A mí, a veces me cuesta trabajo pasar de una idea que se dijo anteriormente a una nueva idea que alguien pensó. Después entendí que esa idea no era nueva sino que se iba conformando de lo que habíamos hablado e iba creciendo. Creo que también tiene que ver con estar a la escucha. Se generan ideas aquí y luego cada quien se va y cada quien tiene un entorno, una vida distinta; entonces de esas vidas se toma lo que le resuena y lo traemos aquí, lo ponemos y eso se desmantela o se deshace o se destruye como hasta llegar a lo casi imperceptible. No sé, hablábamos de un término, “lo infraleve”, todo se desmantela hasta llegar a lo más sutil, como el calor que deja un cuerpo que estuvo sentado en algún lugar.

PV: A partir de lo que dice María, pienso en lo que proponía Fernand Deligny, un educador francés que trabajaba con autistas y que intentaba entender las formas de conocimiento que permite esa

otra forma de estar, de entender, esa especie como de estatus psíquico. Él lo llama lo arácnido, y tiene que ver con dar vueltas e ir tejiendo una telaraña como otra forma de producir conocimiento, saber, entendimiento respecto a las cosas. Y, creo que hay algo de eso, hay algo de arañas en nosotros y a lo mejor en nuestra estética también. Eso sí, como una especie de telaraña no bien hecha sino llevada al infinito donde incluso nosotros mismos la perdemos, la olvidamos, porque no pasa tanto por una especie de principio cognitivo sino una especie de disolución de esos momentos, se disuelve esa telaraña y nos hace funcionar de otra forma, creo.

HB: Las formas de trabajo de Teatro Ojo han venido variando, aunque más o menos parten de lo mismo. En un primer momento, hace 15 años, nos veíamos para ensayar, necesitábamos un salón de ensayos, no sé si había calentamiento previo, pero de entrada había casi las demandas de un proceso teatral al uso. En algún momento, y que coincide también con la lógica de ese desplazamiento del que hemos hablado pues también se van desplazando esos lugares donde uno trabaja. Yo, en términos estrictamente familiares, recuerdo que todas las reuniones ocurren —ya sé que esto es un lugar común— alrededor de la mesa, de una mesa donde se come algo, se bebe y se platica, y se platica y uno no sabe si uno come para poder platicar o también uno platica para poder seguir comiendo. En ese sentido, yo diría que esto es una larga sobremesa que ya lleva muchos años en donde uno comparte la mesa con quien quiere seguir platicando, con quien le interesa. Me interesa, también el hecho de que ninguno de nosotros está compitiendo, por ejemplo, por una lógica de especialización, es decir a pesar de que hay una arquitecta, alguien que estudió sociología, alguien que estudió matemáticas y teatro, sociología y teatro.

PV: Una travesti...

HB: [risas] Una travesti, ciencias políticas y todo, pero eso se abandonó de alguna forma antes de obtener un título, antes de iniciar una carrera como tal y, sin embargo, todo eso está activo en la discusión. Y, de alguna forma, no porque haya intereses en obtener algún tipo de reconocimiento. Y más allá de cualquier cliché sobre la autoría o la muerte del autor y que ya no hay autores, hay algo en este agotar, agotar, girar, girar, girar, donde las ideas, en algún punto decía Patricio, se olvida de dónde vino aquello. Y en ese olvidar también hay un acto como de amasar algo, quizás hay algo ahí como estar amasando hasta que a lo mejor creíamos que íbamos a hacer un pan dulce y terminó siendo un tamal. Una idea sirvió para algo absolutamente insospechado y aunque esto suena, por un lado, como muy hippie, también hay que decir que, quizá, conozco pocos grupos tan [pausa seguida de risas] tan poco hippie como Teatro Ojo, en el sentido de que este tiempo tampoco intenta producir una comunidad

que vaya más allá de trabajar en Teatro Ojo. No hay una comuna, no vivimos juntos, no hacemos, aunque la metáfora fue amasar, pero no hacemos pan, no sembramos, no tenemos huerto. En ese sentido hay algo que tiene que ver con cómo cada quien sostiene su vida, su vida propia dando clases, siendo académica en una universidad o administrando un apartamento, qué sé yo. Pues también hay un punto donde su propia economía ya no les permite seguir adelante.

