

ALBERTO VILLARREAL DÍAZ DE BONILLA

**Museo-Teatro Autónomo:
Instalación escénica de autonomías universitarias**

Versión Original

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo no âmbito do Convênio Acadêmico Internacional MINTER Universidad Nacional Autónoma de México para obtenção do título de Mestre em Teoria e Prática do Teatro.

Área de Concentração: Texto e Cena

Orientador: Prof. Dr. Antonio Carlos de Araujo Silva

CIUDAD DE MÉXICO

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo

Villarreal Díaz de Bonilla, Alberto

Museo-Teatro Autónomo: Instalación escénica de autonomías universitarias / Alberto Villarreal Díaz de Bonilla; orientador, Dr. Antonio Carlos de Araujo Silva - 2020
237 f.

Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Programa de Pós-Graduação, Escola de Comunicação e Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo no âmbito do Convênio Acadêmico Internacional MINTER Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2020

1. Teatro. Filosofía del Teatro. 2. Museología y Curaduría. 3. Instalación y Acciones Colectivas. 4. Universidad y Autonomía.

Nome: VILLARREAL DÍAZ DE BONILLA, Alberto

Título: Museo-Teatro Autónomo: Instalación escénica de autonomías universitarias

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo no âmbito do Convênio Acadêmico Internacional MINTER Universidad Nacional Autónoma de México para obtenção do título de Mestre em Teoria e Prática do Teatro.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento _____

A mi esposa Esmirna Barrios

Porque este trabajo, es un logro nuestro.

A mis padres Raúl Villarreal y Marina Díaz de Bonilla

Por enseñarme que pase lo que pase, la vida y el arte triunfan sobre la ignorancia y la violencia

AGRADECIMIENTOS

A mi esposa Esmirna Barrios; porque con paciencia y amor, me ha dado el apoyo y la complicidad para poder lograr estos párrafos. Al Mtro. Mario Espinoza por la generosidad con la que ha confiado en mi trabajo en diversos aspectos de la creación teatral; por sumarme a la planta de maestros del CUT y por incluirme en este importante programa MINTER USP-UNAM. Al profesor Dr. Antonio Carlos de Araujo Silva, por su cuidadoso, generoso y pertinente seguimiento de esta tesis; sus comentarios y directrices han sido fundamentales para su desarrollo y para que haya llegado al presente punto de maduración. Al Mtro. Juan Meliá que confió en el “Museo-Teatro” incluso antes que el proyecto tuviera nombre y forma. A los profesores que impartieron las materias durante la maestría: Profesora Dra. Maria Thais Lima Santos, Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa, Dra. Helena Franco de Araujo, Prof. Jose Batista Da Farra y Dra. Maria Lucia De Souza Barros Pupo. Gracias por sus enseñanzas. Al Prof. Felisberto Sabino da Costa y a la Dra. Maria Lucia De Souza Barros Pupo por las fundamentales notas que hicieron a mi trabajo en el “Relatorio de Qualificação”. Gracias a los profesores Dr. Jorge Dubatti, a la Dra. Maria Lucia De Souza Barros Pupo, al Dr. Óscar Armando García, a la Dra. Maria Clara Guimaraes Ferrer Carrilho y la Dra. Lucienne Guedes Fahrer por aceptar ser mi sinodales, un honor ser examinado por ustedes. A los 197 participantes del “Museo-Teatro Autónomo” por su generoso gesto de Autonomía; sus nombres completos aparecen al final del presente proyecto. Gracias al equipo de “Descarga Cultura” Luis Barrera, Edgar Esquivel y Héctor González, por su extraordinaria cobertura del “Museo-Teatro” y su estupenda edición. A los técnicos del Teatro “Sor Juana Inés de la Cruz” y a todo el personal administrativo de “Teatro UNAM”. A los organizadores del “Festival Aleph 2019” por su confianza en el “Museo-Teatro Autónomo”. A la Mtra. Gema Aparicio y a la Mtra. Anabel Rodrigo del CUT por su orientación, generosidad y ayuda en el proceso académico y administrativo de la presente Maestría. A David Jiménez y Guillermo Revilla por la complicidad en tantos proyectos persiguiendo el teatro. Y gracias adicionales a Guillermo por su investigación sobre las porras universitarias y por su importantísimo trabajo con el Coro del “Museo-Teatro”. A Eduardo Camacho por realizar un estupendo trabajo analítico del “Museo-Teatro” y permitirme incluirlo en los apéndices. A Otto Cázares y a T3Y por sus extraordinarios textos escritos especialmente para el “Museo-Teatro” y por permitirme sumarlos al apéndice. A los integrantes del grupo de debate de proyectos de maestría y doctorado dirigido por el Dr. Antonio Carlos de Araujo Silva, sus comentarios y aportaciones han

sido muy importantes para la conclusión de este texto. A todas las personas de las que desconozco sus nombres pero que han sido fundamentales para el desarrollo de este programa académico entre la USP y la UNAM y para la creación del “Museo-Teatro”. Y no por cerrar esta lista es menor el agradecimiento, sino por el contrario, uno muy especial a mi gato Eywa “Vizconde de Pulgas”, quien pasó largas horas en su cojín rojo detrás de mi silla, haciendo sus trabajos gatunos de siesta y siesta. Ha sido el compañero más fiel en la escritura de esta *Dissertação*.

RESUMO

VILLARREAL DIAZ DE BONILLA, Alberto. Museo-Teatro Autónomo: Instalación escénica de autonomías universitarias.

Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo no âmbito do Convênio Acadêmico Internacional MINTER Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2020.

Nesta dissertação se apresenta a conceituação, o processo de criação e a revisão crítica do projeto "Museo-Teatro Autónomo", que o autor deste trabalho dirigiu no Teatro Sor Juana Inés de la Cruz, na Cidade do México, em 2019, e que foi composto por 80 ações ao longo de 17 horas, realizadas por 197 participantes, dentro do "Festival Aleph", da Universidad Nacional Autónoma de México. As ações foram criadas por pessoas de diversas áreas - esportes, artes, ciências, etc. - que apresentaram várias propostas sobre como habitar e concretizar o conceito de *autonomia*. A pesquisa detalha o arcabouço conceitual do projeto, especialmente em relação aos três fenômenos artísticos que o fundamentaram: o Teatro, o Museu e a Instalação. Em seguida, são expostas considerações sobre o seu processo de criação e execução prática o que inclui suas etapas de desenvolvimento e diagramas de trabalho bem como uma breve descrição das 80 ações da Instalação. Por fim, é feito um balanço crítico da experiência e são apontadas possibilidades para outras experiências multidisciplinares deste tipo, a partir dos achados e problemas encontrados neste projeto.

Palavras-chave: Autonomia. Teatro. Museu. Instalação. Relação Universidade e Arte

RESUMEN

VILLARREAL, Alberto. Museo-Teatro Autónomo: Instalación escénica de autonomías universitarias.

Disertación (Maestría en Teoría y Práctica del Teatro) – Escuela de Comunicación y Artes, de la Universidad de Sao Paulo en ámbito de Convenio Académico Internacional MINTER con la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2020.

En esta disertación se expone la conceptualización, el proceso de creación, y la revisión crítica del proyecto “Museo-Teatro Autónomo” que el autor de este trabajo dirigió en el Teatro Sor Juana Inés de la Cruz en la Ciudad de México, en 2019, y que se conformó de 80 acciones a lo largo de 17 horas, ejecutadas por 197 participantes, dentro del “Festival Aleph”, de Universidad Nacional Autónoma de México. Las acciones fueron creadas por personas de múltiples áreas –deportes, artes, ciencias, etc.– que presentaron diversas propuestas sobre como habitar y encarnar el concepto de autonomía. La investigación detalla la sustentación conceptual del proyecto, especialmente con relación a los tres fenómenos artísticos en que se fundamentó: el Teatro, el Museo y la Instalación. En seguida se exponen consideraciones del proceso de creación y ejecución práctica; como etapas de desarrollo y diagramas de trabajo, además de una breve descripción de las 80 acciones de la Instalación. Finalmente se realiza un balance crítico de la experiencia y se apuntan posibilidades para otras experiencias multidisciplinarias de este tipo a partir de los hallazgos y problemas encontrados en este proyecto.

Palabras llave: Autonomía. Teatro. Museo. Instalación. Relación Universidad y Arte

ABSTRACT

VILLARREAL DIAZ DE BONILLA, Alberto. Autonomous Museum-Theater: Scenic installation of university autonomies.

Dissertation (Master in Theater Theory and Practice) - School of Communication and Arts, of the University of Sao Paulo within the scope of the MINTER International Academic Agreement with the National Autonomous University of Mexico, Mexico City, 2020.

In this dissertation will be present the conceptualization, the creation process, and the critical review of the project "Museo-Teatro Autónomo" that the author of this work directed at the Teatro Sor Juana Inés de la Cruz in Mexico City in 2019. It was made up of 80 actions during 17 hours carried out by 197 participants within the "Aleph Festival" of the Universidad Nacional Autónoma de Mexico. The actions were created by people from multiple areas such as sports, arts, science, etc. who presented various proposals on how to inhabit and embody the concept of autonomy. The research details the conceptual support of the project, especially in relation to the three artistic phenomena on which it was based: the Theater, the Museum and the Installation. Subsequently, considerations of the process of creation and practical execution are exposed; as development stages and work diagrams, as well as a brief description of the 80 actions of the Installation. Finally, a critical balance of the experience is made; possibilities for other experiences of this type are pointed out based on the findings and problems found in this project.

Keywords: Autonomy. Theater. Museum. Installation. University and Art Relationship.

LISTA DE TABLAS Y GRÁFICOS INFORMATIVOS

1. Proyecto original de etapas de producción	75
2. Programación de Ensayos propuesta por “Teatro UNAM”	80
3. Planta del Teatro “Sor Juana Inés de la Cruz”	86
4. Estudio de organización de piso para deportes I	89
5. Estudio de organización de piso para deportes II	90
6. Estudio de organización de piso para deportes III	91
7. Plano de iluminación 1	92
8. Plano de iluminación 2	93
9. Plano de iluminación 3	94
10. Plano de iluminación 4	95
11. Organigrama del “Museo-Teatro Autónomo”	96
12. Breve descripción de las 80 acciones del “Museo-Teatro Autónomo”	98

LISTA DE ILUSTRACIONES

1. Teatro “Sor Juana Inés de La Cruz”	23
2. Texto del programa de mano del “Museo-Teatro Autónomo”	28
3. Fotografía del “Museo-Teatro Autónomo” 1	72
4. Fotografía del “Museo-Teatro Autónomo” 2	88
5. Fotografía del “Museo-Teatro Autónomo” 3	137
6. Fotografía del “Museo-Teatro Autónomo” 4	178

(NOTA: Las imágenes fueron obtenidas de diferentes medios de Internet desde los que no es posible conocer la autoría de la imagen, por ello no se especifica el nombre de su autor)

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	14
Una tradición de arte y autonomía	15
Presentación general del “Museo-Teatro Autónomo”	24
CAPÍTULO PRIMERO	29
Conceptos disparadores y fundamentos de la estrategia artística	
1.1	32
Conceptos disparadores	
1.2	56
Fundamentos de la estrategia artística	
CAPÍTULO SEGUNDO	73
Curaduría e Instauración	
2.1	74
Procesos de creación	
2.2	98
Breve descripción de las 80 acciones del “Museo-Teatro Autónomo”	
CAPÍTULO TERCERO	138
Desinstalación y Embalaje	
3.1	141
Desinstalación	
3.2	160
Embalaje	
CONCLUSIONES	179
Valoración de la experiencia	180
“Museos-Teatros Autónomos” perspectivas futuras	185
Una reflexión final: Los límites de la Autonomía	187

APÉNDICES	189
A)	190
Trabajo analítico sobre el “Museo-Teatro Autónomo” por Eduardo Camacho: “Museo teatro autónomo: la voz experiencial de la autonomía en los espectadores y ejecutantes”	
B)	205
Guion Radiofónico original de Otto Cázares: “Ensayo literario en vivo en 3 estancias o 3 puntos. Arte-Onomía”	
C)	214
Manifiesto Escénico “T3Y”	
D)	215
Antología de porras utilizadas en la instalación	
E)	223
Lista completa de participantes	
F)	235
Link a video versión de 10 Minutos “Museo-Teatro Autónomo” creado por “Descarga Cultura” UNAM	
BIBLIOGRAFÍA	236

INTRODUCCIÓN

El 28 de enero de 2019 sostuve una reunión con el Mtro. Juan Meliá, director de “Teatro UNAM”¹, para conversar sobre un proyecto que le ofrecía al “Departamento de Teatro de la Universidad” para producir en 2020. El proyecto consistía en una mirada analítica sobre “Ciudad Universitaria” –Campus central² de la “Universidad Nacional Autónoma de México”, ubicado en Ciudad de México– asumida como “Urbe en sí misma” y observada como potencial laboratorio de posibilidades extraordinarias de interacción humana³. Por medio de un proyecto artístico, se proponía observar los comportamientos y las relaciones subjetivas y abstractas de los habitantes de las ciudades; todo a través del “Microcosmos” de “C.U.”⁴. Contemplándola en tanto “Microurbe” podrían exponerse, por medio de un dispositivo teatral, problemas centrales de las grandes ciudades en todo el mundo, como migración, violencia de género, desigualdad económica, nuevos modos de “Lucha de clases” etc. A partir de la exposición de estas problemáticas en el entorno universitario, de la experiencia directa y de la generación de datos, se trabajaría con la misma comunidad universitaria para invitarla a proponer posibles soluciones; desde las más utópicas hasta otras aplicables a partir de modelos y sistemas definidos que se implementarían en la “Urbe Universitaria”. Así, “C.U.” se consideraba un “Laboratorio-Ciudad” que podía producir soluciones emanadas desde su propia comunidad, potencialmente exportables a urbes de mayores dimensiones como la misma Ciudad de México. “Teatro UNAM” era evidentemente el centro de producción ideal para este proyecto.

¹ Siglas de la “Universidad Nacional Autónoma de México”.

²

[https://es.wikipedia.org/wiki/Ciudad_Universitaria_\(Universidad_Nacional_Aut%C3%B3noma_de_M%C3%A9xico\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Ciudad_Universitaria_(Universidad_Nacional_Aut%C3%B3noma_de_M%C3%A9xico))

³ Se estima que diariamente 300,000. personas entran y salen del campus

⁴ A partir de este momento, siglas de “Ciudad Universitaria”.

UNA TRADICIÓN DE ARTE Y AUTONOMÍA

“TEATRO UNAM”

“Teatro UNAM”⁵ es uno de los productores de Teatro más importantes de México. Como centro generador de artes escénicas que pondera la propuesta artística sobre cualquier otro factor, ha creado múltiples obras memorables en la historia de la escena mexicana. En sus teatros se gestó durante los años setenta y ochenta del siglo XX una importante transformación del Teatro mexicano que se ha conocido la época de los “Grandes Maestros del Teatro Universitario”, con nombres tan valiosos para nuestra escena como Juan José Gurrola, Ludwik Margules, Alejandro Luna o Luis de Tavira. Época que sigue siendo referente para los actos teatrales contemporáneos más radicales y que ha sembrado con antecedentes y ejemplos las prácticas escénicas hasta hoy. Actualmente, “Teatro UNAM” sigue siendo el espacio más propicio de producción para creadores y compañías que sostienen un discurso riguroso y que afrontan el hecho a partir todo tipo de teatralidades y formatos; desde los más clásicos hasta aquéllos sin límites definidos con otras artes o fenómenos sociales. “Teatro UNAM” es mucho más que el productor de la Universidad Nacional, es uno de los grandes productores del teatro de investigación, riesgo y arte en México. He tenido el privilegio y la fortuna de poder producir trabajos teatrales personales en “Teatro UNAM” en diversas ocasiones, es por ello que decidí proponerles la producción de este proyecto, ya que en su concepción original no era un planteamiento tradicional de artes escénicas y hubiera sido poco probable que otro centro de producción se interesara por él, además, que siendo asumido por “Teatro UNAM” podría trascender el ser sólo un proyecto personal, para convertirse en una acción colectiva que involucrara en lo más posible a la comunidad universitaria, ya que “C.U.” era el espacio original e ideal –y quizá el único posible– para su realización.

MI RELACIÓN CREATIVA CON “TEATRO UNAM”

Mi relación con “Teatro UNAM” comienza en 1999 con los “Festivales de Teatro Universitario” donde, hasta la actualidad, los alumnos presentan sus trabajos teatrales escolares, generados tanto en

⁵ <http://www.teatrounam.com.mx/>

los niveles de licenciatura como en los de escuela preparatoria, y se premia y distingue a lo mejor de ellos. También se presentan montajes de titulación que directores profesionales realizan con escuelas superiores de formación teatral. En la última década se han realizado coproducciones internacionales con otros centros de enseñanza en todo el mundo que se estrenan en el festival⁶. En la VII emisión del Festival (1998) presenté mi paráfrasis de “Casa Tomada” de Julio Cortázar, que obtuvo diversos premios y en la VIII emisión (1999) mi dirección de la obra “*Hamletmachine*” de Heiner Müller obtuvo algunas menciones honoríficas. Haber participado en dichos festivales abrió para mí la escena profesional, ya que el festival es visto como el aparador para los nuevos directores emergentes que aspiran a sumarse al teatro de intención artística.

Ya a nivel profesional, en 2003, estrené por primera vez una obra bajo mi dirección con producción de “Teatro UNAM”. Desde entonces he sostenido un diálogo creativo afortunado con ellos creando varias de mis más complejas producciones, como “Réquiem de cuerpo presente para Alonso Quijano” (2005); “El lado B de la materia” (2013) y “Memorial” (2018). La particularidad del trabajo con “Teatro UNAM” reside en que es un productor que busca propuestas arriesgadas de arte teatral, y provee un campo de total libertad creativa; adicionalmente –y creo que esta es su mayor fortaleza– convoca a varias generaciones de un público asiduo, deseoso de observar todo tipo de teatralidades y que es especialmente crítico de lo que observa.

Los teatros administrados por “Teatro UNAM” más emblemáticos se encuentran en una zona de “C.U.” llamada “Centro Cultural Universitario”⁷ que contiene varios edificios especializados en diversas disciplinas como salas de conciertos⁸, museos,⁹ salas de cine y un espacio especializado para la danza¹⁰. En cuanto a teatros, hay dos ubicados en este espacio: El teatro “Juan Ruiz de Alarcón” de formato italiano con 400 butacas y el Foro “Sor Juana Inés de la Cruz”, susceptible de cambiar su formato en múltiples disposiciones y con un aforo promedio para 120 espectadores. El “Centro Cultural Universitario” es, en su conjunto, uno de los centros de creación artística más importantes del país.

Los proyectos creados por “Teatro UNAM” pasan por un proceso de conceptualización, gestión y realización en la que ellos no se asumen como productores solamente, sino como promotores,

⁶ Yo mismo participé en el intercambio que se realizó con la “*Universidade de Sao Paulo*” en 2013 escribiendo y dirigiendo la obra “*A paixao na materia*”.

⁷ [https://es.wikipedia.org/wiki/Centro_Cultural_Universitario_\(UNAM\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Centro_Cultural_Universitario_(UNAM))

⁸ <http://musica.unam.mx/taquillas/sala-nezahualcoyotl/>

⁹ MUAC (“Museo Universitario de Arte Contemporáneo”) <https://muac.unam.mx/>

¹⁰ <https://www.danza.unam.mx/did19/programacion/smc>

fomentadores y parte central en la construcción del proyecto. La discusión sobre la pertinencia de la propuesta, su impacto y sus relaciones con los acontecimientos nacionales e internacionales es sostenida a lo largo de la conceptualización y la generación del mismo.

LA TRADICIÓN CULTURAL DE LA UNAM

Cuando se habla de la UNAM en México se hace siempre con respeto y reconocimiento por una de nuestras máximas instituciones. Pertenecer a ella es un orgullo para todos los que hemos estudiado en sus campus. Es una de las mejores universidades del mundo y sigue manteniendo su gratuidad¹¹. Es además el centro de pensamiento del país y el núcleo de la investigación científica de punta.

Lo que en la UNAM se llama “el sentir universitario” es un importante valor y sentido de pertenencia, que constituye un compromiso de deber y de reciprocidad con la comunidad, sentimiento sin el que el proyecto del que trata esta tesis no hubiera sido posible. Por ello, su observación detallada permite ver una síntesis de lo que es México. En ella se reproducen las virtudes y vicios del ser nacional y es uno de los pocos espacios donde en un salón o cafetería conviven todas las clases sociales del país. Su estudio con un enfoque preciso puede arrojar valiosa información del estado real y simbólico de la nación, sus fracturas, anhelos y patrones de comportamiento. Carlos Monsiváis explica de forma sucinta, pero clara, la importancia de la tradición de la UNAM como propiciador de la Cultura en México:

No creo exagerar: en el período anterior al auge de la industria cultural, la UNAM es el mayor espacio formativo del público nuevo. En una ciudad no muy acostumbrada a lo moderno, Difusión Cultural cumple con creces su tarea. Propone nuevas atmósferas y autores, e incluso —a través del teatro y de la actitud de algunos escritores— formas de vida. (...) desde la UNAM se fomenta la ilusión y las realidades de la Autonomía ante la censura, el mayor obstáculo para la creación en y de una sociedad cerrada. (MONSIVAIS, 2005)

¹¹ El costo de semestre es de 20 centavos mexicanos. Es decir: 0.008 U.S. Dólares. Son los alumnos los que deciden cuánto desean donar a la universidad por semestre.

Estos hechos son conocidos por los artistas y por la sociedad mexicana en general, por lo que la creación en sus espacios se asume siempre como un privilegio y como una responsabilidad sustentada en la tradición histórica. La creación dentro de la UNAM no se comprende como un hecho aislado para una clase culturalmente privilegiada, sino como un importante cohesionar de las clases sociales del país y un activador y promotor de la interrelación de diferentes pensamientos y disciplinas a través de festivales o encuentros especializados en vincular los diferentes saberes producidos en la universidad.

EL “FESTIVAL DE CIENCIAS DE LA COMPLEJIDAD ALEPH”

Durante la conversación con el Mtro. Juan Meliá sobre la posibilidad de realización del proyecto en C.U. surgió una propuesta que lo materializó en una fecha más próxima y en un contexto propicio y afortunado para una mayor interacción entre instituciones y dependencias de la UNAM.

La “Dirección Cultural de la UNAM” desarrolla anualmente un festival llamado “Aleph” nacido en 2017 que, como se apunta en la página web del propio festival:

El Aleph. Festival de Arte y Ciencia es una celebración del pensamiento interdisciplinario que ofrece vías alternas para enfrentar tiempos en los que es necesario ir más allá de los muros de la ignorancia y la indiferencia. En él participarán artistas, científicos, escritores, bailarines y actores¹².

El festival se desarrollaría ese mismo año del 22 al 26 de mayo y buscaría reunir a diversas comunidades del pensamiento, la creatividad, el arte y la academia en propuestas de interacción entre varias disciplinas con participantes mexicanos y de varios países invitados. Así, la agenda del festival se compondría de conversatorios, conferencias, cine, funciones de teatro, danza, ópera etc. Dando especial énfasis a experimentos y prácticas innovadoras que representaran la suma de varias disciplinas o que se inspiraran en la colaboración entre unas y otras para obtener nuevos enfoques no posibles cuando se trabaja sólo dentro de los límites de los propios sistemas de cada área del saber. El entorno del festival era adecuado para un proyecto que justo buscaba la conversación entre saberes y el rebasar los parámetros del pensamiento conceptual de las disciplinas por separado.

¹² <http://www.unamglobal.unam.mx/?p=26279>

EL TEMA DEL “FESTIVAL ALEPH” EN 2019

Cada una de las emisiones del festival ha tenido un tema específico sobre el que se articula la conversación y la interdisciplina. En sus dos emisiones anteriores se abordaron temas o conceptos considerados particularmente importantes en el debate de las ciencias y las artes a nivel global; sin embargo, en el 2019 se estableció un tema central que no sólo es competencia de las disciplinas científicas y humanísticas, sino que es relevante para la agenda y el debate nacional: La Autonomía.

Si bien la lucha por la Autonomía es inherente a la creación de las universidades desde el medievo, como bien lo señala Peter Watson en su libro sobre de historia de las ideas:

“La universidad de París constituye el primer y más dramático ejemplo en la historia europea de la lucha por la autonomía universitaria ante la dominación eclesiástica”. En este caso la inmediata barrera eclesiástica para el ejercicio de la libertad universitaria eran el canciller y el capítulo de la catedral de Nuestra Señora, cuyas escuelas, creadas en el siglo XI y situadas en el área cerrada del *cloitre*, formaban la raíz del *studium*. (WATSON, 2010)

El 2019 representaba adicionalmente una coyuntura especial, ya que en dicho año se cumplirían 90 años de la declaración de Autonomía en la entonces “Universidad Nacional de México”¹³ que se sumaba así en 1929 al movimiento de universidades latinoamericanas que seguían el ejemplo de la “Universidad de Córdoba” de Argentina en su declaración de Autonomía de 1917. Sin embargo, más allá de cumplir con una efeméride, el tema se presentaba como un debate urgente de la comunidad, ya que la permanencia de la Autonomía en la UNAM estaba siendo cuestionada desde el nuevo gobierno federal de México.

LA AUTONOMÍA EN LA UNAM

Al igual que en la mayoría de las universidades de América Latina, la lucha por la Autonomía surge en la década de los años veinte y continúa hasta nuestros días. Carlos Monsiváis resume los ideales de Autonomía de la UNAM excepcionalmente en los siguientes párrafos:

¹³ <https://books.openedition.org/pufr/6011?lang=es>

Como todos los grandes términos, la Autonomía, en el ámbito de la UNAM, ha dispuesto de definiciones móviles, ajustables en los momentos de crisis. Sucesiva y simultáneamente ha sido: a) la capacidad de autogobierno; b) la independencia formal o real de la UNAM ante el Estado y los Presidentes de la República; c) el espacio entre el presupuesto otorgado por la Federación y las decisiones libres de la institución; d) la extraterritorialidad, en la práctica el rechazo de la entrada de la policía y, todavía más, del Ejército, a los planteles universitarios; e) la libertad de cátedra y de investigación; f) el auspicio de las libertades de expresión artística y cultural; g) la defensa de la voluntad de participación de estudiantes, maestros y autoridades en asuntos de la vida pública; h) la justificación a regañadientes de la ultrazquierda, o lo que de ella haga las veces, al explicar sus actos vandálicos; i) la noción de espacios de excepción en lo académico, lo cultural y, en situaciones de emergencia, lo político. Los cambios semánticos dan por resultado *Autonomías* diversas y contradictorias.

De 1968 a la fecha la UNAM ha pasado por demasiadas contingencias (la más lamentable: los diez meses del Consejo General de Huelga), se ha enfrentado a los acosos gubernamentales, los brotes sectarios, la explosión demográfica, la burocratización, las andanadas neoliberales, la economía académica de autoconsumo. En todo este tiempo, y a pesar de los intentos de santificarla para mejor manipularla, la Autonomía, en tanto que garantía de libertades del pensamiento y la disidencia, es un elemento indispensable, si no el de antes —en la medida en que la crítica es ya una decisión nacional—, sí el que requiere una institución amenazada por las fragilidades del presupuesto y defendida por su condición absolutamente necesaria en el país. (MONSIVAIS, 2005)

El debate surgía especialmente a partir la amenaza concreta y real a la Autonomía universitaria que aparecía a inicios de 2019. Salvaguardar dicha Autonomía, se volvía una causa a defender que unía a toda la comunidad, no sólo en su “capital” “C.U.” sino desde toda la universidad como una especie de “Micro Estado-Nación” dispuesto a conservar sus valores constitutivos, y la tradición e identidad de la más importante universidad de México. Se sabía que los resultados de esta defensa tendrían consecuencias en todo el orden nacional.

PANORAMA DEL DEBATE POR LAS AUTONOMÍAS EN MÉXICO A INICIOS DEL 2019

El 1 de diciembre del 2018 asumió la presidencia el Lic. Andrés Manuel López Obrador después de un contundente triunfo en las urnas. Se trataba de un candidato de izquierda que prometió cambios sustanciales en la organización política de México, un combate directo a la corrupción y una serie de reformas a las que denominó la “Cuarta Transformación”, haciendo referencia a las otras tres transformaciones profundas del país según su lectura de la historia: “La Conquista de México” (1521), “La Guerra de Independencia” (1810-1821) y la “Guerra de Reforma” (1858-1861)¹⁴. El intento de ruptura con el antiguo orden –de gobiernos de derecha o de centro derecha– desencadenó intensos debates en todas las áreas de la vida nacional. Sin embargo, el tema que nos ocupa, surge del cuestionamiento desde su gobierno de qué entidades autónomas deberían seguir gozando de este privilegio y cuales deberían ser restringidas o controladas, perdiendo así su Autonomía. El motivo de la regulación se argumentaba en un ataque frontal a la corrupción que se encontraba dentro de estas instituciones, afirmando que la Autonomía era, en algunos casos, una facilitadora de impunidad, y que, restringiéndola, se podría disminuir y, al mismo tiempo, lograr con mayor eficacia un proyecto nacional coordinado en una sola agenda.

Existen instituciones en México que basan en la Autonomía el factor decisivo de su organización y la efectividad de su impacto en la vida pública, como sucede con el “Banco de México”, El “Instituto Federal Electoral”, La “Comisión Nacional de Derechos Humanos” y por supuesto la “Universidad Nacional Autónoma de México”. El que estas instituciones conserven su plena Autonomía se ha vuelto una lucha frontal de tales instituciones y un debate a todos niveles de la sociedad.

En 2019 la UNAM publicó un manifiesto en defensa de la Autonomía, firmado por las más altas autoridades universitarias y por representantes educativos de catorce países de la región Iberoamericana:

Noventa años de autonomía y 70 años de cooperación son la base que sustentan nuestros esfuerzos y luchas actuales. La UNAM, la UDUAL y todas las instituciones de educación superior de América Latina y el Caribe manifestamos nuestro compromiso de seguir haciendo de esos valores, la autonomía y la cooperación, los

¹⁴ Donde a través de una guerra civil se separaron los poderes del Estado de la iglesia católica definitivamente y se le expropiaron un sin número de propiedades. Este momento sigue constituyendo las bases legales del estado mexicano.

lazos que nos unen, entre nosotros y con nuestras comunidades. Sabemos que si alguien retrocede, retrocedemos todos. (UNAM, 2019)

Es en medio de estos importantes debates que el “Festival Aleph” decide hacer de la Autonomía su tema central y pedir a los convocados que investiguen, debatan y trabajen sobre este tema desde diferentes disciplinas, ampliando así el campo de análisis sobre el concepto y enviando un mensaje de unidad de la comunidad universitaria frente a una posible disminución o cancelación de sus derechos autónomos.

Debido a estas coyunturas, el festival presentaba un tema unitivo de urgencia y al mismo tiempo necesario de debatir en las ciencias y las humanidades de forma prioritaria.

Aún en el transcurso del año 2020 —en el que escribo estas líneas—, la política sobre las autonomías no ha sido del todo clara desde la presidencia y el gobierno federal. La presión de los grupos en su defensa ha sido lo suficientemente activa como para frenar el intento de limitar a los órganos autónomos por ahora. Lo que ha sucedido es que la presidencia ha realizado gestos en uno y otro sentido, respetando a grandes instituciones, como el “Banco de México”, pero acortándola para otras instituciones. Otro gesto ha sido el recorte presupuestal a varias instituciones bajo el argumento de austeridad y saneamiento de finanzas públicas complicando así sus funciones regulares. En el caso de la UNAM, la comunidad reaccionó desde inicios del 2019 con una política de defensa a cualquier posible gesto de reducción de Autonomía o de recorte presupuestario.

EL FORO “SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ”

Durante la reunión, el Mtro. Juan Meliá me propuso que la experiencia podría suceder en el Foro “Sor Juana Inés de la Cruz” —que se encuentra dentro de la “Zona Cultural de Ciudad Universitaria”—. Si bien lo ideal es que hubiera acontecido en un espacio no teatral convencional, las razones de producción, seguridad, convocatoria y costos, hacían de este foro la mejor opción posible.

El foro “Sor Juana Inés de la Cruz” es un interesante y emblemático espacio escénico. Anteriormente realicé tres proyectos específicos para este espacio: “De bestias, criaturas y perras”

(2002) “Desmontaje hecho en C.U.” (2010)¹⁵ y “*A Paixao na materia*” (2013), ésta última coproducida entre “Teatro UNAM” y la “*Universidade de Sao Paulo*”. El Foro es uno de los tres teatros que dependen directamente de “Teatro UNAM” en su programación y se distingue por ser un espacio arriesgado en su diseño arquitectónico. Como dice en la propia página de internet del teatro:

Fue construido entre 1977 y 1978 como parte de las instalaciones del Centro Cultural de Ciudad Universitaria e inaugurado el 26 de febrero de 1979. Es un espacio vertical de cuatro niveles que puede ser transformado y distribuido de diversas formas, de acuerdo con las características del espectáculo. Puede funcionar como teatro-arena y teatro isabelino. Cuenta con un telar tridimensional para el manejo de escenografía corpórea y con un equipo de iluminación similar al de un estudio de cine o de televisión¹⁶.

Foro Sor Juana Inés de la Cruz

Foro Experimental *



Ancho total del escenario	14 m
Área escénica	8 m
Altura	10 m
Piso	Madera

El teatro “Sor Juana Inés de la Cruz” es uno de los foros dedicados al Teatro de intención artística más dúctiles que hay, sobretodo por su gran altura y su capacidad de colocar al público por debajo, a la misma altura o por arriba de la acción, e incluso moverlo por los diferentes niveles arquitectónicos

¹⁵ Este proyecto, en varios sentidos, puede considerarse un antecedente del presente, ya que en él se revisó la “Ciudad Universitaria” como un microcosmos. Por medio de un montaje de estilo documental, se presentaban varios aspectos de la “vida universitaria”, desde las leyes que la fundan y rigen, hasta los lugares más famosos para comer dentro de ella. El texto del proyecto se encuentra publicado en el libro “Tres años en Des-Aprendizajes” Libro editado por “Teatro sin paredes” dedicado a las obras que he realizado como parte de procesos académicos.

¹⁶ <http://www.teatro.unam.mx/wwwteatrounam/Paginas/sorjuana.html>

durante la presentación. Ofrece también la posibilidad de mover el sistema de audio y de iluminación a casi cualquier parte. Además, cuenta con múltiples entradas, por lo que puede distribuirse el acceso al foro de forma que el movimiento por el recinto puede convertirse en un discurso en sí mismo.

LAS COORDENADAS PRINCIPALES

Al final de aquella reunión del 28 de enero de 2019 quedaron definidas las coordenadas principales para la creación del proyecto que se han ya expuesto en los párrafos anteriores. Lo que fue claro para mí a partir de este punto es que no podría realizar funciones claramente teatrales de un proceso tradicional como dramaturgo, director, diseñador de espacio, etc. si quería llevar el proyecto a un desarrollo realmente complejo sobre lo autónomo, debería trabajar a partir de otros modelos y personalidades creativas diferentes a las que había utilizado anteriormente en mi trayectoria. Un nuevo modelo sería necesario para orquestar y desencadenar un fenómeno donde las fuerzas del escenario expresaran con más contundencia los valores de Autonomía.

El proyecto que nacería cuatro meses después de dicha reunión se llamaría “Museo-Teatro Autónomo”.

PRESENTACIÓN GENERAL DEL “MUSEO-TEATRO AUTÓNOMO”

Del jueves 23 al domingo 26 de mayo del 2019, de las 17:00 hrs. a las 21:00 hrs¹⁷. en un total de 17 horas, dentro del Foro “Sor Juana Inés de la Cruz” se instauró el “Museo-Teatro Autónomo” instalación escénica donde interactuaron 197 participantes vinculados en 80 “Situaciones escénicas” ante 587 espectadores, donde se ejercieron, activaron y habitaron diversos conceptos, procesos, y modelos del concepto Autonomía, tales como la Autonomía en la bioluminiscencia generada por bacterias; en los poliedros matemáticos; en las formaciones de las rocas y piedras preciosas; en la poesía; en las barras de fútbol; en la danza; en el audio; en la esgrima; en el “Combate escénico”; en “Radio UNAM” durante

¹⁷ Excepto el día 26 de mayo que se prolongó por cinco horas, concluyendo a las 22:00 hrs.

los movimientos estudiantiles de 1968; en el performance; en los cuerpos; en los modelos de conferencias; en la veterinaria y zootecnia; en la fauna silvestre; en el cine de tema universitario los años 50; en el “*Basquetball* adaptado en sillas de ruedas”; en el “*Rap*”; en el “*Slam*”; en el “*Spokenword*”; en las nuevas dramaturgias; en el acervo y documentación de las artes; en la fauna silvestre; en la gimnasia acrobática; en el “*Live Cinema*” con organismos vivos microscópicos; en manifiestos de teatro y feminismo; en arte y nuevas tecnologías; en el cerebro; en la dislexia, en el tiro con arco adaptado en sillas de ruedas; en el debate y la jurisdicción sobre temas de género; en compañías de teatro emergentes; en radio grabado en vivo; en lectura de poemas a ballenas en el “Mar de Cortés”; en ensambles de músicos indígenas; en programas de radio de resistencia cultural de pueblos originarios; en “Video-arte”; en ajedrez entre dos jugadores y en partidas simultáneas; en instalaciones sonoras; en tenis de mesa; en el Kendo; en abejas y polinizadores; en la poesía Mixe; en el derecho jurídico; en monólogos teatrales; en las narrativas sobre la violencia; en las víctimas de la violencia; en “Abuelos cuenta cuentos”; en “*Rugby*”; en “Lucha universitaria”; en coreografías; en instalaciones urbanas con vecinos de Tlatelolco; en un coro de actores y en la fiesta.

El Foro se abría gratuitamente; los espectadores entraban al “Primer nivel” del teatro y caminaban libremente por toda su superficie, que es un pasillo en forma de herradura sin butaquería, que permitía así cambiar libremente de punto de vista. Ellos decidían la hora en que deseaban entrar y la hora en que deseaban salir. En una página web tenían acceso al programa completo de presentaciones, así como a la transmisión en vivo por *streaming*.

En la “Planta baja” del teatro, una serie de acciones, vinculaciones, colaboraciones, situaciones y estrategias extraordinarias de encuentro entre personas de diversas procedencias, oficios, especialidades y actividades de la “UNAM” como científicos, deportistas, artistas, e incluso participantes de colectivos exteriores a la Universidad como vecinos de barrios de la ciudad o grupos indígenas, se encontraron para interactuar dentro de un espacio que normalmente se usa como foro teatral, pero que, para este fenómeno, estaba transformado en un entorno museístico con valores de Instalación. Las relaciones se sucedieron en acuerdo a una programación curatorial y terminaron todos los días con una fiesta en el mismo espacio donde se habían llevado a cabo las acciones. Excepto el último día que se desarrolló un acto de sentido ritual y de protección de la memoria. Se buscó reunir a los menos afines o a los más

distanciados según las actividades que realizan profesionalmente¹⁸, para crear “Situaciones escénicas” excepcionales, como lo fueron, el intercambio de armas entre los practicantes del Kendo con los estudiantes de “Combate escénico”, adaptando así, en ese momento, su disciplina para los otros, rodeados al mismo tiempo de una exhibición de partidas simultáneas de ajedrez; o, en otro caso, presentando la exhibición de “*Basquetball* en sillas de ruedas” mientras se mostraban los fenómenos de la luminiscencia en las bacterias, hechos simultáneos y festejados por “Goyo”¹⁹. Logrando entre ellos el encuentro de lo extraordinario y lo impredecible.

Lo fundamental del concepto radicaba en que nadie debería encontrarse en el escenario realizando las acciones que desarrolla normalmente como parte de sus actividades cotidianas o profesionales, no podía ser el simple traslado de sus ocupaciones al foro, sino que necesariamente deberían enfrentar “Situaciones de excepcionalidad”, ya sea por novedad, dificultad, o interacción, gracias a las vinculaciones con otros participantes radicalmente distintos a ellos, con quienes formularían ejercicios sobre la Autonomía ante la presencia del público. Cada “Ensamble de participantes” tendría entre 15 y 20 minutos para desarrollar sus presentaciones.

Todos los integrantes fueron citados por la mañana del mismo día de sus acciones —que se realizaron por la tarde— para que conocieran por primera vez el espacio y para presentarles los mecanismos de producción —iluminación, tramoya, audio y video— instalados especialmente para el suceso, que se operaron en vivo. En dichas reuniones además, se concertaban acuerdos básicos entre aquéllos que compartirían el escenario y se puso a su disposición un “Coro” de veinticuatro estudiantes de actuación del “Centro Universitario de teatro CUT²⁰” que podían interactuar libremente con las propuestas de cada acción, ya sea propiamente como actores, como un primer público o con cualquier otra función que la propuesta requiriera. No se realizaban ensayos, sólo acuerdos de palabra.

Estas nociones fundamentales constituyeron los ejes centrales del “Museo-Teatro Autónomo”.

¹⁸ Esta afinidad o no afinidad se concertaba según las divisiones clásicas entre disciplinas, como diferencias entre ciencias y humanidades, actividades esencialmente físicas o intelectuales, entre disciplinas colectivas o individuales, etc.

¹⁹ Botarga de un Puma, que es la mascota oficial de los equipos deportivos de la “UNAM”.

²⁰ www.cut.unam.mx

SOBRE LA ELECCIÓN DEL “MUSEO-TEATRO AUTÓNOMO” COMO PROYECTO DE TESIS

La presente disertación para obtener el grado de maestría dentro del programa de “Artes Escénicas” de la “Universidad de Sao Paulo” en programa “MINTER” con la “Universidad Nacional Autónoma de México” constituye el último eslabón de creación del “Museo-Teatro Autónomo”. En estas líneas cumplo con este proyecto mi última y debida función, donde soy sólo un espectador más que reflexiona y comparte aquel suceso sobre Autonomía, arte y unión entre lo diverso. Seleccione este proyecto para este fin por la trascendencia que ha representado en mi proceso y desarrollo artístico. A lo largo de mi trabajo teatral, he buscado ahondar en su potencial como fenómeno complejo, incluso más allá de sus condiciones meramente estéticas o artísticas y acompañarlo de reflexiones desde el ámbito académico, por lo que su reflexión en el entorno del presente *Mestrado* constituye un ámbito propicio para mi aprendizaje y crecimiento como practicante de las artes escénicas.

Adicionalmente de la importancia de este proyecto en mi práctica personal, me parece un marco de experiencia adecuado para reflexionar ciertos conceptos de las artes escénicas y del arte contemporáneo en los que deseo profundizar. Espero que las ideas y procesos aquí presentados sean útiles para otras experiencias creativas, como el modesto relato de cómo un equipo heterogéneo y diverso pudo implementar por algunos días una “Utopía de cuerda” a partir del teatro.

SOBRE LOS CAPÍTULOS Y SUS CONTENIDOS GENERALES

Organizo la presente disertación en tres capítulos. El primero lleva por título “Conceptos disparadores y fundamentos de la estrategia artística” en él se exponen, desarrollan y problematizan las principales ideas que guiaron su creación y que sirvieron como generadores de todo el fenómeno. Aquí se encuentra el aparato conceptual que sustentó la experiencia. El segundo capítulo lleva por nombre “Curaduría e Instauración” y presenta el desarrollo creativo del mismo en sus momentos más nodales en su etapa organizativa, así como una breve descripción de las 80 acciones que los conformaron. Finalmente, el tercer capítulo se denomina “Desinstalación y Embalaje” y presenta las reflexiones posteriores a su activación y desmontaje, pensadas la luz de este trabajo. Se incluye finalmente un “Apéndice” donde se anexan textos informativos, de investigación y creativos derivados del “Museo-

Teatro Autónomo” y que constituyen otras miradas sobre el mismo, que creo valiosas para comprender otras acciones autónomas sobre este acto de colectividad teatral.

Museo–Teatro Autónomo ***Instalación escénica de autonomías universitarias***

Teatro Juan Ruiz de Alarcón
Centro Cultural Universitario

Del 23 al 26 de mayo de 2019
Entrada libre a la instalación escénica entre 5 y 9 pm

El *Museo-Teatro Autónomo* acontecerá como una gran escena pública cruzada por personas, objetos, ideas y dislocamientos. Rebasados los ordinarios acotamientos al Teatro y al Museo, potenciados por un reclamo celebratorio de Autonomía, este acto de reunión debe suceder más como un Gabinete de Maravillas, donde las relaciones entre los fenómenos convocados generen un proceso corrosivo de lo definido y la clausura de las formas hegemónicas del conocimiento lineal y sistematizado. Suma y desbordamiento de vínculos entre sus convocados, para develarlos como centro, punto de fuga o nota a pie de escenario en simultaneidad y variaciones. Cada espectador es convocado a ejercer su Autonomía, su experiencia privada ante el encuentro de lo público. Lucidez lúdica debida a la presencia de diversos niveles de Autonomía: la de sus participantes; la de sus espectadores y la de la universidad que la produce. Condición innegociable, única desde la que pueden crearse los nexos contra la autarquía de los intereses y las retóricas de puntos suspensivos; antítesis de la Autonomía de los afectos y saberes que convocan vínculo, relación y encuentro. Ejercicio del Teatro en su sentido fundamental: como Acto de Excepción para develar la fuerza fundacional, tectónica y de palabra en el sentido más amplio de Raza y de Espíritu.

Alberto Villarreal

Texto del programa de mano del Museo-Teatro Autónomo

CAPÍTULO PRIMERO

CONCEPTOS DISPARADORES Y FUNDAMENTOS DE LA ESTRATEGIA ARTÍSTICA

Antes de enunciar una descripción del proceso de creación, funcionamiento y diseño del MTA²¹, expondremos en el presente capítulo los términos más esenciales del diseño conceptual. Lo importante a valorar en estos conceptos es su calidad de disparadores o puntos de fuga para el fenómeno, más que su valor en tanto ideas concretas que se buscara materializar durante los acontecimientos. Así, los conceptos aquí presentados cumplen la función de ser utilizados como frontera, límite demarcado y punto de “No retorno”, además de impulso y provocación hacia la acción.

Para iniciar, es necesaria la mención de dos fenómenos que fueron la mayor inspiración para este proyecto, que guiaron las intuiciones y trabajos que se describirán más adelante: El Teatro de Giulio Camillo como anhelo de totalidad en un modelo de pensamiento complejo y los “Gabinetes de maravillas” del renacimiento y del barroco.

Del primero, Corrado Bologna explica:

La Idea del Theatro, publicada póstumamente, era devolver el «orden al orden», alcanzar y reconectar con nexos artificiales y memorables las «raíces de las ideas». Mediante una «transmutación» alquimista, retórica, psicológica y espiritual a un tiempo, Camillo proyectaba dominar la «materia prima» del cosmos, operar una mutación radical tanto en el exterior como en el interior del mundo, y ante todo de sí mismo, proyectándose a través de la *deificatio* en un vertiginoso y peligroso proceso de absorción-reelaboración de la sabiduría universal de todos los tiempos, lugares, lenguas y niveles epistémicos. Según el esquema que el propio Camillo fijó en la *Lettera del rivolgimento a Dio* [Carta dirigida a Dios], la escala praxeológica del trayecto iniciático (autoiniciático, la iniciación más difícil de todas) (...). Un afán clasificatorio desenfundado, producto del anhelo de una paradójica globalidad, domina el primitivo *Theatro della Sapientia camilliano*. Después, lentamente, en un afinamiento epistemológico cuyo proceso observamos en las estratificaciones de los proyectos escritos, a través de una galaxia textual móvil y muy fragmentada hasta la última conclusión en la póstuma *La Idea del Theatro*, todo

²¹ A partir de este momento se utiliza MTA como síntesis de “Museo-Teatro Autónomo”.

el proyecto de clasificar y ordenar el universo por categorías de afinidad y proximidad lógico-formal se diluye y se vuelve sofisticado, desplazando el acento del principio de similitud entre cosas, imágenes y palabras al sistema reticular de nexos que la mente constituye, conociendo y transformando en sutil reciprocidad las palabras, imágenes y cosas. (CORRADO BOLOGNA, 2017)

Sobre el “Gabinete de maravillas” como acto del pensar, encontrar y vincular el saber y el hallazgo previo al Teatro y al Museo de la ilustración, Alfredo Aracil nos ofrece la siguiente descripción:

Los manuscritos más importantes, los mapas y los libros con más ricas ilustraciones estaban expuestos en el tercer núcleo, la «Grosse Kunstkammer», como se denominó en el inventario de 1596, integrada por dieciocho grandes armarios —cada uno de un determinado color— donde se ordenaban infinidad de objetos según los materiales y las técnicas. Algunos contenían simples recopilaciones de curiosidades, desde instrumentos de tortura hasta reliquias profanas —como un asta de ciervo que había sudado sangre un Viernes Santo, o un trozo de la cuerda con que se ahorcó Judas—, pasando por todo tipo de rarezas etnográficas y objetos de otras culturas; otros constituían colecciones completas y autónomas, como la de relojes mecánicos, la de instrumentos musicales antiguos y modernos, la de cerámica y porcelana, la de labores de los indios americanos con plumas tropicales o la de piedras trabajadas —«Handsteine»— que representaban historias bíblicas, entre otras. De sus paredes y techo colgaban además diversas maravillas de la naturaleza, como animales disecados, cuernos, monstruos, «huesos de gigantes», que en realidad lo eran de animales prehistóricos, y, en un importante sector, la colección de retratos históricos, inspirada en el Museo de Giovio. La colección de Alberto V y Guillermo V de Baviera, de la que existe un inventario de 1598, presentaba también una ordenación sistemática; ordenación en la que se basó Samuel de Qlickeberg para compilar su “Theatrum Sapientiae”, publicado en 1565, que constituye el más antiguo tratado de museología conocido. Estaba dividido en cinco grandes apartados, apartados, y cada uno de ellos en numerosas «inscripciones»: el primero, limitado a la persona del fundador y su entorno, incluyendo árboles genealógicos, reproducciones de edificios, mapas preferentemente de sus posesiones o alrededores, etc.; el segundo apartado venía a ser más o menos la Kunstkammer, con estatuas, monedas y objetos arqueológicos; el tercero, el gabinete de Historia Natural, con los tres reinos y la anatomía animal, incluyendo dibujos, reproducciones de animales y plantas, así como piedras preciosas y joyas; el cuarto estaba dedicado a la tecnología, las artes mecánicas, que abarcaban desde instrumentos musicales o

matemáticos hasta utensilios etnográficos y vestimentas; y el quinto era la galería de cuadros y grabados. (ARACIL, 1998)

A estos dos fenómenos debe el MTA su mayor inspiración. Ambos son hechos a medio territorio entre arte, ciencia y azar, a los que mi trabajo como autor y director de teatro intenta aproximarse con una afinidad que ha crecido de forma paulatina y natural. El proyecto de Camillo es para mí único en la historia, debido a su enfoque del Teatro como medio que va más allá del sólo percibir, para relacionar la totalidad de la existencia, propuesta extraordinaria de la cultura occidental. No sólo piensa y contempla el Teatro como acto estético, sino como modelo de pensamiento excepcional, mismo que podría ser un camino hasta las ideas más abstractas concebibles por la humanidad. Su proyecto otorga al Teatro la posibilidad de ser un sistema de hallazgo y flujo por las imágenes sagradas o míticas en tanto experiencias. Su amplitud en el registro del fenómeno teatral ilumina mi propio hacer, convirtiendo al Teatro en una práctica que va más allá del arte mismo, siendo más un proceso, un método y un tránsito; un modelo de develación de esencias. Debido a esto, se complementa estupendamente con la práctica barroca del “Gabinete de maravillas”, que es un fenómeno de la percepción previo a la clasificación del conocimiento por disciplinas, propio de un pensar aún no dividido en apartados por especialidad de saberes, sino acentuando la vinculación entre sus elementos, que posteriormente serán seccionados y clasificados por la cultura de la ilustración y del pensar científico del siglo XVIII. Al igual que en la propuesta de Camillo, el “Gabinete de Maravillas” pone acento en el vínculo y en lo que puede develar la relación entre los elementos, más que en la descripción de lo que las cosas son en sí y en cómo se definen. Es así espacio intermedio entre el museo, el laboratorio, el teatro, e incluso el circo. Es capaz de contener simultáneamente prácticas científicas, estéticas o de sencillo divertimento. Es un territorio libre, más de puntos de partida que de conceptos fijos y definidos.

El proyecto “mental” de Camillo, más la “Situación de mirada” del “Gabinete de maravillas” creaban la “Constelación mental” que podía orientar este proyecto, imaginándolo en su totalidad como un modelo del percibir, del relacionar materiales extraordinarios y del pensar fuera de los modelos rígidos o heredados culturalmente.

El MTA se proponía ser entonces el proyecto de una “máquina situacional de relaciones” que intentaban llevar al Teatro en sus formas artísticas y estéticas a una zona más amplia, que abarcara más fenómenos de consciencia, tanto en quien los ejecutaba en escena como en quien los observaba, ambos puestos al mismo nivel de importancia. Un cruce de dos fenómenos que me interesan en el Teatro como modelo de huida de las propias inercias y repeticiones.

Para poder exponer mejor las “Condiciones conceptuales” desde las que se realizó el diseño de funcionamiento a partir de ideas disparadoras y estrategias específicas, divido el presente capítulo en dos secciones. La primera dedicada a los conceptos desde los que surgieron las “Ideas matriz”, y la segunda que describe los conceptos y valores que fundamentaron las estrategias y procesos del MTA.

1.1

CONCEPTOS DISPARADORES

FENÓMENO TEATRAL

En la introducción de su “Fenomenología de percepción” Merleau-Ponty hace una interesante enunciación de la síntesis de la Fenomenología como se hereda desde Husserl y su evolución por la tradición en Heidegger:

La fenomenología es el estudio de las esencias y, según ella, todos los problemas se resuelven en la definición de esencias: la esencia de la percepción, la esencia de la consciencia, por ejemplo. Pero la fenomenología es asimismo una filosofía que re-sitúa las esencias dentro de la existencia y no cree que pueda comprenderse al hombre y al mundo más que a partir de su «facticidad». (PONTY, 2003)

Si bien la mirada del Teatro en tanto fenómeno es el punto de partida de nuestro pensamiento, no lo pensaremos en estricta alineación con esta perspectiva filosófica, sino que comprenderemos el fenómeno más como un “hecho de fuerzas”, cercano a como se describe desde las ciencias físicas en el “Horizonte de sucesos” de la física relativista, observado como campo de interacción, zonas de relación y tensión en la frontera de sus propios límites. La naturaleza de fenómenos en tanto “campos de excepción” que nos provee la física es más cercana a lo que el MTA se proponía en tanto “relación de fuerzas” concretas y utilizables en escena. Si bien, este pensamiento puede ser enfocado desde la Fenomenología filosófica y no se contradice, creemos necesario hacer esta aclaración inicial para precisar el enfoque del concepto mismo de fenómeno.

Como punto de partida, será necesario hacer algunos apuntes en cuanto a la naturaleza del Teatro en tanto fenómeno concreto.

El Teatro es siempre *Summa*; reacción y desencadenamiento intencionado de fenómenos; multiplicidad de fuerzas en interacción compleja, todas ellas de diversa naturaleza que presentan relaciones a diferentes niveles. Desde fuerzas específicamente materiales hasta otras simbólicas y abstractas. Es un *Continuum* desde lo más concreto de la experiencia material hasta lo más abstracto del pensamiento intuitivo y hasta lo liminal con lo “No pensable”. En tanto fenómeno, sus componentes no pueden ser separados, ni ser puestos en reposo o en armonía fija. Constituye una continuidad de epifenómenos por los que transitan fuerzas no estables, ni observables de forma aislada.

Los elementos usados para el fenómeno teatral existen ya en el entorno de “Lo real” y es por medio de su alteración que son llevados a una nueva zona existencial. Una vez que es instaurado un Teatro, los elementos que previamente formaban parte simbólica y concreta material de “Lo real” devienen en existencias libres o neutralizadas que son “re-simbolizadas, re-significadas y re-creadas” dentro del Teatro, que bajo este mecanismo genera un estado particular y radical de existencia artificialmente producido, para romper la continuidad de las fuerzas y formas de los axiomas de la cotidianidad y continuidad en el mundo. Es por ello que, una “Fenomenología de un solo nivel” no podría describirlo, porque más que identificar cuál es la naturaleza de las esencias últimas, se trata de cómo en el Teatro estas esencias son transformadas mediante fuerzas que rompen su continuo existencial. Es por ello que un estudio de un campo físico de “Alta excepción” puede ayudarnos a describir mejor la “Fenomenología teatral”.

