

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

Mi experiencia como creadora en la Compañía CroMagnon.

De la obra MUSTH ¿testosterona=violencia? a AndroFrágil

INFORME ACADEMICO POR EXPERIENCIA PROFESIONAL
PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADA EN LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO

PRESENTA:

Rubí Mariana Landgrave Barbosa

ASESOR:

Bruno Castillo Díaz

Ciudad Universitaria 2020, CDMX



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

“Poder contar que hay un tiempo para amar y un tiempo para la gloria y un tiempo para la desesperación y un tiempo para el dolor y que todo, finalmente, es necesario. Ésta sería, por lo menos, una honesta ambición”

Félix de Azúa, 1996. (*El aprendizaje de la decepción*)

“Entre la verdad y el dogma está **la duda** y esa sí es creadora”

E. Buenaventura (*Diario de trabajo 35- El énfasis es del mismo autor*)

Agradezco a mi asesor Bruno Castillo que me ha acompañado a lo largo del proceso de titulación, pero también en la carrera como compañero, maestro y amigo.

A Didanwy Kent Trejo por cuestionarme y construir conocimiento a través del amor.

A mis lectoras Andrea Pacheco y Rosa María Gómez por su generosidad y rigor.

A Andrés Castuera por la lectura generosa.

A mi madre y a mi padre por su resistencia a que estudiara teatro, pero también por su apoyo, porque sin ambas cosas no tomaría las decisiones que tomo.

A Sofía, mi hermana y mi amiga porque siempre está ahí en los momentos más difíciles.

A Gonzalo por apoyarme en la medida de sus posibilidades y por prestarme su casa.

A Andrea C. por la amistad ciega, la confianza y el molde.

A Moriana, Ana, Julia y Jimena, porque la amistad siempre ayuda en lo que se vaya a emprender.

A Xareny por su amistad sin prejuicios, por las pláticas, los libros compartidos y el cuidado.

A Katia, por sostenerme emocionalmente y por darme un hogar precioso que me dio la calma para continuar escribiendo.

A todos los de AndroFrágil, que participaron por el placer de cuestionarse y compartir.

A Diego por admirable, por gran amigo, por los referentes y por la historia que ya recorrimos.

A Gibrán que siempre me impresiona e inspira de diferentes maneras.

A Hebzoáriba por la fuerza que irradia y contagia.

A Michelle por su buen humor ante la tragedia.

A Sahé por sus abrazos que, aunque él no sabía me hacían falta y por su producción de genialidad continua.

A Atza por su escucha y comprensión, pero también por su fuego y sus arranques de ira, necesarios a veces.

Alejandro por su ejemplo, su manera de actuar, su rebeldía y las pláticas reveladoras que compartimos.

A Rodrigo por sacarme del confort.

A Jesús Giles por las aventuras juntos, su amiguismo y las enseñanzas invaluable.

A María, por no hartarse de mis visitas y recibirme siempre con una sonrisa

Por último, a todos los colaboradores que han estado, que están y que serán parte de la Compañía CroMagnon. Gracias por ayudar a formarme y a hacer que la compañía se consolide cada vez mejor.

Contenido

Introducción.....	6
I. LA COMPAÑÍA	12
I.1. Compañía CroMagnon.....	12
I.2. Orígenes de la Compañía CroMagnon	16
I.3. Repertorio.....	27
“El Objeto Sujeto”	28
“Testoporky”	32
“MUSTH”	38
“Tribada”.....	44
“AndroFrágil”	46
“Abyecciones Mínimas: Cancionero Mexicano, Virtuosismo Femenino y Micro- abyecciones”.....	48
“Cancionero Mexicano”	52
“Virtuosismo Femenino”	54
“Micro-abyecciones”	55
I.4. Visión	59
I.5. Los integrantes de CroMagnon	64
I.6. Directores	65
I.7. Dramaturgia y dramaturgismo	70
I.8. Performers.....	74
I.9. Producción.....	83
I.10. Apoyos y financiamientos.....	88
I.11. Difusión.....	93
I.12. Vestuario, utilería e iluminación	95
II. "MUSTH": REFERENTES Y PRACTICAS ALREDEDOR DE LA OBRA	103
II.1. ¿Qué es “MUSTH”?.....	103
<i>Monólogo de Sahé:</i>	106
<i>Musth 3:</i>	109
<i>La pelea:</i>	111
<i>El monólogo de la calle:</i>	113
<i>El monólogo de la violación:</i>	116
<i>Juego de guitarra:</i>	120
<i>El monólogo de la homosexualidad:</i>	123

<i>Los musths (Musth 1, Musth 2 y Musth 3):</i>	127
<i>Juego de manos:</i>	130
II.2. Exploraciones y prácticas alrededor de “MUSTH”	137
II.3. Creación Colectiva	142
II.4. Teatro performativo	147
II.5. La música en “MUSTH”	153
II.6. Trabajando con género	158
II.7. El teatro y la política	164
II.8. Teatro documental y Biodrama	169
II.9. Actuación y construcción de escenas	174
III. EN FUNCIÓN	186
III.1. Los conversatorios	186
III.2. Relación con el público	190
III.3. Relación con el espacio	193
III.4. Funciones	194
III.5. Recepción del público	199
IV. DESPUÉS DE “MUSTH”	204
IV.1 De “MUSTH” a “AndroFrágil”	204
IV.2. Sobre la vulnerabilidad y fragilidad masculina en la ciudad de México	210
IV.3. Proceso del taller	212
IV.4. Presentación y recepción del público	224
V. EL FINAL	227
V.1 Conclusiones	227
V.2. Fotografías y programas de mano	234
.....	234
V.3. Anexos	237
Fuentes de consulta:	250

Introducción

En el presente trabajo referiré mi experiencia como creadora profesional, que obtuve trabajando en la compañía CroMagnon. Me concentraré en el proceso de creación y presentación de la obra “MUSTH”, siguiendo el cauce de ésta hasta su deriva en otros proyectos (“AndroFrágil”, “Tribada”, “Micro-abyecciones”, “Cancionero Mexicano” y “Virtuosismo Femenino”).

La continuidad de los capítulos se divide en cinco bloques: **La Compañía**, **“MUSTH”: Referentes y prácticas alrededor de la obra**, **En función**, **Después de “MUSTH”** y **El final**. Sin embargo, cada capítulo se entreteje con el otro mostrando un panorama completo de la compañía CroMagnon y la obra “MUSTH”.

El primer capítulo corresponde a la estructura de la compañía. Se abordan sus orígenes, sus integrantes, el repertorio y los procesos de producción que sostienen a CroMagnon. Responde a las preguntas: ¿quiénes somos?, ¿qué hacemos? y ¿cómo logramos que sean viables nuestros proyectos?

El segundo capítulo plantea los procesos de creación que se dan dentro de la compañía para llegar a la obra “MUSTH”. Este capítulo es el alma cardinal de la compañía, aquí se describen los referentes en los que se basa nuestro trabajo, respondiendo a: ¿cómo desarrollamos nuestros proyectos?

El tercer capítulo se ocupa de la experiencia con el público y la retroalimentación que recibimos: ¿cómo codificamos e interpretamos nuestros proyectos? y ¿cómo recibe el público nuestro trabajo?

El cuarto capítulo es el desarrollo de mi pensamiento y mis acciones después de terminar el proceso de producción de “MUSTH”, responde a: ¿cómo procesé la información recibida después de crear “MUSTH”? En este capítulo me ocupo de los frutos que ha generado estar involucrada en los procesos de creación dentro de CroMagnon.

El quinto capítulo concluye todo el informe, valora el resultado y el impacto que tiene el trabajo con CroMagnon en mi realidad y cómo este diálogo influye en mi manera de concebir el arte como forma de crítica social.

Al final, anexo imágenes, encuestas y programas de mano de los lugares en los que “MUSTH” se ha presentado, así como el texto completo de la obra.

Este trabajo documenta, reflexiona y propone herramientas que comprueban que a través de un proceso de investigación artística es posible generar conocimiento sistematizado y nuevas maneras de abordar temas de coyuntura contemporánea en escena de manera exitosa.

Mi trabajo en CroMagnon inicia en 2017, ese año me sumé al desarrollo de los proyectos: “MUSTH” y después “AndroFrágil”, que describiré en el apartado: Repertorio. Ambas son piezas realizadas por la compañía CroMagnon. Cada uno de sus miembros ha aportado a la formación de nuestras obras de manera íntima, ejerciendo nuestra posición como artistas insertos en la sociedad. Juntos desarrollamos una visión que caracteriza nuestro trabajo. Cada uno de los integrantes ha aportado con su práctica artística particular a mi aprendizaje y desarrollo de habilidades que me sirven para enfrentarme al mundo profesional del teatro. Me ocuparé de presentar a cada uno de ellos, sus características personales, así

como las aportaciones que han hecho a la creación de CroMagnon en el apartado: Los integrantes de la compañía CroMagnon.

Después de presentar a los integrantes, referiré cómo concebimos los conceptos de dirección, dramaturgía, dramaturgismo¹, performer y producción en la obra “MUSTH” y cómo estos conceptos han orientado nuestro quehacer.

Lo que inició para mí como un trabajo temporal, pronto se convirtió en un pilar de formación personal y artística. Durante el tiempo que he trabajado en CroMagnon se han sumado nuevos miembros, augurándole a la compañía un gran futuro y un desarrollo cada vez más relevante en la escena teatral mexicana. La compañía CroMagnon ha logrado existir hasta el 2020 realizando constantemente piezas, gracias a una serie de factores, entre los cuales están: los apoyos económicos institucionales que hemos obtenido y la organización dentro de la compañía.

En los apartados del segundo capítulo, me centraré en desentrañar los componentes de la obra “MUSTH”, su lenguaje escénico y musical, los referentes en los que está basada, las herramientas que utilizamos para llegar al resultado final, el contexto en el que fue hecha, la relación que mantiene con autoras como Judith Butler, Virgine Despentes y Paul/Beatriz Preciado, así como el proceso de formación cada vez más sólido de un discurso con injerencia social.

¹ “*Dramaturg*: [...] Un dramaturguista es una especie de editor-lector literario asociado a una compañía teatral permanente; sus principales responsabilidades son la selección de las obras a programar, colaborar con los autores (cuando sea necesario) en la revisión y adaptación de los textos, y escribir textos para los programas de la compañía” Mary Luckhurst, “*La palabra que empieza por D. Dramaturgia, dramaturgismo y asesoría literaria en el teatro desde el siglo XVIII*”, Madrid, Editorial Fundamentos Colección Arte, 2008, p.17.

CroMagnon se enfoca en trabajar con el género²: en su dimensión social y política, a su vez tiene una visión multidisciplinaria que contempla los cruces entre el teatro performativo y música. Sus colaboradores compartimos intereses y hemos logrado acompañarnos en la creación de preguntas con perspectivas de género³ a lo largo de tres años.

En el transcurso de este informe, guiaré al lector a través de las exploraciones y prácticas que vivimos para llegar a formar la poética⁴ que entraña “MUSTH”. Ahondaré en los motivos que nos llevaron a plantear esta obra, en las dificultades que encontramos, así como en los resultados que obtuvimos. Al inicio, el trabajo se esbozó como una investigación de creación colectiva con un proceso de laboratorio teatral. El concepto *laboratorio teatral* es acuñado por Jerzy Grotowski, en este modo de creación, el actor es el principal productor de signos, así como el centro del hecho teatral. “MUSTH” se origina en el autodescubrimiento de los integrantes frente a su realidad y en su confrontación con textos teóricos de otros autores que han abierto perspectivas que antes no teníamos contempladas. Durante la creación de “MUSTH” no había texto dramático premeditado, sino que la propuesta era encontrar a través de un trabajo colaborativo y de lecturas críticas lo que cada

² “Originariamente este vocablo tenía un uso meramente gramatical, que distinguía palabras masculinas, femeninas o neutras [...] A partir de la segunda mitad del siglo XX empieza a considerarse, cada vez con más fuerza, que los rasgos propios de la feminidad y la masculinidad obedecen a la asignación de roles o funciones a cada uno de los sexos por parte de la sociedad. De esta manera, la expresión *género*, que en un principio tenía un uso meramente gramatical, pasó a convertirse en una categoría utilizada por las ciencias sociales para el estudio de las diferencias entre varón y mujer” Martha Novoa-Miranda, *Diferencia entre la perspectiva de género y la ideología de género*, Colombia, Universidad de la Sabana, 2012, p.343.

³ Las *perspectivas de género* son herramientas conceptuales que permite articular las diferencias entre las diversas expresiones sexuales y sexualidades, articulando esas diferencias no solo por su determinación biológica, sino también por las diferenciaciones culturales asignadas a los seres humanos. El término surge por primera vez en la Cuarta Conferencia Mundial de la Mujer, celebrada en Pekín durante 1995.

ONU, <https://womenwatch.unwomen.org/>, (Consultado 06/09/2019).

⁴ “La poética (con minúsculas) es el conjunto de componentes constitutivos de un ente poético, en su doble articulación de producción y producto, trabajo y estructura, *modalizados* por la concepción de teatro e integrados en el acontecimiento como unidad material-formal ontológicamente específica, organizados jerárquicamente, por selección y combinación a través de procedimientos.” Jorge Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales*, Buenos Aires, AUTEL, 2012, p.61.

uno diría en escena. El texto fue escrito por cada miembro, partiendo del trabajo anteriormente realizado, basados en testimonios personales y documentos de imagen, video y bibliográficos.

Si bien, en un inicio me integré a CroMagnon únicamente como asistente de dirección, en los consiguientes apartados referiré cómo entré a formar parte de la construcción de escenas y cómo fui entendiendo el lenguaje de esta compañía para volverme uno miembro medular, logrando contribuir desde diferentes áreas a su crecimiento.

El trabajo de CroMagnon solo ha sido posible gracias a que se ha desarrollado en el momento histórico que vivimos (que permite libertad de expresión y experimentación artística), gracias a las posibilidades que hemos generado para dialogar con él y a la relación que hemos establecido con los espectadores.

Antes de adentrarnos en el cuerpo del trabajo, haré algunas aclaraciones necesarias para su lectura. Primero quiero apuntalar el uso que le daré al concepto *teoría*. Con esta palabra nombraré a los referentes, bases, modos de ver y conocimientos en los que cimentamos el trabajo de CroMagnon. Lo que aquí yo llamo *teoría* se parece al concepto *base epistemológica* de Dubbati, esta es “la elección de condiciones de conocimiento que determinan los marcos, las capacidades y las limitaciones teóricas, metodológicas, historiográficas, analíticas, críticas y pedagógicas de un investigador ante su objeto de estudio”⁵. La base epistemológica de este trabajo está estrechamente ligada a los autores en los que nos inspiramos para desarrollar nuestras obras, así como en los que utilizo a continuación para analizar los fenómenos escénicos. El estudio que realizo no es el único

⁵ Jorge Dubbati, *Introducción a los estudios teatrales*, Buenos Aires, AUTEL, 2012, p. 20.

posible, de hecho, es una selección de momentos que por mis intereses personales decido estudiar. La manera de hilar a los autores y el proceso de la compañía para formar “MUSTH” son atravesados por mí subjetividad. Este trabajo es en sí una manera de realizar investigación artística. Rigurosa y selectiva, humana y personal, teniendo en cuenta al artista que realiza y entiende desde marcos específicos su objeto de estudio.

Por otro lado, a lo largo de este informe utilizaré los conceptos *performance*, *performativo* y *teatro performativo*. Por lo que no está de más advertir al lector que estos conceptos tienen diversas acepciones, las definiciones de diferentes autores se encuentran en tensión entre sí y es fácil confundirse, por esta razón dedicaré un apartado para diferenciarlas y aclarar el uso que les daré. (Vid. *Infra* p. 147).

La reflexión subjetiva de mis vivencias dentro de la compañía está respaldada por una base epistemológica y citas que me ayudan a explicar y ordenar lo que he vivido. A su vez iré entretejiendo fragmentos del texto dramático de “MUSTH” e imágenes que tendrán la finalidad de orientar al lector y contextualizarlo en los sucesos que describiré. Los últimos capítulos se centran particularmente en un ejercicio reflexivo que expone mi punto de vista y el discurso que puedo articular después de haber trabajado con CroMagnon. Al final concluiré argumentando por qué considero que haber estudiado teatro me brinda herramientas para insertarme políticamente en mi sociedad. Redondearé mi idea personal de lo que significa pertenecer a una compañía, para reafirmar que haber trabajado con CroMagnon me proporciona elementos para leer el mundo de forma crítica y congruente con lo que soy. A su vez, a partir de mi experiencia, plantearé metodologías que pueden implementar nuevas compañías durante sus procesos de investigación artística.

Sin más aclaraciones por el momento. Doy inicio al cuerpo del trabajo.

I. LA COMPAÑÍA

I.1. Compañía CroMagnon

Según la RAE⁶, la palabra *compañía* tiene diferentes significados dependiendo del contexto en el que se utilice. Significa personas que se acompañan unas a otras, un grupo de personas unidas por un mismo fin mercantil o una agrupación de actores, músicos y bailarines unidos para representar espectáculos escénicos. En el Diccionario de Teatro de Patrice Pavis el concepto *compañía de teatro* no figura entre sus definiciones. En la lengua española, el concepto *compañía de teatro* se termina de formar durante los procesos teatrales que suceden en España en el Siglo de Oro. Josef Oehrlein⁷, especialista e investigador del teatro del Siglo de Oro Español, sostiene que el concepto *compañías de teatro* se distingue como estructura clara para los procesos teatrales a partir de este momento⁸.

De acuerdo a mi experiencia, actualmente en el contexto de la escena teatral mexicana, la noción de *compañía de teatro*, es utilizada para designar grupos de personas del mismo o diferentes ámbitos que se juntan a realizar espectáculos escénicos. Estas compañías no requieren autorización gubernamental, sin embargo, muchas de ellas, buscan conformarse como A.C. (Asociación Civil)⁹.

⁶ Real Académica de la lengua española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid: 22ª Edición, 2001, p.28.

⁷ Josef Oehrlein, “Las compañías de título: Columna vertebral del Teatro del Siglo de Oro. Su modo de trabajar y su posición social en la época” en *Coloquio de Teatro español del siglo de oro: Teoría y práctica*, Universidad de Muster/Alemania, 31/05/1997.

⁸ Las compañías de Teatro del Siglo de Oro adquirieron una jerarquía interna, una estructura económica y administrativa definida, promoviendo la profesionalización del actor. Las compañías de teatro o “compañías de título” durante el Siglo de Oro se regulaban y autorizaban por el Consejo de Castilla, es decir, el gobierno español tenía un control de las agrupaciones, sus integrantes y los contenidos que se mostraban. Las compañías durante el Siglo de Oro Español, son jerárquicas, la autoridad máxima es el autor de comedias, este es nombrado directamente por el Consejo de Castilla. *Ibidem*.

⁹ Ejemplos de compañías de teatro mexicanas que son A.C: Los Endebles A.C, Carretera 45 Teatro A.C, Teatro Cabaret Reinas Chulas A.C.

Lo que es indiscutible sobre el concepto *compañía*, es que la palabra incluye a más de una persona trabajando para un fin común, sea este de lucro o no. *Compañía* implica una colectividad de sujetos.

“Recuperar la idea de mundo común no es una forma de escapismo utópico. Todo lo contrario. Es asumir el compromiso como una realidad que no puede ser el proyecto particular de nadie y en la que, queramos o no estamos siempre implicados”¹⁰

Así la idea de *compañía* viene ligada a la colaboración de sus participantes, su implicación con el grupo y su compromiso dentro de él para crear un mundo en común, en dónde todas las partes alimenten los procesos de los que se ocupan.

Peter Schumann, director de la compañía de teatro Bread and Puppet¹¹, sostiene que el concepto *compañía* viene de compartir el pan. Se refiere a un ambiente de confianza en donde los miembros pueden cooperar y crecer juntos como personas y cómo artistas. Dubatti en su libro *Introducción a los estudios teatrales* suscribe y asegura que la palabra *compañía* viene del latín *companis* [con pan]. Compañeros. compartir el pan¹².

La compañía CroMagnon inició con la idea de Diego Cristian Saldaña de convocar a un grupo de artistas con los cuáles trabajar la idea de ritmo, pronto pasó a convertirse en una compañía que funciona a través de proceso de investigación teatral dentro de laboratorios con métodos de creación colectiva (Vid. Infra p.142), en los que cada uno de sus miembros

¹⁰ Marina Garcés, *Un mundo común*, España: ediciones Bellaterra, 2013, p.14.

¹¹ Peter Schumman, *Bread and puppets*, https://breadandpuppet.org/peter-schumann-on-50-years-of-the-bread-and-puppet_theater (Consultado 5/07/2019).

¹² “El convivio multiplica la actividad de dar y recibir a partir del encuentro, diálogo y la mutua estimulación y condicionamiento, por eso se vincula al acontecimiento de la compañía (del latín, cum panis, compañero, el que comparte el pan).” Jorge Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales*, Buenos Aires, AUTEL, 2012, p.36.

propone discursos y diferentes formas de experimentar los temas tratados, alimentado creativamente al crecimiento de la agrupación.

Cabe notar que la elección de los que conformaríamos la compañía no sucedió a través de un casting, sino que mantuvo una connotación afectiva. Así pues, los integrantes del primer proyecto ya se conocían entre ellos, habían colaborado en otros ámbitos artísticos y académicos siendo en su mayoría, amigos.

Las relaciones que se articulan dentro de la compañía CroMagnon están medidas por el diálogo, el entendimiento de nuestras diferencias y la capacidad de ponernos en crisis para crear en conjunto materiales nuevos.

Habermas¹³ plantea el lenguaje como un medio de creación de conocimiento que se construye a través del diálogo de las intersubjetividades de cada miembro que articula lenguaje. El diálogo como herramienta del lenguaje favorece la búsqueda de sentido y la interacción entre discursos y emociones para los cimientos de la construcción de nuevo conocimiento, permite generar sentidos colectivos y reflexión. Es un intercambio del lenguaje que sucede entre iguales, en el que las personas involucradas forman parte del proceso de creación de nuevas obras. La compañía CroMagnon se fundamenta en el acompañamiento y en el diálogo, a través de este podemos construir un mundo compartido, imaginar nuevos escenarios posibles en donde la iniciativa y conclusión de los proyectos no recaiga en una

¹³Habermas fue un sociólogo y filósofo alemán, que revolucionó la manera de entender la comunicación humana. A través de sus estudios de lingüística analiza el acto comunicativo, los procesos que suceden mediante el diálogo y las relaciones que se tejen entre los sujetos en comunicación. Las reflexiones que ha realizado son relevantes para el Teatro, puesto que este es por excelencia, tanto en su producción como en su performance, un acto de comunicación complejo. En este capítulo analizo los procesos comunicativos en los que se basa la compañía CroMagnon, particularmente recargados en el diálogo. En este caso Habermas, junto con Paulo Freire, son unos de los referentes principales que estudian el diálogo como acontecimiento y práctica. Jürgen Habermas, *Acción comunicativa y ética del discurso*, España, Taurus, 1999.

persona sino en la colectividad. Habermas propone una herramienta para encontrarse con otros, venciendo las fronteras de la individualidad y permitiendo crear nuevas posibilidades.

“El diálogo [...] es racional y en él nadie tiene iniciativa absoluta. Los dialogantes “admiran” un nuevo mundo; de él se apartan y con él coinciden, en él se ponen y se oponen. Vemos que de este modo la conciencia que, abriéndose a la finitud, vence intencionalmente las fronteras de la finitud e incesantemente, busca reencontrarse más allá de sí misma. Conciencia del mundo, se busca a ella misma en un mundo que es común; porque este mundo es común, buscarse a sí misma es comunicarse con el otro. El aislamiento no personaliza porque no socializa”¹⁴

En esta cita Habermas pone especial énfasis en la relación que sostiene el diálogo con la conciencia. Es a través del primero que se articula la conciencia. Para CroMagnon este punto es fundamental, puesto que uno de nuestros principios es fomentar el diálogo y la reflexión, buscando una mayor conciencia colectiva y social sobre la construcción de género, primero dentro del trabajo colaborativo entre los integrantes de la compañía y luego compartiendo las preguntas con los espectadores.

La compañía CroMagnon ha producido cuatro proyectos principales (“El Objeto-Sujeto”, “MUSTH”, “Testoporky” y “AndroFrágil”). Estos han generado posibilidades para artistas de diferentes disciplinas de llevar su trabajo a la práctica y mantenerse en continuo proceso de creación.

Gracias a apoyos económicos y creativos (Becas gubernamentales de México y Holanda, becas independientes y colaboraciones con otros artistas), la compañía se ha mantenido en pie. A pesar de no estar consolidada como una compañía que genere grandes

¹⁴ Paulo Freire, *La pedagogía del oprimido*, Madrid: Siglo XXI, 2011, p. 12.

ingresos económicos, está en aras de crecimiento para lograr solidificarse y funcionar como una compañía teatral que genera encuentros entre sujetos.

En resumen, cuando pienso en la compañía CroMagnon, veo a un grupo de artistas¹⁵ de diferentes disciplinas que decidieron acompañarse para su crecimiento humano y laboral, embarcándose en objetivos comunes a través del diálogo que se traduce finalmente en piezas artísticas¹⁶.

I.2. Orígenes de la Compañía CroMagnon

En 2015 Diego Cristian Saldaña se tituló en la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro con la tesis *La representación del ritmo teatral en el cuerpo del intérprete*. A partir de ese año tuvo la inquietud de formar un grupo de trabajo con intérpretes que tuvieran conocimientos musicales, capaces de llevar a escena fundamentos de ritmo y música. Comenzó a buscar interlocutores, dos de sus amigos se mostraron particularmente interesados: Gibrán Andrade y Sahé Orozco.

Gibrán Andrade es baterista e improvisador de *free jazz*¹⁷. En su práctica musical posee una aproximación corporal única. Cuando improvisa utiliza movimientos corporales

¹⁵ Cuando me refiero a *artista* coincido con el Colectivo DesFase, no es una persona fuera de su historia con una sensibilidad privilegiada sobre el resto de los humanos, sino que es un creador heredero tanto de su propia historia como de la historia de la humanidad, su obra es resultado de la conjugación de factores colectivos, la sociedad, la familia, su posición personal, psicológica e histórica. Colectivo DesFase, *Contra el arte y el artista*, Chile: librosdesfase, 2012.

¹⁶ De acuerdo con Ortega y Gasset, la pieza artística tiene la característica de ser la ficción de las realidades humanas, poseen sensibilidad humana. Construyen identificación o distanciamiento, pero propiciando una experiencia estética. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, España, Austral, 2016, p.58.

¹⁷ Este género musical, nace al final de los años 50's en Estados Unidos. En el *free jazz* existe una tensión continua entre la libre interpretación y las necesidades del grupo. Es una radicalización del jazz que intenta escapar del mainsteam. Sus primeros representantes son Ornette Coleman, Evan Parker, Cecil Taylor. Jeff Pressing Reserch Works, *Free jazz and the Avant-Garde*, University of Melbourne, Australia, 2012.

y expresiones faciales que conectan rítmicamente con la música generando un lenguaje corporal cercano a la danza. Tiempo después descubrimos que es un gran admirador de Cecil Taylor¹⁸. Por otro lado, Sahé es un flautista de salsa brava, tiene una energía alta en escena, con una personalidad explosiva y extrovertida.

En 2016 cuando se inició el proceso de formación de CroMagnon, sucedía en el país una creciente ola de feminicidios. Esta ola generó en la comunidad universitaria (a la que pertenecía Diego) discusiones y preocupación. Se formaron colectivos feministas y empezaron a distribuirse de manera vertiginosa textos de Judith Butler y Virgine Despentes. Este contexto tendría una influencia fundamental en el curso que estaría a punto de tomar la compañía.

“La violencia contra las mujeres ha estado presente en todas las etapas de la historia de la humanidad. El reconocimiento de esta violencia como expresiones más crudas de la discriminación es muy reciente, y esto ha sido posible gracias a la acción de organizaciones de mujeres para traerlo a la mesa de discusión política en la esfera internacional.”¹⁹

Ante este contexto, convocados por Diego Cristian, se reunieron Hebozáriba Hernández, pasante del Colegio de Literatura Dramática y Teatro (CLDyT) con estudios en la Universidad Nacional de Música y Alejandro Guerrero, egresado del Centro Universitario de Teatro (CUT).

¹⁸ Es uno de los pioneros en el *free jazz*, poeta y pianista. Junto con Ornette Coleman, fue de los primeros músicos en estar afuera del mainstream como posición política. Sus influencias van desde la música tradicional china a los cantos religiosos islámicos. Su trabajo se caracteriza por las polifonías y por mantener durante sus performances una particular relación con el movimiento de su cuerpo. Kaja Draksler, *Cecil Taylor: life as...Structure within a free improvisation*, Slovenia, 2013.

¹⁹ Patricia Olamendi, *Feminicidios en México*, Ciudad de México: INMUJERES, 2017, p. 10.

Hebzoáriba Hernández fue un punto clave en el origen de la compañía, su experiencia como directora de teatro era invaluable, puesto que ningún otro de los integrantes tenía experiencia en dirigir teatro. Ella estaba particularmente interesada en los estudios de género²⁰, la cultura de paz y la resolución de conflictos.

De esta manera se reunieron, los integrantes antes mencionados, en una primera sesión, convocados para la abstracta tarea de adentrarse en un proceso artístico que involucrara el ritmo y la música.

En cuanto iniciaron las reuniones, las pláticas giraron rápidamente en torno a la situación de desigualdad de género que se vivía en México durante 2016. A partir de ese momento el trabajo redefinió su rumbo para intentar responder a la pregunta: ¿cómo conjuntar el uso de la música en escena para abordar temas de género?

El primer gran detonador para abordar el tema de género fue el libro de Virgine Despentes *La Teoría King Kong*, en este, ella pregunta: “¿Dónde están los hombres discutiendo de género? ¿No están ellos teniendo una vida pobre en el patrón de género que vivimos reproduciendo en la cultura?”²¹

De esto se desprende la idea de abrir las discusiones feministas para compartirlas con personas que han sido criadas como hombres y que se identifican como tales. El trabajo que se perfiló iría sobre la construcción de la masculinidad en la sociedad mexicana y cómo en esta se juegan los valores de seducción, objeto de deseo y sujeto deseante.

²⁰ Lo que se conoce como *perspectiva de género* puede entenderse como puntos de vista de la realidad (científica, académica, social) que tienen en cuenta las implicaciones y efectos de las relaciones sociales de poder entre los géneros (masculino, femenino, en un nivel y hombres, mujeres y no binarios en otro.) Estela Serret Bravo, *Qué es y para qué es la perspectiva de género, Libro de texto para la asignatura perspectiva de género en educación superior*, Oaxaca, Instituto de la mujer oaxaqueña ediciones, 2008, p.9.

²¹ Virgine Despentes, *La teoría King Kong*, Buenos Aires: Editorial El Asunto, 2012, p.16.

Nadie sabía con certeza lo que estaba a punto de surgir.

Alejandro Guerrero había trabajado en 2013 con Hebzoáriba Hernández, ese mismo año invitaron a Diego Cristian a escribir con ellos una obra llamada NADDA. El trabajo de Alejandro se distingue en buscar lo subversivo dentro de la escena teatral mexicana y criticar fuertemente los mecanismos pedagógicos en las escuelas de teatro, que generalmente implican abuso psicológico para los estudiantes, especialmente para las estudiantes.

Una vez que se consolidó el número de integrantes de la compañía, en la que la mayoría se asumían como hombres heterosexuales, empezó la búsqueda por un nombre que identificara el trabajo que de ahí saldría. Alejandro Guerrero propuso compañía CroMagnon.

“Del tipo de Cro-Magnon se conocen números documentos consistentes en huesos fósiles y en manifestaciones artísticas [...] sus caracteres antropológicos permiten considerarlo, con cierta verosimilitud, como el punto de partida de la raza blanca; poseían talla elevada (1.87m) [...] Las manifestaciones artísticas son notables: se encuentran grandes láminas de sílice arregladas para hacer cuchillos de distinta forma: perforadores apropiados para los trabajos en hueso y de ese material se fabricaron las agujas y punzones.”²²

El nombre de la compañía es en sí una enunciación irónica²³. Funciona a su vez como crítica misma a la compañía: por un lado, era una burla a su configuración mayormente masculina. Por otro lado, el nombre de “CroMagnon” hace alusión a los estudios que se ocupan de conocer el origen del hombre blanco y que fundamentan toda la historia de la humanidad en parámetros blancos y masculinos de ver el mundo. Curiosamente los hombres de cromagnon también están documentados como los primeros manifestantes del arte.

²² Issac Ochoterna, *La evolución del hombre*, Ciudad de México: Revista de la Universidad de México, 1932, p.349.

²³ Según la RAE la ironía es una burla fina y disimulada o una expresión que da a entender algo diferente a lo que se dice, generalmente como burla disimulada.

Parecía que el nombre cuadraba perfectamente con la compañía que estaba por surgir. Descubrimos que a través de la ironía y mostrando nuestras propias flaquezas discursivas (nuestros machismos, racismos y discriminaciones) de manera franca e incluso graciosa, podíamos acceder a la empatía del público para después criticar de manera colectiva los mecanismos de formación dentro de la sociedad de esos discursos.

Una vez decidido el nombre que adquiriría el grupo, hubo una sensación de identidad, de un “nosotros”.

“Benedict Anderson acuñó la expresión -comunidad imaginada- para describir el misterio de la autoidentificación con una amplia categoría de extraños con los que uno hace compartir algo suficientemente importante como para referirse a ellos como un `nosotros`, comunidad de la cual yo, quien habla, formo parte”²⁴

Se diseñó la primera imagen visual que acompañaría y distinguiría el trabajo de CroMagnon.

²⁴ Zygmunt Bauman, *Amor Líquido, acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, Ciudad de México: FCE, 2003, p. 51.



Primer diseño para la compañía CroMagnon. Por Alejandro Guerrero

La primera pieza que se articuló de esa convocatoria fue “El Objeto Sujeto” (2016). Un videoclip sobre la explotación de la belleza hegemónica femenina en los videos de pop.

La segunda pieza se llamó “Testoporky” (2017). Performance²⁵ ejecutado por músicos que trataba sobre el caso de la violación de Daphne por parte de los Porkys de Costa de Oro, Veracruz. Como grupo nombramos a los atacantes de Daphne como “Testoporkys”, es decir, humanos que no controlan su cantidad de testosterona y pareciera que esta es razón

²⁵ Según la RAE, el término del inglés *performance* tiene varias posibles traducciones: rendimiento (de una inversión, de un equipo deportivo), funcionamiento (de una máquina), ejecución, realización o cumplimiento (de una tarea o práctica). En el campo artístico, denota <<sesión, función, representación, interpretación o actuación.>>

y justificación de su violencia para ejercer actores criminales, “actos cerdos”. Esta pieza se presentó en el cierre del festival IM·PULSO de Difusión Cultural UNAM.²⁶

Mi historia en esta compañía comienza con la tercera pieza. “MUSTH” se trazó en 2017 como un proyecto escénico que usaría la música para su representación. No es teatro musical ni ópera, sino que la idea musical deriva del *jazz*²⁷, *punk*²⁸, del teatro experimental²⁹ y teatro performativo³⁰. En esta obra, cinco integrantes del grupo identificados como hombres “heterodeseantes” ensayarían las historias de su sexualidad, para criticar los códigos culturales³¹ que los han construido. El flujo de las escenas es llevado por un desarrollo musical, más que por un arco lineal o narrativo. El proceso de creación de esta obra está involucrado con lo personal y los performers representan una versión de sí mismos con algunos rasgos exagerados.

²⁶ IM·PULSO es un festival interdisciplinario entre las artes escénicas y la música. Muchas veces su enfoque es operístico, pero alberga toda la gama de expresiones musicales y artísticas posibles. Cultura UNAM, <http://culturaunam.mx/impulso/sobreelfestival.php>, (Consultado 07/09/2019)

²⁷ El *jazz* es un género musical originario de Estados Unidos, Nueva Orleans en la última década del S.XIX, tiene influencia de la música de los esclavos de color y la música académica tradicional. Algunos de sus primeros representantes son Buddy Bolden, Robert Goffin y John Robecheaux. Frank Tirro, *Historia del jazz clásico*, MaNonTroppo-Ediciones Robinbook, Barcelona, 2001, p. 25.

²⁸ El *punk*, es un estilo musical que se gesta en condiciones de exclusión social, política y económica. Se forma en medio de la crisis y la inestabilidad económica. La desigualdad, el autoritarismo y la injusticia son temas que inspiran a las bandas de *punk* en todo el mundo. Nace en los años 70's a raíz de la crisis del 1973 en New York. Se caracteriza por no depender de la industria cultural, por sus ideas anti-autoritarias y su negación a “venderse”. Valentina Ivaylova Dimitrova, *El punk como resistencia: el arte, el estilo de vida y la acción política de movimiento como camino para crear un nuevo mundo*, Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2015, p.5

²⁹ “En el teatro experimental, donde los límites entre arte y realidad desaparecen. “Fernando Franco Peplo, *El concepto del performance según Erving Goffman y Judith Butler*, España: Universidad Nacional de Córdoba, 2014, p.8.

³⁰ En el *teatro performativo* el actor se vuelve un performer, en donde el acontecer de la acción en presente es más importante que cualquier ficción. Jossette Feral, *Por una poética de la performatividad: el teatro performativo*, Quebec, Investigación Teatral Vols. 6-7, Núms. 10-11 Agosto 2016 - Julio 2017.

³¹ Según Clotilde Rapaille, el *Código Cultural* nos ayuda a entender los diferentes significados que las sociedades dan a las cosas de manera inconsciente. Nuestras distintas culturas y costumbres nos hacen procesar la misma información de distintas maneras, así, existen infinitudes de códigos culturales por región y por círculo social. Estos códigos hacen que los patrones de comportamiento ante una misma situación sean diferentes entre culturas. Clotilde Rapaille, *El código cultural*, Cali: Editorial Norma, 2007.

Sin embargo, dentro del primer equipo conformado no había una figura que pudiera ayudar a cuidar la escena desde afuera. Diego Cristian Saldaña me convocó para formar parte de “MUSTH”, en principio, como asistente de dirección. La primera junta que tuve con Diego fue en el VIPS de metro Etiopía, ahí nos reunimos: Querena García, productora en ese momento, Diego Cristian Saldaña, Alejandro Bastián, (también convocado a formar parte del grupo) y yo.

En esa junta Diego enlistó lo que él consideraba que era el trabajo de un asistente de dirección. Generalmente en las producciones de teatro independiente en México, el trabajo de asistente de dirección no está bien delimitado. En la página oficial de The WaterMill Theater, de Londres según Clive Judd el trabajo del asistente de dirección varía de producción a producción, pero generalmente el asistente de dirección está en todos los ensayos, tomando notas de las discusiones, de las ideas que se cambien respecto a la idea original. Está encargado de ver todas las funciones para conocer los cambios y avances de la obra. El asistente de dirección debe conocer el lenguaje que emplea el director con los actores, también debe asegurar que durante los ensayos no falte nada del material de producción necesario para su desarrollo. En México muchas veces el asistente de dirección se ocupa de elementos de la producción, de conseguir materiales y del cuidado general de la puesta en escena durante su preproducción, producción y posproducción.

El grupo necesitaba que participara en las discusiones. Era importante que hubiese mujeres en el proceso de creación de la pieza para contrastar las opiniones de los intérpretes con la mirada de las colaboradoras. Mi primer trabajo consistiría en dar mi opinión cuando así lo deseara y asistir a las juntas en las que se llevaría a cabo la creación del espectáculo. Por otro lado, mi papel durante los ensayos consistía en tomar notas de lo que sucedía, tomar

fotografías y videos con mi celular para alimentar el Instagram³² del grupo y mantenernos activos en las redes sociales. Una vez iniciadas las funciones, me correspondía: cuidar que la obra sucediera en forma y tiempo, que toda la utilería se guardara en su lugar y que los *cues*³³ fueran dados a tiempo y de la manera correcta. Al final de nuestro primer encuentro Diego me advirtió que formar parte de la compañía CroMagnon podría considerarse un reto, puesto que el carácter de los intérpretes era difícil, por no decir que repetían patrones de comportamiento “machistas” y que sería difícil que escucharan mi voz, llegando incluso a sacarme del grupo si no les agradaba mi trabajo. Los patrones de comportamiento que rodean el concepto “machismo”³⁴ se caracterizan por la violencia entre hombres y la idea del hombre como superior a la mujer.

“El machismo es un Fenómeno cultural hispano el cual consiste básicamente en el énfasis o exageración de las características masculinas y la creencia de la superioridad del hombre [...] La agresividad es la otra característica sobresaliente del machismo. Cada hombre trata de mostrarle a los demás que él es "el más macho" el más masculino, el más fuerte, el más poderoso físicamente”³⁵

Bajo esta advertencia empecé a ir a los ensayos, que para este momento ya habían iniciado. Los primeros ensayos a los que asistí fueron prácticos y sucedieron en La Máquina de Teatro, este es un espacio privado organizado por Juliana Faesler y Clarissa Malheiros

³² @cromagnon.grupo.

³³ Según el Cambridge Dictionary, *cue* es una palabra o acción dentro de una obra de teatro o película que se usa como una señal para que el performer comience diciendo o haciendo algo.

³⁴ “Las sociedades dominadas por hombres no se basan solamente en una jerarquía de hombres sobre las mujeres, sino de algunos hombres sobre otros hombres [...] niños y hombres aprenden a utilizar selectivamente la violencia, sino también, como veremos más adelante, a transformar una gama de emociones en ira, la cual ocasionalmente se torna en violencia dirigida hacia sí mismos.” Michael Kaufman, *Las siete P's de la violencia de los hombres*, Guatemala, Taller Save The Children, 1999, p.1

³⁵ Octavio Giraldo, *El machismo como fenómeno psicocultural*, Revista Latinoamericana de Psicología, Bogotá, Fundación Universitaria Konrad Lorenz, 1972, p.298.

que se encuentra en la calle Concepción en Coyoacán. Cuenta con un lugar para ensayos que utilizan los integrantes de la compañía La Máquina de Teatro, creada en 1996³⁶. Querena García, gestionó el espacio para nuestros ensayos. Ella había trabajado con Juliana en otro montaje y logró hacer un trato con ella: Nosotros les ayudaríamos en lo que necesitaran, a cambio de que nos prestaran el espacio hasta nuestro estreno. Así fue, tuvimos espacio fijo de ensayos y asistimos algunas horas a ayudar en el taller de realización dentro de La Máquina de Teatro, para ayudar a preparar la escenografía de su próximo estreno.

Diego quería explorar el uso y sonido de los instrumentos con el cuerpo, estableciendo una relación coreográfica³⁷ con ellos, en vez de una musical. Con “relación coreografía” me refiero a la búsqueda de un diálogo entre el cuerpo del interprete y el cuerpo del instrumento, de modo que sus posiciones en el espacio y sus movimientos sean determinados por la relación entre esos dos cuerpos. Es una manera de hacer énfasis en la relación entre movimiento y cuerpos, más que en la relación entre músico que utiliza al instrumento de manera convencional para ejecutar música. La idea de usar la coreografía para generar escenas de la obra llamó mi atención instantáneamente puesto que mi formación ha sido mixta entre la danza contemporánea, el teatro y la coreografía.

³⁶ Esta compañía está dirigida por Clarissa Malheiros y Juliana Faesler, directoras, dramaturgas y escenógrafas. Sus espectáculos incluyen proyectos de resonancia social, creación de comunidades y experimentación artística. La Máquina de teatro, <http://lamaquinadeteatro.org/>, (Consultado 13/09/2019).

³⁷ Etimológicamente “Coreografía”, se conforma de dos palabras *coro* y *grafía*. *Coro*, viene del latín «chorus» y a su vez del griego «χορος» (choros) que significa coro, danza colectiva. La etimología de *grafía*, proviene del griego «γραφία» (graphia), de la raíz «γραφειν» (graphein) que significa escribir o relativo a la escritura. La coreografía se refiere a la escritura de la danza colectiva. Es la ciencia para crear una serie de pasos que forman una pieza de danza. Con el paso de los siglos este concepto se ha abierto, hoy en día existen reflexiones sobre lo que entra o no en la categoría coreografía ya que sus límites se han difuminado y juntado con otras artes performativas. Lo que es innegable es que en su definición siempre hay una pregunta sobre cómo se relaciona el cuerpo con otros cuerpos. Es un área de creación artística de cierta manera análoga al director teatral. Elisa Pérez Buchelli, *Danza, pensamiento y creación coreográfica*, Argentina, Dantz-Ango, <https://dantz-ango.blogspot.com/2014/09/coreografia-que-es.html>, (Consultado 24/07/2019).

Los ensayos se dividían en dos tipos: los prácticos en los que se compartían herramientas teatrales generales y los de mesa en los que discutíamos para formar la escaleta de la obra. En los primeros, debido a que los intérpretes en su mayoría no son actores, sino que son músicos, era importante compartir herramientas para estar en escena tanto de presencia como de voz. Mi asistencia era un punto de referencia puesto que yo conocía las herramientas que se estaban utilizando y servía de ejemplo a los intérpretes dentro de los ejercicios.

Durante los ensayos de discusión nos sentábamos a compartir ideas sobre textos, noticias que habían surgido respecto a violencia de género en la semana, anécdotas personales y preguntas que habíamos acumulado a lo largo de nuestras reflexiones. Durante estas reuniones surgía la dificultad de ser escuchada. Pronto descubrí que no era solo la personalidad de los intérpretes la que hacía arduo dar mi opinión y mi punto de vista, sino que también existía una dificultad sonora. El manejo de sus tonos de voz al hablar era muy alto, (además de escuchar poco e interrumpirse entre ellos) hablaban muy fuerte y en tonos graves, lo que contrastaba con mi producción sonora que es baja, suave y aguda. En la conciencia de ese conflicto también surgió una posibilidad de estudio, ya que estábamos cuestionando las relaciones entre géneros y la música. Era importante saber que las emisiones de sonido y las formas en que articulábamos lenguaje era diferente entre los hombres y las mujeres del grupo, era fundamental trabajar sobre este fenómeno e incluso hablar de él para desarrollar el espectáculo que estaríamos por concretar.

La compañía se fue consolidando y con eso también el modo de trabajo, descubrimos que podríamos fluir entre los diferentes roles y trabajar de manera más frontal y colaborativa. Mientras se articulaba la obra, surgió la necesidad discursiva y práctica de que yo estuviera

en escena durante las funciones como una más de los performers de la pieza. Mi formación como actriz en el CLDyT permitió que este proceso fuera fluido. Por otro lado, empecé a interesarme por la iluminación, sobre todo en su dimensión técnica, volviéndome fundamental en el uso y operación de las luminarias durante escena, así como en su montaje, asistiendo a Jesús Giles.

Después de “MUSTH”, la compañía CroMagnon siguió desarrollando sus líneas de investigación, generando otras piezas como: “AndroFrágil” (2019) bajo mi dirección y el performance de Hebzoáriba Hernández sobre el placer sexual femenino: “Tribada” (2019). Actualmente la compañía es acreedora de la beca *Next Generation* de la fundación Prince Claus (2019) con la que desarrollará tres piezas más. Un concierto sobre el “Virtuosismo femenino” en la música, una obra de teatro: “Cancionero Mexicano” y cinco intervenciones que cuestionan los roles de género en el espacio público llamadas “Micro-abyecciones”.