PV: Economía de percepción de dinero, pero también economía de deseos. De pronto, la economía de deseos ha sido otra y está bien, digamos, al final de cuentas, por muy viejos que nos hagamos, sabemos que Teatro Ojo no dejará de ser un momento en el tiempo. Hace unos siete años, un poco menos tal vez, las juntas de Teatro Ojo eran larguísimas, eran prácticamente de todo el día, duraban lo que Aristóteles dice que dura una tragedia [risas]. De sol a sol, casi. Las dinámicas han sido muy distintas y van marcando tiempos y temporalidades muy diferentes.

HB: En efecto esta entrevista se ha convertido un poco en este irse retroalimentando, aquí hay comida, aquí hay bebida y todo, incluso seguramente la grabación dejará ver un cambio en la forma de hablar, en los ritmos o incluso en cierta relajación.

PV: Perros y gatos...

HB: Perros y gatos que rodean en efecto, amigos que aparecen...

PV: La lluvia que vino y que se fue...

HB: Por ejemplo, muy al principio de Teatro Ojo había algo como muy presente del canto cardenche, que toda distancia guardada, con el canto de unos peones en el norte de México, que eran peones de las haciendas algodoneras, al final del trabajo se reunían a cantar y su forma, de alguna manera guardaba las pausas que se hacían para cuando llegaba un nuevo peón a integrarse al grupo donde cantaban, bebían, se emborrachaban. Su forma desentonada, entre comillas, de cantar, obedece a cómo va llegando la embriaguez, al cansancio. Es decir, un poco todas esas pausas que, de alguna manera, yo creo que no es difícil percibir en las formas de Teatro Ojo.



Deux ex machina, 2018.

Cortesía Teatro Ojo.

PV: ¿Pongo canto cardenche? A ver si es esto lo que queríamos escuchar [suena “Yo ya me voy a morir a los desiertos”]

HB: Pues esto es una canción cardenche, la más querida. Y es esta la forma de producir «acardenchada». A lo mejor somos los peones del capitalismo tardío [risas]. Como las formas van siendo

determinadas incluso en su desgarre, en su desentonación, incluso en su imposibilidad de transportarse, ya sea, por ejemplo, en ciertas colaboraciones, nos cuesta colaborar con otros grupos. Y también nos cuesta viajar, nos cuesta mover las piezas aún si nos proponemos lo contrario, hacemos algo muy anclado a un tiempo, un lugar y un grupo de gente. Solemos trabajar o pedir recursos a las instituciones públicas o a las universidades, ya sea dinero, espacios o articulaciones. Yo siento muy próximo esto a un trabajo de teatro universitario, no estrictamente formal, porque sí que apelamos mucho, por un lado, a una tradición universitaria y, por otro lado, ciertas universidades se lo pueden permitir.

PV: Y porque, digamos, a pesar de la dificultad del trabajo con otros artistas de teatro, lo que sí ha sido muy fecundo y fructífero es el trabajo con gente de otros saberes, en conversaciones con gente de lugares disímiles al nuestro, que nos abren a un montón de mundos.

HB: Sí, siempre hemos estado, no con un académico de cabecera, pero siempre revolotean alrededor de gente que sí está metida de forma más académica, incluso más formal en ciertos procesos de investigación, de escritura, etc.

PV: Sí, hay algunos académicos de cabecera, pero están muertos, afortunadamente [risas].

HB: Bueno, y también desde nuestra no especialización nos vamos llenando de textos. Es decir, hay muy poca formalidad en cómo nos acercamos a cierta información. Desde el primer trabajo de Teatro Ojo, que tenía que ver con física cuántica, ese era un detonador, hasta pensar en formas que provienen más de la etnología, de la antropología o, ahora, de la magia. Nos allegamos al saber de ciertos autores que sí están siempre circundando y luego se van quedando; no los olvidamos pero van perdiendo proximidad aunque siempre están. Quizás ahora lo que está cambiando es cierta epistemología, por ejemplo, de Quignard y Benjamin a las formas de pensar el futuro de ciertos pueblos.

Las formas de salida de una obra también nos permiten tensionar ciertas formas de producción. Es decir, a veces, sí nos interesa estar en un teatro, porque justamente nos interesa pensar las formas, las dinámicas de un teatro, del edificio teatral, institucional, etc. Hay algo en constante tensión también al estar al interior del Estado y trabajar con recursos públicos: ejercitar la tensión continua de formar parte del Estado, de creer que el Estado debe apostar por cierto apoyo a la cultura, por ciertas políticas culturales. Yo no quitaría esa parte de la ecuación de todo lo que normalmente pensamos. La universidad, las instituciones estatales, etcétera. Incluso la idea de recursos públicos, aunque los integrantes de Teatro Ojo no necesariamente viven de recursos públicos; sus trabajos sí apelan a los recursos públicos, porque pensamos que son productos públicos, también.