No hay nada que no sea susceptible de ser introducido en un fenómeno teatral, ni ningún proceso de fuerzas que no puedan ser asumidas, asimiladas o contenidas en él. Sin embargo, como habitantes del siglo XXI, estamos acostumbrados solamente a observar las funciones estéticas y artísticas del Teatro, cuando el concepto y su aplicación es de naturaleza mucho más amplia como podemos ver en siglos anteriores. Volvamos a Giulio Camillo como ejemplo de una fenomenología teatral amplia y que nos sirve de base para el presente proyecto, como bien lo explica en su “*Opus Epistolarium Des Erasmi Roterdami*” en 1532, época de extraordinaria amplitud en los conceptos de los Teatros antes de su regulación estética y artística durante la ilustración. Revisémoslo una vez más bajo la mirada de Corrado Bologna:

Lo llamaba *mens humana, men[s] et animu[s] fabrefactu[s] animu[s] fenestratu[s]* y decía que «todo lo que la mente del hombre (*mens humana*) piensa y crea (*concipit*), pero no puede ser visto con los ojos del cuerpo, puede expresarse mediante una atenta y compleja actividad de reflexión y concentración mental (*complexa consideratione*), esto es, con signos corporales, de modo que cada uno pueda ver de inmediato con sus propios ojos todo lo que está sumergido en las profundidades de la mente humana (*quicquid alioqui in profundo mentis humanae demersum est*). Debido a esta actividad corporal de observación e inspección (*corporea inspectione*), el autor lo llamó Teatro» (CORRADO BOLOGNA, 2017)

Esta reflexión describe un sistema de “Relaciones extraordinarias”, que es lo que un Teatro pretende activar más allá de si es sólo estético o artístico, ya que existen Teatros de la memoria, de la materia, del pensamiento, etc. Ya que los Teatros son modelos relacionales de “alteración fenomenológica” y con ello sólo pueden ser experimentados; la cualidad y calidad de los fenómenos teatrales es imposible de traducción a discurso o a esquemas de conocimiento rígido. Es la búsqueda de la experiencia en su sentido más abstracto, pero más directo posible; la “observación sin necesidad de interpretación” que devela un modo de consciencia más amplio que el “Cotidiano-real” (Ahondaremos en esta relación más adelante en este mismo capítulo). Privilegio del vínculo sobre el hecho fáctico, sin necesidad de interpretación o descripción que se utilice como soporte o contraparte ininteligible para describir la experiencia.

El fenómeno teatral puede interpretarse como un paisaje de vínculos sin necesidad de llegar a lenguaje o códigos de enunciación por medio de una dialéctica de opuestos, es una auténtica “*Concordantia Oppositorum*”. La siguiente transcripción de una clase de Grotowski durante uno de sus *workshops*, pone especial énfasis en la necesidad de contradicción o dialéctica de los opuestos:

Encontrar y plasmar en el espectáculo el arquetipo (aquello que en la prehistoria del teatro constituía el objeto de, misterio, el punto “mágico” de convergencia de todos los participantes). (...) Para eso sirve en el espectáculo el choque de opuestos, los aspectos contradictorios, las asociaciones y convenciones contradictorias, la dialéctica de la teatralidad, o —como definió Kudlilíski— “la dialéctica de la retirada y de la apoteosis”²² (FLASZEN; POLLASTRELLI, 2001)

²² Trad. del Autor.

Encontrar e plasmar no espetáculo o arquetipo (aquilo que na pré-história do teatro constituía o objeto do mistério, o ponto “mágico” de convergência de todos os participantes). (...) Para isso serve no espetáculo o choque dos opostos, dos aspectos

Aparece así de nuevo un “otro nivel” existencial producido por lo teatral, razón de ser de su fenómeno.

Pero, en tanto fenómeno, el Teatro tiene un campo de acción limitado donde las fuerzas y sus procesos pueden manifestarse. Estos campos de influencia constituyen un “Horizonte de sucesos”, entendido como campo de acción fenoménica que provee las condiciones necesarias de “presión” o de excepción requeridas para la instauración de un Teatro. Las fuerzas contenidas en este “Horizonte” son las detonantes más fundamentales del fenómeno teatral.

EL “HORIZONTE DE SUCESOS”

En tanto fenómeno y hecho artificial producto de una concreta delimitación de los axiomas de la realidad, el Teatro es la producción de un “Horizonte de sucesos” que a su vez puede ser reproducido de forma fractal al interior del fenómeno mismo en cualquiera de sus niveles a escala casi infinita, creando así no sólo una situación fenoménica o de esencias, sino de simultaneidad a varios niveles.

El “Horizonte de sucesos” es una particularidad del “espacio-tiempo” donde las leyes conocidas de la física no son más aplicables después de un cierto punto, tal como lo describe la física relativista y que se observa concretamente en la cercanía de los agujeros negros. Contrario a lo que podría parecer, estos modelos de la física, son precisos y útiles escenarios para aproximarnos a la fenomenología teatral.

Juan Antonio Guerrero, en su tesis sobre agujeros negros presenta la siguiente descripción del “Horizonte de sucesos”:

Es la superficie de no retorno del agujero negro. Fuera de ella, cualquier partícula emitida en la dirección apropiada puede escapar al infinito. En su interior, ni siquiera partículas sin masa (fotones) pueden escapar, y cualquier fotón emitido justo sobre esta superficie se mantendrá en movimiento estacionario sobre ella. Se tiene por tanto que cualquier observador que viaje más allá del horizonte de sucesos perderá completamente su capacidad de influir al exterior, se habrá roto el contacto causal. Se define, pues, como la superficie a partir de la cual ningún

contraditórios, das associações e convenções contraditórias, a dialética da teatralidade, ou —como a definiu Kudliliski— “a dialética da derrisão e da apoteose”. (FLASZEN; POLLASTRELLI, 2001)

observador puede ser estacionario y está destinado a caer en la singularidad, por lo que si nos atenemos a nuestra definición de estacionariedad en función de los vectores de Killing, tenemos que el horizonte de sucesos es la superficie a partir de la cual ningún campo de Killing es de tipo temporal, a partir de la cual ningún campo de Killing puede representar la trayectoria de una partícula. (GUERRERO, 2017)

Para efecto de mayor claridad del presente trabajo, he buscado una definición más esquemática y sencilla, sólo en función de la claridad del concepto, y que pueda ser seguida por el lector sin necesidad de conocimientos especializados en el campo de la física. Encuentro en *Wikipedia* este mismo concepto explicado de forma más esquemática, pero no por ello banal en sus planteamientos:

En relatividad general, el horizonte de sucesos —también llamado horizonte de eventos— se refiere a una hipersuperficie frontera del espacio-tiempo, tal que los eventos a un lado de ella no pueden afectar a un observador situado al otro lado. Obsérvese que esta relación no tiene por qué ser simétrica o biyectiva, es decir, si A y B son las dos regiones del espacio tiempo en que el horizonte de eventos divide el espacio, A puede no ser afectada por los eventos dentro de B, pero los eventos de B generalmente sí son afectados por los eventos en A²³.

Esta descripción nos será útil para precisar el fenómeno teatral, en tanto que explica las relaciones entre fuerzas y hace diferencia entre los campos (A) y (B) como regiones separadas por el “Horizonte de sucesos”.

El funcionamiento del “Horizonte de sucesos” transportado al campo teatral, no se establece evidentemente en los mismos y precisos valores del campo de la física —alterando la composición interior de la materia en un agujero negro— pero sí es isométrico en cuanto a otra región donde las leyes mutan en sus constantes y se alteran atrapando o comprimiendo la existencia, y esto es en lo relativo a los componentes culturales simbólicos, ficcionales y de “Lo Real”; finalmente, de todo aquello que subyace en la psique de sus participantes y observadores en el entorno teatral; de todo aquello que puede ser representado e incluso “encarnado”; es decir, en los límites de la consciencia humana donde nacen las formas, el lenguaje y lo aún “No enunciable” pero latente y evidente en tanto fuerza.

El fenómeno teatral está así destinado a la transformación de la conciencia en sus procesos estructurales fundamentales o en aquellos que aún no emergen a forma y delimitación específica, y son

²³ https://es.wikipedia.org/wiki/Horizonte_de_sucesos

por ello aún emergentes o inmanifestados. Es así similar a lo que ocurre en el campo de un agujero negro donde las leyes de la física entran en “campos de excepción”.

Las dos regiones del sistema: (A) y (B), se encuentran en interacción en varios fenómenos humanos de “juego” donde intervienen variaciones y excepciones a “Lo real”; sólo que, en dichos fenómenos lúdicos, a diferencia de los teatrales que son espacios con frontera definida, se mantiene una porosidad entre flexible (A) y (B). Sobre ello apunta Agamben:

Podemos considerar el rito y el juego no como dos máquinas distintas, sino como una sola máquina, un único sistema binario, que se articula en base a dos categorías que no es posible aislar, sobre cuya correlación y sobre cuya diferencia se funda el funcionamiento el sistema mismo. (AGAMBEN, 2015)

A diferencia de ellos, el Teatro requiere de una diferenciación clara de territorios porque va a requerir y a representar funciones de oposición, necesarias para el sistema, y para lograr ser un productor de existencias relativas según su posición. Su “Horizonte de sucesos” debe ser más radical e implicar una fenomenología totalmente nueva una vez cruzado el punto de “No retorno”.

El “Horizonte de sucesos” se basa así en las siguientes regiones: el Escenario que contiene los “Actos de Excepción” que denominaremos como (A); la Expectación que contiene la Contemplación de lo que acontece en (A), que denominaremos (B) y el Cotidiano que contiene los valores pactados de “Lo Real” que denominaremos (C). El Teatro es así un “Triple Horizonte de sucesos”, uno entre “(A) y (B)”; uno más entre “(B) y (C)” y un último entre “(A) y (C)”.

La zona de la Expectación (B) no es en absoluto pasiva, ni sólo receptiva, sino que es el espacio donde el “Horizonte de sucesos” genera la mayor tensión entre los dos antagonistas radicales “Actos de excepción” vs “Cotidiano” “(A) vs (C)”. El Cotidiano (C) es el sistema de fuerzas y axiomas preexistentes que permiten la creación del Horizonte mismo, constituido por los pactos de “Lo Real”, o también puede considerarse como lo expresa Wood a partir de las ideas de Zizek:

Esta fuerza natural es lo que Jacques Lacan llamó el “gran Otro”, lo Real sustancial, la brújula de nuestra existencia, la que “siempre vuelve a su lugar” y así provee las coordenadas básicas de nuestras vidas. (WOOD, 2011)

Desde el punto de vista teatral, el Cotidiano (C) es solamente otro modelo fenoménico y constituye el necesario punto de antagonismo para (A), pero no por ello tiene mayor realidad de existencia que (A). Si hay alguna diferencia es solamente la duración, porque (C) es una constante, mientras que (A) es un “montaje” efímero, pero para (B), durante la instauración del sistema teatral, son existencialmente equivalentes, ambos son relativos y tienen igual distancia fenoménica a su posición, siendo esa equivalencia la finalidad de la instauración del “Triple horizonte de Sucesos teatral”, que tiene por objetivo la ruptura, desplazamiento o relativización, de la constante de “Lo Real”.

Desde esta óptica, el Teatro funciona como aquellos fenómenos que relativizan al Cotidiano, y que, en la medida de dicha relativización, instauran una inversión en la posición de “Lo Real” colocándolo como paradigma desde el que se construye todo el sistema. Este “punto de referencia” desde “Lo Real” existe en otros sistemas de lenguaje y axiomas o leyes. Agamben precisa sobre este hecho:

Se puede decir, en general, que no sólo la lengua y el derecho sino todas las instituciones sociales se forman a través de un proceso de desamentización y de suspensión de la praxis concreta en su inmediata referencia a lo real (AGAMBEN, 2014).

El MTA se diseñó para que el “Triple Horizontes de sucesos” estuviera claramente instaurado, pero que pudiera cambiar a un horizonte de mayor porosidad en cuanto a valores de representación y simbolización. Ponía así en crisis una teatralidad clásica cerrada, e incluso promovía intermitencia entre la activación y desactivación del sistema gracias a la incorporación de dos subsistemas de convenciones para la percepción, tal fue la razón de la instauración del Museo y la Instalación como complementos del fenómeno. Por el contrario, una falta total de límites hubiera sido pasar directamente a la política o al ritual, y no era ésta la intención del acontecimiento, especialmente porque actos de este último tipo implican responsabilidades éticas con consecuencias de larga duración. Adicionalmente, un sistema con los límites desmontados totalmente no permitiría hacer visibles las relaciones simbólicas, ocultas y preexistentes en (C) ya que participarían activamente de ellas. La construcción de esa porosidad se convirtió en uno de los elementos de mayor necesidad y complejidad del sistema.

Para comprender mejor estos “Horizontes de Sucesos”, será necesario conocer mejor las condiciones y funcionamiento internos en (A) y (B).

ESCENARIO O LA “VITA ACTIVA”

Con la expresión *vita activa* me propongo designar tres actividades fundamentales: labor, trabajo y acción. Son fundamentales porque cada una corresponde a una de las condiciones básicas bajo las que se ha dado al hombre la vida en la tierra. (ARENDDT, 2009)

El Escenario (A), como ya se explicó, es una consecuencia y una región de los “Horizonte de sucesos” teatrales y está claramente delimitado en su oposición al Cotidiano (C) y por su necesidad de ser atestiguado o “expectado” por una zona contemplativa (B) con quien guarda a su vez otro horizonte. El Escenario es, en su sentido clásico, el arte de la “*Vita Activa*” llevada a un campo ficcionado, donde las “acciones” no ocurren en las condiciones simbólicas de (C) sino que han sido puestas en un grado existencial de “causa-efecto” diferente que es (A).

Esta fenomenología o vía de actividad, no es exclusivamente ejecutada por personas y sus tránsitos ficcionales²⁴ sino adicionalmente por labores, trabajos y acciones de materias, tiempos, procesos y conceptos activados; así la fenomenología no es sólo aplicable a personas sino a todo lo existente en (A), que es la región de la acción, cuya expresión es una perturbación al “Gran Cotidiano” (C) produciendo en consecuencia un gran “Acto de Excepción” (A) que con su creación instauro un sistema provisional, de lógica interna —incluso de contralógica o paralógica— que funcionará como un “formato” o “fondo” sobre el que podrán accionar los “fenómenos” o “figuras”, que serían imposibles en el Cotidiano (C) o en el campo de la Expectación (B). Esta fenomenología es lo que normalmente se reconoce como Ficción. Así, el escenario es la Figura que se desprende del cotidiano y que funciona como su gran Fondo. La organización figura-fondo está descrita claramente por Hofstadter en el siguiente apartado:

(Esto recuerda la célebre distinción artística entre figura y fondo. Cuando una figura o “espacio positivo”; (sea una forma humana, una letra, o una naturaleza muerta) es trazada en el interior de un marco determinado, se produce la inevitable consecuencia de que también queda trazada su forma complementaria —llamada otras veces “fondo”; “trasfondo”; o “espacio negativo”;— (HOFSTADTER, 2007)

²⁴ Lo que constituye en sí el arte de la actuación, convirtiendo a sus ejecutantes en creadores de un modo de vida particular de segunda naturaleza.

Y en términos perceptuales, Merleau Ponty amplía las relaciones sobre este vínculo:

Las relaciones «figura» y «fondo», «algo» y «nada», «cosa» y «no-cosa», el horizonte del pasado, serían, pues, estructuras de consciencia irreductibles a las cualidades que en ellas aparecen. El empirismo siempre guardará el recurso consistente en tratar a este a priori como resultado de una química mental. Admitirá que toda cosa se ofrece sobre un fondo que no es una cosa: el presente entre dos horizontes de ausencia, pasado y futuro. Pero, continuará, estas significaciones son derivadas. La «figura» y el «fondo», la «cosa» y su «inmediación», el «presente» y el «pasado», todos estos términos, resumen la experiencia de una perspectiva espacial y temporal que se reduce, finalmente, al desvanecimiento del recuerdo o al de las impresiones marginales. (PONTY, 2003)

El proceso interno fundamental del Escenario (A) son los “Actos de excepción”, que consisten en asimilar dentro de sí la tensión de dos sistemas o notaciones existenciales fundamentales: los que deben interpretarse en valores de realidad representada y los que deben interpretarse en valores ficcionales autónomos no contenidos por lo real (C) y sólo posibles en (A). Comprendemos así Ficción como el estado de ser y existencia diferenciada de lo Real que el “Horizonte de sucesos” otorga a un objeto, persona o suceso dentro de (A)²⁵. El campo ficcional es así un esquema “Figura-Fondo” o “Ficción-Cotidiano” (A-C) pero que trabaja de forma recursiva. Así contenedor y contenido se intercambian intermitentemente, trabajando ambos por momentos como “Figura” y por momentos como “Fondo”. El Escenario (A) originalmente contenido por el Cotidiano (C) pasa a ser el contenedor en una inversión radical de factores, siendo este fenómeno la razón de ser final de su instauración. Una vez más, la recursividad queda clarificada en esta descripción del mecanismo por Hofstaedter:

Haremos ahora una distinción canónica entre dos clases de figuras: las trazables cursivamente, y las recursivas (quizá es del caso aclarar que se trata de categorías que me pertenecen; no son del uso común). Una figura cursiva es aquella cuyo fondo aparece tan sólo como subproducto del acto de dibujar. Una figura recursiva, en cambio, es aquella cuyo fondo puede ser visto, por derecho propio, como una figura. Generalmente, es el artista en forma plenamente deliberada quien otorga esta relevancia al fondo. El “re” de “recursivo” expresa el hecho de que

²⁵ El concepto de “Ficción” merecería mayores precisiones, pero ellas excederían por mucho los fines del presente trabajo desviándonos de los fines de esta tesis.

tanto el primer plano como el plano posterior, o fondo, son trazables en forma cursiva: la figura es “doblemente cursiva”. El límite entre figura y fondo, en una figura recursiva, es una espada de doble filo. (HOFSTADTER, 2007)

El Escenario produce un entorno en el que las cosas serán eximidas de sus valores reales y momentáneamente encarnarán otros que están suspendidos o vetados en los pactos de “Lo Real”. Así, el principal “Acto de Excepción” (A) frente al “Pacto de Realidad” (C) consiste en la apertura de todas las potencias y las posibilidades de los contenidos en el Escenario, siempre y cuando sean limitadas a un “Espacio-tiempo” restringido por un “Horizonte de sucesos” y no afecten la constitución misma de los estados o de las leyes que han permitido esa excepción, y que garantizan su regreso al estado anterior a la instauración del Teatro²⁶.

El MTA buscaba crear “Actos de Excepción” para todos los fenómenos convocados, debería ser un proveedor de situaciones radicales que brindaran un potencial imposible de realizar en las actividades y modelos de existencia del Cotidiano (C) de los participantes.

Los que se encontraban en una situación más desventajosa para poder incorporarse libremente en los nuevos campos instaurados, serían aquellos cuya actividad cotidiana debido a su oficio, tuviera un registro y denominación específica transportable a un escenario, tales como conferencias, exhibiciones, clases, representaciones teatrales o coreográficas; es decir, que no pudieran utilizar el Escenario (A) como un campo fenoménico totalmente nuevo y desequilibrante, porque ya existía como medio natural en sus oficios. Para ello se diseñó la “Figura Coréutica” de la que se hablará más adelante, además del Museo y la Instalación como registros contendores.

LOS ACTOS DE EXCEPCIÓN

La suspensión del Cotidiano se logra a partir de un “Acto de Excepción”. Agamben describe la figura de la Excepción refiriéndose a los “Estados de excepción” con relación a los sistemas políticos. Su anotación puede ser leída en “clave teatral”:

²⁶ Este es por un lado un principio de sanidad, pero al mismo tiempo, la clave de las mecánicas del estrellato y del negocio a partir de narrativas ficcionales teatrales o cinematográficas.

El estado de excepción es, en este sentido, la apertura de un espacio en el cual la aplicación y la norma exhiben su separación (esto es, aplica des-aplicando) en una norma cuya aplicación ha sido suspendida. De este modo, soldadura imposible entre norma y realidad, y la consiguiente constitución del ámbito normal, es operada en la forma de excepción, esto es, a través de la presuposición de su nexos. Esto significa que para aplicar una norma se debe, en última instancia, suspender su aplicación, producir una excepción. En todo caso, el estado de excepción señala un umbral en el cual lógica y praxis se indeterminan y una pura violencia sin logos pretende actuar un enunciado sin ningún referente real. (AGAMBEN, 2014)

El “Acto de Excepción” que se produce en el Escenario (A) no puede prolongarse fácticamente hasta poner en “excepción” los fundamentos de la ley que lo permiten y que existen como constitutivos de (C); sus acontecimientos son tolerados por el Cotidiano (Gran Otro y Gran Ley) sólo en tanto fenómenos del “Arte” o de la “Estética” y por ello, regulados, pero que no “deberían” dismantelar el Gran “Pacto de Realidad” que da forma al Cotidiano. Sin embargo, la apuesta última del “Acto de Excepción” teatral es reformular, o por lo menos desestabilizar brevemente, el “Pacto de Realidad” que lo ha permitido. Es así, un sabotaje interno al sistema a los dictados simbólicos que conforman “Lo Real” como estado de la cultura. El “Acto de excepción” teatral es así un ataque desde a las profundidades de la conciencia del Cotidiano en tanto que “Gran soberano” a través de la recursividad. Si no fuera éste su objetivo carecería de todo sentido, sería solamente un espectáculo, que es la reafirmación y reforzamiento de los “Pactos de realidad” en un simulacro del “Acto de excepción”. Agamben, una vez más, nos aclara este punto cuando escribe:

Estar-fuera y, sin embargo, pertenecer: ésta es la estructura topológica del estado de excepción, y en la medida que el soberano, que decide sobre la excepción, está en realidad lógicamente definido en su ser por ésta, puede también él estar definido por el oxímoron éxtasis-pertenencia.
(AGAMBEN, 2014)

La figura del Soberano es fundamental para comprender el “Acto de Excepción”. En el MTA, el Soberano se compone en realidad de dos Soberanos o subsistemas del Cotidiano (C) que marcan “La Ley” que debe regir sobre la Excepción (A). Por un lado, el Arte, como gran Soberano regulador de las fuerzas de lo que es susceptible de hacerse o no en un escenario, y en este hecho teatral particular. Es un “Soberano-Convención” que forma un “Estado de Ley para el Teatro” que tiene su manifestación

territorial en todos los lugares donde haya un teatro y se apele a su funcionamiento en los términos de la cultura occidental. El “artista” es así un representante de este poder que dicta las leyes sobre su “propia” obra, sin embargo, aún sometido al Gran Soberano del “Gran Arte”, es así una especie de “funcionario” secundario que aplica la gran Ley. El artista es usuario de un permiso de soberanía otorgado por la cultura o Ley que crea las formas mismas del arte. Como explica Groys en el caso análogo de la instalación artística:

El espacio de la instalación artística es, simbólicamente, propiedad privada del artista. Al entrar en este espacio, el visitante deja el territorio público legitimado democráticamente, y entra en un espacio de control autoritario y soberano. El visitante está aquí, en cierto modo, en territorio extranjero, en el exilio. El visitante se vuelve un expatriado que debe entregarse a una ley extranjera, a una ley que es sancionada por el artista. Aquí, el artista actúa como legislador, como soberano del espacio de la instalación, incluso -y quizás especialmente- si la ley que el artista le da a la comunidad es una ley democrática. Podría decirse que la práctica de la instalación revela el acto de violencia soberana e incondicional que inicialmente instaura a cualquier orden democrático. (GROYS, 2015)

En este caso, como creador del MTA, yo estaba “condenado por la Ley” a ocupar este rol de Soberano, a aplicar las leyes de ese “Gran Soberano” del “Arte teatral”. Por ello, mi trabajo sustancial a lo largo de la creación del MTA consistiría en renunciar a dicho “Arquetipo de creador-protector de la ley” al plantear reglas que garantizaran mi desaparición como “Representante del Soberano Arte” ya que ese era la única forma de garantizar la Autonomía de todo el sistema, que era el objetivo y el proyecto fundamental del MTA. Sobre la solución se escribirá más adelante, por ahora baste la exposición del problema central.

El segundo Soberano era la Universidad misma en tanto “Estado del saber”. Nos referimos con este formato de Estado a cualquier universidad, nos sólo a la UNAM y a cualquier organización de este tipo jerarquizada en torno a los títulos del conocimiento y, por lo tanto, con un sistema de convenciones construida sobre las directrices de la creación y actividad del conocer, además de su resguardo, transmisión y producción.

La presencia del Teatro dentro de una universidad se podría comprender justo como la posible aportación de un modelo lateral a la hegemonía del conocimiento regulado en tanto soberano único, oponiendo la Experiencia como fenómeno privilegiado como se ampliará más adelante.

El proyecto se encontraba así en un territorio controlado por dos Soberanos, primero por estar en un Teatro bajo las reglas de la estética y el arte –a través un “artista-emisario”–, y segundo, por encontrarse dentro de una universidad –a través de una “Sistematización del Conocimiento”–, por ello, el MTA buscaba poner en funcionamiento “Actos de Excepción” o la suspensión de las reglas del Arte y del Conocimiento universitario, en tanto la “producción de Arte” y la “producción de Conocimiento”.

El primer objetivo del MTA fue el de suspender estas dos soberanías como primer paso hacia una verdadera Autonomía, para lograrlo, se deberían suspender las convenciones clásicas del Teatro como espacio regulado desde el arte y la estética y moverlo hacia un “Acto de Excepción” del Teatro mismo en tanto sistema dictado por Soberano arte, produciendo así una doble Excepción, la del cotidiano (C) y la del Teatro mismo (A), generando un sistema de doble nivel o de dos pisos, que lo llevara a un campo de excepción lo suficientemente abierto para contener fuerzas más allá de los campos estéticos. Para lograr este doble sistema, utilizaríamos simultáneamente las estrategias de Teatro, Museo e Instalación en un sólo fenómeno, para que un mecanismo desmontara, anulara o suspendiera al otro, generando así un sistema de alta movilidad. De este procedimiento se hablará más a detalle en las próximas páginas. En cuanto a la Universidad, como gran espacio simbólico de ley del “Conocimiento sistematizado”, buscaríamos proponer una experiencia diferente, poner al “Conocimiento sistematizado” mismo en excepción. La estrategia proponía ofrecer a los participantes una Experiencia al nivel de la mayor percepción inmediata posible sin requerir del Conocimiento, aquello que Husserl llamó “La experiencia pura y, por así decir, todavía muda”. Sobre la complejidad para lograr este propósito ahondaremos a continuación.

LO REAL Y LO FICCIONAL

Una de las ideas más importantes a relacionar en el fenómeno del Teatro son Realidad y Ficción; binomio fundamental diferenciado y producido por el “Horizonte de Sucesos”. Como bien apunta Tatarkiewicz, la separación de lo Ficcional con lo falso se encuentra ya establecida de forma pronta en el pensamiento occidental:

Isidoro de Sevilla había separado lo *“falsum”* de lo *“fictum”*: El arte no comprende la verdad y la mentira, la verdad y la falsedad, sino la verdad y la ficción. (TATARKIEWICZ, 1997)

La Ficción es un concepto complejo debido a que es la “Otreidad” de “Lo Real”. Uno con otro, se relacionan como Figura y Fondo de forma recursiva. Así, para observar una Ficción, es necesario considerar “Lo Real” como Fondo; pero de igual forma, para observar “Lo Real” es lo Ficcional lo que le funciona como Fondo. El “Pacto de Realidad” es quien otorga los axiomas que forman el Cotidiano (C) y lo Extra-Cotidiano, es decir, el conjunto de los hechos que pueden tener “aprobación cultural de existir”. Sin embargo, aparecen un importante número de hechos que acontecen no en los ámbitos de “Lo Real”, sino en tanto hechos dentro de la actividad de los “Actos de excepción”. Estos hechos suceden y pueden tener consecuencias en “Lo Real”, debido al impacto en la Expectación, pero esencialmente, tienen una ontología propia dentro del “Campo de las Excepciones” que no requiere ser aprobada por las convenciones y contenciones de “Lo Real”. Incluso hay Ficciones que pueden existir dentro de los límites del campo de “Lo Real” mismo, no como uno de sus “axiomas fenoménicos”, sino como potenciales axiomas aún no manifestados; como sucesos aún no nombrados o como hechos fuera de las lógicas de “Lo Real”. Son latencias o emergencias aún sin “Forma real”.

Así, lo Ficcional es el territorio de los componentes no “introducibles” o separados de “Lo Real”, ya que sólo así, “Lo Real” puede cobrar forma y límite en tanto concepto y Experiencia. Por ello, el fenómeno teatral produce Ficciones que se establecen dentro de la “Zona de la Excepción”. Gracias a ellas, los contenidos ordinarios del Cotidiano (C) pueden ser simbolizados, resimbolizados o llevados a otro nivel de significación; hecho que no podría existir o ser aceptado en el campo del Cotidiano (C) que es parte de “Lo Real”. Esta diferenciación se produce en todas sus variaciones del espectro ficcional hasta “Lo Real” mismo, tema importante y ampliamente debatido a lo largo de las teatralidades del siglo XX y XXI.

Sólo mediante la instauración de ficciones, el campo de realidad puede ser nutrido de nuevos contenidos potenciales, ser delimitado y sobretodo, acceder a conformarse como un entorno cerrado y culturalmente funcional.

EXPERIENCIA Y CONOCIMIENTO

Dionisos llama a él a los hombres mostrándoles la vanidad del mundo en que viven, vaciándolo de toda consistencia corpórea, de toda pesantez, rigor, continuidad, quitándole toda realidad a la individualización y a los fines de los individuos. Y en estos fragmentos órficos Dionisos es un niño y sus atributos son juguetes, la bola y el trompo. Un elemento lúdico pertenece también al modo de manifestarse a los hombres de Apolo, en las expresiones del arte y de la sabiduría, pero el juego apolíneo concierne al intelecto, la palabra, el signo: en Dionisos, en cambio, el juego es inmediatez, espontaneidad animal que se goza y se cumple en lo visible, cuando mucho es confianza en el azar, como sugiere el otro atributo órfico de los dados. (COLLI, 2000)

Además de ser un productor de ficciones, el sistema teatral se construye para generar percepción y Experiencia; sólo en un momento posterior, aborda la posibilidad de crear Conocimiento a partir de la experiencia que provee, considerando que lo que sucede en el Escenario o es Ficción o es Representación; Excepción a final de cuentas. Hay una diferencia importante entre el terreno de Experiencia, considerada como “Estar en presencia de” –evidencia fáctica y encarnada del misterio irresoluble– y el Conocimiento, que es una estructura organizada de axiomas con interrelación lógica posterior a la Experiencia, como asimilación narrativa imposible de lograrse durante la Experiencia en sí, que es un presente perceptual.

Dice sobre este problema Merleau-Ponty:

El conocimiento se presenta como un sistema de sustituciones en donde una impresión anuncia otras impresiones sin nunca dar razón de ellas; en donde las palabras dejan esperar unas sensaciones como deja el ocaso esperar la noche. La significación de lo percibido no es más que una constelación de imágenes que empiezan a reaparecer sin razón alguna. Las imágenes o sensaciones más simples son, en último análisis, todo cuanto cabe comprender en las palabras, los conceptos son una manera complicada de designarlas, y por ser las imágenes unas impresiones indecibles, comprender es una impostura o una ilusión; el conocimiento nunca apresa sus objetos, que se implican mutuamente, y la mente funciona como una máquina de calcular que ignora por qué sus resultados son verdaderos. (PONTY, 2003)

Así, entre la Experiencia misma y su posterior descripción, ya convertida en Conocimiento, existe un paso indeterminado, una zona imposible de fijar en dónde comienza una y termina la otra, es un misterio bajo el que está organizado el pensamiento en occidente y el lenguaje en sí. El siguiente párrafo de Wittgenstein citado en el prólogo al *“Tractatus Logico-Philosophicus”* por Jacobo Muñoz lo presenta claramente:

En agosto de 1919 escribe, por otra parte, a Russell sobre el contenido de lo que entonces era «su manuscrito»: «Me temo que no has comprendido mi aseveración fundamental, respecto a la cual todo el asunto de las proposiciones lógicas es mero corolario. El punto fundamental es la teoría de lo que puede ser expresado (*gesagt*) mediante proposiciones —esto es, mediante el lenguaje— (y, lo que es lo mismo, lo que puede ser pensado) y lo que no puede ser expresado mediante proposiciones, sino sólo mostrado (*gezeigt*); creo que esto es el problema cardinal de la filosofía» (WITTGENSTEIN, 2017)

Lo que está antes del *Gesagt* y es *Gezeigt* es la percepción teatral o la Experiencia. Nos dice también Merleau-Ponty:

La percepción es un juicio, mas un juicio que ignora sus razones; esto equivale a decir que el objeto percibido se da como totalidad y como unidad antes de que hayamos captado su ley inteligible, y que la cera no es, originariamente, una extensión flexible y mutable. (PONTY, 2003)

El problema es así mucho más amplio que el cometido de estas páginas, pero lo que nos es importante remarcar, es que el MTA buscaba quedarse en esta zona compleja de la percepción, de la Experiencia en el estado más total posible, detenerse antes de llegar al Conocimiento, reconociendo claramente este estado como utópico e imposible de delimitar, pero ello, un interesante proyecto teatral.

El mismo Merleau-Ponty nos previene ante un “exceso experiencial”:

La impresión pura no sólo es, pues, imposible de hallar, sino también imperceptible y, por ende, impensable como momento de la percepción. (PONTY, 2003)

Y Dufrenne nos lo especifica ya concretamente con relación al objeto estético:

Pues el objeto estético requiere reflexión, y tanto más vivamente en la medida en que está hecho para nosotros, y en cuanto que es un signo mediante el cual alguien intenta decirme algo, un objeto privilegiado que fuerza nuestra atención y se constituye de forma natural, al mismo tiempo que nos satisface por su imperiosa presencia. (DUFRENNE, 1998)

Así, trabajar en esta zona de alta complejidad, era la razón del proyecto denominado MTA.

El Conocimiento contiene cierta fijeza, mientras que la Experiencia es mutación permanente e inaprensible. Siguiendo las citas anteriores, el Teatro no se basa en “proposiciones” o “lenguaje pensable” sino en “Un movimiento sólo mostrado”, o por lo menos, en ello consistiría su mayor radicalidad. Hay una sabiduría profunda en el acto mismo de percibir, pero esta no puede ser transferida a sistemas de signos fijos. Un sistema elige dar preponderancia al percibir y su movilidad o al conocer como establecimiento de un orden de mayor fijeza, constituye así la raíz de su sistema cultural. Cada uno se inclina por un tipo u otro como punto de partida para la construcción de su sistema de “Lo Real”. Occidente, ha hecho de la experiencia directa un momento de la percepción que necesariamente debe convertirse en Conocimiento, mientras que otros procesos, como la *Toltecáyolt* en México, hacen de la percepción y su movilidad, un territorio de Sabiduría sin un Conocimiento fijo. Viveiros de Castro explica el uso de la multiplicidad de puntos de vista o Perspectivismos con relación al mundo amerindio, sistema susceptible de utilizarse en nuestro proyecto debido a la presencia en el imaginario colectivo mexicano del “espacio-tiempo” indígena en el fundamento cultural:

Como diversos etnólogos ya lo habían notado, mas casi todos sólo de pasada, numerosos pueblos (tal vez todos) del Nuevo Mundo compartían la concepción según la cual el mundo está compuesto por una multiplicidad de puntos de vista: todos los existentes son centros potenciales de intencionalidad, que aprehenden a los demás existentes según sus propias y respectivas características o potencias. Lo presupuesto y consecuencias de esa idea son irreductibles al concepto corriente de relativismo que ellos parecen a primera vista evocar. Ellos se disponen, mejor dicho, en un eje ortogonal en oposición entre relativismo y universalismo. Tal resistencia del perspectivismo amerindio a los términos de nuestros debates epistemológicos amenaza seriamente la transportabilidad de las particiones ontológicas que los alimentan. Es la conclusión a que llegaron muchos antropólogos (más por diversos motivos), cuando argumentaban que la distinción clásica en Naturaleza y Cultura –artículo primero de la

Constitución de la disciplina, en que ella hace su voto de obediencia a la antigua matriz de la tradición metafísica occidental— no puede ser utilizada para describir dimensiones o dominio internos de cosmologías no occidentales sin pasar antes por una crítica etnológica rigurosa.²⁷ (VIVEIROS DE CASTRO, 2015)

A diferencia de esta mirada, Agamben anota sobre la cultura occidental:

En su búsqueda de la certeza, la ciencia moderna anula esa separación y hace de la experiencia el lugar —el método, es decir, el camino— del conocimiento. Pero para lograrlo debe realizar una refundición de la experiencia y una reforma de la inteligencia, expropiando ante todo sus respectivos sujetos y reemplazándolos por un nuevo y único sujeto. Pues la gran revolución de la ciencia moderna no consistió tanto en una defensa de la experiencia contra la autoridad (del *argumentum ex re* contra el *argumentum ex verbo*, que en realidad no son inconciliables), sino más bien en referir conocimiento y experiencia a un sujeto único. (AGAMBEN, 2015)

En el MTA se buscaba que la percepción “en sí misma” aconteciera por instantes, breves percepciones pero que serían poderosamente lúcidas, logrando la dislocación, la “No continuidad narrativa de “Lo Real” y la lógica, que es la base de la fijación de lo que será después un sistema de Conocimiento. Discontinuidad, intermitencia y latencia serían los fenómenos a intentar en nuestra utopía.²⁸

²⁷ Trad. del Autor:

Como diversos etnólogos já o haviam notado, mas quase todos muito de passagem, numerosos povos (talvez todos) do Novo Mundo compartilham de uma concepção segundo a qual o mundo é composto por uma multiplicidade de pontos de vista: todos os existentes são centros potenciais de intencionalidade, que apreendem os demais existentes segundo suas próprias e respectivas características ou potências. Os pressupostos e consequências dessa ideia são irredutíveis ao conceito corrente de relativismo que eles parecem, à primeira vista, evocar. Eles se dispõem, a bem dizer, em um eixo ortogonal à oposição entre relativismo e universalismo. Tal resistência do perspectivismo ameríndio aos termos de nossos debates epistemológicos ameaça seriamente a transportabilidade das partições ontológicas que os alimentam. É a conclusão a que chegaram muitos antropólogos (embora por diversos outros motivos), quando argumentaram que a distinção clássica entre Natureza e Cultura — artigo primeiro da Constituição da disciplina, em que ela faz seu voto de obediência à velha matriz metafísica ocidental — não pode ser utilizada para descrever dimensões ou domínios internos a cosmologias não ocidentais sem passar antes por crítica etnológica rigorosa. (VIVEIROS DE CASTRO, 2015)

²⁸ El teatro tiene una raíz en el sistema nervioso, no anula esto las zonas más racionales o abstractas de la conciencia, sino que las conecta con lo más elemental del organismo y la parte más esencial de la vida material.

Thomas Metzinger debate este tema desde el punto de vista de la neurociencia y la ciencia cognitiva:

Hay dos tipos de representaciones. Están las teóricas, como conocer la conciencia en el marco de determinada teoría que han hecho los neurocientíficos o los psicólogos. Este es un modo de alcanzar conocimiento sobre qué es la conciencia y qué es lo que tú eres realmente. Está almacenado en libros, ordenadores y el discurso científico actual. Otra manera de acceder a la realidad es a través de una representación fenoménica, el modo en que tu mente consciente, tu cerebro, describe la realidad y a ti mismo. Las representaciones científicas del mundo, y de la conciencia, tienden a la máxima objetividad, a ser muy parsimoniosas, a no introducir entidades superfluas y a hacer buenas predicciones. Las fenoménicas son perspicaces de un modo diferente, porque tienen un propósito completamente distinto: fueron necesarias para ayudar a que nuestros padres y abuelos, y todos nuestros ancestros, pudieran sobrevivir y perpetuar sus genes. Su objetivo no era el fenómeno; así, por ejemplo, una teoría sobre la conciencia de los murciélagos y sus cualidades sensoriales no tiene que recrear esta conciencia para la gente que va a leer la teoría en los libros. Este criterio de lo que debería ser una buena teoría sobre la conciencia es simplemente falso. (BLACKMORE, 2010)

El MTA tenía el reto fundamental de poder generar Experiencia con la suficiente fuerza de “Presencia excepcional” antes de llegar a un discurso sobre ella, entendido éste discurso en tanto mandato de producción del Conocimiento, con ello, buscaba abrir por un instante otras posibilidades de mirada cultural, de modelos de percepción a los dictados por la cultura imperante, el Teatro, el arte y el saber universitario. Era una utopía, pero guiada desde la reminiscencia al proyecto de Camillo y los “gabinetes de maravillas” en los que se inspiraba el MTA.

EXPECTACIÓN O “VITA CONTEMPLATIVA”

La zona de la expectación (B) es un territorio donde se ejerce la “*Vita Contemplativa*” en su acción interna clásica. Es un estado privado en cada participante que obtiene puntos de referencia para su Experiencia no sólo del Cotidiano (C), sino de la Experiencia subjetiva exteriorizada del resto de los participantes, contenidos junto con él en la zona de Expectación. Es así, un punto de tensión entre su propia individualidad, el tejido de la comunidad Expectante, el Escenario (A) y el Cotidiano (C). Una “*cuaternidad*” que se cierra en el círculo de su Experiencia subjetiva.

Cualquier expresión de actividad externa (*Vita Activa*) convertiría la zona en un Escenario, por ello su exterioridad debe ser reducida a expresiones que son sólo consecuencias de su interioridad –risa, llanto, o profundo silencio, por dar unos ejemplos evidentes–.²⁹ Se instaure así un equilibrio fundamental: mientras el Escenario (A) es activo, el Espacio de Contemplación (B) es receptivo, creando así un circuito cerrado de movimiento de tensiones, presiones y deseos en los cuerpos presentes, pero que debido a los “Horizontes de sucesos” no puede cruzarse de uno a otro, a menos que una “excepción” sea creada para permitir la absorción de un nuevo elemento, que al regresar a su campo original aparece diferenciado, activado de otra forma por su cruce y retorno extraordinario.

Del campo de expectación no se obtiene ningún resultado, residuo o hecho, nada verificable de este accionar interno; es absolutamente “antiproduktivo” en términos mercantiles. Si hubiera producción en este campo, sería el inicio de un pensamiento revolucionario o de acción directa contra las estructuras fundamentales del “Pacto de Realidad” del Cotidiano (C), sería una pequeña masa absolutamente “cargada” en los términos que la describe Canetti, lista para la transformación de “Lo Real”.

El primer paso en la estrategia dentro del MTA para ampliar la percepción fragmentada y con ello, promover más la “Vía interior” fue la propuesta que los asistentes pudieran moverse libremente, e incluso caóticamente por el espacio, para así cambiar constantemente de ángulos de visión, y que nunca pudieran tener un sólo punto de vista fijo y privilegiado. Así la mirada constantemente quedaba relativizada; había algo que no era observable del todo entre los actos que se daban en simultaneidad; algo estaba perdido de la percepción y de la contemplación. Era así un modelo de observación en movimiento. Sobre este modelo perceptual apunta Groys:

Por otra parte, hoy en día, el ser un espectador -la vida contemplativa- se ha vuelto algo muy distinto de lo que era antes. Aquí, nuevamente, el sujeto de la contemplación ya no puede contar con recursos temporales infinitos, con una perspectiva temporal infinita –la expectativa que constituía la contemplación en la tradición platónica, cristiana o budista–. Los espectadores contemporáneos son espectadores en movimiento; son, básicamente, viajeros. La vida

²⁹ Nos referimos a las capas de acción interna, y no a los comportamientos sociales externos que corresponden a la zona de comunicación que ocurren en una sala de teatro, u otros fenómenos de interacción de espectadores, como pueden ser los deportes en un estadio o manifestantes en una protesta. Toda la parafernalia de lenguajes sociales propicios para la ocasión, normalmente de clase o de filiación política e ideológica, reafirmando el compromiso de subjetividad como acto de pertenencia al servicio de ese grupo social.

contemplativa contemporánea coincide con una permanente y activa circulación. (GROYS, 2015)

Al situar a los espectadores en el foro un piso por arriba del hecho, se encontraban a buen ángulo y distancia para observar las relaciones entre los sucesos, más que un sólo hecho concreto y focalizado como en un escenario teatral convencional. Observando así el “Entre” o la “Summa” más que un hecho delimitado estéticamente para su fácil aprehensión.

Este uso del espacio, y por la tanto, este proyecto de Expectación y Contemplación, se produjo a partir de una lectura y propuesta a la arquitectura del teatro “Sor Juana Inés de la Cruz” del que surgió un uso particular de sus posibilidades arquitectónicas.

LA ARQUITECTURA COMO *LUDIBRIUM*

Explica Francois Barre:

“Si se mira 20 años atrás, los edificios más construidos en el mundo son los museos, ésta es la gran Arquitectura; antes se hacían iglesias y palacios de justicia, pero hoy la única Arquitectura simbólica del poder es el museo. En todo el mundo se construyen museos y de todas las disciplinas. La pregunta es porqué. Estamos en un período sin proyecto colectivo, no hay una gran historia ideológica ni sagrada; si uno se interroga sobre la historia en este momento de desconcierto, el único proyecto es la memoria, recordar.” (MADIA, 2003)

La arquitectura es el gran arte de la contención, del dar significado y sentido al espacio público y privado. Es el gran arte del poder de ejecución fáctico y controlado sólo por grandes fuerzas como gobiernos, instituciones públicas, fuerzas ciudadanas y corporaciones empresariales que son los únicos que pueden incentivar y concretizar su desarrollo, tanto en lenguaje como en manifiesto. La arquitectura clasifica la existencia humana y crea lo que en la mejor tradición barroca se denomina: El Mundo. Aún el “Teatro de calle” o el realizado en departamentos privados no escapa de las lógicas del poder arquitectónico, finalmente, las principales coordenadas teatrales están reguladas por él: la

visibilidad, la acústica y la distancia material entre los asistentes. Los fenómenos museísticos, teatrales y de instalación dependen y son pre-organizados por reglas creadas por valores arquitectónicos.³⁰

En tanto función arquitectónica, el Teatro en occidente expresa una plaza pública en un espacio cerrado y separa así la representación del calendario festivo ritual regulado por ciclos naturales, de forma que, en su claustro, puede separar el acto teatral del resto de la ciudad. Ya sumado al pensamiento estético, el “Teatro clásico italiano” se comprende como un gran cuadro pictórico que está dentro de un edificio. Es un museo para un único y gran “cuadro-retablo viviente”.

Es la arquitectura la que ha dado solución práctica a la contención de las colecciones de arte y a las ficciones encarnadas; Museo y Teatro respectivamente. Las dos distribuyen la mirada y determinan un espacio para la expectación. Los dos son refinamientos de la ilustración, producto de la urbanización y el desarrollo del consumo.

Teatro y Museo son espacios de naturaleza adaptable a múltiples posibilidades materiales hasta donde lo permite la estructura de sostenimiento específico material y arquitectónico³¹. Los dos cumplen la función de ofrecer una zona de “No-significación”, que puede ser habitada o transformada de cualquier manera porque en sí misma está libre de cualquier significado. Este es un privilegio exclusivo de la situación estética, ya que fuera de ella, todo espacio arquitectónico está previamente significado y cumple con una función específica de sentido.

El teatro “Sor Juana Inés de la Cruz” representa simbólicamente, en el tratamiento espacial diseñado para el MTA, una serie de balcones en un primer piso desde los cuales se puede ver un hecho público, como si nos encontráramos en una calle. Esta lectura del espacio se amplía con el siguiente apunte de Groys:

El espacio de exhibición funciona como una extensión del espacio urbano, público y neutral, como una suerte de callecita lateral en la que el transeúnte puede ingresar (...). El movimiento del visitante en el espacio de la exhibición es similar al de alguien que camina por la calle y observa la arquitectura de las casas que están a un lado y al otro. (GROYS, 2015)

³⁰ Incluso el mismo teatro griego deja atrás el ritual cuando se materializa en un espacio arquitectónico que interviene y modifica directamente la naturaleza: el *Theatron*.

³¹ Reproduciendo así la relación con la estructura no modificable impuesta por el “Soberano-Cotidiano”. Es así una demanda de principio de realidad innegociable.

El teatro está construido hacia la verticalidad y cuenta con cuatro niveles, de forma que tiene una “Planta baja” extensa, y dos niveles hacia arriba en formato de herradura.³² Lo importante de este hecho arquitectónico es que el espectador se encuentra sobre los sucesos que acontecen tres metros abajo. Eso le confiere una observación vertical dando relevancia al piso como fondo de las figuras —en sustitución del muro final del escenario, que es la visión común en un “Teatro italiano”—. Al sumarle la capacidad de entrar y salir a voluntad del espectador, se vuelve un dispositivo de libre circulación museístico, capaz de contener instalaciones,³³ con libertad de movimiento inherente a la mediación arquitectónica propia del museo como lo dice Cladders:

El museo es un sistema de mediación no-verbal. Es cuestión de puntos de vista o de democratización (esto significa: el observador debe decidirse por él/ella misma), todo pertenece a este sistema de mediación.³⁴ (ULRICH 2003)

La capacidad de movimiento del espectador construiría así una narrativa de su propio estar, de uso del espacio y del tiempo, creando una narrativa de su propio estar. Frederick Jameson apunta en cuanto este uso del espacio arquitectónico:

“La teoría arquitectónica reciente ha empezado a tomar préstamos del análisis narrativo en otros campos y a intentar ver nuestros trayectos físicos en estos edificios como narraciones o relatos virtuales, senderos dinámicos y paradigmas narrativos que, como visitantes, se nos pide que llenemos y completemos con nuestros propios cuerpos y movimientos.” (MADIA, 2003)

Si el balcón es una imagen de espacio exterior, existe una imagen espacial en tanto entorno interior antes de llegar a una mirada concretamente teatral o museística: el Anfiteatro, en cuanto contenedor de una masa. Canetti describe de la siguiente forma su flujo de energías internas, importantes de ser tomadas en cuenta para nuestro proyecto, ya que más adelante hablaremos de la importancia de la “Energía” como activador del convivio de los presentes:

³² En el capítulo segundo se presentan imágenes más descriptivas de la arquitectura del teatro.

³³ Aunque una imposible de ver en su totalidad, ya que habría que haber estado las 17 horas completas en el lugar.

³⁴ Trad. del Autor:

The museum is a non-verbal mediating system. The question of points of view or the democratization (meaning: the viewer has to decide for him/herself), all belong to this mediation system. (ULRICH 2003)

Hacia fuera, cara a la ciudad, el anfiteatro presenta una muralla inanimada. Hacia dentro, levanta una muralla de gente. Todos los espectadores dan la espalda a la ciudad. Se han liberado del complejo urbano, de los muros y calles de la ciudad, Lo que ocurra en esta los traerá sin cuidado mientras estén en el anfiteatro. Atrás dejan las relaciones, los usos y costumbres que su vida comporta. Durante cierto tiempo, tienen asegurada la posibilidad de estar juntos en gran número, les han prometido emociones, pero con una condición absolutamente decisiva: la masa deberá descargarse hacia dentro. (CANETTI, 2005)

A partir del Balcón y del Anfiteatro como zonas arquitectónicas, debería instalarse los tres sistemas fundamentales para la operación del MTA: Teatro, Museo e Instalación.

AUTONOMÍA DE LA AUTONOMÍA: LA FIESTA

La fiesta es un fenómeno donde lo único que cuenta es el ejercicio del placer y a suspensión de los roles institucionales. La fiesta y la celebración es pública, pero se ejecuta con las cargas vitales de la privacidad:

Si hay algo asociado siempre a la experiencia de la fiesta, es que se rechaza todo el aislamiento de unos hacia otros. La fiesta es comunidad, es la presentación de la comunidad misma en su forma más completa. La fiesta es siempre fiesta para todos. (GADAMER, 1991)

Al igual que el teatro, vuelve público lo privado. También suspende el juicio exterior, no hay observadores, todos están contenidos –Un observador en la fiesta es una perturbación–, al igual que el carnaval, la fiesta es la liberación de todo rol, quizá el fenómeno autónomo por excelencia.

El MTA terminaba todos los días con una fiesta en el lugar donde se había ubicado el Escenario. Adicionalmente, a lo largo del suceso buscábamos crear momentos de Fiesta entre las acciones. Sin embargo, la fiesta final de todos los días consistía en el momento en que la misma institucionalidad del MTA debía ser anulada para romper todo pacto representacional de roles entre los participantes conservados durante el fenómeno. Los espectadores bajaban del primer nivel y se sumaban a la fiesta, quedando todos los presentes sin distinción de roles reunidos en un mismo lugar. Era la llamada final al

acto más popular y libre de las ataduras institucionales. Así, la Fiesta era un cierre al fenómeno, una Autonomía al sistema mismo, un último acto liberador de todos los acontecimientos estéticos y académicos, la liberación del mismo MTA.

1.2

FUNDAMENTOS DE LA ESTRATEGIA ARTÍSTICA

TEATRO, MUSEO E INSTALACIÓN

Teatro, Museo e Instalación son tres estrategias de la cultura occidental para la contemplación; tres materializaciones y propuestas de relación del que observa con lo observado. Museo, Teatro e Instalación, deben hacerse cargo de los cuerpos de los que asisten a esta observación y al mismo tiempo, de la conservación material de las obras o de su alojamiento temporal. Así, La *“Vita Contemplativa”* y la *“Vita Activa”* se complementan en estas “situaciones” arquitectónicas. Establecer diferencias tajantes entre estos medios hoy resulta demasiado conservador y una descripción mínima de su funcionamiento abarcaría demasiadas páginas que van más allá de nuestro estudio; proponemos así, sólo algunas notas importantes para el estudio específico de la operación del MTA.

El Teatro en tanto fenómeno, ha sido ya expuesto al inicio de este capítulo, sólo nos gustaría enfatizar la situación de que se trata de un concepto que se ha ido diluyendo a través de los procesos culturales. Nos referimos al Teatro en su concepción más amplia, más allá de la definición estética, el Teatro como región o zona de fenomenologías de excepción que gracias a un sistema de “Horizontes” se vuelven observables; aquel sentido profundo que se le otorgó en el renacimiento y que lo convierte en zona de operaciones imposibles en la conciencia del cotidiano como lo son los “Teatros de la memoria”, los “Teatros de la mente” y otras máquinas del “pensar-accionar” profundo como las desarrolladas por Giulio Camillo, Giordano Bruno en su *“Opere Mnemotecniche”* e incluso Aby Warburg en su proyecto *“L’Atlas Mnemosyne”*, como medio de conservación de las antiguas ideas de vinculación.

El Museo es un sistema de resguardo de objetos y un espacio para permitir su contemplación. Es, al mismo tiempo, un proceso de sacralización y de encumbramiento de lo que existe dentro de él. Es, como lo explica Lipovetsky:

Un lugar de revelación estética destinado a dar a conocer obras únicas, irremplazables e inalienables, el museo es responsable de hacerlas inmortales. Mientras profana objetos culturales, les otorga de camino un estatus casi religioso, obras maestras para ser aisladas, protegidas, como testigos del genio creativo de la humanidad. Un lugar de fetichismo dedicado al desarrollo espiritual del público democrático, el museo está imbuido de ritos, solemnidad, cierto clima sagrado (silencio, meditación, contemplación): se establece como un templo del arte secular.³⁵ (LIPOVETSKY, 2013)

Lo fundamental de su sistema es el uso del tiempo de contemplación a libertad, a diferencia del Teatro, donde se equipara el tiempo de activación del Escenario con el tiempo de su Expectación. Otro factor central es la disposición del espectador a observar y aceptar una colección heterogénea de objetos y fenómenos sin necesidad de crear una narrativa común más allá de la que le propone la curaduría de la sala o del Museo. Al igual que el Teatro, tiene un momento histórico previo de mayor amplitud en cuanto a fenómeno contenedor, que es el “Gabinete de maravillas”, del que ya hemos hablado y que es un fenómeno que vincula en una sola experiencia la observación científica, la colección estética y el hallazgo fantástico. En este espacio se reunían las fuerzas de la Contemplación previas a la división científica del mundo según el campo del Conocimiento a partir de la Ilustración.

La Instalación es un arte que permite construir “espacios-tiempos” en tanto obra artística y hacerlos funcionar como un “Todo de sentido”. La Instalación sigue la lógica del objeto plástico incorporando espacio y tiempo; con frecuencia se presenta en un *Loop* de estos dos factores. Como escribe Boris Groys:

³⁵ Trad. del Autor.

Lieu de révélation esthétique destiné à faire connaître des oeuvres uniques, irremplaçables, inaliénables, le musée a charge de les rendre immortelles. Tandis qu'il désacralise les objets culturels, il les dote en retour d'un statut quasi religieux, les chefs-d'œuvre devant être isolés, protégés, restaurés, en tant que témoins du génie créatif de l'humanité. Espace de fétichisation voué à l'élévation spirituelle du public démocratique, le musée est empreint de rites, de solennité, d'un certain climat sacré (silence, recueillement, contemplation): il s'impose comme temple laïc de l'art (LIPOVETSKY, 2013)

La instalación transforma el espacio público, vacío y neutral, en una obra de arte individual e invita al visitante a experimentar ese espacio como el espacio holístico y totalizante de la obra de arte. Todo lo que se incluya en tal espacio se vuelve parte de la obra sencillamente porque está ubicado dentro de él. Aquí la distinción entre el objeto de arte y el objeto ordinario se vuelve insignificante. (GROYS, 2015)

Y más adelante:

Lo que la instalación le ofrece a la multitud, fluida y móvil, es un aura de aquí y ahora. La instalación es, sobre todo, una versión en clave de cultura de masas de la *flânerie* individual tal como la describió Benjamin, y por lo tanto, un lugar para la emergencia del aura, para la "iluminación profana". En general, la instalación opera como el reverso de la reproducción. (GROYS, 2015)

La Instalación es así un fenómeno aurático como el Teatro y el Museo, y es un contexto que permite y promueve apertura y variaciones infinitas, ya que no existe una sola forma de esta disciplina y por ello propicia que el espectador se encuentre dispuesto a la extrañeza, lo discontinuo y lo extraordinario.