I.3. Repertorio

El repertorio de la compañía CroMagnon tiene líneas de investigación claras, nuestro campo de acción se mueve entre la música, la construcción (y deconstrucción) de los roles de género, el teatro performativo y la investigación documental. Nuestras piezas tienen diferentes formatos, todas ellas implican artes vivas³⁸, pasando por coreografía, video,

³⁸ Existen diferentes formas de llamar a esta clasificación del arte. Por un lado, el término *Artes Vivas* traducido del francés *Arts Vivants* es constantemente utilizado en España, Francia, Inglaterra, Estados Unidos y Latinoamérica para nombrar formas artísticas que combinan las artes escénicas con otras disciplinas artísticas y sociales (por ejemplo, antropología, arquitectura y filosofía). Esta clasificación pone especial énfasis en el “cuerpo social” que produce actos vivos, poniendo de manifiesto el gesto, la escritura y las performances. Estas expresiones contradicen, afirman e interrogan a los paradigmas y diferencias tradicionales. Inma García Martínez, *Artes vivas: definición, polémica y ejemplos*, Barcelona, Estudis escenics, núm. 43. 2018 p.3. Por otro lado, está el término “*Performing arts* o Artes performativas son una forma de arte práctico que involucra a una o varias personas que toman acciones en un tiempo determinado en un espacio o locación

instalación, teatro y conciertos. Mi intención al presentar el repertorio es identificar aquello que une los espectáculos y que conforma en su totalidad el discurso y lenguaje artístico de la compañía CroMagnon. A continuación, haré un resumen de las piezas que constituyen el repertorio. Lo haré de manera cronológica, describiendo lo más representativo de cada pieza en cuanto a temática y formato. Así mismo, señalaré los integrantes que colaboraron en cada proyecto y los espacios en los que fueron presentados. Gran parte de la información recopilada en este apartado proviene de mi experiencia durante la producción de las piezas y de las fichas técnicas proporcionadas por la página web oficial de la compañía CroMagnon³⁹

“El Objeto Sujeto”

Videoclip realizado en 2016, basado en la espectacularidad de los videos de música. La grabación y la dirección de fotografía están a cargo de Mariana Flores y Pamela Albarrán. Contrario a la tradición de la industria del video, los roles que involucran la creación, es decir, la dirección, la fotografía y la producción son realizados por mujeres. Los cinco

particular presenciado por una audiencia. Parte central del proceso y la ejecución de las artes performativas es la presencia viva y las acciones reales y ejecutadas por el cuerpo del performer para crear y presentar una experiencia de arte a una audiencia. Una característica definitiva de las artes performativas es el cuerpo, considerado como el médium por el que pasa todo el material en el que el performance está basado. Otros componentes importantes son el tiempo, el espacio y la relación entre el performer y la audiencia” Este término es principalmente utilizado en Irlanda y Alemania.

Traducción de Mariana Landgrave del texto: Amanda Coggan, *What is performance art?*, Dublin, IMMA education and community program Irish museum of modern art, 2009, p.4.

Ambos términos parecen describir una manera de clasificar el arte escénico, que expande sus límites, fuera de la ortodoxia teatral. *Performance Art* está enfocado en las acciones y en su nivel de realidad. Sin embargo, en este trabajo utilizare *Artes Vivas* ya que el término es más utilizado en países de habla hispana, por otro lado, tiene un enfoque específico que estudia formas de arte teniendo en cuenta su relación con lo político y social, que resulta más enriquecedor para este trabajo.

³⁹ *compañía CroMagnon*, <http://cromagnon.com.mx/?project=nombre-de-proyecto3>, (Consultado 6/07/2019).

performers en pantalla son hombres; hay un experimento en la posibilidad de una “mirada femenina”.

El videoclip discurre al respecto de la hipersexualización del cuerpo femenino y la violencia en la cultura de masas⁴⁰. Se entiende por hipersexualización del cuerpo femenino como:

“[...]una avidez excesiva de la sexualidad y lo sexual, que pudiera parecer en ocasiones una especie de obsesión, aunque la sociedad es bombardeada por contenidos e imágenes sexuales a través de distintos soportes mediáticos-revistas, periódicos, radio, televisión, cine, internet- en los cuales las TIC⁴¹ y la publicidad desempeñan un papel primordial en la difusión y la sugerencia de una fascinación por la sexualidad en las sociedades actuales.”⁴²

Generalmente la hipersexualización recae sobre el cuerpo femenino, lo que no significa que exime a los varones de ser víctimas de ella, pero, puesto que la sociedad mexicana es principalmente machista, el cuerpo y la integridad de las mujeres es la que es expuesta y sobajada mayoritariamente.

“Se muestra y difunden imágenes cosificadas y limitantes de la mujer en revistas [...] videos musicales, sin dejar de mencionar las portadas de los discos generados por la piratería de nuestro país, las cuales recurren mayormente a imágenes de mujeres semidesnudas o desnudas”⁴³

⁴⁰ Saldaña, Diego Cristian, *compañía CroMagnon*, <http://cromagnon.com.mx/?project=nombre-de-proyecto-3>, (Consultado 6/07/2019).

⁴¹ Tecnologías de la información y la comunicación (TIC)

⁴² Dulce Asela Martínez Noriega, *Música, imagen y sexualidad: el reggaetón y las asimetrías de género*, Ciudad de México, El Cotidiano, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Atzacapotzalco, 2014, p.63.

⁴³ *Ibidem*. p.66.

“El Objeto Sujeto” fue estrenado paralelamente en Kraine Theater, Nueva York y en Casa Galería, CDMX. Ha sido seleccionado para proyectarse en el Bobst Film Festival 2016 y el Nexst Festival de Performance 2017 en Torino.

El tema principal del videoclip es el deseo, sobre todo el deseo sexual masculino que percibe como objeto el cuerpo femenino. Judith Butler es clara: “el deseo implica una interacción de perspectiva limitada, una apropiación para el uso”⁴⁴. En este caso lo que se convierte en objeto son las mujeres que a través de su imagen repetitiva como cosa son despojadas de su humanidad.

Con el deseo del hombre de por medio, la imagen de la mujer se vuelve una ilusión, es borrada por la mirada del hombre “[Con el deseo] se ve tan solo lo que se quiere ver no lo que es”⁴⁵

El deseo sobre otro cuerpo no es una vía de autoconocimiento ni de comprensión propia, si no que actúa como un mero reflejo, por lo que la mayoría de los videos de música nos regresan como sociedad una imagen en donde predomina la mirada machista sobre el cuerpo de la mujer. No promueven reflexión sobre las actitudes violentas del hombre sobre el cuerpo femenino; al estar mediatizados por estas imágenes no hay rango de posibilidad de cuestionamiento y se perpetúa el machismo. “El deseo solo no alcanzará esta comprensión cabal de sí, puesto que el deseo solo es el consumo de objetos, y ya hemos visto que el consumo no consigue asimilar lo exterior de manera efectiva”⁴⁶

⁴⁴Judith Butler, *Sujetos del deseo Reflexiones Hegelianas en la Francia del siglo XX*, Buenos Aires-Madrid, Amorrortu ediciones, 1999, p. 14

⁴⁵ *Ibidem*. p.16

⁴⁶ *Ibidem* p.83.

Esta pieza alterna el objeto y sujeto de deseo, buscando reflexión. La imagen que sobreponemos como objeto de deseo se vuelve el lenguaje y los cuerpos masculinos en búsqueda de cuestionar la hipersexualización del cuerpo femenino en los videos musicales, se vuelven objetos-sujetos de deseo.

“El Objeto Sujeto” funcionó como precedente para las demás piezas, lanzando las siguientes preguntas: ¿qué implica el deseo?, ¿cómo lo definimos?, ¿qué sucede con el deseo del hombre?, ¿existen diferencia entre el deseo femenino y el masculino?, ¿qué sucede con el deseo de los intérpretes y con su entorno?, ¿qué relación hay entre el deseo y la violencia sexual?, ¿cómo se distribuye el poder y la acción de desear en nuestra sociedad?, ¿hay cuerpos que importan más que otros?, ¿cómo los hombres pueden acceder a cuestionar la construcción de su sexualidad?

A partir de este primer video, logramos identificar que el campo de acción con el que podríamos trabajar era extenso, complejo y que requería de una búsqueda teórica continua y un permanente cuestionamiento colectivo e individual.

El video fue subido a la plataforma VIMEO⁴⁷, de manera que se puede distribuir libremente llegando a publico audiovisual diverso.

El dramaturgismo y la asesoría teatral fueron efectuados por Hebzoáriba Hernández, como director general y actor: Diego Cristian Saldaña. Los actores en pantalla fueron: Atza Urieta, Alejandro Guerrero, Sahé Orozco y Gibrán Andrade. Rodrigo Flores Femat hizo la grabación y mezcla de sonido, el vestuario: Daniela Aurelia Barajas Guerra. Farah León Gaytán se encargó de las relaciones públicas. La producción general fue llevada a cabo por

⁴⁷ Link al video “El Objeto Sujeto” <https://vimeo.com/189447344>.

Diego Cristian Saldaña y la compañía CroMagnon, Querana García realizó la producción ejecutiva.



Fotografía del videoclip musical “El Objeto Sujeto”, 2016. Fotografía: Mariana Flores y Pamela Albarrán.

“Testoporky”

La sinopsis de “Testoporky” que se mandó el 25 de julio de 2017 al festival IM-PULSO de la UNAM dice lo siguiente:

“Hay un cuerpo en medio de la habitación, las miradas se pierden en él. Huele a deseo, miedo, putrefacción. Somos presa de constructos sociales, o de la biología, en todo caso no importa; somos presas. Partitura escénica a partir de los hechos registrados en enero del 2015, Boca del Río, Veracruz.”⁴⁸

⁴⁸ Material recopilado de los mails del correo oficial de la compañía. compania.cromagnon@gmail.com.

Un grupo de hombres sedientos del cuerpo de una menor de edad, hombres que se pueden confundir con animales, justifican su deseo como motor de sus actos. Decir que es parte de su naturaleza parece que hace menor ante parte de la sociedad la violencia criminal que los lleva a violar.

El primer performance escénico de la compañía CroMagnon, es “Testoporky” presentada en 2017 durante el cierre del festival IM·PULSO convocado por Difusión Cultural UNAM. Esta pieza sembraría los precedentes para “MUSTH”. “Testoporky” está inspirada en hechos reales por lo que se le podría considerar dentro del teatro documental, ya que hay documentos (periódicos, imágenes de “Los Porkys” y testimonios) que transitan a la escena. Estos documentos fueron mostrados a través de pantallas y audios. “Testoporky” está basada en la noticia concreta del caso de los violadores de Costa de Oro, a los que les han puesto “Los Porkys”, un grupo de jóvenes responsables de la violación de Daphne y liberados de castigo por parte de las autoridades o prófugos de la justicia.

“Los Porkys, [...] son el grupo de Juniors veracruzanos, que, en enero de 2015, violaron a una muchacha de 17 años. Cuando el avance del proceso judicial los puso en aprietos, los Porkys (ante la pasividad de las autoridades y con la bendición de sus “aristocráticas” familias) se dieron a la fuga. Gerardo Rodríguez, uno de ellos, fue capturado y liberado después, ya que las indagaciones mostraron que, supuestamente, no había participado en los hechos. Prófugo sigue otro, Jorge Cotaita. Uno más, Enrique Capitaine, está preso. El último de los cochinitos, Diego Cruz, fue detenido en España y se le extraditó. Esta semana, el juez tercero de distrito de Veracruz, Anuar González Hemadi consideró buena idea emitir un auto de liberación para Cruz, por considerar, que, aunque quedaba claro que le había hecho tocamientos a la denunciante, éstos habrían sido realizados, según su interpretación de la ley, “sin intención lasciva”. ¿Pero qué otro motivo podría

haber llevado a Cruz a tocar los senos e introducir los dedos en la vagina de la menor, quien iba sola con los puercos a bordo de una camioneta?”⁴⁹

Los violadores creyendo que son dueños del “otro”, de la “otra”, gracias al poder que tienen, sostenido por el sistema patriarcal, deciden violar a Daphne porque desean, porque quieren y sobre todo porque pueden. Sucede un proceso de apropiación colectiva, en el que la mujer-objeto pertenece a todos los hombres, la pertenencia incluye su cuerpo, transformándola en una especie de prostituta, de la que pueden abusar sin consecuencia alguna. “El doble aspecto de la opresión de las mujeres: la apropiación privada por un individuo (marido o padre) y la apropiación colectiva de todo un grupo- incluyendo las personas solteras- por la clase de los hombres. En otras palabras, la <<sexuación>>”⁵⁰

Esta pieza está insertada en la categoría de teatro performativo. Los performers hablan principalmente desde ellos, dan sus opiniones y percepciones a partir de la noticia de “los Porkys” de Costa de Oro, otras veces esbozan una representación escueta y cruda de los violadores. Lo que sucede en escena son acciones y situaciones que en la mayoría no representan de modo mimético a la realidad, sino que suceden en el presente durante el performance.

“Las artes escénicas actuales han experimentado una revolución, de tal modo que el actor se ha convertido en creador o performer, la representación mimética ha sido remplazada por el acontecer de una acción escénica, el espectáculo gira en torno de la imagen y la acción, apelando a la receptividad del espectador. Todas estas son características de lo que aquí se llama *teatro performativo*”⁵¹

⁴⁹ Antonio Orduño, *La Porkyrcracia* en El País, 31 de marzo 2017.

⁵⁰ Monique Witting, *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Madrid, EGALLES, 2006, p.17.

⁵¹ Jossette Feral, *Por una poética de la performatividad: el teatro performativo*, Quebec, Investigación Teatral Vols. 6-7, Núms. 10-11 agosto 2016 - Julio 2017, p. 1.

Este tipo de teatro subraya la presencia por encima del ámbito de la representación. No significa que no pueda existir la representación, pero el énfasis está en el presente de los performances.

Los performers en “Testoporky”, una vez más son hombres que emulan el pensamiento de los Porkys a la hora de la violación, los pasos que los llevaron a cometer ese acto y la justicia que los libera por no considerar “tan grave” la afeción a Daphne. Este performance busca criticar la justicia establecida que está del lado del poder y no de la víctima, una justicia que se inserta dentro del sistema patriarcal, donde el cuerpo de la mujer es rebajado.

“¿Por qué los hombres se convierten en trogloditas sexuales cuando están en grupo? ¿Si cuatro mujeres me acechan en la calle sentiría miedo? ¿Los hombres son una amenaza por naturaleza? ¿Los hombres son peligrosos por naturaleza?, ¿Si cuatro mujeres me acechan en un bar sentiría miedo?”⁵²

Las preguntas anteriores guían el performance, para cuestionarnos sobre la relación entre los hombres y la violación, para cuestionarnos sobre el uso de la violencia, quiénes pueden usarla, cómo y porqué.

Durante esta pieza se introduce una vez más el uso de instrumentos, no solo se tocan en su forma clásica, sino que se tocan con partes del cuerpo no convencionales, al igual que en “El Objeto Sujeto”, solo que esta vez la exploración va más allá y el cuerpo del instrumento a momentos sustituye el cuerpo de la mujer, los intérpretes lo manosean, lo transgreden y generan ruido a través del cuerpo-instrumento que se vuelve símbolo de la

⁵² Fragmento del guion de “Testoporky” sacado del mail oficial de la compañía CroMagnon.

violencia. Esta idea seguirá una línea de evolución que culmina en su punto más álgido en “MUSTH”.

La música es, una vez más, la guía de la progresión de la pieza, el uso de audiovisuales (en este caso un video que muestra imágenes de mujeres en videos de publicidad donde aparecen desnudas o semidesnudas para anunciar productos), la combinación entre coreografía y técnica musical para tocar los instrumentos, la sustitución de cuerpos femeninos ausentes por cuerpos-objetos en escena, la exploración de actores hombres enfatizando la presencia de testosterona en relación al ejercicio de la violencia; serán temas recurrentes en las piezas de CroMagnon.

A menudo nos preguntamos: “Tanto hombres como mujeres tenemos testosterona en nuestro cuerpo, pero, por supuesto, no todos ejercemos esta violencia atroz hacia los otros. Bajo la bandera de la naturaleza se cometen muchas atrocidades para justificar la construcción social en la que vivimos”⁵³

⁵³ Transcripción del audio de conversatorio, 7 de junio 2019, La Puerta Abierta, Tuxtla Gutiérrez. (Habla Diego Cristian Saldaña).



Fotografía de “Testoporky” en el festival IM·PULSO de Difusión Cultural UNAM 2017. Foto: Gerardo Castillo

“MUSTH”

“MUSTH” es la primera obra de teatro de la compañía CroMagnon. Parte de las preguntas: ¿la testosterona es igual a la violencia?, ¿cuáles son las relaciones entre la violencia del hombre y su sexualidad?, ¿cómo se construyen la identidad masculina en esta sociedad?, ¿qué relación hay entre la construcción del hombre y el machismo?, ¿qué actitudes y roles están implicados en el proceso de formación del hombre? y ¿la violencia es natural?

El objetivo de esta puesta en escena es cuestionar los comportamientos sexuales del hombre heterosexual, específicamente los relacionados con la violencia. No pretendemos exculparlo ni justificarlo, intentamos reconocer a partir de las experiencias de la compañía que todos somos responsables de las violaciones de un cuerpo sobre otro.

Sobre el escenario Alejandro Guerrero (alternando con Rodrigo del Río), Diego Cristian Saldaña, Sahé Orozco, Gibrán Andrade, Atza Urieta cuentan la historia de Testoporky, Granpilín y Bonito: tres personajes simbólicos que representan diferentes identidades masculinas cuyas sexualidades están construidas desde la violencia y reguladas por una educación machista. Estos personajes no son estables. La figura de Testoporky es un conglomerado de anécdotas que todos hemos protagonizado, oído y atestiguado, anécdotas que creemos normales pero que ocultan violaciones, misoginia⁵⁴, homofobia⁵⁵ y un temor de seguir el mandato heterosexual de ser un hombre. Durante toda la obra, al margen del escenario una mujer los escucha y cansada de ver cómo estas anécdotas pasan

⁵⁴ El odio hacia lo femenino. Persona que a través de sus acciones manifiesta aversión hacia las mujeres o el concepto de feminidad, rehúye, reniega a su trato, llegando a la violencia.

⁵⁵ Entendido en la RAE como el odio y aversión hacia las personas homosexuales.

impunemente por los oídos del espectador, interrumpe el discurso masculino para explicar su consecuencia: la violencia de género. En la incapacidad de hacerse responsable de tales señalamientos, los intérpretes terminarán anulando el discurso de la otra y caerán en una espiral paradójica de violencia.

Hebzoáriba Hernández y yo intervenimos durante las funciones desde la periferia. Somos parte de la obra desde ese margen. Sin embargo, tenemos la libertad de entrar en la escena y responder a los estímulos que suceden cada función.

En un inicio la obra fue planteada para que los que estuvieran en escena fueran hombres hablando desde sus anécdotas y construcciones personales. Durante el proceso surgió la necesidad de las mujeres del grupo por involucrarnos discursivamente en la obra y responder a la reflexión que planteaban nuestros compañeros, que, sin darse cuenta, al intentar cambiar, volvían a caer en el machismo y en la violencia hacia las mujeres. Así se tomó la decisión de flexibilizar la escena de modo que permitiera discusión e intervención del discurso femenino dentro del discurso masculino.

“El sujeto no puede conocerse instantáneamente o inmediatamente sino que necesita ser mediado para comprender su propia estructura. La eterna paradoja del sujeto de Hegel radica en que para conocerse requiere mediación y sólo se conoce la estructura misma de la mediación; en efecto, lo que se captura reflexivamente cuando el sujeto está “fuera” de sí, reflejado ahí, es precisamente este hecho, el sujeto es una estructura reflexiva y que para conocerse necesita moverse fuera de sí”⁵⁶

⁵⁶ Judith Butler, *Sujetos del deseo Reflexiones Hegelianas en la Francia del siglo XX*, Buenos Aires-Madrid, Amorrotu ediciones, 1999, P.18.

El conocimiento de uno mismo a través de la mirada del otro está íntimamente ligado al teatro, puesto que éste último es por excelencia el acontecimiento desde donde “se mira lo humano”. Este movimiento que necesita el sujeto para conocerse fue para nosotros en primer lugar la mirada externa, las experiencias y la percepción femenina interviniendo en el discurso que planteaban desde lo anecdótico nuestros compañeros. Este punto de vista diferente nos permitió cuestionarnos y entender nuestras relaciones de manera más profunda.

Lo que para ellos resulta un acto normal, cotidiano y sin importancia, para nosotras resultaba un acto violento, opresivo y totalmente egoísta. Comprobamos la necesidad de tener siempre un punto de referencia teórico externo al grupo que guiara nuestras discusiones hacia lugares que no teníamos contemplados. Así, adoptamos la práctica continua de orientarnos realizando lecturas en común de textos teóricos.

“MUSTH”, se presentó, como mencioné al inicio de este informe, por primera vez en el Teatro El Milagro como parte de la beca “La Vaquita 2017”⁵⁷ lanzada por el grupo Vaca 35. Estuvo en cartelera los días martes, miércoles, jueves y viernes del 14 y el 30 de noviembre 2017 y tuvo 11 funciones. Los integrantes de Vaca 35 seleccionan y guían cada año a un grupo de jóvenes creadores con la idea de generar compañías sólidas que puedan trabajar desde lo contemporáneo⁵⁸ a partir de la investigación artística. Como parte de la

⁵⁷“La Vaquita” es una beca para teatro independiente, enfocado a nuevas compañías. Financian una parte del proyecto teatral para permitir a los nuevos grupos materializarlo. Esta beca es un apoyo que da el grupo de teatro independiente Vaca 35, en conjunto con el apoyo México en escena.

⁵⁸ Considero que CroMagnon es una compañía contemporánea. Según la RAE lo contemporáneo es algo que existe al mismo tiempo que otra cosa, perteneciente o relativo a la época en que se vive. Yo prefiero tomar la definición de Agamben de contemporáneo, que consiste en lo contrario. Es el desfase y no la coincidencia lo que confiere la cualidad de contemporáneo. No coincidir enteramente con la época es lo que permite criticar desde otro lugar el momento que estamos viviendo. “La contemporaneidad es esa relación singular con el propio tiempo, que se adhiere a él, pero, a la vez, toma distancia de éste; más específicamente, ella es esa relación con el tiempo que se adhiere a él a través de un desfase y un anacronismo. Aquellos que coinciden completamente con la época, que concuerdan en cualquier punto con ella, no son contemporáneos pues, justamente por ello, no logran verla, no pueden mantener fija la mirada sobre ella”. Giorgio Agamben, *¿Qué*

beca, otorgan \$40,000 pesos más IVA, para ayudar en la producción del espectáculo, así como posibilitar las compañías seleccionadas tengan una gira en algún estado de la república mexicana.

“MUSTH” se presentó en Área 51 en Xalapa del 22 al 25 de febrero 2018. Más adelante el Grupo Vaca 35 nos propuso una pequeña temporada extra los días 2,7,9 y 14 de mayo del 2018 en Un Teatro; después nos presentamos con un fragmento de “MUSTH” en la CNDH, convocados por el grupo “hombres por la equidad”; en el Teatro Principal de Puebla convocados por el seminario de género "claves de la masculinidad" del H. Ayuntamiento de Puebla en 2018. Posteriormente en 2018 Cerramos el Festival de la Joven Dramaturgia en Querétaro. Actualmente la obra cuenta con el apoyo del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales-FONCA 2018-2019 con el que se ha presentado em diversos espacios: La puerta abierta de Tuxtla Gutiérrez, La Locomotora de Oaxaca, La Universidad de Chapingo en Texcoco, en el Teatro Bárbaro de Chihuahua y el CAO de Durango. La obra lleva dos años presentándose en diferentes lugares, replanteándose y cambiando en pro de ser más clara, de ir con los cambios de los involucrados y de la sociedad. A esta obra poco a poco se ha introducido y consolidado un conversatorio al final de cada función para compartir con los espectadores puntos de vista sobre los temas y la forma en que los presentamos, procurando llevar la discusión más allá de la escena, para pasarla al terreno de lo social incidiendo en la reflexión cotidiana de los asistentes. (Vid. Infra. p. 186)

es lo contemporáneo?, ponencia en el curso de Filosofía Teorética, Venecia, Facultad de Artes y Diseño de Venecia, 2007, p.1.

A lo largo de las giras y funciones hemos asistido a la radio y se han escrito numerosas notas en torno a la obra, entre ellas la de Tania Jessica Vázquez que describe la pertinencia de la obra de la siguiente manera:

“Musth es un montaje que vale la pena presenciar. Que un grupo de cabrones hable frontalmente de los placeres que tienen por ser hombres [...] es el espacio de confrontación para que nos cuestionemos: ¿Por qué piensan así? ¿Por qué un hombre acosa y viola la integridad de una mujer?”⁵⁹

En la obra, siguiendo la línea de la compañía, se profundizó en la relación entre la música, el estado emocional de los intérpretes y los simbolismos que puede tener el instrumento como objeto. La música que se genera cada función es única, porque parte de la improvisación, sin embargo, se plantearon principios para mantener un orden: el uso del espacio para generar ruido, permitir la escucha continua durante la representación, buscar momentos de solos musicales y seguir el estilo del *free jazz* mezclado con *noise*⁶⁰. La música estuvo a cargo de los integrantes de la compañía CroMagnon, al igual que el texto, que surgió de las anécdotas contadas de manera oral durante los ensayos. Cada miembro de la compañía se encargó de escribir las anécdotas que les parecían significativas rescatar, más adelante Diego Cristian las ordeno y redactó para hacer un espectáculo coherente. La iluminación la realizó Jesús Giles. El vestuario María Macías. Gracias al apoyo económico de producción se introdujo en esta obra el uso de instrumentos electrónicos contruidos por Daniel Marcial, estos instrumentos interactúan con el cuerpo humano a través de sensores electrónicos,

⁵⁹ Tania Jessica Vázquez, *Teatro: Musth (o el elefante que los hombres llevan dentro)*, Ciudad de México, El Universal, Opinión, 20/11/2017.

⁶⁰ Traducido al español como *ruidismo* es un subgénero musical, que juega con el desorden perceptivo, de conflicto sensorial. La etimología del vocablo *noise* (común al francés antiguo y al inglés moderno, en efecto, remite a través del sánscrito *nau* y del griego *naus* hasta el latín *nausea*. Es utilizado como un recurso provocador y de alerta. Antonio Méndez Rubio, *Política del ruido. En los límites de la comunicación musical*, Valencia, España, Universitat de Valencia, 2016, p.23.

haciendo que el intérprete implique su cuerpo de diferentes maneras para generar música que responda a calidades de movimiento. El diseño gráfico, los colores y el diseño de imagen de la compañía fue hecho por Jaime Gonzáles y Alejandro Guerrero, hasta la fecha los colores que distinguen el diseño de imagen de la compañía son el negro, rojo, blanco.

Querena García comenzó siendo productora de “MUSTH” durante su temporada en El Milagro, después de eso, debido a problemas de tiempos y de diferencias de opinión durante la realización del trabajo, Querena se salió de la compañía. Entonces Michelle Menéndez entró a formar parte de CroMagnon como productora.

La producción ejecutiva, es decir la tarea de ir por materiales necesarios para la obra, creación de contenidos, difusión, montaje y desmontaje, estuvo a cargo en un principio de toda la compañía CroMagnon, con Querena a la cabeza. Planteamos todos hacernos cargo de la producción, pero con el tiempo se fueron especializando y delegando funciones, puesto que notamos que unos tenían más experiencia, facilidad o gusto para realizar algunas labores, que otros no podrían o querían realizar. Con la distribución de las labores, también fuimos generando acuerdos económicos más justos para la división del trabajo. A pesar de la repartición de tareas de producción dentro de CroMagnon, esta área sigue presentado continuamente retos y dificultades que muchas veces responden a nuestra falta de organización. El punto anterior se trabaja continuamente para su mejora dentro de la compañía.

La asistencia general, fue responsabilidad de Michelle Menéndez y mía, nos correspondía cuidar la escena, guiar al público a la sala, revisar que todo estuviera en su lugar, realizar encuestas y llevar el registro de los ensayos en fotos y videos a través de cámara de nuestros celulares.

“Tríbada”

Es un unipersonal creado por Hebzoáriba Hernández. No forma parte oficial del repertorio de la compañía CroMagnon, pero está incluida en este recuento puesto que la idea se gestó dentro del espacio de discusión y retroalimentación que surgió en CroMagnon después de “MUSTH”. Fue presentado en 2019 en el Foro El Cubo, de manera cerrada para público invitado, fue documentado por Andrea Calderón, fotógrafa oficial de la compañía CroMagnon y por mí, como invitada a llevar un registro videográfico.

Después de “MUSTH”, haciendo un recuento de los resultados y de las relaciones que decidimos entablar los involucrados, surgió incomodidad sobre el tema de que la creación de dirección y dramaturgia recaía siempre en Diego Cristian. Para mí era importante que la compañía girara y abriera el espacio a que los demás miembros del equipo propusiéramos proyectos para desarrollar, en cambio, esta propuesta no fue muy bien recibida, sobre todo por la parte masculina del grupo, ya que confiaban más en la capacidad de dirigir y de crear de Diego Cristian que de otros miembros del equipo, particularmente de las mujeres dentro de la compañía. Aunado a que sentíamos que durante partes del proceso de actuación y discusión nuestras opiniones eran anuladas, empezó una búsqueda de las integrantes de la compañía por encontrar nuestra propia voz. Nuestras propias creaciones. En una junta expusimos de manera explícita que nosotras empezaríamos proyectos dentro de la compañía y que si querían sumarse estaba bien, pero si no, de todos modos, llevaríamos a cabo nuestras iniciativas apoyándonos entre nosotras. Finalmente, todos los integrantes estuvieron de acuerdo en que utilizáramos el espacio, los recursos y el nombre de la compañía para crear otros proyectos que no necesariamente fueran idea de Diego. Estos nuevos proyectos no requerían necesariamente la participación de todos los integrantes, pero

su formulación partiría de discusiones llevadas a cabo dentro de la compañía o de inquietudes sobre los temas que nos ocupan (música, interdisciplina, construcción de género). Surgió dentro de CroMagnon un ala femenina más sólida, lo que nos llevaría a hacer proyectos en donde la voz o la guía fuera nuestra. A partir de este momento surgen las ideas del proyecto-concierto “Virtuosismo Femenino”, de “AndroFrágil” y de “Tríbada”.

“Tríbada” explora el sonido y la fricción en el cuerpo femenino. En la carpeta del proyecto, Hebzoáriba Hernández explica que *tríbada* es el nombre que se utiliza para describir la fricción placentera de frotar el clítoris contra una parte del cuerpo. A partir de esa idea, ella se propone cuestionar cómo fue construido el placer femenino y qué papel juega la voz en la sexualidad de la mujer. En este unipersonal a diferencia de “MUSTH”, Hebzoáriba es el centro de la escena. En este performance ella es actriz e interprete musical, partiendo de sus experiencias íntimas en la búsqueda de una sexualidad más libre y consciente.

Las herramientas que utiliza en la construcción de su discurso son técnicas extendidas para voz, como el canto difónico⁶¹ y los sonidos guturales. Todo esto para indagar sobre qué tonalidades y sonidos les son negados a la feminidad y cuáles les son enseñados, normados y permitidos.

⁶¹ “El canto difónico consiste en cantar una nota grave de tal manera que se oiga acompañada de una o más notas aflautadas adicionales. Su efecto es tan extraordinario que no es de extrañar que, desde un principio y en la mayoría de las culturas, se le haya atribuido un carácter sobrenatural, cargado de supuestos atributos religiosos, mágicos y curativos. Por ello, en el entorno de creencias naturistas y chamánicas, este tipo de canto armónico sirve como médium para comunicarse con los espíritus de la naturaleza, imitando los sonidos de animales, el viento, los pájaros, etc.” www.musicasdelmundo.org, (Consultado 07/09/2019).

“AndroFrágil”

Este proyecto surge a partir de una necesidad personal por abrir un espacio contrario a “MUSTH” en dónde en vez de retratar la violencia ejercida por los hombres, se pudiera explorar la fragilidad⁶² y vulnerabilidad⁶³ masculina.

En el marco del Encuentro Hemisférico de performance 2019, extendí una invitación en redes sociales en mayo 2019 con el fin de hacer un taller con personas que se identificarán con el género masculino y que quisieran trabajar con su cuerpo, puesto que este performance es planteado como un proceso coreográfico, entendiendo coreografía en su concepto más básico como la organización de los cuerpos en el espacio, en su cualidad de movimiento y estatismo en relación con los otros cuerpos.

El proyecto convocó inicialmente a 20 ciudadanos. Al final fueron 9 participantes los que siguieron de manera constante en el taller de 12 sesiones para llegar a la presentación final.

Durante el proceso se incorporaron dinámicas de cuidado colectivo, ejercicios para disponer el cuerpo para habitar el espacio y acciones coreográficas que se convertirían en anclajes para la partitura coreográfica⁶⁴ final. Este formato se pensó para permitir un espacio

⁶²La RAE, define *Frágil* como algo que es quebradizo y con facilidad se hace pedazos. La etimología de fragilidad nos lleva al vocablo latino *fragilītas*. Alude a la característica de aquello que resulta débil o que puede romperse, quebrarse o destruirse con facilidad y por lo tanto implica cuidado al tocarse.

⁶³ *Vulnerabilidad* es un término de origen latino que deriva de *vulnerabilis*, que significa “algo que causa lesión”. Es, en ese contexto, la susceptibilidad a ser lesionado, herido. En el vocabulario filosófico, es condición humana inherente a su existencia en su finitud y fragilidad, de manera tal que no puede ser superada o eliminada. Al reconocerse como vulnerables, las personas comprenden la vulnerabilidad del otro, así como la necesidad del cuidado, de la responsabilidad y de la solidaridad, y no la explotación de esa condición por parte de otros. Talita Cavalcante Arruda de Morais, Pedro Sadi Monteiro, *Los conceptos de vulnerabilidad humana y la Integridad individual para la bioética*, Rev. bioét. (Impr.). 2017; 25 (2): 311-9, p.2.

⁶⁴ Una partitura es un documento escrito que contiene la obra que se ejecuta o se ejecutara. La notación que se usa puede ser variada, desde dibujos, códigos, notas, figuras humanas. En este caso es una notación que sirve para reproducir coreografías o guiones que sugieren reglas para ejecutar movimientos, acciones o danza.

abierto a la espontaneidad, de manera que las acciones realizadas respondieran a su presente y a la idea de escuchar la colectividad.

A partir del cuerpo propusimos una investigación sobre la fragilidad y vulnerabilidad masculina. La premisa era crear un lugar en el que un grupo de hombres se pudiera poner de acuerdo desde el afecto. En donde pudieran dejarse guiar por los otros. Habitando el espacio desde un cuerpo que puede romperse y abrirse a su exterior. Todo esto para dar paso a las posibilidades de movimiento fuera de su normatividad de género, así como ampliar el rango de expresión del sistema sentimental⁶⁵.

A pesar de las dificultades que pudieran surgir y de la consciencia de la brevedad del taller. Planteamos un encuentro, en donde los miembros de la compañía CroMagnon pudiéramos compartir nuestras preguntas y herramientas de conocimiento. Durante el taller logramos conocernos y formular acuerdos entre los integrantes para tomar decisiones colectivas dentro de un marco de amor que permitirá a los cuerpos sentirse frágiles y vulnerables sin que esto tuviera connotaciones negativas para los participantes. “AndroFrágil” formó parte del Encuentro Hemisférico de performance 2019, realizado en Ciudad de México. Se presentó el 12 de junio en el Teatro Bar El Vicio. Colaboraron Andrea Calderón, encargada de la fotografía y documentación del proceso y presentación, Diego Cristian ayudó en la guía de las sesiones, sobre todo aportando herramientas musicales para la parte del performance de improvisación sonora, Lorena Elizondo que ayudó con las discusiones

⁶⁵ Un sistema sentimental, es la conjunción de expresión de las emociones socialmente aceptadas. Una “comunidad” define y calcula como valioso o perjudicial para sus miembros; cómo se evalúan las emociones de los ajenos; cuál es la naturaleza de los lazos afectivos que se reconocen; y cuáles son los modos de expresión emocional que se exigen, que se fomentan, que se toleran y que se deploran. Por lo que ampliar el rango del sistema emocional consiste en cuestionar, visibilizar y acercar expresiones excluidas de modo que puedan tener lugar en la sociedad. Andrea Noble, *El llanto de Pancho Villa*, Ciudad de México, Archivos de la Filmoteca 68, 2011, p.42.

de lecturas feministas durante las sesiones del taller. La guía y la idea original del performance estuvo a mí cargo. Los asistentes al taller y performers de la pieza final fueron: Iván Mondragón, Miguel Pérez Enciso, Gonzalo Guzmán, Ramón Valera, Alejandro Huicochea, Luis Ángel Gómez, Sebastián Castellanos, Adolfo Hernández y Juan Escribano.



“AndroFrágil”, presentado en el Encuentro Hemisférico de performance 2019. Fotografía: Andrea Calderón

“Abyecciones Mínimas: Cancionero Mexicano, Virtuosismo Femenino y Micro-abyecciones”

En Julio de 2019 nos anuncian en un correo electrónico que la compañía CroMagnon recibió el apoyo de la beca Prince Claus Fund for Culture and Development, del gobierno de Holanda. Para esta beca propusimos un proyecto integral llamado “Abyecciones” dividido en tres frentes: un concierto llamado “Virtuosismo Femenino”, una obra de teatro

“Cancionero Mexicano” y cinco intervenciones en el espacio público llamadas “Micro-abyecciones”

Este proyecto responde a la percepción de los integrantes de la compañía sobre que en México existe una grave situación de desventaja, violencia y discriminación por motivos de género. Desde la creación de CroMagnon, no hemos notado una disminución sustancial de la violencia y las noticias sobre feminicidios, violaciones y muertes de personas transgénero cada vez son más frecuentes. Los resultados del Diagnóstico Nacional sobre la Discriminación⁶⁶ hacia personas LGBTTTI⁶⁷ en México, muestran que seis de cada diez integrantes de esta población consideran que su orientación es un obstáculo real para acceder a un empleo; el 25% señaló que el trato dentro de su trabajo era muy malo debido al modo de ejercer su sexualidad y el 43% confiesa haber vivido hostigamiento y acoso constante. El 78% afirma que la discriminación ha perjudicado su desarrollo profesional, laboral y personal. Las principales agresiones hacia las lesbianas son: obstáculos para acceder a un trabajo y amenazas de ser violadas y acosadas. Los homosexuales encuentran dificultades en ser aceptados en un empleo y son constantemente amenazados con recibir daños físicos.

⁶⁶ Gobierno de México, *Diagnóstico nacional sobre la discriminación hacia personas LGBTI en México*, <https://www.gob.mx/ceav/documentos/diagnostico-nacional-sobre-la-discriminacion-hacia-personas-lgbti-en-mexico>, (Consultado 26/07/2019).

⁶⁷ Estas siglas son abreviaturas que se usan para designar a la diversidad sexual humana. Las primeras tres letras apuntan a la atracción: Lesbiana, Gay y Bisexual. Las siguientes dos letras abordan la percepción personal del género: Transexual (Sus genitales son distintos al género con el que se identifica personalmente y modifica su cuerpo para adecuarlo), Transgénero (Sus genitales son distintos al género con el que se identifica personalmente pero no modifica sus genitales). La siguiente letra corresponde a una expresión pública del género: Travesti (Expresa con ropa, actitud, lenguaje, un género distinto al suyo, sin que esto defina por quién se siente atraído). La última letra es para designar una condición biológica: Intersexual (tiene características físicas tanto del sexo masculino como femenino. Hermafrodita). Ana Espinosa, *¿Qué significa LGBTTTI?*, Ciudad de México, El Universal, 22/06/2018.

En México el machismo sigue teniendo un impacto fuerte en la sociedad. Según la Encuesta Nacional sobre Discriminación (Enadis)⁶⁸ 2010, en México el 78% de los encuestados dicen que a las mujeres no se les pega, el 8% que no sabe si se les tiene que pegar y el 6% justifica pegarles a las mujeres por infidelidad. 11% justifica la violencia por desobedecer al esposo o a los padres. La brecha salarial entre hombres y mujeres, incluyendo funcionarios y directivos es del 16%⁶⁹. Hay retrocesos en las leyes a favor del aborto, del matrimonio homosexual y de la adopción. En algunos estados como Nuevo León se sigue criminalizando el aborto⁷⁰.

De acuerdo con la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL)⁷¹, México se encuentra en la posición 23 de los 25 países con mayor tasa de feminicidios. Según el US News & World Report de 2019⁷², México ha sido reportado entre los veinte peores países para ser mujer tanto por el peligro como por la calidad de vida posible para el género.

En nuestro país la violencia de género está alimentada por un machismo estructural y permanente en todos los niveles económicos, sociales y políticos.

⁶⁸ Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación (MX), https://www.conapred.org.mx/index.php?contenido=pagina&id=424&id_opcion=436&op=436, (Consultado 07/09/2019).

⁶⁹ Forbes Staff, *México tiene la peor brecha salarial de género de Latinoamérica: informe*, Ciudad de México, Forbes México, 22/07/2019, <https://www.forbes.com.mx/mexico-tiene-la-peor-brecha-salarial-entre-hombres-y-mujeres-informe/> (Consultado 07/09/2019).

⁷⁰ Publimetro, *Congreso de Nuevo León aprueba criminalización del aborto*, Publimetro, 06/03/2019, <https://www.publimetro.com.mx/mx/noticias/2019/03/06/congreso-nuevo-leon-aprueba-criminalizacion-mujeres-aborten.html>, (Consultado 07/09/2019).

⁷¹ CEPAL, <https://www.cepal.org/es/infografias/femicidio>, (Consultado 07/09/2019).

⁷² US News & World Report 2019, <https://www.usnews.com/> (Consultado 07/09/2019).

Como respuesta a nuestro contexto y después del surgimiento de “MUSTH” en el 2017, decidimos que era urgente seguir trabajando temas de género, haciendo preguntas en la sociedad y proponiendo alternativas para tratar la violencia de género en nuestra ciudad.

Los integrantes de CroMagnon creemos firmemente que nuestro trabajo artístico puede ayudar a reorganizar y cuestionar las estructuras y normas perpetuadas que hacen de la violencia algo cotidiano y directo contra expresiones de género no binarias⁷³ y contra el cuerpo de las mujeres.

La sociedad esta mediada por la heterónorma⁷⁴, los cuerpos que son tomados en cuenta son los que se alinean a esa hegemonía. Las construcciones de sujetos que se salen del género binario son excluidas. Esos cuerpos que son exiliados son nombrados por Judith Butler en *Cuerpos que importan, sobre los limites materiales y discursivos del sexo*, como cuerpos *abyectos*.

Tomando la idea general de los cuerpos abyectos este proyecto, dividido en tres, propone jugar con el concepto para cuestionar lo binario de lo no binario, su relación y los juegos de poder que se mueven entre ellos. “Abyecciones” busca cuestionar los modelos de masculinidad tomando los siguientes frentes: El primero corresponde a las preguntas ¿cuáles

⁷³ Con expresiones de género no binarias me refiero formas de ser que no se identifica o no se cuadran a la división de las categorías hombre y mujer.

⁷⁴ “La heterónorma es siempre provisional, y su privilegio puede tomar varias formas (a veces contradictorias): sin marcar, como el lenguaje básico de lo personal y lo social; o marcado como un estado natural; o proyectado como un logro ideal o moral. Consiste en normas que podrían resumirse como un cuerpo de doctrina que, de un sentido de rectitud producido en manifestaciones contradictorias, a menudo inconscientes, inmanentes a la práctica o a las instituciones. Los contextos que tienen poca relación visible con la práctica sexual, como la narrativa de vida y la identidad generacional, pueden ser heteronormativos en este sentido, mientras que en otros contextos las formas de sexo entre hombres y mujeres pueden no ser heteronormativas. La heteronormatividad es, pues, un concepto distinto de la heterosexualidad. Una de las diferencias más llamativas es que no tiene paralelo, a diferencia de la heterosexualidad, que organiza la homosexualidad como su opuesto.” Traducción de CroMagnon del libro: Laura Berlant and Michael Warner, *Sex in Public*, Chicago: The University Chicago press, 1998.

son los modelos de masculinidad en México?, ¿cómo funcionan?, El segundo eje intenta responder: ¿qué sonoridades y corporalidades han sido excluidas en el modelo sistémico machista? y ¿cómo, a través de reconocerlos se puede girar hacia otras alternativas?

A través de la experiencia recopilada en los proyectos anteriores, entendimos que, como compañía tenemos la necesidad de variar los formatos de nuestros proyectos. En primer lugar, porque “MUSTH” debido al número de integrantes era difícil de mover a giras, becas y funciones internacionales. En segundo lugar, descubrimos que es importante dar espacios a nuevas propuestas y personas, permitiendo que las mujeres de la compañía desarrolláramos un proyecto en el que nosotras estuviéramos en escena. Así, después de la experiencia de “MUSTH” nos dividimos en tres frentes que abordarían diferentes disciplinas y metodologías. Estos nuevos proyectos están inscritos en el trabajo del género, en el uso y estudio de la música e interdisciplina y se enfocan en cuestionar el modelo de masculinidad y feminidad a través de reconocer las grietas y los cuerpos abyectos dentro del sistema. Aprovechando la construcción interdisciplinaria y plural del colectivo, nos dividimos de acuerdo a nuestros intereses en los siguientes tres proyectos:

“Cancionero Mexicano”

Es un laboratorio de seis meses integrado por intérpretes (en su mayoría hombres) que dialogan con la masculinidad, en este sentido es una segunda salida del proyecto “MUSTH”, solo que esta vez lo que se estudia son las canciones mexicanas que han aportado a construir la imagen del macho como estereotipo nacional en nuestra sociedad. Esta imagen tiene fecha e historia, desde 1930, convive, interfiere, es parte del imaginario colectivo y retroalimenta a las masculinidades actuales. Es una obra que conjunta los testimonios de los

intérpretes con los documentos duros de investigación sobre las primeras grabaciones del mariachi y la consolidación del estereotipo de macho mexicano.

Esta obra, siguiendo el desarrollo de “MUSTH”, explora los límites del deseo de lo masculino, el macho como la figura que se apropia de lo otro, que en su acción de apropiarse también revela su necesidad de diálogo con lo diferente. Darse al otro y, a la vez, obtener algo del otro genera una lucha constante entre géneros retratada perfectamente en el modelo de relación y sexualidad expuestas en las canciones rancheras y las obras de la época del cine de oro mexicano.

“Al desear al otro, la autoconciencia se descubre como ser estático, un ser que puede devenir otro para sí, el cual, a través del principio, de superación de sí mismo, del deseo, se entrega al otro al mismo tiempo que lo acusa de apropiarse de alguna manera de él. La ambigüedad del obsequio y la apropiación caracteriza al encuentro inicial con el otro y transforma esta reunión de dos deseos en una lucha”⁷⁵

“Cancionero Mexicano” expone la lucha que existe en nuestro país entre los estereotipos de género históricos, reforzados por el imaginario de la época del cine de oro mexicano y el sentir de las personas actualmente, así como la relación tensa que existe entre el deseo idealizado de cada género heteronormado.

Idealmente esta obra se dirige a hombres y mujeres que culturalmente se relacionan con la época del cine de oro mexicano y sus modelos de masculinidad (Cantinflas, Pedro Infante, El indio Fernández) y feminidad (Lucha Reyes, Manolita Arriola, María Félix), a diferencia de “MUSTH”, que está particularmente dirigida a jóvenes de entre 15-27 años,

⁷⁵ Judith Butler, *Sujetos del deseo Reflexiones Hegelianas en la Francia del siglo XX*, Buenos Aires-Madrid, Amorrortu ediciones, 1999, p.14.

“Cancionero Mexicano” abre la brecha a través de la investigación histórica y propone ampliar la discusión de género a otras generaciones, especialmente hacia la generación de nuestros padres, los “Baby Boomers”.⁷⁶

Para la puesta en escena final de este trabajo presentaremos diez funciones en un teatro independiente de la ciudad de México. Una de nuestras opciones principales es el Teatro El Milagro, ya que este espacio representa para nosotros el semillero de nuestra compañía, además de ser un teatro reconocido en la ciudad por su propuesta experimental.

“Virtuosismo Femenino”

El arte no es neutral, lo que es aceptado y leído como arte, expuesto o preservado, tiene una carga política. Indagamos en la historia de la música académica y cómo las mujeres compositoras han sido excluidas de ser reconocidas en esta debido a su género⁷⁷. Propiciando la percepción de que el virtuosismo pertenece a los hombres. El virtuosismo musical conceptualizado por lo masculino implica valores de velocidad, precisión, fuerza. ¿Cuál sería el virtuosismo de las mujeres en la música?, ¿cómo se determinan sus características desde lo femenino?, ¿qué figuras de la música han sido excluidas de la historia oficial por su género?