PV: Bueno, en eso que dices es importante recalcar que por ese motivo la entrada a nuestras obras artísticas no cuesta, pues ya se pagaron a través de impuestos. La relación de transacción de pagar por un boleto para que me den algo a cambio de ese boleto, no nos interesa. Es decir, la convención de comprar un boleto para un espectáculo determina un montón de cosas, es un intercambio económico que no nos interesa, la relación nos parece que cambia mucho en términos del tiempo, de lo que se espera, etc. No queremos partir de esa relación, que es una relación estrictamente mercantil, digamos, pura y dura, “compro esto y me das lo que compré”. Y, si bien ya lo pagaron, justamente a través de impuestos, la mediación de las instituciones estatales produce, me parece, otro tipo de demandas, otro tipo de relación de encuentro.

GP: En la conferencia performática que se llevó a cabo en el marco de las Jornadas de Pensamiento/Acción, sobre uno de los proyectos actuales, “Elucubraciones sobre el posible paradero del Libro Vivo de Xocén”, se expuso de manera extensa la investigación que el grupo lleva adelante sobre un momento particular de la política mexicana. Su relación con el/los pasado/pasados, con la/las culturas y con los modos en que estas se inscribe y se escriben en un libro. Una de las preguntas que suscitó su conferencia entre los asistentes fue la deriva teatral que tendrá o no dicha investigación. ¿Podrían referirse a cómo imaginan esa deriva?

PV: Hace unos días entrevisté a un señor, de 98 años, en ese pueblo, en Xocén, y fue una entrevista muy larga en maya. En la entrevista, él hizo toda una crónica de su vida en Xocén, cuando él participó con las fuerzas revolucionarias, etc. Fue una plática que me daba cuenta que era muy bonita [risas] porque, además, la persona que iba a traducir más bien dejó que corriera la entrevista y dijo “ya, en un momento traducimos eso”. Y en un momento me dijo “¿alguna pregunta?” y le dije “bueno, ¿podría hablar sobre el Libro Vivo de Xocén?” y ya, se soltó nuevamente a hablar. Y en la dificultad de la traducción lo único que yo iba anotando en el cuaderno donde hacía anotaciones, eran las palabras que decía en español, como para un poco saber qué iba diciendo. Y de alguna manera, pensaba si lo que hacemos sobre Xocén, o las veces que nos hemos aproximado al mundo maya, no dejan de ser eso, como ciertos anclajes desde donde nosotros podemos comprender algo, palabras que aparecen como destellos. Pensaba entonces que hay algo que tiene que ver con un trabajo de traducción imposible de un libro, una especie de preguntas a un mundo que nos es, por un lado, tan próximo, pero al mismo tiempo tan, tan difícil de acceder completamente.

MLT: Como deriva teatral creo que la conferencia misma es algo inacabado que es susceptible de seguir alimentándose. Ahí ya hay un planteamiento escénico desde una posible comisión que estará

dedicada a la búsqueda de este libro. Entonces, creo que tiene un potencial enorme para seguir derivando hacia otras culturas, y en otras problemáticas que se plantean desde otras circunstancias no necesariamente en México. Es decir, la conferencia misma está ahí para seguir creciendo como un planteamiento escénico de preguntarnos por un libro que busca una comunidad y que se convirtió en un problema de Estado: desde ahí es donde creo que tiene un montón de potenciales derivas en la investigación misma, en el juego que hace un grupo de teatro que reactiva la comisión de búsqueda de un libro. Ahora esto que pone Pato ahí, él, por otro lado, yendo hacia otros territorios del mundo maya pero encontrándose también con Xocén; y creo que todos estamos muy interesados en lo que toca ese libro perdido que sangra y es de un metro por un metro y que va a regresar, está vivo, ¿no? No sé, creo que las posibilidades son infinitas.



Recado negro, 2017.
Cortesía Teatro Ojo.

PV: ¿Cómo te has imaginado ese libro vivo?

MLT: Me inquieta muchísimo. De repente, es como poner la voz de todos los posibles personajes que pudieron tener contacto con ese libro. Creo que todo lo que se va construyendo es muy interesante, por ejemplo, pensar que estuvo encerrado en el palacio de la Comisaría de Xocén, porque estaba bajo llave para protegerlo, luego fue prestado. Lo interesante de imaginar ese libro es justo todo lo que viene con ello, las potencias de qué puede ser ese libro.