Museo y Teatro son palabras conducentes y funcionales por su fácil ubicación en tanto concepto para la mayoría de las personas. Ambos son actos claramente determinados que el espectador conoce, y tiene en su experiencia cómo habitarlos y accionarlos. Ambos están asociados además a la idea de arte y de curaduría, por ello, eran útiles para dar libertad a las presentaciones, ya que, al convocarlos en un mismo fenómeno, los asistentes rápidamente podían crear una imagen mental estructural de lo que observaban. Pero era necesario agregar un concepto más, uno que pudiera poner en cuestionamiento a los dos anteriores y este fue el de Instalación, ya que ella permite pensar lo que ocurría como un todo, y a quien no hubiera asistido a toda la presentación, le permitía observar el fragmento sin pensar que se perdía del sentido profundo por no poder observarlo todo.³⁶ Además, permitía la aceptación ecléctica de espacios-tiempos discordantes, así como observar los sucesos del escenario como piezas al mismo tiempo independientes y como *Summa* de un sólo sistema.

El medio material más importante para construir la Instalación no serían materias fijas o elementos plásticos sino los participantes mismos. Así, se trataba de una Instalación que presentaba una museística

³⁶ Más allá de los realizadores y las personas que hicieron el registro en video o el material de investigación escrito, no tuvimos noticia de alguien más que hubiera estado presente las 17 horas.

de relaciones humanas bajos disparadores teatrales. Esta enunciación, más que definir y cerrar algo, era funcional en tanto abría y permitía la imagen de que cualquier fenómeno era bienvenido y podía ser contenido, siempre y cuando debatiera en sí mismo la Autonomía.

AUTONOMÍA

La Autonomía es un concepto utilizado por múltiples disciplinas ya que presenta más un estado de cosas que un concepto abstracto. Su existencia denota un cierto desarrollo de factores, ya que lo autónomo es algo que se alcanza, no está asociado a los inicios o nacimientos. Es también un fenómeno de conciencia desarrollada, ya que requiere: conciencia de sí, voluntad y ejecución. Va así desde los sistemas más materiales y políticos hasta implicaciones metafísicas o monstruosas, como es el caso del *Frankenstein* de Mary Shelley donde la Autonomía es una transgresión a la naturaleza y al mismo tiempo, un robo prometeico a los dioses.

Peter Marshall en su libro sobre historia del anarquismo, cita las siguientes condiciones para la instauración y sostenimiento de la Autonomía:

Sólo puede sostenerse si la tecnología se hace democrática en una sociedad democrática. Por lo tanto, se debe otorgar autoridad total al conjunto, lo que implica autogobierno comunitario, comunicación libre entre iguales, acceso sin trabas al almacén común de conocimiento, protección contra la arbitrariedad externa y un sentido de responsabilidad moral individual por el comportamiento que afecta a la comunidad en su conjunto.³⁷ (MARSHALL, 2010)

³⁷ Trad. del Autor.

It can only be sustained if technology is made democratic in a democratic society. Final authority should therefore be given to the whole, which involves "communal self-government, free communication as between equals, unimpeded access to the common store of knowledge, protection against arbitrary external and a sense of individual moral responsibility for behavior which affects the whole community" (MARSHALL, 2010)

Las condicionantes descritas por Marshall exponen algunos aspectos fundamentales del término, su mirada política y social es más precisa al enfoque con que trataremos aquí el término y que estructura una serie de valores útiles que deseábamos instaurar en el fenómeno.

A partir de esta nota, extraemos los principios reguladores de la Autonomía. El MTA debería aplicarlos como reglas contenidas en el “Horizontes de sucesos” y en el “Acto de excepción” donde el Escenario creara tensiones y sucesos a partir de su instauración. Para ello, el MTA debería dar las condiciones para que existiesen. Dichas condiciones son las siguientes:

- La autoridad se encuentra en la “Suma” de un todo.
- “Pensamiento comunitario” a partir de consciencias que habitan la Autonomía y que la debaten.
- “Sistema de regulación” por medio de un modelo de funcionamiento que todas las partes deben sostener.
- “Partes claramente definidas” y con vías de comunicación entre todas ellas.
- “Código común” bajo el que se establezca la comunicación.
- “Diferenciación” con la regulación exterior a la organización autónoma.
- “Tecnología” (Conocimiento y uso de medios) democrático para todos los participantes.

La Autonomía debería ser desarrollada hasta conferir al fenómeno la posibilidad de liberarse de las propias reglas que lo generaban; en ese sentido, la Autonomía debería llevar al “Museo-Teatro” a convertirse en otro fenómeno o en epifenómeno de su propio sistema. Esta era la utopía central, prolongarse hasta una Autonomía de sí mismo, acto por lo menos poéticamente posible y que el MTA se proponía como un proyecto alcanzable, o que por lo menos, ofreciera isomorfismos aplicables en “Lo Real”. Era así una utopía “constructiva”:

La utopía “constructiva” o “política” donde la propuesta es, cuando menos, modelo y, cuando más, programa de acción. En esta (...) se asienta con más propiedad la utopía, su núcleo más definitorio, con el referente textual a las obras de Moro y Platón, o bien, el histórico de la rebelión de Münzer. (LENS TUERO, 2000)

Conseguir la Autonomía funcionando a varios niveles en el MTA se volvía así el principal objetivo, ¿Cómo poder proveer y hacer trabajar juntos varios registros simultáneos de lo Autónomo? Su posibilidad o no, será el debate que se desarrolle durante las próximas páginas.

“MUSEO-TEATRO AUTÓNOMO” EL TÍTULO COMO TRAMPA SAGRADA

Más que conceptos organizadores, los fenómenos expuestos en el título: Museo, Teatro y Autonomía deberían funcionar como “trampas”; quizá como “carnadas”; quizá también como conceptos de flotación que permitieran la interacción con algunas certezas para el espectador. El Teatro es siempre un enigma, no se puede caer en situación escénica mas que con una “trampa”. Si no es así, nos las ingeniaremos para hacer que todo siga igual y que nuestras inercias domestiquen lo abierto y develado por la escena. A estas “trampas” se les conoce como “trampas sagradas”, situaciones que no permiten que el individuo utilice su sistema de defensa para devolver el acontecimiento a la regulación del Cotidiano.

La trampa es puesta hacia la necesidad de Conocimiento regulado y sistematizado, de estética y hacia aquello que el espectador cree saber. Los tres conceptos (Museo, Teatro y Autonomía) se utilizaban porque el espectador cree saber bien qué significa cada uno. Luego, al colocarlos juntos, se genera ya un primer “Acto poético” de enunciación, una paradoja de cierto absurdo que es absolutamente necesaria para la “trampa”. Con ello se introduce una incertidumbre que sólo puede ser seguida por la intuición y no por la razón. La “trampa” es necesaria en tanto que se debe restar certidumbre y control. Lo mismo debe suceder con los participantes del fenómeno. Se crea así un territorio intermedio indeterminado entre los tres términos, pero al mismo tiempo se otorga una cierta contención conceptual.

La importancia de este nombre para todo el acto radica en la preparación de los “Horizontes de sucesos” que no se establecería si el nombre no planteara un enigma en sí mismo. En ese sentido es un “nombre-dispositivo” que marca más bien un modelo de expectación, contemplación y una propuesta de habitar. El título tenía además otra intención, eliminar explicaciones sobre el hecho mismo y que pudiera ser asumido de forma inmediata sin una explicación exhaustiva a los posibles participantes.

Las tres palabras juntas, idealmente, deberían dar un cierto sentido de monstruosidad. De la producción de algo que no pertenece a ningún mundo específico y, por lo tanto, puede mutar a propia voluntad en múltiples formas.

La Instalación sería así la observación de estos tres estados y la producción en su interior de relaciones extraordinarias de las personas contenidas en el sistema, develando así las relaciones mismas del “Ser Persona” y sus vínculos en una especie de “Micropolítica”.

DE LAS “PERSONAS-INSTITUCIÓN” EN EL ESCENARIO

La “Persona” es un proyecto cultural, un ideal humano de refinamiento, está atada a la idea de individuo que se ha civilizado y representa los ideales sociales:

“Atribuir a un individuo la cualidad de persona presupone la existencia de un orden de símbolos, de una lógica de las representaciones y de un dispositivo ritual que le asignan tanto un lugar como un papel en la sociedad y le aseguran un reconocimiento jurídico y moral”.
(RABAIM-JAMIN, 2008)

La “Persona” es quien ha asumido y sustenta el “Pacto de Realidad”, se le considera en completa oposición al “Buen salvaje” —una vez más, un concepto de la ilustración—. Sin embargo, el “Ser Persona” va siempre aparejado a una Institución que lo valida, ya sea de forma real o simbólica, misma que le transmite poder social en la medida que está aliado o vinculado a ella. Una Institución es una suma de Personas con un “Deber Ser” definido, con un capital de acción y un esquema definido en la jerarquía de decisión donde radica lo que conocemos como “*status*” o clase social.

La división entre vida privada y pública ocurre por un elemento fundamental de escrutinio, por un juicio que va más allá de la capa del derecho ordinario y de la jurisprudencia, pero que es el regulador principal de la vida subjetiva: la mirada de los “Otros”. Esos “Otros” son los dadores de institucionalidad a nuestra vida, la sustentan y activan buscando retroactivamente la propia inclusión en el sistema simbólico “Inter-institucional”. Así, toda persona depende de las Instituciones a las que se suma para “Ser Persona”, que serán verificadas y activadas en las miradas de los “Otros”, ya sean virtuales o reales.

El mundo académico y universitario es en sí, un creador de Institucionalidad. Sus grados, comités y dictaminaciones a puertas cerradas —la Institucionalidad última del misterio simbólico, casi

eucarístico— hacen de la Universidad un sistema de “Instituciones”; una polis con sus propias clases sociales fundadas en el conocimiento como principal activo. Es así un modelo de Estado. Lo mismo ocurre con el Arte que observa sus propias clases y sistemas de prestigio y encumbramiento.

EL “OTRO”

Más que ser alguien definido, el “Otro” es una posición, una relación entre un “Yo”, el “Ser Persona” y una “Institución”, y un “Alguien más indeterminado” de quien no se sabe cuáles son las reglas que lo conforman y los pactos sociales que lo rigen. Wood lo explica así mientras analiza el pensamiento de Žižek:

Pero a lo largo de la vida, el ego implica la identificación con una imagen externa, y debido a esto el ego es un “otro” artificial, externo. En la existencia cotidiana, el ego funciona como un agente de Falsificación. Como imagen de fantasía de la totalidad, el ego borra su propia alteridad; el ego enmascara la alienación en una imagen que lo constituye. (WOOD, 2012)³⁸

El “Otro” es potencia, posibilidad, diferencia radical. Produce dos posibilidades para quien lo percibe —olvidando que él o ella es al mismo tiempo “Otro” para el que lo observa—: o es una amenaza o es una alianza posible. Conlleva los más esenciales instintos de supervivencia real o simbólica. Es de naturaleza siniestra en sentido Freudiano: una forma de vida aún no completada. El “Otro” es el gran problema político del que derivan las fronteras, la regulación internacional de comercio y por supuesto la geopolítica como protección.

La mirada de los otros se vive como una mirada maligna, no cuando quiere penetrar en nuestros secretos y volverlos transparentes (una mirada así de penetrante es más bien halagadora y atractiva), sino cuando niega que tengamos secretos, cuando nos reduce a lo que esa mirada ve y registra. (GROYS, 2015)

³⁸ Trad. del Autor.

But throughout life the ego involves the identification with an external image, and because of this, the ego is an artificial, external “other” In everyday existence the ego functions as an agent of Falsification. As a fantasy image of wholeness, the ego effaces its own otherness; the ego masks the very alienation in an image that constitutes it. (WOOD, 2012)

En un escenario, el “Otro” es una figura fundamental para la activación del sistema “Teatro-Museo-Instalación”, pues justo en su indefinición, basada en su potencia de ser cualquier cosa, vuelve las relaciones entre los participantes activas³⁹.

El MTA buscaba propiciar las relaciones de “Otreidad” y producir con ellas un “hábitat instalativo”. Dichas relaciones podían derivarse de los siguientes vínculos fundamentales:

1. Su propia ubicación ante la otreidad del fenómeno escénico como persona del Cotidiano transportada a un escenario
2. Su propia representación simbólica-institucional para la otreidad de una comunidad
3. La relación con un “Otro” que trabaja con ella en una situación extraordinaria en el escenario
4. Un grupo de “Otros” en simultaneidad que no trabaja directamente con ellas pero que habita el mismo espacio
5. Un Coro que se vinculaba con ella
6. Un grupo de espectadores en movimiento constante
7. Una comunidad en *streaming* en tiempo real, presente más anónima
8. Una comunidad en *Facebook* y en *Twitter* que podía hacer preguntas en tiempo real a los participantes que así lo desearan

Estos estados se propiciaban intencionalmente, ya que, a excepción de los integrantes del Coro, nadie se había conocido antes del fenómeno, así que no se había dado el tiempo de crear pactos entre los participantes, este hecho hacía que todos representaran un “Otro” entre sí. Lo único que fusionaba a los presentes es que todos de alguna manera tenían en común ser parte de la Universidad y sabían que los otros participantes pertenecían también –gran contenedor simbólico–, así que sabían que compartían una especie de nacionalidad, de tal forma que nadie era un “extranjero” –incluso las comunidades mixas o los vecinos de Tlatelolco tenían lazos previos con la universidad–, ni siquiera el público, de forma que

³⁹ Incluso, muchas de las acciones de la formación teatral de actores consisten en lograr pactos para que las personas en el escenario dejen de ser un “Otro” entre sí mismas para pasar a una persona conocida y por ello dar un entorno de mayor confianza e interacción.

la “Otriedad” se daba en tanto acciones o profesiones, no en tanto origen⁴⁰, fundando así una “Micronación”; una zona culturalmente unida por valores similares.

Para regular este “Orden-Nación de Otriedad”, se diseñó la presencia de una pequeña masa dialogante intermedia: un Coro, en el sentido dramático y funcional del término.

LA MASA INTERMEDIA: EL CORO

El Coro, en sus bases teatrales, es una pequeña masa de la zona de Expectación que es incorporada al Escenario; a medio tránsito, no forma parte de ningún sistema, es un subsistema en sí, un espejo reflejante de los espectadores. En este sentido es contemplación, pero activada, en tanto interpreta lo que observa estando en el escenario mismo. Es un ensayo de una humanidad lúcida capaz de pensar y articular excepcionalmente, donde la mirada y el entendimiento son llevados a una calidad ejemplar, es la encarnación de la Autonomía en la tradición teatral. El Coro es así un arquetipo de la expectación y es una pequeña masa. Su descripción puede detallarse en lo que Canetti llamó “Cristales de Masa”:

Denominaré cristales de masa a esos pequeños y rígidos grupos humanos, bien delimitados y de gran estabilidad, que sirven para desencadenar la formación de masas. Es importante que tales grupos sean visibles en su conjunto, que se los abarque de una mirada. Su unidad importa mucho más que su tamaño. Su función deberá ser conocida, es preciso saber para qué existen. La menor duda con respecto a su función les privaría de todo sentido; lo mejor es que cada cristal de masa se mantenga siempre igual a sí mismo. Deberán ser inconfundibles. Un uniforme o un ámbito de acción determinado les resultarán muy convenientes. El cristal de masa es duradero. Nunca varía de tamaño. Sus integrantes han sido adiestrados para compartir un plan de acción o unas determinadas ideas. Pueden repartirse las funciones, como en una orquesta, pero es importante que se manifiesten como una totalidad. Quien los vea o los conozca deberá sentir, ante todo, que jamás se desintegrarán. Su vida fuera del cristal no cuenta. (CANETTI, 2005)

⁴⁰ Debido al poco tiempo con se gestó, no fue posible invitar a otras universidades u otras organizaciones no académicas, excepto por los vecinos de Tlatelolco y las comunidades *Mixe*, con más participación de estos colectivos, sin duda hubiéramos podido construir una Otriedad más radical.

El Coro en el MTA estaba formado exclusivamente por estudiantes de actuación del Centro Universitario de Teatro (CUT) que tenía una doble función, por un lado, representaba a los activadores naturales de un Teatro: los actores, y al mismo tiempo a los estudiantes de la UNAM. Eran así estudiantes cuya zona de conocimiento específica es “la producción de experiencia teatral” de forma que podían estudiar, aplicar y poner en crisis las ideas mismas para las que estaban estudiando. Eran actores en el sentido de activadores de una totalidad:

En *The Presentation of Self in Everyday Life / La presentación de la persona en la vida cotidiana* (1959), Goffman analizaba el comportamiento social de los individuos como si se tratara de actuaciones y el de los grupos como una actuación sometida a ciertos acuerdos implícitos. Por “actuación” Goffman entendía “la actividad total de un participante dado en una ocasión dada que sirve para influir de algún modo sobre los otros participantes” (Goffman, 1959: 27). En lo que actores y espectadores participan es en una “situación” social, en la que se producen “interacciones”, siendo la “interacción” “la influencia recíproca de un individuo sobre las acciones del otro cuando se encuentran ambos en presencia física inmediata” (SÁNCHEZ, 2015)

El Coro era el ensamble humano de mayor Autonomía en todo el fenómeno. Fue el único grupo que ensayó y se sumó al proceso desde algunas semanas antes y que, gracias a ello, conocía más del proyecto y del fenómeno, de forma que podía tomar sus propias decisiones dentro del suceso en vivo, ya que tenían libertad total de acción en todo momento. Su objetivo era ser una fuerza adaptable a las necesidades de lo que acontecía en escena. Dicha fuerza debería relacionarse de forma que sumara siempre, siendo un primer público, un espejo, un aprendiz o una presencia humana que pudiera complejizar la excepción. Adicionalmente, al ser actores, estaban en su elemento arquitectónico natural, lo que les permitía moverse libremente por el sistema, su excepcionalidad provenía de que no estaban dentro de una obra de Teatro, sino en un fenómeno de muchas mayores consecuencias escénicas en las que podían cumplir múltiples funciones y no sólo ser actores, para ello eran autónomos.

CONSIDERACIONES SOBRE LA EXPECTACIÓN

Es debido a la antiproduktividad de la que hablamos anteriormente respecto a la expectación de la “*Vía Contemplativa*”, que en algunos fenómenos se fuerza que esta zona devenga en una zona activa que, en el orden del mundo capitalista, pasa por tiempo libre y ocio, inclinándola así en su extremo opuesto al espectáculo, que es finalmente un modo de consumo. Cuando esto acontece, quien habita el campo de expectación abandona la “*Vía Contemplativa*”, que es receptiva, y pasa a ser un Consumidor, alguien que es activo. El Consumidor se diferencia del que “*expecta*” en que tiene poder y juicio sobre el Escenario. Terminará por dar un veredicto. Aquí desaparece el “Horizonte de sucesos” y se torna un proceso mercantil donde el espectador debe ser seducido por la espectacularidad del escenario y dar su aprobación final. El espectador se reclama como consumidor, como “Soberano del escenario”, aunque no haya dictado sus leyes de creación. De su veredicto depende que el fenómeno escénico sea tomado por éxito o fracaso, juicio del que las fuerzas creadoras podrán o no tener capacidad de patrocinio y creación futura. El “prestigio” es así, un crédito que el sistema del Arte construye. Si la “*Vía contemplativa*” se pervierte, el “Horizonte de sucesos” se desploma y pasa a ser un sistema económico. A diferencia de los objetos del Museo cuya validez no puede ser cuestionada por nadie desde su subjetividad, ya que “Lo Real” y la tradición artística han fallado ya su veredicto para la Historia misma—No en vano Adorno llama la atención sobre el parecido de las palabras Museo y Mausoleo—, en el Teatro, cada pequeña masa que lo presencia debe validarlo de nuevo. Bajo este sistema se ha construido el “Estado del Arte teatral” y toda su asignación “Geoestética” global. Estas consideraciones serán fundamentales en la visión del Espectador en el MTA, como una presencia que no debería ser enajenada.

EL PROYECTO EN SU TOTALIDAD

El gran objetivo del MTA consistía así en que todos los conceptos anteriormente planteados no fueran “aplicados” sino rebasados durante la experiencia por medio de la interacción de unos con otros. El concepto en tanto abstracción era el punto cero que debería ser superado. Mi principal interés en un proyecto así consistía en pensar el Teatro como un territorio donde se pueden generar nuevas condiciones para ese tejido indeterminado llamado: “Lo Real”. Una vez más, el análisis de Corrado Bologna sobre los teatros de la mente otorga claridad de objetivo:

El Teatro era la *mens* y el *animus* del hombre, que moviéndose a través de las formas de las imágenes trataba de plasmar, memorizar, controlar y reevocar las formas de las ideas. El Teatro se transformaba en el *animus* y la *mens* porque transformaba el *animus* y la *mens*. Y ambos, *fabrefacti*, «reconstruidos por arte», memorizaban y visualizaban las imágenes contenidas en los lugares de la memoria y, al realizar una operación tan difícil y delicada, visualizaban la Memoria misma. La *mens* y el *animus*, proyectándose en un trayecto iniciático de *deificatio*, (...) pueden unificar, sugería Camillo, las innumerables estructuras e ideas del universo, pueden interiorizarlo en su infinita complejidad. Así, al captar los nexos eternos e inmutables que existen entre las ideas, pueden activarlo a través de imágenes capaces de plasmar un sentido oscuro, que les viene dado desde siempre y que tendrán que reconocer y transformar en palabras como un hecho de conciencia. (CORRADO BOLOGNA, 2017)

El proyecto consistía así en un gran “Acto de excepción”, no sólo respecto a la realidad, sino respecto a las normas estéticas del arte y de las disciplinas que se introducían. Era así, una Instalación de relaciones más que de objetos, personas o materiales. Lo más importante era que, además que los participantes gozaran de Autonomía, fuera el sistema mismo el que la contuviera, ya que en ella se asentaría la revelación, no sólo para los espectadores, sino para cualquier participante incluido –de ahí su calidad “instalativa”– dicha revelación no debería depender de estar en el Escenario o en la Expectación, sino de poder reclamar Autonomía de consciencia, en ese momento, esa persona dejaría de asumir su rol o función y observaría las relaciones goznes o nexos entre lo que se encontraba en el acontecimiento accediendo a una percepción lo más pura posible. Al observar la fenomenología total, las estructuras de Museo, Teatro e Instalación –ya que la fiesta ocurría al final– colapsarían y la persona observaría ese Teatro de relaciones humanas políticas y sociales, y esa momentánea experiencia habría constituido la razón de ser de todo el sistema montado.

La principal materia para Instalación no sería una materia física sino las personas mismas. La Instalación se propondría así construirse de comportamientos humanos en interacción bajo el concepto estimulante y disparador que era la Autonomía. Sin embargo, no se trataba de un sistema en una sola dirección, donde los que se encontraban en el campo de Expectación observarían a los que estaban en el Escenario, ya que el sistema podía cambiar de dirección en cualquier momento, y así, los que estaban en el Escenario podían observar a los asistentes en tanto fenómeno –acontecimiento que ocurrió en varias ocasiones, como por ejemplo en las conferencias participativas o en ciertos momentos

teatrales— así, cualquier persona podía asumir el rol de la Expectación y cualquiera el de Escenario haciéndolos intercambiables o recursivos. La Instalación consistía en que el Museo y el Teatro podían ser rebasados por sus propios planteamientos, y por sus propios principios anulados, el propio fenómeno debía ser Autónomo respecto a sus reglas constitutivas.

El MTA debería exponer y liberar a los participantes en el escenario de las reglas de las instituciones y las jerarquías. Para ello, estas reglas deberían poder vulnerarse:

El artista se vuelve aquí un trabajador alienado no muy diferente de cualquier Otro en el proceso de producción contemporáneo. Entonces surge otra pregunta. ¿Qué pasa con el cuerpo del artista cuando el trabajo de la producción artística se convierte en trabajo alienado? La respuesta es sencilla: el cuerpo del artista Se vuelve un *ready made* (GROYS, 2015)

Como diseño general, los participantes tendrían que asumir una doble función, eran invitados y eran activadores. Lo primero supone que eran tratados en acuerdo a su “Ser Persona” y rango institucional dentro de un fenómeno teatral, lo que abría para ellos posibilidades de juego, pero en ejercicio de su institucionalidad al mismo tiempo. Lo segundo suponía ciertas exigencias, ya que se sabían parte de un fenómeno mayor para el que debían de aportar su misma institucionalidad y su Ser Persona como activadores. El escenario, los relativizaría a través de contenerlos en un “Acto de excepción” bajo situaciones que no afrontan normalmente y para las que su “Institucionalidad” no los ha preparado. Todo esto bajo el cuidado y cobijo de un acto colectivo que trascendía juicios estéticos y sociales, cobijado en la “fraternidad social” del Teatro, todo como un proyecto de lo extraordinario. En esta relación “bifrontal” quedaba claro para ellos que estaban ahí por ser académicos, deportistas, estudiantes etc. pero que en ese espacio su labor era más abierta y compleja, y que incluso, si sólo se quedaban al nivel de ser un académico, lo que se solicitaba de ellos no podría ser cumplido.

Estos vínculos develaban que nadie podía estar sólo como “Persona” en el sistema, sino que todos finalmente debían asumir al mismo tiempo que eran presencias simbólicas “personas-instituciones”, además de asumir un componente más: la presencia de un “Otro”.

LA “MICRÓPOLIS” DEVELADA

El MTA consistía en un fenómeno donde sus propias reglas de operación Museo, Teatro y Autonomía deberían colapsar para develar estructures fundamentales de la interacción de una “Micrópolis”, que era lo que iba directamente a observarse. Se proponía una reunión tan extraordinaria que debería provocar hallazgos sin el prejuicio del observador:

El teatro es capaz de reaccionar a ello solo con una política de la percepción que, al mismo tiempo, podría llamarse una estética de la responsabilidad (o de la capacidad de respuesta). En lugar de la dualidad engañosa y tranquilizadora de aquí y allí, dentro y fuera, puede trasladar la inquietante implicación mutua de actores y espectadores en la producción teatral de la imagen como elemento central y así dejar visible el hilo roto que existe entre percepción y experiencia propia. Tal experiencia no solo sería estética, sino también ético-política. Todo lo demás, incluida la demostración política realizada con la mayor perfección, no escaparía al diagnóstico de Baudrillard según el cual estamos tratando únicamente con simulacros que circulan. (LEHMANN, 2013)

Los escenarios de los Teatros pueden ser vistos como fábricas o centros de trabajo, donde los roles de autoridad, las clases sociales, poder y organización funcionan incluso a veces dentro de los roles mismos de ficciones simbólicas. Estas relaciones en sí, bien podrían ser vistas como piezas dentro de un Museo o como componentes de una Instalación, o hechos de un Teatro. Este sería el contenido que el MTA debería develar, debería ser un “Teatro de Operaciones de lo humano y del cuerpo”, expandido a las relaciones que el Museo, el Teatro y la Instalación permiten observar. El MTA supondría un escenario de tensiones para los participantes que expondría sus propias condicionantes simbólicas. El sistema podría evidenciar la necesidad que tenemos las personas de reafirmar en acciones lo que representamos para una comunidad y qué es lo que da la legitimidad del estar “Ahí en escena” o “Aquí en el mundo”, es decir, la política simbólica que nos sustenta. Ante la mirada pública de la Expectación, los participantes percibían que estaban ahí para sustentar un valor simbólico social —que en la mayoría de los casos no podría desaparecer hasta la fiesta del final— ya que el público, el Coro y la presencia de los “Otros” cuestionaba su “ponerla en acción”. Siendo una universidad, lo que sustentaba su participación era el Conocimiento que poseían, su grado de validación de este y su reafirmación —ya que nadie ejerció en su Autonomía su derecho a no decir nada o a aparecer como alguien que no tenía

nada que decir—. De forma implícita, cada participante se veía obligado a defender por qué formaba parte de un terreno o de otro, porqué era participante, porqué del Coro, porqué del parte del público asistente. Estas tensiones develaban que el participante debía asumir un rol dentro de esa “Micrópolis” que representaba el gran “Estado-nación” de la UNAM. Observar esto fenómenos en la “Micrópolis” era el objetivo central del MTA, que debería dejar ver de forma microscópica la interacción en toda Polis, en todo ensamble humano regulado. La “Nación” universitaria perdería por unos momentos su contrato de “Estado” y se podrían observar los comportamientos potenciales en los “Estados-nación” en general y en sus ciudades. Todo el sistema funcionaba como un gran simulacro oculto, una “trampa sagrada” para develar mediante un sistema equivalente e isomórfico las relaciones y los vínculos de las representaciones institucionales de poder como autoridad o ley.

Estas eran las “utopías” a instalar y los temas a observar. En los siguientes capítulos analizaremos su proceso de instalación y el análisis de logros, fallos y consecuencias.



(Imagen del “Museo-Teatro Autónomo”)

CAPÍTULO SEGUNDO

CURADURÍA E INSTAURACIÓN

Al igual que para los ideadores de mnemotecnias metamórficoespirituales, Mnemosyne representa «un modo de tener a mano toda una multiplicidad de imágenes, un útil práctico para “saltar”; fácilmente de una a la otra. Pero ese salto», señala Binswanger, «comporta, además de rapidez y diría, su capacidad de dejar estallar los imprevistos (*survenances*)—, un segundo carácter que es la repetición, el tiempo de las reparaciones. Este teatro interior es «un objeto de vanguardia» un instrumento obra de arte destinado a cambiar el alma de su creador y de quien disfruta utilizando el objeto y transformándose a sí mismo en la operación de metamorfosis de la imagen en el montaje. A través del montaje, se produce una ruptura en la secuencia lineal del tiempo y se da vida a una serie de vaivenes temporales, que también son composiciones de imágenes en el sentido que Ignacio de Loyola dio al término: *Compositio Loci*. (CORRADO BOLOGNA, 2017)

El presente capítulo pretende exponer la operación concreta del MTA, así como algunos elementos de conceptualización práctica durante las fases más cruciales en su desarrollo y ejecución. Se presentan también formatos e imágenes que esperamos puedan ser útiles para presentar una mejor y más amplia visión del suceso.

Una descripción pormenorizada de estos procedimientos de construcción y ejecución sería demasiado extensa para los fines del presente trabajo, ya que significaría presentar el desenvolvimiento de 3 meses de planeación; 40 horas de montaje técnico entre diversos departamentos creativos y el trabajo con 197 participantes; todos ellos concertados a través de numerosas reuniones, llamadas telefónicas, intercambio de documentos, correos electrónicos, etc. Por ello he decidido seleccionar y exponer sólo los puntos medulares en su realización que pueden dar una imagen sintética, pero clara, del proceso y del resultado, enfatizando las áreas que estuvieron bajo mi responsabilidad creativa en cuanto a Curaduría, Organización general y “Dirección Técnica”. Se otorga también especial atención a los elementos espaciales y lumínicos que estuvieron a mi cargo durante el acontecimiento y que se

diseñaron simultáneamente a las acciones en vivo. Para mayor claridad de exposición, divido el capítulo en dos partes. Primero, una serie de apartados donde se describen procesos específicos para la concreción de un diseño que pusiera en operación los conceptos disparadores fundamentales, ya explicados en el capítulo anterior. En segunda instancia, se presenta un cuadro general de las 80 acciones que integraron el MTA, acompañadas de breves descripciones y consideraciones de cada una de las situaciones; mostrando así una mirada sintética, pero completa, del acontecimiento. Deseamos que, a lo largo de este capítulo, el lector pueda construir una mirada más concreta del fenómeno y de las acciones específicas que lo conformaron.

2.1

PROCESOS DE CREACIÓN

CONCEPTUALIZADOR-PROMOTOR-CURADOR-DIRECTOR TÉCNICO

El hecho más relevante de mi experiencia durante en el MTA, en cuanto a diseñador del mismo, fue la constante transformación de mi lugar creativo dentro de él, ya que nunca me desempeñé en los tradicionales roles de dramaturgo, director, etc. u otras funciones que se utilizan dentro de la creación teatral tradicional. Incluso en el caso de roles que sí se asumieron de forma más convencional, como el de iluminador o de director técnico, estos debían considerar valores artísticos con los que normalmente no se les asocia. El desarrollo mismo de estos roles expresa uno de los elementos más interesantes del proyecto en cuanto a su aplicación práctica, y consistió en una demanda creativa totalmente nueva a mi trabajo teatral.

Lo más relevante, es que gradualmente me fui replegando desde la conceptualización de todo el proyecto, hasta la figura de la ejecución técnica. Esta función de desplazamiento por etapas está íntimamente relacionada con la Autonomía que el proyecto requería, ya que la única forma en que el proyecto la contendría activamente, sería en base a mi propio repliegue una vez que las bases del hecho estuvieran bien asentadas en la estructura de las relaciones del fenómeno.

Dichas fases estaban ya descritas en el proyecto original que presenté a inicios de marzo del 2019 a “Teatro UNAM” y que reproduzco a continuación. Posteriormente desarrollo el vínculo entre estas etapas y las funciones creativas desempeñadas en cada una de ellas.

Semanas ⁴¹	Acciones	Objetivos	Fecha de fin de etapa.
	PRIMERA ETAPA: Investigación y contacto		
13, 12, 11, 10, 9.	<ul style="list-style-type: none"> • Investigación de fenómenos, trabajos y aspectos importantes e interesantes de la universidad en todos sus ámbitos. • Determinar los valores de relación entre los participantes del proyecto. • Determinar presupuesto. 	<ul style="list-style-type: none"> • Buscar fenómenos particulares en la Universidad que reflejen su diversidad y donde sean visible los logros construidos gracias a la autonomía. 	24 de marzo.
	SEGUNDA ETAPA: Planeación y relación con los participantes		
8, 7, 6.	<ul style="list-style-type: none"> • Elección de los fenómenos y ensambles humanos a participar. • Entrar en contacto y trabajar con ellos de 	<ul style="list-style-type: none"> • Determinar un contenido discursivo para el Teatro-Museo a partir de los 	14 de abril

⁴¹ En el modelo de producción mexicano, las semanas de duración de un proyecto se anotan de forma descendente. La finalidad es saber a primera vista, cuántas semanas quedan para el estreno del mismo.

	<p>forma independiente para conocer sus propios valores.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Determinar los valores del fenómeno o ensamble para el Teatro-Museo. • Determinar los campos de observación del Teatro-Museo en general como redes, bases de datos, conversaciones virtuales etc. 	<p>fenómenos y ensambles seleccionados.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Vincularse con ellos y obtener a partir de propuestas conjuntas los sistemas de regulación interna. 	
5.	<ul style="list-style-type: none"> • Vacaciones de semana santa 		
	TERCERA ETAPA: Producción, Colaboración y Diseño		
4, 3.	<ul style="list-style-type: none"> • Determinar los valores de interrelación entre los ensambles y Fenómenos. • Generación de los valores de regulación de las partes, sus flujos temporales y etapas. 	<ul style="list-style-type: none"> • Establecer vínculos entre los ensambles. • Plan de producción detallado de las últimas tres semanas. 	5 de mayo
	CUARTA ETAPA: Ensayos y Presentación		

2, 1, 0.	<ul style="list-style-type: none"> • Montaje de iluminación y creación de un espacio propicio para la instalación. • Ejercicio de los recursos. • Ensayos independientes (Establecimiento de valores en acciones). • Ensayo de conjunto (Se propone solamente uno, a forma de que los participantes puedan conocerse y reconocer la dinámica) 	<ul style="list-style-type: none"> • Presentar la instalación. 	Presentaciones: 23-26 de Mayo
----------	---	---	----------------------------------

PRIMERA ETAPA / CONCEPTUALIZACIÓN

A la primera etapa de investigación y contacto se le asignaron cinco semanas, para que pudiéramos encontrar la mayor cantidad posible de proyectos participantes, pero sobretodo, porque era fundamental que yo conversara con todos los involucrados, que les expusiera el proyecto y luego diera seguimiento a sus propuestas de acciones hasta convertirlas en un plan de Curaduría por día.

Esta etapa fue de enorme utilidad y una valiosa enseñanza, ya que significó conocer mejor la UNAM, representó una investigación profunda de campo y el conocer no sólo los proyectos, sino el tejido mismo de la UNAM, de forma que una experiencia con potencial de ser incluida me llevaba siempre hacia otras nuevas.

Esta primera etapa consistió en la creación teórica del proyecto, misma que ya se ha resumido y desarrollado en el capítulo primero del presente trabajo. También fue el momento de explicar el acontecimiento a los directivos del “Festival Aleph” y de “Teatro UNAM” y con ello, obtener las condiciones de producción y creación necesarias para su elaboración, y sobretodo, su disposición y

apoyo logístico para enfrentar un proceso tan abierto que sería un experimento en casi todas sus áreas, y donde, hasta no concretar una etapa, no podía plantearse la siguiente. Adicionalmente, era necesario calcular, asumir y valorar riesgos, ya que existía la posibilidad de que no hubiera respuesta de los participantes y que no pudieran lograrse las 16 horas de acción que se proponían originalmente.

Debo mencionar que desde un inicio recibí un importante apoyo de la “Dirección de Teatro”, del “Departamento de Vinculación de la UNAM” y del “Festival Alpeh”, que contactaron directamente a invitados factibles y me dieron los datos de varios eventuales participantes. Fue de importante valor, que ellos mismos, en tanto instituciones, hicieron invitaciones a otras áreas universitarias, a las que por mi propia cuenta no hubiera tenido acceso. Es sustancial reconocer que sin esta colaboración el proyecto no hubiera alcanzado el nivel de participación de invitados que finalmente logró. Fue el tejido institucional mismo de la UNAM el que permitió la creación de un proyecto como este, y es por ello que el proyecto representa la puesta en acción de los propios lazos universitarios en tanto comunidad, que yo solamente tuve la fortuna de habitar y de dar concreción en un mismo proyecto.

SEGUNDA ETAPA / PROMOCIÓN

La segunda etapa consistió en un trabajo de planeación general del fenómeno y en un estudio de posibilidades de modelos de acción junto con los participantes. Esta segunda etapa era el momento de la conversación; de la imaginación de posibilidades; de diálogo con los involucrados. Al conocer y trabajar directamente con las personas, podía crearse un proyecto mucho más comunal y diseñar una experiencia de mayor repercusión. Personalmente los entrevisté a todos –incluso a aquéllos que no podían participar– para compartirles los objetivos y explicarles el proyecto, con la intención de encontrar juntos un modelo de participación único y específico para su propia acción, y desde ahí, proponerles alguna interacción con otras personas y experiencias. Finalmente, y no era un asunto menor, saber sus posibilidades de agenda. Éste último factor, era fundamental, ya que su disponibilidad de horarios era lo que marcaba ya una primera línea de posibilidades de relaciones fácticas con otros participantes afines en agenda. De nada serviría realizar un planteamiento en abstracto que no sería posible en la práctica por disponibilidad de tiempos.

En esta etapa, las relaciones con los participantes se trazaron a partir de los siguientes lineamientos:

1. Invitación y explicación del proyecto en general (Por correo electrónico o llamada telefónica)
2. Solicitud de materiales que ejemplificaran su trabajo o actividades para que pudiera conocerlos mejor
3. Estudio de los materiales enviados
4. Primera conversación sobre potencial participación e idea general
5. Primera propuesta de día y hora de presentación de su parte

TERCERA ETAPA / CURADURÍA

El curador debe ser como un derviche que rodea las obras de arte. Tiene que haber una certeza total por parte del bailarín para que todo comience, pero una vez que el baile ha comenzado, no tiene nada que ver con el poder o el control. Hasta cierto punto, se trata de aprender a ser vulnerable, de permanecer abierto a la visión del artista. También me gusta la idea del curador crítico como un suplicante. Se trata de olvidar todo lo que crees saber e incluso perderte.⁴² (ULRICH, 2011)

Consistió en una etapa curatorial y de pruebas en el espacio de trabajo propiamente, donde los equipos de producción –Audio, Video e Iluminación– nos encargaríamos de preparar condiciones técnicas, realizando el montaje de equipo para uso de los participantes. Concretamos con la dirección de “Teatro UNAM” el siguiente calendario:

⁴² Trad. del Autor:

The curator should be like a dervish who circles around the artworks. There has to be complete certainty on the part of the dancer for it all to begin, but once the dance has started it has nothing to do with power or control. To a certain degree it is a question of learning to be vulnerable, of remaining open to the vision of the artist. I also like the idea of the curator or critic as a supplicant. It's about forgetting everything you think that you know, and even allowing yourself to get lost. (ULRICH 2011)

PLAN DE TRABAJO EN EL FORO SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

Museo Teatro Autónomo

	Ensayo de piso
	Montaje / Ajustes técnicos / Desmontaje
	Montaje con ensayo técnico y/o general
	Instalación abierta

MAYO

FECHA	HORARIOS	ACTIVIDAD	OBSERVACIONES
Lunes 6	9:00 a 22:00 hrs.	Ensayo de piso	
Martes 7	9:00 a 22:00 hrs.	Ensayo de piso	
Miércoles 8	9:00 a 15:00 hrs.	Ensayo de piso	
	16:30 a 21:50 hrs.	Montaje	
Jueves 9	9:00 a 15:00 hrs.	Ensayo de piso	
	16:30 a 21:50 hrs.	Montaje	
Viernes 10	FERIADO		
Sábado 11	9:30 a 14:30 hrs.	Montaje	
	16:30 a 21:50 hrs.	Montaje	
Domingo 12	9:30 a 14:30 hrs.	Montaje	
	16:30 a 21:50 hrs.	Montaje	
Lunes 13	9:00 a 22:00 hrs.	Ensayo de piso	
Martes 14	9:00 a 22:00 hrs.	Ensayo de piso	
Miércoles 15	FERIADO		
Jueves 16	9:00 a 15:00 hrs.	Ensayo de piso	
	16:30 a 21:50 hrs.	Montaje	
Viernes 17	9:30 a 14:30 hrs.	Montaje	
	16:30 a 21:50 hrs.	Montaje	
Sábado 18	9:30 a 14:30 hrs.	Montaje	
	16:30 a 21:50 hrs.	Montaje	
Domingo 19	9:30 a 14:30 hrs.	Montaje	
	16:30 a 21:50 hrs.	Montaje con ensayo técnico y/o general	
Lunes 20	9:00 a 22:00 hrs.	Ensayo de piso	
Martes 21	9:00 a 22:00 hrs.	Ensayo de piso	
Miércoles 22	9:00 a 15:00 hrs.	Ensayo de piso	
	16:30 a 21:50 hrs.	Montaje con ensayo técnico y/o general	
Jueves 23	9:30 a 14:30 hrs.	Ajustes técnicos	
	17:00 a 21:00 hrs.	Instalación abierta al público	Día 1
Viernes 24	17:00 a 21:00 hrs.	Instalación abierta al público	Día 2
Sábado 25	17:00 a 21:00 hrs.	Instalación abierta al público	Día 3
Domingo 26	17:00 a 21:00 hrs.	Instalación abierta al público	Día 4
Miércoles 29	16:30 a 21:50 hrs.	Desmontaje	

Los ensayos marcados como “ensayos de piso”⁴³ finalmente no se realizaron, ya que los participantes asistieron solamente por las mañanas antes de su presentación, excepto por algunos de ellos, que se presentaron a una “junta informativa” de información general en el teatro unas semanas antes del hecho.

Durante esta etapa se debería desarrollar una primera materialización de las conversaciones, llegando a posibilidades específicas de calendario y producción –calculando un estimado monetario de “gastos de la acción” que “Teatro UNAM” aportaría–. Era en esta etapa donde el proyecto debería ser visualizado. Antes de este momento, sólo se trataba de planeación, pero es aquí donde todos los valores

⁴³ Se denomina así a un modelo de ensayo en el espacio con luz blanca, o luz de trabajo, donde se ensaya directamente en el lugar sin uso de ningún equipo técnico de iluminación, audio o video.

estudiados y propuestos debían hacerse claros y realizables. Se les proponía además una interacción específica con algún participante, de forma que comenzaba a pensarse en grupos de personas más que en propuestas individuales. Se sugerían las colaboraciones que tuvieran mayor potencia de excepcionalidad o más radicalidad en acuerdo a sus propias prácticas cotidianas. Nos referimos a este momento como un proceso Curatorial porque buscábamos generar un sentido de vínculo y totalidad.

Los fenómenos convocados no deberían ser reunidos temáticamente, sino según “Afinidad de Presencias”. Esto quería decir que los asistentes participantes y el público, deberían encontrar relaciones entre lo presentado, mas no una organización temática. Un ejemplo de esto sería, por ejemplo, la “Presencia de la Violencia” en el espacio, que debería abarcar desde expresiones filosóficas, políticas, sus representaciones en obras de arte hasta en artes marciales y deportes. Esto generaría un eje para el fenómeno expresado a varios niveles. Ni siquiera los asistentes deberían saberlo. Estas “Presencias”, “Relaciones” o “Convergencias” deberían ser un hallazgo del dispositivo y no un objetivo previo. No las reconoceríamos hasta después del acontecimiento. Así, las “Presencias” en estas acciones, se vivirían en tanto experiencia y no en tanto producción de Discurso y Conocimiento sistematizado. La búsqueda de una “Presencia” fue más importante que otros factores, tales como cuestiones técnicas, de contenidos, operatividad y costos. Todo ello debería ajustarse a este azar de “vínculos posibles”. Por su importancia, este hecho de “Presencias” se desarrollará a mayor profundidad en el capítulo tercero.

Esta etapa se trataba de la creación misma de la Instalación. Si bien se fue preparando en los meses anteriores, en realidad se concretó en su formato final y en un orden definido hasta las mañanas antes de los días de presentación, donde se hacía por primera vez una reunión con los participantes. Consistía en un intercambio rápido de posibilidades y perspectivas de acción. Las implicaciones de esta etapa se desarrollan a detalle en el capítulo tercero por su importancia y contenido de valores de Autonomía y Colaboración.

Durante esta etapa nos guiaban las valiosas palabras de Harald Szeemann:

El curador tiene que ser flexible. A veces es el sirviente, a veces el asistente, a veces les da a los artistas ideas sobre cómo presentar su trabajo; en espectáculo grupales es el coordinador,

en espectáculos temáticos, el inventor. Pero lo más importante de la curaduría es hacerlo con entusiasmo y amor, con un poco de obsesión.⁴⁴ (ULRICH, 2011)

Si bien las acciones estaban dislocadas entre sí, al realizar un primer ejercicio de curaduría en estas primeras propuestas, fue prioridad buscar un sentido rítmico del fenómeno, propiciando un alto contraste entre las energías, el número de participantes o el tipo de fenómeno (conferencias, obras de Teatro, acciones deportivas, etc); se intentaba un acto dramático en la suma de todos estos factores, una sensación de constante “impredecibilidad”. La programación fue el resultado del intento de estos sentidos rítmicos y de las agendas de los participantes. El ritmo aparece así como el principal medio estructural, más que contenidos o modelos de escenas. Explica Pavis sobre el valor del ritmo:

En la representación, el ritmo es visible en la percepción de efectos binarios: silencio/palabra, rapidez/lentitud, llenado/ vaciado del sentido, acentuación/no-acentuación, contrastación/banalización, determinación/indeterminación. El ritmo no afecta únicamente a la enunciación del texto; vale también para los efectos plásticos: APPIA, por ejemplo, refiriéndose a sus escenografías, habla de «espacio rítmico». CRAIG considera que el ritmo es un componente fundamental del arte teatral «la esencia misma de la danza». (PAVIS, 1998)

Las nociones de ritmo eran el gran tejido unificador que debería ser intentado desde esta etapa de conversaciones con los participantes.

Este proceso se desarrolló a partir de los siguientes postulados:

1. Nuevas propuestas de situaciones de acción a los participantes
2. Respuesta de los participantes a las sugerencias realizadas
3. Aceptación o propuesta de nuevas fechas
4. Presencia de los participantes por la mañana el día de su acción para presentarles el Foro y el potencial de este

⁴⁴ Trad. del Autor:

The curator has to be flexible. Sometimes he is the servant, sometimes the assistant, sometimes he gives artists ideas of how to present their work; in group shows he's the coordinator, in thematic shows, the inventor. But the most important thing about curating is to do it with enthusiasm and love with a little obsessiveness (ULRICH, 2011).

CUARTA ETAPA / EJECUCIÓN TÉCNICA

Mi última función fue la de proveer una zona técnica adecuada para las presentaciones de las 80 situaciones. Creo que sólo una persona involucrada en el proyecto hasta el grado en el que yo lo estaba en ese momento, era capaz de proveer las condiciones técnicas, esto debido a todo lo que había que considerar y al trabajo de detalle e improvisación que implicaba; además de la responsabilidad de traducir claramente las posibilidades técnicas del espacio a sus ocupantes, lo que era fundamental, ya que como mencionamos en el capítulo primero a partir de las ideas de Autonomía, ésta sólo puede sostenerse si la tecnología puede democratizarse en una sociedad de bases ya democráticas, y esto implica que los usuarios de las tecnologías las conozcan bien y puedan utilizarlas a conciencia y con creatividad.

La “Dirección Técnica General del MTA” fue para mí un gran espacio creativo, ya que se convirtió en el momento de crear la verdadera dramaturgia y la dirección escénica. Así, mediante los lenguajes lumínicos y sonoros se construyó el ritmo del espacio y del flujo temporal. La altura de las lámparas, los ángulos de iluminación, la disposición de las bocinas y los proyectores, todo fue puesto para que el fenómeno funcionara lo mejor posible y creara diversas capas de percepción y ritmo. Se diseñó para que ningún recurso usado por una práctica fuera en contra de otra, y para que los participantes pudieran utilizarlos según sus deseos y en forma creativa.

La “Dirección de Iluminación” la realicé yo mismo, y operé las luces en vivo durante todas las acciones, lo que constituyó un gran placer y un gran ejercicio técnico convertido en acto creativo. Afortunadamente en este aspecto conté con la colaboración de extraordinarios colaboradores. David Jiménez en la “Coordinación de producción”; Guillermo Revilla también en “Coordinación de producción” y adicionalmente en la “Dirección de Piso”, y “Coordinación del Coro”; Miguel Hernández en la “Dirección de Audio” y Azael Hernández “Jazrael” en la “Dirección de Video”, que junto con sus extraordinarios equipos trabajaron en vivo durante las 17 horas.

Esta etapa constaba para los participantes de tres momentos:

1. Presentación en el espacio 20 minutos antes de su introducción
2. Presentación en 20 minutos (En promedio, pero hubieron acciones más cortas o más largas según las propuestas y el organigrama general)
3. Libertad para permanecer en el foro hasta la fiesta final

Debido a la naturaleza del proyecto, las etapas presentaron un desarrollo diferente dependiendo del participante. Comprendí que más que etapas de planeación, eran “estados de proceso” que debían realizarse a diferente ritmo con cada uno de los involucrados. Así, algunos de estos procesos se dieron a lo largo de los meses y otros se dieron en los últimos tres días antes de abrir el MTA.

DISEÑO DE OPERACIÓN DEL MTA

Toda la conversación teórica, antes sostenida en este trabajo, no podía conversarse con todos los involucrados, debido a las posibilidades reales de tiempo, por eso había que llegar a principios sencillos de interacción donde la argumentación teórica se encontrara ya contenida y fuera rápidamente comprendida y puesta en práctica, no sólo en calidades teóricas sino en valores de producción concretos, y que sobretodo, permitiera adaptarse y colaborar con los proyectos y sensibilidades de los participantes del MTA, en busca de que pudieran apropiarse del suceso total, transformándolo en un acto creativo personal.

Dichos principios fueron:

- A) Desarrollar, habitar, exponer el concepto Autonomía de forma libre
- B) Hacerlo en relación con otros participantes que habitarían el escenario al mismo tiempo
- C) Utilizar el escenario para intentar un proyecto que nunca hubieran formulado antes y que les representara asumir un riesgo creativo posible gracias a las condiciones del MTA
- D) Respetar el tiempo y formato especificado para la acción, ya que eso garantizaba la participación equilibrada de todos

La aplicación de estas reglas suponía a su vez la protección de los siguientes valores:

1. Equilibrar la Autonomía del participante con la Autonomía del hecho total.

Quizá este era el punto más complejo del sistema ¿Cómo saber hasta qué grado se otorgaba Autonomía a los participantes, y al mismo tiempo, se garantiza una Autonomía general al proyecto en tanto *Summa*? Aquí se materializaba un problema de política en sí. ¿Hasta dónde la

libertad individual debe ser regulada para permitir el orden social o hasta dónde el orden social debería ceder a la libertad y privacidad personal? Este era uno de los elementos fundamentales de una experiencia como esta, vista en tanto “Micrópolis”, y era uno de los puntos a atestiguar en su funcionamiento. Sin embargo, sólo sería observable en caso que se produjera un conflicto entre ambos niveles de orden, o entre ambas Autonomías. Hecho del que damos cuenta en el capítulo final del presente trabajo.

2. El MTA en tanto “*Summa* de autonomías” debería proporcionar a los participantes todas las herramientas para que pudieran apropiarse de las condiciones “espacio-temporales” para producir su propio proyecto autónomo durante la presentación. Sin embargo, los participantes que solicitaron condiciones técnicas regulares para su presentación, tales como algunos conferencistas u obras de Teatro, éstas les serían respetadas íntegramente, aunque no fueran en relación con el proyecto total del MTA. El factor humano, sus deseos, anhelos y condiciones de expresión, debían ser más valorados que los fundamentos del proyecto mismo.
3. El proyecto debería proteger el sentido de comunidad, ya que con este valor se generaba la seguridad y la contención necesaria para asumir riesgos en el escenario. Esto era indispensable porque se trataba de un dispositivo instalado para que una comunidad se pensara a sí misma y el MTA era sólo un medio para que esto aconteciera. Dar seguridad y contención a los participantes debía ser comprendido, valorado y asumido por todos los creadores involucrados.
4. Todo el que se sumaba al proyecto aceptaba que no existiría una paga monetaria por ello y se consideraba como voluntario e invitado. Solamente el equipo creativo recibió una paga por este proyecto⁴⁵. Se informaba a los participantes que el acto en su totalidad no tenía fines de lucro, que no se cobrarían entradas y que partía de la intención general del festival de ser un espacio de divulgación de las propias actividades de los participantes a la comunidad. Este punto fue hablado claramente desde un inicio y se reiteró en varios momentos. Ya que no existía

⁴⁵ Con “Equipo creativo” nos referimos a personas que trabajaron en el proyecto de tiempo completo por más de tres semanas en el diseño, recopilación de material en audio, video, gestión de producción, atención a participantes e instalación de condiciones técnicas. El equipo de producción adicional sería conformado por personal de “Teatro UNAM”. Además se dispuso del programa de “Servicio social” de la UNAM para integrar a estudiantes como colaboradores técnicos y asistentes, que realizarían prácticas profesionales con valor curricular.

retribución económica se ofrecía en reciprocidad un equipo humano y técnico especializado que trabajaría para que la experiencia fuera lo más próximo a lo que el participante deseara y diseñara, pudiendo convertir su participación en un proyecto personal.

La presentación debería primero contar con una funcionalidad específica para el participante como divulgación de su tarea, una presentación a público, u otro sentido de presentación pública. Posteriormente se discutía cómo llevarlo más allá a un nivel no pensado inicialmente por los participantes y, finalmente, cómo integrar a otros en su propia práctica. En ese sentido, fue una autoexigencia importante para todos los que conformamos el MTA que los integrantes realmente tuvieran una experiencia significativa y entrañable sintiéndose honrados de participar en un esfuerzo colectivo, y que al final de la experiencia, sintieran que habían aportado algo valioso a los demás colaboradores.

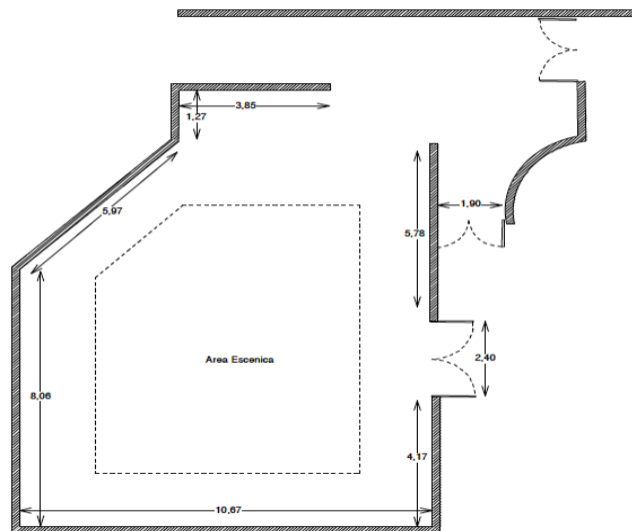
Finalmente, la fiesta y los “tacos de canasta” nos permitía hacer un modesto regalo de agradecimiento a los presentes.

ESTRUCTURACIÓN DEL “ESPACIO-TIEMPO” DEL MTA

Mi trabajo específico sobre el foro consistía en crear un “espacio-tiempo” que pudiera contener al MTA, como ya se ha mencionado, esto se realizó bajo ciertas premisas que se explicarán a continuación.

Para iniciar, presentamos el plano de planta del Foro.


UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO
CENTRO CULTURAL
UNIVERSITARIO
CIUDAD UNIVERSITARIA
AV. INSURGENTES SUR No. 3000
DEL COYOACÁN,
C.P. 04510
MÉXICO D.F.
DIFUSION CULTURAL
TEL. 5622-71 38
COORDINADOR TECNICO
Nicolas Priñez
FORO SOR JUANA INES
DE LA CRUZ



Debido al diseño arquitectónico en “herradura” del teatro, uno de sus lados es un muro que va desde el piso hasta el techo, teniendo 8.06 metros de ancho por 11 metros de alto (a izquierda abajo del plano). Este muro se utilizó como “pantalla principal” para las proyecciones, ya que era visible desde cualquier punto y permitía proyecciones de gran formato. Otros proyectores menores se dirigieron a los entresijos arquitectónicos para lograr así una ambientación envolvente desde diferentes ángulos. El muro ofrecía arquitectónicamente otra ventaja, ya que comenzaba en la zona de acciones, pasaba por la zona de público y subía hasta la parrilla del teatro, de forma que era una vertical que unía todo el espacio creando una sensación de integración comunitaria. En el plano anterior, puede verse la zona de entrada y salida de participantes; y abajo derecha, el ángulo donde se colocó la mesa de “Dirección de producción”. El aforo se determinó en un máximo de 70 personas como espectadores simultáneamente, esto para que hubiera suficiente espacio para que pudieran caminar con facilidad por la herradura del primer piso, y por razones de protección civil. En la puerta del teatro siempre existió personal que mantenía el control de acceso para que nunca existieran más personas de las que la seguridad permitía.

Con estas condiciones materiales, lo más importante del diseño del “espacio-tiempo” es que pudiera ser neutro o ser expresivo según se necesitara. Con neutralidad me refiero a que el espectador no debería poner su atención en el foro en sí, sino en sus ocupantes y sus acciones. El escenario era el Fondo, no la Figura. Por otro lado, un espacio expresivo era su contrario, donde el espacio era la Figura, que debería ser visible y valorado en tanto Excepción y esto podía ser usado en transiciones.

Como “Director técnico” debía crear la sensación de progresión, ese fenómeno no podía ser dirigido ni propuesto por los participantes ya que para ellos no era claro de dónde venía el suceso y hacia dónde se dirigía; además que sólo podría realizarse en vivo bajo el efecto de la percepción total. La base de estos cambios fue basaba en los siguientes valores:

- A) La capacidad del espacio de expandirse o contraerse
- B) La temperatura de la luz
- C) La dirección de las sombras
- D) La cantidad de rebote de luz en el piso
- E) Privilegiar la altura o la extensión del piso
- F) Creación de un solo espacio total o fragmentarlo por zonas específicas
- G) Aumentar la luz en el pasillo de espectadores para hacerlos visibles u ocultarlos

Como ya se mencionó al principio de este capítulo, todo en el proyecto debería mantenerse en términos de sencillez para la rápida comprensión y uso de los participantes. De igual forma el espacio debería ser visible en todo su potencial de un vistazo.

Para lograr un espacio más adaptable decidí poner una pequeña plataforma al centro del teatro. Esta plataforma la encontré en las bodegas de “Teatro UNAM”, se trataba de una que yo mismo había diseñado para otra producción en el mismo teatro y que era muy funcional para este acto, ya que consistía en una plataforma de acrílico transparente que dentro contenía una instalación de pequeños muñecos de plástico. La plataforma marcaría el centro compositivo y organizativo, y serviría además como un pequeño pódium para las conferencias.

El tema mismo de la instalación del objeto era útil en tanto contenía una pequeña “muchedumbre microscópica” representada, tema del MTA.



(Imagen del “Museo-Teatro Autónomo”)

A partir de esta plataforma se podía organizar todo el espacio, y sobretodo, emplazar las acciones más complejas de integrar, como fueron las acciones deportivas; esto se muestra en los siguientes estudios, donde se apreciará que todas las actividades pudieron especializarse gracias a este sencillo gesto escenográfico.



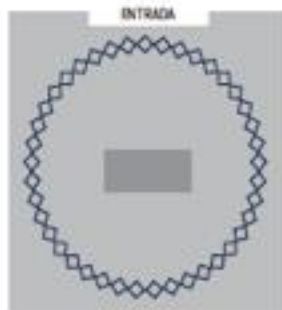
Requerimientos



ESGRIMA

jueves 23 de mayo

Necesitan cinta para marcar la zona de práctica.
 Trabajarán en la parte de atrás del escenario
 6 deportistas participarán
Contacto: Andrés Múnder 553221 6280



BASQUETBOL en silla de ruedas

jueves 23 de mayo

No pueden llegar a las 10:00 horas para ensayo, llegarán a las 15:00 horas
 Requieren estacionamiento con rampas porque traen silla de ruedas
 Comentan si existe la posibilidad de poner un aro iluminado
 Trabajarán alrededor del escenario
 4 deportistas participarán
Alejandrina Zamora: 5537477133



TIRO CON ARCO

viernes 24 de mayo

Trabajan en la parte de atrás
 Quieren ver si se proyecta una diana en la pared
 4 deportistas participarán
Contacto: Gabriel Veraz 55 54357738



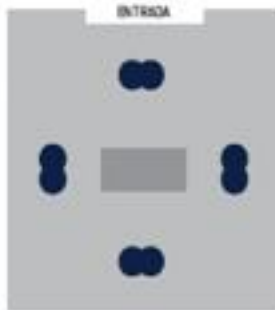
Requerimientos



GIMNASIA

viernes 24 de mayo

Trabajarán en la parte de atrás y a un costado del escenario
 El hongo se dejará el jueves 23 de mayo a las 14:00 horas aprox, en el Teatro Sor Juana Inés de la Cruz
 5 deportistas participarán
 Se recoge hasta el lunes 27 de mayo
Contacto: Marco Guerrero 556415 9451 y Salvador Sánchez 55482 5968



KENDO

sábado 25 de mayo

Trabajarán a los costados y en la parte de atrás del escenario
 6 deportistas participarán, 3 parejas
 Sólo requieren que el piso no tenga clavos
Contacto: Rodrigo Gutiérrez 5527 25 8451



TENIS DE MESA

sábado 25 de mayo

Trabajarán en la parte de atrás
 Se dejará la mesa desde el jueves 23 de mayo
 3 deportistas participarán
 Presentarán un performance que consiste en 3 escenas, la primera solo se escucha el ruido de la pelota, luego se explica la autonomía en tenis de mesa y tercero se instala la mesa y aparecen los deportistas jugando.
Contacto Héctor Castillo: 551 488 2250





Requerimientos



LUCHA domingo 26 de mayo

Trabajarán en la parte de atrás del escenario
Proyectará un video durante su participación lo entrega el jueves 23
10 deportistas participarán
Contacto: Selma Rojas 553120 5248

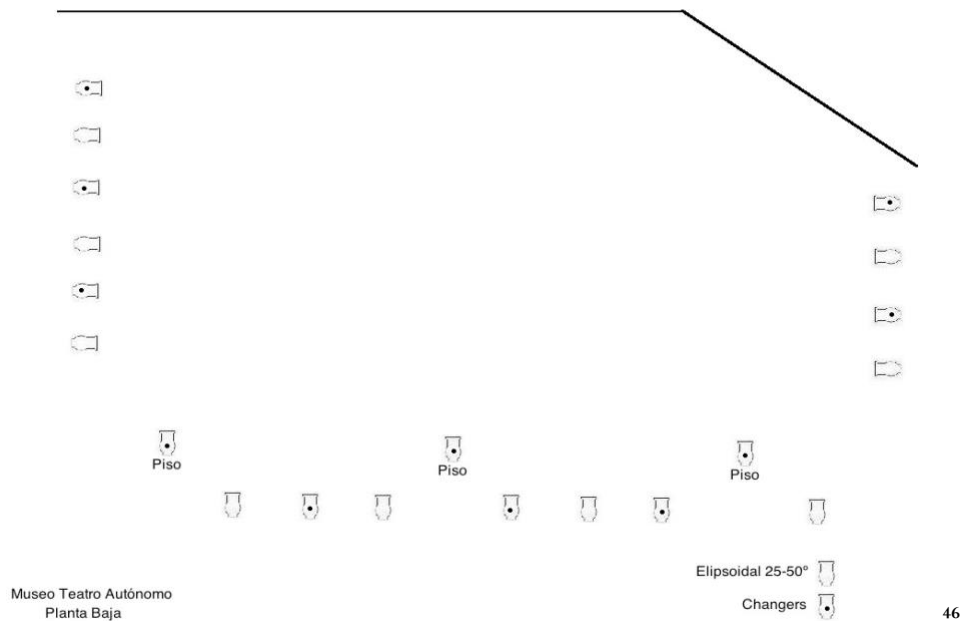
RUGBY domingo 26 de mayo

Compartirán el escenario con la disciplina de lucha atrás del escenario
6 deportistas participarán
Contacto: Camilo Falcón 554342 6746

EL DISEÑO DE ILUMINACIÓN

Los diseños que realicé en cuanto a la iluminación, tenían por objetivo permitir el uso de luz intencionada desde cualquier frente posible, además de utilizar el espacio como Fondo, Figura o recursivamente, según lo describí con anterioridad. Los planos de luz se plantean a continuación según los diferentes niveles arquitectónicos del teatro.

PLANTA BAJA / ESPACIO DE ACCIONES

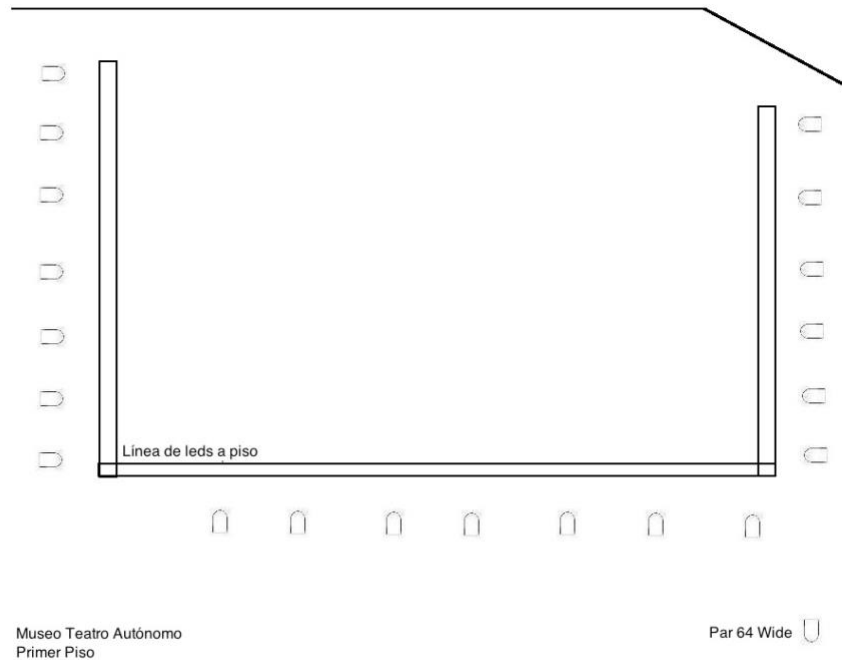


Las lámparas que aparecen con un punto son lámparas Elipsoidales “plano-convexas” con capacidad de cambiar a cualquier temperatura (color). Decidí colocarlas a nivel del piso del foro para que abajo de los espectadores, en la zona de acciones, se pudiera crear un espacio totalmente diferenciado si era necesario. Las lámparas sin punto representan Elipsoidales “plano-convexas” sin filtrado, totalmente blancas, pero cortadas a zonas muy específicas del espacio. Todas ellas pegaban en el muro, de forma

⁴⁶ Los planos de iluminación fueron realizados por David Jiménez durante el proceso montaje. La línea de arriba en el plano representa el muro de proyecciones.

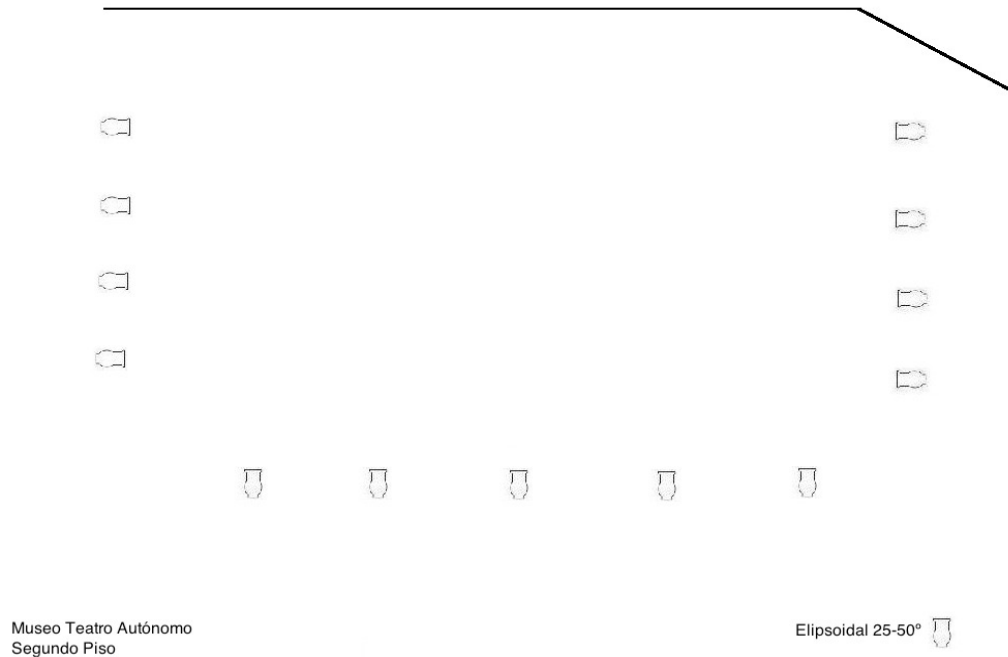
que diseñé siempre figuras geométricas con su haz de luz, así funcionaban como luces y al mismo tiempo como fondos geométricos y “marcos” de composición.

PRIMER PISO / PASILLO DE ESPECTADORES



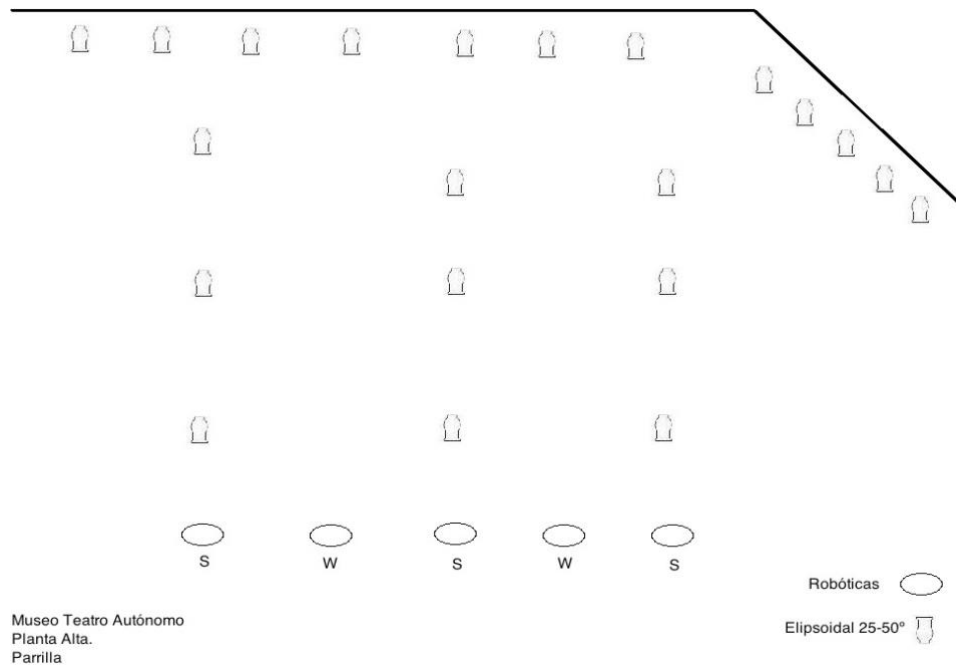
En el plano anterior se observa el diseño de luz del pasillo donde deambulaban los espectadores. Consiste sólo en lámparas “Par 64” lente “*medium*”. Todas estaban dirigidas al muro, de forma que la luz rebotada generaba iluminación indirecta en el pasillo, pero al mismo tiempo, al estar detrás de los espectadores, creaba una composición de “*Back*”, de forma que los espectadores siempre aparecían como siluetas negras contra un muro iluminado. Estas subían y bajaban la intensidad, en acuerdo a lo que pasa en el piso de acciones.

SEGUNDO PISO / PUENTES DE ILUMINACIÓN



Para las lámparas del segundo piso se usaron, por el contrario, lámparas de lente cerrado o concentradas, es decir, Elipsoidales “plano-convexas” de nuevo. Esto para que la luz fuera muy focalizada a zonas específicas. Algo que me interesaba adicionalmente con la selección de estas lámparas era producir sombras fuertes y poder cubrir espacios más amplios. Al venir de un espacio superior permitían recortes sobre el piso. Así, mientras las lámparas de la planta baja me permitían componer geométricamente sobre los muros, éstas lo hacían directamente sobre el piso, que era el gran fondo compositivo desde la perspectiva de los espectadores.

TECHO DEL TEATRO / PARRILLA

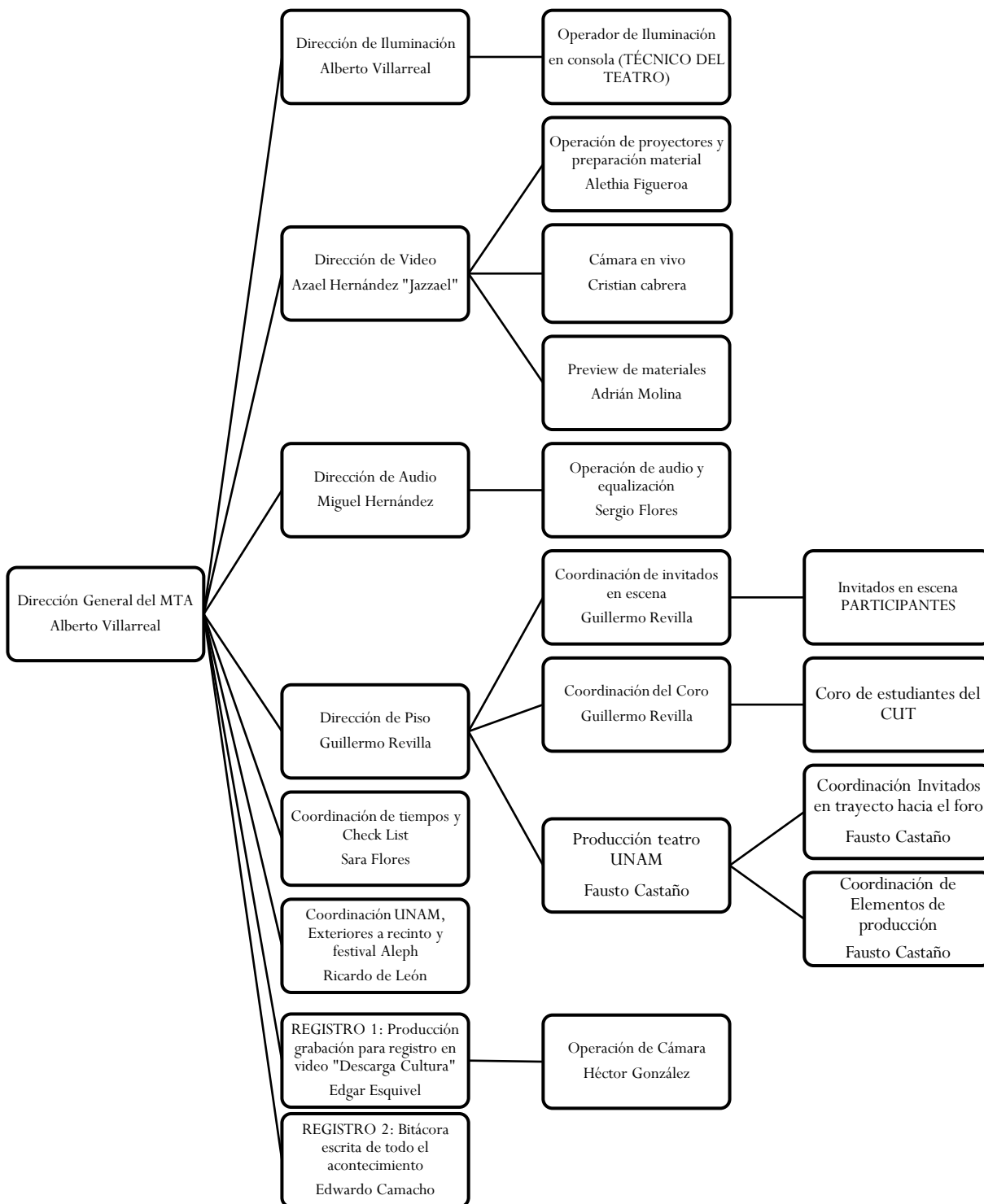


Este plano muestra la iluminación que se colocó en lo más alto del teatro. Se observan líneas de Elipsoidales “plano-convexos” para crear zonas muy definidas, además de una línea continua pegada al muro para hacer un “*Wash*” de “*Back*” sobre las acciones. Se observan aquí también lámparas robóticas marcadas con “S” para “*Spot*” y “W” para “*Wash*”. Estas lámparas fueron dirigidas en vivo.

La particularidad de esta zona de lámparas es que al venir de mayor altura eran luces “arquitectónicas” que más que actuar sobre los participantes, permitían actuar sobre el espacio; sobre sus muros y entresijos, incluso algunas estaban dirigidas al techo mismo del teatro, de forma que se daba una sensación de mucha altura y daba la posibilidad de usar el techo mismo como pantalla o Fondo.

Con este sistema se podía crear un espacio complejo y capaz de contener las acciones en tiempo real del MTA, así como hacer variaciones “Figura-Fondo” en todos los niveles de la arquitectura.

ORGANIGRAMA DEL MTA



OPERACIÓN TÉCNICA DEL MTA

Cabe resaltar la importancia de todas las personas contenidas en el organigrama anterior, ya que todos cumplían roles creativos, debido a que las acciones eran improvisadas y se hacía por primera y única vez. Todas las personas mencionadas se encontraban en comunicación permanente, de forma que la improvisación sucediera armónicamente.

Durante la operación, la “Dirección General” debía tomar las decisiones sobre cómo interactuar con las acciones que se encontraban en el escenario. Estas consideraciones eran escuchadas por todos en los dispositivos de intercomunicación, quienes, a su vez, hacían nuevas propuestas o avisaban de problemas en el desarrollo de la intervención. La “Dirección de video” y la “Dirección de audio” coordinaban los materiales técnicos que se usaban en el espacio, además de participar como creadores directos en ciertas acciones.

La “Dirección de piso” era uno de los puestos más complejos, ya que se trataba de la coordinación total de las entradas y salidas de los invitados. Era un puesto auxiliado por la producción de “Teatro UNAM” que ayudaba en la organización y además se encargaba de los elementos de entrada y salida.

La “Coordinación de tiempos” nos mantenía informados a todos de cuánto tiempo le quedaba a cada actividad, de cuáles eran las actividades a seguir y si los participantes estaban ya en el foro, se encontraban en camino al teatro, o incluso, si no se presentarían de último momento. Era un centro de información para todos los involucrados.

La “Coordinación UNAM” se encargaba del flujo de públicos en exterior, de su entrada y de cuidar el aforo de seguridad.

Finalmente existían dos “Registros”, uno en video y otro por escrito, que se encontraban en el espacio todo el tiempo, de los que hablaremos más a detalle en el capítulo siguiente.

2.2

BREVE DESCRIPCIÓN DE LAS 80 ACCIONES DEL “MUSEO-TEATRO AUTÓNOMO”

		JUEVES 23 / DÍA 1
		LOBBY DEL TEATRO
		Antes de entrar al “Foro Sor Juana” el público asistente se encontraba ya con dos actos museísticos. Ambos se presentaron los cuatro días del MTA.
1.		FACULTAD DE GEOLOGÍA / DR DANTE MORÁN. “MUSEO INTERACTIVO” / “TERRAMÓVIL”.
		<p>El primero era doble y había sido aportado por la Fac. de Geología. gracias a las gestiones del Dr. Dante Morán⁴⁷.</p> <p>Primeramente, se presentaba una exposición itinerante llamada “Terramóvil”⁴⁸. Era interactiva y constaba de juegos y actividades para el público. Se instaló en el exterior del edificio teatral y permaneció funcionando mientras de desarrollaban las actividades dentro del teatro.</p> <p>La segunda, se trataba de un muestrario de elementos geológicos reales como piedras y plantas, exhibidas en vitrinas con fichas informativas. Esta exposición se encontraba en el Lobby del teatro, así se observaba justo antes de entrar al MTA.</p>

⁴⁷ <http://www.geologia.unam.mx/comunidad-igl/moran-zenteno-d>

⁴⁸ <http://www.terramovil-igl.unam.mx/>

2.		EXPOSICIÓN EN EL LOBBY / “40 AÑOS DE LOS FOROS SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ Y JUAN RUIZ DE ALARCÓN” / TEATRO UNAM.
		<p>Esta exposición⁴⁹, creada por “Teatro UNAM” e instalada en el Lobby (convivía así con la exposición de geología, creando una primera interrelación extraordinaria entre dos actos museísticos y saberes normalmente separados), mostraba una selección de los montajes más representativos que se han presentado en los teatros “Sor Juana Inés de la Cruz” y “Juan Ruiz de Alarcón”. La exposición se creó en conmemoración del 40 aniversario de los teatros, que fueron inaugurados en 1979 y donde se han presentado más de 400 espectáculos, siendo varios de ellos, de los más representativos en la historia reciente del Teatro en México.</p>
		<p style="text-align: right;">FORO SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ</p>
	16:45	SET PARA: <ul style="list-style-type: none"> • “POÉTICAS DE LA BIOLUMINISCENCIA” (BACTERIAS EN PREPARACIÓN) • DESCARGA CULTURA. (EQUIPO DE GRABACIÓN CÁMARA Y AUDIO LISTO) • ACCIONES EN VIDEO DR. AUBÍN ARROYO (VIDEOS CARGADOS EN LOS PROYECTORES) • REGISTRO ESCRITO. • CORO EN EL ESPACIO
		<p>Los “SETS” se refieren a lo que se debía preparar antes de abrir el espacio, ya que, al entrar, los espectadores deberían ver el espacio ya en funcionamiento y en sincronía de actividades, dando de golpe una mirada a la propuesta del MTA.</p>

⁴⁹ <http://www.teatrounam.com.mx/sorjuanayjuanruiz/40-anos/exposicion-conmemorativa>

		<p>Un equipo de “Descarga Cultura”⁵⁰ se encontraría siempre en el teatro grabando la totalidad del acontecimiento para dejar un registro en video del suceso⁵¹.</p> <p>Eduardo Camacho es un estudiante de la rama de “Teatrológica” del “Colegio de teatro de la F. De F. Y L.” que solicitó encontrarse en el espacio durante todo el acontecimiento para generar un testimonio escrito, así como realizar entrevistas a los espectadores al concluir el día de acciones. Por ello, se le permitió un acceso libre a todas las áreas durante el acontecimiento, como el escenario, pasillos y la zona de público⁵².</p> <p>El Coro se encontraba también en el espacio, conformado por los alumnos del CUT⁵³, ya preparándose para la primera actividad.</p>
3.	17:00	<p>APERTURA DE PUERTAS DEL TEATRO / NARRACIÓN ORAL / ANA KAREN SÁNCHEZ. “LA GOTA”</p> <ul style="list-style-type: none"> • Alumnos CUT en el espacio con tambores. • Bailarines DAJU • JAIME LOBATO comienza instalación de SET para acción.
		<p>Las puertas se abrían siempre puntualmente.</p> <p>Se comenzaba con el poema “la Gota” de José Emilio Pacheco⁵⁴. Este fue el poema escogido por los propios participantes. El acuerdo con “El ensamble de narradores orales”⁵⁵ fue que abrirían el suceso en el día 1 y 2 con un cuento de su repertorio.</p> <p>Si bien el cuento fue sugerido por los narradores, fue una extraordinaria elección, al proponer un cuento sobre una imagen de condensación y tiempo. Una semilla y un inicio para todo lo que vendría después.</p> <p>La presencia del Coro listo con tambores indicaba también que algo estaba por iniciar.</p>

⁵⁰ <https://www.descargacultura.unam.mx/>

⁵¹ La liga a este video se incluye en los apéndices del presente trabajo.

⁵² Su estudio completo puede encontrarse en la sección de anexos del presente trabajo

⁵³ Durante la descripción se usa aleatoriamente Coro y Alumnos del CUT.

⁵⁴ <https://poemas.yavendras.com/la-gota.htm>

⁵⁵ <https://www.cultura.unam.mx/evento/taller-de-narracion-oral-para-estudiantes-de-bachillerato>

		<p>Por otro lado, Jaime Lobato, trabaja ya en el espacio en acción simultánea.</p> <p>Cuando se declamaba el poema, buscábamos darle a todo el espacio esa sensación de Gota, una alta condensación en una única acción antes del estallido.</p>
4.	17:01	<p>GOYA INICIAL</p> <ul style="list-style-type: none"> • Entrada “Goyo”. • “Goyo” lanza Goya inicial a todo el Teatro. • Bailarines bailan la Porras. DAJU (Compañía juvenil de danza contemporánea de la UNAM) • JAIME LOBATO comienza instalación de SET para acción. <p>La entrada de “Goyo”⁵⁶ marcaba un inicio de energía alta en todo el espacio. “Goyo” es una botarga de un puma –el puma es el “animal mascota” de la UNAM– que asiste a los estadios de Fútbol y es conocida y querida por todos los universitarios. Fue un acto de generosidad del “Club Pumas” de fútbol⁵⁷ –que es uno de los equipos más importantes de la primera división del fútbol mexicano– que “Goyo” –la persona que lo anima y su apoderado– asistieran al MTA durante todo el primer día. Fue un extraordinario y afortunado gesto, ya que este personaje representa la unión de toda la universidad.</p> <p>Fue además un extraordinario arranque, ya que toda la posible capa de “intelectualidad” que el MTA pudiera haber generado como un prejuicio sobre sí, quedó superada con la aparición de “Goyo”. Inmediatamente convirtió el espacio en un encuentro lúdico, más al comenzar con una Goya⁵⁸ que inmediatamente genera la sensación de festejo entre la comunidad universitaria. Esta Goya generaba la unión en un primer acto colectivo entre todos los asistentes. Así, con esta “porra”⁵⁹ de inicio, quedaban eliminadas diferencias entre público y participantes.</p>

⁵⁶ <https://dalepumas.bolavip.com/noticias/De-donde-salio-Goyo-El-origen-de-la-mascota-de-Pumas-20200331-0001.html>

⁵⁷ <https://pumas.mx/>

⁵⁸ “Canto de torcida” oficial de la toda la universidad.

<https://www.unam.mx/acerca-de-la-unam/identidad-unam/goya>

⁵⁹ “Cantos de torcida”

		<p>Aparecía ya aquí un primer ejercicio de interpretación, con los bailarines de DAJU⁶⁰ que “Bailaban la Goya” improvisando así en un primer acto de interrelación con un material con el que nunca antes se habían vinculado.</p> <p>La fiesta arrancaba así el acontecimiento y se generaba sentido de unión entre los presentes.</p>
5.	17:02	<p>PORRA 1-2-3-4.</p> <ul style="list-style-type: none"> • “Goyo” y Estudiantes cantan las Porras • Bailarines bailan la Porras. • JAIME LOBATO comienza instalación de SET para acción.
		<p>El objetivo de este momento fue introducir la fiesta al espacio. Se creaba el ambiente de una “Batucada de barra de futbol”⁶¹ formada por los integrantes del Coro, a semejanza de la que se utiliza en los estadios y en los encuentros deportivos.</p> <p>Era un momento festivo donde los espectadores bailaban ante la presencia musical. Consistía en un estallido de energía.</p> <p>El Coro era en su primera presentación una “Barra de porras”⁶². Lo importante de esta primera función para el Coro era que se presentaba como un activador festivo, una especie de “<i>Ello</i> de la UNAM” que podría contener un todo potencial en interacción directa con el público.</p> <p>Las “porras” fueron numeradas durante los ensayos para que tuvieran un orden e incluso sirvieran como cuentas en acciones que debieran llevar una estructura precisa.</p>
6.	17:07	<p>“NOVATADA” / RAPADO DE ESTUDIANTES / PORRA 5-6</p> <ul style="list-style-type: none"> • Los estudiantes gritan: ¡NOVATADA! ¡NOVATADA! • Rapan a un estudiante en el escenario. • Porras.

⁶⁰ <http://culturaunam.mx/vertice/index.php/speaker/compania-juvenil-de-danza-contemporanea-de-la-unam-daju/>

⁶¹ <https://www.youtube.com/watch?v=vP9LXIDFraM>

⁶² Para el MTA se hizo una investigación de las “porras” más importantes de las barras deportivas. Se incluyen al final del presente trabajo en los anexos.

		<ul style="list-style-type: none"> • Bailarines bailan Porras CJD. • JAIME LOBATO continua instalación de SET para acción. <p>Se realizaba una “Novatada”⁶³ donde uno de los integrantes del Coro fue rapado totalmente. Decidimos introducir este acto universitario como parte misma de la ritualidad de la universidad. Era un momento interesante, ya que inmediatamente la “representación-presentación” de este hecho era rechazado por algunos asistentes, ya que se trata de una práctica evidentemente vejatoria, mientras que era festejado por otros miembros del público.</p> <p>Tenía la función de comenzar sutilmente la ficción y era al mismo tiempo la presentación de una cultura estudiantil violenta. Era así un momento no esperado y contribuía a expresar contenidos polémicos de la vida universitaria, otorgando complejidad al hecho y dividiendo la opinión del público, de forma que se observara a la vida universitaria como un todo complejo, y expresando que el MTA también podía presentar elementos negativos de las relaciones universitarias.</p>
7.	17:09	<p>“PELEA CAMPAL” / PORRAS 7-8.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Alumnos del CUT y GOYO. • Bailarines de DAJU observan peleas. • JAIME LOBATO continua instalación de SET para acción. <p>En este momento, la “Novatada” devenía en “Pelea campal”⁶⁴. Esta pelea había sido marcada previamente por Miguel Ángel Barrera (Instructor de “Combates escénico” del CUT) pero debería dar la apariencia de que se había producido realmente, pasando así de “Coro Festivo” a una situación de actuación con toques realistas, que a los espectadores daba la impresión de una pelea</p>

⁶³ Broma, generalmente pesada, que las personas que ya llevan tiempo en un trabajo o en un lugar de residencia, como un colegio o un cuartel, hacen a una persona novata.

⁶⁴ Ahora bien, de modo coloquial, muchos medios de comunicación utilizan el término "batalla campal" para referirse a un trifulca. Por ejemplo, si los integrantes de dos equipos de fútbol pelean a golpes, un medio de comunicación puede afirmar que se trató de una batalla campal entre los jugadores.

https://es.wikipedia.org/wiki/Batalla_campal

		<p>verdadera y de que todo se había salido de control desde el primer momento del MTA.</p> <p>El cambio en la situación del espacio tornaba de un ambiente festivo a uno violento que transformaba la emotividad de los espectadores en todo el foro, y también de los participantes en escena, ya que no sabían anticipadamente que esto sucedería.</p>
8.	17:10	<p>ENTRADA EQUIPO DE ESGRIMA / LIMPIEZA DEL CABELLO RAPADO</p> <ul style="list-style-type: none"> • El equipo de Esgrima entra al espacio y prepara sus últimos detalles. • Los participantes se hacen a los lados para dar espacio al equipo de esgrima. • Los estudiantes barren el cabello de la rapada. • JAIME LOBATO continua instalación de SET para acción bacterias.
		<p>Entraba al espacio el equipo de Esgrima⁶⁵ que sólo con su presencia y la de las espadas detenía el conflicto. Generando una cierta duda en el público de si el acto de la pelea había sido real o no, pero que terminaba en un hecho cómico. Daba también al equipo una presencia de fuerza casi ritual al entrar, ostentando un claro nivel moral superior.</p> <p>Para mi queda así expuesto dos modelos de violencia, una brutal e inmediata, fruto de lo pasional, y otra violencia sublimada, refinada en un arte y resultado del trabajo en equipo.</p>
9.	17:11	<p>INTRODUCCIÓN ESGRIMA</p> <ul style="list-style-type: none"> • El equipo de ESGRIMA explica brevemente la AUTONOMÍA en su disciplina. • El resto de personas y “Goyo” en el espacio observan. • Se termina de limpiar el cabello • JAIME LOBATO continua instalación de SET para acción bacterias.
		<p>El conjunto de esgrima realizó una demostración especialmente para el MTA. Explicaron las reglas del combate y cómo se relacionaban con la</p>

⁶⁵ <https://deporte.unam.mx/disciplinas/esgrima.php>

		<p>Autonomía. Debido al riesgo físico, los participantes del Coro sólo fueron un público asistente en el escenario.</p> <p>Los espectadores que observaban desde arriba lograban ver desde ese punto de vista inusual todo el acontecimiento, muy adecuado para comprender la dificultad del hecho.</p>
10.	17:15	<p>ESGRIMA / PORRAS NORMALES Y “SACRAS”⁶⁶ 4-5-6-7-8</p> <ul style="list-style-type: none"> • Práctica de esgrima. • GOYO dirige a los alumnos de CUT que cantan las porras 4-5-6 como si fueran cantos religiosos por momentos y otras en forma normal. • JAIME LOBATO continua instalación de SET para acción bacterias. <p>Se realizó la práctica en vivo. El Coro cantó de nuevo las “porras” universitarias evocando a un torneo donde se apoya a un equipo de la UNAM. Esta presentación representó un gran esfuerzo para el equipo de esgrima ya que las medidas del escenario no les permitían reproducir los metros necesarios para la práctica, sin embargo, adaptaron los procedimientos estupendamente al espacio.</p> <p>En este momento el Foro demostró ser ideal para estos sucesos, ya que debido a la disposición del público sobre las acciones en el pasillo superior, nadie se sentía lejano al acontecimiento, pero al mismo tiempo proveía una distancia de seguridad funcional.</p> <p>Cabe mencionar que todas las prácticas deportivas de las que hablaremos en este trabajo jamás se habían presentado en un teatro. Fue así una experiencia particular para ellos y para el público que nunca había visto las disciplinas desde ese ángulo de observación.</p> <p>Al final de esta acción “Goyo” salió del espacio para descansar⁶⁷.</p>
11.	17:30	<p>PRESENTACIÓN INSTALACIÓN “POÉTICAS DE LA BIOLUMINISCENCIA”</p> <ul style="list-style-type: none"> • La esgrima concluye.

⁶⁶ “Porras” cantadas en voz baja con cierto sentido de oración.

⁶⁷ Debido al desgaste que representa la botarga para el animador, se diseñaron momentos para él dentro y fuera del escenario para alternar descansos.

		<ul style="list-style-type: none"> • JAIME LOBATO explica la pieza. • Los alumnos del CUT permanecen en el espacio. • Sale “GOYO” del espacio.
		<p>Una vez concluida la práctica de Esgrima, Jaime Lobato⁶⁸ explicó qué era lo que el público había visto que él y su equipo trabajaban en una parte del escenario desde que comenzó el día. Se trataba de experimentos con bacterias y su capacidad de generar luz. Se explicó el hecho físico, el procedimiento y se habló de cómo se iban a trabajar con las bacterias en las próximas horas. El efecto final del proceso podría observarse unas horas después, pero el público podría observar desarrollarse todas las etapas en el escenario, esto era perfectamente observable debido a que se encontraba mirando desde arriba⁶⁹.</p>
12.	17:40	<p>COREOGRAFÍA “LOS GESTOS MUERTOS” / COMPAÑÍA JUVENIL DE DANZA / DISCURSO BARROS SIERRA.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Coreografía DAJU • Alumnos del CUT observan <p>A partir de la coreografía “Los gestos muertos”, previamente creada por el DAJU, se improvisaron algunas partes especialmente para el MTA. Por medio de un sistema de cámara en técnica de “<i>Green screen</i>”⁷⁰ se ampliaron los detalles por medio de proyectores al muro principal del espacio. Al mismo tiempo se reprodujo el audio del discurso del Rector Barros Sierra en 1968 ante la toma del ejercito de Ciudad Universitaria durante el movimiento estudiantil, lo que ha constituido históricamente una de los más graves ataques a la autonomía de la UNAM⁷¹. La coreografía del DAJU a su vez, estaba construida a partir de gestos sobre la primavera de Praga del 68, dando así la visión de las generaciones actuales sobre los movimientos del 68 y creando un vínculo entre diversos</p>

⁶⁸ <https://www.jaimelobato.com/es/>

⁶⁹ El siguiente link contiene la explicación detallada de este proceso:

<http://mediaartsgdl.com/comunicar-luz-introduccion-a-la-bioluminiscencia.html>

⁷⁰ <https://es.wikipedia.org/wiki/Croma>

⁷¹ <https://www.youtube.com/watch?v=c67DAaJLb-g>

		lenguajes, tanto de dos países en revuelta en el mismo año, como del lenguaje dancístico junto al lenguaje visual.
13.	17:50	<p>VIDEO ENTREVISTA A SÁNCHEZ ALVARADO</p> <ul style="list-style-type: none"> • Los presentes observan la acción. <p>Terminado el momento dancístico, se proyectó un video especialmente producido para el MTA. Se trató de los testimonios del Mtro. Sánchez Alvarado cuando fue productor de Radio UNAM⁷². Sánchez Alvarado es una de las figuras más importantes e históricas del radio Teatro en la UNAM, además de haber hecho grabaciones fundamentales del movimiento estudiantil del 68 incluso de forma clandestina con un alto riesgo personal. Se le considera un defensor de la Autonomía de Radio UNAM ante los gobiernos que intentaron coartarla durante las décadas pasadas.</p> <p>Para la creación de esta entrevista hablé directamente con el Mtro. Sánchez Alvarado, que se encuentra ya retirado, y concerté la entrevista. “Teatro UNAM” envió a una corresponsal a entrevistarlo a la ciudad de Xalapa y editó este video de 10 minutos. Actualmente es el documento testimonial más importante de este eminente creador con que cuenta la UNAM.</p> <p>Para mí, era importante la creación de este documento histórico, como un reconocimiento a una de las figuras que históricamente ha defendido la Autonomía universitaria. El MTA era así también un proyecto creado para reconocer y honrar a personalidades destacadas de la vida universitaria que en otros momentos la han defendido incluso a riesgo de su propia persona.</p>
14.	18:00	<p>ARKHEIA / SOL HENARO, CRISTIAN A. ARAVENA, ALEJANDRA MORENO / “ACCIÓN POLIPLURIMULTICHIDA (ACCIÓN Y PERFORMANCE EN MÉXICO)”</p> <ul style="list-style-type: none"> • Acciones sobre el Performance • JAIME LOBATO/ACCIÓN / Desarrollo. • Alumnos del CUT observan

⁷² <https://www.excelsior.com.mx/opinion/luz-emilia-aguilar-z/2013/03/21/890062>

		<p>Una vez terminado el Video, tomaba el espacio el Colectivo Arkheia⁷³. Sol Henaro, Cristian A. Aravena y Alejandra Moreno del “Centro de Documentación ARKHEIA”, presentaron una interesante conferencia. El colectivo es uno de los ensambles de estudio de artes contemporáneas más importantes del país, vinculado al MUAC⁷⁴ de la UNAM. En el caso de este colectivo se había pactado semanas antes que se les daría el foro para que lo intervinieran como desearan. Ellos decidieron hacer una presentación del material sobre el Performance en México con que cuenta el archivo, a través de proyecciones en el muro y conversación directa con los asistentes.</p> <p>El Coro funcionó como un primer público, que se sumó a los espectadores en general. La conferencia aportó una mirada que pocas veces se tienen en cuanto al performance en México, poniendo especial énfasis en el por qué de su pérdida como movimiento clandestino una vez que fue reconocido por las instituciones del arte.</p> <p>Las acciones con las bacterias se continuaron en el espacio.</p> <p>La presencia de este colectivo era para mí fundamental, como manifestación de otra presencia de una museística, tanto en el acervo como en la exposición, además de retratar un movimiento artístico que justo debatió a fondo en teoría y práctica las nociones de Autonomía.</p>
15.	18:30	<p>PORRA 9 / CAMBIO DE ESPACIO</p> <ul style="list-style-type: none"> • Alumnos CUT • JAIME LOBATO/ACCIÓN / Desarrollo
		<p>Este momento presentaba una acción para permitir que el colectivo pudiera salir del espacio y que el Dr. Maldonado pudiera entrar hasta la plataforma central. Sin embargo, no era sólo un cambio, sino una acción en sí en cuanto a sentido rítmico y uso del espacio.</p>
16.	18:31	<p>CONFERENCIA VETERINARIA-ZOOTECNIA / DR ITZCÓATL MALDONADO / “CONFERENCIAS SOBRE FAUNA SILVESTRE”.</p>

⁷³ Aquí un PDF con el acervo del archivo Arkheia que se expuso en el MTA:

https://muac.unam.mx/assets/docs/folio_071_arte_accion.pdf

⁷⁴ <https://muac.unam.mx/>

		<ul style="list-style-type: none"> • Conferencia Dr. Maldonado • Alumnos CUT y CJD Observan • JAIME LOBATO/ACCIÓN/ Desarrollo
		<p>El Dr. Maldonado⁷⁵ solicitó un formato tradicional de conferencia. Si bien, el MTA proponía la yuxtaposición de fenómenos, tampoco era nuestra intención problematizar en exceso una presentación y, los conferencistas que los solicitaron expresamente, se les dio el espacio tradicional de focalización para conferencia, que se complementaron con acciones silenciosas, como fueron las bacterias luminiscentes que aún se continuaban produciendo.</p> <p>En este caso, como en todas las conferencias, se acompañaron de proyecciones en el muro que, gracias a sus dimensiones, no perdía un cierto sentido de lo extraordinario.</p> <p>El Dr. Maldono demostró lo correcto de su decisión, la concentración sobre su temática fue absoluta y demostró que en ciertas ocasiones un espacio de escucha es más que suficiente, y que al MTA le venían bien descansos en su dispositivo.</p>
17.	19:00	<p>PORRA 10 / CAMBIO DE ESPACIO</p> <ul style="list-style-type: none"> • Alumnos CUT y CJD • JAIME LOBATO/ACCIÓN / Desarrollo
		<p>Se trató sólo de un puente para la salida del Conferencista y el regreso de “Goyo” al espacio. Con ello, una vez más, se aportó un cambio rítmico y energético.</p>
18.	19:01	<p>“GOYO” EN EL CINE GOYA”</p> <ul style="list-style-type: none"> • Regresa “Goyo” • Los alumnos con él se sientan a ver el CINE que se instala en el Teatro • JAIME LOBATO/ACCIÓN / Desarrollo
		<p>Se diseñó una acción que pudiera contrastar con la conferencia. Para ello, “Goyo”, ya de regreso, movió al Coro hacia un espacio donde se representó un</p>

⁷⁵<http://www.paginaspersonales.unam.mx/app/webroot/index.php/academicos/datosContacto/alias:ricard oitzcoatlmaldonado>

		<p>cine de los años 60. En él se proyectaban imágenes de películas de esa década. Al final se cantaba una Goya completa de 1962⁷⁶. Se representaba así el cine de tema universitario de los años 60 que fue muy importante en México, y donde se creó la imagen del joven universitario.</p>
19.	19:03	<p>PORRA 12-13-14-15-16 / GOYO / EQUIPO DE “BASQUETBALL EN SILLA DE RUEDAS”</p> <ul style="list-style-type: none"> • Alumnos del CUT lanzan porra. • Entra equipo de BASQUETBALL EN SILLA DE RUEDAS / ENTRENAMIENTO. • Explicación de Autonomía por el equipo de Basquetball. • JAIME LOBATO/ACCIÓN/ Desarrollo <p>La entrada del Equipo de “Basquetball en sillas de ruedas”⁷⁷ fue un momento emotivo en todo el teatro, por el esfuerzo corporal que esta práctica representa. Afortunadamente, el piso del Foro permitía esta práctica al ser un piso de cemento. Fue también una interesante revisión de la mirada de sus practicantes sobre la Autonomía, ya que rebasaba la idea de Autonomía abstracta para valorar las dificultades de ella en la vida cotidiana que los practicantes de este deporte enfrentan, y de cómo el deporte puede ayudar en las condiciones de dificultad de todos los días.</p> <p>Para los participantes del equipo fue un gusto encontrar a “Goyo” en el espacio, ya que pocas veces asiste a sus competencias, así que este sencillo hecho fue un pequeño reconocimiento hacia su deporte.</p>
20.	19:23	<p>ROJO CÓRDOVA Y COMPAÑÍA, RAP & SLAM</p> <ul style="list-style-type: none"> • Sale “Goyo” • JAIME LOBATO/ACCIÓN/ Desarrollo • Alumnos CUT <p>La presencia de Rojo Córdoba⁷⁸ fue uno de los grandes momentos del MTA.</p>

⁷⁶ Aquí un extracto del video: <https://www.youtube.com/watch?v=-L1So6Uu184>

⁷⁷ https://www.deporte.unam.mx/disciplinas/deporte_adaptado.php

⁷⁸ https://www.youtube.com/watch?v=f_hABYGohks

		<p>Él es un artista urbano, promotor del “<i>Spoken Word</i>” y de las prácticas de “micrófono abierto”⁷⁹ en el “Museo Universitario del Chopo”⁸⁰, lo que le hace un importante visibilizador de “artes vivas laterales” en México. Su presentación encarnó el espíritu del proyecto. Primero porque su práctica rebasó el foro para acercar el fenómeno a una fiesta en todo el teatro. Lo segundo que fue destacable, es que invitó a una comunidad de “Raperos” y otras disciplinas para improvisar en el escenario, como “Mc Rasgra”, “Scandalove”⁸¹, “Mandela Cruda Urbe”⁸², “Hugokóatl”⁸³, “Hades” y “Querido Sergio” que crearon la situación de fiesta en todo el espacio.</p>
21.	19:45	<p>ROJO CÓRDOVA Y COMPAÑÍA / “ACCIÓN CON ESTAMBRE”</p> <ul style="list-style-type: none"> • Alumnos CUT • JAIME LOBATO/ACCIÓN BACTERIAS / FINAL
		<p>Una vez terminado el “<i>Jam</i>”, Rojo realizó una improvisación final solo, mientras la gente de todo el foro se lanzaba una bola de estambre y él improvisaba. Fue una continuación en la fiesta y una integración de nuevo de toda la comunidad.</p>
22.	20:05	<p>JUAN MANUEL REYES ERINEO / MONÓLOGO: “LA DISPOSICIÓN DE LAS COSTILLAS ROTAS O LA BREVEDAD DE LAS PIELES”</p> <ul style="list-style-type: none"> • JAIME LOBATO/ACCIÓN / FINAL.
		<p>El foro se silenció y comenzó un extracto del Monólogo de Manuel Reyes⁸⁴. Este monólogo ganó en los concursos de iniciación al Teatro representando a la “Escuela Nacional Preparatoria 8. Miguel E. Schulz” en la “Red de Teatro Universitario”. Consistió así en la presencia en el MTA de las redes de Teatro dedicadas a los más jóvenes. Se volvió también un reconocimiento a un texto que ficciona sobre los feminicidios en México, un tema que por doloroso y desgraciadamente actual reaparecería en otras ocasiones en el MTA.</p>

⁷⁹ <http://thinktankmedia.mx/microfono-abierto-lo-que-se-lee-con-el-oido/>

⁸⁰ <http://www.chopo.unam.mx/>

⁸¹ https://www.youtube.com/watch?v=WlF_XX5QDqY

⁸² <https://www.youtube.com/watch?v=e1HuUkEPH8Q>

⁸³ <https://www.youtube.com/watch?v=1SOOqLmgJPM>

⁸⁴ Dramaturgia y actuación: Juan Manuel Reyes / Asistente general: Ana Hernández Hubbe

23.	20:20	KARLA ITZEL “PREMIO DEL DEPORTE UNIVERSITARIO 2018”/ CONFERENCIA <ul style="list-style-type: none"> • ESGRIMA • BASQUET EN SILLA DE RUEDAS
		<p>La presencia de Karla Itzel⁸⁵ fue complementaria a la de los deportistas de deportes adaptados, quienes volvieron al escenario para acompañarla. El “Premio deporte universitario” se da a deportistas destacados de la UNAM en cualquiera de las áreas. Karla Itzel, que se encuentra en silla de ruedas, habló de su vida y su relación con la Autonomía y cómo el deporte la había ayudado a superar los retos de su condición.</p>
24.	20:40	GOYA EN HONOR A KARLA ITZEL <ul style="list-style-type: none"> • Vuelve “GOYO” • Todos los participantes.
		<p>Esta era una porra dirigida por Goyo especialmente para Karla Itzel.</p>
25.	20:41	ENTRADA SR JOSÉ LUIS / TACOS DE CANASTA / FIESTA FINAL <ul style="list-style-type: none"> • GOYO Cierre. • ESGRIMA • BASQUET EN SILLA DE RUEDAS
		<p>Terminada la porra entraba una bicicleta con “tacos de canasta”⁸⁶. Estos tacos se venden en bicicletas por todo el campus de “C.U.”. Su elección no es gratuita. Estos tacos se distinguen por ser muy baratos, así que son básicos para los estudiantes. Su distribución se encuentra prohibida dentro del campus, pero existe una cierta tolerancia generosa hacía ellos. Su entrada al foro consistía en una cita a nuestra cotidianidad como universitarios y el inicio de la fiesta en el foro para el que preparamos música y video proyecciones.</p> <p>La hora de cierre del MTA estaba marcada a las 21:00 hrs. La dirección de “Teatro UNAM”, nos había dado el espacio hasta las 22:00 hrs. Considerando esa hora final para preparar el espacio para el siguiente día. Sin embargo, debido al</p>

⁸⁵ <https://www.gaceta.unam.mx/pud2018-karla-lopez/>

⁸⁶ <https://larampah.wordpress.com/2014/09/17/un-dia-en-la-vida-de-un-vendedor-de-tacos-de-canasta/>

		<p>éxito de la fiesta y el convivio, decidimos cerrar puertas a las 21:00 hrs, pero dejar la fiesta hasta las 21:20 hrs. Dando tiempo para desalojar el foro y preparar el siguiente día.</p>
26.	21:19	<p>GOYA FINAL</p> <ul style="list-style-type: none"> • Todos los participantes. <p>Se lanzaba una Goya final. Una Goya universitaria da el mensaje de que todo esto se ha hecho entre todos los presentes sin protagonistas, y que finalmente, se hace por la universidad y por lo que ella representa.</p>
	21:20	<p>SALIDA DEL ESPACIO</p>

		VIERNES 24 / DÍA 2
		LOBBY DEL TEATRO
27.		FACULTAD DE GEOLOGÍA DR DANTE MORÁN. “MUSEO INTERACTIVO” / “TERRAMOVIL”.
		Este dispositivo funcionaba de igual manera a como se describió ya en el día primero.
28.		EXPOSICIÓN EN EL LOBBY “40 AÑOS DE LOS FOROS SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ Y JUAN RUIZ DE ALARCÓN” TEATRO UNAM.
		Esta exposición estaba instalada de igual forma a como fue explicada en el día anterior.
		FORO SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ
	16:45	SET: <ul style="list-style-type: none"> • DESCARGA CULTURA. (Equipo de grabación cámara y audio listo) • REGISTRO ESCRITO. • PARA GIMNASIA • PARA LIVECINEMA • ACCIONES EN VIDEO DR. AUBÍN ARROYO.
		Se prepararon los videos del DR. Arroyo ⁸⁷ , que se usaron principalmente para separar las acciones de la misma forma en que en el día 1 se usaron las “porras” y las Goyas.

⁸⁷ <http://paginas.matcuer.unam.mx/aubinarroyo/>

		<p>Antes de la entrada del público, el equipo de gimnasia realizó calentamiento en el espacio.</p> <p>Jaime Lobato presentaría otra pieza en este día, por ello se preparó el espacio para su instalación.</p>
29.	17:00	<p>APERTURA DE PUERTAS DEL TEATRO / APERTURA DE PUERTAS DEL TEATRO / NARRACIÓN ORAL ANA KAREN SÁNCHEZ. “LA GOTA”</p> <ul style="list-style-type: none"> • Los estudiantes del CUT se colocan en espacio. • PREPARACIÓN JAIME LOBATO/”LiveCinema” <p>Esta acción se desarrolló de igual forma que el día anterior.</p>
30.	17:01	<p>GOYA/PORRAS CUT/PORRA AÑOS 50.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Los estudiantes del CUT se colocan en espacio. • PREPARACIÓN JAIME LOBATO/”LiveCinema” <p>Se cantaba una Goya inicial para comenzar el día junto con el equipo de Gimnasia⁸⁸. Jaime Lobato se encontraba ya preparando su material para la presentación de su proyecto.</p>
31.	17:02	<p>ENTRADA EQUIPO DE GIMNASIA / CUT. 4-5-6-7-8-9-10-11-12-13-14-15-16-17-18-19-20.</p> <ul style="list-style-type: none"> • GIMNASTAS hablan sobre AUTONOMÍA • Porras CUT • PREPARACIÓN JAIME LOBATO/ ”LiveCinema”. <p>Durante estos 20 minutos los integrantes del Coro cantaron “porras” mientras los integrantes del equipo de gimnasia realizaban libremente ejercicios de piso. Los gimnastas prefirieron no hablar, sólo ejecutar, así que fueron ejercicios presenciales, acompañados de “Batucadas”. Sin embargo, físicamente fue una extraordinaria exposición sobre la Autonomía que el cuerpo alcanzar.</p>
32.	17:25	<p>JAIME LOBATO/ “LIVECINEMA” / PORRAS SACRAS 21-22-23-24-25-26-27-28-29-1-2-3-4-5-6-7-8-9-10.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Porra “Sacras” en voz baja.