⁷⁶ Los Baby Boomers son la generación que “Actualmente está en sus 50, 60 y hasta 70 años de edad y son aquellos nacidos entre 1946 y 1964. Todavía con presencia activa en cargos de poder, los miembros de esta generación son aquellos nacidos recién terminada la segunda guerra mundial; en una época caracterizada por el disparado incremento en el nacimiento de niños [...] Esta generación se caracteriza por su dedicación y hasta adicción al trabajo. Empoderados y esperando lo mejor de la vida, es una generación preocupada por la búsqueda de estatus, la lealtad y la calidad de vida.” S.C. Díaz, L. M. López y L.L Roncallo, *Entendiendo las generaciones: una revisión del concepto, clasificación y características distintivas de los Baby Boomer, X y Millennials*, Clío América, 11(22), 188-204, 2017, p.17

⁷⁷ Anna Beer narra en su libro *Armonías y suaves cantos*, Barcelona, Acantilado, 2018. La historia de compositoras como Lili Boulanger, Francesca Cachini, Fanny Hensel y Maconchy. Todas ellas brillantes compositores que no se mencionan en las escuelas de música, son poco tocadas en las salas de concierto de México y su talento ha quedado opacado y poco distribuido en las plataformas musicales, en gran parte por el contexto social en el que vivían como mujeres compositoras que no les permitió un debido reconocimiento.

“El arte se manifiesta claramente como no neutral ni aséptico, sino que claramente toma una opción y envía un mensaje. El arte para crear belleza es una entelequia con la que se pretende camuflar el claro partido que toma por el patriarcado, y la utilización del mismo medio de influir sobre las mujeres, mostrándoles cómo deben ser y lo que deben hacer.”⁷⁸

Esta pieza es un laboratorio de investigación integrado en su mayoría por mujeres. Durante seis meses se explorará y experimentarán las sonoridades femeninas y las composiciones musicales excluidas de los espacios hegemónicos de la música: la academia y el mercado. Pensamos explorar el virtuosismo de las mujeres en el baile y en la cocina, para trasladarlo a un espacio y ámbito del que ha sido apartado: las salas de concierto académicas. Proponemos hacer un concierto de lo excluido para darle visibilidad a su supresión y a su vez para insertar prácticas más amplias dentro del concepto de lo virtuoso. La proyección es presentar este concierto del virtuosismo femenino que ha sido rechazado del campo de la composición y la música hegemónica en salas de conciertos en los que se mueven los considerados músicos académicos (en su mayoría hombres). De este modo intentaremos llevar a cabo el concierto en el Conservatorio Nacional, Escuela Superior de Música y Jazzatlán. Este proyecto se dirige específicamente a músicos y aficionados de los géneros barroco, *jazz*, música clásica y contemporánea. Se presentarán en 2020.

“Micro-abyecciones”

Proyecto mixto, que conjuga la mayor cantidad de miembros de la compañía. Es un laboratorio de cinco intervenciones en espacio público, desarrolladas a partir de un círculo de estudio de lecturas feministas dónde se discuten temas en relación al género, su papel en

⁷⁸ L.F Marián Cao, *Creación artística y mujeres: Recuperar la memoria*, Madrid, NARCEA, 2000, p.10.

la sociedad y su construcción: La ropa, dispositivos⁷⁹ coreopolíticos,⁸⁰ las normas de contacto, la publicidad y los gestos (binarios-no binarios).

Con estas intervenciones buscamos proponer una sociedad *cuir*⁸¹, no solo que respete lo no binario, si no que permita que sus expresiones puedan surgir libremente desde sus inicios sin ser diferenciadas. Estas micro-abyecciones, son nuestro modo de combatir los micro-machismos, abrir grietas en el comportamiento heteronormado, generando alternativas.

“we want to promote as the radical aspiration of queer culture building: not just a safe zone for queer sex but changed possibilities of identity”⁸²

La primera será una intervención inspirada en el Teatro Invisible⁸³ de Augusto Boal.

⁷⁹ “Dispositivo: término tomado de la terminología técnica a la concepción de la obra de arte como mecanismo para alcanzar un objetivo previsto. Fue adaptado de la semiótica por Jean Louis Baudry para su teoría sobre el espectador cinematográfico y de allí migró al arte contemporáneo vía Deleuze.” Fernando García, *Diccionario alternativo para abordar el arte contemporáneo*, Hacia una crítica actual, apunte de cátedra, <https://www.lanacion.com.ar/opinion/sobredosis-de-palabras-fetich-diccionario-alternativo-para-abordar-el-arte-contemporaneo-nid1977337>, (Consultado 01/08/2019), p.4.

⁸⁰ Término desarrollado por Andre Lepecki. La coreografía coloca cuerpos en espacios determinados, la política hace lo mismo con el mundo. Lepecki plantea a la coreografía como una posibilidad de redistribución y de creación de relaciones corporales y afectivas como una forma de hacer política y de resistir a la coreopolítica, mecanismo que utiliza el estado para regular los espacios públicos en torno al poder. La coreopolítica es una potencia de los cuerpos en el espacio público.

⁸¹ “Como es sabido, en su acepción común, la voz inglesa *queer* es un insulto que refiere de manera peyorativa a todas las formas “anómalas” de la sexualidad [...] pero la palabra *queer* actualmente es motivo de orgullo. Se convirtió en un signo de resistencia a procesos de normalización y exclusión sexual que tienen lugar en la sociedad heterosexista”. Beatriz Preciado, “*Queer*”: *Historia de una palabra. Paroledequeer*, 2012, <http://paroledequeer.blogspot.com.co/2012/04/queer-historia-de-una-palabra-por.html> (Consultado 31/07/2019)

En Latinoamérica el término *queer* ha sido ampliamente cuestionado, se ha optado por decir *cuir* (como suena fonéticamente), pero sigue resultando un acto de habla limitado puesto que no tiene el peso que sí tiene el anglicismo *queer* que ha funcionado en países angloparlantes para empoderar. En México el término solo es reconocible para quienes tienen un capital cultural y conocimiento académico generalmente asociado una posición de privilegio (ligada a la “blancura”) Susana Vergas Cervantes, *Queer, cuir y las sexualidades periféricas en México*, México, Horizontal, 15 diciembre 2016, <https://horizontal.mx/queer-cuir-y-las-sexualidades-perifericas-en-mexico/>, (Consultado 7/12/2019).

⁸² “Queremos promover como una aspiración radical de la construcción de una cultura queer: no solo una zona segura para las expresiones sexuales y el sexo queer sino que abra las posibilidades de cambiar de identidad” Traducción del texto: Lauren Berlant and Michael Warner, *Sex in Public*, Chicago: The University Chicago press, 1998, p.548.

⁸³ El Teatro Invisible es propuesto como metodología por Augusto Boal. Cada pieza tiene un texto escrito, aunque este se modifique según las circunstancias y las intervenciones de los espectadores. Durante el teatro

“Racismo I: el griego. Este espectáculo se representó en dos restaurantes diferentes [...] El tema propuesto por los actores parece tener realmente gran importancia en Suecia, donde el prejuicio contra los extranjeros es grande. «Ojo de Perro» es el nombre que se da a los extranjeros que no tienen los ojos azules, color dominante en la mayor parte de la población nativa del país.

Acción I: Una mujer y su marido, sentados a la mesa de un restaurante, discuten.

Acción 2: Una joven, amante del marido, se sienta a otra mesa. El marido deja a su mujer, a pesar de las protestas, y va a sentarse con la amante. [...]

Acción 3 Entra un joven griego buscando un lugar para sentarse. La mujer lo invita a sentarse e intenta seducirlo. [...]

Acción 4: El marido al ver a su mujer acompañada, vuelve a su lado e intenta echar al griego, a quien ataca verbalmente aludiendo a su nacionalidad [...] La discusión se extiende por todo el restaurante. [Había un grupo de comensales que era] antirracistas en teoría: en la práctica, lo importante era comer...”⁸⁴

Siguiendo el ejemplo anterior de acciones que propone Boal. En nuestra primera intervención se escenificarán normas de contacto y seducción fuera de la construcción binaria⁸⁵ actual, para generar discusión entre los espectadores y confortar sus prejuicios. Debido a sus características de Teatro Invisible, se presentará sin aviso previo en algún espacio semiotizado como un lugar de encuentro y seducción (un antro, bar, fiesta, etc.)

invisible, no se enmarca al espectador en un espacio teatral si no que la representación sucede en la realidad sin aviso de ser un espectáculo. El espectador no sabe que es espectador. A partir de un tema se estructura una pieza, que sucede en diferentes lugares. Augusto Boal, *Juegos para actores y no actores*, España, Alba Editorial, S.I.U, 1998, p.49.

⁸⁴ Augusto Boal, *Juegos para actores y no actores*, España, Alba Editorial, S.I.U, 1998, p.57.

⁸⁵ Con “construcción binaria” me refiero a la forma que adopta el pensamiento occidental. Esta forma “es binaria, es decir que se encuentra constituida por dos categorías exclusivas y excluyentes, por pares antagónicos, por polos opuestos. Desde la lógica matemática de la identidad y el tercero excluido, pasando por el dualismo filosófico que divide entre las ideas y las cosas, todo esto reforzado por la escisión de las religiones monoteístas entre cuerpo y alma, podemos construir la extensa genealogía de este pensamiento binario (Hiernaux, 2009). Binaria asimismo es la construcción de las identidades en Occidente, sean estas identidades de género, de clase, étnicas o políticas (Cubides et. Al., 2007).” Eugenia Fragas, *El pensamiento binario y sus salidas. Hibridez, pluricultura y mestizaje*, Revista Estudios Sociales Contemporáneos N°9 IMESC-IDEHESI-CONICET, octubre 2013, p.65

La segunda intervención sucede a nivel espacial, más que centrarse en el performance de los intérpretes, tendrá su foco en los dispositivos coreopolíticos que permiten la división binaria de género en el espacio. Nuestro propósito es cuestionar estas divisiones en un juego de provocación espacial. Se llevará a cabo en un lugar dónde la distinción espacial de género binario sea evidente, de modo que el espacio posibilite cambiar esas normas ya instauradas. Por ejemplo, los vagones del metro de hombres y de mujeres, los baños de hombres y de mujeres, etc.

La tercera intervención es una escena interactiva, en la que se les invite a los espectadores a habitar gestos prohibidos por su construcción de género, abrir un espacio en dónde sea permitido explorar otros gestos que no correspondan a lo que se esperaría de su género. Los ejemplos de intervención que proponemos para este apartado son, una terapia de salud pública que te permita llorar y reflexionar sobre cómo la masculinidad afecta la salud física y mental.

La cuarta intervención consiste en instalar publicidad utópica en la cual figuras del deporte, espectáculo y moda promuevan discursos de género provenientes de la teoría feminista⁸⁶. Se colocarán la publicidad como si fuera real y abalada, su plataforma de exposición serán campos deportivos y baños de hombres.

⁸⁶ El concepto teoría feminista, surge en la década 1960, cuando “las feministas empezaron a cuestionar ciertas imágenes, representaciones, ideas y suposiciones desarrolladas por las teorías tradicionales respecto de las mujeres y lo femenino. En primer lugar, las feministas dirigieron su atención a a los discursos patriarcales tanto a los que eran abiertamente hostiles y agresivos contra las mujeres y lo femenino como los que no tenían nada que decir al respecto.” La teoría feminista encuentra su expresión en una serie de estudios, textos, conferencias y ensayos, que dialogan desde un punto de vista feminista con la teoría tradicional. Elizabeth Gross y Carole Pateman, “¿Qué es la teoría feminista?” en *Feminist Challenges. Social and Political Theory*, Boston, Northeastern University Press, 1986, p.85.

La última y quinta intervención, es la más compleja en su producción, implica la creación de un catálogo de lencería masculina, dirigido para toda la gama de masculinidades. El catálogo se exhibirá a través de un puesto en espacios públicos para la venta de lencería. Esta intervención requiere de diseñadores de lencería, fotógrafos para el catálogo y trabajo editorial del mismo. Las piezas de ropa propondrán una *cuirización* del cuerpo masculino que parezcan mercadológicamente atractivas para clientes heterosexuales.

I.4. Visión

De la revisión del repertorio se pueden vislumbrar líneas de investigación, modos de trabajo y de ideología que sigue la compañía CroMagnon. A pesar de que no ha existido un diálogo explícito dentro del trabajo de la compañía sobre los objetivos y la visión de la misma, ante cada nuevo proyecto se abren una serie de preguntas que cuestionan la pertinencia de iniciar un nuevo proyecto, cómo este se inscribe en la sociedad y cómo impactará a nivel micro en la vida de los integrantes del proyecto. Este apartado conceptualiza y pone en palabras los objetivos de la compañía. A partir de conocer a los miembros y el diálogo con ellos puedo nombrar la visión que tenemos como colectivo y el motor que nos impulsa a seguir creando. Los objetivos que aquí señalo son los que me han permitido permanecer en esta compañía y estar segura de que es un trabajo pertinente, que corresponde en gran medida con mis intereses, mis percepciones del mundo y mi idea de arte que dialoga con su entorno social.

En la compañía CroMagnon, encontramos la fuerza en la diversidad. Hemos entendido que no se trata de ser iguales ni de tener siempre consensos, nuestra fuerza radica

en no volvernos iguales, sino en crear juntos, encontrarnos en el proyecto del otro y del proyecto de cada uno realizar un gran proyecto en común. Los anhelos de CroMagnon son generar modos distintos de relacionarnos, cambiar los esquemas de género para construir un espacio abierto al cuidado en dónde se pueda discutir de manera segura dudas que tenemos respecto a nuestra manera de ser y estar en el mundo con los otros. Es un lugar utópico en donde podemos ejercer y practicar abyecciones de género que quizás nos da miedo probar cotidianamente y que la ficción nos da el espacio de recreación, crítica y práctica para llevarlo a nuestra realidad a través del performance.

Generalmente de manera interna en la compañía discutimos los objetivos personales de cada uno de los integrantes. Al inicio de cada proyecto nos hacemos preguntas como: cuáles son las líneas de investigación que nos interesa desarrollar?, ¿por qué?, ¿qué distingue a este proyecto de otros proyectos que ya se hacen en México o en el mundo?, ¿qué podemos aportar a la sociedad?, ¿qué texto aportaría para profundizar en los temas que nos interesan?, ¿existen referentes de otros grupos que realicen un trabajo parecido al nuestro?, ¿qué nos interesa desarrollar a nivel técnico en este proyecto?, ¿quiénes podrían orientarnos o darnos capacitaciones específicas para realizar la pieza que deseamos?, ¿idealmente cómo nos imaginamos el resultado final?, ¿qué relación queremos con el público?

Cuando pienso en los colaboradores de CroMagnon, inevitablemente pienso en una diversidad de modos de ser, en dónde cada uno tiene una postura muy específica y diferente respecto al género y respecto al modo de hacer teatro, pero también pienso en un rasgo que nos caracteriza a todos: la continua búsqueda, personal y artística, de no conformarnos. Distingo que todos los miembros buscamos maneras de innovar lo preestablecido, de encontrar los límites entre la periferia y lo hegemónico, entre la improvisación y la disciplina.

Rastreamos las grietas. Nos movemos en una línea muy delgada entre lo socialmente aceptado y lo transgresor. Tanto a nivel personal como artístico podemos insertarnos en diferentes modos de producción y de ser. Nos enmarcamos en el sistema institucional de la práctica escénica y al mismo tiempo introducimos en esos espacios preguntas que cuestionan los mismos sistemas hegemónicos de creación artística.

A primera vista, el comportamiento de todos los miembros de la compañía es sumamente heterosexual, nos inscribimos la mayoría de nosotros en ese performance de género, sin embargo, cada uno tiene en su historia personal experiencias que nos acercan a otras expresiones de género fuera de la norma preponderante. Desde *Bonita Giles*, que hace espectáculos de drag, hasta prácticas que suceden a niveles de intimidad, como la poligamia, exploración de prácticas sexuales diversas (Peggin⁸⁷, Golden Showers⁸⁸, exploraciones anales), así como uso de elementos de otros géneros en nuestra vestimenta cotidiana. Pero sobre todo la idea de relacionarnos desde el cuidado y el amor, buscando la libertad y escucha continua en el proceso.

A todos los integrantes nos une el interés por abordar nuestro trabajo desde diferentes disciplinas y utilizando habilidades diversas. A pesar de que cada uno tiene una o dos disciplinas ejes, hay una inclinación generalizada a explorar desde diferentes herramientas e incluir otras disciplinas en nuestra práctica, propiciando el desarrollando de híbridos entre nuestras técnicas y en los resultados finales de cada proyecto. Dentro de la compañía

⁸⁷ Una práctica sexual en la cual la mujer penetra al hombre con la ayuda de un consolador.

⁸⁸ Práctica sexual en la que la excitación viene de orinar al otro, ya sea en sus genitales o cualquier otra parte del cuerpo.

CroMagnon se abre un abanico de lenguajes que dominamos en conjunto, entre ellos: la música, dramaturgia, coreografía, danza y actuación.

Otra característica que manifiestan los integrantes de la compañía es la búsqueda de consciencia en los vínculos sociales y emocionales que se expresan en nuestro país a nivel político y artístico. Hay una exploración permanente para conocernos de una manera congruente, aceptando lo que no somos y lo que sí podemos ser. Es fundamental para la compañía tener claro que no por trabajar temas de género significa que nosotros estemos exentos de patrones de dominación y violencia, sino que, por el contrario, partimos de nuestra propia experiencia para problematizarnos y compartir las preguntas. Esta búsqueda de congruencia es un proceso que intentamos abordar desde todos los aspectos de organización, no solo las formas de nuestros dispositivos, sino también la forma en que administramos y producimos cada uno de los proyectos, así como los papeles que desempeñamos.

Los papeles de dirección, dramaturgia, asistencia de dirección y producción general en un principio estaban divididos, pero con el trabajo práctico entendimos que era mucho más rico para nuestro crecimiento y más acorde con lo que queríamos como compañía que todos nos hiciéramos responsables de cuidar las piezas y el trabajo necesario para producirlas. Poco a poco se fue diluyendo la estructura jerárquica habitual, en el sentido en que los directores cada vez abrían el espacio para que todos los demás colaboradores nos adentráramos a proponer desde nuestra área o desde cualquier otra en la que deseáramos incursionar. Se flexibilizó la creación de manera que CroMagnon se convirtió en una plataforma en la que todos podríamos desarrollar proyectos siguiendo las líneas de investigación de la compañía. Cada nuevo proyecto tiene derecho a utilizar los recursos ya

creados por el trabajo de la compañía, es decir: la imagen en redes sociales, inserción en el medio teatral y contactos. Así nos es posible generar proyectos simultáneos con diferentes direcciones y colaboradores. Esta nueva estructura tardó cinco meses para terminar de consolidarse. Para asegurar su funcionalidad y dependiendo la carga de trabajo, se distribuyó en términos económicos los porcentajes que se destinarían a quienes realizaran las siguientes tareas de producción: el *deal*⁸⁹ para mover la obra, la coordinación de producción y la producción ejecutiva para asegurar la presentación de las piezas en las condiciones necesarias para su realización.

Cada quien, de acuerdo a su interés y tiempos, puede determinar si le interesa mover alguna de las piezas y ganar dinero extra o simplemente tomar el papel de performer (atender a los ensayos y presentarse en las funciones). La responsabilidad que cada uno de los integrantes toma, determina el papel que cada quien desarrollará.

La compañía ha logrado que la individualidad de los integrantes sea respetada al mismo tiempo que existe un sentido de comunión, es decir una vinculación intelectual y afectiva entre los involucrados.

Es importante recalcar que en esta estructura resultan fundamentales los valores de honestidad y confianza, todos confiamos en la capacidad de nuestros compañeros en hacer los contenidos teóricos, la distribución del dinero, la producción y la creación artística. Es un proceso que se ha construido a base de trabajar juntos. A pesar de los roces que han

⁸⁹ Utilizamos el anglicismo *deal*, en vez de *trato*, ya que, en el terreno musical mexicano, las bandas usan este término dentro de su organización. Decidimos adoptarlo conscientemente como una manera de utilizar tanto términos que provienen del teatro como de la industria musical en nuestros procesos de producción. Según el Cambridge Dictionary, *deal*, es un arreglo o un negocio especial que se hace entre dos instituciones o personas. En el caso de CroMagnon, quien se encarga de realizar el *deal* es el que se contacta con las empresas o instituciones en donde desee que se presente “MUSTH” y hace los tratos de fecha, pago y horarios de presentación.

surgido durante la configuración de la estructura, al final nos hemos logrado entender y conocer de modo que como cuerpo colectivo reconocemos las habilidades que cada uno de los miembros tiene. Sabemos quién puede desempeñar mejor un trabajo o cómo ayudarle a quien necesita ayuda.

Utilizamos las herramientas que el teatro nos proporciona para repensar las estructuras sociales dadas por hecho, para cuestionarnos en colectivo. Creemos firmemente que abrir espacios seguros y reales en dónde el diálogo sucede de manera confrontativa pero amorosa y honesta es uno de los caminos para mejorar el contexto en el que vivimos. El primer paso para agitar y mover lo que nos molesta de nuestra sociedad es preguntarnos juntos.

I.5. Los integrantes de CroMagnon

Para entender el trabajo de la compañía CroMagnon es importante especificar que todos nos concebimos como creativos, independientemente del área de trabajo que desempeñemos para cada pieza. Todos los roles son susceptibles de ser rotativos, desde tomar la bitácora, hasta dirigir y estar en escena. Cada uno de los integrantes conformamos un cuerpo colectivo, que necesita para su funcionamiento el trabajo imaginativo de todos sus integrantes. Utilizamos el disenso a través del diálogo para llegar a las formas y discurso de las obras. Todos somos también fundamentales en los procesos de creación y producción. Cada miembro de la compañía se involucra a la hora de armar la dramaturgia y las estructuras. Sin embargo, por más que la distribución de los roles dentro del trabajo sea rotativa, existe una tendencia por los integrantes del grupo a ocupar de manera frecuente unos roles más que

otros. En los próximos capítulos me ocuparé de hablar de cada uno de los miembros y de su papel dentro de la compañía, específicamente dentro de la obra “MUSTH”. A su vez, cada capítulo desarrollará la manera en cómo concebimos ideológica y teóricamente cada uno de los roles.

I.6. Directores

El papel del director de teatro actualmente es complejo de definir, puesto que en la escena contemporánea se mezcla muchas veces con el trabajo del actor, del interprete o del investigador. En otras ocasiones el director es simplemente la figura que propone elementos o reglas del juego y guía el hecho escénico hacia ese lugar, pero sin tomar decisiones. Craig dice que “El director de escena tendrá que estar ahí todo el tiempo con posibilidades mínimas de control, con escasa voz y voto, pero en cambio con la responsabilidad de todos los errores”⁹⁰

En el caso de CroMagnon a pesar de que la figura del director esta diluida y de que la mayoría de las decisiones se toman en conjunto, la responsabilidad ante las instituciones, las becas y la imagen al exterior de la dirección recae principalmente sobre Diego Cristian Saldaña, de modo que como dice Craig, él es quién se responsabiliza por la compañía públicamente; por sus aciertos y errores.

⁹⁰ E. Gordon Craig, *El arte del Teatro*, México: Escenología A.C., 2011, p.27

Hoy en día las diferentes manifestaciones teatrales, estilos y la combinación de disciplinas impactan de diversas maneras a los directores, así cada uno construye sus formas personales de dirigir y conjuga las múltiples influencias que conforman su trabajo.

En este apartado, revisaré la figura del director, pero con un enfoque específico dentro de la compañía, repasaré qué prácticas tienen los directores de CroMagnon y qué relaciones promueven dentro y fuera de la escena.

El director en la compañía CroMagnon funge como la figura que organiza las propuestas de todos los integrantes, puesto que concebimos que todos los integrantes tienen el espacio para proponer de modo creativo y no solo ejecutivo dentro de su área. Así mismo es el responsable de propiciar una comunicación constante y adecuada entre los implicados. En nuestra experiencia este papel empezó siendo enteramente responsabilidad de Diego, pero pronto se trasladó. La responsabilidad de mantener la comunicación y la revisión de acuerdos actualmente corresponde a todos los integrantes, sin embargo, Diego sigue siendo una figura clave en estos procesos.

Durante la carrera de Literatura Dramática y Teatro cursé el área de dirección y actuación. El modo en cómo se organiza la dirección en CroMagnon, es parecido a la propuesta de “creación colectiva” del colombiano Enrique Buenaventura. Las características de la creación colectiva son las siguientes:

“La creación colectiva se basa en la improvisación conducente a la dramaturgia del actor, uno de los mayores aportes al proceso de trabajo colectivo, ya que los actores producen soluciones de montaje, aportan particularidades de su medio social, político y cultural y por otro lado la relación entre director y actor cambia, pues el director organiza y coordina las diferentes etapas de la producción teatral, pero no es quien instaura una idea o plan de montaje predeterminado. El teatro se

convierte en un foro que estudia críticamente los eventos históricos de su presente y que toma una posición frente a ellos. Los aspectos anteriores repercuten en la estructura de la pieza, en los temas de la obra y en todos los detalles que forman el espectáculo teatral.”⁹¹

Podemos ver que en la “creación colectiva” el director coordina y organiza, pero no toma las decisiones finales ni decide el rumbo de las obras. La figura del director en CroMagnon funciona a la manera de la “creación colectiva”. El consenso y el trabajo de todos los miembros del equipo es lo que determina las decisiones finales.

Puesto que utilizamos un modelo de “creación colectiva”, todas las piezas (obras de teatro, videos, conciertos) que realiza esta compañía están firmadas por la compañía CroMagnon, de modo que la autoría corresponde a todos los miembros por igual.

Los procesos de dirección y decisiones en CroMagnon suelen ser más lentos que en otras compañías, pero, al ser colectivizados, son más sólidos. Todos tenemos claras las posiciones discursivas y pragmáticas de cada integrante respecto al trabajo que realizamos en conjunto. El director funciona como un enlace entre todos los elementos de la compañía. Desde el inicio y propiciado por Diego; cada integrante entró al proyecto confiando en los otros y propiciando un trabajo fundado en la sinceridad y la simpatía. Me parece muy importante esta cuestión, muchas veces los maestros a lo largo de la carrera han dicho en las clases que hay que aprender a trabajar con todos y concuerdo con eso, pero también hay la posibilidad de encontrar un equipo que te agrade, de modo que el trabajo también propicie relaciones personales y disfrute. Después de comparar mi experiencia en CroMagnon con la

⁹¹ Liliana Sáenz Hurtado, *Creación Colectiva e investigación: “rastros sin rostro” y la propuesta de un modelo metodológico*, Medellín, Colombia, Ponencia presentada en el II Congreso Internacional de Estudios Teatrales del 16 al 18 de mayo 2012, Universidad de Antioquia. Revista Colombiana de las Artes Escénicas Vol. 6 enero - diciembre de 2012, p. 31

de otras compañías en las que me he involucrado, considero que para mí resulta más sano personal y creativamente trabajar con personas que me agradan, con las que sea posible el diálogo. En el caso de grandes productoras como OCESA se buscan personas por su perfil físico o habilidades específicas a través de castings, aunque no exista una compatibilidad humana y emocional. Considero que buscar a las personas adecuadas para colaborar genera trabajos a largo plazo y discursivamente más honestos.

Hebzoáriba Hernández y Diego Cristian Saldaña se encargan de la dirección general de la compañía, esta consiste en organizar la forma en la que trabajamos en los proyectos, en revisar continuamente que el trabajo sea de calidad y que sea coherente lo que construimos con lo que queremos decir.

Me parece que, aunque todos podemos asumir el papel de directores en propuestas o incluso proponer proyectos paralelos, existen características necesarias para asumir el papel del director: la capacidad de comunicación constante y clara con el equipo, la calidad de los procesos que estamos generando, la precisión en el discurso y en la producción de la propuesta (fechas exactas, división del proceso, habilidades, resoluciones requeridas y creación de contenido para carpetas). El que asuma el rol de director de algún proyecto tendrá más peso de responsabilidad, así como la exigencia y la ayuda de cada uno de los integrantes del grupo para desarrollar de la mejor manera su rol.

Resumiendo, CroMagnon tiene dos niveles de dirección, una co-dirección general encargada de Diego Cristian Saldaña y Hebzoáriba Hernández, y la dirección de cada proyecto individual, en la que generalmente el director funciona como guía a modo de “creación colectiva”.

A continuación, incluiré la trayectoria de los directores generales de CroMagnon, ambos son egresados del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, su formación está inscrita en una búsqueda humanista continua, su trabajo se recarga en la teoría⁹² y en la investigación del hecho teatral.

Diego Cristian Saldaña Co-director general de CroMagnon, Maestro en Performance Studies, Licenciado en Literatura Dramática y Teatro de la UNAM. Estudió guitarra clásica en la FAM-UNAM y creación literaria en la SOGEM. Como bajista, ha grabado cuatro discos de *jazz*, funk y rock experimental. Su trabajo *Soundtrack Invisible* fue presentado en 2011 en el MUAC, Ciclo Jazz y Degéneros. Es cofundador y dramaturgo del colectivo Los Fusilados, con quienes ha realizado dos obras de teatro site specific⁹³: *El Gato Macho* (2013), montada en bares clandestinos; y *Ghost Love* (2012), estrenada en un table dance. Su obra de teatro *7 billones de habitantes y yo sigo teniendo frío* en colaboración con NADDA fue seleccionada para presentarse en la Semana de Dramaturgia Nuevo León 2015, la 36 Muestra Nacional de Teatro y el Encuentro de Artes Escénicas FONCA 2015. En la obra “MUSTH” además de director general y director de escena, es actor y músico.

Hebzoáriba Hernández Gómez Co-directora general y dramaturgista de CroMagnon, es Pasante de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la UNAM y del ciclo propedéutico en la Escuela Nacional de Música en el área de Piano. Participó en el

⁹² Siendo que la palabra *teoría* viene del mismo origen que la palabra *contemplación*. “Teorizar en teatro solo puede ser entonces primariamente, contemplar el despliegue de acciones humanas que se crean en el espacio escénico y verlas con todas las potencias del alma” José Ramón Alcántara, *Teatralidad y cultura: hacia una estética de la representación*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 2002, p.31.

⁹³ “Dícese de un tipo de obra pensada especialmente para un espacio y que es imposible en otro. El término designa un tipo de creación artística desde mediados de los años 70 con fuertes vínculos con lo instalativo y sus derivaciones del happening. Su impronta empezó a licuarse ante la demanda masiva de sitespecific desde las instituciones” Fernando García, *Diccionario alternativo para abordar el arte contemporáneo*, Hacia una crítica actual, apunte de cátedra, <https://www.lanacion.com.ar/opinion/sobredosis-de-palabras-fetiched-diccionario-alternativo-para-abordar-el-arte-contemporaneo-nid1977337>, (Consultado 01/08/2019), p.6

laboratorio de creación “Escenarios de las cosas, Animismos contemporáneos” coordinado por Shaday Larios y Jomi Oligor. Dirigió la puesta en escena *Memoria: combinación de sonidos y silencios*, proyecto seleccionado por el programa Incubadora de grupos teatrales de Teatro UNAM y el Colegio de Literatura Dramática y Teatro. Como actriz participó en el proyecto *Fuck Lear*, proyecto que formó parte del ciclo “De sabios, sueños y locos” del Centro Cultural Helénico. En “MUSTH” Hebzoáriba empezó siendo directora, pero a lo largo del proceso encontró necesidad de entrar a escena como actriz, para irrumpir el discurso de los hombres cuando empieza a exacerbarse claramente hacia un lado machista.

I.7. Dramaturgia y dramaturgismo

En este capítulo revisaré la figura del dramaturgo y del dramaturgista dentro de la compañía CroMagnon. Están englobados en un mismo capítulo, debido a que ambas organizan el discurso escénico y se complementan para llevar a escena lo que imaginamos.

Diego Cristian se encarga de asentar la dramaturgia, ya que no utilizamos textos dramáticos de otros autores, sino que nuestros trabajos son escritos (sobre la escena o en papel) por los integrantes de la compañía. En este sentido coincidimos con la definición de dramaturgia de José A. Sánchez.

“Esto es dramaturgia: una interrogación sobre la relación entre lo teatral (el espectáculo/ el público), la actuación (que implica al actor y al espectador en cuanto individuos) y el drama (es decir, la acción que constituye el discurso). Una interrogación que se resuelve momentáneamente en una composición efímera, que no se puede fijar en un texto: la dramaturgia siempre está más acá o más allá

del texto, se resuelve siempre en el encuentro inestable de los elementos que componen la experiencia escénica.”⁹⁴

Como propone en la cita anterior José A. Sánchez, la dramaturgia al ser una interrogante está en continuo cambio y diálogo con los acontecimientos, es por esta razón que, aunque tenemos un texto guía de “MUSTH” los diálogos y su orden dentro de la escena cambian radicalmente de función en función. Llegando incluso a incluir nuevas escenas de una función a otra.

Diego Cristian aparece como dramaturgo de “MUSTH”, ya que su trabajo dentro de CroMagnon consiste en reunir, organizar textos narrativos, textos dramáticos, anécdotas y trabajo sobre la escena para tejer un discurso, más que en escribir textos inéditos y de un solo autor. “Los textos están producidos por todos nosotros. Pero en la dramaturgia yo soy el responsable, que fue más un ensamblaje de partes”⁹⁵. El concepto de dramaturgia lo entendemos como la organización y escritura en escena. Esta escritura, puede manifestarse o no en un texto escrito en papel. La dramaturgia es un espacio de mediación entre los factores que conforman la obra. Une y ordena las ideas de la creación.

“Al hablar de dramaturgia y no de texto, podemos pensar en un espacio intermedio entre los tres factores que conforman un espectáculo escénico: el teatro, la actuación y el drama. El teatro es el lugar del espectador (espacio social o de representación); la actuación (“performance”); el lugar de los actores (espacio expresivo o de dinamización); el drama es el lugar de la acción, codificable o no en un texto (espacio formal o construcción). Y podríamos entonces descubrir cómo en distintas épocas y en diferentes contextos, desde cada uno de esos lugares se ha sometido a crítica y transformación a los otros.

⁹⁴ José A. Sánchez, *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, Murcia, Centro Párraga, 2010, p.19

⁹⁵ Transcripción del audio de conversatorio, 7 de junio 2019, La Puerta Abierta, Tuxtla Gutiérrez. (Habla Diego Cristian Saldaña)

Podríamos entender también que la dramaturgia ocupa un lugar entre esos tres factores, o más bien ningún lugar. Es un espacio de mediación”⁹⁶

El trabajo de dramaturgista dentro de CroMagnon es llevado a cabo por Hebzoáriba Hernandez.

Dramaturgia y dramaturgismo, comparten la palabra *drama* del griego δράμα que deriva del verbo δράω (drao = yo hago) más el sufijo -μα (-ma = resultado de la acción). Así, el drama se refiere a la acción. Tanto el dramaturgo como el dramaturgista son figuras que ayudan a la construcción del drama, es decir, se ocupan de la serie de acciones, textos e imágenes que le dan coherencia a una puesta en escena.

Como sostiene Fernanda del Monte, existen obras que no utilizan la palabra “pero sin duda hay una estructura de esa obra teatral, esa estructura fundante es lo que hoy conocemos como dramaturgia. Esa dramaturgia, quizás no tenga autor como tal porque es el actor que muchas veces crea a partir de acciones dicha partitura o dramaturgia dotando sentido a la escena”⁹⁷

El dramaturgista funciona como una figura externa que se encarga de revisar y cuestionar la dramaturgia que se va hilando. Durante el proceso de “MUSTH” aunque todos tejíamos la dramaturgia en texto y en escena, Hebzoáriba Hernández nos proporcionaba constantemente información para alimentar la consolidación del discurso en escena. Por otro lado, ella siempre estaba al pendiente de que los textos que generábamos fueran acordes con el discurso colectivo que deseábamos.

⁹⁶ José A. Sánchez, *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, Murcia, Centro Párraga, 2010, p.19

⁹⁷ Fernanda Del Monte, *Dramaturgista, El oficio sutil de dotar de sentido a la escena*, Ciudad de México, 2015, p.3

Como dice Mary Luckhurst, el dramaturgista, ayuda al grupo a encontrar los temas universales del texto (escénico o escrito), a localizar el discurso y la línea que se desea seguir, así como asegurar que la obra dialogue con el presente y mantenga contemporaneidad.

“El dramaturgismo en el sentido brechtiano comprende toda la preparación conceptual de una producción, desde su concepción hasta su realización. Por consiguiente, es tarea de la dramaturgia clarificar los aspectos políticos e históricos, así como estéticos y formales, de una obra.”⁹⁸

Hebzoáriba con su amplio conocimiento sobre feminismo y su continua práctica tomando talleres, asistiendo a conferencias y generando discusiones sobre el tema, es la persona encargada de guiarnos para llevar a escena nuestras ideas sustentadas en reflexiones profundas acompañadas de textos de diversos autores. Sin embargo, es importante recalcar que, aunque ella es la responsable del rol de dramaturgista, algunos aspectos que están dentro del trabajo de un dramaturgista son ejercidos y ejecutados por todos los miembros de la compañía, por ejemplo, tejer puentes entre el espectador y la puesta en escena, encargarnos de la recepción del público, mantener una constante revisión de ideas sustentadas en un aparato crítico y acompañadas de reflexiones, así como de la planeación de los conversatorios.

⁹⁸ Mary Luckhurst, *La palabra que empieza por D*. Ed. Fundamentos Colección Arte, España. 2008, p.19

I.8. Performers

En CroMagnon, nos enfocamos en la figura del performer más que en la del actor. Un actor implica una persona capaz de crear personajes y funcionar dentro de una ficción con verosimilitud, sin embargo, performer es un concepto más abierto, implica a personas no necesariamente entrenadas para la escena, pero que pueden mantener una situación real sucediendo en el espectáculo. Los performer que idealmente buscamos son personas que puedan acceder intelectualmente y físicamente a los discursos que deseamos plantear, habiendo un involucramiento real que a veces confunde la vida con la escena. Rubén Ortiz nos proporciona una definición de performer:

“Los llamados performers pueden ser actores entrenados que ejecutan un fragmento de obra que, a su vez, está contenida dentro de un dispositivo que involucra un espacio real; o bien, pueden ser gente real (no actores) que con su presencia intervienen en un dispositivo teatral; o bien, los propios espectadores pueden volverse los conductores del acontecimiento mientras los actores funcionan únicamente como guías del flujo del evento. Se ha pasado de la representación a la presencia, pues el mismo concepto de ficción se ha vuelto inoperable”⁹⁹

Los performers dentro de CroMagnon, somos potencialmente cualquiera de los integrantes que quiera estar en escena con la condición de que su cuerpo y presencia proporcionen información que ayude a la estética discursiva de cada proyecto.

La gran mayoría de nuestros proyectos tienen momentos de ejecución musical, independientemente de si nos formamos como músicos o como actores, todos hemos desarrollado las habilidades necesarias para estar en escena, interpretando música y actuando.

⁹⁹ Rubén Ortiz, “La actoralidad en nuestro teatro”, en *Un siglo de teatro en México*, coord. De David Olguín, México, FCE, Conaculta 2011, p.314

El ambiente musical de la obra “MUSTH” es desordenado, lleno de improvisaciones y momentos que se acercan al *jazz* o al *punk*. La dramaturgia musical dentro de “MUSTH” incluye expresiones sonoras como el *noise* y la percusión musical de elementos (utilería y escenario) que no fueron hechos como instrumentos. El ritmo y el volumen es abrumador, la música sube de tono y se vuelve caótica conforme la escena avanza a su punto más álgido.

Cada uno de los performers de “MUSTH”, tienen habilidades particulares que dan a la obra diversidad y fuerza. A continuación, referiré la trayectoria académica y profesional de cada uno de ellos basada en sus curriculms; después describiré mi percepción personal y las características que yo considero que tienen sus presencias dentro de “MUSTH”.

Gibrán Andrade, es baterista, improvisador de *free jazz* y compositor. Estudió en la School of Improvised Music de Nueva York. Ha tomado clases con Jim Black, Randy Peterson y Steve Colleman. Ha colaborado con improvisadores nacionales e internacionales incluyendo a Herb Robertson, Germán Bringas, Remi Álvarez, Wilfrido Terrazas, entre otros. En 2010 grabó un disco a dueto con el saxofonista norteamericano Tony Malaby titulado *Tahualilos*. Es baterista de la banda Crimen con quienes participo en el K-Town Hardcore Fest en Copenhague y el Latino Punk Fest en Nueva York.

Girbán es un músico con gran trayectoria, debido a los géneros, influencias y estilos que toca se le facilita la improvisación musical. Dentro de CroMagnon ha dado sesiones técnicas de improvisación musical. También nos ha explicado conceptos musicales para que todos los demás integrantes podamos realizar música sin necesariamente ser músicos profesionales. Generalmente Gibrán se encarga de ecualizar los equipos de sonido y de dirigir los fragmentos musicales dentro de los proyectos. Por su historia de vida y su influencia del *punk*, Gibrán es rebelde por naturaleza y continuamente cuestiona los procesos

de producción, los discursos y los acuerdos dentro de la compañía, haciendo que todos repensemos nuestros objetivos. Gibrán es bisexual y no le molesta aceptar sus experiencias homoeróticas ni su atracción por otros hombres, sus características personales nos dan un contrapunto en las discusiones en las que la mayoría de los hombres son heterosexuales.

Tiene facilidad para estar en escena, debido a que sus movimientos son muy llamativos. Su presencia es suave y sumamente llamativa. Le es fácil expresarse y posee una gran capacidad de convencer debido a que utiliza un lenguaje muy franco y claro. Sin embargo, debido a que su formación es totalmente musical ha encontrado dificultades por entender el lenguaje escénico, sobre todo para captar los objetivos de ejercicios actorales que sirven para la concentración y para formar grupo. Muchas veces el trabajo de los músicos a pesar de tocar juntos involucra soledad y egocentrismo, barreras que hay que romper para trabajar en un grupo tan variado. El intercambio, por lo tanto, es de ambos lados, mientras Gibrán nos enseña conceptos musicales, los actores podemos brindarle herramientas para la escena que a él le funcionan tanto en el medio musical como teatral.

Sahé Orozco performer en “MUSTH”, se formó como flautista y compositor. Cursó sus estudios en la Facultad de Música de la UNAM. Ha participado con distintos grupos de jazz y salsa, ha tocado en el Lunario del Auditorio Nacional, el Teatro de la Ciudad, Festival Cervantino y en el Festival de Jazz de la Habana. Es fundador de la orquesta de salsa “Goliat”.

Tiene una personalidad llamativa y una capacidad de crear expresiones y diálogos improvisados que son altamente atinados y graciosos. En las escenas de mayor violencia, su energía explosiva le da potencia a las situaciones. Sahé integra bromas cotidianas del *argot* de la ciudad de México dando frescura al lenguaje que se utiliza en escena.

En el trabajo brinda ideas creativas, sin embargo, le cuesta controlar sus impulsos por lo que a veces es difícil el diálogo cuando no nos ponemos de acuerdo. Por otro lado, debido a su formación no está acostumbrado a ensayar tanto y tan seguido con un grupo. Muchas veces hemos escuchado e intentado adoptar como compañía procesos de producción que son más cercanos a la música que al teatro. No estamos cerrados a dejar de ensayar en grupo y ensayar en nuestras casas para vernos únicamente días previos al montaje. Utilizar otro tipo de estrategias no teatrales nos ha dado en cada función resultados muy diversos y sorprendidos.

“MUSTH” tiene la necesidad de replantearse cada nueva función. Por lo tanto, los diálogos, las acciones y las relaciones se modifican sustancialmente cada función. Esta característica de la obra muchas veces no ha sido fácil de asimilar por todos los integrantes. Generalmente limamos asperezas hablando y llegando a acuerdo que nos parezcan a todos adecuados.

Alejandro Guerrero S. es performer de “MUSTH”. Se tituló como actor del CUT con las obras *Ventanas* de Hugo Arrevillaga y *La consagración del invierno* de Alberto Villarreal. Con la compañía Mil Mesetas ha actuado en *El Príncipe inconstante* e *Historias del teatro en México*. Es Fundador de la compañía NADDA, compañía que produjo la obra *7 billones de habitantes y yo sigo teniendo frío*; obra participante en la 36 MNT (Muestra Nacional de Teatro), la Semana de Dramaturgia (Nuevo León 2015) y del Encuentro de Artes Escénicas FONCA (ENARTES 2015).

Alejandro es uno de los intérpretes de la compañía CroMagnon con más experiencia en actuación por lo que muchas veces se encarga de dar instrucciones para mejorar nuestras intervenciones a nivel actoral, desde manejar intenciones al decir el texto, tonos de voz, modos de relacionarnos con los otros intérpretes hasta preguntas para respondernos y hacer

más profundo el contenido de lo que proponemos, todo con la intención de hacer más fino y certero nuestro trabajo. Alejandro es encantador, llama mucho la atención y genera simpatía entre los espectadores. En escena a pesar de decir cosas machistas y graves, con su encanto logra seducir al público, esto hace sus intervenciones complejas, conjugan la contradicción humana: un discurso de odio y violencia dicho por una persona totalmente encantadora, amable y hasta atractiva. Alejandro además de sus cualidades actorales tiene conocimientos básicos de música, de esta manera se integra a los momentos de ensamble musical dentro de la obra.

Sexualmente se construye como heterosexual, contables veces cae en el pensamiento romántico durante sus relaciones personales, lo que definitivamente aporta un punto de vista muy peculiar dentro de la compañía. Alejandro ha tenido que alejarse de la compañía, debido a otros trabajos, sin embargo, sigue siendo un miembro de CroMagnon. Durante algunas funciones fue necesario encontrar un remplazo que pudiera hacer su papel en “MUSTH”. Remplazo que más adelante se sumó como otro de nuestros miembros de la compañía.

Rodrigo del Río entro a CroMagnon como remplazo de Alejandro, es Licenciado en actuación por la Casa del Teatro. Ha realizado estudios con Anne Bogart, Mauricio Kartún y Roció Belmont, entre otros. Está interesado por trabajar en proyectos con corte social, que abogan por el pensamiento crítico. Es cofundador y socio de ACTO, asociación civil con la que ha trabajado en acciones de intervención social y diseño de proyectos pedagógico-teatrales.

Atza Urieta es actor y MC¹⁰⁰, egresado de la Casa del Teatro. Ha participado en montajes bajo dirección de Mauricio Pimentel, Antonio Salinas y Luis de Tavira. Como músico de hip-hop ha grabado el disco solista *Disjecta* y producido *Estado Natural* de Adriana Primavera y *El instante fue ayer* de Bordon RCO.

Entró a “MUSTH” después de sabernos acreedores de la beca “La Vaquita 2017”. Durante el proceso de los primeros ensayos los integrantes en ese momento de CroMagnon, notaron que faltaba una voz que pudiera ser parte de la música que ensamblaban mientras narraba el discurso de la obra. Necesitaban a alguien que compartiera las inquietudes respecto a la construcción de género, que tuviera una presencia escénica fuerte y que fuera capaz de rapear y componer con la voz. Atza era el indicado, él proviene de Aragón, colonia ubicada en la Delegación Gustavo A. Madero. Actualmente, según el Boletín Estadístico de la Incidencia Delictiva en la Ciudad de México 2019¹⁰¹, es la segunda delegación que registra mayor número de muertes y daños corporales. Es la tercera delegación más violenta en asuntos de identidad y expresión de género y la segunda con mayor cantidad de robos a casas. Atza ha vivido en un contexto de violencia y se ha adaptado al “barrio”, y a las relaciones que se generan ahí. Debido a esta circunstancia, Atza tiene gran conocimiento de primera mano sobre la violencia de género, al mismo tiempo tiene acceso a la cultura *underground*¹⁰² que se gesta en las colonias alejadas del centro y sur de la ciudad de México.

¹⁰⁰ En el hip-hop, es el “Microphoner controller” o “music commentator”, es decir el que rapea y usa su voz para hacer música con sus versos.

¹⁰¹ Gobierno de la Ciudad de México, *Boletín estadístico de la incidencia delictiva en la Ciudad de México del mes de agosto 2019*, Ciudad de México, agosto 2019, <https://www.pgj.cdmx.gob.mx/procuraduria/estadisticas-delictiva>, (Consultado 09/09/2019)

¹⁰² “La música urbana *underground* ha sido y es considerada por muchos como objeto ilegítimo de análisis para la teoría social contemporánea. Sin embargo, esta expresión cultural juega un papel central en el funcionamiento de la post industria musical [...] Intentamos clarificar la escena musical que sucede en ciudades contemporáneas, dando ritmos y formas específicas de identidad cultural, así como nueva herencia social e

Pronto descubrimos que Atza no solo era un gran actor y músico, sino que su historia familiar nos brindaba posibilidades de investigación. Su padre es Martín Urieta, ídolo de la composición de música ranchera en México, la figura de Martín Urieta es importante para nosotros porque ha contribuido con sus canciones (sus letras y sus videos) a formar el estereotipo del macho mexicano. El proyecto “Cancionero Mexicano” nacería del interés por investigar más sobre las composiciones de Martín Urieta y sus contemporáneos, así como rastrear de dónde viene y cómo se solidifica la imagen del macho mexicano.