HB: Yo lo veo en muchas dimensiones y en muchos tiempos. Una es la teatralidad misma que implica la falta de ese libro, la teatralidad de la forma de pedirlo al presidente. También está la pregunta sobre si el mismo libro fue una puesta en escena del Laboratorio del Teatro Campesino, que es un grupo de teatro que trabajó en Xocén, y tal vez llegó a darle forma escénica, pidiéndoselo al presidente de turno y produciendo la falta, la necesidad de la aparición de ese libro. La conferencia da cuenta de las posibles organizaciones y desorganizaciones de la representación de ese libro, de lo que ese libro representaba para el presidente, para el Estado mexicano, para el poblador Xocén, etcétera. Luego da lugar a otro tipo de posibilidades. Diría que el ejercicio de intentar poner en escena esto nos podría hacer, nos podría llevar a cosas que no nos pasan por la cabeza a nosotros de lo que podría ser ese libro. Es decir, producir una obra en ese teatro al aire libre, con un árbol sagrado en el centro del escenario al que acuda el pueblo mismo a actuar, a ver, a discutir; es decir, el teatro como un ágora sobre eso que en algún momento les pareció o les sigue pareciendo un problema político. Por otro lado, a los que estamos en la Ciudad de México, con otras preocupaciones, con otros deseos, nos aparece este asunto de la comisión como un asunto para mí muy, muy concreto, muy, en algún sentido, urgente también. Porque nos permite también interrogar al nuevo gobierno, un gobierno que se dice “pro”-pueblos indígenas, que intenta pro-mover, rescatar, activar, fomentar tradiciones, costumbres, tradiciones, etcétera, de los pueblos originarios. Un gobierno, además, que ha apelado de forma magistral a estrategias teatrales no solo para llegar y hacerse del poder sino para ejercerlo y comunicarse. La comunicación política como una de las formas de teatralidad más complejas, más efectivas. Y en ese sentido, lo asumo casi como un reto a Teatro Ojo. Si Teatro Ojo puede interrogar esas formas del poder político actual en México. Y yo diría que va más allá de esto: para pensar las formas de comunicación del lenguaje, de articulación de deseos, economías, de formas de hablar. Nos interesa ver si este gobierno estaría dispuesto a asumir el problema del Libro Sagrado de Xocén, entendiendo que tiene otros problemas de desapariciones y de búsquedas: de 43 estudiantes de Ayotzinapa, miles y miles de desaparecidos por todo el territorio nacional, de criminales, etc. Tiene muchas otras cosas que buscar. Sin embargo, ¿Le podrá interesar al presidente de la República

asumir como propio el problema de un libro que dice el futuro y que a un pueblo le falta y del cual depende una soberanía perdida?

PV: Lo que me parece fascinante de esto que platica Héctor es si nosotros y creo que lo hemos intentado y lo hemos imaginado, a lo mejor solo por las condiciones de este momento, podríamos ser el puente que acerque cosas entre el gobierno, entre el poder y estos otros centros del mundo, que son el mundo maya. Digamos, en este caso específico, el Libro Vivo, entre otras cosas, pensaría yo, que están ahí, alrededor y que son apremiantes y que sí están esperando, están en la antesala del rostro de este gobierno.

GP: En ese sentido, ¿pueden, para finalizar, contarnos sobre sus próximos proyectos, y cómo estos dialogan con los que han venido haciendo en los últimos años?

HB: Tenemos proyectos en curso con ciertas particularidades. Patricio, por ejemplo, lleva un proyecto que es suyo, que es sobre presagios de un ciclo nuevo. Laura Furlan, por su cuenta, lleva otro proyecto sobre una lectura de Marx que se llama Los hilos sueltos de Marx; y, aunque no sé si esto tenga importancia, pero como tal, Teatro Ojo, seguramente llevará un buen tiempo en esto de la búsqueda del Libro Sagrado de Xocén y eso se vincula con algún otro proyecto que ahora se emplaza en Madrid y que tiene que ver con la muerte de Mame Mbaye, un mantero senegalés, migrante que llega a Madrid y, al ser perseguido por la policía madrileña, en su carrera y por un severo agotamiento, se le revienta el corazón y muere sin ser siquiera tocado por la policía. Y esto nos parece que le da forma —no es que sea ni el único caso, ni el primero—, a otro tipo de violencia que tiene que ver con las relaciones para encontrar, para escuchar el latido del corazón ya sea en dispositivos policíacos o en dispositivos afectivos como podrían ser los del arte. Si consideramos que el latido también comparte raíces etimológicas con la idea de «gruñido», el gruñido que lanza un perro de caza cuando está persiguiendo a su presa y que puede producir la muerte o puede producir el reconocimiento. Pensar esta imbricación, este entresijo entre máquinas, cuerpos, pulsaciones, ritmos, persecuciones, muerte, la vida de las mercancías, la confusión entre cuerpos, personas, objetos, es un tema de investigación que, por otro lado, no es más que una ramificación de otro tema quizá más vasto, más amplio, que es el tema del abandono. Estamos trabajando la relación entre petróleo y violencia, petróleo y arte, petróleo y progreso, petróleo y producción en un lugar en México que hoy día es quizá una de las ciudades más violentas de México, Salamanca, donde estamos haciendo un proyecto relativo a la relación entre arte, petróleo, economía, violencia y abandono.