⁸⁸ <https://www.deporte.unam.mx/disciplinas/gimnasia.php>

		<ul style="list-style-type: none"> • GIMNASIA <p>Este fue el segundo día que el artista Jaime Lobato⁸⁹ presentó su trabajo. En esta ocasión, también con formas de vida que podían ser observadas a través de microscopios, que a su vez eran conectados a los proyectores, de forma que las bacterias eran visibles en el muro principal con gran amplificación.</p> <p>Debido a que se trataba de una experiencia cinematográfica, fue necesario apagar las luces del espacio casi por completo, por lo que no se ensambló con otra acción. Fue una experiencia interesante de suma de medios para ver los organismos microscópicos intervenidos por medios visuales. Adicionalmente, una manera de mostrar la Autonomía en otros seres vivientes.</p>
33.	17:55	<p>“MANIFIESTO T3Y” / PORRAS SACRAS 11-12-13-14-15.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Porra “Sacras” en voz baja. • GIMNASIA <p>El Manifiesto de la compañía teatral “T3Y”⁹⁰ fue declarado en el MTA por primera vez. El ensamble compuesto de tres actrices estudiantes comenzaba así con este acto una nueva etapa creativa. El manifiesto utilizó por primera vez en el MTA la zona de espectadores como espacio activo, donde una de las integrantes inició el manifiesto con un altavoz.</p> <p>El manifiesto habló de activismo, feminismo y teatro.</p> <p>El Colectivo “T3Y” fue uno de los grupos que respondió a la convocatoria que lanzamos al “Colegio de Teatro” de la “Facultad de Filosofía y Letras”⁹¹ para que compañías emergentes se sumaran al MTA. La intención era que el MTA funcionara también como plataforma para dar visibilidad a compañías teatrales de estudiantes y ensambles de reciente creación.</p>
34.	18:00	<p>CONFERENCIA VETERINARIA-ZOOTECNIA / “CONFERENCIA SOBRE CABALLOS” / DR. MARIANO HERNÁNDEZ</p> <ul style="list-style-type: none"> • Estudiantes del CUT en el espacio.

⁸⁹ <http://www.jaimelobato.com/es/obra/performance-audiovisual/instantaneas/>

⁹⁰ Se incluye en el apéndice del presente trabajo.

⁹¹ <http://teatro.filos.unam.mx/inicio/acerca-de-la-licenciatura/quienes-somos/>

		<p>La conferencia sobre caballos del Dr. Mariano Hernández⁹² fue una interesante exposición sobre razas y los medios de cría. Al igual que la conferencia del día anterior, se desarrolló en un formato convencional a petición del conferencista, sin embargo, una vez más, demostró que en algunos casos esta era la mejor opción de participación debido al profundo conocimiento del tema de sus participantes.</p>
35.	18:30	<p>VIDEO-GIF DE TRANSICIÓN / AUDIO.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Estudiantes del CUT en el espacio.
		<p>Este fue uno de los videos presentados del Dr. Arroyo que forman parte de su proyecto personal de divulgación de las matemáticas por medio de videos y de presentaciones visuales de fórmulas complejas. Se utilizaban como pasos de una acción a otra en el espacio, pero constituían un momento en sí mismo debido a la belleza del material de divulgación que era proyectado en el muro principal del espacio.</p>
36.	18:31	<p>CONFERENCIA ANNI GARZA LAU, HUGO VARGAS / “LECTURAS DISLÉXICAS”</p> <ul style="list-style-type: none"> • Estudiantes del CUT en el espacio.
		<p>La presencia de la artista Anni Garza Lau⁹³ implicó el uso del MTA como sala de museo o como laboratorio de experimentación debido a la hibridación de su proyecto. La artista presentó su obra “lecturas disléxicas”; utilizando a los integrantes del Coro para encarnar un estado artificial de dislexia por medio de una “asincronía” generada en una persona que leía en vivo un texto mientras escuchaba con retraso su propia voz en unos audífonos.</p> <p>Este fue parte de los proyectos propuestos por el “Programa ACT” (Arte ciencia y tecnología) de la UNAM para el MTA.</p>
37.	19:00	<p>“TIRO CON ARCO EN SILLA DE RUEDAS”/ PORRAS UNIVERSITARIAS 16-17-18-19-20-21-22-23-24-25-26-27.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Explicación de la práctica y visión de Autonomía

⁹² <https://www.ammvee.org.mx/diplomado/2019/03/05/mariano-hernandez-gil-mvz-cert-mc/>

⁹³ <http://www.annigarzalau.com/>

		<ul style="list-style-type: none"> • Estudiantes del CUT en el espacio.
		<p>De nuevo, en este día tuvimos la presencia de deporte adaptado, en este caso “Tiro con arco”.⁹⁴ Una vez más fue un momento emotivo para todos los presentes. Fue en especial celebrado el ingenio tecnológico que implica adaptar los arcos para personas con muy diversas discapacidades, produciendo así un arco específico para cada persona. Los participantes hablaron también de su Autonomía en tanto individuos debido a sus capacidades especiales.</p>
38.	19:30	<p>CONFERENCIA “AUTONOMÍA O DEPENDENCIA: LA FALSA DICOTOMÍA” POR MARTHA FERREYRA:</p> <ul style="list-style-type: none"> • TIRO CON ARCO • Estudiantes del CUT en el espacio.
		<p>La presencia de Martha Ferreira⁹⁵ quien es titular de la “Unidad de género de la UNAM” fue una de las conferencias que más impacto tuvo en la comunidad. No sólo por la importancia de los debates de género y su necesidad, sino por la mirada dada por la expositora, con una dinámica inclusiva del público abriendo la conferencia a una discusión general y a una asamblea. Así, esta fue una conferencia donde se involucró directamente al público, siendo varias veces cuestionado.</p>
39.	20:00	<p>“HIJOS DE SIMÓN” (OBRA DE TEATRO)</p> <ul style="list-style-type: none"> • TIRO CON ARCO • Estudiantes del CUT en el espacio.
		<p>Esta fue una obra de las compañías que están egresando del “Colegio de Teatro” y que respondieron a la convocatoria.</p> <p>Consistía en una tela que se extendía por el espacio, sobre la que varios personajes enmascarados representaban una parodia del catolicismo y de las melodías infantiles, para presentar una niñez afectada por el crimen en entornos de abuso y de falsa protección.</p>
40.	20:03	<p>CONFERENCIA OTTO CÁZARES “ARTE-ONOMÍA”</p>

⁹⁴ <https://www.milenio.com/deportes/atletas-con-discapacidad-brillan-en-tiro-con-arco>

⁹⁵ <https://www.gaceta.unam.mx/la-violencia-reiterada-moldea-los-pensamientos/>

		<ul style="list-style-type: none"> • TIRO CON ARCO • Estudiantes del CUT en el espacio. <p>Esta presentación de Otto Cázares⁹⁶ fue uno de los momentos más bellos del MTA. Ya que el programa de radio “ENSAYO Literario EN VIVO en 3 estancias o 3 puntos. Arte-Onomía” fue especialmente escrito para el MTA, como un programa de radio que hizo un ensayo de grabación en vivo en el Foro. El guion es un interesante debate sobre la Autonomía y se encuentra reproducido en los anexos del presente trabajo por considerado un brillante texto que explica el concepto a varios niveles y con interesantes referencias. El trabajo de Otto mezcló actuación, stand up y performatividad junto con acciones colectivas.</p>
41.	20:40	SR JOSÉ LUIS / TACOS DE CANASTA. <ul style="list-style-type: none"> • TIRO CON ARCO • GIMNASIA • Todos los participantes <p>Al igual que el día anterior, se realizó la fiesta, que terminó a las 21:20 hrs.</p>
42.	21:00	GOYA FINAL UNIVERSITARIA. <ul style="list-style-type: none"> • Todos los participantes <p>S cerró con un Goya como en el primer día.</p>
	21:20	TERMINA

⁹⁶ <https://ottocazaresblog.wordpress.com/radio/>

		SÁBADO 25 / DÍA 3
		LOBBY DEL TEATRO
43.		FACULTAD DE GEOLOGÍA DR DANTE MORÁN. “MUSEO INTERACTIVO” / “TERRAMOVIL”.
		Al igual que en los días anteriores, el público visitaba esta exposición antes de entrar al teatro.
44.		EXPOSICIÓN EN EL LOBBY “40 AÑOS DE LOS FOROS SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ Y JUAN RUIZ DE ALARCÓN” TEATRO UNAM.
		La exposición se encontraba instalada de la misma forma que en los días previos.
		FORO SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ
		SET:
		<ul style="list-style-type: none"> • REGISTRO ESCRITO. • MESAS DE AJEDREZ MONTADAS CON RELOJES DE MESA (15 TABLEROS) • MESA DE TENIS DE MESA MONTADA • DESCARGA CULTURA • ACCIONES EN VIDEO DR. AUBÍN ARROYO.
		Este día tendría la presencia del ajedrez como un elemento central. Para ello se prepararon mesas de ajedrez en una parte del escenario que el público podía mirar desde arriba para seguir las partidas. Se colocó también una mesa de “Tenis de mesa”. Todas ellas generaron una escuadra compositiva en el escenario.
45.	17:00	ACCIÓN EN VIDEO AZAEL SANZ/MIGUEL HERNÁNDEZ

		<p>Esta fue una acción de video y audio abstracto creada por los diseñadores del MTA, consistió en juegos de iluminación y pistas pregrabadas. Se llenó de humo el teatro para que pudieran observarse los diseños tridimensionales de la luz como esculturas en el espacio.</p>
46.	17:03	<p>AJEDREZ / CONFERENCIA / PROF. LENIN VELÁSQUEZ (CASA DEL LAGO)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Mesas y juego de Ajedrez. Partidas simultáneas con gente del CUT
		<p>La conferencia de Lenin Velásquez⁹⁷ sobre el origen del ajedrez, fue un extraordinario momento escénico gracias al humo que había dejado la pieza anterior. La conversación de Lenin sobre el ajedrez como lucha de la luz contra la oscuridad cobró así un sentido material.</p>
47.	17:15	<p>CUT “COMBATE CON ARMAS” / PORRAS 1-2-3-4-5</p> <ul style="list-style-type: none"> • Actores del CUT en práctica • Simultáneamente porras • Mesas y juego de Ajedrez. Partidas simultáneas con gente del CUT
		<p>Terminada la conferencia. El Mtro. Lenin comenzó un torneo de partidas simultáneas contra los alumnos del CUT y contra los espectadores que quisieron sumarse y bajar a la zona de tableros de ajedrez. Las partidas se ejecutaron hasta las 20:00 hrs. El Mtro. Lenin pasó tres horas jugando contra múltiples oponentes sin ser derrotado ninguna vez, un tiempo inusual para cualquier encuentro de partidas simultáneas.</p> <p>Mientras se desarrollaban las partidas simultáneas el Mtro. Miguel Ángel Barrera⁹⁸ presentó una exhibición de “Combate escénico”, en este caso, dedicada a armas como espadas, escudos, floretes o mandobles.</p> <p>Explicó las armas que se utilizan, las técnicas básicas y presentó varias secuencias de combate con los alumnos como ejemplificación.</p>
48.	17:20	<p>KENDO / CUT “COMBATE CON ARMAS” / PORRAS 6-7-8-9-10-11-12-13-14</p>

⁹⁷ https://deporte.unam.mx/museo/disciplinas/arteycompetencia/ajedrez/articulos/ajedrez_01.html

⁹⁸ <http://ccemx.org/evento/combate-escenico/>

		<ul style="list-style-type: none"> • Entra el equipo de Kendo, explicación de Autonomía • Prácticas simultáneas Kendo y CUT. • Mesas y juego de Ajedrez. Partidas simultáneas con gente del CUT
		<p>Entró al espacio el equipo de Kendo⁹⁹ de la UNAM. Se había pensado en un inicio acompañarlos con “porras” universitarias, pero debido a la naturaleza de la disciplina se escuchó en silencio la demostración. Fue una de las presentaciones más emotivas, ya que los participantes hablaron del sentido de Honor implícito en su disciplina y como la Autonomía es necesaria para que ese Honor pueda ser practicado, haciendo una interesante equivalencia con las condiciones actuales de cuestionamiento de la Autonomía de la UNAM. Así, la reflexión más directa al actual debate de la Universidad, origen de este proyecto, provino de esta antigua tradición.</p> <p>Posteriormente se realizó una demostración de combates, que una vez más pudieron ser bien observados debido al lugar elevado que ocupaba el público sobre la actividad.</p> <p>Después de las presentaciones de ambas disciplinas, sugerí que se intercambiaron armas, entonces una tradición enseñó a la otra durante 20 min.</p> <p>Los últimos 10 min. fueron la exhibición de lo recién aprendido por los practicantes. Este fue uno de los más extraordinarios momentos del MTA debido a su espontaneidad, al cambio del lugar conocido y a la creación de comunidad e intercambio en confianza. Para los participantes de ambos colectivos fue una sorpresa, pero fue bien recibida debido al profesionalismo que mostraron ambos instructores. Fue uno de los momentos donde se aplicaron mejor las tesis disparadoras de la experiencia.</p>
49.	17:30	<p>VETERINARIA / ZOOTECNIA / DR. RAFAEL OJEDA / “POLINIZADORES”.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Mesas y juego de Ajedrez. Partidas simultáneas con CORO del CUT
		<p>Esta fue una conferencia de forma clásico sobre polinizadores. Una conferencia bien articulada mientras las partidas de ajedrez continuaban</p>

⁹⁹ <http://kendounam.blogspot.com/>

		desarrollándose. Fue importante para el MTA presentar temas de urgencia que no aparecen siempre en los grandes titulares de la problemática global, aunque deberían estarlo.
50.	18:00	<p>JUVENTINO GUTIÉRREZ, POETA MIXE / JUAN JERÓNIMO SANTIAGO, POETA MIXTECO / MANUEL COAUTLE</p> <ul style="list-style-type: none"> • Mesas y juego de Ajedrez con CORO del CUT <p>Juan Mario Pérez¹⁰⁰ invitó a dos poetas, uno de poesía Mixe y otro de poesía en español y Náhuatl para leer sus poemas en un simulacro de programa de radio llamado “Pluriversos”. La presencia de Juan Jerónimo Santiago y Manuel Cuautle¹⁰¹ fue un extraordinario momento. Pérez comprendió muy bien la naturaleza del proyecto, y lo aprovechó para dar voz a otros que normalmente no son escuchados por escribir en lenguas originarias.</p>
51.	18:20	<p>ENTRADA EQUIPO DE “TENIS DE MESA”</p> <ul style="list-style-type: none"> • Acciones y explicación sobre la Autonomía en su disciplina. • CORO del CUT en el espacio juegan partidas simultáneas. <p>Se movió a un espacio central la mesa para el “Tenis de mesa”¹⁰². Los miembros del equipo dieron una descripción de su disciplina y realizaron varias partidas. Finalmente retaron a alguien del público a que jugara contra ellos, pasaron algunas personas y finalmente pasó la Dra. Issa Luna que de una forma espontánea y divertida pasó directamente a su conferencia, sorprendiendo a los presentes, ya que nadie entre el público y los participantes sabía que ella era la próxima conferencista</p>
52.	18:35	<p>DRA ISSA LUNA / CONFERENCIA “AUTONOMÍA EN EL DERECHO”</p> <ul style="list-style-type: none"> • Mesas y juego de Ajedrez con gente del CUT <p>La conferencia de la Dra. Issa Luna¹⁰³ versó sobre la Autonomía vista desde el derecho jurídico. Fue una conferencia con un formato convencional, pero de suma importancia, ya que dejó claras algunas ideas del derecho respecto a lo que</p>

¹⁰⁰ <https://www.servindi.org/file/juan-mario-perez-unam-mexico>

¹⁰¹ <https://tertuliadeloscuervos.wordpress.com/entrevistas/manuel-cuautle/>

¹⁰² https://deporte.unam.mx/disciplinas/tenis_de_mesa.php

¹⁰³ http://www.humanindex.unam.mx/humanindex/pagina/pagina_inicio.php?rfc=LUPI770722

		<p>la UNAM puede hacer en tanto ente autonómico y lo que no puede hacer. Debido a las razones por las que el MTA fue creado, esta conferencia fue absolutamente nodal, ya que dio a los asistentes parámetros para comprender la situación política en ese momento; además, que conceptos de alta complejidad, fueron explicados de forma sencilla a los presentes.</p>
53.	18:50	<p>HORACIO ALMADA / OBRA: “MONÓLOGO DE ELLA... OTRA ELLA”. / ACTRIZ: MARGARITA GONZÁLEZ ORTIZ.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Mesas y juego de Ajedrez • Actores del CUT en el espacio <p>El Mtro. Horacio Almada¹⁰⁴ se sumó con un monólogo que él mismo escribió y dirigió. La actriz comenzaba caminando entre el público asistente en el primer piso, repartiendo unos “volantes” con el nombre de su hija desaparecida, de forma que el público pensaba que era una madre real, luego, al llegar al escenario comenzaba un monólogo sobre las desapariciones en el país de mujeres. Mientras la actriz desarrollaba el monólogo en el muro se proyectaban nombres reales de mujeres desaparecidas.</p> <p>Fue un momento doloroso y un prólogo pertinente para la siguiente presentación.</p>
54.	19:00	<p>JACOBO DAYÁN / “AUTONOMÍA EN LA NARRATIVA DE LA VIOLENCIA”</p> <ul style="list-style-type: none"> • Conferencia con video • Mesas y juego de Ajedrez • Actores del CUT en el espacio <p>Jacobo Dayán¹⁰⁵ miembro de la Cátedra “Nelson Mandela” es una de las personas más comprometidas con la restauración simbólica y fáctica a las víctimas de la violencia y las narrativas de memoria en México e Iberoamérica, es con ello una de las voces más reconocidas por mostrar el terror que se ha apoderado del país. Como él mismo lo define “trabaja en las cloacas del sistema”. Debido a la</p>

¹⁰⁴ <http://www.catedrabergerman.unam.mx/index.php/es/memoria/ponentes-destacados/592-horacio-almada>

¹⁰⁵ <https://www.mixcloud.com/elartedelamemoria/jacobo-dayan/>

		<p>importancia del tema, todas las actividades se detuvieron, excepto el silencioso ajedrez. La conexión entre el monólogo anterior y la conferencia permitió ver la situación a mayor profundidad. El momento por el que atraviesa México es realmente brutal y terrible, y Jacobo la expone con profesionalismo, realismo y crudeza. Una mirada necesaria a nuestra sociedad, donde los organismos autónomos juegan un papel central en el momento de juzgar crímenes de estado o de lesa humanidad.</p>
55.		<p>JACOBO DAYÁN / “VIS. FUERZA (IN)NECESARIA_4” PIEZA SONORA DE LUZ MARÍA SÁNCHEZ ¹⁰⁶</p>
		<p>Pieza convocada por Jacobo Dayán como testimonio sonoro de lo que acontece en México con los familiares que buscan a sus seres queridos en fosas clandestinas por todo el país.</p>
56.	19:40	<p>“COMO NO SER UN DESEO ESTÚPIDO” / “COMPAÑIASAURIA”</p> <ul style="list-style-type: none"> • Instalaciones mesas tenis de mesa • Mesas y juego de Ajedrez • Actores del CUT en el espacio
		<p>El montaje¹⁰⁷ fue presentado por el ensamble teatral “Compañiasauria”¹⁰⁸ que fue otra de las compañías del “Colegio de teatro” que respondieron a la convocatoria. En este caso presentaron un fragmento de esta producción a la que sumaron al Coro del CUT como actores complementarios, generándose un ensamble entre las dos principales escuelas de teatro de la UNAM que normalmente no trabajan en proyectos conjuntos.</p> <p>La obra tenía por tema historias de jóvenes detenidos en las protestas estudiantiles. Se realizaba así en el foro la reproducción de las manifestaciones en la calle, pasando después a una escena donde la madre de uno de ellos los reprimía por asistir a dichas protestas. Utilizaban una batería en vivo para generar cambios de ritmo y ocuparon la totalidad del escenario para la escena.</p>

¹⁰⁶ https://muac.unam.mx/exposicion/vis.-fuerza-in-necesaria_4

¹⁰⁷ <https://www.proceso.com.mx/585237/sobre-como-no-ser-un-deseo-estupido>

¹⁰⁸ <https://www.facebook.com/Deseosaurio/>

57.	19:45	TENIS DE MESA / RELOJES DEL AJEDREZ /"INSTALACIÓN SONORA" <ul style="list-style-type: none"> • Práctica e instalación sonora • Mesas y juego de Ajedrez con gente del CUT • Audio instalación de sonido de relojes.
		<p>Esta fue una instalación con base en los relojes de ajedrez que diseñé para este día y que marcaba el final del proceso del ajedrez en el día. Consistía en hacer una coreografía con los actores donde se creaban ritmos con los relojes y movimientos de juego, todo esto era microfoneado y amplificado por el departamento de audio.</p>
58.	20:00	ARKHEIA / SOL HENARO, CRISTIAN A. ARAVENA, ALEJANDRA MORENO "ACCIÓN POLIPLURIMULTICHIDA (ACCIÓN Y PERFORMANCE EN MEXICO)" <ul style="list-style-type: none"> • Acciones sobre el Performance • Mesas y juego de Ajedrez FINALIZA
		<p>Esta fue la segunda parte de la conferencia sobre performance en México. Se profundizaron algunos temas y se mostraron más materiales en video y se proyectaron fotografías. En ella se dio especial énfasis al trabajo del performance en un contexto de libertad y clandestinidad, misma que se fue perdiendo con el paso del tiempo y que se relaciona con la desaparición de la efervescencia de este movimiento en México.</p>
59.	20:40	SR JOSÉ LUIS / TACOS DE CANASTA / <ul style="list-style-type: none"> • Todos los participantes.
		<p>De nueva cuenta aparecieron los tradicionales tacos de canasta y se estableció la fiesta final. Esta vez con partidas de "Tenis de mesa" entre los asistentes que fue propuesta de forma espontánea por los practicantes de esta disciplina.</p>
60.	20:50	FIESTA / PROYECCIÓN DE LOS VIDEOS DE "LECTURA DE POEMAS A BALENAS" / MARTÍN VELAZCO CÁRDENAS.

		<p>El proyecto de Martín Velazco¹⁰⁹ con las ballenas, a pesar de no poder ser presentado por cuestiones físicas y porque Martín no podía viajar a CDMX, fue incluido en video en un momento de la fiesta.</p> <p>Fue unánime la reacción del público cuando en medio de una fiesta se puso un video de personas leyendo poemas a ballenas en el Mar de Cortés y cómo las ballenas se acercan a los botes. Fue un momento de celebración general por esta iniciativa.</p>
61.	21:20	<p>GOYA FINAL</p> <ul style="list-style-type: none"> • Todos los participantes.
		<p>Una vez más, terminamos a las 21:20 hrs. con la tradicional Goya.</p>
	21:20	FINAL

¹⁰⁹ <https://www.stultiferanavis.institute/los-juegos-del-leviatan>

		DOMINGO 26 / DÍA 4
		LOBBY DEL TEATRO
62.		FACULTAD DE GEOLOGÍA DR DANTE MORÁN. “MUSEO INTERACTIVO” / “TERRAMOVIL”.
		Como todos los días se abrió el Museo Móvil y la exposición en el Lobby.
63.		EXPOSICIÓN EN EL LOBBY “40 AÑOS DE LOS FOROS SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ Y JUAN RUIZ DE ALARCÓN” TEATRO UNAM.
		La exposición se presentó al igual que en los días anteriores.
		FORO SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ
		SET:
		<ul style="list-style-type: none"> • TABLEROS DE AJEDREZ DISPUESTOS PARA PARTIDAS SIMULTÁNEAS. • DESCARGA CULTURA • REGISTRO ESCRITO • ACCIONES EN VIDEO DR. AUBÍN ARROYO.
		Este día se continuó con las partidas simultáneas bajo el mismo sistema del día anterior.
		Se instalaron adicionalmente colchonetas para las prácticas del día (Prestadas generosamente por el CUT).
64.	17:00	VIDEO PARA ENTRADA DE PÚBLICO, CALENTAMIENTO GRUPAL (10 MINUTOS)
		Para las actividades de “Lucha”, “Rugby” y “Combate escénico” que iniciarían el día, se requería un tiempo importante de calentamiento para garantizar la

		<p>presentación de la disciplina con seguridad. Por ello el departamento de video propuso un material que se proyectaba mientras el público entraba al espacio y observaba el calentamiento conjunto de los equipos y el Coro.</p> <p>Tanto del equipo de “Lucha” como de “Rugby” asistieron los equipos femeniles de la UNAM.</p>
65.	17:10	<p>“LUCHA UNIVERSITARIA” / PORRAS 1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11-12-13-14-15-16-17-18-19-20-21-22-23-24-25.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Entran Estudiantes cantan y lanzan porras mientras se desarrollan las acciones. • Se juega Ajedrez. • Las deportistas de la disciplina explican su idea de Autonomía y la ejercitan
		<p>El equipo de “Lucha”¹¹⁰ comenzó la exposición de la disciplina mientras el equipo de “Rugby” y el Coro observaban la práctica e incluso participaban haciendo algunos ejercicios introductorios al deporte. Así de igual forma, que el día anterior, las practicantes de una disciplina enseñaron a los de la otra.</p> <p>Comenzaron las partidas simultáneas de Ajedrez en la misma zona que el día anterior. En este caso Lenin jugaría durante tres horas ininterrumpidamente.</p>
66.	17:20	<p>“RUGBY”</p> <ul style="list-style-type: none"> • Las deportistas de la disciplina explican su idea de Autonomía y la ejercitan • Se juega Ajedrez.
		<p>El equipo de “Rugby”¹¹¹ por su parte explicó su disciplina, dando una introducción a los términos que utilizan e hizo una demostración de cómo realizar la práctica, de igual forma, las integrantes de “Lucha” y el Coro aprendieron en ese momento algunas jugadas básicas.</p>
67.	17:30	<p>“COMBATE ESCÉNICO”</p>

¹¹⁰ <https://www.deporte.unam.mx/disciplinas/lucha.php>

¹¹¹ <https://www.deporte.unam.mx/disciplinas/rugby.php>

		<ul style="list-style-type: none"> • Las deportistas de la disciplina explican su idea de Autonomía y la ejercitan • Se juega Ajedrez.
		<p>El Mtro. Miguel Ángel Barrera presentó prácticas de combate, en esta ocasión sin armas, presentando la simulación de combate con técnicas manuales. Los equipos de “Rugby” y “Lucha” realizaron los ejercicios también y se presentaron improvisaciones sobre estas técnicas.</p>
68.	17:40	<p>“RUGBY” / “LUCHA” Y “COMBATE ESCÉNICO”</p> <ul style="list-style-type: none"> • Se juega Ajedrez.
		<p>Aquí se interrelacionaron las tres disciplinas y se hicieron ciertos ejercicios de vinculación entre ellas, compartiendo técnicas y modos de trabajar el cuerpo. Fue una de las prácticas más interesantes del MTA ya que tres disciplinas pudieron interrelacionarse de un modo extraordinario gracias a la generosidad de sus participantes y el profesionalismo de los instructores.</p>
69.	17:50	<p>ADULTOS MAYORES / “ABUELOS CUENTA CUENTOS” / AJEDREZ</p> <ul style="list-style-type: none"> • Narraciones y Experiencia • Se juega Ajedrez.
		<p>El grupo de “Abuelos cuenta cuentos”¹¹² contó cuatro cuentos en el espacio. Fue uno de los grupos mejor recibidos por el público debido a la estupenda labor de los adultos mayores en contar los cuentos con tan buen oficio, adicionalmente por ser un ensamble reconocido por su importante activismo social ya que normalmente cuentan las historias en lugares de alto riesgo, hospitales o prisiones.</p>
70.	18:05	<p>“SUEÑO QUE ESTOY AQUÍ” (OBRA DE TEATRO)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Se juega Ajedrez. • Actores del CUT rodean el espacio.
		<p>Este montaje presentó un fragmento, producido por una de las compañías emergentes del Colegio de Teatro.</p> <p>Consistía en un actor sobre la plancha principal que leía un discurso político mientras otros actores realizaban acciones detrás del actor narrador. En la</p>

¹¹² <http://www.unamglobal.unam.mx/?p=34583>

		representación se reunían fragmentos de diversos autores como Heiner Müller, Calderón de la Barca o Fernando Pessoa comparado con discursos de Trump, Bolsonaro y Ronald Reagan. Desarrollando así varias ideas sobre ficción y política.
	18:10	Conferencia _____ . ¹¹³ <ul style="list-style-type: none"> • Entrenamiento Rugby y Lucha Universitaria (silencioso) • Actores del CUT rodean en el espacio. • Se juega Ajedrez.
71.		<p>“PRACTICA DE COMBATE” MTRO. MIGUEL ÁNGEL BARRERA</p> <p>Cuando nos encontrábamos en los combates (61), se nos avisó que el conferencista no podría asistir al MTA, lo que nos generaba media hora vacía de acción. Afortunadamente pude acercarme al Mtro. Miguel Ángel Barrera para preguntarle si podían crear una práctica improvisada por media hora. El Mtro. Barrea generosamente aceptó y en dicha media hora se mostró una exhibición de combate con armas totalmente diferente a la mostrada anteriormente, a través de ejercicios de entrenamiento de los alumnos.</p> <p>Gracias a la ductibilidad y generosidad del Mtro. Barrera y del Coro se pudo superar este momento. El público tuvo adicionalmente una ampliación del desarrollo de “Combate escénico” con espadas y escudo.</p>
72.	18:30	VIDEO DR. ARROYO: “PI” <ul style="list-style-type: none"> • Se juega Ajedrez.
		Se presentó un video del Dr. Arroyo sobre el número “Pi” ¹¹⁴ . Destaca este video por su excelente producción y la divulgación del concepto. El video

¹¹³ El conferencista no se presentó. En vista que desconocemos los motivos de la falta y que estos son perfectamente válidos, además que por absoluto respeto a su persona no incluimos su nombre.

¹¹⁴<https://www.facebook.com/imateunam/photos/a.120411847974757/3417131661636076/?type=3&eid=ARBPbtf14ev1BxaoWTYVsX0Dyo6qeXztHQ3ylDzmVIKMWuCQ6FBL0U9lve3P8eWJ7QrpMoCsfAzNUH28>

		además explicaba posibles acciones creativas y artísticas a partir del concepto de “Pi” como aplicación de un infinito matemático.
73.	18:35	<p>VETERINARIA ZOOTECNIA / DRA. ADRIANA CORREA BENÍTEZ / “CONFERENCIA SOBRE LAS ABEJAS”.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Conferencia • Se juega Ajedrez. • Actores del CUT en el espacio
		La Dra. Correa ¹¹⁵ Es una personalidad reconocida por su activismo en proteger a las abejas como especie amenazada en México debido a la industria de importación de miel y la destrucción de su hábitat. Fue una extraordinaria conferencia, ya que mostró la relevancia de un tema que no se debate suficientemente. Se hizo al mismo tiempo un llamamiento al consumo de miel local como forma de proteger a las abejas.
74.	19:00	<p>VIDEO DR. AUBÍN: “HIPERCUBO MEXICANO”</p> <ul style="list-style-type: none"> • Se juega Ajedrez.
		Se presentó el segundo video del Doctor Arroyo, en este caso de una construcción matemática creada dentro de la UNAM. Puede observarse el video completo en el siguiente link. ¹¹⁶ .
75.	19:05	<p>JACOBO DAYÁN / “AUTONOMÍA EN LA NARRATIVA DE LA VIOLENCIA”</p> <ul style="list-style-type: none"> • Se juega Ajedrez. • Actores del CUT en el espacio.
		Jacobo Dayán de nuevo presentó un panorama de la violencia en México. En esta ocasión, además habló de las “narrativas de la violencia” a través del arte, haciendo énfasis en que se requería una mejor narración de los sucesos a través de actos artísticos, considerando que el arte ha hablado poco de lo que sucede en el país y que sin esta mirada, el suceso pierde su capacidad de quedar en la

¹¹⁵ <https://www.portalambiental.com.mx/biodiversidad/20191111/bomberos-y-unam-rescataran-las-colmenas-de-abejas-de-la-cdmx>

¹¹⁶ <https://vimeo.com/96640755>

		memoria colectiva y sobretodo de participar en la tarea de que estas situaciones no se repitan.
76.		JACOBO DAYÁN / “VIS. FUERZA (IN)NECESARIA_4” PIEZA SONORA DE LUZ MARÍA SÁNCHEZ
		Pieza convocada y presentada por Jacobo Dayán como testimonio sonoro de lo que acontece en México con los familiares que buscan a sus seres queridos en fosas clandestinas por todo el país.
77.	19:30	ACCIÓN AJEDREZ
		Se repitió la acción con relojes de Ajedrez interpretada por el Coro que describí en el día anterior. Con ello se dio final a la presencia del ajedrez en el MTA.
78.	19:35	JUAN MARIO PÉREZ MARTÍNEZ PUIC-UNAM / BENJAMÍN GARCIA GONZALEZ – “KUMANTUK XUXPĒ” / RODRIGO HERRERA MARTÍNEZ / GALDINO MEJÍA. MÚSICOS. AUTONÓMICA RADIO. “SUENA LA LENGUA”.
		Este fue otro de los momentos brillantes del MTA. En esta ocasión Juan Mario Pérez realizó un simulacro de programa de radio en el foro con música y video, todo de producción indígena. Fue un momento en que el MTA cumplió su función como vehículo de otras voces. Fue un concierto en el espacio, donde a través del arte se defendió la Autonomía de los pueblos originarios. <i>KUMANTUK XUXPĒ</i> ¹¹⁷ es un ensamble de música Mixe contemporánea, un extraordinario proyecto que se presentó en vivo, además de la música de Rodrigo Herrera Martínez y Galdino Mejía. Simultáneamente se proyectaron imágenes con diseños de artistas mixes contemporáneos.
79.	20:10	“TLATELOLCO-ACCIÓN COREOGRÁFICA EN CONMEMORACIÓN DE LA MASACRE DE 1968” / INSTALACIÓN FINAL / EVOÉ SOTELO / DR. MAURICIO GARCÍA.
		<ul style="list-style-type: none"> • Todos los presentes. • Vecinos Tlatelolco.

¹¹⁷<https://blog.seccionamarilla.com.mx/kumantukxuxpe-electronica-musica-mixe/>

		<p>La dirección de Danza de la UNAM¹¹⁸ bajo la dirección de Evoé Sotelo, y con música original del Dr. Mauricio García¹¹⁹ presentó la reposición de una pieza que se realizó en 2018 en la Plaza de Tlatelolco¹²⁰, en conmemoración¹²¹ a la masacre de 1968¹²² realizada íntegramente con vecinos del barrio.</p> <p>Se presentaron en el foro un grupo de aproximadamente 60 vecinos de Tlatelolco. La coreografía consistía en ciertos movimientos acompañados de un audio especialmente diseñado para el acto, además de la proyección de la experiencia original en la plaza.</p> <p>A partir de esta acción, el Coro de alumnos del CUT abandonó por primera vez el foro durante toda la experiencia, ya que la acción era solamente realizada por vecinos reales del barrio.</p>
80.	20:40	<p>“TESTIMONIALES” VECINOS DE TLATELOLCO.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Todos los presentes. • Vecinos de Tlateloloco.
		<p>Los vecinos del Barrio¹²³ después de realizar la acción dancística, contaron ante los asistentes en el foro testimonios de cómo vivieron el 68, y relataron experiencias personales de aquella masacre y del movimiento en general en tanto vecinos del lugar de los hechos o familiares de las personas asesinadas.</p> <p>Debido a la cantidad de testimonios ese día se alargó el suceso hasta una hora después. Terminando a las 21:55. Fue así, el día más largo, dando un total de 17 horas de acción en toda la experiencia.</p> <p>Evidentemente, este día no hubo fiesta, no se había planeado que ocurriera debido al sentido de ritual y de memoria de esta acción final.</p>

¹¹⁸ <https://www.danza.unam.mx/>

¹¹⁹ <http://suicrea.unam.mx/tag/mauricio-garcia-de-la-torre/>

¹²⁰ https://es.wikipedia.org/wiki/Plaza_de_las_Tres_Culturas

¹²¹ <https://isoptica.com.mx/presenta-danza-unam-accion-coreografica-masiva-en-conmemoracion-de-la-tragedia-del-2-de-octubre-de-1968/>

¹²² https://es.wikipedia.org/wiki/Masacre_de_Tlatelolco

¹²³ <https://www.chicagotribune.com/hoy/ct-hoy-sobrevivientes-de-masacre-de-tlatelolco-conmemoran-el-50-aniversario-20181002-story.html>

		Después que se dio el último testimonio, la persona dio las gracias a los asistentes. Dejamos las veladoras encendidas unos minutos prendidas en silencio. Luego, los que habían dado el testimonio las fueron apagando y recogiendo. El público salió lentamente del espacio en silencio y respetuosamente.
	21:55. Final	
		Gracias a la generosidad del departamento técnico se hizo un rápido desmontaje de los elementos tecnológicos prestados por los directores de audio y video para los cuatro días, quedando resguardados para ser recogidos al siguiente día, terminando así el MTA.

DOS CONSIDERACIONES FINALES SOBRE LA “PORRAS” EN ESCENA

Para terminar el presente capítulo, es importante mencionar sólo dos notas relativas al desarrollo de las “porras” utilizadas.

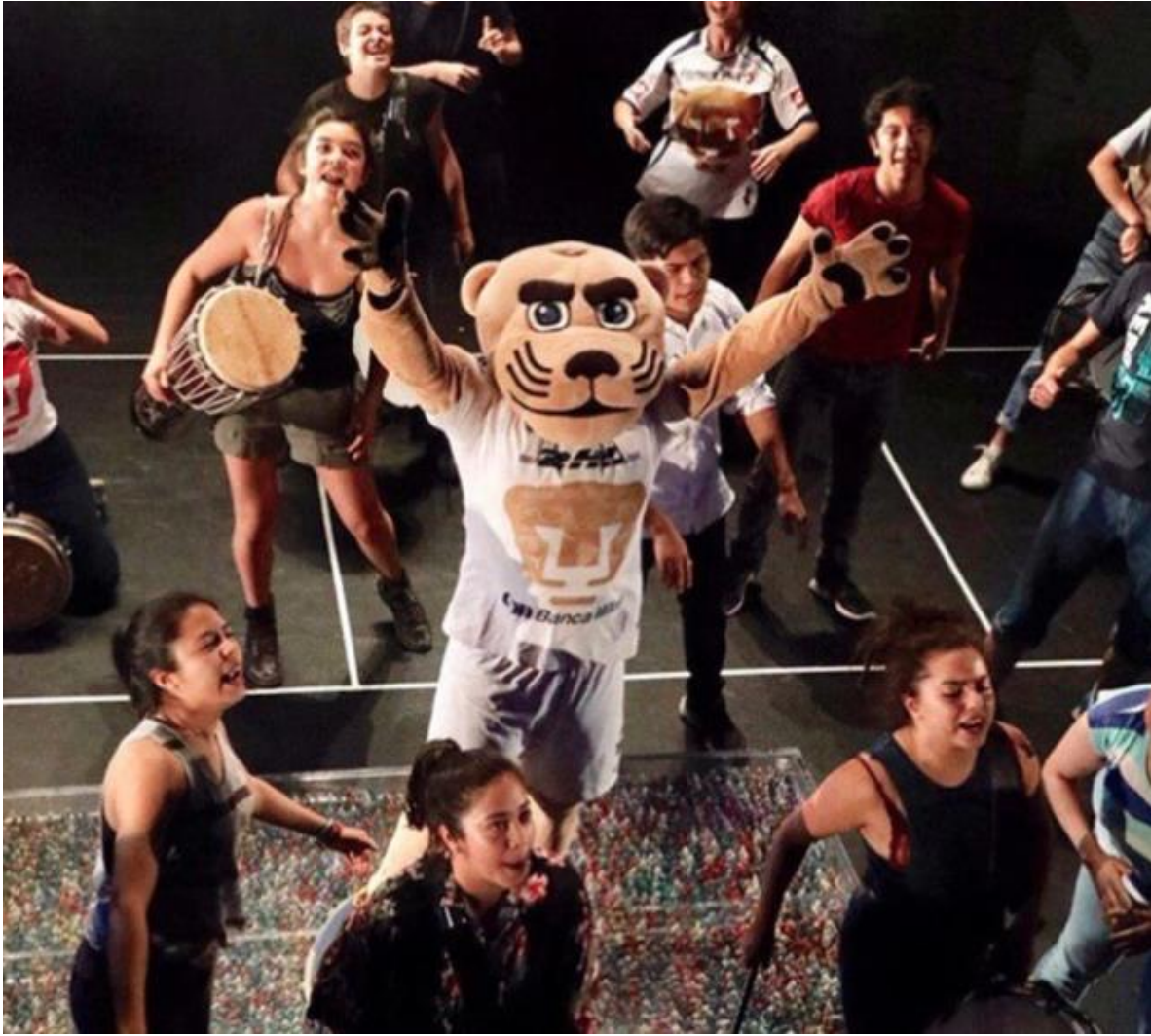
La primera es que la organización de las “porras” que aparece dentro de los órdenes del día se organizaron en el flujo de acciones del día para poder convivir con otros montajes de Teatro que desarrollaban en paralelo al MTA. El teatro “Juan Ruiz de Alarcón” se encuentra en el mismo edificio que el teatro “Sor Juana Inés de la Cruz” así que la “batucada” se podía escuchar hasta el otro teatro. Por ello, para poder permitir una convivencia entre los dos proyectos, la participación de las “porras” se redujo a ciertos horarios, fue por ello que se agregaron los videos del Dr. Arroyo para crear acciones, que además permitieran entradas y salidas. Como ya se ha mencionado, nuestra intención era que estos momentos, donde se requerían cambios lógicos de espacio, no fueran meras transiciones, sino acciones en sí que tuvieran un valor en su brevedad, y ambas acciones fueron lo suficientemente contundentes como para lograr este objetivo.

La segunda nota que merece ser mencionada, es que las y los integrantes del Coro decidieron eliminar para las presentaciones ciertas “porras” que se utilizan normalmente en las barras de los estadios; esto por considerar que tenían un contenido homofóbico o discriminatorio. Así que sólo se utilizaron las que ellos decidieron que deseaban cantar en el espacio, por ello, en la zona de los apéndices se reproducen solamente las “porras” que se usaron finalmente en el MTA. Por supuesto esta decisión

era parte de su Autonomía en tanto ensamble y fue respetada y apoyada por su responsabilidad y entendimiento del movimiento social y político que estamos viviendo. El Coro era así, una pequeña sociedad crítica y responsable de sus propios contenidos en esta “Microurbe” utópica.

UNA IMAGEN RESPIRATORIA AL FINAL DEL PROCESO

El proceso de creativo del MTA fue verdaderamente excepcional para mí. Nunca había asumido un proyecto donde debiera estar tan presente y ausente al mismo tiempo. Fue una verdadera “respiración” creativa. Una importante lección sobre la distancia. ¿A qué proximidad debe crearse un hecho vivo? ¿Puede el artista ser una materia excesivamente presente? E incluso: ¿Puede ser el rol de artista un peso que obstaculice un acto creativo? Estas preguntas siguen siendo hasta la fecha, una importante herencia del MTA, una importante enseñanza sobre la creación desde la ausencia.



(Imagen del "Museo-Teatro Autónomo")

CAPÍTULO TERCERO

DESINSTALACIÓN Y EMBALAJE

Como ya se mencionó anteriormente, lo que definió mi trabajo dentro del MTA fue el cambio de funciones, responsabilidades y perspectivas, a la par que se transformaban las etapas mismas de creación del proyecto en su totalidad. La escritura de este tercer capítulo puede considerarse el último eslabón de funciones de todo el proceso y representa la puesta en página de mi labor como observador del acontecimiento. Este último estadio consiste en el ejercicio de un rol analítico, crítico y distanciado en lo más posible de mi propio trabajo y es resultado de dos momentos: La observación directa de la instalación en los cuatro días que aconteció y el estudio y elaboración de los capítulos primero y segundo del presente trabajo, que me ha permitido una renovada mirada a un año de distancia de la ejecución del MTA.

Si bien durante la instauración del MTA tuve a mi cargo la “Dirección técnica” de todo el suceso y el “Diseño de la iluminación” en tiempo real, que me demandaba siempre una mirada técnica y en atención constante a la intervención directa sobre el hecho, al mismo tiempo, me encontraba en un lugar privilegiado para la observación. Era testigo directo de todas sus relaciones desde un ángulo que nadie más tenía. No sólo por mi cercanía con el proceso de creación y las conversaciones previas con todos los participantes, sino por mi posición concreta en el espacio del teatro. Durante la presentación del acontecimiento, la “Mesa de dirección y producción” se colocó en un lugar estratégico desde donde se pudieran observar todas las acciones, las reacciones del público, las entradas y salidas de los participantes; y desde donde se tuviera un contacto inmediato y cercano con la plantilla técnica, las direcciones de audio, video y de piso; así como un rápido enlace con los directivos del festival y la gente que coordinaba las acciones exteriores al teatro. Adicionalmente, un sistema de diademas de intercomunicación, permitía un vínculo inmediato con los técnicos por área; con el equipo de producción y con las coordinaciones encargadas de cronometrar cada acción, de seguir la ruta de presentaciones del día, llevando así, un conteo detallado del flujo del tiempo. Debido a esta posición en el espacio, a la información a mi alcance y al contacto con todas las personas involucradas, mi observación no se restringió sólo al escenario y al público, sino a todos los colaboradores del proyecto,

incluso al conocimiento de las condiciones de llegada y de salida del teatro de los participantes. Contaba además con comunicación permanente con los equipos que se encontraban realizando registros en video y el estudio crítico por escrito de todo el fenómeno, de forma que podía orientarlos en cuanto a hechos, detalles o tomas posibles en cámara sobre lo que sería más importante de grabar u observar.

Debido esta ubicación, este análisis final considera el funcionamiento total del MTA a todos niveles, y está basado también en elementos que no fueron visibles para el público o los participantes, tomando en consideración la suma total de lo que aconteció como ensamble humano desde múltiples ángulos y funciones, ya que cada una de las partes del ensamble, desde las más orgánicas a las más técnicas, fueron parte esencial de la “utopía de cuerda” intentada en este proyecto.

Es también la intención de este capítulo exponer algunas paradojas o contradicciones halladas a lo largo del desarrollo del hecho. La presencia de cruces y tensiones no predecibles y siempre accidentales, que son la finalidad y el motivo mismo de todo proyecto, ya que un acto artístico tarde o temprano llegará a ellas. Su valor reside en que representan los límites de su práctica y es en ellas donde se manifiestan las verdaderas líneas profundas del hecho, tanto en sentido humano como de suceso artístico. Si lo observado en un acto estético responde exactamente a lo esperado o diseñado, es evidencia de que el acto no se ha desarrollado hasta sus fuerzas más primitivas de raíz, o quizá, ha domesticado de más los acontecimientos, no dejando espacio para los rasgos de mayor humanidad y a los imprevistos propios de lo que está vivo. De cualquier modo, el fenómeno se desbordará. Para unos, esto puede significar la contradicción o el fracaso de los argumentos, pero para otros, estos “imprevistos” representan el hallazgo más profundo y deseable. En un planteamiento teórico puede lograrse cierta coherencia, pero esta nunca existirá en el hecho real, ya que lo coherente es una ilusión del pensamiento demarcado por factores y límites reales y naturales. Aún cuando dichas paradojas o aporías fueran detectadas en el instante en que aparecen por primera vez, no pueden ser redirigidas o cambiadas en ese momento, ya que provienen de los fundamentos del diseño, desde donde emerge el acto mismo, y sólo se manifiestan hasta este momento a consecuencia de que ha dejado de ser justamente un diseño para convertirse en un acto real. Tampoco pueden ser usadas creativamente para producir nuevas relaciones, ya que forman parte de la estructura simbólica profunda, de la relación entre la concepción inicial y sus manifestaciones concretas, por ello no son hechos materiales como la luz o el sonido que están siendo creados en el momento y que pueden ser transformables en el momento mismo. Estas observaciones constituyen el oro mismo de la mina que es un proyecto teatral. No son resultado

de un buen o un mal trabajo, sino de la vida misma de lo activo, la tensión dramática y la fuerza vital manifiesta.

En estas fibras se encuentra justo la “Micropolítica” que el MTA estaba buscando y que expresan el límite observable al que nos referíamos cuando decíamos que el proyecto debería rebasarse a sí mismo. Lo más importante de su observación y enunciación, es que estas aporías encontradas funcionan a su vez como disparadores de un próximo proyecto futuro. Así, ya no se requerirá utilizar los mismos conceptos como puntos de partida sino las relaciones, tensiones y paradojas como hechos vinculantes que han podido ser observadas en la acción misma. El próximo proyecto que se elabore después de este tipo de observaciones, puede prescindir de conceptos teóricos para asentarse en experiencias específicas, y como toda experiencia, obtener de ellas relaciones de complejidad entre múltiples partes. En esta observación radica la experiencia sustancial de un fenómeno teatral.

Por ello, es importante para nosotros dentro de este tercer capítulo, exponer las principales aporías detectadas, volver a ellas en un acto reflexivo, enunciando las que guardan una relación más estrecha con los conceptos disparadores expuestos en el primer capítulo. Algunas de ellas fueron observadas en el acto, y pude anotarlas en una lista que me sirve ahora de punto de partida, otras han sido identificadas hasta la elaboración del presente trabajo, a la luz de una reflexión más detallada y a la distancia del tiempo.

Los contenidos del presente capítulo se presentan bajo dos miradas del hecho, y que representan también, dos momentos. La primera se denomina: “Desinstalación del MTA” y expone las reflexiones posteriores a la instalación, en lo referente a lo que aconteció día por día en el MTA, haciendo referencia a los hechos y a sus participantes. Es una primera mirada de observación directa sobre los hechos en sus valores de acontecimiento, de particularidad, de acciones relevantes y de decisiones planteadas en el transcurso de los días.

La segunda se denomina “Embalaje del MTA” y propone un cierre reflexivo de exposición de las aporías detectadas, que se pretenden “embalar” para futuros proyectos, representan la observación final de esta serie de actos desde un plano más abstracto y de mayor relación con el pensamiento y diseño original del MTA.

El ejercicio de este capítulo representa mi última función o rol activo dentro del MTA: su análisis en retrospectiva, la enunciación de un saber por experiencia para próximos proyectos de utopías teatrales.

3.1

DESINSTALACIÓN

LAS MAÑANAS DE ACUERDOS

Los días fácticos de creación del MTA se realizaban por las mañanas, antes de la instauración del sistema por las tardes. Entre las 11:00 hrs y las 15:00 hrs se generaban reuniones con los participantes que se presentarían ese mismo día. Cada participante tenía alrededor de veinte minutos para conocer y valorar el espacio, además de realizar acuerdos con la dirección del MTA y con los equipos de video y audio. En estas reuniones se pactaban situaciones de entrada y salida del espacio; se presentaba entre sí a los participantes que compartirían el tiempo escénico y se definían las funciones del Coro durante dicha presentación. Al ser un tiempo tan restringido, no se trataba de ensayos sino de generación de acuerdos.

Estas reuniones, a pesar de su brevedad, fueron el punto clave para el ensamblaje total del MTA y demandaron que todas las funciones que habían estado a mi cargo se entrelazaran en un sólo momento. De la interacción y equilibrio entre todos estos roles dependía que la acción pudiera desarrollarse con su justa Autonomía y que, al mismo tiempo, pudiera unirse como una parte más de un todo complejo. Así, no era suficiente en estas interacciones sólo una mirada curatorial, de dirección de escena o técnica, sino justamente, la suma de estas tres en un equilibrio que pudiera potenciar lo mejor para el hecho.

Estas reuniones representaron para mí un trabajo creativo que nunca antes había realizado, donde confluyeran tan diversos planos de mirada y de acción creativa sobre un sólo momento en tan pocos minutos. El trabajo curatorial dependía necesariamente de las posibilidades técnicas, y era en ellas que se basaba todo el sistema rítmico del acontecimiento que debía ser regulado por un concepto de “Dirección de escena”. Así, interactuaban estrechamente curaduría, “Dirección de escena” y “Dirección técnica”. Incluso era necesario plantearse condiciones de producción, ya que había que considerar los traslados de los participantes desde sus casas o barrios, muchas veces con dificultad o riesgo en la llegada y entrada al foro —como fue el caso del grupo de vecinos de Tlatelolco que debían ser trasladados desde la zona norte de la ciudad hasta la zona sur en autobuses aportados por el festival—. También era importante considerar si el personal técnico en las consolas, en las coordinaciones de piso, o en los departamentos de producción podía resolver las acciones del día. En estos breves veinte minutos por

persona, se decidía el éxito de cuatro meses de planeación, pero también se disfrutaba el gran privilegio creativo y de libertad contenido en toda la experiencia.

Un hecho importante para el buen desarrollo de las acciones era hacer accesible el funcionamiento del foro y sus posibilidades técnicas a los participantes de una forma rápida y precisa para que pudieran imaginar situaciones para su presentación. Un creador depende de las condiciones con las que cuenta, para nosotros era indispensable que el participante valorara la excepcionalidad de las herramientas creativas a su disposición e intentara algo extraordinario con ellas para su ejercicio autónomo. Este hecho era particularmente complejo, ya que la mayoría no eran creadores de artes escénicas y no podían leer técnicamente las posibilidades del foro. Por ello, más que hablar con un lenguaje profesional de oficio escénico, les preguntábamos sobre lo que soñaban o deseaban como experiencia para sí mismos, más que para el público. Un enfoque claro sobre su acción y tránsito personal más que la percepción o recepción de él. A partir de ello obteníamos información más clara para construir el espacio y el tiempo concretamente.

Estas conversaciones no se parecían en nada a los acuerdos que se toman para un montaje y no debían serlo. Los participantes nos contaban un anhelo o proyecto de suceso y nosotros hacíamos una promesa de que algo muy similar sucedería en escena, sin poder decir exactamente el modo o el cómo. El escenario era así una promesa del equipo técnico. En aquella promesa existía un acompañamiento, un hacerles sentir, a las personas que se sumaban por primera vez al riesgo de la escena, una compañía, y un interés profundo en su presentación. Con este acuerdo, se sembraba una creencia importante para el suceso, donde se acordaba que lo más importante para el MTA era su experiencia en tanto participantes, no la recepción o valoración que se tuviera de ello. El público era asumido como aquéllos con los que se compartía, no para los que se hacía. El público no era visto como una comunidad que juzgaba o que exigía divertimento o contenidos intelectuales, sino un invitado a atestiguar. Con ello, se le otorgaba también libertad al público en tanto espectadores, fuera de la imposición de una demanda crítica o un análisis de lo espectáculo. Que los participantes asumieran este “ser autónomo de juicios de otros” en escena era muy importante para liberarlos de cualquier tensión de demanda espectacular.

Otro elemento clave a construir, era que las personas involucradas fueran ganando en confianza en cuanto a que, su presentación individual, sólo respondía a lo que ellos desearan hacer, abandonando en lo más posible sus roles institucionales, y así ganar en cuanto a roles creativos personales. El equipo técnico debía lograr que se sumaran al hecho libre y subjetivamente, y no que sólo pretendieran resolver

su participación representando a un departamento de la UNAM, una rama del Conocimiento institucional u otro valor simbólico.

Algunas de estas reuniones fueron muy breves, ya que las personas tenían muy claro lo que querían realizar y sus presentaciones no eran complejas técnicamente, pero otras conversaciones incluso se extendieron por horas, debido a que, al conversar, se encontraron nuevos planteamientos y se realizaron acuerdos más complejos de los pensados anteriormente. Incluso, algunos participantes que se presentaron en dos días diferentes decidieron renovar el planteamiento para el día segundo debido a la experiencia del primero y las largas conversaciones sostenidas.

Citaremos aquí tres casos particulares derivados de dichas conversaciones, que se renovaron totalmente después de los encuentros por las mañanas. Se trata de los casos de Lenin Velásquez, el de “Goyo” y el de Juan Mario Pérez, en ellos se encarnó el sentido mismo de colaboración del MTA, de Autonomía y el sentido mismo del hecho creativo, que rebasó la expectativa tanto de sus creadores como de los organizadores del MTA.

TRES EJEMPLOS DE “COLABORACIÓN CREATIVA”

El caso de Lenin Velásquez, profesor de ajedrez en la “Casa del Lago” de la UNAM, fue una de las participaciones que refleja mejor el proceso de colaboración y creación en el MTA, mostrando como una persona que se desenvuelve fuera de las artes escénicas puede volverse creativo, y altamente propositivo dentro de ellas.