Por otro lado, debido al contexto que anteriormente describí, a Atza se le ha dificultado ejercer la paternidad como a él le gustaría, ya que disfruta cuidar a su hija, cambiarle el pañal y cocinar; papeles comúnmente asociados a las mujeres, por lo que se ha ganado dentro de su núcleo familiar que lo consideren un “mandilón”. Este conflicto entre la paternidad y la masculinidad ha sido parte valiosa de las discusiones dentro de la compañía.

Diego Cristian Saldaña desde el inicio de la idea se planteó a sí mismo como intérprete de “MUSTH”, porque le interesaba cuestionar su masculinidad poniendo el cuerpo en escena. Debido a sus habilidades Diego Cristian además de dirigir, toca el bajo y actúa. Diego mantiene una relación abierta, en la que es capaz de manejar exitosamente los celos y permanecer en comunicación y respeto. Diego Cristian está continuamente buscando desarticular las actitudes machistas que tiene introyectadas. Le gusta explorar su performance de género en su cotidianidad, desde pintarse las uñas, usar lencería y maquillaje, hasta proponerle a sus personas cercanas cambios de actitud, abrazarse más entre padre e hijo, muestras de afecto con amigos heterosexuales, etc. Su trabajo personal consiste en fluir

histórica” Traducido por Mariana Landgrave de Paula Guerra y Tania Moreira, *Keep it simple, ¡make it fast! An approach to underground music scens*. Volumen I, Portugal, Universidad de Porto, 2015, p.11

poco a poco dentro de una gama sexual no necesariamente binaria y abrirse a nuevas experiencias.

Hebzoáriba Hernández se volvió parte de los performers en escena. Durante la escritura del texto de “MUSTH” encontró discursos que los intérpretes habían realizado para justificar sus propios machismos. El texto escrito por ellos era una burla al feminismo y se entendía poco el lado de crítica que se buscaba hacer en la obra. Hebzoáriba desde su papel de dramaturgista, decidió intervenir el texto de sus compañeros con tinta roja para hacer un contrapunto con el discurso que planteaban los hombres de la compañía. En una de las reuniones de avances que tuvimos durante el asesoramiento de Vaca 35, se leyó el avance del texto en voz alta. Ese día Hebzoáriba le dio voz a su intervención y surgió la idea de trasladarlo del texto a la escena. Finalmente, se definió que a pesar de que Hebzoáriba sería un testigo silencioso del transcurrir de la obra, tendría momentos en los que podría intervenir y funcionar como un contrapunto de la voz femenina frente a un grupo de hombres heterosexuales.

La manera de actuar de Hebzoáriba está totalmente ligada a sus sentimientos y a las reflexiones que ella personalmente ha tenido a lo largo de los años sobre el papel de la mujer en la sociedad. Sus intervenciones suelen ser francas, frescas y diferentes cada vez, pasando por el hartazgo, el enojo, la ligereza y hasta la complicidad. Los dos momentos que rompen y posibilitan un cambio actitud en los performers son las intervenciones de Hebzoáriba.

En una de las primeras funciones en el Teatro el Milagro, Hebzoáriba estaba cansada de que no la escucharan y de sentirse fuera del grupo. A la hora de presentar la obra, en una escena dónde hay una confrontación física entre Hebzoáriba y Atza, ella decidió irse por completo del teatro porque se sintió violentada fuera de la ficción, tanto física como

moralmente. No regresó para el final de la obra ni concluyó transmitiendo su mensaje de cierre (Vid. Infra p. 244).

En ese momento yo me encontraba cerca del escenario encargada de los controladores de la XX, un dispositivo de luz diseñado por Daniel Marcial que acompaña las escenas conceptual y rítmicamente (Vid. Infra p. 95). Al ver que Hebzoáriba se había salido de la escena y del teatro, decidí esperarme hasta el final para entrar a ocupar su lugar y no permitir que se cayera la obra ni mucho menos que se dejara de decir el discurso femenino que ella decía y que para mí era relevante. Cuando terminé mi intervención, quedé de manera inconsciente muy cerca de la batería de Gibrán. Sin darme cuenta había entrado a apropiarme del espacio de los hombres. Después de esa función se determinó que mi entrada formaría parte de la obra, puesto que funcionaba como un momento de irrupción de lo real. Se determinó que la salida de Hebzoáriba sería parte de las escenas y que cada función se buscaría generar en el público la duda sobre la verosimilitud o ficción de las acciones.

Nos dimos cuenta que el hecho de que yo me quedara en el escenario ayudaba a hacer evidente la presencia de la mujer desde la periferia durante toda la obra.

Además de entrar al espacio y cerrar la línea discursiva de Hebzoáriba, se me asignó la tarea de adueñarme de los instrumentos y tocarlos. Lo que surgió en un momento espontáneo, se volvió una propuesta de retar a los performers, tocando los instrumentos que de entrada las mujeres de la compañía “no saben tocar” y que los hombres tocan de manera virtuosa. Mi intervención consiste en una provocación entre la danza y el ruido para intentar acallar el discurso patriarcal que han planteado los performers durante gran parte de la obra. La obra cierra con la imagen de una mujer en escena que toca el bajo y que a través de esos

ruidos transmite lo que le ha sucedido anímicamente escuchando las anécdotas de sus compañeros.

I.9. Producción

Según la RAE, el verbo *producir* es engendrar, llevar a, rendir fruto. La producción es una de las áreas fundamentales para que una obra exista, es el medio para hacer concreto algo que antes no lo era. La producción se encarga de facilitar los recursos económicos y materiales para la realización de un espectáculo. En el libro *Espectáculos escénicos. Producción y difusión* de Marisa de León, la producción se define como:

“proceso generado por la actividad conjunta de los equipos de trabajo a través de procedimientos planificados para lograr un producto cultural que logre expresar ideas, valores, actitudes y creatividad artística, y ofrezca entretenimiento, información o análisis; aspectos en los que la producción es la vía para que este producto alcance su máximo potencial y se revierta en la sociedad.”¹⁰³

En CroMagnon este proceso para la formación de las piezas en su máxima expresión y potencial ha sido vigilado por un grupo de personas que nos encargamos de ejecutar estas tareas para obtener un resultado óptimo. Esta área dentro de una compañía es la que permite que la obra llegue al público deseado y que se logré mantener a lo largo del tiempo.

Cada agrupación tiene sus modos particulares de desempeñar la producción, dependiendo del montaje y de las necesidades de los integrantes. Según Marisa De León, existen diferentes modelos de producción que responden al presupuesto, interés, el corte

¹⁰³Marisa De León, *Espectáculos escénicos. Producción y difusión*, México, CONACULTA, 2013, P.21

ideológico, la visión y la misión de cada equipo. Nuestro modelo de producción corresponde al modelo independiente, generalmente este atañe a compañías con una línea estética e ideológica muy precisa o a compañías en proceso de consolidación.

“El modelo de producción independiente: Personas comprometidas con una causa o forma de trabajo en común. Se integran en grupos con discurso propio de denuncia, crítica o protesta; o bien con un estilo particular en la ejecución de sus obras. Sus trabajos escénicos contienen una fuerte carga ideológica y realzan el nivel artístico. Pretende sensibilizar al público para que tome conciencia a través del tema y el mensaje del repertorio o programa seleccionado. Su funcionamiento y mantenimiento es autogestivo y autofinanciable. Se presentan en espacios propios, oficiales, universitarios, alternativos u otros. Generalmente ofrecen un número reducido de representaciones. Cuentan con pocos miembros quienes asumen las funciones artísticas, administrativas, técnicas y de difusión”¹⁰⁴

La mayoría de las características arriba descritas corresponden a las prácticas de producción dentro de CroMagnon. Según Marisa De León el número mínimo ideal de personas que trabajan únicamente en el área de producción es de cuatro personas. Nosotros al organizarnos como compañía independiente contamos con un número menor de personas exclusivamente dedicadas a la producción. Esta deficiencia la hemos intentado resarcir de modo que todos los integrantes se ocupen de alguna tarea.

Esta área de la compañía ha sido particularmente difícil de manejar, puesto que implica para todos los integrantes mayor tiempo y trabajo dedicados a la planeación, mientras cuidamos de las otras áreas en las que cada uno, a su vez estamos implicados.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p.34

En mi experiencia en la carrera de Literatura Dramática y Teatro, debido a la posibilidad de mezcla entre las áreas, egresan productores que también son actores o que su interés no solo está en producir, por lo que es problemático encontrar productores de esta carrera que logren un trabajo específico. Según De León, para que una producción sea exitosa es necesario que se cuente con los profesionales en esta área que sean capaces de resolver las problemáticas, la producción, idealmente, requiere a personas que realicen los siguientes roles:

“Productor: Es responsable del financiamiento del espectáculo. Selecciona la obra, nombra al director, plantea una serie de premisas del proyecto y gestiona el teatro, además de estar presente en las decisiones fundamentales para el proyecto. Por lo general es una institución o empresa cultural

Coordinador de producción: Planea y diseña el proceso de producción, en tiempo, espacio y acciones. Se encarga, en la práctica, de la organización humana, técnica y administrativa del proyecto a partir de la sistematización de cada etapa del proceso y por departamento (escenografía, iluminación, vestuario, utilería, etc.)

Gerente de producción: Administra el dinero, contrata al elenco, a los equipos artístico y creativo, y al personal de apoyo. Se ocupa de la promoción publicitaria de la obra, junto con el responsable de difusión y de relaciones públicas.

Productor ejecutivo: Literalmente ejecuta la producción respetando los criterios artísticos y estéticos determinados por el director y el equipo creativo. Coordina las actividades de los equipos de trabajo (creativo, artístico y técnico); ayuda a resolver las necesidades administrativas, técnicas, logísticas y operativas.”¹⁰⁵

Estos roles en CroMagnon residen principalmente en Diego Crsitian Saldaña, Hebzoáriba Hernandez, Michelle Menéndez y yo, sin embargo, muchas veces los performers

¹⁰⁵ *Ibidem*, p.23

también se involucran en las labores. El trabajo de producción, en nuestro caso, no está dividido como propone De León, sino que nos distribuimos dependiendo nuestras habilidades y disponibilidad.

A pesar de la repartición de trabajo que existe dentro de CroMagnon, la cabeza de la producción ha recaído en una persona, que se encarga de vigilar que todos hagamos las tareas que nos tocan en pro del espectáculo. Esta cabeza de la producción ha cambiado varias veces, siendo el área que ha tenido más cambios. En “Testoporky” y “MUSTH” la producción general fue realizada por Querena García, egresada del Colegio de Literatura Dramática y Teatro. Terminada la primera temporada de “MUSTH” en el Teatro El Milagro, Querena salió de la compañía y decidimos incorporar a Michelle Menéndez como productora general. El trabajo de Michelle funcionó bien al inicio, pero conforme pasaba el tiempo, era más demandante e imposible para Michelle estar atenta a todas las tareas de la producción. Se formó un grupo llamado “musth backline” en Whatsapp en el que estamos Diego Cristian, Hebzoáriba Hernandez, Michelle Menéndez y yo para revisar continuamente que la producción se llevara a cabo. Terminamos dividiendo el trabajo de producción en las siguientes áreas: Creación de contenido para carpetas, administración de recursos económicos, cuidado y creación de inventarios, encargado de redes sociales, encargado de las minutas del día y los calendarios, producción para presentaciones (mudanzas), encargado de espacios de ensayo. Con esta división hemos seguido funcionando y aunque a veces resulta difícil ponernos de acuerdo debido a la cantidad de pendientes, con los años nos hemos especializado cada uno en las tareas que más nos gustan y se nos facilitan.

Al final de la temporada de “MUSTH” en Un Teatro, Michelle Menéndez nos informó que ella no quería hacer la producción general de los siguientes proyectos, y que su

deseo era participar como intérprete dentro de las próximas creaciones. En las siguientes funciones de “MUSTH” instituímos el siguiente modelo: Cualquiera podría producir y mover “MUSTH”, la persona que se encargara del *deal* y de la producción específica para una presentación obtendría mayores ganancias económicas, pero la opción de decidir producir se abría a cualquier miembro de la compañía. Este modelo funciona en “MUSHT” debido a que esta es una obra terminada que únicamente requiere algunos ensayos para volver a presentarse, pero no requiere una realización desde cero. Para nuestro próximo proyecto en gestación, “Abyecciones”, fue necesario buscar a tres productoras externas debido a la complejidad de los materiales, espacios y dinero que se manejará.

En CroMagnon, los productores trabajan en comunicación con los directores, los directores están enterados e involucrados en los procesos de producción. El trabajo del productor es también un trabajo creativo, requiere capacidad para resolver problemas, entender el concepto de la obra para trabajar horizontalmente desde ahí, dialogando con los materiales que se consiguen y con los perfiles de las convocatorias a las que se desea aplicar para generar una imagen sólida de la compañía ante el público. A veces, aunque los directores tengan el deseo de ciertos elementos, son imposibles debido al presupuesto o al tiempo que se necesita para tenerlos listos. La producción tiene que establecer vínculos constantes con las ideas de dirección para que se llegue a un acuerdo y suceda lo más parecido a lo deseado, pero con los menores gastos posibles. Como dice Marisa de León es importante saber con qué tipo de producción trabajas para conocer las posibilidades como productor. En el caso de CroMagnon es ventajoso que todos los creativos estemos involucrados en la producción porque es más fácil proponer ideas pensando de antemano en su realización.

Michelle Menéndez es la Coordinadora de producción de “MUSTH”, estudió Literatura Dramática y Teatro en la UNAM. Ha trabajado con Martín Acosta, David Gaitán y con los colectivos Teatro Ojo y TeatroSinParedes.

I.10. Apoyos y financiamientos

Sin los apoyos y financiamientos que hemos obtenido de instituciones públicas y privadas, que ayudan a grupos nuevos a consolidarse, mostrarse y producir sus ideas, el camino de la compañía CroMagnon hubiera sido más difícil. Gracias a estos apoyos hemos logrado llevar a buen fin nuestras ideas de manera privilegiada. En este capítulo revisaré los apoyos que hemos obtenido, cuáles fueron los procesos para ser acreedores a ellos y en qué consiste el perfil de cada uno de esos soportes.

Nuestro primer proyecto “El Objeto-Sujeto” fue producido sin ningún tipo de financiamiento, pero sí con ayuda de familiares, novias y amigos. Cada uno de los miembros de CroMagnon, acudió a sus habilidades y materiales para realizarlo; desde usar cámaras propias, gestionar con amigos que nos prestaran el espacio que funcionaría como *set*¹⁰⁶, hasta convencer a conocidos de ayudarnos con un lugar para ensayar a un precio bajo, que los miembros del equipo pagarían entre todos. Sobra decir que esta es la condición básica y precaria del teatro mexicano, generalmente los grupos nuevos no cuentan con apoyos y el dinero para pagar la producción sale del bolsillo de los propios integrantes de los proyectos.

¹⁰⁶ Según el Cambridge Dictionary *set* es: “scenery for a play or film” Es decir el escenario en el que sucede una obra de teatro o cine.

Haber realizado nuestra primera pieza con el formato de videoclip fue un acierto, porque a pesar de necesitar algunos ensayos, no requirió demasiado tiempo para producirse y pronto estuvo listo para mostrarse como el primer material de la compañía. En cuanto el video fue realizado y editado (también por uno de nuestros amigos), Diego Cristian contactó a los dueños del Krain Theater en Nueva York y los encargados de Casa Galería en CDMX, para presentar simultáneamente el estreno del corto.

Después del estreno, Farah León (nuestra representante pública en ese momento), aplicó para el Bobst Film Festival 2016 en Nueva York y el Nexst Festival de Performance 2017 en Torino, el corto quedó seleccionado y logró proyectarse en una pequeña gira internacional. Este primer proyecto nos sirvió para tener una experiencia previa de trabajo como compañía, más adelante sería una razón fuerte para ser acreedores de los demás apoyos que solicitamos.

Nuestro segundo proyecto fue apoyado por el festival IM·PULSO¹⁰⁷. Debido a que nuestra compañía está conformada por la mitad de los integrantes dedicados a la música y la otra mitad dedicados al teatro resultaba una buena candidata para aplicar al festival. Este se abrió con el fin de promover la fusión entre música y teatro que a lo largo de los años ha sido llamada ópera, sin embargo, el festival tiene un enfoque contemporáneo, abierto a propuestas diversas y experimentales que junten ambas disciplinas. La presentación de “Testoporky” se llevó a cabo el sábado 26 de agosto a las 17:00 en la Sala Miguel Covarrubias,¹⁰⁸ junto con las propuestas de otras compañías emergentes que relacionan la música y el teatro en escena.

¹⁰⁷ Festival organizado por Difusión Cultural UNAM, este festival busca la colaboración entre artistas escénicos y músicos académicos especializados. Cultura UNAM, <http://culturaunam.mx/impulso/>, (Consultado 25/12/2019).

¹⁰⁸ Link al video del performance “Testoporky”: <https://vimeo.com/254448307>

Al final del festival se seleccionaría a una de estas propuestas para darle un apoyo financiero mayor, de manera que pudiera producir una obra de 60 minutos a presentarse el siguiente verano (2018), durante la próxima edición del festival. “Testoporky” no quedó seleccionada para ser producida por teatro UNAM en su versión extendida, sin embargo, su presentación en el cierre del festival fue una plataforma para conocer a otras artistas con los que compartíamos intereses. Gracias a este espacio pudimos probarnos en escena, a partir de la experiencia con “Testoporky” se formularían gran parte de las ideas para “MUSTH”.

“MUSTH” fue apoyado por Vaca 35 en 2017. En 2018 participamos en la edición del Encuentro de las Artes Escénicas (ENARTES), el fin de este festival es hacer relaciones públicas para vender tu proyecto en giras nacionales e internacionales. No logramos conseguir giras, debido a nuestra falta de organización, ya que para vender una obra se requiere un productor que esté enteramente encargado de la promoción y venta del proyecto para giras. Durante ENARTES se abre una plataforma en línea para conocer a los programadores que vienen cada año, esta plataforma está diseñada para citar a los programadores y venderles la obra, con el fin de obtener financiamientos y giras. Las fechas programadas para las citas, están determinadas por ENARTES y el trámite para pedir cita y lugar para el encuentro con los programadores requiere tiempo, puesto que antes de citar al programador es necesario investigar sobre las líneas que trabaja para identificar cuáles programadores podrían estar interesados en cada uno de los proyectos.

Por otro lado, es mucho más fácil que el encuentro sea exitoso para compañías con un renombre mucho mayor, ya que existe más confianza por parte de los programadores para ser llevados a otras partes del mundo si el nombre resuena en el país originario. Considero que a pesar de que forma parte de nuestro curriculum haber estado en este encuentro no nos

benefició como nosotros esperábamos, el encuentro a mi parecer está hecho para compañías mucho más sólidas, con proyectos de pocos integrantes en escena, con experiencia y fama que los respalde.

Durante 2018 recibimos el apoyo del FONCA para realizar giras a lo largo del país con “MUSTH”. El apoyo lo pedimos a través del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales-FONCA 2018-2019, nuestra propuesta fue realizar giras en los estados con mayor índice de violencia de género, para atender esta problemática no solo en nuestra ciudad. Planteamos un modelo de diálogo bilateral, en el que los estados podían acceder a propuestas estéticas teatrales de la ciudad de México, ver formas diferentes de escenificación, mientras nosotros, a través de los conversatorios podríamos acceder a diferentes maneras de pensar el género y sus problemáticas a lo largo del país. Esto nos beneficiaría para mejorar “MUSTH” y para seguir abriendo las preguntas dentro de la compañía, en aras de nuevos proyectos y reflexiones.

Nuestras próximas tres producciones están siendo apoyadas por la beca Prince Claus Fund¹⁰⁹. Beca que tiene financiamiento de países de primer mundo que proponen un énfasis en ayudar y compartir el desarrollo cultural de países con menos recursos para la cultura. El apoyo está dirigido a cuidar bienes culturales, edificios, museos de arte, pero también a producir proyectos escénicos, multidisciplinarios con corte social. Este año la convocatoria para Latinoamérica estaba enfocada a proyectos que cuestionaran los roles de género y su construcción. Para esta fundación es de vital importancia apoyar proyectos que ayuden a

¹⁰⁹La beca Prince Claus empezó el 6 de septiembre de 1996, fue lanzada como un tributo al príncipe Carlos de Holanda, para recordar su dedicación al desarrollo de la cultura. Esta Fundación busca crear oportunidades, conexión e intercambio de diferentes expresiones culturales, principalmente en América Latina, África, Asia, el Caribe y el este de Europa. Prince Claus Fund, <https://princeclausfund.org/>, (Consultado 25/12/2019).

mejorar la calidad de vida, a resolver conflictos y luchar contra la represión política. Para asegurarlo decidimos proponer una evaluación hecha por encargados de diagnosticar¹¹⁰ a nivel social el impacto de cualquier tipo de proyectos. Como compañía nos interesa medir nuestras acciones y su impacto real sobre las personas que asisten, para saber si realmente ayudan a cuestionar y plantear la posibilidad de una vida mejor. Para nosotros la información servirá para mejorar la calidad de nuestros proyectos, escuchar el impacto que tienen en el público y proponer nuestros proyectos desde el diálogo directo con las necesidades de nuestro contexto.

Para aplicar a este apoyo está la página de internet abierta durante todo el año, se puede encontrar fácilmente en Google de la siguiente manera: Apply now-Prince Claus Fund.

Una vez que llenas la aplicación, el comité de selección se encarga de leer tu propuesta, de investigar sobre la historia y el trabajo de la compañía, les llama a las personas que propusiste para que te recomienden y si es necesario solicitará más información de la compañía para tomar su decisión final. No hay fecha específica para ser notificado sobre el apoyo, de ser acreedor te mandan un mail y es necesario comprometerse a entregar un informe de resultados terminando el año del apoyo.

¹¹⁰ El diagnóstico que ejecutaremos durante la creación de los proyectos apoyados por la Prince Claus Fund, consiste en determinar parámetros de éxito de nuestras producciones partiendo de parámetros internos de la compañía CroMagnon. Es decir, si para nosotros sería exitosa nuestra producción si logramos que dos hombres lloren, la evaluación de nuestro trabajo será positiva o negativa dependiendo si se cumplen las situaciones que establecimos. Otra herramienta que nos proporcionan el equipo de diagnóstico son encuestas a los espectadores, fotografías de las reacciones del público. Las diagnosticadoras se encargan de realizar las herramientas para el análisis de los resultados basadas siempre en nuestras expectativas como grupo y en los resultados concretos de reacciones que podrían existir en el público. Al final nos entregaran un informe que muestre si se cumplieron nuestros objetivos cuantitativa y cualitativamente

I.11. Difusión

La difusión es parte fundamental dentro de la compañía Cromagnon, para Marisa de León consiste en:

“el hecho de dar a conocer la existencia de un producto, espectáculo o actividad artística. Es la acción de informar y dar a conocer lo que se va hacer, lo que se está haciendo y lo que ya se hizo [...] sin una adecuada difusión, la producción carece de sentido al no llegar cabalmente a los públicos necesarios y deseados.”¹¹¹

La difusión son todas las acciones que realiza una compañía para responder “¿Cómo hacer que la gente asista y vea el espectáculo, y cómo lograr que esas personas recomienden y regresen a conocer nuestras futuras producciones?”¹¹²

En CroMagnon seguimos la línea de difusión que Marisa propone, llevando a cabo las siguientes tareas: concretar entrevistas en diferentes medios, crear una página web oficial, generar contenido en redes sociales, realización e impresión de programas de mano, impresos (carteles, estampas, volantes), dar funciones de prensa que se reflejan en reseñas en periódicos y revistas.

Gracias a la difusión hemos logrado obtener los apoyos y la posición que tenemos dentro del ámbito teatral. Lo primero que realizamos como plataformas de difusión electrónica de la compañía fueron una *fan page*¹¹³ de Facebook, una cuenta de Instagram, nuestro correo Gmail y una página web, que actualizamos cada tanto, en dónde están contenidas fotos de nuestro trabajo, nuestros curriculums y contactos.

¹¹¹ Marisa De León, Espectáculos escénicos. Producción y difusión, México, CONACULTA, 2013, p.182

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ Dentro de Facebook esta la opción de generar una página aparte que corresponda a una agrupación, colectivo o compañía.

La encargada de la difusión dentro de CroMagnon es Hebzoáriba Hernández, ella diseña las estrategias de publicidad y difusión, después busca diseñadores para trabajar la imagen de la compañía. Las líneas de color que seguimos habitualmente son el negro, blanco y rojo. Sabemos que nos dirigimos a un público joven que usa las redes sociales como nosotros. Nos interesa particularmente tener impacto en Facebook e Instagram, por lo que parte de nuestro presupuesto como compañía lo dedicamos a este apartado, a su vez cada uno de los integrantes se compromete a compartir en sus redes contenido sobre la compañía. La parte de difusión es fundamental para nuestro trabajo ya que gracias a ella hemos logrado tener siempre el público que deseamos. Siempre que iniciamos un proyecto es necesario detenernos a pensar para qué espectadores específicos se dirigen nuestras propuestas, mientras más enfocado sea, mayor es la probabilidad de éxito en nuestra convocatoria.

Decidimos no enfocarnos tanto en imprimir carteles ni volantes porque consideramos que, además de gastar mucho papel y dañar el medio ambiente, muchas veces no son tomados en cuenta. Los volantes se desechan fácilmente y los carteles si no están en lugares estratégicos, tampoco influyen demasiado en el público que asistirá a los eventos. En vez de eso buscamos tener un impacto visual, por lo que diseñamos estampas atractivas con el nombre de nuestra compañía y fechas importantes. Sabemos que estas estampas, al ser atractivas para las personas, es posible que las peguen en lugares visibles (en sus libretas, computadoras, etc.) y más gente se entere de nuestro trabajo.

El otro método que hemos utilizado y ha funcionado es la impresión de tarjetas con el nombre de CroMagnon, estas tarjetas de presentación tienen un diseño llamativo a la vista. Las entregamos generalmente a programadores y personas interesadas en contactarnos ya sea para futuros trabajos o para generar vínculos de colaboración.

Por el momento nuestra difusión ha funcionado de la manera anteriormente descrita, sin embargo, ya que es parte fundamental del éxito de nuestro trabajo para las próximas producciones decidimos asesorarnos con profesionales en esta área. Ellos trabajan con nosotros de manera externa y por proyecto. Mantienen comunicación constante con Hebzoáriba Hernández, pero no forman parte de la compañía CroMagnon.

I.12. Vestuario, utilería e iluminación

La propuesta de CroMagnon desde un inicio fue trabajar con la menor cantidad de escenografía, pero invertir en buenos diseños de vestuario e iluminación. Consideramos el cuerpo como la escenografía fundamental y el teatro como un lienzo a pintarse con la luz para generar atmosferas imaginativas. Muy pronto integramos como miembros de CroMagnon a especialistas en estas áreas. Jesús Giles, también llamado Bonita Giles, es nuestro iluminador por excelencia, no solo por la calidad de su trabajo sino por sus intereses particulares como persona. A él le apasiona trabajar en la práctica sobre la representatividad de género¹¹⁴ a través del “Drag Queen”¹¹⁵. También se identifica como activista a favor de

¹¹⁴ . “La realidad de género es representacional, lo cual significa, de manera muy simple, que es real sólo en la medida en que sea representada [...] El que la realidad de género sea creada a través de representaciones sociales sostenidas significa que las mismas nociones de un sexo esencial, una verdadera o perdurable masculinidad o feminidad, son también construidas como parte de la estrategia mediante la cual se oculta el aspecto representacional del género” El género se ensaya y se representa, siendo posible flexibilizar sus representaciones en los individuos. Siendo posible que Jesús se identifique como Jesús o como Bonita, dependiendo su performance [to perform]. Judith Butler, *Actos representacionales y constitución de género*, 1988, p.521,524,528

¹¹⁵ “Una *Drag Queen* es un hombre que intenta imitar la figura y actitud femenina de forma exagerada. Por otra parte, una persona transexual tiene la convicción de que él o ella es en realidad un miembro del sexo opuesto.” Un *Drag* es una persona que disfruta de jugar con la representacionalidad del género de manera escénica difuminando su “pertenencia” clara a un género en específico. Mariana Montserrat Toquero Bernal, *El surgimiento de las Drag Queen, una forma de expresión que se populariza entre la comunidad LGBT*, México, EPIKEIA, Revista del Departamento de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Iberoamericana León, p.3

los derechos transexuales y el cese de la violencia. A la par integramos a un grupo de vestuaristas jóvenes, involucradas con colectivos feministas, que les interesa cuestionar desde el modo de vestir la identidad de las personas. Nuestra vestuarista principal en “MUSTH” ha sido María Macías, especialmente interesada en proponer una visión de la moda de consumo responsable y ecológico con el medio ambiente.

Con estas dos áreas de la compañía trabajamos todos como creativos. Proponemos ideas, después las platicamos y las áreas de iluminación y vestuario nos devuelven una propuesta con sus propios discursos que los demás nos encargamos de integrar al proyecto.

La utilería es un trabajo colectivo, cada uno propone los objetos que cree que necesita usar en escena, entre todos decidimos sobre su pertinencia y finalmente los conseguimos.

A continuación, describiré la construcción del vestuario y la iluminación dentro de la obra “MUSTH”.

Vestuario: El cuerpo es un lenguaje social-visual que funciona como punto de confluencia, en dónde la moda y las construcciones de género se entrelazan. El cuerpo vestido ha creado una estructura que sostiene los roles de género.

En “MUSTH” el vestuario funciona por capas, en la capa externa, está el vestuario que es más cercano al estilo personal de los intérpretes. Para diseñarlo buscamos códigos y hábitos que ellos tienen explícitos e implícitos en su ropa y que los definen como un tipo de hombre u otro. La propuesta fue exacerbar estos rasgos y a su vez incluir detalles que “no pertenecen a su género”, como flores cocidas, escotes y cuentas brillosas.

La segunda capa corresponde a la ropa íntima. María propuso vestir a todos los intérpretes con lencería hecha para ellos, a su medida y de acuerdo con sus tallas, pero que

recordara a la lencería utilizada por mujeres. Con estas dos capas de vestuario buscamos criticar los tipos de ropa que les corresponden socialmente a los cuerpos. Al presentar cuerpos con ropa que “no les corresponde” abrimos nuevas posibilidades de relacionarnos con la moda. ¿Qué pasaría si un hombre heterosexual resultara sexy en lencería?

Creemos que el subvertir la vestimenta es una manera de quitarle el género y cuestionar por qué unas prendas son asignadas a unos cuerpos y no a otros. Nos resistimos a creer que ciertas ropas corresponden a cuerpos específicos, como dicen las Ludditas Sexxxuales:

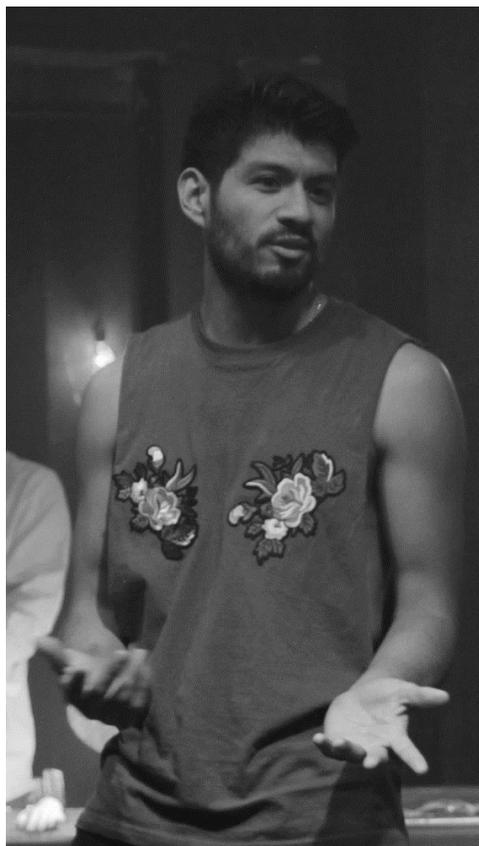
“De allí que, en línea con estas reflexiones entendamos que es menester refutar también el carácter invariable del sexo biopolíticamente asignado por el aparato médico-paternal, culturalmente construido a través del género, mediante prácticas que “des-genericen” lo genital y otras prácticas que de allí se desprendan, mediante una citación subversiva de estas mismas prácticas.”¹¹⁶

¹¹⁶ Ludditas Sexxxuales, *Ética amatoria del deseo libertario y las afectaciones libres y alegres/ Ludditas Sexxxuales*, Buenos Aries, Queen Ludd, 2016, p.62

Creando espacios en los que se muestren diferentes posibilidades de interactuar con la vestimenta generamos resistencia al mercado que nos propone una manera de vestirnos y comportarnos respecto a nuestro género que homogeniza y paraliza el cuestionamiento.



Segunda capa de vestuario. Ropa interior “MUSTH”.



Primera capa de vestuario de “MUSHT”.

María Macías es originaria de Xalapa. Licenciada en escenografía por la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT), su trabajo ha sido parte de la “Cuadrienal de Praga 2015”. Participó en el "Festival Internacional Des ecoles supérieures D´ art dramatique 2016" de Rabat. Ha participado en montajes como son *En la ruina de los náufragos* dirección Bruno Ruiz, *Dos Heridas*, dirección Elfy Bautista, *Hikari: Una poderosa máquina de velocidad* dirección Ricardo Rodríguez.

Iluminación: La iluminación es la que marca los momentos de “MUSTH”, hay una iluminación específica para cada uno de los espacios imaginarios. Está el ambiente del bar, el de la calle (dónde “Testoporky” se encuentra con las prostitutas transexuales), el espacio de los monólogos, que generalmente es también el espacio de los recuerdos, los espacios periféricos, que pertenecen a lo femenino, iluminados con azul y la iluminación que corresponde al tiempo y espacio real en el que transcurre la obra, este último espacio es dónde suceden las discusiones y confrontaciones entre Hezoáriba y los intérpretes.

Como ya mencioné, el espacio de “MUSTH” no tiene gran escenografía, es moldeado principalmente por la luz. Lumínicamente en esta obra nos interesó explorar la relación del color y el género, por lo que utilizamos colores que van de lo azul a lo rojo-rosa. Los espacios imaginarios son delimitados y sugeridos por la luz y por los diferentes colores. Además de los colores buscamos un impacto por contraste a lo largo de toda la obra, explorando dos polos, la disminución del ambiente lumínico y la exaltación del mismo. Como resultado durante el espectáculo tenemos momentos en los que utilizamos todas las fuentes de luz al mismo tiempo, otros con oscuros casi totales y momentos que oscilan entre el juego de las dos anteriores.

En la disminución de la luz utilizamos referentes como los sótanos de jazz y los cuartos oscuros en clubs gays. Estos recursos nos hacen sentir como si estuviéramos en una bodega y ya no en el teatro, para este fin es de gran importancia el uso de la máquina de humo, llenando el espacio de una atmósfera onírica, misteriosa, pero también *underground*, sucia y prohibida.

Los referentes que utilizamos en la atmósfera de la exaltación de luz son: las luces neones que corresponden a los table dance, antros y espectáculos de salsa. Debido a estos

referentes incluimos en los elementos lumínicos de “MUSTH”, un letrero neones de baños y la XX.



Imagen referente de La Purísima, antro gay de la Ciudad de México.



Imagen referente de luces. Un concierto de salsa.

La XX es un dispositivo creado por Daniel Marcial (ingeniero en programación de audio), que responde a los sonidos con luz. Son cuatro barras de luces led que cruzan una estructura de metal. Este dispositivo se maneja a través de la computadora con un programa

llamado Ableton Live 9. Cada una de las escenas interactúa de manera diferente con la XX, algunas veces se muestran iluminadas solo fragmentos de toda la estructura del dispositivo. Así en las escenas de machismo exacerbado lo que vemos a nivel lumínico en la XX es una figura de “XY”, cuando hablamos de la prostitución se dibuja una especie de código para vagina de la siguiente manera: “◊”. Otras escenas se relacionan con la XX únicamente a través del ritmo, si la música acelera, la XX parpadea más rápidamente y si la música cambia, el patrón de la XX también cambiará.



La “XX” durante la obra “MUSTH” en el Teatro El Milagro. Fotografía: Argenis Salinas.

Jesús Giles estudió de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la UNAM. Fue encargado del área de iluminación de *Clavijo Clavigo*, coproducción de Teatro UNAM y la Academia Ernst Busch, Berlín. Iluminador del 15 Encuentro Internacional de Ópera dirigido por Teresa Rodríguez, Saltillo, Coahuila. Invitado a participar en el Festival de Teatro Colegial Kennedy Center Washington, DC, 2015. Participante en la Cuadrienal de Diseño de Performance y Espacio de Praga, República Checa, 2015. Primer lugar en diseño de imagen para representar el Festival Internacional de Teatro Universitario UNAM, 2016. Es fundador del proyecto Bonita, espacio que celebra lo femenino. Jesús es también conocido como Bonita Giles, personaje drag.

II. "MUSTH": REFERENTES Y PRACTICAS ALREDEDOR DE LA OBRA

II.1. ¿Qué es "MUSTH"?

Durante el presente apartado me centraré en "MUSTH", en sus características, en los procesos que nos llevaron a realizarla, la división de escenas que tiene y la experimentación que hay detrás para llegar al resultado final de esta obra. Enfocaré mis esfuerzos en describir las escenas que me parecen más significativas por su construcción o por su contenido.

Para hacer una división más clara de "MUSTH" acomodaré con fines pedagógicos las escenas de la siguiente manera en orden cronológico: Juego de manos, Masturbación, Monólogo de la calle, Musth 1, El bar, Monólogo de la oficina, Intervención de Heb, Monólogo de la homosexualidad, Musth 2, Monólogo de Sahé, Estadísticas, Prostitución, La pelea, Juego de guitarra, Monólogo de la violación, Musth 3 y final.

Con este orden propuesto por mí, la obra se divide en 16 escenas, cada una trata un tema específico sobre la sexualidad masculina, sin embargo, las temáticas se van entretejiendo y complejizando en cada fragmento de la obra.

Como revisamos en el capítulo anterior la iniciativa de "MUSTH" viene de la inquietud de Diego Cristian de integrarse como hombre en la discusión feminista y desde ahí cuestionarse, abrir reflexiones generando grietas que promuevan el cambio hacia una masculinidad más sana.

Vivimos en un mundo que sigue siendo gobernado por el desequilibrio de poder entre los géneros. La primera ola del feminismo¹¹⁷ combinada con el giro hacia el capitalismo salvaje¹¹⁸ del siglo XX y XXI, permitió la entrada de las mujeres al mercado laboral¹¹⁹. Sin embargo, en muchos rincones del planeta, a todos los niveles sociales, los sistemas de opresión de género siguen siendo vigentes en forma de exclusión, abuso y violencia sexual. En México las estadísticas son especialmente alarmantes, “De acuerdo con cifras oficiales, en los pasados tres años los feminicidios se duplicaron en el país, al pasar de 407 en 2015 a 845 en 2018.”¹²⁰ En 2019 “de enero a septiembre 2 mil 833 mujeres han sido asesinadas en

¹¹⁷ La primera ola del feminismo se origina en la Ilustración. A mediados del siglo XVIII. En esta época surge la discusión sobre la jerarquía de los sexos. Rousseau se considera un parte aguas que abre la discusión. “La declaración de 1789, dedicada “a la generación naciente” está repleta de expresiones rousseauianas; las cenizas del filósofo se depositan, con toda pompa, en el Jardín Nacional. Mientras, los “Cuadernos de Quejas” enviados por algunas mujeres a la Asamblea, que piden instrucción, modestos ejercicios de voto, reforma de la familia y protección, no son tenidos en cuenta. *La Vindicación* de los derechos de la mujer no nació sola. Estaba avalada por el difuso sentimiento igualitarista que fluía en el conjunto social en el momento previo a la Revolución y que. [...]transmitía también las actitudes de bastantes mujeres que, generalmente por su origen y encuadre social, habían conseguido acceder a grados incluso amplios de cultura.” Amelia Valcárcel, *La memoria colectiva, los retos del feminismo*, Santiago, Chile, CEPAL, Naciones Unidas, serie Mujer y desarrollo, 2001, p.9.

¹¹⁸ “el capitalismo genera automáticamente las desigualdades arbitrarias e insostenibles que socavan radicalmente los valores meritocráticos en que se basan las sociedades democráticas [...]” Thomas, Piketty, *Capital en el vigésimo primer siglo*, Londres, Harvard University Press, 2014, p. 5. “El capitalismo del Siglo XXI” se caracteriza por una creciente diferenciación entre centro y periferia, con esta última creciendo más rápido que el centro y con fortalezas en su capacidad de generar ahorros exportables. Este “nuevo” capitalismo, de variante neoliberal, también muestra una alta frecuencia de crisis económicas, seguida de costosas políticas de austeridad junto a una tendencia a la acentuación de la desigualdad de ingresos y riquezas; en este contexto destaca el fortalecimiento de pequeñas pero poderosas elites económicas” Andrés Solimano, *El capitalismo del siglo 21. Crisis, desigualdad y déficit democrático*, <https://radio.uchile.cl/2014/01/17/el-capitalismo-del-siglo-21-crisis-desigualdad-y-deficit-democratico/>, 2014, (Consultado 10/09/2019)

¹¹⁹ “La Primera Guerra Mundial supuso un avance en la incorporación de la mujer en el mercado. Hasta ese momento había estado relegada a tareas domésticas o acompañar a su marido en distintos actos sociales. [...] La guerra supuso un cambio: por un lado, el reclutamiento de gran parte de la población masculina para acudir al frente, y, por otro, las necesidades industriales derivadas del conflicto bélico, llevaron a las mujeres al campo laboral” National Geographic, *La mujer en la Primera Guerra Mundial ¿Un nuevo camino hacia la igualdad?*, National Geographic, 8 de septiembre 2014 (Consultado 10/09/2019)

¹²⁰ Ana Langner y Emir Olivares, *Cifras oficiales: la violencia contra las mujeres sigue al alza*, La Jornada, Política, 8/03/2019

México, según cifras del Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública (SESNSP)”¹²¹

A pesar de las iniciativas que se han hecho desde el gobierno, las medidas contra la violencia no son suficientes. En la compañía CroMagnon, como un grupo de artistas que se sabe inserto en una sociedad, creemos que es importante trabajar con nuestro contexto, con lo que nos afecta diariamente para darle voz a través del arte y abrir una posibilidad de transformación. “MUSTH” tiene por objetivo investigar las formas en que se regula la sexualidad masculina en la Ciudad de México, usando a los miembros del equipo como informantes. El proyecto no es una crítica de todos los tipos de masculinidad que existen en México sino a una muy particular, que es en la que estamos inmersos los miembros de la compañía, una masculinidad “progre”, muchas veces disfrazada de “aliados del feminismo”, un modo de ejercer el machismo desde el privilegio de clase. El llamado “machiprogre”

“El machiprogre se distingue porque dice ser de izquierda, enarbola causas de izquierda, acude a marchas de izquierda, lee medios de izquierda, rebasa en su bici por la izquierda... pero es profundamente machista: suele demeritar las causas feministas, suele distinguir entre “luchas feministas de verdad” y “tus luchas”, suele decir que las feministas son exageradas. Para el machiprogre todas las feministas son *fake* a menos que a) sean del siglo pasado b) vivan en otro país o c) estén muertas. Sí son a, b y c, las tres cosas al mismo tiempo, pues mejor. Porque el machiprogre nunca pero nunca de los nunca jamases dirá que es machista”¹²²

¹²¹ Redacción Animal Político, *Suman casi 3 mil mujeres asesinadas en México en 2019; solo 726 se investigan como feminicidios*, 25 de noviembre 2019, <https://www.animalpolitico.com/2019/11/3-mil-mujeres-asesinadas-mexico-2019-ocnf/>, (Consultado 21/12/19)

¹²² Raúl Cruz, *Marcelino Perelló, ex dirigente estudiantil, dice en radio que “sin verga no hay violación”*, Ciudad de México, Plumas Atómicas, 7 de abril del 2017, <https://plumasatomicas.com/explicandolanoticia/402176/> (Consultado 02/08/2019)

Para nosotros es importante empezar cuestionando nuestros propios comportamientos ya que son los que tenemos más cercanos y normalizados. En pro de consolidar esta obra utilizamos textos de autoras de teorías feministas (Judith Butler, Monique Witting, Paul Beatriz Preciado) autores que cuestionan la heteronormatividad (Laurent Berlant y Michael Wagner, Ludditas Sexxxuales) y el desbalance entre géneros (Sayak Valencia, Carol Gilligan, Rodrigo Parrini), esto con el propósito de cuestionar la sexualidad masculina y sus códigos de conducta, su posición como objeto deseante, sus presiones internas y externas, así como su relación con la violencia¹²³.

Las principales preguntas que busca compartir “MUSTH” son: ¿Qué relación existe entre la masculinidad y la violencia?, ¿podemos justificar las acciones de los hombres como naturales?

A continuación, describiré una selección de las escenas de “MUSTH”, explicaré cómo funcionan dentro de la obra, así como sus procesos de construcción, los referentes, bases epistemológicas que utilizamos y sus complejidades escénicas. Para ayudar al lector he colocado el título en cursivas de cada una de las escenas, que anteriormente dividí con fines pedagógicos.¹²⁴

Monólogo de Sahé: Cuando iniciaron los ensayos, había líneas de investigación que deseábamos abordar: la construcción de la masculinidad en los miembros de la compañía y el uso del ritmo y la música en la escena. Sin embargo, no teníamos claro qué forma iban a

¹²³ “El falo es la máscara de la masculinidad [...] Entonces las falopías constituyen los modos en los que el falo se acopla y desacopla de los cuerpos. En esa medida, configura los cuerpos masculinos en las tramas de poder y violencia en las que están localizados” Rodrigo Parrini, *Falotopías, indagaciones en la crueldad y el deseo*, México, Universidad Central, UNAM y PUEG, 2016, p.34

¹²⁴ Esta división no se encuentra en el capitulario, puesto que las escenas descritas a continuación forman parte de la obra “MUSTH” y se engloban en el capítulo: ¿Qué es MUSTH?

tomar esos principios. Decidimos empezar con una lectura que pudiera retroalimentar nuestras preguntas para darnos marco teórico del cual partir, esta fue la primera vez que se instauró como metodología de la compañía acudir a textos de otros autores que alimenten nuestras primeras discusiones. A partir de este momento, los pasos que seguimos cada vez que surge un proyecto son: una idea vaga o un deseo de hacer algo, buscar bibliografía que sustente y alimente nuestra primera idea, encontrar referentes de otras personas que han hecho lo mismo o algo parecido, volver a la idea original para reestructurarla y empezar a trabajar desde ahí sobre la escena y la experimentación práctica.

En el caso de “MUSTH”, la primera lectura a la que accedimos fue a “Testo Yonki” de Paul/Beatriz Preciado¹²⁵. En este libro se argumenta que en esta era farmacopornográfica los componentes moleculares y químicos han venido a representar afectos y atributos humanos, de esta manera se vuelve posible gobernar su producción, distribución y dosificación a través del control del mercado. La testosterona y el estrógeno, se pueden reproducir en laboratorios, ya no “pertenecen” a ningún género sino al consumo. La píldora anticonceptiva regula la maternidad y el uso de testosterona regula la noción cultural de “lo masculino”. “Testo Yonki” narra la historia de una persona que se vuelve adicta a la testosterona, cómo esto afecta su comportamiento y su modo de concebir las relaciones entre géneros. Con esta lectura se abrieron las siguientes preguntas: ¿la testosterona es la encargada de los niveles de violencia en los seres humanos?, ¿la testosterona es lo que genera violencia o a pesar de ella el comportamiento puede ser regulado por la sociedad y la individualidad de las personas?, ¿si una mujer tiene niveles de testosterona se comporta de forma violenta?, ¿qué ejemplos de cambios en los niveles de testosterona y su relación con

¹²⁵ Paul Beatriz Preciado, Testo Yonki, España: Editorial Espasa, 2008.

la violencia existen en la naturaleza?, ¿es válido comparar el comportamiento humano con el comportamiento de los animales?