El Estado mexicano apostó por el petróleo como el sustento de la economía e incluso el sustento de la lógica de soberanía nacional.

Entonces, estamos trabajando en cómo esto se vincula, con la figura del abandonado como un cuerpo, un lugar o incluso como un proyecto cultural. No quedan ni adentro ni afuera de la ley, que quedan en una suerte de limbo en la que ni son ilegales ni son anómalos, ni son parte de un proyecto nacional ni cultural mexicano. Entonces esta imbricación, entre cuerpos, técnicas, historia, esclavitud, neoesclavitud, violencia, pues son más o menos lo que le da forma.

PV: Me quedé pensando en algo que comentabas sobre Xocén, Héctor, en la pregunta anterior, y que es un tema revisado y discutido por la antropología en principio de todo el siglo XX, pero que creo que sí es importante revisar, reactualizar y que tendría que ver con la pregunta sobre las colonizaciones de los imaginarios. En ese sentido, se vuelve una especie de un lugar común pensar que solo la colonización de lo imaginario sucedió en comunidades o espacios indígenas: creo que hay algo que es más difícil tal vez de decir, pero que creo que sí aparece la urgencia por preguntarnos sobre nuestra propia colonización también. Creo que es eso: poner en cuestión esos tiempos y preguntarnos sobre el lugar complicado, difícil de decir, difícil de asumir de nuestra propia historia colonial, colonizante y nuestro presente también: colonial y colonizante y colonizado, además.

Notas

- 1 En la obra *Ponte en mi pellejo*, que se estrenó en 2013, Teatro Ojo propuso una serie de talleres abiertos al público para hacer visible la elaboración de “pieles” hechas de látex a partir de los cuerpos de personas específicas que dieran cuenta, en su singularidad, cómo es que se encarnan las actuales crisis y sus diversas formas de manifestarse en los cuerpos; la idea del sacrificio como una práctica oculta pero inherente al actual mundo occidental. Se colaboró en Friburgo con migrantes ilegales, en Grecia con desempleados producto de la crisis económica global y en Madrid con individuos desahuciados que habían perdido sus viviendas en esos años. (<http://teatroojo.mx/ponte-en-mi-pellejo>)
- 2 Elucubraciones sobre el posible paradero del libro vivo de Xocén es una investigación que desde hace algunos años lleva a cabo Teatro Ojo y que propone reactivar la Comisión de Búsqueda del Libro Sagrado de Xocén, es decir continuar, a través de la escena, la investigación acerca de una “cosa” (¿un fetiche?) que en su ausencia desvela una zona de disturbio, capaz de perturbar las certezas con las que “conocemos el mundo”. Planteado como un laboratorio de investigación escénica, este proyecto se propone escarbar tanto en los conocimientos y narraciones de los habitantes de Xocén como en aquellos con los que históricamente el Estado mexicano a través de sus instituciones y diversas operaciones simbólicas concibe su relación con los mundos indígenas. (<http://teatroojo.mx/elucubraciones-sobre-el-posible-paradero-del-libro-vivo-de-xocen>)

Información adicional

Cómo citar: Ponce, G. (2019). Teatralidades desplazadas y otros escenarios para escuchar. Entrevista a Teatro Ojo. En *post(s)*, volumen 5 (pp. 146-173). Quito: USFQ PRESS.



Disponible en:

[/articulo.oa?id=27150212715021009](#)

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe,
España y Portugal
Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la
naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

Gabriela Ponce

**Teatralidades desplazadas y otros escenarios para
escuchar. Entrevista a Teatro Ojo.**

post(s)

vol. 5, p. 146 - 173, 2019

Universidad San Francisco de Quito, Ecuador

posts@usfq.edu.ec

ISSN: 1390-9797 / **ISSN-E:** 2631-2670

DOI: [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v5i1.1596](https://doi.org/10.18272/post(s).v5i1.1596)