Personalmente, yo tenía un especial interés en la participación del ajedrez en el MTA por su condición de microcosmos; de sistema de fuerzas equiparable a lo teatral en cuanto a “espacio-tiempo”; por su antigüedad como tradición y como juego humano que además podía ser activo en una relación de escala espacial “escenario-tablero”; por el uso del tiempo con “relojes de partida” y por la extraordinaria capacidad de contemplación de sus jugadores, extraordinarios habitantes del campo de Expectación. La presencia del ajedrez suponía otra ventaja, ya que, al estar el punto de visión del espectador desde arriba en el teatro, podía ver los tableros de ajedrez con mejor perspectiva a que si hubiera estado ubicado a su mismo nivel en el suelo, era así, ideal para nuestras relaciones arquitectónicas.

Por otro lado, el ajedrez estaba emparentado con cuatro estados importantes para el suceso: Autonomía, deporte, juego y ritualidad. Así, podía aportar varios fenómenos al convivio directo, además de poder organizarse en acciones desde dos participantes hasta un grupo de personas en acciones simultáneas. Era desde todos los puntos de vista, un hecho teatral, instalativo y museístico para contemplar.

De la conversación con Lenin surgieron posibilidades de expandir las acciones, que en un principio se habían considerado sólo como una conferencia y una breve exhibición. La “Casa del Lago” había prestado al MTA 15 tableros de ajedrez que se distribuyeron por el espacio exactamente debajo de la mirada de los espectadores, así ellos sólo tenían que mirar hacia abajo para poder ver el desarrollo de 15 partidas simultáneas a gran detalle. Lenin nos dio algunas directrices básicas de cómo funcionan las partidas con reloj y las partidas simultáneas; a partir de ahí, junto con los integrantes del Coro, pude diseñar una “instalación sonora”, que consistía en ritmos con relojes y movimientos de piezas sobre el tablero, de forma que se creó una instalación con valores “espacio-temporales” similares a los del Teatro y una pieza museística en sí. El equipo de audio amplificó por un micrófono los relojes y trabajó en el audio para que pudiera ser procesado y escuchado por todo el espacio, completando así la espacialidad de la instalación. De igual forma Lenin aceptó jugar partidas simultáneas los dos días por tres horas, lo que implicó un extraordinario ejercicio de radicalidad de su parte; más que durante estas seis horas totales en dos días nunca fue derrotado. Esta acción en sí mostraba cierta performatividad donde Lenin asumía un reto que no existiría fuera del MTA y una extraordinaria instalación participativa para los asistentes, ya que una vez que Lenin vencía a una persona esta debía dejar su lugar a otra, que enfrentaba en una nueva partida a Lenin, de forma que las mesas de los contrincantes siempre se encontraron llenas durante las seis horas.

Otro caso memorable fue la presencia de la mascota oficial de la UNAM “Goyo”. Su participación fue la aportación al MTA del “Club Universidad Nacional” y asistieron Joel Mendoza, el coordinador del personaje y Pablo Vázquez, que es la persona que da vida a la botarga de “Goyo”. Ambos escucharon con atención la propuesta del MTA y se mostraron participativos y emocionados, ya que nunca habían realizado acciones en relación con el arte o la cultura, normalmente se desempeñan sólo en el ámbito deportivo. Su aparición se pensaba en un inicio sólo como acompañamiento y dirección de porras para los equipos deportivos, pero gracias a la conversación por la mañana, se pudo ampliar su presencia a pequeñas situaciones actorales montadas junto con el Coro. Así pudimos crear escenas específicas, como cuando “Goyo” va al cine junto con los integrantes del Coro y miran una película de la cultura estudiantil

universitaria de los años 50; o escenas como la de la pelea campal montada con técnicas de combate escénico donde “Goyo” era, junto con el equipo de esgrima, el personaje conciliador que terminaba el conflicto. “Goyo” logró encarnar el espíritu universitario mejor que cualquier otra idea o acción. Mostró como los símbolos de las comunidades logran unirlos y su sola presencia cambia el estado emocional de un espacio, además que ayudó a desacralizar el teatro, convirtiéndolo en un ambiente más lúdico y popular.

Un tercer caso destacable es el de Juan Mario Pérez, quien tenía planeado invitar a algunos voceros del mundo indígena mixe para que expusieran sus miradas y conceptos sobre la Autonomía en sus pueblos y comunidades, más relacionado con las situaciones políticas y sociales comunitarias, pero después de la conversación, decidió no sólo invitar a voceros culturales, sino hacer una presentación de las acciones mismas de Autonomía de dichas comunidades por medio de sus expresiones poéticas, musicales y de arte visual.

La experiencia de este día hizo que el mismo Juan Mario para su siguiente presentación creara un suceso aún más complejo invitando a músicos y artistas visuales, desarrollando así todas las posibilidades que el teatro, en cuanto sistema “espacio-temporal”, le ofrecía, creando un extraordinario concierto en vivo por medio del simulacro de un programa de radio en vivo mucho más complejo, de forma que el público en el teatro realmente pensó que era parte de un programa que se estaba grabando.

Este caso va incluso un paso más allá, porque a partir de esta experiencia Juan Mario realmente creó un programa de radio que hoy se transmite al aire en las emisoras libres de las comunidades mixes.

EL DEPARTAMENTO TÉCNICO

Para comprender la complejidad y los buenos resultados del proyecto, es necesario destacar el papel que tuvieron las personas a cargo de las direcciones técnicas. El MTA suponía una prueba técnica compleja, sobretodo en los diseños de comunicación y en los modelos de toma de decisiones rápidas entre el equipo creativo y los participantes. Afortunadamente, los sistemas demostraron pronto su efectividad y el equipo pudo alejarse gradualmente de la atención sólo a la correcta ejecución de lo pactado a improvisar sobre la marcha. Este aspecto fue relevante, ya que finalmente se trataba de una instalación de hechos vivos donde la interacción en tiempo real garantizaba el funcionamiento adecuado.

La buena comunicación técnica era la herramienta principal desde las direcciones de Miguel Hernández en audio y Azael Hernández “Jazrael” en video.

Se señala poco en las experiencias artísticas contemporáneas la alta importancia que tiene el personal técnico, y más en acciones que conllevan improvisación y elementos técnicos complejos.

Adicionalmente, fue la preparación y experiencia de la planta técnica del teatro “Sor Juana Inés de la Cruz” la que permitió un proyecto de este tipo.

El MTA fue un Teatro generado por una compañía de artistas técnicos, no actores, diseñadores o creativos, sino ejecutores fácticos del hecho con nociones artísticas. Las prácticas teatrales actuales de más complejidad exigen que las compañías cuenten con “Direcciones técnicas” especializadas con la misma importancia que se otorga a actores, dramaturgos, directores etc. Especialmente cuando un proyecto se sustenta en “improvisación en vivo” a partir de los sistemas de un teatro.

Por otro lado, el MTA funcionó adecuadamente gracias a que tuvimos el teatro “Sor Juana Inés de la Cruz” durante dos semanas totalmente a nuestra disposición técnica para poder intervenir en él un sistema de iluminación, audio y video complejo, esto sucedió gracias a la confianza en el proyecto de “Teatro UNAM” y del “Festival Aleph”. Estos días de trabajo técnico, fueron importantes horas de trabajo para desarrollar juntos, mientras se instalaba la tecnología, una mirada y una idea conjunta de lo que debía acontecer en tanto proyecto artístico. Fueron los acuerdos de la dramaturgia y la dirección técnica, definatorios para todo el hecho posterior.

Las mismas consideraciones pueden establecerse sobre los hechos museísticos, cada vez más, el arte en los museos y la Instalación como fenómeno, requiere mayor capacidad tecnológica y de especialización, por ello es necesario que los ejecutantes técnicos se vayan convirtiendo en artistas especializados, ya que son de valor indispensable para un hecho, y que vayan siendo valorados como creadores con particulares materias creativas.

EL CORO

De enorme importancia ha sido la presencia del Coro, no sólo como ensamble humano, sino como territorio. Era no sólo una presencia de un grupo actoral, sino una “pequeña humanidad” que portaba calidades de energía específica y contrapesaba lo que ocurría. Era el ensayo de una humanidad que puede cambiar radicalmente su “Ser Persona” en el mundo, aportando siempre un estado energético capaz de

potenciar los actos en el espacio. Además, podía actuar como una zona viva y como un territorio franco de experiencia, es decir, podía cobrar abstracción o concreción en tanto fuerza, ya que por momentos era parte de la acción, en otro, parte del público, o incluso sumarse a otras acciones teatrales o performáticas, adaptándose con gran ductibilidad a las situaciones, manteniendo el escenario siempre en cambio constante.

Estuvieron presentes en todas las acciones, excepto en la acción final de los vecinos de Tlatelolco, donde formaron parte del público, ya que el espacio estaba totalmente lleno por los aproximadamente 60 vecinos y este era un rito en el que sólo podían participar los habitantes del barrio; sin embargo, fuera de este hecho, realizaron un enorme trabajo al encontrarse en el escenario por 15 horas totales de acción. Un esfuerzo verdaderamente notable.

Su presencia fue el elemento “amalgamante” del espacio y del tiempo, el vínculo humano de acompañamiento y generosidad. Procedieron siempre con convicción y apoyaron las acciones de todos los participantes. A pesar de que gozaban siempre de Autonomía para tomar sus propias decisiones, estuvieron siempre al servicio del hecho como suma total.

DOS ACCIONES TESTIMONIALES

Dos acciones para dejar un testimonio de la instalación acompañaron el desarrollo del MTA. Ambas fueron desarrolladas por creadores externos y representaron dos naturalezas diferentes de registro.

El equipo de “Descarga Cultura” de la UNAM realizó un seguimiento en audio y video de todas las acciones del MTA y realizó un primer corte testimonial de ocho minutos, depurando las 17 horas de video original. Este corte permite tener una mirada rápida y muy clara de lo que fue el hecho. Debido a su valor testimonial se coloca en los anexos del presente trabajo.

En un modelo de investigación de teatrología, Eduardo Camacho, estudiante del Colegio de “Literatura Dramática y Teatro” de la UNAM, se unió al equipo desde las últimas juntas de planeación y estuvo en todas las presentaciones, generando un interesante documento de análisis del MTA que incluye breves entrevistas a los asistentes y participantes. Constituye un importante trabajo que complementa el presente, por ello se incluye íntegro en los anexos, ya que representa el estudio más completo, desde una mirada exterior, de la totalidad del MTA.

LA SUSTITUCIÓN DE TEMAS POR PRESENCIAS

Para dar una mirada más particular a cada día, hemos decidido utilizar un valor de aproximación a partir de “Presencias” definidas. Esto implica sustituir la organización de “Temas” expuestos por día, por observaciones de otro orden, que respondan a valoraciones más cercanas al hecho o la experiencia que a organizaciones clasificatorias por contenidos. Para crear esta mirada específica para el MTA buscamos como referencia algo que hubiera estado “vivo” en el “espacio-tiempo” y que fuera sensible tanto para los que participaron en escena como para los que lo observaron. Es por ello que lo denominamos como “Presencias”.

Otra razón para no organizar el MTA a partir de “temas centrales” como marcos de clasificación por día, es evitar enfocarlo desde un “centro narrativo” que busque razón lógica a las acciones convocadas, privilegiando el contenido abstracto como eje unitivo. La oposición a esta estructura narrativa deviene a que construiría una mirada exterior y analítica *a posteriori*. La “Presencia”, a diferencia del “Tema”, es una percepción directa del “estar ahí”, un hecho aún no llevado a lenguaje, una intuición, pero sólo enunciable por aquéllos que estuvieron ante las acciones, y por ello, privilegia la subjetividad de la Experiencia.

La “Presencia” es material, mientras que el tema es abstracto, cercano al concepto y a las interpretaciones teóricas. La “Presencia” habita en el nivel de la intuición, ya que no puede ser comprobada fácticamente; siendo un fenómeno perceptual espacial y temporal, surge de la subjetivación, no imponiendo un solo centro unitivo o sensible.

La elección de una “Presencia”, será diferente para cada asistente, ya que cada uno podría haber detectado las propias, que son tan coherentes y válidas como las que proponemos aquí para la reflexión de cada día.

Otra característica para seleccionarla como imagen de mirada es que estas “Presencias” no estaban previamente diseñadas, no fueron una intención curatorial, ni un diseño de contenidos, sino que emergieron directamente de las acciones, incluso por azar, y para sorpresa del equipo que diseñó el día y para los participantes, siendo más una revelación que una elección.

Uno de los valores fundamentales de la Autonomía es que ninguna de las partes tiene más autoridad que la otra. Si bien, en cuanto a lo operativo, yo debía asumir más responsabilidad y decisiones para lograr que se “accionara el hecho”, en las interpretaciones, se mantiene una equivalencia entre todas las partes, haciendo posible que cada integrante pueda señalar sus propias “Presencias”. Así, como un

observador más, propongo mis propias “Presencias” como intuiciones de observación hacia lo azaroso, lo vivo y lo autónomo del hecho.

JUEVES 23

LA PRESENCIA DE “LA CELEBRACIÓN”

(4 HORAS / PÚBLICO ASISTENTE TOTAL: 175)

La “Presencia” central del primer día fue “la Celebración”, ya que la mayoría de las acciones tuvieron un perfil de festejo y se organizaban para la liberación y expresión de impulsos comunitarios festivos. Las experiencias más notables en este sentido fueron la Presencia de las “Porras del Coro” y “Goyo”, la participación de Rojo Córdoba y del equipo de “Basketball adaptado”. En todas ellas se celebraba, más que a la acción en sí, a toda una comunidad representada en estas acciones.

LAS BARRAS PUMAS

El primer fenómeno del MTA consistió en la representación de las barras universitarias de los estadios. Estas eran encarnadas por el Coro y se iniciaron con un repertorio de las porras más conocidas que se desarrollaron a lo largo de las 80 acciones durante los cuatro días. Debido a su importancia en el flujo del hecho, esta selección se suma en los apéndices del presente trabajo.

Lo importante de este acto era trasladar al teatro el ambiente festivo de estos ensambles y su particular ritualidad como apertura, y por ello, “Goyo” se encontraba presente entre el Coro. A los cantos se sumó la representación de un “ritual de novatada” que terminaba en una pelea campal. Esta primera escena presentaba el sentido de unión universitario tanto en su festejo como en su violencia. Para mí era fundamental mostrar desde el inicio un elemento crítico donde se representaran las dos posibilidades de un hecho sin idealización en uno u otro sentido. A partir de ese momento “Goyo” estuvo siempre cerca del Coro generando una relación simbólica, fomentando la fiesta y la unión sin violencia. Al mismo tiempo, era un acontecimiento destacable por la habilidad técnica con que se desarrolló la pelea, dirigida por Miguel Ángel Barrera con los estudiantes del CUT que formaban el Coro.

En el desarrollo general de los días del MTA, este iniciaría con un acto celebratorio, contraparte al ritual de muerte y memoria con que cerraría el último día.

ROJO CÓRDOBA, EL MTA COMO VEHÍCULO PARA LOS OTROS

Royo Córdoba comprendió y utilizó estupendamente el MTA como una plataforma para que sucediera algo extraordinario. Invitó a miembros de la comunidad de “*Standuperos*” y del “*sponken Word*” de México a que se apropiaran del teatro, y provocó un suceso que rebasó las reglas propuestas originalmente, creando un momento de Autonomía de voces y pluralidad de discursos.

El teatro se utilizó como contenedor de una comunidad, no de una sola persona. Dicha comunidad no era universitaria, sino artistas provenientes de otros barrios y de espacios urbanos múltiples. Con su presencia, la universidad se convertía en marco “visibilizador” de dichas voces normalmente segregadas.

La experiencia logró hacer olvidar a todos los presentes que estábamos en un teatro para convertirlo en un espacio de fiesta y “*slam*”. Rojo realizó después un “*Jam*” de improvisación con estambres que se lanzaban entre todos los participantes y el público por todo el teatro, generando así un tejido o red entre los presentes. Fue un extraordinario momento de unión a través de esa sencilla metáfora de “tejido” colectivo.

EL TEATRO COMO “GIMNASIO ADAPTADO”

El “basketball adaptado” se presentó como un deporte más que se practica en la universidad, pero pronto se convirtió en una celebración por la tenacidad de sus practicantes. Al mismo tiempo fue un acto de “visibilización” del deporte adaptado, entrañable debido al esfuerzo adicional que implica y que no recibe normalmente la atención merecida.

Su éxito consistió en alterar el uso del espacio y convertirlo en un gimnasio o una pequeña cancha de basketball. La importancia de esta experiencia no radicó solamente en el valorable hecho humano y la literal lucha por la Autonomía en la vida diaria de las personas con discapacidad, relatada por ellos mismos; sino en valores estéticos y teatrales por la alteración radical del espacio concreto de acción, ampliándolo a un espacio deportivo.

Fue también uno de los acontecimientos que nos aproximaban más a la idea de “Gabinete de maravillas” por su unicidad y su dificultad de clasificación frente a todo el hecho.

UNA PARADOJA EN LA EXPECTACIÓN: LAS SILLAS Y LAS BANCAS EN LOS PARQUES (PLANTEAMIENTO)

Después del primer día surgió una paradoja sobre el tratamiento de la Expectación. Los asistentes comentaron que les hubiera gustado permanecer más tiempo en el MTA pero que, al no haber sillas suficientes, habían decidido salir debido al cansancio de estar de pie por varias horas. Se habían colocado pocas sillas, 20 solamente, considerando que el aforo máximo del espacio era de 70 personas, se pensaba en destinarlas a personas mayores y otras que por condiciones físicas no pudieran permanecer de pie, pero finalmente las habían demandado todo tipo de espectadores.

La sugerencia ante este problema fue colocar para el segundo día una sillería en toda la herradura de Expectación, dejando sólo un pequeño paso por detrás de ellas. Lo que este hecho reflejaba es que el sistema ambulatorio propio del Museo no estaba funcionando como estaba previsto, ya que el MTA duraban varias horas, y contrario a nuestra expectativa, los que asistían deseaban quedarse el mayor tiempo posible. Los espectadores entraban, buscaban un punto de visión y se quedaban en ese lugar como harían en una obra tradicional. Se había colocado una iluminación especial en la zona de espectadores para que hubiera buena visibilidad para moverse, sin embargo, las personas tomaban un lugar y permanecían en él satisfechos con su punto de vista. Esto ocurría porque el diseño arquitectónico mismo del teatro, al ser irregular, permitía diferentes ángulos de observación del suceso. Dependiendo de dónde se colocaba el espectador se veían hechos totalmente diferentes; así, desde un ángulo se podía ver la mesa de dirección; desde otro las entradas y salidas de los participantes y desde otro se veía de frente el muro donde se observaban la mayoría de las proyecciones. Así que cada espectador escogía un punto definido, seguro de tener la visibilidad que más le agradaba. Esto finalmente desmontó la posibilidad de caminar por el espacio como en un Museo, ya que éste es un espacio arquitectónico con un ambiente de paseo y de movimiento continuo, y aquí, era como si estuviéramos en una sola sala museística con una única pieza al centro, por lo que el espectador deseaba permanecer en un mismo lugar. El “paseo en el Museo” no se concretaba como idea.

La presencia de sillas suponía aceptar modificar la percepción y un estado de percepción clásica de Teatro donde el espectador se quedaba en una sola posición elegida por él, por lo menos hasta que acabara un hecho completo, lo que cambiaba totalmente la idea de la percepción.

Finalmente se decidió poner la sillería para el segundo día, observar los resultados y decidir si se quedaría para el tercero.

VIERNES 24

LA PRESENCIA DE “LA TECNOLOGÍA”
(4 HORAS / PÚBLICO ASISTENTE TOTAL: 115)

La “Presencia” central del segundo día fue “la Tecnología”, entendida como cualquier proceso de aplicación técnica para la creación o modificación de herramientas aplicables en la cuestión material o en la percepción, y no sólo en lo relativo a lo virtual o informático, sino en lo mecánico como elemento para mejorar la vida cotidiana.

EL PROGRAMA “ACT” (ARTE CIENCIA Y TECNOLOGÍA) EN EL MTA

Dos presencias que se sumaron al MTA por medio del programa “ACT”, Anni Garza Lau y Jaime Lobato que utilizaron diversos medios técnicos modificados para presentar dos piezas de interesante complejidad.

Anni Garza Lau presentó una acción denominada “lecturas disléxicas” donde se le pedía a un voluntario que pasara al escenario, se pusiera unos audífonos y luego leyera un texto. Por los audífonos, la persona escuchaba su propia voz leyendo, pero por medio de un software la voz en los audífonos iba poco a poco retrasándose conforme a la emisión del hablante, de forma que se creaba una diferenciación temporal entre la lectura y la escucha de la voz. Así, el lector no podía continuar debido a este desfase y se escuchaba su progresiva “dislexia” inducida artificialmente.

Por su lado, Jaime Lobato presentó una acción en la que mediante una serie de agentes químicos lograba dar a las bacterias una calidad fluorescente. Hecho que podía ser observado por el público, que

se encontraba en el primer piso y podían observar verticalmente la producción de las bacterias sobre una mesa justo debajo de ellos.

“ARTE-ONOMÍA” O UN ENSAYO RADIAL SOBRE LO AUTÓNOMO

Un tercer caso destacable de aplicación tecnológica fue el de Otto Cázares, quien desde nuestra primera conversación en donde lo invité a participar, me expresó que deseaba hacer un guion radiofónico especialmente para el hecho y plantearlo como un programa de radio transmitido en vivo. Lo relevante de su participación, es que el guion radiofónico que escribió, llamado “Arte-Onomía” resultó ser un extraordinario ensayo literario y performático donde se contemplaron varias versiones de lo autonómico. El guion después presentó en “Radio Universidad” ya como una producción radial completa. En escena apeló a la interacción con el público, entregando una serie de dibujos y trabajando tanto con elementos sonoros como visuales. El texto del guion radiofónico se incluye íntegramente en el apéndice del presente trabajo por considerarlo de enorme valor, tanto como reflexión sobre la Autonomía, como experiencia escénica y radial que se desprendió del MTA.

TECNOLOGÍA Y “DEPORTE ADAPTADO”

La presencia de “Tiro con arco en silla de ruedas” fue una vez más, como cada vez que se presentó el deporte adaptado, un emotivo encuentro, sobretodo por su sentido de entereza humana. En él se sumó deporte y tecnología, llevando el concepto de Autonomía a la vida práctica cotidiana. Un factor destacable fue la tecnología aplicada al diseño de los arcos, ya que cada arco se construye especialmente para superar una discapacidad en la persona que lo utilizará. Así, el deporte adaptado es un perfecto equilibrio con la ciencia y la técnica que buscan dar autonomía a personas que han sufrido amputaciones graves en su cuerpo.

La exposición consistió no solamente en una exhibición de la disciplina, sino del cómo se había llegado a la adaptación de los arcos. Fue un hecho notable que expuso los procesos técnicos de simbiosis entre persona, arco y temperamento de sus ejecutantes.

UNA PARADOJA EN LA ESPECTACIÓN: LAS SILLAS Y LAS BANCAS EN LOS PARQUES (CONTINUACIÓN)

La introducción de la sillería permitió a los espectadores sentarse y permanecer más tiempo que el primer día. Se pasó de un tiempo promedio en el espacio por espectador de 2 horas a 3 horas. El pasillo posterior a la sillería permitió que las personas siguieran moviéndose por el espacio, sin embargo, el concepto de movimiento y tránsito ambulatorio de museo no pudo desarrollarse más. Había que elegir entre movilidad o permanencia, y escogimos la permanencia.

SÁBADO 25

LA PRESENCIA DE “LA VIOLENCIA”

(4 HORAS/ PÚBLICO ASISTENTE TOTAL: 163)

Este día podría valorarse como la “Presencia” de “la Violencia”. Personalmente, me parece el día más logrado de los cuatro. Ya que esta “Presencia” se manifestó en múltiples formas y niveles, principalmente a través de cinco presentaciones: Lenin Velásquez, Miguel Ángel Barrera, El equipo de Kendo de la UNAM, Jacobo Dayán y Juan Mario Pérez, cada una de ellas presentó diferentes aproximaciones a la violencia y cada una representó a una comunidad más allá de sí misma. Además intentaron acciones en sus disciplinas, o en vínculo con otras, extraordinarias y particulares, construyendo así excepcionales vías de acción para el MTA.

EL AJEDREZ Y LA VIOLENCIA SUBLIMADA A ESTRATEGIA

Lenin Velásquez inició el día con una estupenda conferencia sobre el ajedrez, no sólo como sistema, sino como abstracción de la lucha de opuestos, incluyendo la explicación de las reglas de cortesía entre los oponentes. Este hecho abrió un pensamiento complejo a lo largo del día sobre el combate con honor, sobre el equilibrio de fuerzas y sobre el respeto al oponente en una violencia sublimada. Luego jugó partidas simultáneas durante tres horas. El ajedrez se volvió así la representación del equilibrio entre

contrarios, sobre el paso del tiempo y sobre el juego como desarrollo de un espacio; a su vez, el tablero funcionó como microcosmos de todo el escenario.

ARMAS MEDIEVALES Y JAPONESAS EN MÉXICO

Este mismo enfoque de respeto, complementariedad y sublimación de lo violento fue exhibido por Miguel Ángel Barrera en su presentación de la disciplina de “Combate escénico” donde alumnos del CUT que formaban parte del Coro fueron los que demostraron las acciones explicadas por Miguel Ángel. En su demostración, de igual forma expresó la relación de respeto entre los oponentes, la construcción de confianza y el fingimiento de la violencia para dar verosimilitud a una escena. Se presentó y se exhibió el uso de armas como mandoble, florete, escudo y daga.

A continuación, el equipo de Kendo de la UNAM presentó la exhibición de una disciplina de gran tradición y antigüedad presentando el sentido de honor que se practica en ella. Cabe mencionar que el equipo Kendo, por medio de una vocera, dio un extraordinario discurso sobre el sentido del honor en su disciplina y lo relacionó con la Autonomía universitaria de la UNAM como condición de responsabilidad y lealtad, valores imperecederos de la dignidad humana ante la adversidad, vinculando finalmente un discurso a la situación actual de la Autonomía en México.

Estas dos prácticas, sumadas al ajedrez, mostraron un sentido sublimado de la violencia como medio de aprendizaje y de valor, y en su conjunto, crearon uno de los momentos más bellos del MTA cuando los estudiantes practicantes de “Combate escénico” intercambiaron armas con los de Kendo. Los profesores intercambiaron alumnos por veinte minutos y compartieron sus disciplinas. Al final, cada equipo presentó su aprendizaje en la disciplina contraria, todo mientras se jugaban partidas simultáneas de ajedrez.

CRUDEZA DE LA POESÍA Y DE LA VERDAD

Más adelante se presentó un simulacro de programa de radio a cargo de Juan Mario Pérez con presencia de poetas mixes y nahuas. En los poemas se expresaba la violencia de la que estas comunidades han sido objeto y la sublimación de esta violencia por medio de la escritura. Finalmente, la existencia

misma de esta radiodifusora como unión de dos lenguas, mostraba la estrecha vinculación de estos grupos en defensa de sus idiomas originarios.

Más adelante, Jacobo Dayán expuso la realidad de la violencia en México en un formato de asamblea, conversando e interpelando a los asistentes. La conferencia fue un momento realmente brutal sobre el horror que vive el país y sobre la impunidad de los criminales. Al final, Jacobo presentó un audio creado por la artista Luz María Sánchez a partir de grabaciones en vivo de personas que buscan a sus familiares en fosas clandestinas.

Las dos acciones expresaban así, por medio de la voz y el sonido, el dolor de la gente más desfavorecida y olvidada del país.

SOBRE UNA “PRESENCIA” IRRENUNCIABLE

El debate y la discusión de la violencia es recurrente en México por razones dolorosas y conocidas por todos. La aportación del MTA a esta conversación necesaria en la agenda nacional, consistió en observar diversos formatos de violencia, desde su sublimación, tradición, pensamiento y honorabilidad, hasta sus consecuencias terribles en la destrucción de un país y su gente. Al final del día, la sensación de la capacidad de la violencia de permearlo todo y sus usos positivos y sublimados eran compartidos por los presentes. Así, se observó que lo violento no devenía en una experiencia reducida a un concepto y por ello no se limitaba a términos planos o reduccionistas.

FIN DE FIESTA

Varias acciones después, y al igual que en los dos días anteriores, la fiesta cerró el día. Las fiestas del primer y segundo día, en comparación de este tercero, fueron de un ánimo totalmente diferente. Si bien el primer día se festejaba el encuentro, a la universidad y el ser universitario, en este día se festejaba la fortuna de seguir vivo en un mundo violento, especialmente contra su juventud.

DOMINGO 26

LA PRESENCIA DE “LAS COMUNIDADES Y SUS RITOS”

(5 HORAS / PÚBLICO ASISTENTE TOTAL: 134)

La “Presencia” fundamental en este día fueron “las Comunidades y sus ritos”. El MTA fungió como un contenedor de los otros y como un “visibilizador” de comunidades complejas y vivas, pero sobretodo como un espacio a dónde transportar ritos para verlos vivir en el espacio, no representados o revisitados de forma documental, sino que podían ejecutarse en el espacio de forma presencial, como una estación o momento más en la vida de la comunidad al ejercerlos ahí frente a otros testigos.

DEPORTE Y FEMINISMO

La comunidad de mujeres deportistas de la UNAM de los equipos de “Lucha grecorromana” y de “Rugby”, se presentaron no sólo para mostrar sus disciplinas, sino como un acto para visibilizarse, ya que buscan ser consideradas como deportistas destacadas en deportes que se han considerado como esencialmente masculinos. Su presencia era deportiva y de reivindicación de género. Una vez más, el deporte universitario presentaba no sólo una acción deportiva, sino lo que implicaba humanamente para las participantes practicarla y como la disciplina se transforma a partir de las necesidades vitales de sus ejecutantes; mostrando y dando voz a la lucha de sectores sociales relegados que pugnan por ser considerados parte de la vida nacional en igualdad de circunstancias.

Fue también una experiencia importante para las participantes del Coro, que pudieron aproximarse en un solo acto a una técnica deportiva y a una lucha de género, que es especialmente activa en su generación.

Adicionalmente a estas prácticas, el “Tenis de mesa”, la Esgrima y la Gimnasia en los días anteriores, demostraron la importancia del deporte en las reflexiones sobre las interacciones humanas y sociales y su extraordinaria disposición a conversar con los temas artísticos en cuanto a “espacio-tiempo” y convivio. El deporte universitario, fue en todas las ocasiones uno de los fenómenos más interesantes y dispuestos a colaborar y crear con el MTA.

“ABUELOS CUENTA CUENTOS”

El colectivo “Abuelos cuenta cuentos” conformado exclusivamente por persona mayores que son narradores orales, asisten a contar cuentos y relatos a personas en comunidades de alto riesgo y sobretodo en prisiones, hospitales o barrios donde no hay ninguna presencia cultural. Fue uno de los ensambles más festejados por el público, no sólo por su extraordinario desempeño como narradores, sino porque su participación en el MTA se comprendió también como un necesario homenaje a su labor.

Cabe mencionar que este fue uno de los colectivos con los que mejor trabajé durante el desarrollo de preparación mostrando un gran entusiasmo de colaboración y de propuesta. No sólo respondieron siempre con profesionalismo y entusiasmo, sino que ofrecieron cooperación adicional hacia todo el hecho y a todos los participantes.

RITOS DE CELEBRACIÓN Y MUERTE

Una tercera comunidad fue la integrada por artistas visuales y músicos mixes expresándose más allá de lo que se asume como típicamente “arte indígena”, conversando con la contemporaneidad a través de diseños visuales y sonoros de extraordinaria calidad. Su música y arte eran además una presentación en sentido ritual sobre la vida y la muerte, según las comunidades mixes de donde provenían. Fue una acción de simulacro radial, una vez más convocada por Juan Mario Pérez.

Finalmente, se contó con la presencia de aproximadamente 60 vecinos habitantes de la unidad habitacional de Tlatelolco que presentaron la recreación de la acción instalativa y dancística que habían realizado en su propio barrio en conmemoración de los cincuenta años de la matanza de Tlatelolco, ocurrida el dos de octubre 1968. La acción original, presentada en octubre del 2018 fue generada por la dirección de Danza de la UNAM. Adicionalmente, para el MTA ofrecieron testimonios del asesinato de sus familiares en los acontecimientos durante el movimiento estudiantil de dicho año.

Debido a este carácter ritual y sobretodo por el cierre testimonial, no se celebró una fiesta final sino que se dio paso al rito y a los actos de recuerdo. También debido a estos hechos de memoria, el tiempo y el espacio se desbordó a lo programado originalmente. Por esta última acción, el tiempo total del día paso de las cuatro horas planeadas a cinco. El público permaneció durante esa hora adicional en el espacio alumbrado solamente por la luz de las veladoras con que se llenó todo el suelo, que desde el

nivel del público creaba un bello mapa de luminarias mientras se escuchaban los relatos de las personas. Una vez más, el mejor formato para observar este hecho fue desde el primer piso donde estaban colocados los espectadores. Con este acto final, el Museo, el Teatro y la Instalación fueron rebasados para activar un memorial y un templo para el oficio de la memoria colectiva.

LA NO NECESIDAD DEL APLAUSO

Desde los inicios de mi trabajo en el Teatro, siempre he buscado mecanismos para que el aplauso no se produzca. Me parece innecesario ese acto final donde se mide la aceptación o el rechazo del hecho. Si durante las conversaciones con los participantes habíamos hablado de la falta de necesidad aprobación por el público defendiendo la Autonomía de la acción, el aplauso era definitivamente un sobrante, aparecería no como contradicción o paradoja sino como un acto de injustificada vanidad.

El ritual final, no era sólo un acto de profundizar sobre el hecho mismo del MTA llevándolo a un acto mucho más profundo, sino al mismo tiempo como declaración de principios sobre el innecesario espectáculo final del aplauso.

UNA PARADOJA EN LA ESPECTACIÓN: LAS SILLAS Y LAS BANCAS EN LOS PARQUES (CONCLUSIÓN)

Las sillas se quedaron durante los siguientes días, mostrando sobretodo su utilidad en este cuarto día, donde el MTA se prolongó por 5 horas.

El hecho de las sillas es importante porque revela lo definitorias que son las condiciones arquitectónicas y porque finalmente no se logró un modelo museístico en la percepción en tanto acto del caminar, sino que el espacio exigió su reconocimiento teatral y la expectación quedó por ello en un modelo intermedio, ampliando las posibilidades de percepción, temporales y espaciales concretas en un estar más adecuado por medio de las sillas.

La forma museística ambulatoria probablemente no funcionó del todo al ser el Museo sólo un simulacro dentro de un Teatro, no pudiendo ganar en términos arquitectónicos suficiente independencia y presencia para que realmente se lograra un espacio híbrido.

Si en un inicio se había decidido darle al espectador la capacidad de movimiento por el espacio decidiendo por sí mismo sus entradas y salidas y puntos de visión, el sencillo elemento de la silla abrió la posibilidad de que el cansancio no fuera factor, y al diseño de “paseo” se le agregó una sencilla “silla de parque” que permitió ampliar el paseo con descansos.

(PÚBLICO ASISTENTE TOTAL DEL MTA: 587)

3.2

EMBALAJE

AUTONOMÍA Y “FACTOR HUMANO”

La Autonomía, como ya se describió en el capítulo primero, se comprende como un equilibrio entre un adentro y un afuera. Ninguna de las dos fuerzas puede sobrepasar a la otra, ya que se trata sobretodo de una colaboración, y la Autonomía supone una aportación tanto para el interior como para el exterior. De dicho equilibrio depende que su ejercicio sea útil para quien la ejerce, para quien se beneficia de ella y para quien la otorga. Sin embargo, la aplicación práctica de la Autonomía en cada una de las acciones del MTA presentó un reto mayor conforme dejó de representar una abstracción y se convirtió en decisiones concretas que las personas deberían asumir y encarnar. Justo de este ejercicio surgieron las paradojas y aporías que vale la pena identificar como tensiones derivadas del intento de aplicación de la Autonomía en un proyecto artístico.

El MTA se había propuesto crear un sistema de reglas lo suficientemente sencillas y prácticas para permitir que los participantes se sumaran en la creación del suceso con la mayor libertad creativa posible, e incluso si era necesario, modificarlas. Así, este sistema de reglas, jugaban el papel de fuerzas exteriores que otorgaban la Autonomía y daban un punto de partida y contención para todo el acontecimiento.

El gran aglutinador fue la introducción de un valor casi obsoleto en la sociedad: la confianza entre todas las partes. El MTA nunca se rigió bajo contratos, ni bajo marcos legales de protección ante el incumplimiento, o un pacto de consecuencias y castigos por ello. La confianza se volvió el impulsor del acto mismo y su valor máspreciado. La confianza era así la única ley o un sustituto de una ley de causas y consecuencias. Así el MTA se convirtió en un Teatro de “los vínculos abstractos de las sociedades”, claramente uno utópico, donde todos los integrantes confiaban entre sí. La aplicación concreta de esto fue el intento de llegar a una zona aproximada de cero reglas. Existía sólo contención, límites, pero no reglas. Se pretendía así suspender la ley, ya que nosotros no éramos sus promotores, no éramos un Estado, sino los que guardábamos que no se produjera un Estado y ello implicaba cuidar que el proyecto no llegara a un “Deber ser” restrictivo, sino donde estas reglas fueran sólo puntos de partida creativos, y si no lo eran, deberían suspenderse.

Convencer a los participantes de que podían tomar por asalto el hecho se convirtió en una tarea prioritaria durante los primeros momentos de la conversación, y de que esa toma debería representar un beneficio para el ensamble humano en general como celebración de la excepción y como ejercicio autónomo fáctico rebasando así lo meramente especulativo. Pedir esto a los participantes fue de las partes más complejas, ya que suponía solicitar que rebasaran un modelo que aún no conocían y que, de hecho, aún no existía; y más complejo aún, un modelo del que sólo eran una parte y que no podrían nunca observar completo. En su fragmento, debían intuir una totalidad. Mi trabajo consistió en motivar esta rebelión contra las reglas que yo mismo les presentaba, pero que no representaba, y que al mismo tiempo de haberlas diseñado intentaba que fueran rebasadas. Todo esto es un ejercicio clásico de dirección teatral, pero transportado a un proyecto de personas que no pertenecen sólo al Teatro cobra nuevas posibilidades y riesgos, justo lo que deseábamos observar en una “Micropolítica” utópica.

Mi trabajo consistía en ajustar esa aplicación de reglas de Autonomía para cada experiencia, para hacer posibles las intenciones de los participantes, de forma que una regla no se consideraría superior a los deseos de cada participante. Así se llegó a una regla prioritaria: “La Autonomía debe ser suspendida si el participante desea suspenderla, como forma de proteger la Autonomía misma del acto” El MTA debería entonces proveer de otro sistema de relaciones bajo el que el participante pudiera proyectar su propia participación. Esta regla es interesante porque impone para el propio sistema un “Estado de excepción” de la Autonomía misma. A diferencia de los estados, el “Estado de excepción” o “Acto de excepción” –ya que el MTA no era un Estado, aunque sí un proyecto de “Microurbe”–, sería el punto deseable de alcanzar con la Instalación, ya que supondría la suspensión de las reglas y su desarrollo en

nuevas versiones más allá de las propuestas originalmente por los creadores del hecho. Como en todo acto artístico, la muerte de las reglas originales significa el triunfo de la obra, ante el hallazgo de una nueva expresividad no previsible desde el inicio.

Cuando nos referimos a actos que renunciaban a la Autonomía, nos referimos a actos que se imponían una concreta relación con el afuera del MTA, una acción o liga de consecuencia específica en lo real y verificable, por ello no podían ser autónomos, sino que se comprendían como un eslabón más en una cadena de causas y efectos de las que debían responsabilizarse. Por ello, su accionar era en nombre de otros y de causas que exigían ciertas acciones o narrativas donde, aunque ausentes, fueran considerados, abriendo un discurso importante en el MTA sobre la representatividad de los “Otros ausentes”. En esos casos, el MTA debería convertirse en un contenedor para los fines de estos participantes y no demandar Autonomía en su acto, ya que no era orgánica ni deseable para sus propios creadores. Estos casos de representatividad exterior debían evocar una “Otridad no presentable” y ello les demandaba cierta mesura de sus propias exploraciones. En dichos casos, el MTA fue utilizado como un amplificador de esa “Otridad ausente”, como amplificador de vínculos y redes ya existentes. Tal fue el caso principalmente de las conferencias, donde el conferencista no podía asumir una Autonomía por sí mismo, sino que debía representar a las redes de acción que le daban validez y soporte para estar ahí.

Se impartieron extraordinarias conferencias, como la del “Centro de documentación Arkheia” sobre performance en México, la de Martha Ferreyra sobre perspectiva de Género o la participación del Dr. Mariano Hernández sobre veterinaria y caballos, todas ellas ligadas a importantes estudios e investigaciones de largo aliento, representando a comunidades, archivos y largos procesos de documentación. En estos casos, un exceso de Autonomía, podría haber sido visto como un uso de la información con fines personales y finalmente, las personas estaban convencidas que su causa era más importante que su propia presentación.

De la experiencia de estas presentaciones surge la importante pregunta de ¿Quiénes son los que pueden detentar Autonomía? y si la Autonomía puede darse sólo en quien se representa a sí mismo en tanto presencia concreta y no en quien representa a otros ausentes.

La Autonomía es un fenómeno “espacio-temporal” de lo concreto, que se pierde mientras más se gana en representatividad de comunidades o abstracciones. Es así un mecanismo de acción específica, pero renuente en cuanto a la simbolización compleja de cadenas que la trascienden. Su membrana exterior no es tan porosa y parece que los valores de adentro y afuera deben ser claramente delimitados.

En ese momento el MTA dejaba de funcionar como el esquema fundamental de Museo, Teatro o Instalación y se convertía en un sencillo contenedor arquitectónico para un acto similar a una asamblea, mucho más de carácter periodístico, informativo o de divulgación por su íntima ligadura a la verdad y “Lo real”. Así, mientras que hablar de la Autonomía del arte es un tema posible que cuenta de hecho con notables momentos en su historia universal, lo autónomo en cuanto a redes humanas y con efectos en “Lo real” se vuelve más complejo, porque una Autonomía es única y no acepta habitar en dos medios de forma simultánea, es decir, que los participantes no podían participar de dos Autonomías. Así, en su participación en el MTA, éste sólo funcionaba como amplificador de la primera.

Afortunadamente, el MTA podía ajustarse a esta experiencia gracias a su movimiento y flexibilidad de reglas. Presenciar el ajuste de estos parámetros fue uno de los comportamientos más interesantes de observar en el desarrollo del proyecto; más porque los participantes no eran del todo conscientes de que esto estaba sucediendo mientras lo ejecutaban, se requería una cierta distancia al hecho para poder observarlo. Esta adaptabilidad como modelo de protección de lo autónomo incluso en su excepción, nos permitió observar cómo los sistemas en las artes y quizá, en las relaciones sociales, son más exitosos cuando incluyen modelos de ajuste y variación en función de la excepcionalidad o particularidad, dando espacio y valor a todas las propuestas, donde el modelo cambian según sus usuarios o habitantes; reglas creadas no para supeditarse a reglas previas sino para desarrollarse a partir del campo de pruebas de la experiencia real y directa.

AGLUTINAR Y DISOLVER

La relación con los participantes aspiraba a ser un punto de equilibrio donde se les intentaba dar la información necesaria y las condiciones técnicas para que ellos pudieran probar sus propias formas de Autonomía en el escenario o, como ya se explicó, renunciar a ellas proponiendo otro modelo de acción. Esto requería de nuestra parte un ejercicio de adecuada presentación técnica de los límites espaciales y temporales que garantizarían la convivencia de todos, y al mismo tiempo, generaran las provocaciones adecuadas para su presentación. Esta exposición de los extremos era necesaria porque nosotros conocíamos la potencialidad del teatro, los sucesos anteriores y posteriores a su participación y por ello podíamos darles nociones rítmicas o de uso del “espacio-tiempo” que ellos no podían contemplar. No ser los adecuados agentes de provocación hubiera significado dejar a los participantes a su propia suerte

y ser solamente administradores del “espacio-tiempo”. La cooperación creativa se generaría sólo si podíamos ayudar a los participantes a llevar su experiencia deseada o imaginada, a través de nuestros diseños técnicos, a alcanzar un nuevo nivel de desarrollo de la idea. Todas las acciones dependían así de una verdadera y profunda colaboración a varios niveles en una responsabilidad gustosamente compartida.

Para lograrlo, la “Dirección técnica” a mi cargo se responsabilizaba de garantizar los modelos autonómicos, conceptos y reglas, traducidos a metros, recursos específicos, y nociones rítmicas en el “espacio-tiempo”. Las ideas disparadoras descritas en el capítulo primero deberían ya encontrarse convertidas en materiales y hechos espaciales o temporales concretos, para que los participantes fácilmente pudieran aceptarlos como una propuesta o negarse a ellos. Con el tiempo que contábamos no podíamos entrar a una discusión teórica, sino que debíamos tomar decisiones rápidas, pero dicha rapidez no podía ser sinónimo de simpleza o banalidad. Es importante hacer notar que sin una idea aglutinante tan sólida como la de Autonomía como punto de partida, nuevas posibilidades no se hubieran alcanzado, ya que era la precisión de la idea misma la que disparaba los posibles cambios y permitía ir justo en su sentido contrario.

Lo mismo ocurría en el uso del “espacio-tiempo” del teatro, cada nueva propuesta partía de regulaciones muy concretas y específicas desde los valores escénicos. Se comprobaba así, el viejo conocimiento del Teatro en el que se expresa que la posibilidad de experimentación y libertad parte de un uso definido y preciso de centímetros concretos, de segundos cronometrables, de herramientas materiales medibles y de conceptos específicos que puedan servir de territorio firme sobre el qué construir algo o contra lo qué oponerse. El misterio de la encarnación recorre todo el “*Continuum*” de la experiencia fenoménica del Teatro, por ello, no es hasta que se ha devenido en una materia y un cuerpo perceptible que puede llegarse hasta su capa más abstracta.

Aquí el modelo se enfrentaba con una realidad concreta: la Autonomía es sólo posible si existe un conocimiento profundo de las condiciones que sostienen su existencia, un conocimiento del pasado y una perspectiva de futuro controlable por los creadores de las acciones, de un conocimiento de las coordenadas “espacio-temporales” concretas que puedan aplicar para representar valores simbólicos abstractos bien definidos.

El MTA no tenía el tiempo de plantearlas o de debatirlas a detalle por los tiempos de ejecución. Pero esto, más que ser un problema, se jugó a favor de la experiencia, privilegiando la espontaneidad. Como se ha explicado, el breve tiempo por las mañanas en que nos reunimos a tomar decisiones

otorgaron sólo el tiempo suficiente para crear más desde la intuición que desde la resolución racional o el debate profundo. Un proyecto requiere jerarquizar si se construirá por medios más intuitivos que racionales o a la inversa, pero en nuestro caso no había tiempo para trabajar en largos procesos de laboratorio, conversaciones o toma de decisiones, así que la intuición y la espontaneidad eran lo único a lo que podíamos apelar y utilizar así, su extraordinaria fuerza de intuición en lo sutil y lo no evidente. Además, este ritmo vertiginoso, podría poner una “trampa sagrada” —como la describimos en el capítulo primero— a las inercias creativas de todos los que trabajábamos en el hecho.

Estos procesos protegían al proyecto de ser sólo un acto excesivamente racional, forzándose a comprobarse a sí mismo su efectividad en lo previamente propuesto teóricamente. Como ya se ha dicho, el proyecto debía ir hacia delante, hacia su “fracaso” que representaba rebasarse a sí mismo.

Otro factor que forzó a esta resolución fue una cuestión lógica y material del proceso, la dificultad de crear una planeación con anticipación, debido a la lentitud de las confirmaciones de los participantes o sus cambios de agenda repentinos, que hacían difícil tener información precisa antes de las reuniones por las mañanas.

REGLAS Y TEMPERAMENTO

Ninguno de los participantes se mostró claramente en contra o a favor del modelo de forma racional o académica, sino más bien desde una zona temperamental guiado por el entusiasmo y el ludismo que se propagaba entre todos los participantes en el foro. Esto es relevante porque creaba conversaciones desde las capas más instintivas y lúdicas, más cercanas del registro del convivio y lo festivo que de la zona académica, intelectual o artística, enfocado al disfrute del acto en sí mismo, en tanto experiencia que no sería juzgada ni en términos de efectividad ni en parámetros críticos, ya que lo importante era la “interacción de presencias” como acto excepcional sin necesidad de producir algo definido. Era en ese sentido, autónomo de finalidad, existencia y propósito.

La escases de reglas fue productiva en los casos de aquellos participantes que podían apropiarse con más seguridad del sistema y aproximarse con más ludismo, pero fue motivo de angustia en aquellos que requerían de un formato más acotado. Para los segundos, tanta apertura representaba un exceso y veían al MTA como un sistema caótico con el que les era difícil conversar. Creo que esta diferencia se debía exclusivamente al temperamento de las personas, ya que no fue observable que una actitud u otra

estuvieran asociadas a un tipo concreto de disciplinas específicas. Finalmente se llegaba hasta el tejido creativo más importante: el Temperamento. Se le consideraba el más importante porque es la célula de reunión entre la voluntad y la acción que aún no ha pasado por una censura del conocimiento, la experiencia previa, o la necesidad de defender un “status” académico que la mayoría de los participantes se sentían obligados a demostrar. Los ambientes académicos pueden llegar a ser una reproducción a escala de las condiciones sociales más opresoras. Por ello, una “Micropolítica” de “acciones temperamentales”, podían disparar el ludismo y así el uso de un sistema autónomo, o incluso rechazarlo. Si este era el caso, el rechazo a las reglas no significaba ser expulsado del sistema, sino que por el contrario el sistema debía incorporar esa mirada disidente como una ganancia y asumirla como parte necesaria a cuidar. Esta era una utopía fundamental del MTA. Para llegar a ella se habían utilizado los valores del Teatro, el Museo o la Instalación como cruce e integración de la diferencia en un sólo “espacio-tiempo”; por ello requeríamos del Temperamento y no de la razón como gran cohesionador y motor de las relaciones entre los participantes, ya que éstos no eran artistas creando una obra, sino que serían ellos mismos la idea compleja que busca rebasarse a sí misma como acto artístico. No se trataba sólo de exponerse a sí mismos, sino que se provocaba a que intentaran llegar a otra versión efímera de ellos, impulsados por la comunidad reunida en el hecho.

Para mí, este aspecto representaba un problema importante ya que no quería darles la calidad de “*ready mades*” introducidos al escenario, mostrados en sus mismas condiciones de realidad pero en un dispositivo de exhibición, corriendo así el peligro de “espectacularizarse”; sino que se trataba de que ellos se dieran a sí mismos otra condición, una extraordinaria, para habitar el “espacio-tiempo” y encarnar otra simbología social en el convivio, sólo posible dentro del MTA, decidida desde su voluntad, guiados por su Temperamento, modificando ellos mismo los medios espaciales y temporales desde los que serían percibidos.

El MTA aspiraba así a ser un laboratorio de la decisión, como acto en un conglomerado lo más diverso posible de acciones y pensamiento sobre las facultades humanas sólo desplegadas en comunidad.

DIRECCIÓN Y TEMPERAMENTO

Desde aquí surge una reflexión importante sobre el sistema de reglas y cómo estas producen efectos en direcciones opuestas según los temperamentos y personalidades. En la práctica, estas situaciones se resolvieron agregando más o menos componentes de dirección de mi parte. En los casos donde existía un deseo de menor control del “espacio-tiempo” del Teatro, se les quitaba toda responsabilidad sobre él y se les otorgaba un entorno más controlado a nivel dirección de escena. Por el contrario, a los proyectos más involucrados en crear por sí mismos sus condiciones de expectación, se les permitía una iniciativa total y pasábamos a ser meramente técnicos de ejecución de sus propuestas. Cada acción, tenía un parámetro diferente y único.

Los sistemas abiertos presentan un riesgo excesivo para los temperamentos que prefieren detallar estructuras, no plantearlas desde su inicio. Para darles Autonomía se requería desarrollar un espacio previo de articulaciones bien definidas para que ellos pudieran sólo completarlas según sus intereses.

Proveer Autonomía aparecía en la práctica como un hecho por demás complejo, ya que requería trabajar a varios niveles de diferentes sistemas. En algunos casos, en una Autonomía en el detalle para la que deberíamos dar las condiciones, otros en una Autonomía donde no deberíamos interferir en un discurso general y completo, colocándonos siempre en un punto diferente del sistema teatral y museístico general. Así, los que pretendían una Autonomía del discurso no estaban interesados en una Autonomía del espacio, el audio o el video, por ejemplo, preferían que esto estuviera ya resuelto y así quedaba en nuestra responsabilidad proveer las zonas que no eran importantes para los participantes.

Se consideraba así a todos diferentes y particulares, y se aceptaba que se requería ajustar el sistema escénico para cada uno de ellos. Este hecho es de enorme relevancia, ya que gracias a esta diferencia entre los registros principales y los secundarios para cada experiencia es que pudimos tener un sistema de lenguaje sutil para desarrollar la percepción del acontecimiento en tanto totalidad y dirigir una Autonomía del sistema en sí mismo.

LOS REGISTROS SUSTILES DE LENGUAJE Y LA AUTONOMÍA EN LA TOTALIDAD DEL SISTEMA

Cuando se les invitaba al MTA, los participantes pensaban normalmente que se les convocaba para exponer la Autonomía en tanto tema visto desde su disciplina, y tomaba tiempo explicar que más que eso, se les invitaba a habitar la Autonomía como una idea concreta a encarnar en una acción de intervención específica del “espacio-tiempo” escénico. En algunos casos, aún después de conversar esta idea de materialización de lo autónomo, decidían quedarse con un formato de exposición temática, por ello, solicitaban al equipo técnico un formato de conferencia o exhibición más que las condiciones para un proyecto estético o artístico. El formato de conferencia suponía que esta sucedería en una pequeña parte del escenario, y no contemplaba un uso de la totalidad del espacio existente, incluso en sus posibilidades de verticalidad. Al planear una conferencia o exhibición, solicitaban muy pocos recursos técnicos, más similares a los que se utilizan normalmente en un auditorio y no en un teatro. Una sola luz y una proyección desde un solo ángulo. Por ello, quedaban siempre múltiples elementos del teatro –proyectors, luces, sistemas de audio, etc.– sin uso específico. El equipo técnico obtenía así medios no sólo para apoyar la acción visual o sonoramente, sino para intentar convertirlos en lenguaje en sí mismos, cuidando que no se convirtieran en presencias visuales o sonoras invasivas a las acciones de los participantes.

Con estos medios dejados al departamento técnico, se creaba una capa de lenguaje sutil que podía funcionar para dirigir la percepción de totalidad del hecho y el manejo del ritmo a lo largo de las cuatro horas, que evidentemente no podía ser estática, ya que representaría un riesgo para todo el MTA si caía en un sistema monótono y repetitivo.

Con lenguajes sutiles nos referimos a fenómenos perceptuales que no están diseñados para observarse en un primer plano de la atención del espectador, sino en un segundo; no son así objeto de la atención consciente, sino de la inconsciente, por ello pueden generar la sensación de cambio y movimiento sin que sean directamente atendidos. Por ejemplo, un espacio que se oscurece lentamente mientras alguien expone un tema “nocturno”; o iluminar más intensamente la zona de los espectadores para darles sensación de estar involucrados en el hecho; o proyectar la misma imagen en diferentes muros y ángulos para dar una sensación envolvente como de “salón de espejos”. Así, estos lenguajes dejados en un segundo término estaban diseñados como una experiencia de variaciones inconscientes para el espectador. Con ellos se producían cambios, ritmos y progresiones que desarrollaban la

percepción rítmica de todo el suceso. Eran una dramaturgia y dirección de todo el “espacio-tiempo” de forma abstracta, sólo perceptual, sin mensajes específicos, pero que creaban un escenario en transformaciones constantes, dando así un control en la percepción del paso del tiempo.

El uso de estos lenguajes como presencias o fenómenos sutiles, se utilizaba adicionalmente en los casos donde, en un mismo momento, coincidían participantes de temperamentos más introvertidos – escénicamente hablando– con otros más extrovertidos o propositivos. Gracias a este uso de lenguajes, los temperamentos más contenidos no quedarían subordinados en sus propuestas a los otros, ya que eran reforzados por diseños de la luz, espacio y video. Se desarrollaba así un equilibrio y proporción de los actos más implosivos frente a otros hechos más expansivos.

Estos manejos de lenguaje sutil generaban una estructura de totalidad, sin ellos, se hubiera creado un sistema de pequeños eventos separados, independientes, mas no autónomos, ya que la Autonomía requiere cohesión o vinculación equilibrada entre las partes. Sin este trabajo, el MTA sería sólo un “*collage*” o la presentación de una “revista escénica” con números independientes. Fueron estas zonas de lenguaje abstracto en el escenario, los que nos permitieron unificar el hecho y, para decirlo de otra forma, crear en la mente de los espectadores un paso del tiempo estetizado; un sistema rítmico de contrastes que buscaban evitar el cansancio o la distracción. Al mismo tiempo se lograba que el MTA apareciera como un todo unificado que merecía también su propia Autonomía frente a los hechos o acciones particulares.

ORGANIZAR Y COMPONER; AUTONOMÍA O UN “ESTADO UNIFICADO”

Durante el proceso se utilizaron la Organización y la Composición alternativamente como dos modelos de trabajo entre las partes del MTA, desde los participantes hasta la iluminación, todo lo contenido era regulado por estos actos.