Con estas preguntas en mente, realizamos una investigación en documentales, Wikipedia, blogs y libros de biología sobre los animales que cambiaban su comportamiento con el aumento o caída de la testosterona. Encontramos el caso particular de los elefantes. “Must” o “Mæst” es el nombre que recibe el ciclo hormonal de los elefantes macho, durante el cual la testosterona aumenta en su organismo 700% de un nivel habitual. Los estudios nombran su comportamiento como altamente agresivos. Para evitar los riesgos, los mahouts¹²⁶ en Asia del Sur, encadenan o enjaulan a los elefantes machos durante días, sin darles de comer ni beber hasta el descenso de su testosterona¹²⁷. Con el afán de volver nuestros pensamientos acciones teatrales, se llegó al acuerdo de buscar en momentos durante las escenas, corporalidades animales semejantes a los elefantes durante la subida de testosterona. Varias veces durante la obra se juegan relaciones entre hombres extremadamente corporales, cercanas al comportamiento de los animales que estuvimos observando. Una de ellas es durante la escena en la que Sahé describe:

“SAHÉ: Estaba con una de mis exnovias, acabábamos de terminar de tener sexo y a juzgar por lo sucedido, era la mejor cogida de su vida. Me sentenciaba como el mejor de sus amantes. Eventualmente, después del coito empezamos a hablar de nuestros examantes, ella comenzó a hablar de penes, elogiaba mi pene. Hasta que llegó a la conversación ese pinche Juan Carlos, hablaba de su pito, tenía un pene que la sorprendió. Yo trataba de mantener con una máscara mi ecuanimidad mientras escuchaba todos los atributos del pene de ese culero, en un momento de desesperación quería llegar hasta el final, quería saber el tamaño del pene de

¹²⁶ Es el nombre de los domadores de elefantes en India.

¹²⁷ Ananth Deepa, “*Musth in Elephants*”, en *Zoo sprint journal*, Vol. XV, Number V, May 2000.

ese wey, al final le pregunté cuando media. Las palmas de sus manos empezaron a abrirse de manera paralela como si dejara respirar el diafragma de un acordeón. Su sombra me eclipsaba. -Tal vez era como la tuya. Fiuf, un descanso del tormento. -No, sabes qué... definitivamente era más grande.

GIBRÁN: ¿Cuántas veces han oído esta historia? ¿A cuántos les ha pasado eso con su pareja? de ser intimidados por las exparejas ¿Por qué creemos que el tamaño del pito va a determinar si nos quieren más o menos? ¿Por qué creemos que somos responsables de que el sexo este bien?”¹²⁸

Durante este monólogo, Sahé, se encuentra subido sobre una mesa, el momento después de terminar una relación sexual con una mujer y cómo ella empieza a hablar de sus ex parejas, lo que le genera inseguridad sobre el tamaño de su pene y su capacidad de dar placer. Mientras Sahé habla, Atza y Alejandro (o Rodrigo), se estampan contra la mesa, dando “llegues”¹²⁹ en la madera como elefantes violentos llenos de testosterona. Mientras la narración avanza y Sahé se siente más inseguro, a pesar de intentar mantener la ecuanimidad sus sentimientos de impotencia como “macho” le ganan, destruyéndolo. Finalmente, los dos personajes-elefantes lo tiran de la mesa dejando su orgullo en el suelo.

Musth 3: Otro momento en dónde retomamos la figura de los elefantes, es durante el texto final, que en un principio era enunciado por Hebzoáriba, después por mí, hasta llegar a ser leído, sin mucha convicción, por alguno de los hombres en escena. El texto cuestiona el uso de la palabra naturaleza para justificar el comportamiento violento de los hombres. Concluye con que la historia de todas las palabras es humana y que no podemos justificar nuestras acciones diciendo que la violencia es natural y cargando toda la responsabilidad a

¹²⁸ CroMagnon, *Ultima versión del texto de “MUSTH”* septiembre 2018.

¹²⁹ Argot mexicano, que algunos miembros de la compañía CroMagnon utilizan. Es la acción de choque entre dos cosas, hace también referencia al acto sexual. Ejemplo: “Dale un llegue a esa chava que está bien buena”.

un ente que se escapa de nuestro control. Este fragmento forma parte de la escena final de la obra. (Vid. *Infra* p. 129).

La lectura de *Testo Yonki*¹³⁰, despertó en nosotros la curiosidad por el uso de testosterona. En el libro, Paul Beatriz Preciado describe cómo se vuelve adicta a la testosterona, ya que empieza a aplicársela seguido. La testosterona tiene efectos en su estado emocional y en sus sensaciones físicas. Se siente más capaz de utilizar la violencia y percibe una exaltación de la libido.

Antes de mi integración a CroMagnon, una noche todos los integrantes¹³¹ de la compañía, planearon un experimento en el que se untarían testosterona tópica¹³² e irían a un bar, para comprobar si existía un cambio de comportamiento con su uso. Durante esta experiencia las mujeres se comportaron más firmes en sus decisiones, hablaban más fuerte y no les importaba interrumpir; de cierta manera hubo un empoderamiento logrado gracias a la idea de tener niveles más altos de testosterona. El comportamiento de los hombres del grupo no cambió sustancialmente. A pesar de que la testosterona tópica solo hace efecto identificable al aplicarse continuamente, en este caso notamos que funcionó como un placebo¹³³. El cambio de comportamiento en las mujeres de CroMagnon no era debido a la

¹³⁰ Paul Beatriz Preciado, *Testo Yonki*, España: Editorial Espasa, 2008.

¹³¹ En este momento yo no era parte de la compañía aún. Me uniría un mes después de este acontecimiento. Mi participación en este experimento fue individual: una noche yo me unte la testosterona que Diego me dio esperando probar sus efectos. En mi experiencia funcionó elevando mi apetito sexual. (Aunque después me enteré que el efecto pudo haber sido simplemente de placebo, alimentado por mis expectativas).

¹³² Como dicen los Drs. Hans L Porias Cuéllar y Luis Lamm Wiechers la testosterona tópica se utiliza en tratamientos únicamente para hombre, con baja testosterona (generalmente en proceso de envejecimiento), la testosterona ayuda a devolver la libido, reaparición de erecciones nocturnas, mejora el estado de ánimo, reduce la acumulación de grasa. La testosterona en mujeres implica un riesgo, sobre todo en mujeres que estén amamantando o que se deseen embarazar. El tratamiento con testosterona tópica, implica la aplicación regular del producto en la piel. Hans L Porias Cuéllar y Luis Lamm Wiechers, *terapia sustitutiva con testosterona en el varón durante el envejecimiento*, México, Revista de Endocrinología y Nutrición 2007;15(1):8-18.

¹³³ Según la RAE, “Placebo” se define como: Sustancia que, careciendo por sí misma de acción terapéutica, produce algún efecto favorable en el enfermo, si este la recibe convencido de que esa sustancia posee realmente tal acción.

testosterona sino a la imagen y la idea de lo que habían construido que era “ser hombres” o “comportarse de manera masculina”. Lo que reflejó este experimento fue la idea fija sobre la masculinidad asociada a la violencia y al control de situaciones, que existía en el imaginario de las mujeres de CroMagnon.

La pelea: En este pequeño apartado abordaré una de las escenas más importantes, la escena de La pelea. Esta se caracteriza por su grado de realidad y violencia, es un punto de quiebre y de cambio de comportamiento para los intérpretes cada función.

Una vez que estaba el esquema general de la obra, incluidas en el texto las intervenciones de Hebzoáriba, iniciamos los ensayos de “MUSTH”. Durante estos, Hebzoáriba, como ya había mencionado anteriormente, era claramente excluida, más allá de la ficción, lo que decía era poco valorado. Empezaron patrones de agresión ante su presencia en escena. Inició una lucha de poder entre quienes tenían razón y quiénes no. Parecía, de alguna manera, que la atmosfera construida por los hombres como intérpretes se viera interrumpida y rota por Hebzoáriba. Me daba la sensación que era una pelea de territorio espacial, una lucha por no sentirse vulnerable ante el otro que es diferente. El ambiente se llenó de tensión sobre quién dominaba sobre otro, lo masculino o lo femenino. Existía una especie de orgullo de género que estaba en juego durante esta pelea sutil pero continua de atacar al otro. Pierre Bourdieu en su texto *La dominación masculina* plantea que:

“El principio de la inferioridad y de la exclusión de la mujer que el sistema mítico ritual ratifica y amplifica hasta el punto de convertirlo en el principio de división de todo el universo no es más que la asimetría fundamental, la del sujeto y del objeto, el agente y el instrumento, que se establece entre el hombre y la mujer en el terreno de los intercambios simbólicos, de las relaciones de producción y de reproducción del capital simbólico, cuyo dispositivo central es el mercado

matrimonial y que constituye el fundamento de todo orden social. Las mujeres sólo pueden aparecer en él como objeto, o, mejor dicho, como símbolos cuyos sentidos se constituyen al margen de ellas y cuya función es contribuir a la perpetuación o al aumento del capital simbólico poseído por los hombres.”¹³⁴

Así en nuestro sistema capitalista y patriarcal se ve a lo femenino como un objeto de uso, siempre excluido y en la periferia de lo que sucede. Sentir esto en carne propia a Hebzoáriba le molestaba. Repetir el patrón de comportamiento en dónde los performers hombres dominaban la escena y las decisiones, era un lugar cómodo y fácil para ellos del que debían salir si deseábamos avanzar. Un día durante los ensayos, mientras sucedía la intervención de Hebzoáriba, la discusión subió de tono y los intérpretes empezaron a insultarla, ella para defenderse utilizó argumentos que tenía después de haber leído y estudiado a autoras feministas, esto incomodó a sus compañeros, de modo que sus reacciones empezaron a ser más violentas. Poco a poco fueron sacando lo que realmente pensaban sobre cómo se comportaban uno y el otro. Ese ensayo escaló tanto en la violencia, irreconciliable en ese momento, que Atza terminó sugiriendo que tenía ganas de pegarle a Hebzoáriba pero que no lo hacía “porque era mujer”. Aunque la acción no se llevó a cabo, el conflicto había salido a la luz. Ese día todos nos fuimos a nuestras casas enojados y hartos, sin entendernos. A raíz de ese evento empezamos a cuestionarnos qué era lo que nos molestaba ¿era el uso de la violencia por parte de las mujeres?, ¿la idea de sentir que nos limitaban?, ¿la confrontación?, ¿las formas que tienen de relacionarse los diferentes géneros y el roce que esto genera?, ¿por qué unos cuerpos pueden apropiarse de la violencia y otros no?, ¿cómo utilizamos los roces que surgen entre nosotros como ventaja sobre la escena?

¹³⁴ Piere Bourdieu, *La dominación masculina*, España, Anagrama, 2000, p.51

En los siguientes ensayos decidimos apropiarnos del momento real que habíamos vivido y hacerlo parte de la obra. Así surge la secuencia del rap y la pelea, esta escena termina siendo la razón por la cual Hebzoáriba se retira y abandona la continuación de “MUSTH” durante cada función. En un principio, después de la pelea, Hebzoáriba permanecía en escena, pero en la segunda función en el Teatro El Milagro, decidió salirse harta del nivel de violencia sobre su persona; dejando espacio para mi aparición del final. La estructura de la pelea cambia cada función, los diálogos y movimientos suceden de manera espontánea respondiendo a la situación. Por sus características performativas, esta escena nos ayuda a fijar el discurso de “MUSTH” y regresarle al público las siguientes preguntas: ¿Cómo reaccionas ante una escena de violencia real contra lo femenino?, ¿eres cómplice al ser testigo?, ¿qué es ficción y qué es realidad dentro del teatro?, ¿qué responsabilidad tiene el observador?

El monólogo de la calle: Es realizado originalmente por Alejandro Guerrero. Él se caracteriza por ser sumamente atractivo para las mujeres. Su simple presencia pone en entredicho cuestiones de género, pero también de fenotipos y color de piel: ¿Qué diferencia hay entre un hombre blanco, atractivo que acosa a una mujer en la calle y un hombre poco atractivo y moreno que acosa?, ¿la violencia de género se agrava o se diluye dependiendo la clase social y el color de piel?

Alejandro construye este monólogo en el que se concibe como un ser programado para seguir mujeres en la calle, quisiera evitar verlas, pero no puede hacerlo. Se siente culpable de su deseo criminal, pero también lo alimenta y usa sus estrategias físicas para romantizar la violencia de género y seducir a sus víctimas sexuales.

“No debemos dejar de lado las dimensiones de la falda: el corte la obliga a caminar dando pasos cortos. Esos tacones van a provocarle serios problemas de rodillas, cadera y espalda dentro de 20 años. Pero eso no nos importa, hoy por hoy, fortalecen las piernas y levantan ese regalillo que la vida me puso a metro y medio de distancia en una calle de la colonia Nápoles.

De pronto reparo en mi error, en esta actitud machista que me ha sido inculcada y que he reforzado todo el trayecto. No debo ver así a los culos de las mujeres. Cuando bajo la mirada me doy cuenta de que ese culo había fungido en realidad como un señuelo, como una simple guía al paraíso [...] Por todos lados mujeres listas para el viernes en la noche. Faldas ajustadas, tacones, pantalones a la cintura [...] paseando de aquí para allá despreocupadas y felices, dispuestas a conseguir un descuento, una copa gratis o un episodio romántico sexual pasional casual duradero y amoroso. [...] Mi vista se nubla, mi mirada se concentra: la cintura que va a la izquierda, el pelo de la que viene de frente, bocas, labios pintados, dientes perfectos, ojos de todos los colores, manos suaves, uñas pintadas. Todo, absolutamente todo lo que veo llama mi atención, todo está remarcado con colores chillantes. Pero por qué, por qué el culo, las chichis, la cintura, la boca, el pelo, por qué la ropa, el maquillaje, los perfumes, POR QUÉ UN COLLAR QUE DESCANSA ENTRE TETA Y TETA!!!

Me doy vergüenza, me doy asco. que diría mi madre si supiera lo que me está pasando... Mi familia no me educó así... ellos no me educaron para ser esto. Este “animal” que sólo quiere unos besos con esa o que esa otra le acaricie el glande. Este “animal” que no ve personas que sólo ve fragmentos de cuerpos, porciones generosamente diseñadas, acentuadas, coloreadas y enmarcadas”¹³⁵

Es un hombre atractivo en la calle, capaz de manipular y que es consciente de su comportamiento depredador. A pesar de su consciencia decide reproducir patrones y

¹³⁵ CroMagnon, Última versión del texto de “MUSTH” septiembre 2018.

aprovechar sus habilidades, que están ahí gracias a sus privilegios, para agredir física y emocionalmente.

“¿Qué es lo que me impulsa? ¿Me impulsa un demonio? ¿Un demonio que ha tomado control de mi cuerpo y que me vuelve más grande, más fuerte, más audaz más competitivo? ¿Un demonio que me hace sentir que lo puedo todo? Me levanta el pecho, me penetra la mirada y me oscurece la voz. Me habla, me alienta desde algún lugar silencioso de mi cerebro. Gracias a él soy galante, amable, tranquilo y elocuente. Gracias a él puedo resaltar mis virtudes y mis dones. Y eso ha seducido a la mayoría de las mujeres con las que he tenido algo. Gracias a ese demonio todas las llamadas de atención que tan amablemente se han puesto para mí o para él o para ella o para el mundo... tendrán respuesta y una cálida bienvenida con mi eyaculación.”¹³⁶

El deseo de este ser no corresponde a ejercer su libertad sexual, sino que es un libertinaje. Él se concibe como el único sujeto a satisfacer y las mujeres pedazos de carne dispuestos para su deseo “La noción de deseo deriva de *desidium*, es decir, deseo erótico, derivado a su vez de *desidia* (indolencia, pereza, libertinaje, voluptuosidad).”¹³⁷ Esta división entre las personas, su género y su deseo sexual, promueve un alejamiento del otro. Para concebir a otro como un objeto, es necesario anularlo. En una sociedad que constantemente anula a las mujeres y promueve la supremacía masculina, es fácil que ellas sean convertidas en víctimas emocionales y sexuales; y que ellos sigan inconscientemente patrones de comportamiento que dañan las relaciones con su entorno. Este monólogo pretende mostrar el pensamiento y las justificaciones que tendría un hombre caminando en la calle, viendo los cuerpos de las mujeres. Estos tipos de pensamientos pasan por la cabeza

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ Ludditas Sexuales, *Ética amatoria del deseo libertario y las afectaciones libres y alegres/ Ludditas Sexuales*, Buenos Aries, Queen Ludd, 2016, p.65

de muchos hombres todo el tiempo. El hecho de ponerlos en palabras y exponerlos desde la particularidad de Alejandro, revelan las siguientes preguntas: ¿Por qué pienso o he pensado de esta manera?, ¿de dónde vienen estos patrones e impulsos?, ¿por qué no me los había cuestionado antes?, ¿qué puedo hacer para cambiarlos?

El monólogo de la violación: Este monólogo fue escrito y es interpretado por Diego Cristian Saldaña, es de los pocos casos en el que la experiencia que se enumera no fue contada en primera persona por los performers, sino que es vivencia de un amigo cercano a ellos, sin embargo, durante la escena no se menciona si es real o no, o si Diego realizó o no esas acciones. Esta es de las escenas más delicadas en sentido ético, jurídico y personal. Diego Cristian describe la violación anal a una chica:

“Me había acostado con una chava, después de una semana me buscó para que nos viéramos, yo pensé, ingenuamente que quería volver a acostarse conmigo, que tenía quizás una nueva amante, pero no. Me dijo que nos viéramos en un café, okey quiere platicar. Me preguntó ¿te acuerdas que pasó esa noche? sí me acordaba, estábamos borrachos y estuvimos cogiendo. No me venía, se rompió el condón, estaba bien pedo, me puse atrás de ella, le empecé a chupar la vagina, baje un poco más, le chupe el ano, a juzgar por su reacción le estaba gustando, ¿y después? le empecé a acariciar las nalgas con el pito, le deje caer mi peso. ¿Porque lo hiciste? me dijo ella. En ese momento me di cuenta de que quizás a ella no le estaba gustando, que quizás ella estaba más borracha de lo que les estoy contando, tal vez ella estaba un poco inconsciente.”¹³⁸

El personaje que realiza violación, justifica sus acciones con el alcohol y disfraza el hecho de que la chica no quería, con la confusión generada por la borrachera. El narrador durante la primera parte del monólogo dice que estaban ebrios y hace alusión a que ella

¹³⁸ CroMagnon, Última versión del texto de “MUSTH” septiembre 2018.

disfrutaba lo que estaba pasando (aunque nunca menciona que le hace creer que ella estaba gozando). Al final del monólogo, admite que la chica no estaba consciente y que él en su narración ha mentado sobre este punto intentando ocultarse a sí mismo lo que cometió. Curiosamente es uno de los monólogos con los que más se identifican nuestros espectadores.

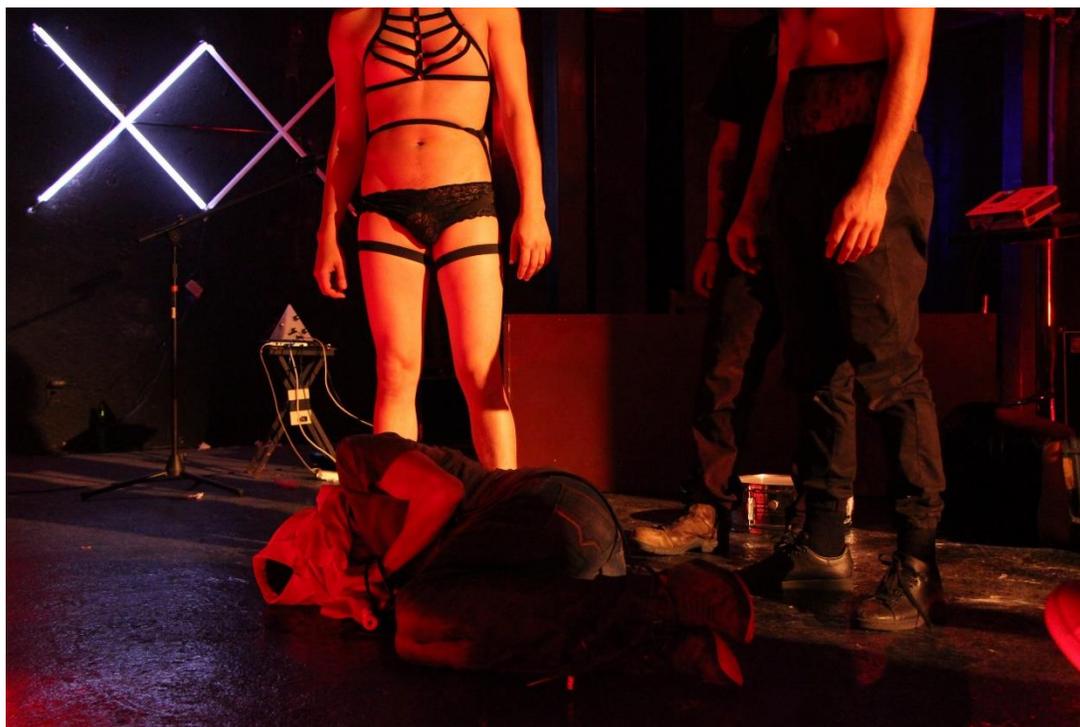
Al final de las funciones se nos han acercado a decirnos que se han encontrado en situaciones similares a las de este monólogo. Durante una dinámica en la que el público ponía de manera anónima en “post its” las escenas con las que se identificaba. Salió repetidas veces esta escena tanto del lado de la víctima como del victimario.

La línea entre el sexo consensuado y la violación parece ser difícil de entender entre una gama amplia de hombres.

“hay algunas cifras especialmente relevantes: el 50% en el caso de los hombres y el 45,6% en el de las mujeres, opina que el alcohol es a menudo el causante de una violación.”¹³⁹

¹³⁹ Marta Borraz, *La 'culpa' es del alcohol o de la ropa provocativa: la cultura de la violación se resiste a desaparecer*, Ciudad de México, El diario, 06/06/2018

En nuestro país la tolerancia a la violación por “culpa” del alcohol es especialmente alarmante. En “MUSTH” para hacer evidente lo grave de la situación, decidimos poner este monólogo en el cierre, como la muestra más grande de violencia de género a la que llegamos en el desarrollo de la obra. Después de la violación no hay más, incluso los personajes que jugaron el papel de machistas dentro de la obra, ante la anécdota de la violación parece ser que responden o toman una especie de consciencia, pero solo para castigar al violador y no para atender el problema desde la raíz. En escena un grupo de hombres amarra al violador y lo deja en el piso, lo linchan colectivamente y sin embargo después demuestran que no han cambiado nada, que sus patrones siguen siendo los mismos y que el espacio de sonido y de voz siguen correspondiendo a la figura masculina.



Diego Cristian, amarrado en el piso como consecuencia del monólogo de la violación. “MUSTH” en el Teatro El Milago. 2017. Fotografía: Argenis Salinas.

El violador funciona en escena como un chivo expiatorio para ocultar todos los “males menores”¹⁴⁰ de los que han dado prueba durante la función. Ante esto es necesaria la entrada de otra mujer que les devuelva la responsabilidad: no por castigar a los violadores se pueden deslindar de responsabilidades, ¿no es el castigo y la violencia contra los agresores otra cara del patriarcado? Castigar a quien cometió un crimen no redime al resto de la violencia de género ejercida diariamente hacia las mujeres.

Para Diego Cristian este proceso fue particularmente delicado, puesto que en nuestro contexto continuamente existen denuncias de agresiones sexuales y está activo todo el tiempo el movimiento #Me too¹⁴¹ en redes, que se encarga de denunciar a los agresores en el medio teatral y musical. Durante los ensayos Diego tenía continuamente miedo de ser tomado realmente como violador. Temía por su integridad física. Al jugar en escena entre el performance, la realidad y la ficción, pensamos que podría ser difícil distinguir sobre el contenido real de esta escena. Tomamos como medida de prevención sublimar en escena un castigo al violador, protegiendo a nuestro intérprete en caso de que los ánimos se elevaran. Es de los pocos monólogos en donde el que habla no queda del todo impune y es castigado por sus acciones. Pensamos que esta manera de sublimar al violador y al castigo que merece durante la escena era la mejor vía para cuidar la sensibilidad de los espectadores y hacer

¹⁴⁰ Males que no corresponden a un crimen de estado pero que definitivamente ejercen violencia sobre la mujer y generan las condiciones que dan paso a violencias de mayor escala. Estos “males menores” son micromachismos. En “MUSTH” se repite continuamente el *mansplaining* o la práctica masculina de explicar y dar lecciones a los otros (particularmente a mujeres), aunque los otros no las necesiten ni las pidan.

¹⁴¹ “Me too fue un movimiento creado por la activista estadounidense Tarana Burke en 2006 para atender a mujeres jóvenes de comunidades marginadas que sufrieron violencia sexual. El movimiento comenzó con una página en MySpace. El 5 de octubre de 2017, el diario estadounidense The New York Times publicó un reportaje sobre el acoso sexual de más de 30 años que el productor cinematográfico Harvey Weinstein ejerció contra actrices, modelos y productores de esta manera volvió una segunda ola del movimiento”

Yurira Ávila, ¿Cómo surgió el movimiento Me Too y cómo revivió en México?, Ciudad de México, Animal Político, 27/02/2017, <https://www.animalpolitico.com/elsabueso/como-surgio-el-movimiento-me-too-y-como-revivio-en-mexico/>, (Consultado 04/08/2019)

evidente que en esta parte de la obra sí jugábamos dentro de la ficción, por lo que no era una confesión de un violador en realidad. En orden de hacer claras las diferencias entre el contenido real y ficticio de cada monólogo utilizamos herramientas poéticas, simbólicas de la ficción para subrayar los momentos ficcionales y distinguirlos de los reales. De esta manera convenimos en que después del monólogo de Diego se le amarraría como a un animal y se le dejaría en el piso mientras los demás intérpretes transitaban a una cualidad más abstracta en la que la imagen final serían ellos volviendo al juego de manos y a los ritmos solo para ser interrumpidos de manera musical por una mujer que le regresaría al público alguna versión de los siguientes diálogos: “Este cabrón no es una víctima” refiriéndose a Diego, amarrado y tirado en el piso; “ustedes vieron todo y no hicieron nada” hacia los espectadores, o “No podemos decir que la violencia es natural, porque la palabra violencia es una construcción humana, si la naturaleza existe no es un lienzo en blanco en el que podemos depositar toda nuestra mierda”¹⁴². (Vid. *Infra* p. 242)

Juego de guitarra: Durante esta escena hay un enfoque particular del uso del cuerpo y de los instrumentos que definitivamente se distingue del resto de la obra. En esta parte el texto es hecho por Diego Cristian, recopilación de frases que habían dicho los intérpretes durante las discusiones. Tienen la característica de ser textos cortos, frases que redondean una idea. El primer grupo de textos gira sobre los personajes dentro de la ciudad y la sociedad mexicana que son figuras de macho y de aquellos que se sienten libres de esa etiqueta pero que con sus actitudes caen en un machismo en algunos casos velado. Entre los personajes que describe el texto, está la “oficinista” que piensa que su compañera está en un puesto más

¹⁴² CroMagnon, Última versión del texto de “MUSTH” septiembre 2018.

alto porque “se cogió”¹⁴³ al jefe. La madre que le dice a su hija que “no salga en falda porque provoca a los hombres”, el padre de familia que educa a sus hijas sobre la importancia de la virginidad pero no les dice nada a sus hijos, el músico que les dedica canciones a las mujeres para “ligárselas”¹⁴⁴, al marido que está aburrido de su pareja y prefiere engañarla¹⁴⁵, al maestro que cree que tiene la razón, al hombre que cree que ayuda a su pareja en las tareas de la casa, entre otras figuras. Esta lista no solo engloba hombres sino personajes cotidianos y actitudes que ambos géneros promueven y que dificultan el diálogo.

“SAHÉ: O tal vez a Tretopadre le basta con las violaciones discretas de todos los días: distribuir las fotos eróticas de sus amantes, quejarse de la comida que le sirvieron en la mesa, no tomar en cuenta sus opiniones, explicarles cómo funciona el mundo. [...]

ATZA: presidente de la junta de padres de familia, presidente de la junta vecinal y sobre todo creador de un hogar cálido donde se forman los futuros testomembros de esta sociedad. Es un padre en toda la extensión de la palabra RESPONSABLE, un hombre que enseña a pensar, que nunca desiste, que provee y fomenta la virginidad de sus hijas.

Los siguientes textos se dicen mientras se avienta la guitarra, de corrido, entre todos los intérpretes.

El Testoporky lleva diez años sin novia. El Testoporky está comprometido con una chava cinco años menor. El Testoporky lleva 10 años casado. El Testoporky tiene una novia, pero ¿quién está satisfecho cogiendo con una sola persona? El

¹⁴³ Argot mexicano, que algunos miembros de la compañía CroMagnon utilizan. Es la acción de tener relaciones sexuales. El que realiza la acción “coger”, tiene un poder y decisión frente al “cogido”
Ejemplo: “Sí le hablas de amor, seguro cae redondita para que te la puedas coger”

¹⁴⁴ Argot mexicano, que algunos miembros de la compañía CroMagnon utilizan. Se usa para referirse al romance y a la seducción. Son una serie de acciones y respuestas que demuestran atracción o interés sexual entre dos personas. Crear un vínculo momentáneo generalmente con fines sexuales. Ejemplo: “Ayer me ligue a una morra, terminamos yendo a su casa.”

¹⁴⁵ Engañar a la pareja manteniendo relaciones con otra, en vez de hablar con ella para solucionar el problema o cambiar los acuerdos. Parece una práctica común, particularmente recargada en hombres heterosexuales. Engañar a la pareja argumentando estar aburrido de ella, como si la “otra” existiera en función del placer y la diversión del miembro masculino de la pareja.

Testoporky promulga la sexualidad abierta, pero es bien celoso. Su novia ya no se excita como antes. Su novia nunca se excitó. El Testoporky nunca ha ligado a una mujer que considere guapa. El Testoporky se acaba de casar, pero quiere coger, chingá.

O tal vez Testoporky reúne las condiciones temporales para resistir. Tal vez es joven, blanco, tal vez ha estudiado una maestría, tal vez ha logrado seducir a sus amigas o tiene sexo fenomenal con su pareja, pero de todas maneras lo piensa:

¿Y si esa mujer estuviera tan caliente como yo?

¿Y si ella igual que yo tiene ganas de que tire la puerta a golpes?

¿Cómo sé que no se reprime las ganas si yo mismo me las estoy reprimiendo?

¿Qué pasa en la cabeza de Testoporky justo antes de volverse un criminal? ¿A quién le importa?”¹⁴⁶

A lo largo de la obra hemos visto cómo los intérpretes “cogen” con la guitarra, se masturban con ella, la tocan para hacer música, pero es hasta este momento que la guitarra se materializa como un objeto más allá de su capacidad musical. Durante esta escena los intérpretes se avientan la guitarra emulando algunas veces un balón de basquetbol, otras el cuerpo de una mujer que ya no les interesa. Si durante la manipulación del objeto se les llega a caer, existe la consigna de pausar corporalmente para levantar la guitarra de manera hipócrita como si fuera una mujer que lastimaron, los intérpretes la paran del piso y le piden perdón, solo para volver a acariciarla con deseo o seguir lanzándola. Para llegar a la construcción de esta escena se usaron premisas coreográficas que organizan los cuerpos en el espacio y su relación con los instrumentos que manejan. Las reglas fueron las siguientes: No puede haber más de tres personas maniobrando la tarola de la batería. El uso de la tarola no sería musical si no que se danzaría como en una especie de *contact*¹⁴⁷ con diferentes

¹⁴⁶ CroMagnon, Última versión del texto de “MUSTH” septiembre 2018.

¹⁴⁷ “El Contact Improvisation es una modalidad de danza basada en la improvisación y en el contacto físico entre los bailarines. Se centra principalmente en la comunicación, la cooperación, la escucha y la generación

partes del cuerpo para sostener el instrumento entre los tres cuerpos que lo movilizarían. Los otros dos intérpretes que no sostuvieran la tarola se lanzarían la guitarra entre ellos, mientras se movían de lugar debía existir el espacio para que uno de ellos dijera su línea e inmediatamente pudiera volver a introducirse en la dinámica del *contact* con la tarola o con la continuidad del lanzamiento de guitarra. Esta dinámica a pesar de su aparente dificultad se integró al montaje, debido a que descubrimos que, a pesar de no ser actores, Sahé y Gibrán estaban entrenados para escenas físicas que requirieran concentración. Gracias a su práctica como músicos tienen “internalizados” patrones rítmicos que fácilmente pueden pasar al resto de su cuerpo para transformarlos de música a danza. El resto de los intérpretes con formación actoral fácilmente entendió la dinámica, de modo que pronto se pudo empezar a acelerar la velocidad de la escena. Con los ensayos se llegó a un punto en que la posibilidad del peligro era real, tanto de ser golpeado con la guitarra como de que esta se cayera. Esta escena requiere concentración constante y ensayo antes de cada función para encontrar el punto físico en el que existe riesgo, pero a la vez hay la suficiente exactitud y cuidado para que nadie salga lastimado. Esta secuencia sirve como un medidor de la comunicación que hay dentro de escena, renueva la atención del público y ayuda a los intérpretes, si es que se desconectaron con el hilo de la obra, a volver a concentrarse.

El monólogo de la homosexualidad: Interpretado y construido por Gibrán, parte de un lugar sumamente sincero e inocente. Se centra en la experiencia de Gibrán cuando era niño, durante la primaria, edad en la que apenas se empieza a separar las ideas y las prácticas que corresponden a los hombres y a las mujeres. Generalmente en estas etapas del desarrollo,

de habilidades motrices a través del contacto, el respeto por las posibilidades y decisiones individuales, la responsabilidad de mantener la integridad física de todos los participantes y la igualdad de todos los bailarines en cuanto a su capacidad para participar en la danza.” Martín Torrents, Carlota y Marta Castañer i Balcells, *Educación integral mediante el Contact Improvisation*, INEFC, Universitat de Lleida, p.1.

antes de las normas sociales todos los niños sanos, sin distinción de género, son amables, cariñosos y comunicativos. Como dice Gilligan. Feminista y psicóloga, en *La ética del cuidado*:

“En los primeros años de instituto, los chicos se resisten a la construcción binaria del género que convierte la confianza en otra persona y el deseo de poder contar con alguien en algo «como mariquita». Pero al final del bachillerato, como informa Way¹⁴⁸, la intimidad emocional y la vulnerabilidad tienen un sexo (femenino) y una sexualidad (homosexual). Ser un hombre significa estoicidad e independencia.”¹⁴⁹

Pronto y con particular saña, a los niños les es arrebatada su capacidad de sentir para convertirse en hombres. Judy Y. Chu¹⁵⁰, recopila en su libro *When Boys Become Boys*¹⁵¹ un estudio de dos años enfocado a niños antes de entrar al kínder. En este, ella se centra en el momento de transición en el que las cualidades “femeninas” (la capacidad de tener percepción emocional y la capacidad de entablar relaciones afectivas responsables y articuladas) les son censuradas a niños en aras de no ser “niñas”, de no convertirse en “homosexuales”. Chu encuentra que el comportamiento visto como “natural” en los niños refleja una adaptación cultural en que los niños tienen que ser estoicos, competitivos y agresivos para ser aceptados como “niños reales”.

¹⁴⁸ Niobe Way es professor en Psicología Aplicada en la Universidad de Nueva York y director del programa en Desarrollo Psicológico. El libro que Carol Gilligan cita de él es: Niobe Way N, *Deep secrets. Boy's friendships and the crisis of connection*, Harvard, Harvard University Press, 2012.
in *Developmental Psychology*.

¹⁴⁹ Carol Gilligan, *La ética del cuidado*, Barcelona: Cuadernos de la fundación Victor Grífolds y Lucas, 2013.
p.11

¹⁵⁰ Judy Y. Chu, es miembro del programa en Biología Humana en la Universidad de Stanford. Da un curso llamado “El desarrollo psicosocial de los niños”.

¹⁵¹ Judy Y. Chu y Carol Gilligan, *When boys become boys. Development, relationships, and masculinity*, NY, NUY Press, 2014.

Mientras más alejados de “sentimientos femeninos” más hombres serán. Se les corta su capacidad de dar afecto y de relacionarse con su mismo género de manera amorosa. La historia de Gibrán narra la relación que mantiene con su primo, ellos eran mejores amigos en la primaria. Asisten a una escuela exclusiva para varones. Ahí empiezan a explorar su sexualidad de forma curiosa y sin morbo entre ellos. Se dan besos y muestran su afecto ante el otro.

“Cuando éramos niños no nos daban asco nuestros penes, ni nuestras bocas, ni nuestras secreciones. Íbamos en una primaria para puros varones, en el mismo salón, y en la familia no había niñas de nuestra edad. Todo el contacto sexual que recibíamos provenía de otros varoncillos, voluntaria e involuntariamente. Él y yo jugábamos a que éramos esposos, y nos besábamos y acariciábamos cual pareja de las telenovelas. La de la época ha de haber sido María la del Barrio. Eso sí, nadie sabía que jugábamos así, ni siquiera nuestros otros primos varones en los que confiábamos plenamente. Mis otros primos tenían una cierta superioridad sobre nosotros, eran un año más grandes y sabían un poco más sobre la vida, lo justo para hacernos sentir menos. Cómo insultar, qué insulto era el peor y por qué, cómo quedar por encima con burlas cada vez más específicas. Que te llamaran PUTO era lo más humillante.”¹⁵²

Gibrán y su primo pronto intuyen, gracias a los niños más grandes (que ya han pasado el proceso de separación con sus verdaderos sentimientos), que expresar emociones y sentimientos profundos hacia otro hombre no “está bien”, que esas prácticas te vuelven inevitablemente un “maricón”; razón suficiente para ser excluido de los juegos infantiles propiamente masculinos (fútbol, las luchitas, los videojuegos). Gibrán describe en sus palabras una etapa dolorosa en su desarrollo como hombre en el que es obligado por el estigma social a dejar prácticas que disfruta para volverse violento en pro de encajar. La

¹⁵² CroMagnon, Última versión del texto de “MUSTH” septiembre 2018.

construcción de género dentro del patriarcado hace pasar a los niños y niñas etapas inevitables dónde se les infringe en diferente medida y forma daño moral.

“El daño moral consiste en la destrucción de la confianza y la pérdida de la capacidad de amar. Uno deja de ser resistente ante la injusticia cuando pierde la capacidad de empatía. Por ello es preciso que el cuidado complemente a la justicia. Para entenderlo, hay que tener en cuenta que la diferencia no está entre la justicia y el cuidado, sino entre la democracia y el patriarcado. Justicia y cuidado son igualmente importantes y universalizables, pero la democracia (y con ella el anhelo de justicia) está amenazada si pervive el patriarcado.”¹⁵³

A nivel escénico este monólogo sucede después de que Diego Cristian y Gibrán se besan mientras tocan sus instrumentos, ante este discreto beso Sahé se enoja, los violenta y se va, no pudiendo aceptar una relación mínimamente homosexual. Después de esto Gibrán en vez de hablar decide tocar y expresar sus frustraciones, sus sentimientos a través de un solo de batería que tiene una textura melancólica y llena de enojo contenido. Al no ser suficiente la música para terminar de expresarse, se para al centro del escenario a narrar la historia de la amistad con su primo. Amistad que leída con los ojos de un hombre adulto es una relación homosexual. Este monólogo deja ver una sensibilidad oculta en Gibrán hasta este momento en dónde logra atesorar momentos de su infancia homoeróticos que le fueron restringidos dolorosamente. La mayoría de los hombres no hablan de estos procesos que vivieron durante la primaria, en dónde fue deformada su capacidad de relacionarse para encajar en la figura del hombre. Hablar tan claramente de esto en escena genera en el público

¹⁵³ Carlo Gilligan, La ética del cuidado, Barcelona, Cuadernos de la fundación Victor Grífolds y Lucas, 2013, p.5

automática empatía, ternura y entendimiento al reconocerse desde la masculinidad también como víctima del patriarcado.

Los musths (Musth 1, Musth 2 y Musth 3): Los musth, son intervenciones a lo largo de la obra que reflejan parte de la investigación que hicimos durante los ensayos. Sin embargo, los textos están modificados de manera que no solo contienen la información dura de datos investigados sino una burla a los mismos datos y en el caso del último musth, una dura crítica a la manera de pensar de los investigadores.

En escena los musth son dichos por Hebzoáriba a través de un micrófono. Mientras Hebzoáriba dice sus textos ella puede cambiar el tono de su voz de agudo a grave (de “femenino” a “masculino”), gracias a un sintetizador de sonido llamado microKOR.

El primer musth, es la explicación sobre lo que distingue a un hombre de una mujer en el vientre materno y los primeros procesos de la testosterona en el cuerpo de los varones.

“MUSTH 1: De acuerdo al departamento de fisiología de la Universidad de Texas, la vida de todo ser humano comienza como mujer y seis semanas después de la concepción aparece un gen alojado en el cromosoma “Y” mejor conocido como el X al que le falta una patita. Este cromosoma se encarga de producir una hormona llamada testosterona. Ella es la responsable de lo que se conoce como hombre, una variante alternativa al diseño femenino inicial. Durante las primeras semanas de vida de un XY la testosterona entra al cerebro disfrazada de estrógeno. Gracias a una proteína que se une al estrógeno real, el cerebro femenino no es afectado. Así es, de acuerdo con el departamento de fisiología de la universidad de Texas, la testosterona infecta el cerebro.”¹⁵⁴

¹⁵⁴ CroMagnon, Última versión del texto de “MUSTH” septiembre 2018. Texto basado en el artículo: Pérez, Ana, *La regla del hombre, la testosterona le domina*, Quo, 16/11/2011 y en la definición de “testosterona” de Wikipedia: <https://es.wikipedia.org/wiki/Testosterona>.

En este texto se habla de la testosterona como una sustancia que “infecta el cerebro”, encontramos una justificación a la violencia. Sugiere de manera sutil que la testosterona es una enfermedad, que produce violencia y no podemos controlarla porque es una enfermedad. Este texto alienta la creencia popular de que los hombres son “naturalmente violentos”¹⁵⁵ y que no hay un cambio posible.

El segundo musth corresponde a la explicación del ciclo hormonal de los elefantes macho. Particularmente del momento cuando la testosterona se eleva y se vuelven, para los ojos de los científicos, más violentos: “La testosterona en su cuerpo aumenta un 700 por ciento. A consecuencia de ello los elefantes segregan un líquido ambarino de las orejas y su comportamiento se modifica. Algunos científicos interpretan este cambio como que los hombres se ponen más violentos y sexuales.”¹⁵⁶

Mientras los científicos se ocupan de investigar el uso de la violencia en los animales machos, existen pocas investigaciones sobre la relación de la violencia y las hembras. Este enfoque que la académica tiene de relacionar a los machos con la violencia y a las hembras con la maternidad, refleja una manera de pensar en la sociedad en la que se entiende que la violencia es el monopolio y la obligación de hombre, que las mujeres no deben apropiarse de ella y por lo tanto no vale la pena investigar sobre eso.

¹⁵⁵ “Algunas de las variantes génicas del gen COMT tienden a aumentar el nivel de agresividad en los hombres, pero, que paradójicamente, lo disminuyen en las mujeres” Xaro Sánchez, *¿Somos una especie violenta? La violencia humana explicada desde la biología y la psicopatología*, Barcelona. UBE, 2014, p.63

“La influencia de los andróginos en la agresión competitiva y la dominación se ha demostrado tanto en animales como en seres humanos (Brian y Kamis 1985; Archer 1991, 1994) En términos generales la testosterona condiciona la disposición biológica para la agresión y facilitan el comportamiento agresivo normal” Suay, F. Et. Alter, *Testosterona y evaluación de la conducta agresiva en jóvenes judokas*, Revista de psicología del deporte, 1996, p.80

¹⁵⁶ CroMagnon, Última versión del texto de “MUSTH” septiembre 2018.

El último musth ya no es dicho por Hebzoáriba. Durante las últimas representaciones de la obra es dicho entre todos los intérpretes o alguno de ellos lo lee directamente de los apuntes que Hebzoáriba ha dejado en escena. Este texto critica el uso de la palabra *violencia* y *naturaleza* para justificar acciones humanas.

“MUSTH 3: Los mahouts de la India amarran a los elefantes y los dejan sin comer hasta que acaba el Musth. Los zoológicos los encierran durante el mes entero que dura su periodo. En libertad lo primero que hacen los elefantes al entrar en Musth es abandonar su comunidad por voluntad propia y viven en soledad. Si se encuentran a otro elefante en su camino bailarían con él una danza de golpes y embestidas, una danza que puede conducir a la muerte. Pero por más que los científicos les pongan cámaras y radares, por más que los rastreen, nunca podrán decir que son violentos. Porque la violencia es una palabra humana, con su propia historia —humana— de abuso de poder. Todas las palabras humanas tienen una historia, incluyendo a la palabra naturaleza. Por eso no hay manera de decir que la violencia es causada por la testosterona. Ningún ser humano puede justificar nada diciendo que sus acciones son naturales. Si la naturaleza existe, no es un lienzo en blanco donde podemos depositar toda nuestra mierda.

Juego de manos

Entra Mar

MAR: Qué fácil es que se quede aquí tirado esperando a que sintamos lastima por él y volvamos a reproducir la misma mierda una y otra vez”¹⁵⁷

Los humanos estamos regulados por una sociedad, a pesar de tener aún algunos rezagos de instintos, podemos controlarlos y no deberíamos decir que somos violentos porque nuestro género es así, de modo que no hay manera de cambiarlo. Este texto es dicho sin mucha consciencia y desgana por los intérpretes que aún quedan en escena, permitiendo

¹⁵⁷CroMagnon, *Ultima versión del texto de “MUSTH”* septiembre 2018.

que no se llegue a ninguna conclusión. Quedan abiertas las preguntas: ¿Nos podemos regular?, ¿la testosterona es igual a la violencia?, ¿la violencia es natural a lo masculino? Queda en manos de los espectadores el trabajo y la revisión de sus propios actos para responderlas.

Juego de manos: Los juegos de manos a lo largo de la obra, fueron propuestos por Diego Cristian, directamente de su tesis de licenciatura. Son una manera tangible de hacer presentes los ritmos en escena mientras contienen al mismo tiempo un cuestionamiento de género. Los sujetos asociados a los juegos de manos son niñas pequeñas. Utilizar este elemento descontextualizándolo y colocándolo en cuerpos adultos y varoniles, nos hace preguntarnos sobre los comportamientos asociados a un género o al otro. Los intérpretes a lo largo de la obra se apropian de gestos femeninos, en el caso del juego de manos, lo reinterpretan dándole una connotación violenta y quitándole su carga de inocencia asociado a la infancia.

En “MUSTH” los juegos de manos son una forma de ejercer violencia, de no permitir la escucha y de demostrar que los argumentos masculinos son superiores a los femeninos. En un momento de la obra cuando Hebzoáriba cita las cifras del INEGI sobre los feminicidios, Alejandro y Sahé le responden con un juego de manos acompañado de la canción: “Don Federico mató a su mujer, la hizo picadillo y la puso a remover, la gente que pasaba olía que apeataba, era su mujer, freída en un sartén”. Con esta demostración intentan convencer a Hebzoáriba y al público de que el feminicidio y la violencia hacia las mujeres es culpa solo de ellas, porque se enseñan ese tipo de canciones de mujer a mujer permitiendo el asesinato. En otro momento y para distraer la atención, después de castigar a Diego Cristian, por haber “confesado una violación”, empiezan a jugar entre ellos con juegos de

manos. Cuando entro para cerrar la obra, los intérpretes se resisten física y sonoramente a parar el juego de manos con tal de no dejar que se oiga mi voz. Se trasvierte el sentido de los juegos de mano y se les dota de un carácter agresivo, con doble filo. Funcionan como un elemento llamativo y también crítico en la escena. Los juegos de ritmo fueron tallereados por Sahé, que, como músico de salsa brava, tiene gran conocimiento en el ritmo, tanto en mantener arritmias como en juegos que generen una composición cercana a la música.

La mayoría de los patrones con los que juegan son complejos y fueron decididos y coreografiados por los músicos del equipo, demostrando una vez más, cómo cada miembro de la compañía CroMagnon colabora desde sus saberes, dando notas, entrando en proceso de taller y enseñando a sus compañeros lo necesario para que funcionen las escenas y las dinámicas propuestas. La ventaja de trabajar con una compañía multidisciplinaria es que siempre hay alguien que tiene herramientas para resolver los problemas desde diferentes perspectivas.

Todas las estrategias, investigaciones y metodologías que usamos para realizar cada escena han sido encontradas por la compañía de diferentes maneras: algunas han salido de intereses personales de los miembros que encontraron su espacio para solidificarse durante la creación de la obra¹⁵⁸, otras son encontradas a base de prueba y error entre todos los

¹⁵⁸ El interés de Hebzoáriba por lecturas feministas que nos dan sustento en la teoría, así como su continua mirada hacia círculos económicos y sociales de la periferia (Ejemplo: Francesca Gargallo Celentani, *Feminismos desde Abya Yala*, Ciudad de México, Editorial Corte y Confección, 2014). El interés de Diego en el ritmo nos ha llevado a intentar imitar a otros artistas, para después apropiarnos y transformar ese material (Camille A. Brown, *Black Girl linguistic play*, <https://www.youtube.com/watch?v=jBwBscuc08g> (Consultado 15/09/2019), Ana Teresa de Keersmaeker, <https://www.rosas.be/en/8-anne-teresa-de-keersmaeker>, (Consultado 15/09/2019). El interés de Sahé en la comedia, que aportan al tono que queremos explorar y nos dan palabras o frases que podemos utilizar (Ejemplo: Peter Capusotto, *El capitalismo y la mujer - Temporada II*, https://www.youtube.com/watch?v=UkWI_t_gR9mA, (Consultado 15/09/2019). Mi interés en las expresiones de seducción no binarias a través de la ropa interior (Ejemplo: Smith Hamilton Lorraine y Amanda Leon-Joyce, *Unmentionable: Identity, Underwear and Trans/Non-Binary Gender*, Fashion//Intersections conference, 15 julio 2016).

integrantes de la compañía, algunas más han sido sacadas de referentes como ensayos de otros artistas, textos feministas, videos y reflexiones¹⁵⁹ que al llevarlas a la práctica de lo teatral se configuran como escenas. Lo que es inequívoco, es que las tácticas que hemos encontrado han sido gracias a los referentes de imágenes¹⁶⁰, videos¹⁶¹ y cultura general que recolectamos día con día y que ponemos a disposición consciente para el trabajo creativo de CroMagnon; tanto para cuestionar el material como para inspirarnos y basarnos en él.

Las líneas estéticas y filosóficas que sigue “MUSTH” son: el *punk*, que tiene su base en el anarquismo¹⁶², la estética de lo sucio y lo abandonado (que concretamos en escena con el uso de basura, de condones rotos y usados, de sillas descuidadas y golpeadas, de lámparas viejas y objetos ya gastados) para generar un espacio *underground*¹⁶³ entre la realidad y la ficción que a su vez simbolice el inconsciente¹⁶⁴ oscuro en el que se construye parte de las identidades de género.

¹⁵⁹ Por ejemplo, la idea de utilizar testosterona que surge a partir de leer: Paul Beatriz Preciado, *Testo Yonki*, España: Editorial Espasa, 2008.

¹⁶⁰ Ejemplos: *Lugar underground*, <https://images.app.goo.gl/89hB1xWxoMKpn97B8> (Consultado 18/09/2019); *Transexuales en la calle*, <https://images.app.goo.gl/M4QJSydfsiAT6cP39> (Consultado 18/09/2019)

¹⁶¹ Ejemplo: *Musth/ El periodo más peligroso en los elefantes*, <https://www.youtube.com/watch?v=uLIZg97P8vY>, (Consultado 18/09/2019); *Violencia contra el hombre es aceptada pero no la violencia contra la mujer*, <https://www.youtube.com/watch?v=UJehFYSm-LU>, (Consultado 18/09/2019), *Don Federico*, <https://www.youtube.com/watch?v=jmbtpxq3-hY> (Consultado 18/09/2019)

¹⁶² El anarquismo tiene como meta la revolución social: “Es precisamente ese sistema antiguo de la organización por la fuerza con lo que la Revolución social debe acabar devolviendo su plena libertad a las masas, a los grupos, a las comunas, a las asociaciones, a los mismos individuos, y destruyendo, de una vez por todas, la causa histórica de todas las violencias, el poderío y la existencia misma del Estado. [...] (la) abolición de toda explotación y de toda opresión política o jurídica o administrativa y gubernamental, es decir hacia la abolición de todas las clases por medio de la nivelación económica de todas las riquezas y hacia la abolición de su último apoyo, el Estado.” Frank Mintz (compilador), *Bakunin, crítica y acción*, Buenos Aires, Utopía Libertaria, 2006, p.22

¹⁶³ En la RAE, *underground* se define como: “Movimiento contracultural surgido en la segunda mitad del siglo XX, que promueve manifestaciones artísticas marginales y contestatarias.”

¹⁶⁴ El inconsciente como esa parte instintiva, que alberga emociones, deseos, imágenes que desconocemos y muchas veces actúa sobre nosotros de tal manera que nos hace accionar inesperadamente. “Nuestra cotidiana experiencia personal nos muestra ocurrencias, cuyo origen desconocemos, y resultados de procesos mentales, cuya elaboración ignoramos.”, “La conciencia sólo integra en un momento dado, un limitado contenido, de manera que la mayor parte de aquello que denominamos conocimiento consciente tiene que hallarse, de todos

El modo de concebir la escena, así como el hecho de que los actores se dirijan, se puede inscribir dentro de la rebeldía del anarquismo, este “constituye ante todo una forma de existencia contra la dominación, la cual no se puede concebir sin una ética del hacer”¹⁶⁵. Cada actor toma las decisiones de lo que va a hacer, porque sus acciones corresponden a su discurso personal y colectivo, así su actuación está conectada a través de las discusiones con una dimensión social y política. Las acciones y diálogos que suceden en escena cambian continuamente por dirección de cada uno de los actores, correspondiendo y siendo congruentes con su contexto.

El objetivo planteado originalmente de “MUSTH” era: “A través del arte y la estética discutir y desestabilizar la idea preponderante de masculinidad ligada a la violencia de género”¹⁶⁶

En el camino hacia este objetivo nos encontramos con un muro enorme. Descubrimos que la estructura de lo que implica ser hombre es muy difícil de desestabilizar. Dentro y fuera del equipo ha sido una continua lucha por cuestionar los patrones (machistas) que seguimos reproduciendo. A pesar de no llegar enteramente a nuestro objetivo propuesto, definitivamente hemos logrado flexibilizar la idea de la masculinidad que existía en un inicio dentro de CroMagnon, esto se refleja en el tipo de relaciones que establecemos entre nosotros y en las prácticas personales que adoptamos como resultado del trabajo dentro de la compañía. A su vez hemos notado con las participaciones en los conversatorios, que nuestro

modos, durante extensos períodos, en estado de latencia, vale decir, en un estado de inconsciencia psíquica” Sigmund Freud, *Acerca de Lo inconsciente*, España, Karnac Books, 2017, p.55

¹⁶⁵ Valentina Ivaylova Dimitrova, *El punk como resistencia: el arte, el estilo de vida y la acción política de movimiento como camino para crear un nuevo mundo*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2015, p.12

¹⁶⁶ Extraído del correo oficial de la compañía CroMagnon, 30 de abril 2017

trabajo artístico detona preguntas que apuntan a desestabilizar las ideas preponderantes de lo que significa ser hombre en México.

“Tengo la duda de si la violencia como la de los elefantes se repite en otros animales porque al final de cuentas el ser humano es otro animal”¹⁶⁷

“¿Desde su punto de vista han encontrado que personas son más violentas y por qué?”¹⁶⁸

Como podemos notar las preguntas qué nos hicimos durante el proceso de creación de la obra, llegan también a los espectadores. En los comentarios que nos han compartido, encuentro que los espectadores se sienten inquietos, con ganas de seguir cuestionando la realidad en la que viven. Al final de las funciones se han acercado para compartirnos anécdotas personales, recuerdos de la infancia sobre la construcción de su masculinidad¹⁶⁹, o cómo vivían los procesos de construcción de género y la proliferación de las teorías feministas.

“Me causó mucha alegría (ver la obra) y a la vez tristeza porque yo mismo he sido violento. No física, pero si verbal”¹⁷⁰

Al darnos cuenta que “MUSTH” funcionaba como un espacio de discusión que generaba más preguntas que respuestas decidimos abrir un conversatorio al final de cada función. En un inicio este espacio fue abierto a raíz del trabajo con Vaca 35, como una

¹⁶⁷ Transcripción del audio de conversatorio, 7 de junio 2019, La Puerta Abierta, Tuxtla Gutiérrez. (Habla un espectador. Joven, aproximadamente 27 años)

¹⁶⁸ Transcripción del audio de conversatorio, 7 de junio 2019, La Puerta Abierta, Tuxtla Gutiérrez. (Habla un espectador. Hombre aproximadamente 30 años)

¹⁶⁹ “Algo que me recordó, es que me paso un caso con mis primos, cuando llegaba a Orizaba de una ocasión que teníamos que bañarnos [...] rápido, pero como solo había dos baños nos metimos a bañarnos al mismo baño los primos que éramos más chicos y el primo mayor se metió al otro baño y cuando salimos de bañarnos nos preguntó -¿Ya se bañaron?- -Sí- -A pues que par de putos- y esto me quedo marcado para siempre, este tipo de qué acciones te clasifican como puto” Transcripción del audio de conversatorio, 7 de junio 2019, La Puerta Abierta, Tuxtla Gutiérrez. (Habla un espectador. Hombre aproximadamente 35 años)

¹⁷⁰ Transcripción del audio de conversatorio, 7 de junio 2019, La Puerta Abierta, Tuxtla Gutiérrez. (Habla un espectador. Señor.)

manera de retroalimentarnos con los asistentes, sobre todo a nivel técnico, en dónde ellos nos pudieran ayudar a saber si se entendía la obra, si se escuchaba y si los recursos materiales y musicales abonaban a la claridad del discurso. De alguna manera era una invitación a los asistentes para dar notas de dirección que pudiéramos implementar en la obra. Sin embargo, estos conversatorios rápidamente giraban en torno a la discusión de los temas que tratábamos más que a notas técnicas. Se abrió una oportunidad clara para propiciar el diálogo¹⁷¹ entre los asistentes. A partir de ese momento ha sido un largo proceso el de instaurar los conversatorios y llevarlos de la mejor manera posible para que sean un espacio de reflexión en conjunto y no de violencia.

“Nuestro proyecto se nutre de las aportaciones del público (...) les decíamos a los compañeros de La Puerta Abierta, seguro verán otra obra el día de hoy, porque acostumbramos charlar horas antes sobre cómo estuvo el conversatorio, qué podemos sumar, qué podemos afinar, qué podemos modificar. Entonces esos objetivos están como latentes”¹⁷²

“MUSTH” está dirigido a jóvenes entre 18 y 29 años, que frecuentan o están interesados en la escena *punk*, salsera, “hip-hopera” y teatral de la Ciudad de México. En estas escenas coexisten proyectos de resistencia y alteridad con esquemas de masculinidad que oscilan entre las figuras del machismo y sus críticas más radicales. Tres escenas de gran importancia en la ecología acústica¹⁷³ de la Ciudad de México, en las que los miembros de nuestra compañía están involucrados, y cuyas figuras de masculinidad están en conflicto.

¹⁷¹ El diálogo según Paulo Freire “Es una relación horizontal A más B. Nace de una matriz crítica y genera crítica. Se nutre de amor, de la humildad, de la esperanza, de la fe, de la confianza. Por eso solo el diálogo comunica”

Paulo Freire, *La educación como practica de la libertad*, México, Siglo XXI, 2017, p.102

¹⁷² Transcripción del audio de conversatorio, 7 de junio 2019, La Puerta Abierta, Tuxtla Gutiérrez. (Habla Hebzoáriba)

¹⁷³ “La ecología es la ciencia que estudia las interacciones de los seres vivos entre sí y con su entorno. Así mismo la definición de acústica es la ciencia que estudia todo lo relacionado con el sonido y lo sonoro. Por lo

Ha habido funciones en las que hay espectadores que se salen del rango ideal que nosotros tenemos. Hemos tenido funciones con niños y con adultos mayores. En las funciones con niños y adolescentes, avisamos al acompañante adulto del menor los temas que trata la obra para que puedan decidir si entrar o no. La mayoría de las veces han optado por entrar. Los niños no entienden muchos de los chistes que tienen que ver con la sexualidad y los adolescentes que hemos tenido reaccionan de manera tímida pero curiosa frente a las preguntas que planteamos. Por otro lado, los adultos mayores que han entrado se han interesado mucho, se nos han acercado tres; uno nos dijo que le pareció interesante ver el retrato de como los jóvenes vivían actualmente su sexualidad; otro nos comentó que mucho del lenguaje que utilizábamos no lo entendía porque era como hablaban los jóvenes; el tercero nos dijo que le parecía triste ver que esa era la realidad de los jóvenes pero que a la vez le resultaba importante que se hablaran de estas cosas.

El público al que nos dirigimos tiene características muy específicas. Generalmente las mujeres que acuden a ver la obra tienen un “background” de lecturas feministas y opiniones bien formadas respecto a la heteronormatividad (esto lo percibimos gracias a las participaciones que realizan durante los conversatorios, algunas veces citan a escritoras feministas. La presencia de estas mujeres también responde a que cada función extendemos la invitación de la obra a colectivos feministas con el objetivo de enriquecer la conversación final). Los hombres que se presentan habitualmente están cercanos a teorías feministas gracias a amigas que los rodean (esto lo conocemos debido a que al final del conversatorio

tanto, la ecología acústica se puede entender como la ciencia que estudia las interacciones entre los seres vivos con su entorno sonoro” La ecología acústica es La suma de los elementos sonoros que definen un entorno, ambiente o territorio. En este caso el *punk*, Hip-hop y la salsa, son territorios sonoros altamente consumidos en la Ciudad de México, por lo que son elementos sonoros y musicales importantes que ayudan a definir el territorio sonoro de la ciudad de México. María Isabel Oro Bracco, *ecología acústica*, Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 2017, p. 7.

solemos invitar a los asistentes a continuar la plática en un café, un bar o un restaurant, algunos hombres que han asistido durante esta platica informal han mencionado que el interés que tienen en los temas de la obra es debido a que sus amigas o hermanas los han cuestionado y les han sugerido buscar más información sobre el feminismo).

En la música la división entre géneros está particularmente asociada con el virtuosismo como músicos y con los roles de poder que se juegan dentro de estas estructuras. Nuestro público suele ser mitad hombres y mitad mujeres, ambos reciben de maneras muy diferentes la obra, aportando a la discusión del conversatorio diversos puntos de vista.

II.2. Exploraciones y prácticas alrededor de “MUSTH”

Fuera de los ensayos y procesos específicos para poner en escena ciertas secuencias de “MUSTH”, nuestro trabajo está continuamente siendo complementado con las prácticas personales de cada uno de los integrantes.

La práctica según Chrysa Parkinson es:

“algo que hago que no es proceso, ni entrenamiento, ni producto, pero ese algo, sustenta las decisiones que hago sobre el entrenamiento, el proceso y el producto. [...] La práctica es el aprender sin intentar, es independiente de maestros y es intensamente subjetiva, no necesita la presencia del observador, aunque tampoco lo excluye. No se pueden especificar los objetivos de una práctica al igual que en el entrenamiento”¹⁷⁴

¹⁷⁴ Fragmento traducido por Jael Orea de Chrysa Parkinson, *Self-Interview*, 2008-2009, <https://vimeo.com/26763244> (Consultado 05/09/2019)

Chrysa Parkinson es una pedagoga y coreógrafa estadounidense. Ha colaborado con Thomas Hauert, David Zambrano, Boris Charmatz, Anne Teresa De Keersmaecker, Jonathan Burrows, Mette Ingvartsen, Phillip

Son decisiones que tomamos día con día, patrones de comportamiento que cambiamos o repetimos y que corresponden directamente con el trabajo que nos interesa abordar. No siempre tienen un fin directo y claro en los productos artísticos que generamos, pero si yo con mi novio después de las reflexiones que me propicia CroMagnon decidimos que él va a cocinar de ahora en adelante, es un reflejo de mi practica que alimenta la creación artística y las experiencias que podré proporcionar.

Algunas de las prácticas que yo he notado en mis compañeros son: decidir como hombre saludar de beso y abrazar más a sus padres, hablar y escuchar los sentimientos de los otros, tomar el tiempo para realmente preguntarle al otro cómo esta, abrazarnos, hablarnos sin distinción de género, buscar ser consciente de conductas que lastiman a nuestras parejas, ayudar a los demás en las tareas que les corresponden, “hablar más quedito”, cambiarle el pañal a tu hija, etc. Cada uno de los integrantes ha decidido hacer parte de su vida prácticas que mueven sus relaciones y que conscientemente inspiran a CroMagnon. A veces son invisibles y personales, otras veces son compartidas cuando nos reunimos. Aunado a nuestras prácticas también hemos desarrollado exploraciones que subvierten la posición que “nos corresponde” según nuestro género. Estas exploraciones abren paso a discusión dentro de los ensayos, generan un espacio donde es posible hablar de nuestras experiencias íntimas, compartirlas y confrontarlas entre nosotros y con el público. Las exploraciones son concretas a diferencia de las prácticas, tienen un lugar y espacio determinado, sin embargo, su fin no es claro ni directamente escénico, sino que buscan específicamente generar experiencias colectivas.

Gehmacher, Eszter Salomon, John Jasperse, Deborah Hay o Meg Stuart. Su trabajo desarrolla reflexiones que conectan el trabajo del bailarín/ performer con conocimientos y experiencias personales.

Las exploraciones que hicimos antes de la conformación de “MUSTH” como obra fueron: Ir a un bar gay todos juntos para observar las dinámicas que se generaban entre hombres, las preguntas de lo que nos dispusimos a observar fueron: ¿hay violencia en sus relaciones?, ¿qué patrones de género siguen aún dentro de la homosexualidad?, ¿cómo es el ambiente lumínico?, ¿cómo nos sentimos en estos espacios como mujeres y hombre heterosexuales?

Fuimos a un perreo para observar cómo “ligaban” los hombres y las mujeres, así como las dinámicas de género que ahí se formaban. Aprovechamos la ocasión para entrevistarnos de manera informal con hombres que tenían comportamientos públicos claramente machistas (decirles putas a las mujeres, tocarlas sin su consentimiento durante el baile, enojarse si los rechazaban). Nos acercábamos a ellos entre bromas y cervezas para entender desde dónde estaban pensando esta clase de conductas.

Compramos hormonas “masculinas” y “femeninas” para consumirlas en micro-dosis y registrar los resultados. ¿Hay diferencias en nuestro comportamiento al consumir una u otra hormona?, ¿qué pasa con nuestras ideas preconcebidas del género al consumir hormonas?

La idea de explorar con hormonas surge de *Testo Yonki*, libro en el que se describe los efectos que tiene el consumo de hormonas masculinas en micro-dosis sobre el cuerpo de una mujer, los efectos que se describen en el libro son físicos, pero también perceptuales. La narradora describe cómo al enfrentarse con el consumo de hormonas se pone en juego lo que ella considera que corresponde a lo masculino. (Empieza a imitar comportamientos de los hombres, efecto no asociado al fármaco, sino fruto de las ideas sociales que ella carga respecto al género “masculino”)

Investigamos en internet qué tipos de hormonas “masculinas” y “femeninas” existen y cuáles son sus efectos en el cuerpo. De nuestra investigación escogimos dos que consideramos las menos dañinas en micro-dosis. Las hormonas “femeninas” que probamos fueron los estrógenos equinos conjugados¹⁷⁵. Este fármaco se vende en las farmacias (aunque no se encuentra en existencia en todas ellas), lleva más de 60 años en el mercado, se usa para tratar la atrofia vaginal, la osteoporosis y efectos de la menopausia, el mayor riesgo en su uso extendido es la insuficiencia renal y hepática.¹⁷⁶ Cuesta aproximadamente \$350 pesos la caja.

La hormona “masculina” que utilizamos es la testosterona en gel¹⁷⁷, su precio oscila entre \$100-200. Hay muchas marcas que comercializan este fármaco, es de fácil acceso, se vende en todas las farmacias y no requiere receta médica. Está contraindicada en mujeres, sobre todo si están lactando o embarazadas. A diferencia del estrógeno que es una pastilla, esta hormona es un gel que se unta en la piel. Se utiliza para tratar el déficit de testosterona. Su uso a largo plazo puede causar carcinoma de próstata o de mama.¹⁷⁸

Algunos miembros del grupo hicieron exploraciones con vestuario que biopolíticamente¹⁷⁹ no le correspondería a su género. Los hombres salieron con lencería femenina para comprobar si alguien lo notaba y para experimentar como era un día cotidiano con ropa íntima diferente a la que generalmente experimentan.

¹⁷⁵ Estos son algunos de los nombres de marcas comerciales que tiene esta hormona: Premarin, DuaVive.

¹⁷⁶ Dres. Anderson GL, Limacher M, et.al. *Estrogenos conjugados equinos en mujeres postmenopáusicas con histerectomía*, Cancer Research Center, Seattle, Wash 98109-1024, USA JAMA, 14 de Abril 2004. <https://www.intramed.net/contenidoover.asp?contenido=30387> (Consultado 21/09/2019)

¹⁷⁷ Estos son algunos de los nombres de marcas comerciales que tiene esta hormona: LowTiyel, Androtivi, Andogel, Testogel,

¹⁷⁸ https://cima.aemps.es/cima/dochtml/ft/65016/FT_65016.html , (Consultado 21/09/2019)

¹⁷⁹ Este vocablo es empleado por Rudolf Kjellén, sin embargo, también Foucault lo utiliza, pero en otro sentido. Para este trabajo la definición que más conviene usar es la de Roberto Esposito analiza. La biopolítica es la vida regulada en base a la política (es decir la organización de las sociedades en su más amplio sentido). Roberto Esposito, *Bios, biopolítica y filosofía*, Buenos Aires, Amorruts editores, 2006, p.23-41

Otro día los hombres se colocaron una toalla femenina húmeda en los genitales durante todo el ensayo, para empatizar con el cuerpo femenino y sus necesidades, al final del ensayo compartieron su experiencia. En la misma línea de compartir momentos que no “corresponden” a nuestro género, los hombres propusieron masturbarnos cada quien individualmente, pero espacialmente todos juntos, como lo hacían en la primaria, emulando las prácticas homoeróticas de la secundaria¹⁸⁰.

Los intérpretes se dieron a la tarea de entrevistar a sus exnovias para localizar los “micromachismos”¹⁸¹ en los que habían caído durante sus relaciones pasadas. Patrones que varios de ellos seguían repitiendo sin darse cuenta, hasta el momento de la entrevista.

Gracias a estas exploraciones descubrimos las líneas de investigación que nos interesa desarrollar a lo largo de todos nuestros proyectos (el género, el performance, el trabajo colectivo, la música, el arte con enfoque político y el uso de documentos), en estas prácticas encontramos que los intereses de todos los miembros de la compañía confluyen fuertemente. A continuación, describiré las líneas vertebrales que sostienen nuestra compañía.

¹⁸⁰ Una de estas prácticas comunes entre niños de secundaria se llama “juego de la galleta”, consiste en que los participantes (hombres) estén alrededor de una galleta y se masturben hasta eyacular sobre la galleta. El último que eyacula tiene que comerse la galleta cubierta con el semen de los participantes del juego.

¹⁸¹ Término acuñado por Luis Méndez Bonino, son los: “comportamientos “invisibles” de violencia y dominación, que casi todos los varones realizan cotidianamente en el ámbito de las relaciones de pareja. Dichos comportamientos, definidos como “micromachismos”, son descriptos, clasificados (coercitivos, encubiertos o de crisis) y analizados sus efectos sobre la autonomía y psiquismo de las mujeres. los micromachismos son prácticas de dominación y violencia masculina en la vida cotidiana, del orden de lo “micro”, al decir de Foucault, de lo capilar, lo casi imperceptible, lo que está en los límites de la evidencia. El prefijo “micro” del neologismo con el que nombro a estas prácticas alude a esto.” Luis Bonino Méndez, *Michomachismos: la violencia invisible en la pareja*, Madrid, versión corregida y ampliada de los artículos publicados en las actas de las Jornadas de la Federación de sociedades españolas de terapia familiar (1993) y de la Dirección de la mujer de Valencia/España (1996) sobre violencia de género, y en Corsi, J. (1995): La violencia masculina en la pareja. Madrid: Paidós, p. 1-3

II.3. Creación Colectiva

Cuando empecé a estudiar teatro no era del todo consciente de la dimensión y la importancia que tiene la colectividad en este medio. En la carrera se encargaron de recalcar que el teatro exige un trabajo en equipo, sin embargo, creo que, en cada agrupación, el trabajo en equipo toma diferentes dimensiones.

Enrique Buenaventura habla del teatro de “creación colectiva”. La compañía CroMagnon se inscribe, por sus procesos, dentro de esta categoría. Aunque no seguimos literalmente la propuesta metodológica que plantea Enrique Buenaventura para la “creación colectiva”, nuestro trabajo tiene muchas características que se asemejan.

El concepto de “creación colectiva” es la herencia de toda una tradición histórica que se ha desarrollado en el teatro occidental y que se puede registrar desde la Edad Media. Sin embargo, su conceptualización como “creación colectiva” corresponde a 1915. A partir de esa fecha se empieza a formar como una metodología específica que poco a poco se esparce por todo el mundo hasta llegar a Latinoamérica.

“se empezó a gestar la idea de una metodología de teatro que correspondiera a una manera particular colectiva de enfocar el hecho teatral, quizás podemos encontrar, ya en el siglo XX, antecedentes directos en el grupo conocido como Provincetown Players, fundado en 1915 [...] Según Robert Sarlos, es el primer grupo de la historia que opta conscientemente por operar bajo el principio de la colectividad-[...]No hay duda de que la idea estaba en el aire y bien pronto varios grupos de teatro en el viejo continente empezaron a experimentar con formas colectivas como el Theatre du Chene Noir, de Avignon, fundado por Gerard Gelas en 1966; el Teatro Cómico de Berlín Occidental, el Grupo Christianshauns de Copenhague [...] En estados Unidos, por otra parte, grupos vanguardistas importantes como el Mabou Mines y el

San Francisco Mime Troupe, fundado por Ron Davis en 1959, empezaron a producir obras elaboradas de forma colectiva.”¹⁸²

Algunas de las características de la “creación colectiva” son: la idea del texto teatral desde la escena y como situación (no necesariamente escrito)¹⁸³, la autoridad del director disminuida (tiene la misma autoridad que cualquier otro creativo)¹⁸⁴, los actores son también autores, la improvisación como base del trabajo, división equitativa del trabajo y análisis del texto.

CroMagnon cumple con la mayoría de las características arriba descritas sin embargo nuestra compañía tiene ligeras variaciones que la diferencian con la “creación colectiva” de Buenaventura, a continuación, nombrare las principales diferencias:

En oposición del método de “creación colectiva”, nosotros no improvisamos situaciones sobre el texto, para analizarlo y llegar a escena. Esto se debe, primero a que no analizamos nuestros textos, puesto que son escritos por nosotros mismos, han salido de las discusiones y sabemos qué significan. Segundo, porque en vez de hacer improvisaciones hacemos pruebas específicas con los materiales que deseamos utilizar. Las ideas de qué materiales queremos usar surgen de nuestra etapa de discusión y lectura de textos teóricos. A diferencia de la “creación colectiva” de Buenaventura, la creación colectiva de CroMagnon, se recarga en textos teóricos que nos sirven de base, tanto para la creación de nuestros textos como para las ideas que exploraremos en escena.

¹⁸² Beatriz J. Rizk, *Creación Colectiva*, Buenos Aires, Atuel, 2008. p.112

¹⁸³ “Un texto teatral puede ser un esquema de conflicto con un cierto orden que incluso se represente sin palabra” Buenaventura, Enrique y Vidal Jacqueline, “El método de Creación Colectiva” en Beatriz J. Rizk, *Creación Colectiva*, Buenos Aires, Atuel, 2008. p.128

¹⁸⁴ “Lo determinante era la autoridad del director. Este criterio de autoridad fue lo primero que se entró a cuestionar” Enrique Buenaventura, Enrique y Jacqueline Vidal, “El método de Creación Colectiva” en Beatriz J. Rizk, *Creación Colectiva*, Buenos Aires, Atuel, 2008. p.127

A continuación, ahondare en las características que sí nos unen al teatro de “creación colectiva”:

En CroMagnon partimos de la idea de una intimidad y afecto compartido. Aunque hay directores o guías en cada proyecto, estos no están en una posición de autoridad y todas las decisiones se colectivizan. Tomando, sin saberlo, el modelo de Enrique Buenaventura, en CroMagnon empezamos a cuestionar el criterio de autoridad del director. Terminamos determinando que todos los miembros de equipo eran igual de importantes.

“los actores improvisaban el texto que el maestro traía a diario, contribuyendo directamente a la escritura del mismo [...] Al principio de la década de los 70 se hizo necesario codificar en método de trabajo lo que ya tácitamente se venía practicando, tanto en la escritura como en la dirección de las obras, en las que el director pasó a ser más un ‘organizador de los códigos teatrales’ en vez de un ‘director’”¹⁸⁵

En el método de “creación colectiva” Buenaventura plantea que los actores también son autores, al tomar decisiones y corregir a sus compañeros, pero también, al modificar el texto. Generalmente Buenaventura trabaja con un dramaturgo, que va creando el texto con los actores. En el caso de CroMagnon el texto es escrito por nosotros mismos y revisado por Diego Cristian. Esta mínima diferencia no se sale de los parámetros de la “creación colectiva” que Buenaventura concibe:

“Eso no quiere decir que cada actor va a escribir un trozo del texto. Cada grupo resolverá esto a su manera, dentro de las condiciones concretas de vida y su funcionamiento, pues repetimos una vez más, no existe fórmula para resolver problemas cruciales como este”¹⁸⁶

¹⁸⁵ *Ibidem.* p. 112

¹⁸⁶ *Ibidem.* p.175

Escribir nosotros mismos nuestros textos tanto en escena como en papel ha sido la manera que CroMagnon ha encontrado para su funcionamiento. Puesto que nosotros somos los autores del texto, no aplicamos las etapas que propone Buenaventura de análisis del texto. En vez de realizar un análisis del texto, generamos discusiones y analizamos situaciones que nos suceden en la vida cotidiana.

En CroMagnon no hay una persona que imponga formas, sino que estas se dialogan y se deciden desde la opinión de todos. La “creación colectiva” cuestiona el orden jerárquico de las compañías de teatro, por lo que resulta coherente con el trabajo político y de cuestionamiento que pretendemos desarrollar.

Como dice Frank Popper¹⁸⁷ “La creación colectiva, es decir la participación activa de un grupo (que puede subir a escena) favorece las relaciones humanas”¹⁸⁸. Este modo de trabajar propone romper o al menos diluir las relaciones de poder y de autoridad.

En CroMagnon Cada uno de los integrantes decide libremente cómo quiere estar en la compañía, qué tan involucrado o qué tan lejano se encuentra. La “creación colectiva” tiende a distribuir de diferente manera el trabajo teatral. Son las mismas personas las que conciben, construyen e interpretan.

“Una compañía cuyos miembros se reparten todas las tareas sí procede (desde la cocina hasta la administración del teatro). Se define como una creación colectiva”¹⁸⁹

¹⁸⁷ Frank Popper es un historiador contemporáneo del arte y la tecnología. Profesor emérito por la Universidad de ciencia y artes de la Universidad de París. Su trabajo gira en torno a la tecnología, al arte participativo y a la creación colectiva de arte (no solo involucrando a los creadores, sino también la creación conjunta con el espectador). En este trabajo nos centramos en su libro *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy* (Citado abajo)

¹⁸⁸ Frank Popper, *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*, Madrid, Akal/ Arte y estética, 1989, p.76

¹⁸⁹ *Ídem.*

Sin embargo, la “creación colectiva” no borra la división del trabajo, las tareas siguen siendo las mismas (actuación, dirección, producción), pero se conciben desde otro lugar, en donde todos son colaboradores y no subordinados.

“El teatro colectivo no elimina la división del trabajo. Sino que ahora la división impide la oposición negativa entre creador y ejecutores, entre creador e intérpretes”¹⁹⁰

Para nosotros era importante contemplar un modelo de trabajo que funcionara con los ritmos de la ciudad, a lo largo de los años hemos encontrado que la creación colectiva es una manera asequible para seguir en comunicación y trabajando a pesar de los obstáculos personales.

Diego Cristian y Hebezoáriba Hernández se encargan de cuestionar las propuestas de todos para encontrar cuál de ellas es la que más nos funciona. La decisión final no se toma hasta que todos estemos de acuerdo con probar alguna de las opciones expuestas. Mi impresión en “MUSTH” es que todos aportamos a la producción, la dramaturgia y del discurso.

“Es un arte depositario de un aura social, es decir, de una esencia colectiva, de una intersubjetividad que se está exteriorizando (o expresando) tanto en el formato (que se refiere a ella), como en la manera de ser producido, en el lenguaje que utiliza, en la forma que es exhibido”¹⁹¹

¹⁹⁰ Enrique Buenaventura y Jacqueline Vidal, “El método de Creación Colectiva” en Beatriz J. Rizk, *Creación Colectiva*, Buenos Aires, Atuel, 2008. P.175

¹⁹¹ Colectivo DesFase, *Contra el arte y el artista*, Chile, librosdesfase, 2012, p.20

Como propone el colectivo DesFase¹⁹², una “creación colectiva” nunca está separada de la sociedad, las relaciones que se fomentan adentro de la compañía también son reflejo de las relaciones que como sociedad estamos formando. Hacer relaciones sanas de trabajo es una utopía que queremos llevar al medio teatral y musical. Nuestra manera de incidir el primero practicándolas nosotras dentro de un grupo receptivo.

II.4. Teatro performativo

A lo largo de este trabajo utilizo los conceptos *performance* y *performativo*.

Los conceptos *performance* y *performativo* vienen de genealogías diferentes, han sido desarrollados por diversos autores, algunos de ellos complementan la definición de estos términos, expandiendo sus horizontes, otros contradicen la definición inicial, poniendo estos conceptos en tensión desde su propia enunciación. Debido a las posibles confusiones entre ambos, es conveniente aclarar cómo los entiendo yo en este trabajo y en qué autores me baso.

El concepto de *performativo* que utilizaré se gesta en la lingüística, Jhon L. Austin¹⁹³, comienza analizando el comportamiento de algunas palabras. Para él lo *performativo* se refiere a situaciones en las que la emisión del enunciado implica realizar una acción. Palabras que, por su dimensión social y nivel de afectación en la realidad, se vuelven actos. Las palabras en las que decir algo se convierte en hacer algo.

Algunos ejemplos son:

¹⁹² El Colectivo DesFase es uno de los principales colectivos contemporáneos artísticos y anarquistas en Latinoamérica. Tienen a cargo una editorial disidente que teoriza y publica sobre el arte contemporáneo y político. Tiene su sede en Chile. Los consideramos un ejemplo deseable de la rebeldía artística que busca cuestionar el sistema y generar trabajos colectivos en el proceso.

¹⁹³ John. L Austin, *Cómo hacer cosas con palabras*, Ciudad de México, PAIDÓS, 2018.

-Juro que te amo

-Te bautizo como Enrique.

La reflexión sobre este suceso del lenguaje en relación a la acción, continuó después de Austin. Pronto fue claro que todas las palabras (quizás unas más que otras) tenían una injerencia en lo real y que decir algo podría cambiar potencialmente el mundo.

Derrida¹⁹⁴ continua con la reflexión y señala la importancia de la repetición en el concepto de *performativo*. De modo que un enunciado *performativo* tiene éxito debido a que está codificado en un contexto social específico que lo reconoce como un acto-palabra performativo debido a su repetición. Derrida analiza la fuerza performativa en contextos teatrales y no teatrales. Entonces analiza sucesos sociales que no se encuentren limitados por convenciones a priori.

Judith Butler¹⁹⁵ va un paso más allá, se aleja en apariencia del terreno de la lingüística, para afirmar que los procesos de socialización que producen categorías en apariencia fijas (como el género) son en realidad construidas a partir de la repetición de prácticas regulatorias, actos y enunciados performativos. De ahí que a partir de Butler se pueda entender la construcción de género como un proceso performativo susceptible a cambiarse a partir de cambiar las acciones y enunciaciones que lo rodean.

Schechner continua con esta línea de reflexión sobre lo performativo. Él ha trabajado desde los *estudios del performance*¹⁹⁶ y desde ese lugar utiliza la palabra *performance* para

¹⁹⁴ Jaques Derrida. *Firma, acontecimiento y contexto* 1971, conferencia en el Congreso Internacional de Sociedades de Filosofía en Lengua Francesa, Montreal, 1971.

¹⁹⁵ Judith Butler, *Lenguaje, poder e identidad*, Madrid, Editorial Síntesis, 2004.

¹⁹⁶ Los estudios del performance, al igual que el etnodrama y la etnoescenología, surgen cuando los conceptos de “teatro” y “drama” se vuelven insuficientes para abarcar la complejidad de las circunstancias representacionales en los escenarios y espacios públicos del mundo. Son herramientas teóricas, reacción del

nombrar a prácticamente cualquier evento humano que tenga cualidades performativas. Para Schechner los performances son los sucesos de la realidad con características escénicas que suceden cotidianamente. Josette Ferral expresa:

“Schechner expandió la noción (de performance) más allá del dominio de las artes para incluir todos los ámbitos de la cultura. Según su enfoque, el performance abarcaría tanto el deporte como el entretenimiento [...] En su sentido más amplio, el performance será étnico e intercultural, histórico y ahistórico, estético y ritual, sociológico y político.”¹⁹⁷

La noción de *performance* desde el uso que le da Schechner, se puede aplicar para incontables situaciones. Es una categoría que sirve para estudiar, desde las artes vivas, acciones y acontecimientos con características políticas y colectivas.

Sin embargo, la palabra *performance* tiene otros usos y acepciones:

También es la representación escénica. Este uso corresponde a la definición que da la RAE y es la traducción literal de la palabra y su uso en inglés. Utilizo esta palabra para referirme al proceso artístico que realizamos (también encontrarán que me refiero a este como obra de teatro o pieza). Es un sustantivo.

Según la RAE, el término del inglés performance en el campo artístico, denota <<sesión, función, representación, interpretación o actuación.>>

colapso de las fronteras entre disciplina, vida y arte. Antonio Prieto, *Los estudios del performance: una propuesta de simulacro crítico*, Performanceología, 2007, <http://performancelogia.blogspot.com/2007/07/los-estudios-del-performance-una.html>, (Consultado 26/12/2019)

¹⁹⁷ Josette Ferral, *Por una poética de la performatividad: el teatro performativo*, México, Investigación Teatral Vols. 6-7, Núms. 10-11 agosto 2016 - Julio 2017, p.3

Otra capa de significado de la palabra *performance* que utilizo, es la que corresponde al Cambridge Dictionary, se emplea como un verbo, es: “actuar, cantar, bailar o tocar música para que otra gente disfrute”. (Ejemplo: El *performance* de Gibrán en escena es excepcional.)

Además, tiene un uso que corresponde a la forma artística. Son prácticas que reaccionan al teatro de texto, como dice Patrice Pavis¹⁹⁸, el *performance* (también llamado *performance art*) no busca la representación, sino que su foco son las acciones que se realizan. Para Pavis la palabra está restringida a su uso dentro de las artes escénicas. Esta manera de utilizar la palabra *performance* inició en las artes plásticas, cuando se comienzan a hacer obras con presencia y acción corporal. Pronto la palabra *performance* se vuelve intrínseca a las artes escénicas como al teatro y la danza.

En este trabajo utilizaré la palabra *performance* para hablar del hecho escénico, de la pieza artística a analizar o para hablar de la acción [to perform]. Cuando me refiera a *performativo* estaré aludiendo a la cualidad que tienen ciertos actos-palabras, que muchas veces se salen de lo que se conoce como ficción y se cruzan con actos de la realidad que reafirman comportamientos sociales. A los momentos, acciones o eventos específicos de lo real que insertamos dentro de nuestras piezas los llamare *eventos performativos*.

El *performance* y lo *performativo* son diferentes al concepto *teatro performativo*, ese último lo utilizaré para referirme a las características que tiene el tipo de teatro que proponemos, en el que existen cruces con la realidad. Como pieza algunos aspectos de “MUSTH” entran dentro del *teatro performativo*.

¹⁹⁸ Pavis Pavis, *Diccionario de Performance y Teatro Contemporáneo*, México, Paso de Gato, 2016, p.101

Según Jossette Feral, el *teatro performativo* es una categoría de la representación teatral con ciertas características. Entre ellas está el riesgo y los eventos performativos que suceden dentro de escena. Los eventos performativos que elegimos dentro de CroMagnon, son momentos no planeados a cabalidad. Dentro de estos los intérpretes pueden desarrollar acciones, decisiones, modos de estar que surgen de manera espontánea. Estos modos de ser expresan información que el espectador puede leer claramente. “Durante una performance, el sujeto produce mensajes de diferentes tipos, a saber: lo que dice verbalmente, lo que expresa su fachada personal, sus gestos, posturas y ademanes y el medio que lo rodea (el mobiliario, el decorado y otros elementos)”¹⁹⁹ Estas entradas de realidad en la escena, nos proporcionan información de los cuerpos presentes; cómo son y cómo se comportan. Son una confrontación continua con la realidad, tanto personal como política fuera del teatro.

Eventos performativos de “MUSTH”: Uno momento performativo dentro de “MUSTH” es la pelea. Esta se da entre los intérpretes y el resto de las colaboradoras. Planteamos una situación incómoda con posibilidades de fricción, en la que Hebzoáriba queda vulnerable. Ante esta situación ella tiene un rango de acción libre, por lo que en cada función se desarrolla de manera diferente. Algunas veces Hebzoáriba ha decidido salirse de escena, otras veces han llegado a los golpes. Uno de los elementos del teatro performativo²⁰⁰

¹⁹⁹ Fernando Franco Pepló, *El concepto del performance según Erving Goffman y Judith Butler*, España, Universidad Nacional de Córdoba, 2014, p.7

²⁰⁰ No existe unanimidad sobre el uso de las palabras “performance”, “performativo” “arte del performance”, “Teatro performático”. “En Latinoamérica, donde el término no tiene equivalente ni en español ni en portugués, 'performance' ha sido comúnmente referida como 'arte de performance' o 'arte de acción.' Traducido simplemente, pero sin embargo de manera ambigua como 'el performance' o 'la performance'. [...] De manera bastante generalizada la gente se refiere actualmente a 'lo performático' como aquello que tiene que ver con performance en un sentido amplio. [...] A pesar de que 'performance' pueda parecer una palabra extranjera e intraducible, las estrategias performáticas están profundamente enraizadas en las Américas desde sus orígenes. Sin embargo, el vocabulario que refiere a aquellos saberes corporales mantiene un vínculo firme con las artes visuales (arte de acción, arte efímero) y con las tradiciones teatrales. 'Performance' incluye, pero no puede reducirse a los términos que usualmente se utilizan como sus sinónimos: teatralidad, espectáculo, acción, representación. Teatralidad y espectáculo, capturan lo construido, el sentido abarcativo, de performance. Las

es el riesgo. Para introducir elementos de la realidad, era necesario arriesgarnos, tanto física como emocionalmente. Para que exista realidad hay que estar dispuestos a aceptar sus riesgos. “Para que una obra sea realmente performativa, tiene que arriesgarse a no alcanzar su objetivo”²⁰¹

Deseábamos introducir elementos de la realidad, primero que nada, para generar empatía y completo involucramiento por parte del público. A mi parecer cumplió su objetivo puesto que, en algunas funciones, estaban a punto de pararse algunos hombres espectadores en su afán de defender a las mujeres que eran agredidas. Estos momentos cuestionan al público: ¿Pasan cosas similares durante mi día?, si esto está pasando en mi cotidianidad, afuera del teatro, ¿yo qué hago para detenerlo?

“En ese acontecer, que como rezan los textos se convierte en una característica fundamental del performance que conduce a escenificar el proceso, ampliando el aspecto lúdico de cada uno de los sucesos y de quienes participan en ellos (*performers*, objetos o máquinas) El riesgo que corre el performer es real”²⁰²

Otro momento que se abre brecha entre la realidad y la ficción es cuando Alejandro Guerrero o Rodrigo del Río se prostituyen en escena, incluso dan sus datos y su contacto.

maneras en que la vida social y el comportamiento humano pueden ser vistos como performance aparece en esos términos, aunque con una particular valencia. Teatralidad, desde mi punto de vista, implica un escenario, una puesta en escena paradigmática que cuenta con participantes supuestamente "en vivo", estructurada alrededor de un guion esquemático, con un 'fin' prestablecido (aunque adaptable). De manera opuesta a las narrativas, los escenarios (peripecias) nos obligan a considerar la existencia corporal de todos los participantes. La teatralidad hace de esa peripecia algo vivo y atrayente. [...] Mucho se pierde, a mi entender, cuando resignamos el potencial para la intervención directa y activa al adoptar términos como 'teatralidad' o 'espectáculo' para reemplazar a 'performance'.” Diana Taylor, *Hacia una definición de performance*, <http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/hacia-una-definicion-de-performance.html>, (Consultado 22/09/2019) En este trabajo utilizare “Teatro performativo” como lo usa Jossette Feral, es un tipo de teatro con características específicas. “Performance” lo utilizaré como lo propone Schechner, en su dimensión del ser, del hacer y de representar.

²⁰¹ Fernando Franco Peplo, *El concepto del performance según Erving Goffman y Judith Butler*, España, Universidad Nacional de Córdoba, 2014, p.7

²⁰² Jossette Feral, *Por una poética de la performatividad: el teatro performativo*, México, Investigación Teatral Vols. 6-7, Núms. 10-11 agosto 2016 - Julio 2017, p.10

Preguntan a los espectadores: ¿cuánto me pagarías por brindarte el mejor sexo de tu vida? Estos momentos, oscilan entre la realidad y la ficción, ellos están dispuestos a vender sus cuerpos como parte de la experimentación entre la prostitución femenina y masculina, pero sus acciones están enmarcadas dentro de una obra de teatro.

II.5. La música en “MUSTH”

En “MUSTH” las escenas no tienen un orden determinado, lo que las va uniendo por un lado es el hilo de la endeble historia de Testoporky, Bonito y Granpílin, por el otro la música. La música es el hilo conductor más sólido y narrativo de todo el espectáculo. Empieza tranquila, con un estilo cercano al *jazz*, progresa al *free jazz*, esta se va transformando, pasa por el *punk*²⁰³ y después por el hip-hop²⁰⁴, para terminar totalmente descompuesta en el *noise*²⁰⁵. Al final solo queda el uso de partes del cuerpo para generar sonido. La música pasa de tener un orden claro a ser composiciones caóticas y cada vez menos “virtuosas”. Progresa con el sentir de los intérpretes, que empiezan parándose seguros de sus propias convicciones y terminan siendo violentos, no logrando controlar sus emociones y desbalanceados emocional y físicamente.

La continuidad y el flujo discursivo están dados por un desarrollo musical, más que por un arco narrativo en el sentido tradicional. Las características comunes de la música que

²⁰³ Los principales representantes de este género musical son los Sex Pistols, The Strangles y Buzzcocks. Valentina Ivaylova Dimitrova, *El punk como resistencia: el arte, el estilo de vida y la acción política de movimiento como camino para crear un nuevo mundo*, Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2015, p.8-10

²⁰⁴ Los primeros representantes del Hip-hop son Tupac Shakur, Grand Wizzard Theodore y Ronald Savage. Jeff Chang, *Can't Stop won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*, USA, Picador, 2005, p.15

²⁰⁵ Algunos de sus representantes son J. Attali, L. Kavalier y Luigi Russolo. Antonio Méndez Rubio, *Política del ruido. En los límites de la comunicación musical*, Valencia, España, Universitat de Valencia, 2016, p.25

se toca durante el espectáculo, son el virtuosismo en su improvisación y la danza que hay detrás de cada movimiento que se hace para generar música.