Los dos son ejercicios para trabajar con la complejidad y ambos son necesarios. La primera requiere normalmente de un concepto rector convertido en sistema, que se transmita y conforme en obras, piezas o elementos artísticos específicos; mientras que la segunda propone experiencias vinculadas en relaciones de proporción y armonía entre las partes. La Organización debería proponer sólo las condiciones básicas para la Autonomía, considerando múltiples factores, como entradas, salidas y sobretodo, cuidar y garantizar el ritmo de producción de contrastes de los que ya hemos hablado. En

ese sentido, la Organización misma de las presentaciones se realizó sobre los tiempos posibles de asistencia al MTA de los participantes y no sobre una curaduría previa. Incluso, la acción final de los vecinos de Tlatelolco se realizó en ese día, por ser domingo y porque los vecinos tenían tiempo de asistir. Una vez más, el azar o la fortuna hizo que se nos revelara toda una lectura de lo extraordinario en este hecho.

Sin embargo, el ejercicio más complejo consistía en Componer. Con Composición nos referimos a lograr que cada uno de los elementos participantes puedan ser una “*Summa*” que lleve al fenómeno a una esfera de complejidad derivada de la cooperación entre las partes, y no a la sola exposición de individualidad.

Componer, fue uno de los actos más complejos de lograr porque requería que las partes, personas o situaciones “espacio-temporales”, se adecuaran a una idea mayor que los englobara; una Autonomía de las relaciones entre partes que produce un todo, más que una Autonomía de la parte sobre el todo. Aquí aparecía una pregunta o paradoja central: ¿La Composición afecta la Autonomía individual? o ¿Es la Composición la evidencia de que se ha instalado la Autonomía? Esta es una de las paradojas más relevantes en el desarrollo del MTA, ya que por un lado la Autonomía se asentaba en las personas y ellas deberían detentarla pero, por otro, la Autonomía es justo una interacción entre las partes hacia un todo como gran hecho que debe rebasar lo personal. La pregunta de si se debería dar preferencia a la Autonomía personal respecto al sistema o si era el sistema el que debería ser autónomo respecto incluso a los intereses personales se volvió un cuestionamiento constante del trabajo. Como ya se ha mencionado, era la Autonomía individual la más importante, y la que incluso debería cambiar las reglas de todo el sistema si era necesario, pero en tanto proyecto total, el MTA exigía su propia Autonomía frente a los participantes en tanto acto colectivo. La paradoja consistía en responder a las dos Autonomías, a diferentes escalas, al mismo tiempo.

Finalmente, el sistema de lenguaje subjetivo del que hablamos en el apartado anterior, y que desarrollaba el flujo general del todo el acontecimiento, se convirtió en la línea autónoma general del suceso más allá de las participaciones individuales, permitiendo que existieran simultáneamente los dos niveles de Autonomía, y donde ninguno interfería en el otro.

Con esta paradoja integramos a nuestra discusión un de los mayores problemas de las sociedades: ¿Deben las libertades individuales y sus Autonomías supeditarse al todo colectivo? o ¿Debe ser el todo colectivo lo que se supedita a la libertad individual y su Autonomía? Lo importante de esta reflexión entre otros motivos, es que es justo el debate que se está teniendo actualmente en México en la relación

entre los órganos autónomos y el proyecto político de estado nación. El MTA daba así su propio punto de vista sobre las posibilidades de Autonomías mixtas dependiendo de la escala a la que funcionan.

LA DIFICULTAD DE YUXTAPONER

La posibilidad de Yuxtaponer o sobreponer dos acciones de diferente naturaleza y procedimientos en un sólo “espacio-tiempo” para obtener un tercero, constituía uno de los objetivos fundamentales del MTA. Era su química sustancial. Con esto queremos decir, que dos acciones de dos disciplinas totalmente diferentes sucedieran al mismo tiempo y en el mismo lugar, y que esta extrañeza de la convivencia produjera una experiencia extraordinaria para los participantes y los observadores, creando una fusión o relación entre las dos que llamamos “un tercero”.

Yuxtaponer es un acto complejo, ya que los dos originales quedan renovados o cambiados al interactuar. No es solamente un procedimiento de mezcla, sino una mutación del accionar mismo, y con ello; una transformación del ser en el mundo; una metamorfosis desde la acción.

Pero esta interacción no podía imponerse desde la curaduría, sólo propiciarse. La propuesta de realizar esta elección era el acto central que el MTA debía intentar. Las “redes de interacción” modificaría necesariamente a cada participante rumbo a otras posibilidades de accionar en su práctica; deberían desplazarlo más allá del estar ahí sólo para exponer su disciplina y convertirlo en alguien que experimenta y descubre otras posibilidades para sí mismo y, en consecuencia, para su práctica. En tanto “Micropolítica” proponía la elección de la transformación de sus roles sociales en su comunidad gracias al vínculo extraordinario con un otro, mientras es atestiguado por otros espectadores. Un acto público de vinculación.

La mayor dificultad para dar este paso provenía de que la mayoría de los participantes tenían otro objetivo al presentarse en el MTA. Alguna causa qué exponer y que no debía malinterpretarse; un mensaje claro qué transmitir; no estaban ahí para experimentar contenidos que les son muy valiosos y arriesgarlos en una acción colectiva. Lo que es perfectamente entendible, respetable y necesario. Para ellos, la Yuxtaposición era todo un riesgo de malos entendidos, o de perder una oportunidad de transmitir al público un mensaje. A este respecto, el MTA nunca forzó ninguna acción en los participantes. Debido a estas razones, la Yuxtaposición fue una excepción y no una constante.

EL SÍMBOLO ESCÉNICO

Cuando la Yuxtaposición no era posible, el MTA recurría a un antiguo modelo, el de los circos a varias pistas, donde en cada una de ellas, se desarrolla una situación completa y autónoma. Con ello se apostaba a que la mirada, y la percepción, irían de una a otra zona. Así lo que no podía ser yuxtapuesto por espacio, podía serlo por mirada.

Fue una sustitución ante el hecho de no poder yuxtaponer en todas las situaciones, buscando que se observara una relación visual entre ellos, que desde el lugar que ocupaba el espectador en el piso superior fue privilegiada porque podía verlos a todos en un sólo vistazo. Incluso no podía observar algo detalladamente sin que en su campo visual interfiriera algo más.

La dificultad de la sincronía o simultaneidad necesaria para la Yuxtaposición devenía a que necesitaba anclarse en un hecho concreto, un objeto específico o zona delimitada para lograr el cruce. Durante la relación del combate escénico con el Kendo, el intercambio del “arma” fue fundamental y concreto, un acto intermedio de técnica, pero encarnado en el arma específica. Yuxtaponer es un hecho físico.

En el capítulo primero mencionamos que los conceptos deberían funcionar como disparadores, no como aplicaciones literales ilustrados en actos, pero fue complejo rebasar a los conceptos mismos como unidades aisladas, porque el concepto es también un anclaje, una zona de seguridad, el espacio de lo conocido, o por lo menos, una plaza de reunión franca y unitiva. Los conceptos necesariamente deberían presentar un cruce, de ahí la relación ya explicada de “Museo-Teatro” como “trampa sagrada”. Sin embargo, en su calidad abstracta, encontrar un cruce de conceptos tan preciso como se intercambia un arma en escena fue un hecho que demandaba una enorme complejidad teórica, difícil de lograr en el procedimiento de tiempos en el que se basaba todo el MTA.

¿Cómo se puede encontrar una mejor vía para dejar atrás un concepto de forma fáctica en un escenario rumbo a un cruce? La estrategia que me aparece ahora, a la luz de este trabajo y a posteriori a la experiencia, es que esto se pudo haberse logrado con la producción de un “símbolo escénico”, con la invención de un sistema de sentido complejo y no cerrado en el que cada una de las partes debería ser puesta en relatividad respecto a las otras, y donde su valor se adquiriera por medio de el lugar que se ocupara en un sistema, no por su significado fijo al objeto, hecho o acto.

Esta práctica sería contraria a aquella donde se considera que las acciones deben ir hacia la indeterminación, la apertura o el proceso permanente. Aquí, por el contrario, deberían ir hacia un

nuevo sentido, dejarse atrás en sus funciones conocidas y utilizadas en el mundo para ir a un nuevo registro de sí mismas en sus valores simbólicos y de sentido. Para ello era necesario crear junto a los otros un símbolo complejo de “*Summa*” donde nada estaría nombrado específicamente, sino sólo relacionando, mostrando así un espacio de complejidad por vínculo, no por definición. Esto hubiera sido posible con mayor planeación y dando roles más específicos, sin embargo, ello hubiera supuesto no dar Autonomía total, sino hacerlos partícipes de un proyecto más amplio. Por supuesto, estas soluciones están ya en Bruno, en Raimundo Lull y otros sistemas por vínculo, pero no logramos instaurarlas en el MTA. Esta paradoja aparecía en el día a día del proyecto.

Finalmente sería difícil de precisar su eficacia, ya que sería un hecho observable sólo en la presentación de la Experiencia, más cercano a los ritos y prácticas bajo las que se tejen las relaciones sociales, los símbolos culturales y los pensares de una comunidad. Por supuesto el MTA no podía llegar a la invención de toda una cultura, pero podía plantear un pequeño germen observable en estos procesos.

EL “GABINETE DE MARAVILLAS”

Ante esta indeterminación conceptual, reaparece como un norte necesario, la idea fundamental y disparadora del “Gabinete de maravillas”. Con él, no nos referíamos solamente a un estado de sistematización y organización “pre-ilustración”, sino a un momento donde el concepto aún no estaba asentado y fijado en un orden racional de apartados, y los objetos reunidos en un “espacio-tiempo” jugaban al mismo tiempo diversos roles según la mirada del observador. Podían así ser objetos mágicos, artísticos o científicos, incluso estas tres funciones al mismo tiempo, u otras miradas inventadas ahí mismo en el acto de percibirlos. Los objetos que existían en él eran susceptibles de ser figuras simbólicas de diversa significación, en el sentido de tener diferentes valores y relaciones organizativas. Su presencia forzaba a asumir la existencia, la percepción directa de un ser extraño en el mundo, aún no conformado en el lenguaje, y con ello, inventar un modo de mirarlo, indeterminando los objetos contenidos unos contra otros, donde la rareza daba misterio a lo extraño. Consistía en una “máquina de juego de significados”, de “ensayo de definiciones”, de “invenciones de ciencias rápidas” para mirarlos, donde la Autonomía de los componentes forzaba a la invención, a la subjetividad, siempre desde una mirada nueva del mundo, la maravilla de hallazgo. Este ejercicio, en cada observador, llevaba hacia la otredad

de uno mismo y de los otros observadores hacia interpretaciones autónomas. Esta era la experiencia que deseábamos lograr a todos los participantes, si bien, era una mirada dirigida e intencionada deliberadamente en la percepción de los espectadores, era fundamental que todos los participantes del MTA nos sintiéramos en este ejercicio de lo extraordinario.

Esta era la finalidad del MTA, finalmente un hallazgo de ludismo libre.

EVITAR QUE EL ESPECTADOR DEVENGA EN “AGENTE DE CONSUMO”

Mientras por un lado el MTA llegaba a zonas de ritualidad, como en la acción final de todo el sistema, rápidamente se desarrollaba al mismo tiempo su contrapeso u opuesto radical en nociones de espectáculo. El MTA se inclinaba hacia uno y hacia el otro de igual forma. Ya que la posibilidad ritual estaba casi clausurada y que no podíamos llevar el hecho hasta allá, la posibilidad espectacular se encontraba muy cerca, sobretodo en lo relativo a las relaciones con la expectación y el riesgo de convertir a los espectadores en consumidores del acto, y así, es sus validadores.

Como intento siempre en mis prácticas teatrales, el espectador no debe ser convertido o tratado como consumidor; no se le considera el centro de la acción; sino por el contrario, se intenta bajo todos los medios otorgarle libertad sin “compromisos” o “moralidades” derivadas de su estar en un teatro. Al espectador lo mueven intuiciones y razones que nos son siempre desconocidas, debe protegerse su libertad de percepción, y como ya expusimos en el capítulo primero, su *“Vita contemplativa”*. Por ello sus reacciones no deben ser interpretadas en códigos de aceptación o no aceptación, en respuestas aprobatorias o que denosten el acto. Lo contrario supondría darle un deber de “otorgar juicios” que realmente no desea tener, porque ello lo convierte en detentador de una ley, no en un ser libre para la contemplación libre y desinteresada.

Si bien cada participante tenía su propia mirada sobre los espectadores, era importante para nosotros poder transmitir esta noción del público, como una presencia de no juicio y sobretodo, no consumista, que no debe dar su opinión de un producto y que no está ante un “servicio”.

El espectador tenía garantizada su Autonomía en cuanto tiempo y espacio de observación, y era autónomo respecto a los hechos. Incluso observaba un tejido de dirección y dramaturgia exclusivamente creado para él en una experiencia que evocaba el “Gabinete de maravillas”. Así, con Autonomía de uno respecto al otro se construía un verdadero ámbito de libertad y de encuentro afortunado.

LA “COMUNIDAD INTERIOR” DEL ESCENARIO.

Cada participante tomó su decisión respecto a este asunto, pero fue importante hacerles notar que los hechos en el escenario eran lo suficientemente valiosos para existir por sí mismos aún si Expectación. La comunidad del escenario era absolutamente autónoma respecto a sus observadores.

Nunca sucedió que no existieran espectadores en el teatro, pero aún si esto hubiera ocurrido, los actos en sí mismos hubieran tenido razón total de ejecutarse, ya que su finalidad para existir o ser activados no radicaba en ser observados sino en ser necesarios para quien los realizaba como un acto personal vinculado a una comunidad que lo sustentaba desde dentro mismo del escenario. Estas “comunidades interiores” se impulsaba así unas a otras en la búsqueda de puntos de llegada imposibles por sí mismos en un acompañamiento energético necesario.

MUSEO Y TEATRO COMO SITUACIÓN ENERGÉTICA

Teatro y Museo son también arquitecturas, el MTA debería equilibrarlas y relacionarlas. Sin embargo, arquitectónicamente era claro que estábamos en un Teatro y no en un Museo. Por ello requería más utilización de principios arquitectónicos teatrales que museísticos como nos demostró el aspecto de la sillería antes expuesto. Estas relaciones se expresaban también en hechos subjetivos de lenguaje, luz, ritmo, sonido o distribución del espacio. Sin un trabajo de iluminación correcto, el espacio amplificaba o reducía el hecho de forma desproporcionada. Por ejemplo, el espacio se percibía muy grande para las conferencias y por otro lado muy pequeño para las acciones públicas como la de los vecinos de Tlatelolco. No tiene que ver con metros sino con la energía emanada desde las acciones y con la cantidad de cambios exteriores en el espacio, e interiores en los participantes.

Cuando hablamos de energía hablamos de la potencia de generar o albergar cambios perceptibles, o incluso de resistirse desde la voluntad a un cambio que pareciera impostergerable. La energía se asume como una potencia y su manifestación, visible gracias a la evidente transformación de un estado a otro. Así, cuando hablamos de energía en un escenario específicamente, hablamos de una relación o una razón entre los cambios internos en un participante y la afectación de los que lo observan, convertirlos en su caja o cuerpo de resonancia. La energía es así un estado donde pueden ocurrir cambios intencionados y expandir dichos cambios a otros sectores que se encontraban pasivos, provocando acciones sobre otros.

La energía es así un valor abstracto del que se ven sus efectos, pero no es posible determinar tajantemente cómo se crea, ya que es una resultante de fuerzas más que un factor en sí. Podemos así compararla con la luz, que es una manifestación de energía evidente pero que puede provenir de múltiples fenómenos fuente; o el calor, que de igual forma es una percepción que puede provenir de diferentes fuentes.

El escenario puede contener, enfocar, resonar, desaparecer, aplastar etc. Acciones de la energía misma. El MTA se convirtió en un reto de qué acciones debería realizar el espacio en concordancia con cada acción.

LA DIRECCIÓN EN VIVO DE UNA INSTALACIÓN

Mi trabajo como director era proponer y coordinar estas “acciones de energía” a partir de las relaciones de colaboradores propuestos por la Curaduría.

En tanto iluminador, mi trabajo consistía en otorgar un tamaño adecuado al espacio para la acción que se desarrollaba. El tamaño del espacio es una percepción, y esa percepción de metros, profundidad y distancia está dada por la luz, que es la verdadera creadora del espacio. La luz tiene la posibilidad y la responsabilidad de darle una medida específica al espacio en su percepción. Era mi trabajo que, mientras se desarrollaba la acción, pudiera contribuir a darle una “medida exacta” al espacio, para que el hecho se observara en la proporción correcta.

Como ya se ha mostrado en el capítulo segundo, se diseñaron diversos ángulos de iluminación para tener todas las opciones posibles para crear sombras, distancia y reflejos; adicionalmente, se dirigieron luces directamente a los muros, para que los espectadores pudieran observar el final del espacio o no según se requiriera, y el uso del color como atmósfera. Finalmente, se diseñaron luces meramente arquitectónicas, que se dirigían a hacer sentir el tamaño del espacio, los muros, la altura e incluso el techo por arriba de la parrilla de iluminación. En tanto experiencia teatral, el espacio debería construir una subjetividad, un lugar, una atmósfera; en tanto Museo, se trataba de construir un contenedor para el hecho, una sala de exposición y también un marco. Sin embargo, lo más importante era poder crear un “paso del tiempo” para los hechos por medio de los lenguajes más sutiles. El espacio devenía así en un contenedor capaz de realizar acciones tomando la función de “visibilizador”, aislante, amplificador o

de “enmarcamiento”. La plasticidad del “espacio-tiempo” y del escenario fue uno de los grandes hallazgos.

La “Dirección técnica general” de todo el suceso buscaba concentrar en cada decisión las funciones que durante cuatro meses había asumido.

Más allá de las responsabilidades que lo acompañaban, el puesto de “Dirección técnica” de todo el MTA ha sido uno de los más afortunados en mi trabajo en el Teatro. La posibilidad de aplicar reglas de estructura dramática, o valores de dirección a un hecho que ocurría en vivo, ha sido uno de los más apasionantes momentos de “escritura” teatral en mi trayectoria. Su fortuna era que sólo existía como un acompañamiento, como un “dejar ser” o “permitir manifestarse” a otro. A diferencia de otros procesos escénicos, donde el trabajo consiste en proponer o crear, este se particularizó por su aspecto casi invisible, más cercano a la artesanía, donde al elaborar una sencilla jarra de agua, nunca puede olvidarse que por más adornos que lleve, su función es siempre clara, cotidiana, sin relación con la personalidad o el ser en el mundo de su constructor. Es así una función que permite existir; que da libertad; que limpia de obstáculos.

En estas horas frente al MTA he podido atisbar un poco de una espiritualidad con relación a la creación, la de la desaparición final, sin dejar rastro, la vía propuesta por las antiguas artes, como la caligrafía china o los constructores de las mezquitas islámicas, donde lo esencial de su arte es la renuncia de toda necesidad de expresión del ego del artífice. La creación, en este caso la dirección, es un servicio a otros, el desarrollo de un medio que pueda contener belleza y lazos de unión para la expresión de una comunidad. Este proyecto y este proceso me ha permitido acercarme a estas tradiciones, transitar fácticamente a contraflujo de las demandas al “artista contemporáneo” de crear un arte único, original, casi un sello o denominación de origen que le permitan participar en el mercado capitalista donde es un creador de productos y donde él es un producto más.



(Imagen del "Museo-Teatro Autónomo")

CONCLUSIONES

El MTA fue una profunda enseñanza para los que tuvimos el privilegio de participar en su diseño y creación. El mayor aprendizaje provino de las extraordinarias relaciones establecidas entre personas de muy diversas áreas. Gracias a estos “ensambles de diferencias” logramos, en tanto comunidad efímera, asumir riesgos estéticos y realizar ensayos de comunidades utópicas que nunca habíamos intentado anteriormente y que fueron posibles gracias a la colaboración de las personas y la producción otorgada por la UNAM, el “Festival Aleph” y “Teatro UNAM”.

Su mayor logro consistió en que sus artífices fueran perdiendo el rol protagónico, quedando sólo como los impulsores de experiencias autónomas de mayor complejidad, ensayando al mismo tiempo los cimientos de un futuro proyecto totalmente autónomo que lograría generar su propia regulación más allá de lo que puede imaginar y crear un sólo equipo de trabajo. Para mí ha sido un verdadero privilegio participar en su desarrollo como creador de Teatro, ya que me ha permitido enfocar mi arte desde otros ángulos y modelos de mayor interacción abstracta con manifestaciones aplicables en lo real.

Divido las conclusiones en tres partes. La primera llamada “Valoración de la experiencia” Expone algunas notas finales sobre la experiencia total. La segunda denominada “Museos-Teatros Autónomos, perspectivas futuras” donde presento algunos breves “ensayos” de posibilidades para este modelo creativo y de trabajo que fue el MTA. Finalmente, una tercera titulada “Una reflexión final: los límites de la Autonomía” a modo de conclusión al concepto que hemos debatido a lo largo de este trabajo, sus aplicaciones prácticas y sus implicaciones en el momento actual de la historia de México

VALORACIÓN DE LA EXPERIENCIA

UN RETO DE “LENGUAJE ARTÍSTICO”

El MTA constituyó para mí un proyecto de hibridación de lenguajes artísticos que representó la creación y diseño de un flujo creativo único en su planeación. Fue una invaluable oportunidad para el desarrollo y ejecución de un estudio sobre el Teatro para el que no había encontrado anteriormente las condiciones de realización. Su estructura me permitió concebir, desarrollar y ver manifestados estados y “espacios-tiempos” teatrales en modelos de mayor permeabilidad, extrañeza e integración, utilizados como contenedores para otras experiencias. De igual forma, ha sido la primera experiencia en la que puedo trabajar deliberadamente con modelos de hibridación como el Museo o la Instalación y, gracias a ello, bordear la experiencia artística y estética.

Fue también la apertura de un nuevo horizonte sobre los posibles usos del lenguaje en el Teatro a varios niveles significantes, y de su aplicación al trabajo con redes de comunidades como medios para impulsar la creación, el pensamiento y la reinención de sí mismos en situaciones imaginarias al construir una “Micropolítica” desde el territorio de la estética.

Considero el MTA como un ensayo y un paso más en las experiencias que me interesa desarrollar relativas al pensamiento y la activación de las ciudades como “espacios-tiempos” u “Horizontes de sucesos” detonantes de posibles utopías que arrojen situaciones aplicables a las urbes y comunidades reales. Constituyó un aprendizaje sustancial de los roles que se pueden desempeñar en la creación de experiencias colectivas, que no se delimitan a roles curatoriales, de dirección teatral o de trabajo técnico, sino que exigen habitar puntos intermedios entre ellos. Una de las tareas ha sido justamente la invención de un punto intermedio entre ellos, donde radicó gran parte de la creatividad artística y pragmática del mismo, funciones que sólo existieron efímeramente para este proyecto, y que funcionaron como vasos comunicantes, no tanto como solucionadores de problemas, sino como activadores de inspiración y detonación; como provocadores de otros hacia el desarrollo de modelos permeables para el Teatro y el arte en general. Estos roles creados tienen como objetivo motivar la producción de acciones que deben rebasarse a sí mismas.

ENSAYOS SOBRE MODELOS DE PENSAMIENTO

Los actuales modelos de producción de artes, estética y realidad, aceleran su desarrollo hacia nuevas potencialidades de significado y sentido. Estas posibilidades no se construyen solamente de pensar el futuro y los próximos pasos en su desarrollo, sino de valorar las facultades, fuerzas y potencias de los fenómenos teatrales y museísticos que hemos dejado en el pasado y que podemos reintroducir en nuevas relaciones bajo una nueva luz. Es importante dejarnos guiar por las intuiciones del pasado que no se concretaron; intuiciones que aportan libertad y otros modelos de pensar. En ese sentido, el “Teatro” de Giulio Camillo y el “Gabinete de maravillas” ha sido las ideas más inspiradoras para este proyecto, inspiraciones y rumbos que no se agotaron sin duda, pero que nos confirieron libertad y un referente de intentos alejados de nuestro entorno creativo directo, así como una prudente desconfianza hacia nosotros mismos y lo que creemos saber del mundo, del Teatro y de las relaciones del pensar.

Estas ideas inspiradoras fueron además, un ejemplo de cómo podíamos equiparar los actos internos y mentales de los participantes con hechos concretos en lo externo, para ser compartidos a su vez con los espectadores. Una valoración y aprendizaje de lo que las relaciones entre lo que aún no está rigurosamente clasificado pueden aportar. Finalmente, toda el área de desconocimiento de una disciplina sobre otra no era una desventaja, sino por el contrario, la opción de acercarse a lo nuevo, casi desde el sentido de una “*docta ignorantia*”.

El MTA fue también un intento de dar prioridad a los valores de percepción sobre los analíticos. La valoración de la presencia y de la experiencia como fenómenos guía, han supuesto una valoración de lo perceptual. Si bien, se comprenden las dificultades de este planteamiento, sobretudo en términos de enunciación, lenguaje y herramientas desde las que se construye el conocimiento en las universidades, la experiencia en tanto “espacio-tiempo” ofrece una posibilidad de comprensión profunda, creemos que no lo suficientemente valorada en la cultura occidental. No se trata de un desprestigio del conocer, sino por el contrario, del deseo de generar otros modelos humanos de estar en el mundo y de derivar de ellos un accionar que pueda ser traducido a acciones políticas y sociales que logren, una vez más, incluirse y, sobretudo ampliar, los modelos del saber.

PERCEPCIÓN Y EXPECTACIÓN

Ha sido importante para este proyecto no otorgar a los espectadores el papel de consumidores de un servicio que pueden juzgar o valorar en tanto relación “costo-beneficio”, sino darles un lugar en tanto testigos privilegiados de una forma de vida excepcional que se les ha compartido en igualdad de condiciones y, al mismo tiempo, en igualdad de libertades como la permanencia a voluntad en el espacio.

Esta relación y su desarrollo nos ha parecido importante en este tiempo donde las artes se van gobernando de forma más definitiva por el consumo y la aprobación verificada del público, colegas, comunidades, festivales o curadores. La no dependencia de redes de valoración exterior era necesaria para ofrecer un medio libre de juicios a aquéllos que por primera vez formarían parte de un hecho artístico, y como liberación a los que ya lo conocían. Este no debería ser un espacio de jerarquías, sino algo más cercano a un patio de juegos de posibilidades, a un territorio de ensayos sin resultados fijos. La anulación de la situación de aplauso pertenece a este mismo desarrollo de relaciones sin juicio.

VALORACIÓN DEL “SER PERSONA”

El proyecto nos ofreció también una experiencia concreta sobre los riesgos de la Autonomía en tanto proceso social, y nos ayudó a comprender y experimentar la brecha entre su enunciación teórica y su aplicación práctica. Dichos riesgos se derivaron de la experiencia directa con las personas, resolviendo problemas y tomando acuerdos. Sin embargo, la Autonomía mostró su efectividad como disparador de experiencias y como concepto aglutinante, sobretodo en una comunidad que sabe que debe defenderla como requerimiento esencial para la construcción de un futuro para sí misma y para México, que es quien finalmente le otorga la Autonomía a la UNAM.

Un rasgo importante es que estas valoraciones y ejercicio de lo autonómico no se dieron en situaciones de supervivencia, de tensiones raciales o de clase social, es decir, en las condiciones normales de las sociedades, sino en entornos de máxima confianza entre las partes, en entornos de valoración mutua, lo que de por sí, evidencia una vez más, los graves problemas de credibilidad que atraviesan nuestras sociedades. El MTA se creó en un ámbito donde las personas se relacionaban haciendo lo que más deseaban hacer, en un ámbito donde eran reconocidas plenamente por su trayectoria y en sus

puntos máximos de desarrollo humano, siendo valorados simultáneamente en varios aspectos de su “Ser Persona”. En este aspecto se cumple y desarrolla uno de los constitutivos de los proyectos teatrales más profundos, donde el Teatro se comprende como el espacio en que se inventa y se desarrollan los conceptos fundamentales del “Ser Persona”. Desde esta perspectiva, el MTA ensayó modelos de trabajo sobre la responsabilidad, la creatividad y el respeto, que normalmente se dejan de lado en las sociedades. Sin estos pilares, las sociedades nunca serán verdaderos campos de experimentación de otras posibilidades de sí misma hacia un mejor desarrollo.

VALOR DE LA DIFERENCIA

El MTA se constituía como un sistema de producción de extrañeza y diferencia, que cuidaba la no unificación de lo extraño en zonas de igualdad. La diferencia asumida y protegida, vista como necesaria para la apertura de otras zonas humanas, que el acuerdo entre partes podría neutralizar. Esta me parece una de las grandes reflexiones que deja el MTA en mi experiencia, la posibilidad de crear zonas francas de desacuerdo no conflictivo, donde éste se puede ejecutar con resultados positivos para todos, de la misma forma en que se exploró la violencia y sus modelos de sublimación, dejando de señalarla como un mal únicamente, sino observando como otras tradiciones han podido sublimarla y usarla a favor. La diferencia puede de igual forma asumirse como un detonante de hallazgo, extrañeza y un nuevo modelo de percepción.

En los mismos valores se incluía lo diferente y lo irreconciliable como fortaleza, con cierto aire “Antidemocrático” esto es, que la mayoría no dominaba a las minorías, sino que cada fragmento debería conservarse por sus valores de especificidad y diferencia, aunque fueran sostenidos por uno solo de sus integrantes.

El “No acuerdo” como principio unitivo también fue parte del suceso, y no bajo la idea de “tolerancia” sino de impulso para buscar nuevas desigualdades como hallazgos o como aporías útiles creativamente. El MTA buscó integrar las “ideas negativas” es decir, las zonas de recepción, captación y pérdida como necesarias. Ideas como disolución, no necesidad, injustificable, se volvieron importantes, no en el sentido moral o de juicio a las acciones, sino en términos de experiencia y de proceso concreto. Eran finalmente una manifestación de diferencia.

“MUSEO-TEATRO” COMO PENSAMIENTO

Museos y Teatros no son sólo zonas arquitectónicas o simbólicas de conservación de reglas artísticas, sino un campo de posibilidades; son potencias aún no desarrolladas del todo que ofrecen una alta libertad de creación. Las relaciones artísticas que se producen en ellos pueden aportar a los actuales debates sobre “Lo real”, en cuanto a las nuevas definiciones de creatividad y de trabajo que traerán consigo la inteligencia artificial, la robótica y las nuevas generaciones de redes en internet. Museo y Teatro pueden ser representaciones o duplicaciones de los actos mentales subjetivos, así como territorios de pruebas en constante ampliación.

La valoración del Teatro como situaciones organizativas sobre las que se construyen otredades de “Lo real” es una importante reflexión, un ejercicio necesario y un proceso de creación que vale la pena asumir en toda su profundidad y con todas sus posibles consecuencias. No solamente desde las regiones artísticas, sino desde la suma con otras disciplinas del conocer y del hacer. Incluso con aquellas con las que parecen no tener vínculos directos, como demostraron las excelentes participaciones de los deportes adaptados o del ajedrez, que se convirtieron en verdaderos territorios de expansión teatral y artística.

El MTA fue un primer intento por sumarnos a la discusión de las artes contemporáneas no sólo como zonas de goce y propuesta estética, ni sólo como campos de activismo que reafirman o se unen a causas de “Lo real”, todas ellas de una notable urgencia y necesidad, sino que, en otra hoja de ruta complementaria a estas, sumarse a la discusión sobre el futuro de la Conciencia como fenómeno en sí. Pueden ser el valioso territorio del pensamiento desde otros ángulos, el espacio libre donde otras disciplinas puedan relacionarse en una zona neutral, una zona que abre un “Ludismo lúcido” desde el que se pueden extraer contenidos no visibles sólo desde sus propias disciplinas debido a sus ya conocidos modelos e inercias de pensar y accionar.

El Conocimiento y su sistematización, así como los medios para producirlo, también requiere de revaloración, de ser reinventado, de dotarlo de nueva fuerza simbólica en su acción cotidiana. Bajo la mirada de la experiencia teatral, el conocer puede fortalecerse y ser debatido desde otras perspectivas. La universidad es el espacio ideal para ensayar estos modelos de pensamiento complementario.

Desde el punto de vista del Conocimiento en México, tenemos un rezago considerable en introducir las ópticas indígenas del mundo a nuestro pensamiento crítico e incluso construir proyectos de conocimiento en colaboración con las comunidades indígenas. También será necesario incorporar

las miradas y modelos de otras formas de pensar y percibir, como los descritos en los estudios de Viveiros de Castro sobre el pensamiento amerindio. La presencia de las comunidades Mixe en el MTA convocadas por Juan Mario Pérez aportaron uno de los momentos más extraordinarios del fenómeno precisamente por su mirada única del “espacio-tiempo”; mirada necesaria en muchas investigaciones universitarias y zonas del conocimiento. El Teatro y las artes pueden proveer estos espacios donde los conocimientos no pasen sólo a través de modelos teóricos sino de experiencias concretas.

“MUSEOS-TEATROS AUTÓNOMOS” PERSPECTIVAS FUTURAS

Como reflexión final sobre el modelo del MTA, nos gustaría ensayar algunas de sus posibilidades más allá de lo que fue esta experiencia, como proyecto a futuro o para una segunda etapa.

El MTA debería dar un paso más hacia su utopía. Este consistiría en que después de la exposición de las partes autónomas de forma apartada e independiente, que ha representado la mayor parte de este primer ejercicio, estas pudieran comenzar a integrarse en relaciones de mayor complejidad, fusionándose o produciendo nuevas expresiones con plena Autonomía de lo que fueron en la presentación original. Así, una nueva práctica de combate y sublimación de la violencia debería aparecer con plena Autonomía del Kendo y del “Combate escénico”. Un tercero derivado de los anteriores reclamando su propio ser. Los componentes originales en el MTA no tuvieron tiempo para una unión o vinculación compleja, sólo para un primer reconocimiento y para hallazgos fortuitos.

El MTA debería poder avanzar y plantearse nuevas combinaciones, incluso etapas bien definidas atendiendo a la vida orgánica para establecer relaciones “químicas” o “moleculares”; llegar a una relación de los componentes fundamentales en interacción, no únicamente del Conocimiento ya exteriorizado, sino de los componentes más imperceptibles incluso para sus mismos “accionadores”. Por poner un ejemplo de esto, faltó en el MTA alguna interacción donde Lenin Velásquez hubiera podido transmitir su trabajo interno para jugar ajedrez durante tres horas ininterrumpidas en pleno estado de concentración y meditativo a los actores que conformaban el Coro o a los deportistas del “Tenis de mesa”, desarrollando así un tratado sobre otras “Vías de la atención” y del ser, más allá de las activas y las contemplativas. Extrayendo lo fundamental desde estas tres disciplinas previas que deberían decantarse en una cuarta.

Más que clínicas o seminarios, deberían ser resultado de laboratorios, del paso por la experiencia, más cercanos al modelo del ensayo en el Teatro, pero con la diferencia sustancial que no se hace con una finalidad, sino para producir una experiencia fáctica, un “saber por la acción” una variante de la *Frónesis* clásica. En ese sentido, un hacer en los linderos de lo ritual, donde debe transitarse para saber, pero no en un sentido sagrado o religioso sino de ambiente laico, donde se puedan instaurar otras formas del “Ser Persona”, con consecuencias prácticas de aplicación en la vida social.

La principal complejidad para llegar a estas relaciones es que consideramos que la acción debe ser siempre positiva, descartamos que la pérdida sea una acción valiosa, así la mayoría de los participantes asistían con una expectativa de ganancia, misma que parecía justa, asistir por una pérdida parecía ilógico, la lógica del conocimiento y del reconocimiento es siempre positiva. Asistir para perder la propia práctica en busca de una tercera aparecía como un contrasentido, por ello no existía una “respiración” para la acción. Siguiendo con esta imagen, prioritariamente se trataba de exhalar. Un futuro MTA debería privilegiar la pérdida como objetivo, la experiencia negativa, y por ello requeriría hacer de la mística un estado habitable.

La última perspectiva del proyecto, su total culminación, consistiría en que el fenómeno se volviera autónomo sin necesidad de creadores o reguladores; una Autonomía que se transformara a sí misma a diferentes versiones, donde cada uno de sus elementos pudiera expandir a otros sus propios hallazgos y sobretodo, rebasar en la interacción los límites de su conocimiento producido. Sería necesario que cada participante reinventara el sistema, pasando de Museos, Teatros e Instalaciones como fenómenos rectores iniciales, hacia Laboratorios, Quirófanos, Redes de informática, Canchas de deporte etc. estructuras múltiples puestas en relación como detonantes de nuevas situaciones aún no pensables. Hacer de lo teatral vehículo o zona franca, libre para la invención o la expansión del Conocimiento u otras versiones del “ser en el mundo”, dejando el Museo o el Teatro como contendores para pasar a acciones en situaciones concretas en las urbes.

Una segunda vía sería mantener estos ensayos de Autonomía en un espacio neutro y libre de expectativas, mantenerlos como un fenómeno de libertad de acciones y reacciones sin necesidad de entrega de resultados. Este espacio de laboratorio de ideas o de ensayos de experiencias, que conduzcan a otras vinculaciones entre Conocimiento y Experiencia, debería reunir personas de diversas disciplinas universitarias, que por medio de estos actos encontraran otra forma de relacionarse. Un laboratorio permanente de pruebas dentro de la universidad, como un proceso frecuente de interacción sería muy

útil, en tanto ofrecería un espacio de conexión de pensamientos y prácticas, del cuerpo, de la mente y de lo imaginario que hoy no existe.

El MTA es también un modelo de especulaciones, sobretodo por contar con múltiples disciplinas, que arrojan la evidencia de que las disciplinas requieren de un “espacio-tiempo” neutral donde construir en conjunto.

El MTA trató de ser una frontera de lo pensable dentro de la máxima universidad de México, y celebró la capacidad de crear relaciones entre comunidades normalmente aisladas entre sí. Un MTA que pudiera extenderse en el tiempo, podría llegar a más alcances, sostener a largo plazo sus objetivos, podría producir otras formas de Experiencia y Conocimiento, no necesariamente nuevas, sino de suma entre varios modelos.

Esta experiencia descrita y llamada MTA no es más que un modesto ensayo de estas posibilidades, pero que ha mostrado la efectividad de los vínculos entre comunidades extrañas o lejanas, pero sostenidas por los mismos valores de creencia en la libertad y en la Autonomía.

UNA REFLEXIÓN FINAL: LOS LÍMITES DE LA AUTONOMÍA

Aparece al final de estas conclusiones otra paradoja y una pregunta fundamental, aquélla de si la Autonomía como valor de independencia y completa decisión no es un freno para los modelos de transformación que existen en el arte y que se basan en forzar cambios y percepciones con cierta fuerza exterior. El arte es un modelo de autoexigencia incorporando factores exteriores. Muchas veces en función del hecho artístico como un todo mayor a sus participantes, se debe renunciar a la propia Autonomía. La Autonomía fácilmente puede volverse un sistema de equilibrios y de inercias que devengan en neutralidades cómodas, o esquemas sólo diseñados para la supervivencia inmediata, que no busquen el riesgo en función de mantener el correcto equilibrio del sistema, prefiriendo mantenerse de forma íntegra y sin cambios. Si algunas de las partes debieran ser eliminadas para provocar un cambio en el sistema, la Autonomía podría impedir que así fuera. El sacrificio no es autónomo, es ritual. Por ello, el final del MTA terminaba con un rito que implicaba la destrucción del sistema mismo hacia su necesaria muerte. El MTA debería ser aniquilado en tanto sistema si quería acceder a una ritualidad

final. Sin embargo, esta ritualidad debía detenerse en ese punto, ya que no era posible desarrollarla más debido al contexto del estar en un festival y en un foro. Con ello, el ritual era el último acto posible dando por terminado el acto en tanto arte. El acto en tanto sacro sólo podía sugerirse, pero no instalarse.

La Autonomía no contiene un sistema que garantice su muerte y renovación, sino su perpetuación. Es resultado de la supervivencia, el espacio para tomar las mejores decisiones para el sistema. Cuando en un hormiguero una hormiga o en una colmena una abeja se encuentran enfermas, ellas mismas se aíslan para morir y proteger así al sistema. El hormiguero o colmena no va a mutar para integrar la enfermedad, desde el punto de vista evolutivo esto es fundamental y necesario. Lo importante es la especie y su Autonomía frente al individuo. Sin embargo, en el MTA el individuo era lo más importante en tanto espacio de acción interna y de posible cambio; el orden del Museo-Teatro debería ser puesto en peligro para la existencia de la experiencia particular. En la naturaleza este problema no existe, la decisión es clara, pero no lo era para nosotros, que buscábamos una Autonomía del individuo, y un sistema que incluso pudiera perderse a cambio de sostener la Autonomía de uno sólo de los suyos. Es un acto que está en la base de la ritualidad humana e inherente a los procesos de transformación profunda de la psique. El MTA sólo pudo quedarse en el límite entre la Autonomía y lo sagrado, pero pudo asistir a ese límite de forma práctica y humana. ¿Es esta encrucijada la que finalmente estamos debatiendo en México actualmente respecto a las Autonomías? o ¿El debate nacional se aprovecha de estos temas para otros fines más inmediatos y menos trascendentales? Nuestra respuesta es que tarde o temprano como nación deberemos llevar la Autonomía hasta sus más profundas implicaciones de forma dialogada, en hechos y en experiencias concretas, si es que queremos evitar confrontaciones sociales donde no sólo estarán involucradas fuerzas políticas, sino incluso rituales. Esperemos que el Teatro entonces asuma su naturaleza de Experiencia en los debates futuros y vuelva a ser el “Acto de excepción” creado por la cultura occidental para reinventarse una y otra vez a sí misma más allá de lo pensable.

MUSEO-TEATRO AUTÓNOMO

“APÉNDICES”

**MUSEO TEATRO AUTÓNOMO:
LA VOZ EXPERIENCIAL DE LA AUTONOMÍA EN LOS ESPECTADORES Y
EJECUTANTES**

POR EDUARDO CAMACHO

INTRODUCCIÓN:

Museo-Teatro Autónomo se llevó a cabo cuatro días consecutivos dentro del marco del Festival de arte y ciencia: El Aleph, del 23 al 26 de mayo de 2019 en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz de las 5:00 p.m. a las 9:00 p.m. Se vivió esta instalación escénica que celebró los 90 años de la autonomía de la UNAM, cada día se presentaron números diferentes, cada función/exposición¹²⁴ era única e irreplicable por la diversidad de contenido.

Esta propuesta conduce a cuestionar o a crear nuevas categorías del teatro mexicano, esto va más allá de ser solamente teatro o una instalación. Museo-Teatro Autónomo contiene todas las artes, es decir, varios fragmentos que terminan formando un todo, vincula las voces de autonomías universitarias para crear un lugar en el que se comparte generosamente con el otro.

Alberto Villareal fue el encargado de reunir a más 150 personas en un mismo escenario y con el mismo espíritu de exaltar nuestra autonomía, no sólo como universitarios sino como seres humanos. Más allá de ser el creador del concepto, la dirección y del diseño espacial, fungió como el verdadero líder de este barco, uno que traía abordo a muchas voces bajo su guía pero, sobre todo, transmitiendo la pasión por mostrar nuestra autonomía con libertad.

La autonomía era aplicable para todos, por ejemplo, el espectador decidía qué ver y cuánto tiempo quería permanecer en el recinto, el participante a través de su número manifestaba la autonomía en un discurso o en su ejecutar, y los creativos tuvimos la oportunidad de ser autónomos en nuestra labor.

Los valores que percibí en este proyecto fueron integración, inclusión, generosidad y autonomía. Lo que movió el corazón de todos los que fuimos parte de esto, fue el orgullo de pertenecer y de celebrar la autonomía de nuestra alma máter, la UNAM.

¹²⁴ Llamo función/exposición por la dualidad del museo y el teatro dentro de un mismo acontecimiento.

Participar como relator en este proyecto ha sido una experiencia única, jamás había tenido la oportunidad de presenciar un acontecimiento que tuviera la mayoría de los hechos observables como el deporte, la música, la danza, videos, experimentos, *performace*, las conferencias, el museo y el teatro. Los ejes para crear esta relatoría fueron la experiencia en el momento presente de haber presenciado el acontecimiento y la relación espectador-participante.

Presencí todo un proceso de organización masiva, juntas, ensayos, pruebas y funciones, hubo trabajo arduo y mucha comunicación. Por el concepto de la instalación era fundamental el respeto al tiempo y a las entradas y salidas de los números. Durante los cuatro días contemplé todas las funciones/exposiciones, también a todos los espectadores, de hecho, fue muy grato ver que eran de todas las edades, la opinión sobre sus experiencias fue muy variada, pero la mayoría coincidió que nunca habían visto algo similar.

A su vez, observé a todos los participantes, cada uno mostró lo mejor de sí y lo interesante fue que no todos eran artistas escénicos y era la primera vez que se enfrentaban a un escenario teatral.

Fue una experiencia *multisensorial* hasta para la propia investigación, la relación que se dio entre los espectadores y participantes fue algo que estuvo en todos los niveles, en algunos números había una atención completa, en otros hubo momentos de identificación por medio de la tristeza y melancolía, momentos de emoción extrema por las porras universitarias y momentos de luto al recordar momentos de muerte en nuestro país.

A continuación doy a conocer los acontecimientos relevantes las juntas y de cada función/exposición en las que se narra la experiencia de los espectadores y participantes de ese día; como fueron tantos me encargué de documentar sólo una muestra de todos. Había espectadores que decidieron no compartir su experiencia, otros que salían con prisa y otros que les entusiasmó ser tomados en cuenta. Los que compartieron su experiencia lo hicieron de forma participativa y proactiva con el fin de compartir su experiencia de haber formado parte de Museo-Teatro Autónomo.

JUNTA DE PRODUCCIÓN, 12 de mayo de 2019.

En esta junta estuvieron Alberto Villareal, David Jiménez, Guillermo Revilla, Fausto Castaño, Miguel Hernández, Jazrael Ache-Sáenz, Ricardo de León y yo. Se dio a conocer la programación día

por día, se lanzaron ideas para resolver algunos imprevistos y soluciones. Se consideró importante tener un reloj visible para los participantes y marcar el piso, el factor más valioso es el tiempo.

Para un mayor orden se planteó que cada ejecutante debía explicar a detalle lo que iba a realizar por cuestiones de logística y orden. Se anunció que por la variedad de números habría simultaneidad para que fuera una experiencia *multisensorial*, debido a lo multifocal.

Se creó un gran diálogo con Miguel Hernández y Jazrael Ache-Sáenz, los directores de audio y video, respectivamente, ya que estos dos elementos debían estar acorde a lo que necesitara la escena.

REUNIÓN INFORMATIVA, 20 de mayo de 2019.

Para este día la mayoría de los elementos ya estaban montados y haciéndose pruebas con ellos. Las pantallas, proyectores, cámaras, luces, audio, etc., ya estaban instalados para continuar haciéndose pruebas para buscar el efecto múltiple observable. Hay ocho computadores y varias consolas lumínicas, los encargados de cada área les enseñaron a sus asistentes cómo usar los equipos.

En esta reunión se convocó a todos los participantes para mostrarles la disposición espacial y los mecanismos lumínicos, de audio y video. Los integrantes resolvieron sus dudas técnicas y se comunicaron con las áreas correspondientes para los requerimientos especiales de audio o video.

FUNCIÓN/EXPOSICIÓN 1,

23 de mayo de 2019

A las 17:00 horas inició Museo-Teatro Autónomo, los espectadores entraron muy curiosos tomando fotos de todo. La escena comenzó con un video animado acompañado de un audio espectacular. Después del video aparecieron los alumnos del Centro Universitario de Teatro (CUT) cantando porras de la Universidad con batucada, esto provocó interacción con el público, de hecho, el ambiente de las novatadas llegó a los espectadores mediante el morbo de grabar con sus celulares cuando dos participantes se raparon en vivo, después siguieron conferencias, monólogos y muestras deportivas.

En el escenario hay pantalla que toma el tiempo para que los participantes midan su duración y, a su vez, el equipo creativo está en la escena. Todas las pantallas me provocan la sensación de estar en el cine; aunque el video, el audio y la escena están en completa armonía.

Un número que tuvo mucho impacto y resonancia de este día fue el de Juan Manuel Reyes, un joven actor que en su presentación cuestionó: ¿Qué autonomía puede tener un país en el que se matan mujeres?

I) EXPERIENCIA DE ESPECTADORES

EDGAR VALADEZ, actor.

Me agradan los trabajos del director, sólo visto algo similar en sus propuestas. Fue una experiencia grata porque el video del inicio fue muy interesante, me provocó una sensación futurista. Me impactó lo visual.

PAULINA.

He visto muchas instalaciones, pero nunca una como ésta. Noto que el espectador tiene su propia autonomía.

ANDREA, 50 años.

Mi experiencia fue emocionante, las proyecciones y las luces me encantaron. Me gustaría que esto tuviera más difusión por medio de las redes sociales u otros medios.

ALEJANDRO VELAS, 50 años.

No conocía nada de esto, es interesante ver diversas facetas de espectáculos. Fue algo grato ver al mismo tiempo a los participantes en el escenario y los videos. No me gustó estar parado porque fue un poco incómodo.

JOANA, 32 años, actriz.

Se nota la premisa de unir lo universal de la UNAM, aunque siento que lo que leí en el programa de mano es rebuscado, no es incluyente. El discurso escrito aleja en lugar de acercar. Lo magnífico fue

que no sabía a qué venía, el inicio fue muy bueno con las porras, pero después se repetían a cada rato y me resultó cansado. Vi algo parecido en Monterrey bajo un formato de arte contemporáneo.

II) EXPERIENCIA DE PARTICIPANTES

JOSÉ LUIS, 28 años, taquero.

Esto es bonito, sentí buena vibra. Me siento tranquilo. Vendo tacos desde hace dos años aquí en el Centro Cultural y es algo que la gente siempre pide saliendo de una función.

JUAN JUÁREZ, técnico del Foro Sor Juana Inés de la Cruz.

Yo estoy como traspunte en la mayoría de las obras comunicándome con iluminación, audio y tramoya. En este caso no, porque el propio director lo está haciendo. Respecto al espectador, es muy difícil que estemos al pendiente de él porque en lo técnico requiere de mucha atención.

SOL HENARO, conferencista.

Fue un reto generar interés, cruzar los discursos. Es una experiencia completamente distinta, esto no deja de ser un foro teatral pero el espacio cambia completamente por las luces. En las charlas que suelo hacer la gente sabe a qué va, aquí no. Tengo emociones encontradas. Realmente no hicimos lo que teníamos pensado, el tiempo se fue muy rápido. Es todo un proceso de reflexión en vivo.

ALEJANDRA MORANO, conferencista.

Me siento vulnerable, no está el cascarón de siempre. Por el impacto no puede usar mis recursos libremente porque el público no sabía a qué venía y no sabía si le estaba interesando lo que yo decía, sin embargo, eso fue lo “chido”. No estuvo la zona de confort sino el riesgo.

JUAN MANUEL REYES, 18 años, actor.

Ha sido muy padre, gratificante y emocionante. Abrir el diálogo es uno de los objetivos de mi monólogo. Me presente en el FITU de este año y es un placer presentarme de nuevo en los teatros de la UNAM. Respecto al espectador, él a veces es lejano, pero hay que jalarlo.

ANDRÉS MENDEZ SOLÍS, entrenador del equipo de esgrima.

El deporte y las artes tienen en común que son hechos que se observan. Shakespeare y Dumas hablan de enfrentamientos armados en sus obras. Desde hace 3,000 años con los Juegos Olímpicos los observadores son importantes.

SOFÍA RUIZ, integrante del equipo de esgrima, estudiante de Ing. Química.

Disfruté mi participación porque no hubo puntaje ni calificación, hubo continuidad. En competencia siempre estoy nerviosa y aquí estuve tranquila.

ANDRÉS DEÍTA, 33 años.

Me sentí nervioso, aunque la idea del proyecto es innovadora y crea expectativa. El arte y el deporte siempre van de la mano.

FUNCIÓN/EXPOSICIÓN 2,

24 de mayo de 2019

17:00 horas, entran los espectadores. Hoy se comenzó con el video de ayer, la diferencia es que ahora los alumnos del CUT están calentando con los gimnastas en el escenario. Hoy entró menos gente que ayer.

Hoy se contempló la misma variedad que el día anterior pero con poesía en la simultaneidad del video, se leyó “La Gota” de José Emilio Pacheco. Participó el equipo de tiro con arco con discapacidad, en lo personal me impactaron las historias que contaron, con este hecho noté que varios espectadores se conmovieron al escuchar la vida de estos deportistas. El final de este día estuvo a cargo de Otto Cázares, quien tuvo mucho éxito con su conferencia.

I) EXPERIENCIA DE ESPECTADORES

ANAHÍ MONTIEL, 21 años.

Me gustaron los movimientos de los participantes del principio, pero no entendí por qué los hacían. Ver a los gimnastas me hizo sentir orgullo por México. Las explicaciones que daban sobre la autonomía me hicieron reflexionar si yo tengo autonomía.

CARMEN, 53 años.

Estoy sorprendida porque nunca había entrado a este Foro, se me hace un gran lugar que se presta a presentar lo que sea. Me impactó la investigación sobre los caballos y la del audio que hacía que los participantes se trabaran. Me ha gustado todo. De momento me pregunté: ¿qué está pasando aquí?

II) EXPERIENCIA DE PARTICIPANTES

EUNICE CENTENO MENDOZA, 25 años, gimnasta.

Todo fue diferente, el público estaba muy cerca y me motivaban mucho. En el pódium no hay tanta motivación. El humo, las luces y la música crearon un ambiente muy diferente al que suelo trabajar. Hubiera querido hacer más, pero estoy lastimada.

MARCO ANTONIO GUERRERO, 23 años, gimnasta.

Me sentí libre, en pódium todo es muy riguroso. En el momento hubo nervios porque el público es diferente, en los estadios con callados y aquí había una fiesta. Ahorita estoy tranquilo y relajado. Algo que tienen en común el teatro y la gimnasia aeróbica es la producción, nosotros usamos muchos elementos y diferentes vestuarios.

SALVADOR SÁNCHEZ CONEJO, 20 años, gimnasta y actor.

A veces disfruto más ser espectador, en el deporte hay mucha presión porque siempre te están calificando cada movimiento, en la escena cambia porque tienes libertad. Lo disfruté y tengo ganas de regresar.

MARIANO HERNÁNDEZ GIL, Médico Veterinario.

Dar la conferencia en otro formato ha sido una experiencia única. De haber sabido, me hubiera gustado venir con una vestimenta más relajada. El formato es interesante, permite que la información sea más digerida. La tención de los alumnos del CUT fue tan verdadera que me olvidé de los verdaderos espectadores.

GABRIEL VERA FRANCO, entrenador del equipo de Tiro con Arco.

Ha sido un reto porque el lugar donde entrenamos es un espacio de cien metros de largo, todo se logró gracias al control. Se cumplieron los objetivos, presentar el trabajo y participar. Es importante estar presente con la camisa de la Universidad.

CATALINA REYES GALINDO, 65 años, integrante del equipo de tiro con arco.

Ha sido una experiencia muy bonita y grata, sentí mucha adrenalina. En un momento me sentí nerviosa y acogida al mismo tiempo, cuando iba a empezar a decir el discurso de autonomía lo olvidé por completo y tuve que detenerme para volver a empezar. Tengo que confesar que las cámaras me impusieron mucho. Sentí una gran diferencia al campo de entrenamiento porque en él me puedo mover y aquí no.

BRISIA HERNÁNDEZ, 32 años, integrante del equipo de tiro con arco.

Es un reto y una experiencia nueva cumplida. Con el público me dio nervios, no pude ni hablar porque estaba en un lugar desconocido y, además, cerrado. En donde entreno es al aire libre. Nunca había estado sobre el escenario de un foro.

DAVID LIMÓN, 23 años, alumno del CUT.

Esto es raro, pero ha sido una aventura aceptar, escuchar y recibir todo lo que se muestra. Se crea una unión, la energía es particular en este universo teatral que se convierte en un Colectivo Universitario. Es algo nuevo y extra cotidiano. Me han movido mucho las conferencias. Es una energía de la juventud pasada y presente.

TAMARA CANO, 19 años, integrante del equipo de tiro con arco.

Estoy disfrutando este proyecto tan diferente, es sorprendente y cansado a la vez. Me di cuenta que este foro se presta para lo que sea. El día que fue mucha porra terminé agotada, sin embargo, hoy que sólo escuché también fue cansado porque el cuerpo tiene que estar alerta.

FUNCIÓN/EXPOSICIÓN 3,

25 de mayo de 2019

Hoy el inicio es completamente diferente, la escena empezó completamente humeada, con luces rojas y un sonido estridente. Los dos días anteriores los espectadores estuvieron de pie, hoy hay sillas para ellos porque se detectó que de todos modos se sentaban en el suelo.

Este día hubo mucha muestra deportiva, se vio una especie de programa de radio en vivo, la presentación del equipo Tenis de mesa, la explicación del ajedrez por parte de Lenin Velásquez, quien lo jugó durante las cuatro horas y se explicó lo que es el combate escénico. Miguel Ángel Barrera coordinaba lo que los alumnos del CUT iban a mostrar, el calentamiento fue con movimientos que simbolizaban la batalla. Después entró el equipo representativo de Kendo y mencionaron que lo más importante de este deporte es la cortesía, y así el resto de la programación.