Los instrumentos en escena son usados de diferentes maneras: como meros objetos, en su forma tradicional, como objetos para emitir música, como extensiones del cuerpo de los intérpretes o como extensiones de la imagen de otros cuerpos. En momentos de la obra los instrumentos se vuelven símbolo del falo. Emiten discurso a través del sonido, este discurso no es lingüístico, pero sí expresivo. Estos mismos instrumentos usados por diferentes intérpretes con otras calidades se vuelven mujeres que transmiten sonoramente la violencia que ejercen sobre ellas.

Las influencias en las que nos basamos para la experimentación entre la música y el teatro son las siguientes:

“Nos interesa la incorporación de instrumentos musicales como expansiones técnicas del actor en el trabajo de Teatro de Ciertos Habitantes, la música como exceso expresivo en el trabajo de Alberto Villarreal y la integración de músicos y escenografía en las obras de Alonso Ruizpalacios. Fuera del ámbito estrictamente teatral nos interesan los instrumentos inventados de Les Luthiers y la relación entre prosodia y ritmo en el trabajo de Alonso Arreola con el poeta Mardonio Carballo.”²⁰⁶

Jazz, free jazz e improvisación: Dentro de los miembros de CroMagnon una de las figuras más importantes musicalmente hablando es Gibrán Andrade, por su creatividad y su capacidad musical fue él quien llevo la guía para el desarrollo de la música en “MUSTH”

²⁰⁶ CroMagnon, *Carpeta de la compañía CroMagnon* 2017

La primera influencia de Gibrán como músico es Travis Baker, baterista de Blink 182, uno de los grupos de nuestra adolescencia con influencia del rock y del *punk*, este grupo logro insertarse en toda una generación y hacerse muy popular. Travis empezó a tocar batería a los cinco años con profesores que venían del *jazz*, en su música hace fusiones entre *jazz*, *free jazz* y *punk*. Cosa que Gibrán retomaría y que nos serviría para configurar la progresión de la música en “MUSTH”.

En escena es muy importante la capacidad de improvisar, decidimos darle un toque de frescura a la obra, utilizando técnicas de improvisación a la hora de ejecutar la música. Cada espectáculo es abismalmente diferente al siguiente, las piezas que escuchas un día no se repetirán, con esto recalcamos lo efímero del teatro y de la presencia de esos cuerpos que no serán los mismos jamás.

Gibrán en una entrevista para la revista VICE, dice que para él improvisar es aprender a escuchar. La capacidad de improvisar no solo se aplica a la música y a la escena. En la vida cotidiana se improvisa todo el tiempo, a través de esta capacidad decides como actuar en cada situación en la que te encuentras. El trabajo consiste en aplicar esta herramienta lógica al arte y llevarla con seguridad.

“¿Qué crees que se necesita para improvisar? -Con que se tenga la misma lógica de comunicación es suficiente, aun cuando cada uno tiene su lenguaje. Sabiendo algunas cosas y teniendo la actitud puedes tocar con quien sea.”²⁰⁷

Como compañía, la improvisación desde el *free jazz* nos abrió la posibilidad de la música a los que no sabíamos técnicamente como tocar un instrumento. Encontramos en esta

²⁰⁷ Javier Ibarra, *Para mí el free jazz y el punk son lo mismo: Una charla con Gibrán Andrade “Androide”*, VICE, 19 de julio 2018. https://www.vice.com/es_latam/article/3kydvv/para-mi-el-free-jazz-y-el-punk-son-lo-mismo-una-charla-con-gibran-andrade-androide, (Consultado 21/09/2019)

herramienta el canal de comunicación musical que nos funcionaba y que no dependía de nuestro virtuosismo.

Hip Hop: El hip-hop en CroMagnon fue introducido por Atza Urieta. Es un estilo artístico contra cultural que se divide en diferentes expresiones; en el graffiti, en la música con el rap y en la danza con el break dance. Nos interesó abordar la herramienta del rap porque creemos que es un punto medio entre el teatro, la poesía y la música. El hip-hop se centra en lo sonoro de las palabras, puedes hacer de un discurso o de un monólogo una pieza musical, esta mezcla se nos hacía particularmente atractiva. El rap tiene la capacidad fundamental para plasmar sus realidades, inconformidades e ideales de la vida a través de las palabras. El hip-hop en sus orígenes es un contenedor de la violencia. Según Jeff Chang²⁰⁸ el hip-hop es un movimiento artístico y una forma de vivir originado en el sur de Bronx en Nueva York. Sobra decir que la influencia que tiene “MUSTH” de la ciudad de Nueva York es enorme, dos de nuestros integrantes se formaron en esa ciudad, Diego Cristian Saldaña con una maestría en performance studies y Gibrán Andrade que exploró musicalmente unos años en Nueva York. Nos volvemos a encontrar una y otra vez con influencias de esta ciudad en nuestro trabajo.

Jeff Chong documenta la formación del Hip-hop durante la década de los 70`s. Se forma contra el racismo en Estados Unidos, generalmente se le asocia con la pobreza y la violencia que existe en los barrios bajos de Nueva York. Sus letras hablan de una resistencia al capitalismo, a la discriminación y de una búsqueda continua por una vida mejor a pesar de la pobreza, la desprotección y las drogas.

²⁰⁸ Jeff Chang, *Can't Stop won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*, USA, Picador, 2005, p.15

Curiosamente a pesar de ser una subcultura que busca la resistencia en algunos aspectos políticos, sus letras tienden a ser especialmente machistas y violentas contra lo femenino. Generalmente esta expresión cultural está permeada de machismo y de una falsa concepción de lo que es ser un verdadero hombre (asociado al uso de armas, a aguantar la violencia, a defender como macho a toda costa a la familia, etc.)

“When the pimp`s in the crib ma
Drop it like it`s hot...
When the pigs try to get at ya`
Park it like it`s hot...
I`ve got the Rolly on my arm
And I`m pouring Chandon
And I roll the best weed...
Cause I got it going on
I`m a nice guy with some nice dreams
See these ice cubes, See these Ice Creams?
Eligible bachelor, million-dollar boat
That`s whiter than what`s spilling down your throat...”²⁰⁹

El hip-hop es una contradicción, es violento hacia el individuo que construye su género fuera de las líneas hegemónicas, pero a su vez, esta misma fuerza ha sido utilizada para crear una corriente contracultural que moviliza conciencias y genera resistencia ante diferentes fenómenos que atacan a las comunidades donde se desarrolla.

Atza Urieta conoce el hip-hop precisamente en su barrio, Aragón, una zona de la ciudad alejada del centro y del sur, con altos índices de violencia en las calles y de violencia

²⁰⁹ Traducción de Mariana Landgrave: “Cuando el *pimp* está en la cueva ma, tíralo como si estuviera ardiendo...Cuando los cerdos tratan de tenerte, estacionate como si estuvieras ardiendo...Tengo un (reloj) Rolly en mi brazo, me estoy sirviendo (Champaña) Chandon y enrolla la mejor yerba...Porque lo tengo voy. Soy un tipo simpático con grandes sueños. ¿Ves estos cubos de hielo? ¿Ves estos helados? Soltero elegible, bote de millón de dólares, que es más blanco que lo que se derrama por tu garganta”. Snoop Dogg, *Drop it like is hot*, 2004.

de género, ahí se apropiaron del hip-hop como modo de expresión para hablar de la realidad en la que viven y comunicar sus inconformidades.

II.6. Trabajando con género

Los integrantes de CroMagnon hemos crecido en una generación en la cual el sesgo de la violencia de género ha dejado huella. Vivimos una época en dónde los paradigmas y las formas de relacionarnos están cambiando de manera lenta y confusa. El feminismo ha llegado en forma de textos, pero es difícil de aplicar en la práctica y de entenderlo con el cuerpo. Hacernos de la teoría feminista²¹⁰ es un proceso largo ya que la generación de nuestros padres aún tiene profundamente internalizados patrones machistas, en los que están claramente normados los comportamientos de hombres y mujeres. No hay cabida para lo no binario. Estamos constantemente en una lucha interna y externa por encontrar nuestro lugar, por abrir brechas de comunicación desde el cuidado y el cariño. Los hombres poco a poco son más conscientes de las actitudes de violencia que promueven, pero tampoco saben cómo lidiar con ellas y cómo relacionarse con los demás desde otros lugares. Es un camino largo por recorrer que requiere continua educación emocional y práctica. En un mundo lleno de conflictos y violencia, un espacio de resistencia es pensar juntos los esquemas que nos oprimen y replantearlos. Decidimos, como compañía, trabajar con el tema de género con la

²¹⁰ Como dice José Ramón Alcántara Mejía: “la palabra teatro está relacionada con la palabra teoría. La cual a su vez significa contemplar con todo el ser para percibir el significado total de aquello que se contempla, o, dicho de otra manera, el fenómeno teatral es un acontecimiento de comprensión en el sentido más amplio de la palabra, pues incluye la dimensión corporal del proceso cognitivo”. Así cuando me refiero a hacernos de la teoría feminista, no solo me refiero a entenderla con la razón si no a lograr un proceso holístico en donde sea posible su práctica y su comprensión desde todas las dimensiones del cuerpo. José Ramón Alcántara Mejía, *Teatralidad y cultura: hacia una estética de la representación*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 2002.p.23

esperanza de vivir poco a poco en el México que nos gustaría, en dónde el afecto sea lo primordial, en el cual el potencial político de la intimidad sea valorado y en el que exista la consciencia del otro como humano y no como objeto. Empezamos desde nosotros a cambiar patrones de comportamiento que existen gracias a una cultura patriarcal que los subraya. Decidimos intentar abrir grietas, oponernos a un sistema que nos hace sentir enfermos, descolocados, poco aceptados y con la necesidad de cumplir estereotipos que no somos y que no sentimos. Trabajar con género es una forma de trabajar hacia la honestidad con nosotros mismos. Muchas veces he escuchado en las clases de actuación que para aprender a actuar primero tienes que conocer quién eres, para recorrer este sendero se requiere entender no solo quién eres en lo individual sino cómo te relacionas con los otros, relaciones que están mediadas por el género todo el tiempo. Reconocer tus privilegios, es arduo porque generalmente el privilegiado no sé da cuenta que lo es hasta que deja de serlo.

En nuestro trabajo es fundamental aprender a hablar, reconocer cómo nos dirigimos hacia los otros, qué tonos de voz y qué palabras utilizamos. Desde nombrar se construyen las relaciones. Nuestra resistencia primero que nada es contra nosotros, contra nuestra forma de hablar. Un paso para iniciar a cambiar los comportamientos heteronormativos definitivamente es el lenguaje.

“Enséñale a cuestionar el lenguaje. El lenguaje es el depositario de nuestros prejuicios, creencias y presunciones.”²¹¹

En CroMagnon además de revisar nuestras formas de nombrar el mundo y de identificar de manera consciente nuestros comportamientos, continuamente estamos leyendo

²¹¹ Chimanda Ngozi Adichie, *Querida Ijeawele, Cómo educar en el feminismo*, México: Literatura Random House, 2017, p.44

autores de diferentes ámbitos que tienen propuestas respecto al género. Algunos que son base de “MUSTH” y que nos han dado guía teórica, ideas e inspiración son los siguientes:

Paul/ Beatriz Preciado: Paul/ Beatriz como dice en su entrevista con Jesús Carillo²¹² se coloca en la corriente del posfeminismo. Es actualmente profesora de Historia y teoría del cuerpo y de Teorías contemporáneas de género en la Universidad de San Denis, París. Es maestra en Filosofía contemporánea y Teoría de Género en la New School for Social Reserch de Nueva York. En 1991 llega a Nueva York para estudiar con Agnes Heller y Jacques Derrida. Paul/Beatriz participa activamente en el debate actual sobre los modelos de subjetivación e identidad. Su libro *El manifiesto contrasexual* es de los referentes indispensables en la teoría *cuir* contemporánea. Declara que tiene una influencia directa de Judith Butler.

Paul/ Beatriz Preciado en su entrevista con Jesús Carrillo menciona que el posfeminismo es una manera de abrir el campo del feminismo, propone estar atentos a más de una opresión. El fluido de poder y opresión no solo va de hombres a mujeres, sino que engloba raza, posición económica, forma de vestir. El posfeminismo se abre a estudiar estas formas de opresión que también son un reflejo del patriarcado, así como los modos en que el feminismo ha excluido y encasillado a identidades disidentes.

Nos interesó trabajar con Paul/Beatriz porque su discurso no solo engloba a las mujeres, sino que se cuestiona sobre otro tipo de identidades, nos pareció que sus estudios abarcaban todos los tipos de expresiones personales que tenemos los miembros de CroMagnon. Puesto que no somos un colectivo de puras mujeres, ni feminista separatista,

²¹² Jesús Carillo, *Entrevista con Beatriz Preciado*, Desacuerdos, vol. 2, octubre de 2004, <http://www.arteleku.net/4.0/pdfs/preciado.pdf>, (Consultado 6/08/2019)

era importante encontrar teóricos y referencias que abarcaran en su estudio una amplia gama de identidades y que promovieran el trabajo colaborativo entre ellas para generar discurso. Encontramos en los textos de Paul/ Beatriz Preciado un lugar en el que a la vez nos sentimos todos aludidos, pero también cuestionados.

Después de leer *Testo Yonki* en una entrevista para la radio Hebzoáriba describe la experiencia provocada por la lectura de Paul/ Beatriz Preciado, de la siguiente manera:

“Hubo otro momento en donde nos metimos testosterona, todos, un poco porque fue un paliativo y fue muy interesante esa especie de paliativo porque las mujeres estábamos en ese momento con la testosterona, ya sea por una cuestión exactamente cultural, mental, sugestiva, nos empezamos a comportar, así como -y ahora me escuchas cabrón- solo por la idea de habernos puesto testosterona, porque en realidad no tiene un efecto inmediato”²¹³

Este experimento es un claro ejemplo de cómo las lecturas de Paul/ Beatriz han incidido en nuestro trabajo y cómo su propuesta busca romper los prejuicios de identidades de género que tenemos preconcebidos. Con el fin de poder salir de la división hombre y mujer para empezar a hablar de identidades múltiples y cambiantes a través de la performatividad de la vida.

Judith Butler: Butler, es uno de los pilares más importantes en los estudios de género de los últimos veinte años, de igual manera sus textos han sido para la compañía puntos de partida para indagar en los estudios de género. Sus textos, en particular los que realizó en una primera etapa de su trabajo son complejos de leer, puesto que engloban una gran cantidad

²¹³ Cómplices por la Igualdad, entre hombres México, <https://www.entrehombres.net/497-violencia-es-igual-a-testosterona-fragmento-de-la-obra-musth-en-la-comision-de-derechos-humanos-cdmx/> (Consultado 23/07/2019)

de conceptos de la tradición filosófica occidental, sin embargo, nos sirven para intentar desentrañarlos en colectivo, reinterpretarlos y sentar una base común durante las discusiones.

Nos es particularmente relevante este referente puesto que Butler une la teoría de género con los estudios del performance. Para un grupo de teatro que trabaja con género y que busca cuestionar el modo de utilizar el concepto de lo performativo en escena, ella era el perfecto referente para empezar a entrar desde la academia a los temas que nos ocupaban.

Para Butler el género se construye con las acciones y su repetición a lo largo del tiempo, la identidad es una construcción subjetiva y repetitiva por lo que se puede cambiar desde pequeñas acciones. El género es performativo, desde Austin hasta Derrida. Butler retoma la idea de las palabras con dimensión performativa y lo lleva al terreno de lo social. Define acciones y palabras que con su práctica continua crean estructuras que se heredan de generación en generación.

“El acto que uno hace, el acto que uno representa [performs] es, en un sentido, un acto que ha estado haciéndose desde antes de que uno llegara al escenario. Por ende, el género es un acto que ha sido ensayado, de forma muy parecida a como un guion sobrevive a los actores particulares que hacen uso de él”²¹⁴

La lectura que tiene Butler de la herencia que tiene sobre el concepto de performativo, nos dio línea y objetivo en nuestro trabajo. A pesar de que sabemos que no vamos a poder terminar con el patriarcado, las herramientas que propone nos dan posibilidades para abrir grietas desde la subjetividad y desde las acciones cotidianas hacia generar disidencia. Nos

²¹⁴ Judith Butler, *Actos representacionales y constitución de género*, Ensayo, 1988, p.521.

advierte sobre la importancia de estar atentos a las expresiones que ya existen en México y que buscan resistirse al sistema patriarcal.

Judith Butler es profesora de Filosofía en los Departamentos de Retórica y Literatura Comparada en la Universidad de California, Berkeley. Es una de las teóricas del movimiento *cuir*, su teoría performativa del género y la sexualidad ha desafiado los planteamientos del feminismo liberal (de las mujeres blancas, heterosexuales y de clase media). Gracias a su interpretación de la línea de pensamiento de Austin, ha abierto campo a otras feministas de diversas nacionalidades para exponer sus teorías. Nos identificamos con ella porque propone un feminismo abierto y global que no se cierra únicamente a una nacionalidad, creemos que algunas de sus teorías y formas de ver el género nos representan.

Ella fue de las primeras en indagar sobre las prácticas sexuales no normativas que cuestionan por sus acciones y vínculos el género como categoría. Butler entiende el género y la sexualidad como construcciones culturales impuestas, a través de la repetición de patrones culturales y de aprendizaje. Para luchar contra la heterónorma, según la lectura que tiene Celeste Murillo de Butler²¹⁵ sería necesario cambiar constantemente de identidad mediante prácticas performativas (cosa que hacemos todo el tiempo, pero sin mucha consciencia). Estas mutaciones serán las que trastocarán las categorías de cuerpo, sexo, género y sexualidad para subvertir las identidades impuestas.

“Pareció conveniente, [...] volver a cuestiones fundamentales y considerar en cuántos sentidos puede afirmarse que decir algo es hacer algo, o que al decir algo hacemos algo, o aun *porque* decimos algo hacemos algo”²¹⁶

²¹⁵ Celeste Murillo, *¿Quién es Judith Butler?*, La izquierda Diario, PTS, 8 de abril 2018, <https://laizquierdadiario.com/Quien-es-Judith-Butler>, (Consultado 6/06/2019)

²¹⁶ John. L Austin, *Cómo hacer cosas con palabras*, Ciudad de México, PAIDÓS, 2018, p.155

“En estrecha conexión con el pensamiento de Turner, Butler (1988), entiende que la realidad del género es performativa. Esto implica asumir que el género es una performance que nos precede, que ha sido ensayada infinitas veces; al igual que un guion, sobrevive a los actores que lo encarnan, pero requiere de ellos para actualizarse una y otra vez.”²¹⁷

Como afirman Austin y Turner las palabras que son actos y los actos repetidos, forman realidades sociales complejas que se solidifican al ser reforzadas con su repetición. La reproducción social heteronormativa, sumado a la regulación social de la sexualidad, forman parte de un mismo proceso de producción. En esta relación encontramos la liga que une nuestro trabajo de género con teatro político. Creemos que ocuparnos de la intimidad, las subjetividades, las identidades y el cuestionamiento de la heterónorma son las formas que encontramos para incidir en la sociedad y en la política que se organiza en nuestra ciudad.

II.7. El teatro y la política

CroMagnon busca moverse continuamente y estar actualizado con el contexto que le rodea. Lo contemporáneo de la compañía radica en nuestra capacidad para estar mutando constantemente y cuestionando tanto nuestros procesos de producción como la pertinencia de nuestros discursos.

Las influencias políticas de CroMagnon son algunas contracorrientes (El *punk* que se alimenta ideológicamente del anarquismo y la corriente *underground*) que a lo largo de la historia han buscado ir contra la opresión del Estado y del sistema capitalista. Aunque no

²¹⁷ Fernando Franco Pepto, *El concepto del performance según Erving Goffman y Judith Butler*, España, Universidad Nacional de Córdoba, 2014, p.10

nos consideramos anarquistas como tal, reconocemos en sus principios políticos, puntos con los que coincidimos. La anarquía como posición política se centra en los individuos y en su capacidad de libertad, niega al Estado como regulador social. Del mismo modo, CroMagnon se opone al sistema, que, a través del Estado, busca normativizar las prácticas sexuales, contenerlas y controlarlas, negando la libertad de expresión de las subjetividades. En este sentido nos podríamos considerar dentro de una corriente anarquista sexual.

“quien dice anarquía dice negación del gobierno;
quien dice negación del gobierno, dice afirmación del pueblo;
quien dice afirmación del pueblo, dice libertad individual;
quien dice libertad individual, dice soberanía de cada uno;
quien dice soberanía de cada uno, dice igualdad;
quien dice igualdad, dice solidaridad o fraternidad;
quien dice fraternidad, dice orden social”²¹⁸

Nos suscribimos a visiones anárquicas de la vida y del trabajo artístico inserto en los flujos de vida y de las relaciones sociales que generamos. Nos identificamos con las Ludditas Sexxxuales cuando dicen “para nosotras, la alegría de la anarquía significa ser capaces de lograr una incorporación de la ética amatoria del deseo anti-heteronormal”²¹⁹ Buscamos abrir espacios amorosos de aceptación en los que la heterónorma pueda romperse o no existir. Nos consideramos radicalmente utópicos imaginando un mundo totalmente ideal de paz, libertad, entendimiento y riqueza dentro de la diferencia. Creemos que el arte no debe ser

²¹⁸ Anselme Bellegarrigue, *Manifiesto (el primer manifiesto del anarquismo: una condena inexorable y definitiva del poder y de la política)*, Francia, primer número, periódico L'anarchie, journal de l'ordre, 1850. p.3

²¹⁹ Ludditas Sexxxuales, *Ética amatoria del deseo libertario y las afectaciones libres y alegres/ Ludditas Sexxxuales*, Buenos Aries, Queen Ludd, 2016, p.71

neutral. Nosotros no deseamos ser neutrales, sino que respondemos a los procesos sociales en los que estamos inscritos

“En nuestra época el arte sólo puede ser autentico en la medida en que se identifica y se compromete con los oprimidos. De otra manera la creación del Universo será obra exclusiva e interesada de las clases dominantes, de los explotadores y capitalistas. El arte busca el beneficio de la humanidad; el arte libertario es creador e infinito; basado en la libertad, no posee un carácter normativo. La voluntad creadora del hombre (del artista), no sólo depende de la comunidad en la cual habita (contexto histórico-social), sino de la más profunda convicción de que sus valores artísticos se insertan entre los atributos perennes de la humanidad.”²²⁰

Trabajamos para construir un mejor presente, nos reunimos con la idea de incluir en el diálogo a toda clase de diversidad. Buscamos abrir espacios en vez de cerrar conceptos. La provocación es nuestra bandera, para criticar lo que aún no es consciente. Nos preguntamos ¿por qué estamos aquí?, ¿por qué hacemos arte?, ¿cuál es el papel del artista en su sociedad?

Decidimos no negar nuestro contexto social y político. Accionar desde el estar con los otros, accionar desde las preguntas. Buscamos entablar vínculos reales con las personas que asisten a las funciones, puesto que todos estamos juntos en la búsqueda de ser mejores. Buscamos aliados, recreadores y transformadores del mundo. Nos sumamos a las propuestas de Rancière, para nosotros el espectador no es pasivo, si no que siempre desde su presencia,

²²⁰ Miguel Montoya, *Arte y anarquismo*, http://www.saber.ula.ve/bitstream/handle/123456789/20365/miguel_montoya.pdf?sequence=2&isAllowed=y, (Consultado 03/08/2019), p.9

está activo y conectado con lo que especta. Es un agente de cambio, de intercambio y de pensamiento continuo al igual que los integrantes de la compañía.

“Hombres que están simplemente en el mundo y no con el mundo y con los otros. Hombre espectadores y no recreadores del mundo.”²²¹

Como dice Parrini, (uno de los principales investigadores en ocuparse de estudios sobre la masculinidad en México) ante un México lleno de violencia en el que:

“El viejo sistema de sexo-género trazado, ha estallado, se desplazaron las estrategias de dominio. En el caso mexicano, al menos desde la perspectiva que exploramos, esa reconfiguración presenta dos rasgos característicos: el cinismo y la hiperviolencia”²²²

Encontramos en el teatro un modo de luchar contra la violencia que genera el sistema normativo de sexo-género en el que nos movemos hoy. Mover y transfigurar los sistemas es nuestro modo de cambiar el mundo. Hablar de género como lucha política es la manera que encontramos para resistir a la violencia de nuestro país. Hablamos al mismo tiempo como mujeres, como hombres disidentes y como humanos no binarios. Como grupo que trabaja desde la colectividad.

Vemos al teatro como una herramienta de transformación, como una resistencia al capitalismo en todos los sentidos: como acción político-artística, como cambio social y cultural, como una forma de utopía para un mundo mejor. El entendimiento del arte como revolución y acción. El arte se funde con la vida en una expresión política directa que se propone cambiar la realidad, crear un nuevo mundo con más justicia, igualdad y felicidad.

²²¹ Anteriormente mencioné que uno de los conceptos pilares de la compañía es el *diálogo*, Paulo Freire es uno de los principales autores que estudian el diálogo en relación y practica con la vida social y política del hombre. Paulo Freire, *La pedagogía del oprimido*, Madrid, Siglo XXI, 2011, p.84

²²² Rodrigo Parrini, *Falotopías, indagaciones en la crueldad y el deseo*, México, Universidad Central, UNAM y PUEG, 2016, p.29.

Como dice Perrelli-Contos (Investigadora en arte teatral, multidisciplinaria y multiculturalismo especializada en teatro contemporáneo), “el teatro es un arte de la transformación a todos los niveles”²²³

La definición de arte político es aquel tipo de arte que muestra los esquemas de dominación, los pone en ridículo, es un tipo de arte que se involucra con la transformación social de su contexto. En palabras de Rancière:

“se supone que el arte es político porque muestran los estigmas de la dominación, o bien porque pone en ridículo los iconos, o incluso porque sale de los lugares que le son propios para transformarse en práctica social”²²⁴

CroMagnon como una estructura de trabajo sólida, se resiste al consumo actual y a la rapidez con la que se hacen y se destruyen los grupos de teatro. Nuestra propuesta es ser una estructura teatral que funcione a largo plazo, luchando contra la inmediatez y los lazos efímeros afectivos y de trabajo, característicos de nuestra época.

“El colapso del pensamiento, de la planificación y de la acción a largo plazo, junto con la desaparición o el debilitamiento de aquellas estructuras sociales que permiten inscribir el pensamiento, la planificación y la acción en una perspectiva a largo plazo”²²⁵

El colectivo DesFase²²⁶, define el concepto más antiguo del arte como una función para expresarse, una necesidad inherente al ser humano por plasmar su pensamiento.

“El arte, en su concepto más romántico y contemporáneo, no tiene una función en sí, simplemente es un modo de expresión de la experiencia de estar en el

²²³ Iréne Perrelli-Contos y Chantal Hébert, “La tempête Robert Lepage (entrevista)”, *Nuit Blanche* 55, 1994, p.63-66.

²²⁴ Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, Argentina, Bordes Manantial, 2010, p.57

²²⁵ Zygmunt Bauman, *Tiempos líquidos*, México, Tusquets, 2009, p.10

²²⁶ Colectivo DesFase, *Contra el arte y el artista*, Chile, librosdesfase, 2012, p.47

mundo, el arte por el arte, por la simple necesidad de lo hombre/mujer de exteriorizar su ser, su mundo onírico, su imaginación, sus deseos, sus pesadillas, etc. Primariamente, en el arte, lo hombre/mujer quiere representarse y representar el mundo que le da sentido, exteriorizar sus delirios y desplegar un lenguaje metafórico que le permita hablar de lo que el lenguaje común no le permite expresar: la experiencia de lo sublime, de lo cotidiano, de la finitud y de la infinitud, de lo sagrado y lo mundano.”²²⁷

Creemos, que efectivamente, el arte es un modo de expresión pero que también está obligado a responder a su contexto, ser artistas implica para nosotros un compromiso social. Consiste en ser consciente de que al buscar vivir del arte e insertarse en su producción somos parte del mercado capitalista. Con esta consciencia tenemos la responsabilidad de desbalancear los sistemas que no nos dejan desarrollarnos completamente como los humanos que deseamos ser.

II.8. Teatro documental y Biodrama

El trabajo de CroMagnon utiliza elementos del teatro documental y del biodrama.

El teatro documental es un tipo de teatro que utiliza recursos documentales (archivos y repertorios) para la escena.

“En este tipo de teatro se propone un espacio en donde lo público y lo privado conviven sin límites, la ficción y la realidad se desdibujan, y la experiencia personal se vuelve el argumento que valida el espectáculo. [...] La elección de generar un nuevo estilo teatral, como el documental, habla de las necesidades de

²²⁷ Colectivo DesFase, *Contra el arte y el artista*, Chile, librosdesfase, 2012, p.47

la sociedad de la que surge, en donde los límites entre la ficción y la realidad no son del todo claros.”²²⁸

No podemos situar “MUSTH” tal cual, en el género de teatro documental, ya que en “MUSTH” el uso de fragmentos de ficción, situaciones extra cotidianas, representación de personajes y la música improvisada como eje narrativo, hacen que todo el espectáculo no pertenezca rígidamente a esta categoría. Sin embargo, muchos de los elementos que utilizamos, sobre todo a nivel de creación del texto, son compartidos con los procesos del teatro documental. Favorini indica que en el teatro documental

“las obras son caracterizadas por apoyarse central o exclusivamente en acontecimientos reales antes que imaginarios y en diálogos, canciones y/o materiales visuales (fotografías, documentos pictóricos) encontrados en el registro histórico o reunidos por el dramaturgo/investigador y por una predisposición a ubicar el comportamiento individual en un contexto político y/o social articulado” ²²⁹

En CroMagnon utilizamos tanto *archivos* como *repertorios*. Diana Taylor define ambos de la siguiente manera:

“Archivo, son materiales supuestamente duraderos (textos, documentos, edificios, huesos) y repertorio es (material) más efímero de conocimiento/practica corporalizada (lenguaje hablado, danza, deporte, ritual) [...]Durante mucho tiempo el repertorio ha sido menospreciado en su capacidad de contener memoria, sin embargo “la expresión corporalizada ha participado y

²²⁸ Paulina Sabugal Pas, “Teatro documental: Entre la realidad y la ficción”, en *Investigación Teatral* Vols. 6-7, Núms. 10-11 agosto 2016 - Julio 2017, p.3

²²⁹ Attilio Favorini, *Introduction*. “After the Fact: Theater and the Documentary impulse”, en *Ten plays of Documentary Theater*, Neva Jersey, The Ecco Press, 1995, p.20

probablemente continuará haciéndolo en la transmisión de conocimiento social, memoria e identidad pre o post escritura”²³⁰

Para crear “MUSTH” nos basamos en textos y referentes de otros autores, pero también incluimos en la investigación testimonios, anécdotas y movimientos de los intérpretes para generar una dramaturgia. Reconocemos que la mayoría del material que utilizamos está almacenada en el cuerpo de los intérpretes como repertorio que fue ordenado y puesto en archivo por Diego Cristian.

El tipo de proceso que hicimos para formar “MUSTH” también tiene similitudes con el Biodrama, una forma de teatro documental apoyada en repertorio, es decir apoyada en testimonio, anécdotas y narraciones de personas vivas que no son actores, el Biodrama es una propuesta de Vivi Tellas²³¹ según ella este consiste en:

“la exploración biográfica, propia o ajena, como posible material escénico. [...] Ubicado en el borde entre biografía y ficción, el Biodrama propone un panorama híbrido que construye su micro universo a partir de las experiencias personales de individuos vivos. Este tipo de teatro no trabaja sobre un texto previo, sino que organiza su dinámica a partir de ciertos elementos biográficos.”²³²

Los materiales con los que construimos nuestros espectáculos parten de la realidad. Parte fundamental de nuestro trabajo es construir las piezas trabajando con personas reales, no necesariamente necesitamos actores, sino que recolectamos testimonios para generar una serie de escenas que permiten que el espectador se acerque al mundo de las personas que

²³⁰ Diana Taylor, *El archivo y el repertorio, el cuerpo y la memoria cultural en las Américas*, Santiago Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2016, p.100-103

²³¹ Directora y actriz argentina de teatro, egresada de la Escuela Nacional de Bellas Artes “Manuel Belgrano”, es la creadora del Biodrama. En 1990 con la creación del Proyecto Museos, funda el CeT (Centro de Experimentación Teatral) de la Universidad de Buenos Aires. Vivi Tellas, <http://www.archivotellas.com.ar/>, (Consultado 27/12/2019)

²³² Vivi Tellas, *Taller Biodrama*, CIA, 2013, <http://www.ciacentro.org.ar/node/1479>., (Consultado 27/12/2019)

están en escena. En el caso de “MUSTH” el 80% del material corresponde a historias reales, no obstante, algunas son mezcladas con ficción para facilitar la articulación de un discurso claro y también para proteger la integridad de los intérpretes. Debido a lo delicado que son algunos materiales hemos cambiando en la dramaturgia algunas identidades.

“[...]podríamos proponer pensar, por un lado, en un teatro documental representativo, en el que a partir de documentos escritos y orales se conforma un texto dramático que es llevado a escena por actores, que se distingue de un teatro documental testimonial, en el que los propios protagonistas suben a escena a hablar de su historia. Por otro lado, estas subcategorías podrían articularse a su vez con una escala temática que se extendiera desde el polo más claramente sociopolítico (de vocación más o menos militante) al más personal e intimista. Por último, en cuanto al uso de documentos, sean estos legajos, fotos, cartas, llaveros o ropa de la infancia, también debe poder pensarse que éstos pueden o no ser objetos usados sobre el escenario, pero que lo propio del teatro documental es que sean utilizados como base para el trabajo de la obra y que esto sea puesto siempre en conocimiento del espectador”²³³

Concuerdo con Brownell al abrir la categoría de Teatro documental también hacia los testimonios y la intimidad de las anécdotas que abren los intérpretes al compartir en escena. Los actores son testigos de sí mismos, crean el personaje de su persona y cuentan sus propias vidas. El testimonio es un documento de repertorio oral y corporal, en el “actúa la memoria corporal [...]el repertorio mantiene a la vez que transforma”²³⁴.

Las piezas de CroMagnon, siempre vuelven al campo de lo real, dejando en momentos la representación. Creemos que después de vivir tantos años de simulación en las

²³³ Pamela Brownell, “Investigaciones, Archivos y Expedientes: una reflexión sobre el concepto de teatro documental a partir de un recorrido por algunos casos paradigmáticos de la escena local internacional” en *IV Congreso Internacional Argentino de Teatro Comparado*, Tandil, ponencias nov. 2009, p. 7

²³⁴ Diana Taylor, *El archivo y el repertorio, el cuerpo y la memoria cultural en las Américas*, Santiago Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2016, p. 105.

obras de arte, en el teatro, en la realidad del país que está continuamente cubierta por un halo de corrupción y ficción es importante partir de nuestra realidad. Es la manera que hemos encontrado como oposición al contexto que nos rodea.

El teatro documental, el Biodrama y el teatro performativo son corrientes subalternas se opusieron en su momento a la gran institución teatral del pasado. Estos formatos que utilizamos corresponden a nuestra línea política, que busca ser fragmentaria y continuamente transgresora. A pesar de que son técnicas y herramientas para hacer teatro ya utilizadas desde hace muchos años intentamos explorar en los recovecos de lo formal para hacerlas nuestras y exponer las discusiones contemporáneas que deseamos.

Encuentro que el teatro documental tiene una liga con el teatro político ya que, rastreando sus orígenes, es con Bertolt Brecht²³⁵ y su Teatro Épico²³⁶, inspirado a su vez en el Teatro Proletario Épico o Teatro Político de Erwin Piscator²³⁷, que encontramos un distanciamiento con la ficción para dar espacio a la reflexión y el discurso dentro del teatro, a pesar de que en las obras de Piscator y Brecht habían historias de ficción y personaje, es con ellos que empiezan a suceder pequeños prólogos y epílogos en los que los actores hablan desde si mismos dando sus puntos de vista, opiniones e interactuando con el público de

²³⁵ Escritor, dramaturgo y director de teatro alemán, durante la Primera Guerra Mundial realizó la mayor cantidad de su producción literaria. Estableció y sistematizó un tipo de teatro político que él bautiza como Teatro épico y más tarde Teatro didáctico. En 1949 después de la Segunda Guerra Mundial funda un grupo artístico conocido como el *Berliner Ensemble*.

M. Ruiza, T. Fernández y E. Tamaro, *Biografía de Bertolt Brecht* en “Biografías y vidas. La enciclopedia biográfica en línea”, Barcelona, <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/brecht.htm> (Consultado 21/01/2020)

²³⁶ Consultar Bertolt Brecht, *Escritor sobre teatro*, Madrid, Alba Editorial, 2004.

²³⁷ Actor, director y escritor alemán. “Mi cronología empieza el 4 de agosto de 1914. Días estivales de 1914 en Munich, yo era voluntario del Hoftheatre, y asistía en la Universidad a clases de Historia del Arte, filosofía y germanística. Pero la guerra se acercaba como un reptil”, “Llegamos a la conclusión de que este arte si quería tener algún valor, no podría ser otra cosa que un medio para la lucha de clases” Erwin Piscator, *Teatro político, prólogo de Alfonso Sastre*, Madrid, Editorial Ayuso, 1976, p.30 y 46.

manera franca y personal. Se tocan temas sociales que buscan una solución clara. Es aquí donde se empieza a abrir una ventana a lo que hoy conocemos como teatro documental.

“[...]se percibe [en el teatro mundial] la corriente subterránea de otra línea que pone en crisis a la gran institución teatral del siglo que se ha ido [...] esta corriente performativa aspira a generar una nueva forma artística entre las artes visuales y las artes de la escena; tal y como unos veinte años antes la misma corpórea intento abrirse camino entre el teatro y la danza [y que] responde desde luego a una intensa lectura de la realidad contemporánea, a una escucha de las necesidades expresadas espontáneamente con insistencia en el terreno de lo social y recogidas de modo propositivo en otros campos de quehacer humano y artístico, y al replanteamiento de estrategias escénicas (entre ellas, la presencia de lo real) capaces de desentumecer la conciencia del espectador saturado de ficciones y representaciones propias de “la sociedad del espectáculo”, incluidas aquellas “basadas en hechos reales”. En el fondo la gran aportación de esta corriente [...] estiba -a mi entender- en el rescate del acontecimiento que construye la esencia de las artes vivas y el énfasis en la experiencia sensible, intelectual, anímica que este produce en quienes lo atestiguan”²³⁸

II.9. Actuación y construcción de escenas

Cuando Diego Cristian me invitó a formar parte de la compañía CroMagnon, pensé que sería un trabajo temporal. Anteriormente ya había asistido dirección en otros montajes. Mis experiencias habían estado enmarcadas en relaciones jerárquicas, a veces incluso de agresión hacia mí por ser asistente. Lo que Diego me ofrecía era para mí simplemente, en ese momento, una oportunidad de trabajo en el que se me aseguraría un pago.

²³⁸ Rodolfo Obregón, “Memoria del espectador”, en la exposición *mapas del tiempo, 32 años de teatro a través de la Muestra Nacional, XXXII*, Muestra Nacional de Teatro, Culiacán, 2009.

Definitivamente no me imaginaba lo que terminaría abarcando mi participación en esta compañía, ni la satisfacción y posibilidades de desarrollo personal que obtendría. Dentro de la carrera tomé como áreas principales dirección y actuación. Finalmente terminé por enfocarme en la actuación porque no me gusta ponerme en el lugar de tomar todas las decisiones finales de todo un grupo (desde ahí me habían enseñado el papel del director durante la carrera), yo no estoy cómoda ahí. Concuera más con mis principios estar en lugares en donde el trabajo sea responsabilidad de todos.

Cargando mi idea preconcebida de asistente de dirección, esperaba contribuir a “MUSTH” siguiendo las ordenes de Diego, ayudando a organizar y a llamar a los actores. En un principio vi mi entrada a la compañía como algo temporal. Poco a poco, por el matiz del trabajo me di cuenta que la manera de construir los proyectos era diferente.

En los ensayos pude notar que existía la apertura para plantearse como creativo desde el área que cada uno eligiera. Así, mientras asistía dirección, también me fui metiendo a los ensayos, a realizar los ejercicios escénicos con los intérpretes. Debido a que mi interés principal es la actuación fui encontrando los mecanismos para estar en escena dentro de la construcción de la obra.

Con la posibilidad de cambio y apertura que me brindaban mis compañeros me sentí cómoda y segura estando como creativa en todas las tareas que me tocara realizar dentro de la compañía. A pesar de que no existe tanta diferencia de edad entre los miembros de CroMagnon, es cierto que algunos tienen más habilidad o más experiencia en el teatro profesional, así que de buena gana me asumí como observadora dispuesta a aprender de mis compañeros las estrategias que utilizaban para entrar en escena. Darnos cuenta de nuestras diferencias y compartirlas siempre ha sido el fuerte de CroMagnon, por lo que cada miembro

no escatimó en compartir durante todos los procesos sus habilidades a los otros y en enseñar desde la humildad y generosidad lo que fuera necesario a los demás para estar preparados.

Un acierto de CroMagnon es el hecho de que todos los miembros proviniéramos de diferentes carreras teatrales y de diferentes disciplinas.

Desde la distancia puedo decir que lo que hizo de “MUSTH” un trabajo exitoso fue que de entrada ya había un presupuesto asignado desde la producción, para el pago de los actores y de los creativos. Existían fechas y lugar de estreno claras. Tener una fecha límite para realizar el proyecto nos ponía a trabajar de manera sistemática y sin perder el interés. Estos tres elementos, el lugar, la fecha y el dinero mínimo para la producción, son los que determinan, a mí parecer, el buen camino de un nuevo proyecto.

A pesar de que la intención de los directores de CroMagnon no siempre fue clara, la guía de Vaca 35 fungió como punto de partida, para orientarnos si nos perdíamos de la idea original. También ayudó el hecho de tener una carpeta describiendo lo que queríamos a nivel discursivo y escénico. Esta carpeta la realizamos antes de tener la obra de teatro y nos funcionó como guía para el trabajo, acotando las opciones.

Otro de los factores que hace exitoso el trabajo propuesto por CroMagnon es su apuesta por asumir temas con perspectiva de género, en un país en donde la brecha de género es enorme en todos los ámbitos sociales. Puedo decir que a partir de trabajar estos temas me he vuelto más consciente de las dinámicas de poder que suceden respecto al género a mi alrededor. Esta consciencia me ha dado la capacidad de articular los problemas y buscar eventualmente soluciones, tanto dentro de mi vida cotidiana como en el trabajo.

Después de estos años de compartir con CroMagnon, considero que el feminismo siempre es contextual. No hay un ideal del ser feminista al que se deba llegar, cada persona está en proceso de darse cuenta de sus relaciones con los otros y cómo influye el género en las decisiones que toma. Los comportamientos y las necesidades de lectura del feminismo corresponden a los contextos, un feminismo puede ser útil en Europa, pero resultar completamente obsoleto en la ciudad de México. Desde mis palabras puedo decir que el feminismo es una búsqueda por la escucha, por entender y empatizar con lo diferente, nunca por imponer un ideal de una feminista o del hombre aliado (este ideal es un estereotipo más dentro de nuestras cabezas). Que cada persona esté en procesos de diferente profundidad con sus reflexiones de género, no significa que no les preocupe la violencia ni que no entiendan como afectan las desigualdades de género es su vida cotidiana.

Mi primera aproximación con la actuación en “MUSTH” fue a través de observar a los intérpretes durante los ensayos. Debido a que no hay personajes, para mí era importante conocer a mis compañeros en escena, sus energías, su personalidad, sus habilidades y las partes en las que les faltaba trabajar a nivel técnico.

Pronto noté que a los músicos les faltaba tono muscular y el aire suficiente para *apoyar*²³⁹ la voz en escena. En cambio, ellos fluían con mucha naturalidad, de ninguna manera sobreactuados y su presencia era sincera en el escenario. Los actores por otro lado tenían las capacidades técnicas de presencia corporal y de voz, pero muchas veces sus

²³⁹ El *apoyo* es llevar el aire para emitir voz sostenido por los músculos del diafragma. Esta expresión tiene su origen en el bel canto. “El bel canto tienen como base la escuela italiana, fundamentada en la dicción, articulación y expresión de la frase, buscando la belleza de la voz. La integración de todas las funciones como el apoyo, emisión, resonancia y expresión vocal, debería ser la meta del ejercicio vocal puesto en la ejecución del aprendizaje.” El bel canto se sigue utilizando hasta la fecha, particularmente en Ópera y cantos académicos. Este tipo de técnica es la que enseñan generalmente en las escuelas de teatro y en las escuelas de música académica. Solayne Caignet Lima, *Fisiología del aprendizaje en alumnos de bel canto*, Universidad Autónoma de Zacatecas, Revista Electrónica sobre Cuerpo Académicos y Grupos de Investigación en Iberoamericana, p.6

diálogos sonaban falsos y aprendidos. Reconociendo estas diferencias trabajamos en un entrenamiento que incluía a todos los miembros de CroMagnon, este entrenamiento breve contenía una parte en la que improvisábamos musicalmente, otra en la que trabajamos con el cuerpo (sobre todo en búsqueda de mayor presencia sobre la escena), una más en la que Hebzoáriba y Atza nos guiaban para calentar la voz y aprender a apoyar más o menos todos de manera parecida.

Las preguntas que tuve que formular para mi intervención son las siguientes: ¿Qué hago yo que sea diferente de la actuación de Hebzoáriba?, ¿qué representa mi entrada?, ¿en qué calidad corporal y de energía necesito estar?, ¿qué de mis practicas personales puedo aportar a la escena?

Intentando resolver estas preguntas, decidí intervenir con una aproximación corporal, en la búsqueda de mi estar en escena, debido a mi formación en danza me interesaba entrar con una energía alta, pero sin ser masculina, para contraponerme a la energía de mis compañeros y generar un contraste. Decidí entrar desde la suavidad y la dulzura, pero al mismo tiempo manteniendo la presencia. Con esta suavidad corporal deseaba intervenir los instrumentos de forma violenta, ruidosa y enojada. De esta manera con estas dos contradicciones lograría corporalmente una actuación más compleja que estuviera impregnada de los cuestionamientos que yo misma me hacía. ¿Cómo se puede desde lo femenino apropiarse de la violencia?, ¿cómo a través de la suavidad y el cuidado se puede demostrar enojo y denunciar el orden establecido?

En las primeras funciones, cuando empecé a hacer mis intervenciones, me di cuenta de que solo funcionaban con la potencia que requerían si yo me posicionaba durante el tiempo que no estaba activamente en escena como testigo de lo que estaba pasando.

Desarrollé las estrategias para estar escuchando realmente lo que mis compañeros decían y reflexionando internamente si estaba de acuerdo con ellos o si me molestaba lo que planteaban. A través de hacer una continua revisión de mis sentimientos en escena es como lograba llegar al punto de enojo que requiere mi intervención. Poco a poco entendí que escuchar haciendo un ejercicio imaginativo y de atención me ayudaba a generar energía a través de la respiración en la quietud que después utilizaría en escena.

Durante una de las funciones entendí también que otra estrategia que me ayudaba a tener la potencia que yo deseaba a la hora de intervenir era estar sumamente consciente de mi cuerpo durante el desarrollo de la obra, mantener una posición que me tuviera alerta y despierta mientras generaba todo el tiempo pequeños movimientos que para mí fueran significativos. Entendí que la actuación tiene mucho que ver con estar con uno mismo, con que las cosas que decides hacer sean significativas y precisas primero para uno mismo. Buscar la congruencia de mis pequeñas acciones imperceptibles con lo que iba escuchando y sintiendo era lo que le daba sentido a mi presencia en escena.