I) EXPERIENCIA DE ESPECTADORES

ARACELI, 66 años.

Esto es algo muy avanzado, importante y nuevo. Me gustó mucho lo que hacen. Todo en conjunto me gustó.

SARA HERNÁNDEZ, 20 años.

Fue algo interesante porque yo no estoy acostumbrada a los poemas. Yo recomendaría mucho esto.

DIEGO CONTRERAS, 19 años.

Me intrigarón mucho las luces. En especial, me gustó mucho lo que se explicó sobre las diferentes lenguas. Esto es algo muy diferente a lo que he visto.

TIZOC, 40 años.

Entré poco tiempo, vi una conferencia, lo del ajedrez y el monólogo de la mamá que llora por su hija. Esto es algo diferente porque yo elijo qué ver.

II) EXPERIENCIA DE PARTICIPANTES

JACOBO DAYÁN, conferencista.

Me sentí bien. La luz era cansada, me sentí incómodo en la tarima porque había que voltear hacia arriba mucho tiempo. Sentí interacción con los espectadores de arriba y con los de abajo también.

JULIO ALBERTO RAYGOSA OLIVARES, integrante del equipo de Tenis de mesa.

Sentí presión y nervios por las diferencias de competir, en las competencias le ganas al otro y aquí no, al contrario, lo tienes que cuidar. Me dio más nervios la muestra aquí en el foro. Me gustó mucho la iluminación porque en donde entreno hay iluminación sólo en la mesa y lo demás está oscuro.

RODRIGO GUTIERRES PÉREZ, 34 años, entrenador del equipo de Kendo.

Me gustó participar, siento que todo fue un poco apresurado. La preparación fue breve y el tiempo lo sentí encima, lo que tuve que hacer fue cortar y cortar. Honestamente veía el reloj continuamente. La unión con los alumnos del CUT salió bien, es importante la integración. Me sentí relajado porque en el Foro no había que ganar o perder.

ANGÉLICA MORA, 19 años, integrante del equipo de Kendo.

Esto es algo que nunca había hecho. Aquí no estaba la presión de ganarse un punto. El espacio era muy diferente, con la iluminación fue incómodo porque no veía nada. Me llamó la atención el reloj y la convivencia con los chicos del CUT.

LUZ CARMEN BARRAGÁN, 20 años, actriz y alumna del CUT.

Me gustaron las conferencias porque son muy pertinentes por el tema de violencia de género. Aquí se celebra y se cuestiona la autonomía.

FUNCIÓN/EXPOSICIÓN 4,

26 DE MAYO DE 2019

En esta función tuve la oportunidad de presenciar el ensayo y la preparación, de hecho, lo que se presentaba cada día en la tarde se ensayaba por la mañana. En el ensayo se plantea lo que se va a presentar y todos los integrantes funcionan con mucho orden y disciplina.

Noté que cuando llegaba cada integrante del equipo creativo, preparaban lo suyo con iniciativa propia. Por ejemplo, los chicos de video ajustan los proyectores, Jazrael supervisaba el video y se hacían las pruebas de audio.

Alberto Villareal comentaba la planeación a todos los presentes para explicar lo que se iba a hacer, muchas cosas estaban sujetas a cambios pero la organización era tan impecable que era muy fácil resolver imprevistos.

Todo comenzó con la interacción de los equipos deportivos con los alumnos del CUT. Los participantes deportistas realizaron un calentamiento y pidieron adaptar el espacio con colchonetas. Después intervino Miguel Ángel Barrera, mencionó que en el combate escénico es importante el contacto visual, se realizaron juegos de comunicación y de contacto en parejas para tocar el hombro y estómago del compañero impidiendo que el otro toque.

En el ensayo se presentaron situaciones de todo tipo como cuando algunos participantes rebasaban su tiempo permitido y se encimaban en el tiempo de otros. El tiempo fue un recurso vital es este proyecto, sin embargo, todo se solucionaba.

A las 2:25 p.m. hubo una junta de trabajo en la que Evoé Sotelo contó en lo que consistía su número y sus requerimientos. Ella requería el espacio vacío porque entrarían cien vecinos de Tlatelolco, mencionó sus necesidades de audio y video, así como la importante que era que los participantes dejaran objetos en escena por el discurso.

A las 17:00 horas comenzó la última, hoy se empezó con el mismo video de animación de la 1ª y 2ª función/exposición. Se mostraron fragmentos de videos de las porras de la UNAM de varias décadas atrás y los continuos números concatenados, hubo música en vivo mediante el saxofón y la guitarra y un gran cierre. Tlatelolco 1968 fue un número impactante, los espectadores estuvieron completamente atentos en este cierre y fue el que más espectadores tuvo.

I) EXPERIENCIA DE ESPECTADORES

GUSTAVO LUVIANO. 29 años, director teatral.

Vi dos días la instalación, el primero y el último. Lo interesante fue que no es lo mismo. El primer día no hubo sillas y fue doloroso, con las sillas es más cómodo. Justo por el título de la instalación parecería que hubo curaduría, aunque no se contó una historia percibí una línea temática: ¿Qué es la autonomía? y Los movimientos estudiantiles. El primer día me costó trabajo entender. Pienso que el Señor de los tacos de canasta es algo que sí representa a la Universidad.

ALEJANDRA PANIAGUA, 25 años.

Me llamó la atención que fueron varios números tan diferentes. Es interesante porque todo el tiempo se pone atención. Me gustaron mucho las proyecciones.

ARMIDA GAITÁN, 55 años.

Es una oportunidad de integrar a las generaciones. Aplauzo la participación de los Abuelos Cuenta Cuentos. Me agradó todo y qué bueno que sea gratis.

ROMY, 60 años.

Me encantó saber sobre las abejas y pensar en que ellas ayudan a que nosotros comamos. El tema de la violencia me hizo pensar en mis hijos.

ARTURO, 63 años, esposo de Romy.

Me resultó agradable el combate, lo difícil fue lo de la violencia. Me impactaron las proyecciones. Recomiendo este espectáculo.

II) EXPERIENCIA DE PARTICIPANTES

LUZ MAR, 21 años, integrante del equipo representativo de RUGBY.

Todo estuvo muy padre porque conocí otros deportes. Esto ayuda a difundir el deporte, aunque el espacio cambia abruptamente por las dimensiones del lugar en el que entrenamos. Todos somos la UNAM. Noté que el espectador estaba atento.

SELMA ISABEL ROJAS MONDRAGÓN, 22 años, deportista de lucha olímpica.

Esto ha sido un ejercicio de integración porque participaron muchos integrantes. La unión con los de Rugby y los alumnos del CUT me hizo pensar en valores como el respeto y la colaboración. Sentí que el tiempo se fue muy rápido durante la presentación de mi número.

EDGAR CEBALLOS, 22 años, deportista, estudiante de Contaduría.

Fue algo nuevo, me divertí y me sentí raro porque no hubo reglas. La verdad volteé a ver pocas veces al espectador. Respecto al espacio, todo fue muy diferente, en competencia es amplio y el escenario del foro era limitado, sin embargo, las luces me ayudaron a sentirme en ambiente.

RAFAEL SANTOS BORJA, integrante de Abuelos Cuenta Cuentos.

Fue una oportunidad de expresar y exponer. Me sentí cómodo, sentí mucha atención del público y respeto. Me voy sorprendido de este trabajo tan profesional. He contado cuentos en hospitales y prisiones; es la primera vez que lo hago en un foro.

PATRICIA CASTELÁN, 54 años, integrante de Tlatelolco 1968.

Ha sido interesante recrear una escena que viví porque es una crónica de vida, es algo que me sucedió.

BLANCA LILIA RAMÍREZ MACÍN, 61 años, integrante de Tlatelolco 1968.

Volví a revivir aquella experiencia. Fue impresionante la dinámica e impactante. Volvería a repetirlo para compartirlo con todos los jóvenes. Disfruté que los espectadores, los objetos, las proyecciones, las luces, los participantes éramos un todo.

JAZZAEL ACHE-SÁENZ, director de video.

La relevancia del video en esta propuesta es que se trata de un medio discursivo, a través de la imagen se crean nuevos universos. El video tiene discurso, éste se hace sólo con la imagen. Se plantea una orientación de lo que se ve. Ningún día es igual, por ende, ningún día se repiten los videos, salvo el del inicio.

MIGUEL HERNÁNDEZ, Director de audio.

El audio es un elemento fundamental, aunque hay un desconocimiento de lo que es el sonido cuando en realidad es un conductor de emociones y creador de espacialidades. Éste le llega al espectador inconscientemente. La diferencia con la musicalización es que, en este caso, se trata sólo de la edición de algo ya hecho. El control y manejo del audio requiere mucha precisión porque no está sincronizado con el video, son dos cosas sincronizadas que a veces suceden al mismo tiempo. El control del volumen es vital, con los ponentes constantemente lo estamos mediando. Respecto a la investigación del audio, Pierre Schaeffer propone tres formas de escucha: 1) la causal, que es cuando nos preguntamos quién causó el sonido; 2) la semántica, que se refiere a las diferencias de lenguaje; y 3) la reducida, es el momento que se analiza el sonido cuando se escucha más allá de las posibilidades de detección.

ADOLFO CORTÉS, asistente de audio.

Se expandieron mis horizontes porque conocí otras disciplinas como los diversos deportes, en especial las técnicas del básquetbol. Trabajo en radio y comerciales, por ello, creo que con el audio se puede tener una imagen nítida porque se acentúa, si no tiene audio la construcción visual es diferente. Por ejemplo, las frecuencias graves alteran.

CRISTIAN JOSAFAT, asistente de video.

Es una oportunidad para experimentar, no se ha podido hacer lo planeado, pero se ha podido resolver. La dinámica es romper. En la primera función había expectativa. Las abejas tenían contenidos muy padres.

ADRIÁN MOLINA, asistente de video.

No hay mucho contacto con el público. En la cuestión técnica hay aprendizaje de la conexión de la interfaz. La exposición tiene la idea de mezclar varias disciplinas en las que se presenta un hilo conductor, aunque siento una falta de unión por tema.

SARA FLORES, asistencia de producción.

A mí se me propuso ser la “Reyna del reloj” porque llevo la programación. Me comunico con Guillermo Revilla (asistente de dirección) y con Alberto Villareal para prevenir que todo esté listo antes de cada número. También mantengo vínculos de comunicación con los participantes para recordarles los llamados. Estoy contenta de participar porque en mi formación teatral he sido regidora de escena me ha permitido aportar lo que me gusta. He aprendido la importancia de la organización. De hecho, el proyecto me parece complejo, es como un festival dentro de otro festival. Siento que faltó mucha difusión.

CONCLUSIÓN

Museo-Teatro Autónomo ha sido algo único, una propuesta que fue ideada exclusivamente para celebrar los 90 años de autonomía de la Universidad.

El concepto de Museo-Teatro Autónomo es algo que pocas veces se ha presenciado en México, si llegáramos a presenciar de corrido las presentaciones, estamos hablando de 16 horas de espectáculo continuas con variedad completa.

Este proyecto sirvió como un punto de reunión en el que los participantes intercambiaron diálogos, experiencias y puntos de vista sobre su autonomía. La mayoría de ellos pertenecían a la comunidad Universitaria, por ende, fue un placer haber formado parte de esta celebración escénica en la que exaltamos nuestro orgullo de pertenecer o haber pertenecido a la UNAM.

ENSAYO LITERARIO EN VIVO EN 3 ESTANCIAS O 3 PUNTOS. ARTE-ONOMÍA.

Foro Sor Juana Inés de la Cruz. Centro Cultural Universitario. Festival El Aleph. 24 de Mayo 2019.

Otto Cázares, producción sonora: Héctor Zalik

1

Autonomía: es necesario que, con mi consciencia, se despierten conciencias asociadas. (Un corazón despierta a los otros corazones, como perros que despiertan, en oleadas, en un tranquilo vecindario. Como un solo SER conciente, un solo Ser actual).

A veces la conciencia puede entenderse como una forma del sentido del tacto. Alargar la conciencia como quien extiende la mano.

La palabra “autonomía” puede, en un primer acercamiento, entenderse como un corazón, palpitante, rítmico, con capacidad de tacto; *[comienza el audio]*. El corazón, esa central eléctrica, ese punto de resistencia vulnerable con el que tocamos o con el que somos tocados.

La autonomía es el CORAZÓN CONCIENTE EN UN MUNDO DESCORAZONADO. ¿Me encuentran muy sentimental con estas afirmaciones?

Kant, que modeló con su inteligencia el concepto de autonomía —como quien modela una figura de barro— le dio forma a su concepto a partir de dos materiales: el SENTIMIENTO y la RAZÓN.

En las metamorfosis históricas del concepto de Autonomía, subyace la idea del corazón..... Veamos. *[comienzo a acercarme a los asistentes para escucharles el corazón]*.

Corazón coraza, escribió Mario Benedetti. Corazón de melón de melón melón melón melón, cantaban las Hermanas Benítez; hay una leyenda trovadoresca, la de Guillermo de Cabestany, trovador al que su rival le saca el corazón y se lo da de comer, en bandeja de plata, a su amante, mi señora Saurimonda. Y claro, ¿qué decir del corazón en la altiplanicie mexicana? Las tunas, son corazones. Disparar flechas a nopaleras es el equivalente a disparar flechas a una comunidad de corazones. La nopalera, como pueblito

de corazones, sobrevive en el escudo de la UNAM, ¡¡¡Goya, goya, cachún cachún ra rá!!!! [continúa el audio corazón]

Autonomía es suponer en el otro un corazón palpitante, es decir, SUPONER EN EL OTRO UNA COMPETENCIA SENTIMENTAL. Mi corazón, que es una extensión del sentido del tacto, toca a la puerta de otros corazones. Otros corazones tocan a mi puerta. NO DEBERÍAMOS DESDEÑAR NINGÚN LLAMADO A LA PUERTA. Autonomía es También Hospitalidad.

Un verso del poeta Edmond Jabés bastará para comprender qué es hospitalidad al crisol de nuestras reflexiones.

Tú siempre serás el huésped de mi alma, decía él (Edmond Jabés)

Tú siempre serás el huésped de mi alma, decía él

Tú siempre serás el huésped de mi alma, decía él

Tú siempre serás el huésped de mi alma, decía él

Tú siempre serás el huésped de mi alma, decía él

(Decirlo de modo distinto cada uno)

Cicerón tomó la idea de los estoicos griegos de que hay una leyes o principios interiores.

Leyes que en un principio no son impuestas por nadie desde el exterior. Esas leyes o principios los conocemos por SER. Es lo que los latinos llamaron Derecho Natural.

Pablo de Tarso, en un pasaje bíblico célebre (Romanos) dice: aquellos que no tienen ley, cumplen la ley, porque esa ley está escrita en su corazón.

(Probablemente este es el principio)

¿Recuerdan haber visto en libro o en las vitrinas de un museo esos impresionantes hígados babilonios de arcilla de hace 27 siglos, labrados en escala 1:1, con ventrículos y todo, en los que un escriba ha dejado sabiduría, no escrita sino incidida, grabada en la superficie del hígado? La idea de Pablo de Tarso es semejante a eso: el corazón está escrito por todas partes de una ley que, como esta incidida en la superficie con un punzón, no puede borrarse. Corazón incidido en sus 13 partes —como 13 eran los cielos que coronaban México-Tenochtitlán— escritura de una ley interior en la aurícula izquierda del corazón, en la válvula mitral, en el ventrículo, en la válvula sigmoidea, en la tricúspide, etc.

[continuar un minuto de audio corazón]

Utilizar una máquina de escribir

El Corazón-inscrito-de-ley interior se vuelve corazón lector en San Agustín. Según él todo lo que hacemos, pero también todo lo que pensamos, va a escribirse de manera directa a un Libro en el Cielo. Del mismo modo que muchos siglos después, Mallarmé va a decir que todo lo que ocurre va a desembocar, como un río, a un libro. San Agustín lo llama el Libro de la Vida. Un libro *[tocándome el pecho]* escribe otro libro. Una larga vida escribe un largo Libro de la vida, en varios volúmenes. Los libros de la Vida de cada uno de nosotros están almacenados en espera de su lector, ¿quién es el único lector-voraz capaz de leer todos los volúmenes de nuestro propio Libro de la Vida? ¿Un Ángel ávido de las novedades editoriales? No. Somos nosotros los únicos capaces de leer nuestro Libro, somos nosotros los únicos críticos literarios de ese Libro.

A la capacidad de leer nuestro propio Libro de la Vida, San Agustín la llamó Conscientia. CONCIENCIA. CONCIENCIA ES DELETREAR los párrafos de nuestras propias EXPERIENCIAS. Como en el diván del psicoanalista.

De modo que si yo no tuviera corazón —y además un corazón que actúa, un corazón constructor y destructor— no podría tener experiencias que leer después en los párrafos del Libro de mi Vida. Si no pudiera leer mis experiencias, no podría formarme una conciencia.

Y sin conciencia no podría autogobernarme. ¿Ven? El corazón se autodetermina.

[corazón por uno o dos minuto, ver directamente a los ojos a todos]

El corazón humano también se pesa. Al morir, el dios egipcio Annubis (con su cara de perro) pesa en su balanza nuestro corazón. Lo pesa contra una pluma. Tiene que encontrarlo ligero para que podamos gozar de buenaventura en el reino de los muertos.

¡Jo! Pero por eso yo, en un afán de DESOBEDIENCIA Y AUTODETERMINACIÓN, alguna ocasión hice un dibujo, *[se proyecta la imagen]* unas figuras en forma de corazón, y abajo escribí la frase:

DARLE PESO A MI PROPIO CORAZÓN PARA QUE CUANDO ANNUBIS HAYA DE PESARLO EN SU BALANZA NO LO ENCUENTRE INSIGNIFICANTE. A despecho de no gozar de Buenaventura. Yo vivía un momento que mi hizo pesado el corazón, quería significarlo.

[al tiempo en que repito una y otra vez las frases, reparto mis dibujos]

DARLE PESO A MI PROPIO CORAZÓN PARA QUE CUANDO ANNUBIS HAYA DE PESARLO EN SU BALANZA NO LO ENCUENTRE INSIGNIFICANTE

DARLE PESO A MI PROPIO CORAZÓN PARA QUE CUANDO ANNUBIS HAYA DE PESARLO EN SU BALANZA NO LO ENCUENTRE INSIGNIFICANTE

DARLE PESO A MI PROPIO CORAZÓN PARA QUE CUANDO ANNUBIS HAYA DE PESARLO EN SU BALANZA NO LO ENCUENTRE INSIGNIFICANTE

DARLE PESO A MI PROPIO CORAZÓN PARA QUE CUANDO ANNUBIS HAYA DE PESARLO EN SU BALANZA NO LO ENCUENTRE INSIGNIFICANTE

DARLE PESO A MI PROPIO CORAZÓN PARA QUE CUANDO ANNUBIS HAYA DE PESARLO EN SU BALANZA NO LO ENCUENTRE INSIGNIFICANTE

Al entregarles mis dibujos en forma de corazón, estoy descargando a mi corazón de su peso.

Ya, mi corazón deshojado y ligero, es completamente de ustedes. *[gesto de liviandad]*

“Emilio o acerca de la Educación” es un libro de Rousseau que Kant leyó atentamente. La educación según Rousseau es el proceso de arribar a la GLORIA DE LA CONCIENCIA.

En la búsqueda sistemática de esta gloria, de nuevo (como siempre que hablamos de autonomía) subyace el corazón y sus sentimientos, que aquí se convierten en actos.

Los sentimientos son los acontecimientos de la vida moral, escribió Balzac en alguna parte, y tiene razón.

Según Rousseau, el acontecimiento de un corazón amoroso es LA JUSTICIA: “sé justo y serás feliz” le dice el preceptor, que es Rousseau, a Emilio, el discípulo.

La gloria de la conciencia es la gloria de amar, propone Rousseau. Se activa ese reflejo amoroso a la menor oportunidad, al menor reflejo.

Dice Rousseau: **hay una voz en mí que es sabia**. LA CONCIENCIA, ES LA VOZ DEL ALMA.

[comienza la voz del alma que es LA ESPERA de Edmond Jabés, al leerlo, cantar.]

De modo que ahora tenemos dos voces superpuestas. Ese es, precisamente, el conflicto.

Una primera forma de definir a un neurótico es aquel que sufre una escisión, aquel que sufre un divorcio. Y Todos tenemos gradientes de neurosis, claro está.

Me tengo a mí mismo por existente cuando caigo en cuenta de que lo que digo puede ir, incluso, en dirección opuesta de aquello que pienso y siento.

Hay dos en mí. Porto dos corazones palpitantes con sus dos leyes inscritas en ellos.

Hay dos en mí: “este Hombre y el Hombre en este hombre” . **Siempre el tema del autogobierno implica un dominio de sí mismo.**

Soy un campo de batalla: es la psicomaquia, a veces gana el hombre dentro de este hombre que es el que le da peso a mi corazón, y a veces, el otro, el que lo aligera. El budismo sabe que el Hombre dentro de este Hombre debe ser domado.

En las Tentaciones de San Antonio de Gustave Flaubert, los demonios hablan con onomatopeyas y aullidos. Pero no son las voces de los demonios, es la voz interna de San Antonio. Es la voz del Hombre dentro del hombre la que es onomatopéyica.

Como el sonido de la caída de un albañil en el Finnegans Wake de James Joyce, Babadalgarghtakaminaronbrontonerontuontuntrovar denenturnuk...!!!!

Babadalgarghtakaminaronbrontonerontuontuntrovar denenturnuk...!!!!

MI DEMONIO ES MI DOMINIO. ¿sedetsu rop azer néiqu? Soinomed, oooooh, oroda Sol equ ogid sel omet selis? Setnanort senegami sus ogisnoc naguart y, soinomed oooooh. Raliab lauc le erbos, Asura.

Pero si hay dos en mí, que piensan en direcciones contrarias es porque La Autonomía también puede ser entendida como una Libertad contra factual. Libertad contra la realidad exterior, y gozar de una libertad plena en mi interior.

Es como si Una libertad creadora creara un mundo dentro de este mundo.

Ahí es, por ejemplo, cuando el poeta William Blake clama: “Debo crear mi propio sistema o ser esclavizado por el de otro hombre. No razono ni comparo: mi asunto es crear”. Fin de la cita.

La autonomía permite que la ética (que es, fundamentalmente de aquello de lo que hemos estado hablando) acceda a la Estética, y yo fundiría, en una sola palabra ética y estética, ESTEÉTICA, fundiría en una misma palabra arte y autonomía, ARTE-ONOMÍA.

La Esteética y la ARTENOMÍA explicada a los niños: “Algo que no está ahí lo estará gracias a mí. Tal es el milagro de la creación. Un signo inventa un vocablo y el universo, de repente, se ve enfrentado a sí mismo”.

Crear y siendo creador familiarizarte con tu propio modo de confrontar al mundo. Dicho en otras palabras, oponerle resistencia al mundo con otro mundo, comentario de aquél pero emergido de tu propio corazón creador.

El artenomista practica la AUTOACTIVIDAD de Fichte. La AUTOACTIVIDAD fichteana dice “[...] Nada hay más insoportable para mí que ser solamente en otro, para otro, a través de otro; quiero ser, y llegar a ser algo, para y a través de mí mismo. Siento este impulso tan pronto como me percibo a mí

mismo, está inseparablemente unido con la consciencia de mí mismo. [...] Según este impulso he de actuar como un ser totalmente independiente [...] He de ser independiente”.

[termina audio de la voz del alma]

Pero dejemos que ahora nuestras reflexiones alcen el vuelo. Anden, váyanse. *[sonido de palomas gorgéantes]*

3

Un Barco en altamar es una buena forma de entender la Autonomía.

Un barco prototípico es el barco que concibió Herder —el Rousseau alemán— en un texto de título Diario de mi Viaje en barco el año 1769.

Herder viajaba en un barco sometido al vaivén de unas olas que comenzaban a agitarse más y más. Y de repente, el barco está subiendo y bajando en montañas puntiagudas de olas en medio de una borrasca. El barco, como nuestro interior, está agitado. Con el peligro inminente de naufragar.

Claro que hay quienes han comprendido “el naufragio, como un destino de altura clásica” (como Blumenberg). El apóstol Pablo de Tarso —el de la ley inscrita en el corazón— sufrió tres naufragios. Los sobrevivió para contarlos.

Hubo un tiempo en el que los marineros se negaban a aprender a nadar, de modo que si naufragaban sabían que serían engullidos por el mar junto a su embarcación.

Hay una historia: un barco está a punto de naufragar y uno de los de la tripulación se pone rezar a los dioses como histérico, uno se acerca y le dice ¡no reces, que los dioses no se den cuenta de que estamos aquí. Pedir la ayuda de dioses es renunciar a la autonomía.

El aula universitaria es un barco en altamar. A veces el aula navega con las velas completamente hinchadas por el viento generoso, fuerte, que es el viento del entusiasmo y el contagio. Como maestro hay que aprovechar con gratitud este viento propulsor, que sopla, generalmente, en el principio del semestre. Pero otras ocasiones hay en las que es necesario lo que en jerga de navegantes se dice

‘barloventear’, es decir, saber capturar el viento por un lado de las velas, a babor o estribor: sacar provecho de la experiencia del marinero para enfrentar la falta de vientos, de entusiasmo, cuando no, tomar los remos, y a remo, en galera, continuar la expedición del aula navegante sorteando el mal tiempo, la falta de vientos que impulsen el navío o las corrientes contrarias. Herder, filósofo, historiador y maestro carismático de finales del siglo XVIII, que es el siglo de las grandes reformas pedagógicas.

Herder sabía que el barco del aula puede naufragar en cualquier momento. Por eso aconsejaba que, en altamar, si la embarcación se va a pique, son los libros pesados —doblemente pesados por las páginas mojadas— los que se llevan al fondo a los desdichados náufragos: a los libros hay que llevarlos en la memoria y en el corazón. El arte pedagógico estriba en saber encontrar la sensibilidad del conocimiento y el conocimiento de la sensibilidad. Así, decía Herder, podemos aspirar a ser inteligentes pero también felices.

En un barco a punto de naufragar podemos preguntarnos, como Herder, ¿dónde ha quedado el terreno firme que me sostenía con tanta seguridad? ¿Dónde ha quedado el pequeño púlpito y el sillón y la cátedra de los que me jactaba? ¿Cuándo —se preguntaba— podré conocer por mí mismo aquello de lo que hablo?

¡Qué enormes ganas de aprender y de vivir! Habitar un mundo que es edificio de las almas.

CONOCIMIENTO SIN INTUICIÓN ES COMO NO SABER NADA EN ABSOLUTO.

No cansarnos de la vida, buscar en todas partes el ARTE. SAQUEAR LA HISTORIA Y LA GEOGRAFÍA : GRABARLAS DENTRO DE MI. QUE ENTREN DIRECTAMENTE AL CORAZÓN.

OJALÁ FUERA YO EL PRIMERO EN APRENDERLO.

Él humano es el único animal que necesita saber lo que es, para serlo.

Pero para autodefinirse hace falta mucha inteligencia esclarecida y mucha buena voluntad.

Cuando Rousseau escribió el Emilio dijo: “para dirigir la voluntad, la conciencia es una guía infalible”

Y después Kant, “en los asuntos de gran envergadura basta haber tenido la voluntad”

De modo que:

AUTONOMÍA ES VOLUNTAD que es el principio del AUTOGOBIERNO.

Pero el corazón sigue palpitando.

Su ritmo determina la melodía de mi conciencia.

El libre albedrío es la voz que se alza de este bajo continuo.

SENTIMIENTO Y RAZÓN SE ALÍAN.

AUTONOMÍA kantiana es tener CONCIENCIA DEL SENTIMIENTO DE LA DIGNIDAD HUMANA.

Y LA DIGNIDAD HUMANA TIENE ROSTRO.

Eres tú, tú, tú, tú, tú, tú, tú, tú

Finalmente, autonomía es alzar el vuelo

[la cámara que proyecta el acto en el muro toma ahora los rostros de los presentes]

Es momento de alzar el vuelo. *[audio de hojas secas levantadas en vuelo]*

MANIFIESTO ESCÉNICO “T3Y”

Un espacio de 1m x 1m, o menos, es habitado por 1, 2 y 3; un micrófono con pedestal, una cámara de video conectada a un proyector en circuito cerrado. 3 tiene escrito en el cuerpo diferentes frases, diferentes palabras, 2 realiza un registro con la cámara de lo que tiene inscrito 3 en el cuerpo y se proyecta en circuito cerrado mientras 1 da lectura frente al micrófono del manifiesto T3Y. 1: Somos Te tres Y Griega, somos autonomía, somos un grupo de teatro independiente. Somos mujeres, somos artistas, universitarias (de la UNAM), somos hijas, brujas, madres, somos las que amamos a los hijos que no son nuestros, somos productoras de nuestro propio discurso artístico y de nuestro propio sustento, somos cuerpo continente de historias, sueños e ideas, somos testimonio de guerra y también de paz. Somos una bola de teatreras que piensan el teatro como un espacio de libertad, un espacio para comunicar su percepción del mundo y su sentir al respecto. Somos humanas, nacimos en la era del plástico y del consumo; y reciclamos la vida en todos los sentidos. Somos la estudiante, el pepenador, somos la autonomía, la contaminación, somos la igualdad, somos el equilibrio, somos la basura, el tiempo presente, somos el activista, la mula, el indígena, la persona privada de su libertad, somos el drogo, el narco, somos el suicida, somos todos, somos todas, somos la hermana que no cesa en buscar a su hermano desaparecido, somos huerfratas.

2: Los términos en español no fueron suficientes para proclamarnos.

1: Concluimos el término HUERFRATA como aquella persona que ha perdido un hermano.

2: A estas alturas todos hemos perdido a un hermano o una/

3: O a muchos, a muchas... En resumidas cuentas: Somos carne de cañón.

2: Hoy estamos aquí porque buscamos generar lazos, establecer vínculos humanos y artísticos para compartir nuestro quehacer escénico.

1: Somos Te tres Y griega, somos dionisiacas, creemos en el dios del teatro, el vino y la otredad. Creemos en el poder del trance y la embriaguez.

3: Nos esforzamos haciendo un manifiesto; pero nuestro mundo es demasiado absurdo.

Textos de: Tania Yabel Mayrén, Kenia Castillo y Mariana Chaveste.

Domingo 19 de mayo de 2019, T3Y.

LETRAS “PORRAS PUMAS” UTILIZADAS DURANTE LA INSTALACIÓN

Cómo no te voy a querer

Cómo no te voy a querer
cómo no te voy a querer
si mi corazón azul es y mi piel dorada
siempre te querré

Pumas Locura

Pumas locura, eres alegría
eres el orgullo, de toda la vida
Ya corrí al chiva y a la gallina
Ya corrí al regio, y a la policía
dale oh dale oh, dale pumas dale oh
dale oh dale oh, dale Pumas dale oh

La barra del pebetero

Esta es la barra del pebetero
la que se coje al ritualero
se mueve para aca
se mueve para allá
esta es la barra mas loca que hay

Dale azul y oro

Dale dale dale dale azul y oro
Dale dale dale dale oh
dale dale dale dale azul y oro
dale dale dale dale dale oh

Vamos a lograrlo

Ooooooh, vamos a lograrlo
oh oh oh oh oh, oooooooh
si todos cantamos
pongan huevos, que ganamos.

Lo dejo todo

Domingo lo dejo todo, me voy a ver a pumas
porque sus jugadores, me van a demostrar
que salen a ganar, que quieren salir campeón
que lo llevan adentro, como lo llevo yo.

Hoy te venimos a ver

Hoy te venimos a ver
y dale Pumas tú eres mi vida.
Siempre te voy a alentar
aunque no quiera la policía.
Vayas a donde vayas
a todas partes iré contigo.
Y dale Pumas, vamos a ganar
que... la vuelta vamos a dar.

De Pumas yo soy

De Pumas yo soy, y adonde vaya siempre voy.
De Pumas yo soy, y adonde vaya, siempre voy.
Vamos auriazul que tienes que ganar,
que la banda mira qué loca está (qué loca está).
Vamos auriazul que tienes que ganar, que la Rebel quiere festejar (irse a chupar).
Y dale oh
Y dale oh
Y dale oh

Y dale oh

Negra Tomasa

Yo paro en una barra
que está descontrolada,
una barra re-loca,
que nadie la toca.

Tomando mucho vino,
fumando marihuana,
vamos a todos lados

(a dónde) donde pumas vaya.

Ay chiquita, ay preciosa, ay sabrosa.

Dale dale Pumas, que hoy ganamos,
pongan huevos, que la vuelta damos.

Esta barra loca, que te quiere tanto,
va contigo a todos lados.

Olé, olé

Olé olé olé

olé olé olé olá

Olé olé olé,

cada día te quiero más.

Yo soy de Pumas,

es un sentimiento

que no puedo parar.

Carnaval toda la vida

Por qué será

que te sigo a todas partes Pumas.

Por qué será

que no se vivir sin ti.

Carnaval toda la vida,
azul y oro es mi pasión,
si no te veo, se me parte el corazón.

Llegó la banda

Llegó la banda que está descontrolada.
Es la rebelde, la más loca del país.
Trajo los bombos, los trapos y su gente,
que siempre está presente y no para de alentar.
Vamos los Pumas, vamos a dar la vuelta,
como esa del 90 que no puedo olvidar.
Vamos los Pumas, vamos a dar la vuelta,
como esa del 90, que no puedo olvidar.

Pasos al costado

Vamo vamo vamo vamo azul y oro.
Vamo vamo vamo vamo a ganar.
Esta es tu hinchada que te sigue siempre a todos lados
(borrachos, drogados);
esta es tu hinchada la que nunca te va abandonar.
Y vamos pumas no podemos perder,
y vamos pumas que tienes que ganar,
daría la vida por un campeonato
una vuelta más.

Pongan huevos

Pongan huevos, pumas pongan huevos.
Pongan huevos, huevos sin cesar.
Esta noche cueste lo que cueste,
esta noche tenemos que ganar.

El Negro José

Dale, dale, dale Pumas vamos a ganar;
que esta barra no te deja de apoyar.
Yo te sigo a todas partes a donde vas;
cada día te quiero más (y más, y más).

Matador

Tienes que salir campeón en este año,
ustedes ponen los huevos y yo alentando.
Hace mucho tiempo, la vuelta yo quiero dar,
vamos Pumas, no me puedes fallar.
Vamos UNAM
Vamos UNAM
Vamos UNAM
Vamos UNAM

Dale pumas

Dale Pumas, dale dale oh.
Dale Pumas, dale dale oh.
Dale, dale oh.

Así

Así, así, así quiero que jueguen,
que se rompan la madre
por Pumas, sí señor.

Cuánto daría

Cuánto daría por gritar Pumas campeón,
decirte que esta barra loca la fiesta ya comenzó.
Que yo te quiero, yo te sigo,
que siempre voy a estar contigo,

que tu eres mi mejor amigo auriazul.

Puma desde la cuna

Soy de Pumas desde que estaba en la cuna,
sus colores cada día los quiero más.
De la mano de esta hinchada fabulosa,
este año la vuelta vamos a dar.
Y cuando llega el fin de semana,
con ojos rojos y bien chiquitos,
el domingo me voy a la cancha
porque siempre voy a estar contigo.
Soy de Pumas desde que estaba en al cuna,
y de Pumas voy ha ser hasta el cajón.
Eres lo que yo más quiero en esta vida,
yo te llevo dentro de mi corazón.

No se escucha nada

Oh, no se escucha nada.
oh oh oh oh
Oh, no se escucha nada
esa hinchada de cagada.

Que se mueva el pebetero

Que se mueva el pebetero,
hay una barra loca,
muy descontrolada.
Se llama la azul y oro,
la que tiene aguante
vaya a donde vaya.
Y ahora, y ahora,
que nos chupen bien las bolas,

los cremas amargos
y los mugrosos rayados.

Por qué se van

Por qué se van,
por qué se van,
no tengan miedo,
por qué se van.

Gallinas

Las gallinas son así,
serán amargas toda la vida.
Cuando no salen campeón,
esas tribunas están vacías.
Yo soy rebelde señor,
y sigo a Pumas con alegría,
y si no sale campeón,
el sentimiento no se termina.
Y dale oh, y dale dale Pumas,
y dale oh, y dale dale oh.
Y dale oh, y dale dale Pumas,
y dale oh, y dale dale oh.

Cómo te va crema

Cómo te va crema, cómo te va.
Acuérdate que corriste del Pedregal.
Aguante no tienes, nunca tendrás.
Eres tan frío, ah qué lástima me das.

Años sin salir campeón

Aunque pasen años sin salir, salir campeón,

por una copa yo no cambio el corazón,
qué loco estoy, borracho voy.
Y a sudamérica adicción, tú ya no irás,
a esas tierras sólo ha ido tu papá, y nadie más.

Marcha al Gallinero

La Rebel va caminando al gallinero
y el crema pide custodia porque es cagón.
Vamos a quemar los baños y el alambrado,
para ver cuál hinchada es la mejor.
Oh oh oh oh oh oh oh oh oh
Ser de Pumas es un sentimiento.
Oh oh oh oh oh oh oh oh oh
Ni a balazos nos van a callar.

LISTA COMPLETA DE PARTICIPANTES

Nombre	Área/Institución	Acción
		Concepto, Dirección, Realización, Curaduría, Iluminación.
Alberto Villarreal	Equipo Creativo	
Alethia Figueroa	Equipo Creativo	Video
Cristian Josafat Cabrera	Equipo Creativo	Video
Adrian Alejandro Molina	Equipo Creativo	Video
Humberto Escobar	Programación Touch Designer	Video
Gonzalo Andrés Molina		
Labastida	Programación Touch Designer	Video
Jazrael Ache-Sáenz	Equipo Creativo	Dirección de Video
Adolfo Cortés	Equipo Creativo	Audio
Sergio Flores	Equipo Creativo	Audio
Aldonza Contreras	Equipo Creativo	Audio
Miguel Hernández	Equipo Creativo	Dirección de Audio
		Asistencia de Dirección, Enlace con participantes y Coordinación en Teatro
Guillermo Revilla	Equipo Creativo	Asistencia de dirección y Coordinación exterior al teatro
David Jiménez Sánchez	Equipo Creativo	Productor Asignado Teatro UNAM y Coordinación de Producción
Fausto Castaño	Equipo de Producción	
Sara Flores	Equipo de Producción	Asistente de Producción
Edwardo Camacho	Teatrología	Bitácora y relatoría

		MUSEO INTERACTIVO / TERRAMOVIL. En Lobby
Dr. Dante Morán	Facultad de Geología	MUSEO INTERACTIVO / TERRAMOVIL. En Lobby
Mtro Enrique Silva	Facultad de Geología	MUSEO INTERACTIVO / TERRAMOVIL. En Lobby
Ing Óscar Irazaba	Facultad de Geología	MUSEO INTERACTIVO / TERRAMOVIL. En Lobby
Lic. Jesús Aceves	Facultad de Geología Coordinadora Ejecutiva Cátedra Extraordinaria de Fomento a la Lectura "José Emilio Pacheco" y Universo de	Lobby
Imelda Martorell	Letras	Acciones Varias. En lobby
Mario Espinosa	Director Centro Universitario de Teatro	
Tamara Cano	Estudiante primer año CUT	Porras y acciones
Frida Ríola	Estudiante primer año CUT	Porras y acciones
Alejandra Piastro	Estudiante primer año CUT	Porras y acciones
Daniela Aguilar Villaseñor	Estudiante segundo año CUT	Porras y acciones
Jovanaa Andrade	Estudiante segundo año CUT	Porras y acciones
Luz Barragán	Estudiante segundo año CUT	Porras y acciones
Priscila Rosado	Estudiante segundo año CUT	Porras y acciones
Emiliano Guerrero	Estudiante segundo año CUT	Porras y acciones
David Limón	Estudiante segundo año CUT	Porras y acciones
Margareth Linares Ibarra	Estudiante segundo año CUT	Porras y acciones
Mariana López-Dávila	Estudiante segundo año CUT	Porras y acciones
Andrea NahIELy López Ruiz	Estudiante segundo año CUT	Porras y acciones

		Novatada / Rapado de cabello / Porras y acciones.
Carlos Rodríguez Fragoso	Estudiante segundo año CUT	
Ytzel Torres Esquinca	Estudiante segundo año CUT	Porras y acciones
Aarón Mendoza	Estudiante tercer año CUT	Enlace
Irma Sánchez Gutiérrez	Estudiante tercer año CUT	Combate escénico
Amaury Garrido Sérbulo	Estudiante tercer año CUT	Combate escénico
Rodrigo Natanael Ríos	Estudiante tercer año CUT	Combate escénico
Ariadne Alfonseca de la Cruz	Estudiante tercer año CUT	Combate escénico
		Novatada / Rapado de cabello / Porras y acciones.
Uzziel Hernández	Estudiante tercer año CUT	
Alejandro Garza Garza	Estudiante tercer año CUT	Combate escénico
Judith Cotarelo	Estudiante tercer año CUT	Combate escénico
Valeria BC	Estudiante tercer año CUT	Combate escénico
Andalucía	Estudiante tercer año CUT	Combate escénico
Diego Vega	Estudiante tercer año CUT	Combate escénico
Miguel Ángel Barrera	Maestro combate escénico CUT	Combate escénico
Antonio Peña	Maestro combate escénico CUT	Combate escénico
Joel Mendoza	Club Universidad Nacional	Coordinador Goyo
Pablo Vázquez	Club Universidad Nacional	Goyo
Lic. Alejandro Fernández	Director General de la Dirección	
Varela Jiménez	General del Deporte Universitario	
	Directora de Comunicación Social de la	
	Dirección General del Deporte	
Lic. Sabrina Andrade	Universitario	
	Jefa del Departamento de Atención a	
	Medios de la Dirección General del	
Lic. Rocío Rodríguez	Deporte Universitario	
	Dirección General del Deporte	
Angelica Larios	Universitario	Entrenadora Esgrima

Alejandrina Zamora	Dirección General del Deporte Universitario	Entrenadora de Basketball
Gabriel Verá	Dirección General del Deporte Universitario	Entrenador de tiro con arco
Luz Delfin	Dirección General del Deporte Universitario	Entrenadora de Gimnasia
Rodrigo Gutiérrez	Dirección General del Deporte Universitario	Entrenador de Kendo
Hector Castillo	Dirección General del Deporte Universitario	Entrenador Tenis de mesa
Isabel Meza	Dirección General del Deporte Universitario	Entrenador de Lucha
Camilo Falcón	Dirección General del Deporte Universitario	Entrenador de Rugby
Jaime Lobato	Independencia Biolab	POÉTICAS DE LA BIOLUMINISCENCIA / Live Cinema
Andrea Chirinos	Dirección Artística DAJU	COREOGRAFÍA “LOS GESTOS MUERTOS”
Alexis Alatraste	Bailarín DAJU	COREOGRAFÍA “LOS GESTOS MUERTOS”
Isaid Corona	Bailarín DAJU	COREOGRAFÍA “LOS GESTOS MUERTOS”
Agustín Martínez	Bailarín DAJU	COREOGRAFÍA “LOS GESTOS MUERTOS”
Fernando Morales	Bailarín DAJU	COREOGRAFÍA “LOS GESTOS MUERTOS”
Tomás Reyes	Bailarín DAJU	COREOGRAFÍA “LOS GESTOS MUERTOS”

Jorge Valdéz	Bailarín DAJU	COREOGRAFÍA “LOS GESTOS MUERTOS”
Rocío Gutiérrez	Asistente Dirección Artística DAJU	COREOGRAFÍA “LOS GESTOS MUERTOS”
Rodolfo Sánchez Alvarado	Testimonio en Video entrevista Producción y Grabación de video
Mishell Ordóñez		
Cristian A. Aravena	Centro de Documentación ARKHEIA. MUAC	Acción poliplurimultichida (Acción y Performance en Mexico)
Alejandra Moreno	Centro de Documentación ARKHEIA. MUAC	Acción poliplurimultichida (Acción y Performance en Mexico)
Sol Henaro	Centro de Documentación ARKHEIA. MUAC	Acción poliplurimultichida (Acción y Performance en Mexico)
MVZ Ernesto Fentanes	Zootecnia	
Dr. Ricardo Itzcóatl Maldonado	Facultad de Medicina Veterinaria y Zootecnia	Conferencia sobre Fauna Silvestre
Dr. Mariano Hernández	Facultad de Medicina Veterinaria y Zootecnia	Conferencia sobre Caballos
Dr. Rafael Ojeda	Facultad de Medicina Veterinaria y Zootecnia	Conferencia sobre Polinizadores

Por confirmar	Facultad de Medicina Veterinaria y Zootecnia	Por confirmar
Mtra. Gabriela Sara Guzzy Arredondo	Directora de UNIVERSUM	
Lic. Patricia Estrada Gasca	UNIVERSUM	Conferencia "Autonomía: tomando decisiones desde la neurociencia"
Biól. Virginia Hernández Caballero	UNIVERSUM	Conferencia "La sexualidad humana, vivirla en plenitud es tu derecho y facultad"
Q. Luisa Fernanda Nivón Ramírez	UNIVERSUM	Conferencia El agua, un recurso que favorece la autonomía
Lic. Luis Manuel Arreguín Toral	UNIVERSUM	Conferencia Movilidad ¿autónoma?. De la megalópolis a Ciudad Universitaria
Dr. Rubén Hernández	Secretario de igualdad de Género en el Centro de Investigaciones y estudios de género	Conferencia
Karla Itzel López	CCH Oriente	Conferencia Premio Universitario del Deporte
Sr José Luis	Tacos de canasta
Mtro Pablo Silva	Laboratorio de Música Informática	
Kenia Karina Castillo	UNAM	
Mendoza T3Y	Colegio de Literatura Dramática y Teatro	Manifiesto de compañía
Mariana Chaveste Aguirre	Colegio de Literatura Dramática y Teatro	Manifiesto de compañía
T3Y		

Tania Yabel Mayrén	Colegio de Literatura Dramática y	
DegolladoT3Y	Teatro	Manifiesto de compañía
Anni Garza Lau/Hugo		
Vargas	Lecturas disléxicas **
José Wolffer	Director Casa del Lago UNAM	
	Asistente de Dirección en Casa del Lago	
Montserrat Serafín	UNAM	
	Coordinadora de Cursos y Talleres Casa	
Nayeli Macías	del Lago UNAM	
Erika Lázaro	Producción Casa del Lago UNAM	Música Casa del Lago
Lenin Salvador Velásquez		
Toledo	Casa del Lago UNAM	Instructor de ajedrez
	Colegio de Literatura Dramática y	
Mariana Medina Mejía	Teatro	Hijos de Simón
Aleida Tamara Méndez	Colegio de Literatura Dramática y	
Valencia	Teatro	Hijos de Simón
	Colegio de Literatura Dramática y	
Édgar Ángeles Cumpián	Teatro	Hijos de Simón
	Colegio de Literatura Dramática y	
Xánath Esperanza Lomas Saiz	Teatro	Hijos de Simón
José Eduardo Zelayeta	Colegio de Literatura Dramática y	
Guevara	Teatro	Hijos de Simón
	Colegio de Literatura Dramática y	
Israel Cortés Rodríguez	Teatro	Hijos de Simón
Isaí Alejandro Hernández	Colegio de Literatura Dramática y	
Hernández	Teatro	Hijos de Simón
Mixtli Zemelli Islas	Colegio de Literatura Dramática y	
Montañez	Teatro	Hijos de Simón
	Colegio de Literatura Dramática y	
Josué Séneca Trejo Zamora	Teatro	Hijos de Simón

Lic. Otto Cázares Fernández	Facultad de Filosofía y Letras	Conferenciasobre Artonomía
Dra. Issa Luna	Instituto de Investigaciones Jurídicas	Conferencia sobre Autonomía en el derecho
Horacio José Almada Anderson	Colegio de Literatura Dramática y Teatro	Autor/Director de Monólogo de Ella... otra ella
Margarita González Ortíz	Colegio de Literatura Dramática y Teatro	Actriz en Monólogo de Ella... otra ella
Ing. Jacobo Dayán	Cátedra Nelson Mandela de Derechos Humanos en las artes	Conferencia sobre Autonomía en la narrativa de la violencia
La Compañiasauria	Colegio de Literatura Dramática y Teatro	Cómo no ser un deseo estúpido
Fernando Martín Velasco	Programa Arte, Ciencia y Tecnologías, ACT	Los Juegos del Leviatán **
Ana Karen Sánchez Rios	Cátedra Extraordinaria de Fomento a la Lectura "José Emilio Pacheco" y Universo de Letras	Narradora Oral con Poema La Gota de José Emilio Pacheco
Mtro Rafael Santos Borja	Abuelos cuenta cuentos. Chopo 14.	La autonomía en el adulto mayor. Una opción:La lectura en voz alta y la narración oral.
Patricia Rodilez Guzmán	Abuelos cuenta cuentos. Chopo 14.	La autonomía en el adulto mayor. Una opción:La lectura en voz alta y la narración oral.
Jorge Hernández Mercado	Abuelos cuenta cuentos. Chopo 14.	La autonomía en el adulto mayor. Una opción:La lectura en voz alta y la narración oral.

Alejandra Itzel Aguilar	Colegio de Literatura Dramática y Teatro	Sueño que estoy aquí
Alan Ramírez	Colegio de Literatura Dramática y Teatro	Sueño que estoy aquí
Diana Laura Espinosa	Colegio de Literatura Dramática y Teatro	Sueño que estoy aquí
Farah León Gaytán	Colegio de Literatura Dramática y Teatro	Sueño que estoy aquí
Gonzalo Reyes Perez Herrerías	Colegio de Literatura Dramática y Teatro	Sueño que estoy aquí
Leonora Cohen	Colegio de Literatura Dramática y Teatro	Sueño que estoy aquí
Sebastián Castellanos De Oteyza	Colegio de Literatura Dramática y Teatro	Sueño que estoy aquí
Dr. Othón Pérez	Presidente del Colegio Nacional de Mediadores Certificados. Secretario técnico del Programa Universitario de Estudios de la Diversidad Cultural Interculturalidad	Conferencia sobre la mediación en el derecho
Juan Marío Pérez	PUIC UNAM Programa Universitario de Estudios de la Diversidad Cultural Interculturalidad	Radio Fogata
Rodrigo Herrera Martínez	PUIC UNAM Programa Universitario de Estudios de la Diversidad Cultural Interculturalidad	Radio Fogata Músico
Galdino Mejía	PUIC UNAM Programa Universitario de Estudios de la Diversidad Cultural Interculturalidad	Radio Fogata Músico
BENJAMÍN GARCIA GONZALEZ	PUIC UNAM. KUMANTUK XUXPĔ	Radio Fogata
Evoé Sotelo	Directora de Danza UNAM	TLATELOLCO- ACCIÓN

COREOGRÁFICA EN
CONMEMORACIÓN
DE LA MASACRE DE
1968

Músico en

TLATELOLCO-

ACCIÓN

COREOGRÁFICA EN
CONMEMORACIÓN
DE LA MASACRE DE
1968

Dr. Mauricio García

Colaboradores

Dirección General de Comunicación

Alberto Resendiz

Social

Programa Arte, Ciencia y Tecnologías,

Dr. José Franco

ACT

Mtro. Octavio Moctezuma

Programa Arte, Ciencia y Tecnologías,

Vega

ACT

Programa Arte, Ciencia y Tecnologías,

Mtra. Cinthya García Leyva

ACT

Secretaria Técnica de Vinculación de la

COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN

Mtra. Anel Pérez

CULTURAL

Jefa de Intercambio Académico y

Dra. Mari Carmen Sánchez

Cultural de la Secretaría de Vinculación

Dr. Aubín Arroyo

Instituto de matemáticas

Dra. Fabiola Manjarrez

Gutiérrez

Instituto de matemáticas

	Secretario de extensión académica de la
Mtro. Rafael Omar Salgado	Facultad de Música
Ricardo Raphael de la Madrid	Director General del Centro Cultural Universitario Tlatelolco
Ander Azpiri	Subdirector Académico del Centro Cultural Universitario de Tlatelolco Coordinadora de la Colección M68 Ciudadanías en Movimiento del Centro Cultural Universitario Tlatelolco
Eunice Hernández	Secretario Técnico de Planeación y Programación de la Coordinación de Difusión Cultural
Juan Ayala Méndez	Coordinación general Festival Aleph.
Georgina Hugues	Secretaria de Extensión y Proyectos Digitales
Myrna Ortega Morales	Vinculación Digital en Descarga Cultura
Edgar Esquivel Palomares	Director General de Radio Unam
Bénito Taibo	Subdirector de Producción en Radio Unam
Jaime Casillas	Subdirectora de Evaluación, Programación y Planeación en Radio
Carmen Limón	Unam
Yolanda Medina	Jefa de la Fonoteca "Alejandro Gómez Arias" en Radio Unam
Iván Trujillo	Director General en TV Unam
Diana León	Subdirectora de producción en TV Unam
Elena Arriga	Jefatura de Contenidos y Promocionales en TV Unam
Ricardo García Arteaga	Secretario General de la Facultad de Filosofía y Letras

Centro Cultural Universitario Tlatelolco

Imágenes de la colección digital M68 Ciudadanías en Movimiento
provenientes de

Créditos de archivos:

- Acervo Cristina Híjar. Arte y Movimiento Social-CENIDIAP/INBA
- Archivo Ana Lau Jaiven
- Archivo Arturo Martínez Nateras
- Archivo Cintia Bolio
- Archivo General de la Nación (AGN)
- Archivo Lucero González
- Archivo Marta Lamas
- Centro Cultural Universitario Tlatelolco, UNAM
- Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI)
- Universidad Iberoamericana

Estas imágenes también forman parte de la Colección digital M68
Ciudadanías en Movimiento.

Música de

Camila Escobar. Parasomnias. Material proporcionado por Casa del
Lago Unam

Israel Martínez. El hombre que se sofoca. Material proporcionado por
Casa del Lago Unam

Juan José Bárcenas. Los mapas de los sueños. Material proporcionado
por Casa del Lago Unam

25 programas de Radio Unam

Cumbia Granular

Meta Fugas de Bach

Sonido Autónomo.

VIDEO “MUSEO-TEATRO AUTÓNOMO”

Versión: 10 minutos

Producción: “Descarga Cultura UNAM”

<https://drive.google.com/file/d/1Kmz8pZC0nsD29wzkeXIHztbWrP1gppDP/view?ts=5f1f063a>

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio. **Estado de Excepción**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2014.
- , Giorgio. **Infancia e Historia**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015.
- ARACIL, Alfredo. **Juego y artificio**. Madrid: Cátedra, 1998.
- ARENDT, Hannah. **La condición humana**. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- BLACKMORE, Susan. **Conversaciones sobre la conciencia**. México: Paidós, 2010.
- CANETTI, Elias. **Masa y poder**. Barcelona: Random House Mondadori, 2005.
- COLLI, Giorgio. **El nacimiento de la filosofía**. Barcelona: Tusquets, 1977
- CORRADO BOLOGNA. **El teatro de la mente**. Anzos: Siruela, 2017.
- DUFRENE, Mikel. **Fenomenología de la experiencia estética**. Valencia: Fernando Torres, 1983.
- FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. **O teatro Laboratório de Jerzy Grotowski**. Sao Paulo: Edições SESCSP, 2001.
- GADAMER, Hans-George. **La actualidad de lo bello**. *El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Paidós, 1991.
- GUERRERO MONTERO, Juan, Antonio. **El agujero negro de Kerr**. *Trabajo de fin de grado en física*. Granada: Universidad de Granada, 2017.
- GROYS, Boris. **Volverse Público**. Buenos Aires: Caja negra, 2015.
- HOFSTADTER, Douglas. **Gödel, Escher, Bach**. *Un eterno y grácil bucle*. Barcelona: Tusquets, 2007.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Posdramático**. México: Paso de Gato, 2013
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **Léthétisation du monde**. France: Gallimard, 2013.
- LENS TUERO; CAMPOS DAROCA. **Utopías en el mundo antiguo**. Madrid: Alianza, 2000.
- MADIA, Luis. **Introducción a la arquitectura contemporánea**. Buenos Aires: Nobuko, 2003.
- MARSHALL, Peter. **Demanding the impossible**, *A history of Anarchism*. USA: PM Press, 2010.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **El mundo de la percepción**. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- , Maurice. **Fenomenología de la percepción**. Barcelona: Planeta-Agostini, 1994.
- MONSIVAIS, C. Cuatro versiones de Autonomía Universitaria. **Revista Letras Libres**. <https://www.letraslibres.com/mexico/cuatro-versiones-autonomia-universitaria> 2005.

- PAVIS, Patrice. **Diccionario del Teatro**. Barcelona: Paidós, 1998.
- RABAIN-JAMIN, **Diccionario Akal de etnología y antropología**. Madrid: Akal, 2008.
- SÁNCHEZ, José. **No hay más poesía que la acción**. México: Paso de Gato, 2015.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw, **Historia de seis ideas**, Madrid: Tecnos, 1997.
- ULRICH, Obrist, Hans. **A brief history of curating**. Zurich: JRP / Ringer, 2011.
- UNAM. **En defensa de la autonomía universitaria y la educación superior pública**. 2019.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais**. Sao Paulo: COSAC NAIFY, 2015.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus Logico-Philosophicus**. Madrid: Alianza, 2017.
- WATSON, PETER. **IDEAS Historia intelectual de la humanidad**. Barcelona: Crítica, 2010.
- WOOD, Kesley. **Zizek A readers guide**. UK: Wiley-Blackwell, 2012.