En general para actuar nos ponemos en sintonía antes de salir a escena. Hacemos ejercicios de respiración individuales. Caminamos por el espacio para concentrarnos, nos vemos a los ojos y eventualmente empezamos a lanzar la guitarra cada vez más rápido, después añadimos al lanzamiento la dinámica de contar hasta cien sin ponernos de acuerdo y sin que ninguna voz se empalme. En “MUSTH” no hay personajes, los intérpretes representamos una versión virtual de nosotros mismos (a la manera de la danza, la música y la auto confesión). Sin embargo, los rasgos personales son exagerados a conveniencia para reflexionar sobre la relación entre nuestro carácter y nuestra construcción social masculina y femenina. Más que personificación hay reasignación de roles. Yo personalmente suelo ser

dulce, con una energía baja y voz suave, en las escenas de “MUSTH” había que aprovechar estas características y buscar el contraste con las acciones que realizara. Al final decidimos que realizaría acciones bruscas y violentas con los instrumentos de modo que coexistirían dos calidades en un mismo cuerpo.

Las direcciones por parte de Diego Cristian y Hebzoáriba Hernández eran más que nada preguntas para ayudar a que mi imaginario se abriera y mi forma de interpretar fuera más rica y variada. A partir de esas preguntas que me hacían yo tuve el espacio de sugerir acciones, gestos, trazos e incluso diálogos en la construcción de mi intervención. Lo mismo sucedió con los demás performers.

“El *performer* establece la ambigüedad de significados, el desplazamiento de códigos, el deslizamiento de sentidos. Se trata entonces de deconstruir la realidad, los signos, el sentido, el lenguaje”²⁴⁰

La guía y el ojo externo estaba en Diego Cristian y Hebzoáriba pero cada uno de nosotros se encargó de hacer su propia partitura, desde lo que pensábamos cada función, a qué le poníamos atención y a dónde llegábamos emocionalmente. Dentro de “MUSTH” yo me siento actoralmente en un espacio de libertad, no hay un punto de llegada. No es que tenga que llorar o gritar, pero si esto sucede es porque mi emoción y mi pensamiento progresaron naturalmente hacia ese lugar, si las emociones son genuinas favorecen a la escena. Muchas veces pienso en el concepto “digna rabia”²⁴¹ para definir mi forma de estar

²⁴⁰Jossette Feral, *Por una poética de la performatividad: el teatro performativo*, México, Investigación Teatral Vols. 6-7, Núms. 10-11 agosto 2016 - Julio 2017, p.11

²⁴¹ La digna rabia surge como concepto en México en 2014, cuando el ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) se promulga contra el Gobierno “Fueron el dolor y la rabia los que nos hicieron desafiarlo todo y a todos hace 20 años y son el dolor y la rabia los que ahora nos hacen calzarnos de nuevo las botas, ponernos el uniforme, fajarnos la pistola y cubrimos el rostro [...] Son el dolor y la rabia quienes han traído nuestros pasos hasta La Realidad [...] A nosotros han sido el dolor y la rabia quienes nos han traído hasta acá. Si los alcanzan a sentir también, ¿a ustedes a dónde los llevan?” Subcomandante Insurgente Marcos, *El dolor y la rabia, el Ejército de Liberación Nacional*, Montañas del Sureste Mexicano, México, mayo del 2014. La digna rabia es

y actuar en “MUSTH”. Mis preguntas siempre han sido ¿cómo lograr reivindicar la lucha femenina y no binaria en un mundo lleno de machismos en el que la mirada esta puesta en los hombres?, ¿cómo hacer valer otras formas de ver el mundo? Hay maneras de luchar que no implican violencia, hay fuerzas de lucha que son intimas, sutiles, silenciosas y más lentas, pero que se mueven poco a poco con más fuerza a través de un flujo casi imperceptible para el sistema patriarcal.

Sobra decir que las actuaciones dentro de la obra “MUSTH” están encuadradas en los criterios de teatro performativo.

“Es decir que, más que en otras formas teatrales (en particular las dramáticas), el teatro performativo alcanza la subjetividad del *performer*, más allá de los personajes evocados, este teatro impone un diálogo de los cuerpos y de los gestos, y contacta con la densidad de la materia, ya sea la de los *performers* en el escenario”²⁴²

En algunas de las escenas se esbozan estereotipos de hombre, una especie de personajes que los intérpretes encarnan. La manera en la que abordan estos pequeños personajes funciona como un rasgo exagerado de la personalidad de cada uno de ellos, pero no son muy diferentes a ellos en corporalidad ni voz. En el caso de las mujeres, no tenemos ningún personaje, son nuestros cuerpos y nuestra calidad de testigos lo que nos mantiene atentas en escena.

aceptar el dolor y la furia, pero no para paralizarse, sino para luchar con ellas cómo motor de búsqueda y de cambio. Este concepto de lucha social generalmente se asocia a grupos vulnerables, fue retomando a raíz del evento con los Normalistas en Ayotzinapa los que promulgaron su “Manifiesto de la digna rabia”, también se usa en luchas feministas asociadas a los feminicidios.

²⁴² Jossette Feral, *Por una poética de la performatividad: el teatro performativo*, México, Investigación Teatral Vols. 6-7, Núms. 10-11 agosto 2016 - Julio 2017, p.17

“El personaje se perfila a la sombra del *performer*. Lecompte²⁴³ afirmó no otorgarle lugar alguno, ya que el *performer* es el personaje”²⁴⁴

Al final toda actuación habla de la persona que la ejecuta, por más personajes que existan siempre el que pone el cuerpo y dónde recaea el juicio y la maestría es en el *performer*. A pesar del personaje el *performer* sigue siendo él, mostrando quizás otras caras de su personalidad o de su cuerpo, pero siempre cimentadas en su capacidad de cambio y de acceso a empatizar con otras percepciones del mundo.

Para entender estos fenómenos Dubatti propone la categoría de teatro liminal, concepto que se puede usar también como actuación liminal.

“recurrimos a este concepto para pensar fenómenos del teatro actual o del pasado reciente que no se encuadren en el marco de un teatro convencionalizado/ reducido por la modernidad como teatro de la representación de una historia (con personajes, ficción) o teatro dramático [...] los fenómenos de la liminalidad son aquellos que nos llevan a preguntarnos ¿es esto teatro? Poseen las características relevantes del Teatro- matriz (convivio, poíesis corporal, expectación), pero a la vez incluyen otras características que, en las clasificaciones aceptadas- el concepto canónico de teatro para la modernidad: lo dramático- no corresponden al teatro”²⁴⁵

Así podemos hablar de actuación liminal a un tipo de actoralidad que se encuentra entre la frontera de la realidad y la ficción. La actuación en “MUSTH” es liminal y muchas veces se funde entre la realidad del actor y pequeños esbozos de un

²⁴³ Esta autora es citada por Feral. Elizabeth LeCompte es una directora Estadunidense de medios audiovisuales, danza y teatro experimental, forma parte del grupo The Wooster Group.

²⁴⁴ *Ibidem*. p.19

²⁴⁵ Jorge Dubatti, *Teatro-matriz y teatro liminal: La liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral*, Buenos Aires, Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2016. P. 9.

personaje. A pesar de que esto sucede de manera evidente en los procesos actorales que abordamos en “MUSTH”, concuerdo con Dubatti cuando sostiene que:

“No hay teatro sin liminalidad. Llamamos liminalidad a la tensión de campos ontológicos diversos en el acontecimiento teatral: arte/ vida; ficción/ no-ficción; cuerpo natural/ cuerpo poético; representación/ no-representación; presencia/ ausencia; teatro/ otras artes.”²⁴⁶

Algunas obras y métodos se inclinarán a un lado o el otro de la balanza, sin embargo, la tensión ontológica dentro del teatro y la actuación es evidente desde su concepción.

La energía que requiere “MUSTH” es elevada, requiere continua atención y concentración ya que algunas escenas son arriesgadas y su verosimilitud depende de estar completamente colocados todos en sintonía y en situación.

Para Eugenio Barba la energía son las tensiones musculares necesarias para mantener el cuerpo vivo y tonificado en escena.

“Aplicados a algunos de los factores fisiológicos (peso, equilibrio, posiciones de la columna vertebral, dirección de la mirada) estos principios producen tensiones orgánicas pre-expresivas. Estas tensiones generan una cualidad diversa de la energía, vuelven al cuerpo totalmente ‘decidido’, ‘vivo’ manifiestan la presencia del actor”²⁴⁷

Gracias a esta definición logramos concebir la importancia de un entrenamiento básico pero constante para manejar las tensiones de nuestros cuerpos y obtener una mayor presencia escénica. De modo que cuando no tenemos funciones seguidas procuramos vernos

²⁴⁶ Jorge Dubatti, *Teatro-matriz y teatro liminal: La liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral*, Buenos Aires, Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2016. p. 10

²⁴⁷ Eugenio Barba, *El arte secreto del actor*, Costa Rica, Prisma Editorial, 1990, p.5

y seguir trabajando físicamente, para mantenernos en un nivel de entrenamiento cuando nos toque volver a la escena.

“Eugenio Barba, quien define energía como tensiones musculares y nerviosas, como una ola compleja y simultánea de variaciones de tonicidad. Para él, son estas variaciones las que le dan vida a un cuerpo. Se trata de energía orgánica, de fuerza vital que tiene que ser ordenada y moldeada.”²⁴⁸

Puedo decir que uno de los elementos actorales en donde se recarga “MUSTH” es en la presencia de los intérpretes. Como mencioné en capítulos anteriores, cada uno de los miembros de CroMagnon tiene una presencia cotidiana que es particular. Sus personalidades son atractivas en muchos sentidos. Utilizar la presencia que cada uno ya tiene y potenciarla fue una herramienta a nuestro beneficio. “Lo único que cuenta para el artista es estar ahí en el escenario, presente en su integridad (como en el performance). La presencia surge cuando el artista confía en su trabajo y es consciente de su cuerpo, de su voz y de lo que lo hace único.”²⁴⁹

Buscamos el camino para que todos pudieran tener una presencia firme y alta ayudándonos de las habilidades de cada uno de los intérpretes. En mi intervención se procuró el espacio para improvisar desde el movimiento físico para desarrollar mi presencia y utilizar mis cualidades en el escenario. A los músicos antes de actuar se les proponía tocar, reafirmar sus habilidades y desde esa seguridad entrar en escena, sabiéndose dueños plenos de sí mismos a partir de sus técnicas ya dominadas. Estas estrategias nos han traído buenos resultados en escena, la energía y la presencia generalmente fluye entre todo el equipo y

²⁴⁸ Jossette Feral, Por una poética de la performatividad: el teatro performativo, Quebec, Investigación Teatral Vols. 6-7, Núms. 10-11 Agosto 2016 - Julio 2017. p. 30 y 31.

²⁴⁹ Jossette Féral, *Mise en scène et jeu de l'acteur*. Tome II, Le corps en jeu. Montreal/Bruselas, Éditions Jeu/Éditions Lansman, 1998, p.50

suele ser potente y elevada. Es tarea de todos buscar al que está más presente y enérgico cada función, así como subirnos todos al mismo nivel para potenciar el impacto actoral.

III. EN FUNCIÓN

III.1. Los conversatorios

Los conversatorios son pláticas con el público que abrimos al final de cada función. En un inicio los planteamos como una forma de obtener retroalimentación. A través de ellos pensábamos tener información sobre la claridad de nuestro discurso y los efectos de nuestras decisiones estéticas. Sin embargo, en cuanto abríamos la conversación con el público, fácilmente giraba hacia la temática de la obra, de modo que el público empezaba a decir su opinión respecto al feminismo, al machismo, a la violencia de género o a contar sus experiencias. En cuanto esto sucedía los integrantes de la compañía no éramos capaces de contener a los espectadores propiciando peleas en vez de ir al diálogo que nosotros deseábamos propiciar.

Muchas veces reconocemos haber sido violentos durante las conversaciones puesto que no estábamos de acuerdo con lo que decían los espectadores y no estábamos preparados para afrontarlo con la calma que requería, otras, la conversación se volvía tensa entre grupos de los asistentes que empezaban a discutir entre ellos. Un día las tres mujeres del grupo Michelle, Hebzoáriba y yo, nos reunimos con Didanwy Kent Trejo, después de que ella vio la obra, para hablar sobre cómo nos sentíamos dentro del grupo y los procesos por los que habíamos navegado. Didanwy ha sido maestra de algunos de los miembros de la compañía CroMagnon en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro, su sensibilidad como persona y su sabiduría nos inclinó a acercarnos a ella para asesorarnos sobre los siguientes pasos que podríamos dar dentro de CroMagnon. Me acuerdo muy bien que además de hablar de nuestras molestias particulares, la conversación giró en torno al espacio de los conversatorios, nos preguntamos

qué tanto la forma en que los estábamos llevando era pertinente y coherente con nuestra intención como compañía.

Después de macerar el encuentro con Didanwy; Hebzoáriba, Michelle, Diego y yo llegamos a la conclusión de que era necesario replantear y propiciar que los conversatorios fueran llevados desde un lugar de cuidado.

Al final de la obra el público casi nunca aplaude y los intérpretes pocas veces salimos a recibir los aplausos, no nos sentimos con la entereza de recibir aplausos, puesto que no hay nada que celebrar de la violencia representada. Los sentimientos quedan a flor de piel. Hacer los conversatorios inmediatamente y de manera apresurada después de la obra, solo propiciaba que no se lograra digerir bien ni emocional ni mentalmente el contenido. Agregamos un tiempo de respiro entre el final de la obra y el conversatorio, para permitir asentar las ideas y dejar que se retirara quien no deseaba quedarse a platicar con nosotros. En nuestros primeros conversatorios, los intérpretes hablaban mucho del proceso de creación de la obra y el público participaba poco en este espacio o si participaba realizaba preguntas para que los intérpretes respondieran. Con el fin de mejorar esta dinámica y generar más diálogo, inspirados en el círculo de cultura de Paulo Freire, preparamos preguntas, que no tienen una respuesta correcta o incorrecta, sino que buscan generar discusiones dentro del grupo. Los conversatorios se empezaron a consolidar como una forma de diálogo cada vez más horizontal en el que procurábamos más que responder preguntas, escuchar la opinión de los presentes sobre los temas que había tocado la obra y abrir el paso a cuestionarnos en colectivo.

“Nosotros intentamos saber y conocer cuáles son las problemáticas de género, las particularidades o las condiciones en distintas geografías. Nos gustaría mucho saber qué tipo de impacto social genera el proyecto.”

Cada público con el que nos encontramos es muy diferente, por lo que nuestra tarea como compañía es notar esas diferencias entre zonas de la ciudad y regiones para obtener información sobre la diversa problemática de género que tiene el país. Con la información que nos arrojan las participaciones de los espectadores durante los conversatorios, iniciamos nuevas discusiones que son el pilar de cada nueva pieza.

Encontramos en los conversatorios una segunda parte de nuestro trabajo artístico, tan importante como la obra. Este formato abre una posibilidad de escucha y de reflexión colectiva única que impulsa a los espectadores a acercarse a la teoría de género desde el lado que cada uno necesite.

“Nos dirigimos a lxs inconscientes que protestan. Buscamos aliadxs. Tenemos gran necesidad de aliadxs. Tenemos la impresión de que nuestrxs aliadxs ya están por ahí, que se nos han adelantado, que hay mucha gente que está harta, que piensa, siente y trabaja en una dirección análoga a la nuestra”

En los conversatorios hemos conocido a personas de todo tipo, que tienen opiniones abismalmente diferentes, ideas que no se nos habían ocurrido y que sirven para replantearnos discursivamente nuestro trabajo. Encontramos aliados, cada uno trabajando a su ritmo y en sus ámbitos, intentando insertarse desde varios lugares a las discusiones de género en nuestro país.

Al final, abrir el espacio de diálogo y darle voz a los procesos en los que se encuentran nuestros espectadores, nos devuelve preguntas sobre nuestro trabajo que se traducen en cambios en las decisiones estéticas, cortes o ediciones de información. En estos espacios generamos cómplices, desde maestros de performance dispuestos a darnos su punto de vista sobre lo que hacemos, hasta activistas involucrados en trabajar con grupos separatistas de género. Nuestro público cada vez se diversifica más y con los conversatorios podemos percibir la diferencia en la recepción y las preguntas que rondan en la cabeza de diferentes públicos a lo largo del país y de la ciudad de México. Hemos tenido funciones con diversos grupos de personas: algunas únicamente para adolescentes, otras han sido para especialistas en género, colectivos feministas y transexuales, académicos de teatro y diputados. Cada vez que escuchamos al público nuestras posibilidades artísticas y políticas se abren, teniendo una riqueza que ninguno de los miembros de la compañía esperaba.

“Este es el punto esencial: los espectadores ven, sienten y comprenden algo en la medida en que componen su propio poema, tal como lo hacen a su manera actores o dramaturgos, directores teatrales, bailarines o performistas”

Entendimos que nuestro trabajo, no nos pertenecía, sino que se construía con la mirada del espectador y que se enriquecía con los procesos en los que ellos se encontraban. Ellos terminaban de significar nuestra obra, decidiendo lo que iban a tomar para formar su propia narrativa de género, tan heteronormada o no, como fuera necesario para cada uno de las personas que presenciaran “MUSTH”.

III.2. Relación con el público

Después de los años sesenta, con las vanguardias artísticas, las artes escénicas occidentales empezaron a cambiar las relaciones que tenían con su público. Comenzaron prácticas que incluían la participación²⁵⁰. Dentro de la tradición occidental, en el teatro en la calle, por ejemplo, siempre ha habido un grado de participación del espectador, sin embargo, las formas ancestrales de lo teatral ya tenían su base en la participación del espectador mucho antes que este tipo de interacciones se conformaran en el Teatro occidental. Es hasta en el S.XX, cuando la institución del Teatro occidental empieza a incluir y experimentar con la participación activa del público dentro de las obras teatrales.

Para Stanislavski el público era un ente aislado del escenario, los intérpretes estaban obligados a mantener la cuarta pared y a marcar la diferenciación entre los que ven y los que hacen. En el siglo XX, con la revolución industrial, surgió la necesidad de un acercamiento más humano y horizontal entre espectadores e intérpretes. Surgieron a partir de este momento en Occidente numerosas prácticas para abordar la relación público-intérpretes desde otros lugares. Este proceso de emancipación del espectador es la puerta de entrada al teatro contemporáneo.²⁵¹

²⁵⁰ En 1955, Augusto Boal, empezó a practicar El Teatro del oprimido, que incluía la participación activa del espectador (o especta-actor) “ El teatro del oprimido tiene dos principios fundamentales: en primer lugar, transformar al espectador en protagonista de una acción dramática, sujeto, creador, transformador; en segundo lugar, tratar de no contentarse con reflexionar sobre el pasado, sino de preparar el futuro.[...] No basta con ser consciente de que el mundo tiene que ser transformado; hay que transformarlo.” Augusto Boal, *Teatro del oprimido, ejercicios para actores y no actores*, México, Nueva Imagen, 1989, p.10

²⁵¹ Además de Boal, existen otros ejemplos en el teatro occidental que son pioneros en incluir al espectador de manera activa en la representación. Algunos de estos grupos son Bread and Puppet Theater, Living Theater, el accionismo vienés, los movimientos de Teatro Latinoamericano, el Theater Performance Group (1968-1969), por mencionar algunos. De este último grupo “Mencionaremos, no obstante, la escena de muerte de *Dionysus in 69* en la que a los cuerpos desnudos de los actores extendidos sobre el suelo, vienen a añadirse voluntariamente los cuerpos de los espectadores para participar en este ritual mortuorio” Frank Popper, *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*, Madrid, Akal/ Arte y estética, 1989, p.75.

Rancière en *El espectador emancipado* propone no solo hacer partícipe al público de manera literal en los montajes, sino tener claro que el espectador por más alejado y en la oscuridad que se encuentre está constantemente apropiándose del significado de lo que ve en escena y construye continuamente con los intérpretes el acto teatral. Tener la consciencia del espectador como participé en la obra de teatro cambia las relaciones que se pueden establecer con ellos, desde miradas, preguntas, hasta elementos más sutiles como la dirección de la intención y energía de los intérpretes.

En CroMagnon la presencia del espectador es fundamental. Durante la planeación de los proyectos continuamente pensamos en quiénes verán nuestras piezas y cómo ellos podrán hacer suya la creación para darle vida. Durante los ensayos buscamos que siempre uno de los miembros funcione como espectador y ayude a los que están en escena a percibir e ir imaginando la relación que podrían tener con el público. En “MUSTH” los monólogos van dirigidos, a modo de confesión para el público, más adelante les preguntamos frontalmente su opinión sobre la prostitución y les hacemos preguntas esperando que participen activamente. Durante la obra, poco a poco invadimos el espacio del espectador, borrando las barreras entre ellos y nosotros, de manera que al final el espectáculo se diluye con la realidad.

Schechner afirma que la esencia de teatro está en generar unión, lo importante no es lo que sucede en escena ni lo que le sucede al espectador, sino las relaciones que se tejen entre ambos. Dubbati²⁵², sostiene a su vez que el teatro es un acontecimiento convivial; es convivio porque es un lugar privilegiado de encuentro humano en dónde los presentes se reúnen en un centro territorial, un punto en el espacio y un tiempo para volverse compañeros.

²⁵² Jorge Dubatti, *Cultura teatral y convivio*, La Habana, Casa de las Américas, Departamento de Teatro, 2004, p.136

“El carácter único de un acontecimiento no depende únicamente de su materialidad sino también de su interactividad y la interactividad está siempre en estado de fluidez-. [...] Una representación tiene lugar como acción, interacción y relación. [...] La representación no está ‘en’, sino ‘entre’”.²⁵³

Lo fundamental radica en el movimiento. El carácter efímero del teatro hace de este un acontecimiento²⁵⁴ que constantemente cambia, de segundo a segundo se transforma. Esta fluidez de estados que provoca constantes relaciones es la riqueza de las artes escénicas.

Durante “MUSTH” el espectador no participa entrando a la obra ni interactuando con su cuerpo, pero desde sus butacas buscamos la relación. No existe cuarta pared²⁵⁵ que nos separe, hablamos con ellos, nos acercamos y los vemos a los ojos. Procuramos que la relación con nuestros espectadores se prolongue después de la obra. Terminando los conversatorios nos acercamos a hablar con ellos, proponemos ir a cenar para profundizar en la conversación, les dejamos nuestros contactos para darle seguimiento a las relaciones que generamos con ellos a través de las redes sociales.

He visto que al final de cada función los espectadores suelen acercarse, a buscar entender lo que vieron y compartirnos sus puntos de vista. Pienso que en un mundo donde las relaciones son tan efímeras existe una necesidad por no solo ver las obras artísticas sino también conocer a los creadores, hacer lazos, entender desde lo humano las razones que los llevan a realizar su trabajo.

²⁵³ Richard Schechner, *Estudios de la representación*, Ciudad de México, FCE, 2012, p.61

²⁵⁴ Dubatti en *Cultura teatral y convivio* define al teatro como acontecimiento ya que este “sucede”, es paxis, acción humana. En el acontece lenguaje, convivio (es decir la reunión de un grupo de personas en un territorio, espacio y tiempo). Según la RAE, un acontecimiento es un hecho o suceso, especialmente cuando reviste cierta importancia.

²⁵⁵ El romper la cuarta pared durante espectáculos teatrales es una práctica común desde los años cincuenta. Algunos grupos que lo han hecho son The Living Theater, El Open Theater, Ludovico Ronconi, The Performance Group y Augusto Boal.

Gracias a la visión del espectador “MUSTH” se ha replanteado innumerables veces, hemos logrado permitir que cambie junto con nuestros espectadores y se vaya transformando con el tiempo sin que nos genere angustia. Muchas veces creo que es difícil entender que una obra está viva y que cambiará con el tiempo, es imposible mantenerla como en un inicio y es más sabio encontrar las estrategias que resulten más orgánicas para que pueda cambiar, siempre dialogando con quiénes la ven y el contexto en el que se presenta.

III.3. Relación con el espacio

Para “MUSTH” y debido a la estética que escogimos, preferimos presentarnos en espacios pequeños y medianos, que mantengan una cierta intimidad con los espectadores. Nos hemos presentado en teatros grandes, pero la obra no tiene la proyección ni genera el efecto deseado en teatros tan amplios como el de la Universidad de Chapingo o el Teatro Principal de Puebla. Nuestros espacios ideales son teatros como El Milagro, Un Teatro o el FARO²⁵⁶ de oriente.

Buscamos espacios que se adapten para tener una estética de abandono y de suciedad o espacios que de hecho ya estén en este estado, nuestros espacios ideales de presentación son sótanos o bodegas. Nos hemos presentado en espacios al aire libre, museos y cubos blancos²⁵⁷, sin embargo, por los colores que manejamos, el ambiente lumínico y la acústica que necesitamos preferimos siempre buscar cajas negras.

²⁵⁶ Fábrica de Artes y Oficios de Oriente. Es una propuesta alternativa de intervención cultural. Actualmente existen varios FAROS.

²⁵⁷ El cubo blanco es actualmente el escenario idóneo en los museos para exhibir las obras de arte. En las artes escénicas existe la creencia de que la caja negra proporciona cierta neutralidad, el cubo blanco es su equivalente. El blanco al ser un color supuestamente neutro, permite centrar la atención en las obras exhibidas. Son cuartos amplios con paredes pintadas de blanco que generalmente exponen pintura o escultura en los museos.

El espacio para nosotros tiene dos dimensiones, la primera la relación y el ambiente que crea el espacio con nuestros cuerpos, la segunda la dimensión que puede tomar el espacio como un elemento musical.

La correspondencia que establecemos en “MUSTH” con el espacio nace de la pregunta: ¿Cómo podemos incluir al espacio como instrumento musical? Partiendo de ahí, durante la obra exploramos maneras en que el espacio puede sonar, localizando las columnas que generan vibraciones, escuchando el sonido del piso para usarlo durante el performance, conociendo en dónde se encuentran los resonadores espaciales para dirigir nuestros instrumentos hacia esos lugares y generar otro tipo de texturas ambientales.

La escenografía de la obra son los objetos y los cuerpos en escena. Los instrumentos musicales son utilería diseñada para la producción de sonido, extensiones técnicas del cuerpo que expanden su espacio kinético y sonoro. El espacio está animado sonoramente, susceptible a ensambles erotizados, palpitante. Todos los objetos (incluido el espacio como objeto) son a la vez instrumentos musicales y parejas de danza.

III.4. Funciones

Hemos tenido la gran oportunidad de dar funciones a lo largo del país y en diferentes lugares dentro de la ciudad de México, en un inicio las funciones las llevamos a cabo en espacios meramente teatrales con espectadores del mismo medio. Pronto nos dimos cuenta de que nos interesaba más trabajar en espacios no convencionales, con un público que no frecuentara el teatro y que tuviera diferente información sobre teoría de género. Recuerdo que durante las primeras funciones existía en nosotros el miedo constante por no estar listos,

sentíamos que lo que hacíamos no era un producto ya finalizado. Esta idea de no concebir nuestro trabajo como fijo ni finalizado es la que nos ha dado frescura, interacción horizontal con el público y la posibilidad de continuo cuestionamiento. Nuestro miedo se convirtió en uno de nuestros principales fuertes. “Más que el producto, lo que el teatro performativo pone en escena es el proceso”²⁵⁸

Cada vez que repetimos la obra en un nuevo espacio vamos sumando elementos escénicos y haciendo cambios en pro de hacer más claro el discurso. En El Milagro las funciones se caracterizaban por ser un poco caóticas e improvisadas, por lo mismo generaban en el público confusión, pero también eran funciones que provocaban mucha risa y se percibía el acompañamiento del público en todo momento.

Durante nuestra corta temporada en Un Teatro se definió mi participación de manera más sólida, me di a la tarea de explorar corporal, sonora y textualmente mi intervención. La obra empezó a tomar más forma y los intérpretes poco a poco se abrían a interactuar más con el público buscando la empatía a ratos y la confrontación en otros momentos. Las risas se hicieron más tenues.

Dimos una función en La CNDH, convocados por un grupo de investigadores interesados en la masculinidad que habían realizado un Estudio llamado *La Caja de la masculinidad*. Esta fue la primera función que tuvimos que adaptar a un nuevo espacio. Era un auditorio sin posibilidad de jugar con la iluminación, a su vez nos pidieron presentar un fragmento de 15 minutos. Nos dimos a la tarea de sintetizar los momentos más importantes de “MUSTH” para incluir la esencia de su discurso, al final sumamos una escena que nos

²⁵⁸ Jossette Feral, *Por una poética de la performatividad: el teatro performativo*, México, Investigación Teatral Vols. 6-7, Núms. 10-11 agosto 2016 - Julio 2017, p.12

parecía que cerraba de manera más breve lo que queríamos cuestionar. Durante esta función fue que nos hicimos conscientes de lo maleable que era la obra. El formato que habíamos escogido para el proyecto, resultó una ventaja para presentarnos en diferentes espacios adaptando la obra inicial. Fue un acierto no utilizar escenografía grande ni específica, esto nos permite encontrar las sillas y la mesa que necesitamos en cualquier lugar sin necesidad de transportar las propias.

En el Teatro Santa Catarina dimos una función dedicada a programadores, en esta función tradujimos algunos de nuestros textos al inglés, que pasaban en una pantalla. Descubrimos que si esperábamos presentar esta obra en otros idiomas habría que fijar la obra y cambiar los momentos performativos a momentos fijos o adaptar las traducciones de manera que fuera evidente el carácter improvisado de lo que sucedía en escena. Debido al espacio y a la concentración del público esta ha sido una de las mejores funciones a nivel energía y conexión que hemos realizado. Fue en esta función que Hebzoáriba empezó a integrar un nuevo elemento: al salir del teatro, colocó un papel craft que describía sus procesos dentro del montaje y plasmaban en dónde se encontraba ella respecto al feminismo. A esta iniciativa me sumé e invitamos a los que desearan integrarse del público a escribir experiencias, ideas, preguntas, dibujos en el papel craft junto a nosotras. A partir de este momento ese elemento ha formado parte de la obra como un cierre simultáneo antes y durante el conversatorio.



MUSTH en el Teatro Santa Catarina. Durante ENARTES 2018.

Nos presentamos en el cierre de la décimo sexta edición del Festival de la Joven Dramaturgia que se llevó a cabo del 17 al 21 de julio del 2018. Este festival tiene su sede en Querétaro, está dedicado a la dramaturgia nacional emergente. Cada año se presentan lecturas dramatizadas de las obras seleccionadas más una o dos puestas en escena que cierran el festival. Los espectadores eran gente de teatro, el ambiente fue denso, no hubo risas, pero si un silencio excesivo. Como compañía en esta función nos dimos oportunidad de adoptar un tono burlesco y de improvisar más que de costumbre, utilizando elementos del espacio teatral. Terminando esta presentación fuimos cuestionados en exceso y acusados de machistas, reproduciendo los estereotipos de género. Más tarde concluimos que quizás no estábamos siendo claros en la forma de presentar las escenas, para que se entendiera el tono irónico y de burla que deseábamos transmitir. En esta función también fueron cuestionados los vestuarios de las mujeres en escena, que hasta ese momento los determinábamos libremente Hebe Zúñiga y yo, la mayoría de las veces salíamos con falda y vestido. Nos dimos

cuenta que esto generaba desconcierto y nos hacía parecer como si estuviéramos ambas totalmente cuadradas a la heterónorma, lo que daba un efecto confuso en el público. A partir de esta función se definió que yo me vestiría de técnico, (que es el papel que desempeño dentro de “MUSTH”), a su vez se decidió fijar el vestuario de Hebzoáriba en un vestido negro.

En Atizapán nos presentamos el 1 de junio del 2019 gracias al apoyo del Municipio de Atizapán, que nos proporcionó viáticos y transportes para dar una función en el CEMCA (Centro Municipal de Cultura y Arte). La mayoría de los asistentes a esta función eran de nivel primaria, por lo que tuvimos que regular nuestras intervenciones respecto a la sensibilidad del público, bajamos de tono algunas de las escenas y expusimos de la manera más clara posible los argumentos para no dejar duda de lo que queríamos denunciar.

Nuestras ultimas funciones han sido en el espacio independiente La Locomotora de Oaxaca, en el CEDART Miguel Cabrera de Oaxaca y en el foro La Puerta Abierta en Chiapas como parte del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales- FONCA. Este apoyo nos lo otorgaron para realizar una gira a lo largo del País. En Oaxaca fue particularmente difícil, pero de la misma manera infinitamente enriquecedor. El público que atendió estaba cercano al trabajo de género en comunidades oaxaqueñas. Durante el conversatorio la plática se tornó violenta hacia nosotros, una señora dijo que éramos unos machistas, violentos y otra que no respetábamos a los homosexuales. Un señor intento dar su opinión y los demás espectadores lo callaron porque consideraban que no estaba bien lo que estaba diciendo. Todo se calmó cuando una chica joven intervino y dijo que no era que nosotros fuéramos así necesariamente, sino que lo que estábamos haciendo era burlarnos de las actitudes machistas exacerbándolas para ridiculizarlas.

La otra función que dimos en Oaxaca fue con jóvenes de una preparatoria artística, en esta función durante el conversatorio se desataron las emociones y los jóvenes se abrieron a hablar de sus experiencias y sus preocupaciones familiares respecto a violencia de género. Las experiencias en las dos funciones de Oaxaca me hicieron replantearme los conversatorios. Considero que es importante capacitarnos con psicólogos para contener al público y saberlos guiar de manera que no se torne agresivo.

Las funciones de Chiapas fueron, por el contrario, demasiado tranquilas, notamos poca participación, durante el conversatorio prácticamente hablamos nosotros puesto que había timidez a la hora de participar.

Como se puede ver en la anterior descripción de la progresión de las funciones, “MUSTH” es una obra que genera polémica, que se recibe de manera muy diferente dependiendo el público, su género, su clase social y su lugar de origen. Algunos de los asistentes están muy acostumbrados a discutir temas de género, para otros, la obra funciona como un primer acercamiento a preguntas que no se habían hecho jamás. Creo que la obra funciona mejor mientras el público sea más diverso. El público ideal al que queremos dirigirnos es a hombres jóvenes entre 17 y 40 años.

III.5. Recepción del público

Actualmente CroMagnon con los proyectos de la beca Prince Claus Fund, está implementando diagnósticos para medir el impacto y la recepción del público. Pero antes de este momento no hemos llevado un registro sistemático del impacto de “MUSTH” en el público. Es generalmente complicado formular una opinión sobre la recepción del público

puesto que muchas veces no se logra medir y son experiencias que quedan guardadas en la memoria de los asistentes como vivencias subjetivas. Sin embargo, en varias de las funciones, nos hemos dado a la tarea de repartir pequeñas encuestas (Vid. Infra p. 245) que nos brindan información sobre nuestra recepción.

Otro medidor del impacto de las obras de teatro puede ser la risa, el llanto, la atención que se brinda durante las escenas. Hasta el momento ningún espectador se ha dormido durante las funciones, algunos se han salido enojados (lo que para nosotros resulta un acierto, puesto que indica que estamos moviendo sistemas emocionales y provocando reacción). En general nuestra percepción es que la obra ha logrado su cometido y ha sido recibida por el público de la manera que esperábamos.

Con el último apoyo que recibimos del FONCA, nos comprometimos a realizar 15 cuestionarios (proporcionados por el FONCA) por cada función. Estos cuestionarios a pesar de ser muy básicos arrojan información sobre la percepción del espectador, a su vez permiten hacer estadísticas, sobre qué tipo de público acude a ver nuestra obra, de qué grado académico, género y profesión. Estas encuestas contienen un espacio en blanco para opinar sobre la obra. La información de aquí recabada es una especie de testimonio sobre el impacto que la obra tiene en el público. La encuesta también nos proporciona datos sobre la eficiencia de nuestros métodos de difusión y publicidad.

Las preguntas dentro del cuestionario del FONCA son:

- ¿Por qué medio se enteró de esta actividad cultural?
- ¿A cuántas actividades culturales de este tipo ha asistido anteriormente?
- ¿Asistiría de nuevo a este tipo de actividad? ¿por qué?
- Observaciones, sugerencias, y/o comentarios de la actividad cultural.

En los resultados de nuestras encuestas el 80% de los asistentes respondió afirmativamente que volvería asistir a este tipo de eventos, algunas de las razones por las que volverían a asistir fueron:

- “Porque considero que este tipo de actividades te hacen reflexionar y poder ver las cosas desde otra perspectiva”
- “Porque me ayuda y me incita a pensar otras cosas. Me parece una excelente propuesta artística, cruda claro, pero muy importante para escuchar hablar de estos temas”
- “Volvería porque es menos tedioso”
- “Porque me gusta”
- “Es importante cuestionarnos como humanos”
- “Por ser innovadora”
- “Abordan temas contemporáneos”

Puedo interpretar de estos breves comentarios que el público encuentra nuestra propuesta interesante, se identifican con ella, lo que ven los confronta propiciando reflexiones. Les parece cruda y real, pero cercana a su contexto, logran ver en “MUSTH” temas que también parece que son relevantes para ellos y de actual discusión. A pesar de que las encuestas arrojan poca información, sí dan una idea de que tan conectado o desconectado está el público con nuestro discurso y la forma de presentarlo. Considero que “MUSTH” efectivamente logra tender un puente de comunicación entre los espectadores y los creadores.

En las encuestas que realizamos logramos distinguir que en los lugares donde nos presentamos dentro de la Ciudad de México, la cantidad de asistentes que se dedicaban a las artes o que eran parte del medio teatral era alta, estos generalmente respondieron que su asistencia a este tipo de eventos era frecuente, de más de una vez por semana. Por otro lado, en los lugares de la periferia de la ciudad y en otros estados de la República a los que fuimos, la frecuencia de asistencia a este tipo de espectáculos es nula o poco frecuente, menor a una vez al mes.

En cuanto a la difusión, las encuestas arrojan que la mayoría del público se enteró de la obra por recomendación, por redes sociales y por periódico. Casi ninguno se enteró por carteles u otros medios impresos. El público que asiste a “MUSTH” va dirigido a ver esta obra, muy pocos son los que entran de casualidad por la ubicación de los espacios de presentación. De este resultado podemos decir que nuestro trabajo de difusión ha sido adecuado y dirigido por los medios precisos. Nuestro público usa en gran medida las redes sociales y es ahí justamente a dónde estamos dirigiendo nuestro presupuesto y atención a la hora de la difusión.

Respecto al género que atiende a vernos, el 60% de los encuestados se definieron como mujeres, el 45% como hombres y el 5% como no binarios. El promedio de edad de los espectadores que acuden a ver los proyectos de CroMagnon oscila en el amplio rango de los 12 hasta los 50 años.

Muchas veces el impacto que tiene “MUSTH” en el público no logra pasar por lo racional, pero se queda en los sentidos. Espectadores se han acercado al final de las funciones a compartirnos que se sienten contrariados, confundidos, enojados o sensibles. Algunos a veces lloran o se quedan corporalmente excitados por los estímulos musicales y lumínicos. Uno de los mayores efectos que se queda en el público a la hora de la recepción es la pregunta insistente sobre qué tanto de lo que están viendo es real y qué tanto “si estaba planeado”. Me parece interesante que lo real y lo ficticio cause tanta angustia en el público como si fuera primordial conocer la cantidad de realidad que contiene lo que ven. Yo considero que lo central es que las cosas que ponemos en escena suceden en nuestro cotidiano, más allá de que las representemos o las hagamos realidad en el teatro. Una buena forma de responder si lo que hacemos es verdadero o falso podría ser:

“Las obras performativas no son ni verdaderas ni falsas, simplemente suceden”²⁵⁹

²⁵⁹ Jossette Feral, *Por una poética de la performatividad: el teatro performativo*, México, Investigación Teatral Vols. 6-7, Núms. 10-11 agosto 2016 - Julio 2017, p. 10

IV. DESPÚES DE “MUSTH”

IV.1 De “MUSTH” a “AndroFrágil”

“MUSTH”, partió desde la entraña, desde el enojo. Muy pronto estos sentimientos permearon dentro del grupo y volvimos la dinámica de CroMagnon algo pesada, violenta y difícil de llevar. “Musth explora los malestares de género desde la incomodidad. Para los actores también se ha convertido en un trabajo que les permite reconocer los prejuicios de género con los que construyen relaciones en su vida diaria”²⁶⁰

El trabajo que habíamos realizado definitivamente cambió la visión de los intérpretes, empezamos a aplicar las reflexiones de género en forma de acciones en nuestra vida cotidiana, pero la obra misma genera tensión. Percibí que era necesario regresar unos pasos e ir en otra dirección, hacia una posibilidad que nos aliviara la tensión y nos permitiera movernos a lugares de suavidad.

Desde mi integración a CroMagnon he notado que los hombres que me rodean están muy enojados con las mujeres y las mujeres también estamos resentidas al notar la opresión que se ejerce sobre nosotras desde muchos lados, opresión que pocos se dan cuenta que están ejerciendo. Yo admiro y quiero mucho a los hombres que me rodean y como tal he intentado llevar un proceso para entenderlos. Es frustrante ver cómo intentan inscribirse a la discusión y al movimiento feminista sin un acercamiento cuidadoso. Muchas veces ellos se vuelven los mismos machos que intentan criticar. Lo mismo nos pasa a nosotras. Creo que como sociedad no hemos encontrado los mecanismos para dialogar en ambientes mixtos sobre

²⁶⁰ Cómplices por la Igualdad, entre hombres México, <https://www.entrehombres.net/497-violencia-es-igual-a-testosterona-fragmento-de-la-obra-musth-en-la-comision-de-derechos-humanos-cdmx/> (Consultado 23/07/2019)

género sin que se vuelva una competencia por ver quien tiene la razón o comprobar quien es menos o más feminista.

La idea de “AndroFrágil” surge de observar mi contexto y mis relaciones. Aunque “MUSTH” funcionaba para acercar las discusiones de género a un público lejano, me molestaba poner esos temas sobre la mesa de manera violenta. ¿Por qué mostrar más violencia en un país que la exagera todo el tiempo?, ¿por qué no mostrar la otra cara de la moneda? Entonces armé un formato que lograra mostrar otro mundo posible, que trabajara con la idea de masculinidad y su construcción, pero desde un espacio de cuidado y entendimiento. “AndroFrágil” nace como respuesta directa a “MUSTH”, como esta, también busca elementos musicales, solo que su enfoque está puesto en el desarrollo de un taller más que en su resultado escénico.

El énfasis es corporal y presencial, no hay un texto que se tenga que decir. Lo que se busca es articular una manera de estar juntos promoviendo la escucha sensible. El punto musical que me interesaba trabajar en contraste con “MUSTH”, era la producción de llanto como sonido de fragilidad vs. los sonidos violentos que ya habíamos explorado en el montaje anterior. Ahora el foco estaría en el cuidado masculino y no en la violencia contra el cuerpo femenino.

“AndroFrágil” busca criticar el modelo hegemónico de masculinidad proponiendo otras maneras sensibles de ser hombre. Cuestiona la figura del hombre valiente, estoico, incapaz de expresar sus emociones y compartirlas desde el afecto. El estereotipo del hombre

es aquel que no llora, que no tiene miedo. “Lo que de él perdura será, en principio, la valentía. Él es muy hombre, es decir, él sabe irse del mundo sin aspaviento”²⁶¹

La figura anterior ya no concuerda con la realidad que vivimos, (dudo que algún día lo haya hecho), estamos constantemente en un México incierto, los jóvenes de todos los géneros continuamente tenemos miedo, tensión, expectativas de lo que se espera de nosotros. La economía es un problema y lo que para nuestros padres era medianamente fácil como tener familia, mantener relaciones estables o comprar una propiedad para nosotros son prácticas que se acercan a lo imposible. Ante esta realidad habría que generar los mecanismos de resistencia. La única resistencia que yo veo posible ante la impotencia es abrir espacios de acompañamiento y de ternura que se contrapongan a las imposiciones que vienen de fuera. Permitir lugares en donde podamos llorar y contenernos entre nosotros, volver a formar comunidades sin distinciones de género, en vez de promover la violencia y pelea. En ese sentido encuentro, al realizar este informe, similitudes entre nuestro trabajo y el de The Living Theater: “Ellos trabajan en colectivo, viviendo y trabajando juntos para hacer una creación con actuación no ficcional, basada en el compromiso político y psicológico del actor y usando el teatro como un medio para el futuro cambio social”²⁶²

²⁶¹Andrea Noble, *El llanto de Pancho Villa*, Ciudad de México, Archivos de la Filmoteca 68, 2011, p.40.

²⁶² “They evolved into a collective, living and working together toward the creation of a new form of nonfictional acting based on the actor’s political and physical commitment to using the theater as a medium for furthering social change”, “Founded in 1947 as an imaginative alternative to the commercial theater by Judith Malina, the German-born student of Erwin Piscator, and Julian Beck, an abstract expressionist painter of the New York School, The Living Theatre has staged nearly a hundred productions performed in eight languages in 28 countries on five continents” Traducción. Fundado en 1947 como una alternativa del teatro comercial, articulado por Judith Malina, Erwin Piscator y Julian Beck. El Living Theatre cuenta con alrededor de cien producciones en ocho idiomas que han ido a 28 países en los cinco continentes.

The Living Theater, History, <https://www.livingtheatre.org/history>, (Consultado 01/10/2019)

Nuestra intención también es proponer escenarios alternos a la globalización, que permitan relación humana frontal y colaborativa. Una forma concreta de hacerlo, a través de “AndroFrágil”, es cuestionando el llanto como expresión humana.

El llanto es un elemento que a lo largo de la historia ha sido cortado y regulado para los hombres; a las mujeres se les permite un rango mayor de expresión de sentimientos. Llorar es un proceso natural que ayuda a aliviar el dolor, a demostrar que necesitas ayuda del exterior. Los hombres al no poder expresarse a través de sus lágrimas han trasladado estos sentimientos de frustración, necesidad y tristeza hacia el enojo. La única forma socialmente aceptada dentro de la heterónorma de expresión masculina es el enojo. “Los que se han ocupado en someter el llanto a investigación aclaran que el brotar de las lágrimas y su significado, quién las derrama y bajo qué condiciones, varían según las normas socio-históricas vigentes”²⁶³

En el libro *Falotopías*, se propone el término falotopía como una expresión de la violencia y el patriarcado como reacción a la liberación y subjetivación del género en México.

“Una falotopía es un modo en el que las hipermasculinidades [...], se adueñan de los espacios públicos y figurativos. El falo es hoy el vector espacial de una ocupación violenta del territorio social y una forma autoritaria de organizar sus usos”²⁶⁴

Durante el taller de siete días que abrimos para realizar “AndroFrágil” utilizamos este término para referirnos a expresiones que surgen en nuestro contexto, nos preguntamos juntos ¿en dónde se origina la hiperviolencia del hombre?, ¿qué necesidades afectivas

²⁶³ Andrea Noble, *El llanto de Pancho Villa*, Ciudad de México, Archivos de la Filmoteca 68, 2011, p.42

²⁶⁴ Rodrigo Parrini, *Falotopías, indagaciones en la crueldad y el deseo*, México, Universidad Central, UNAM y PUEG, 2016, p.29.

habitan en los hombres que han sido socialmente reprimidas?, ¿por qué mientras más se promueve desde el feminismo la cultura de la paz, más exacerbada es la reacción de violencia masculina?, ¿cómo podemos insertarnos como personas que nos identificamos desde el género masculino en las discusiones feministas?, ¿qué cambios de actitudes proponemos desde nuestras subjetividades?

“AndroFrágil” se planteó como una manera de cuestionar y subvertir las falotopías desde cuerpos que se identificaran como masculinos, pero que estaban interesados en cuestionar sus propias violencias, patrones de género y en trabajar desde el reconocimiento de su construcción para darle la vuelta.

El formato del performance que resultaría del taller lo concebí desde la coreografía. Idealmente la idea era realizar una coreografía en el espacio público con ciudadanos que se identificaran con lo masculino. Me parecía relevante que el performance cuestionara la manera de estar de los hombres en el espacio público. Ya que muchas veces en la intimidad tienen permitido expresar en situaciones específicas sus sentimientos, pero en un grupo de hombres o públicamente son sancionados y juzgados sobre su manera de expresar emociones.

Para Andre Lepecki el cuerpo es político, su manera de moverse en el espacio público, los tiempos que toma y cómo se relaciona con otros cuerpos genera relaciones de opresión o de cambios de paradigmas. “Me atrevería a decir que el sujeto político particular que transforma los espacios de circulación en espacios de libertad tiene un nombre específico: el bailarín”²⁶⁵ La definición de bailarín de Lepecki no se centra en la técnica si no en la capacidad que existe en las personas de cuestionar a través de su modo de habitar y circular

²⁶⁵ Andre Lepecki, *Coreopolítica y coreopolítica*, Ciudad de México, Nexos, 2016, <https://cultura.nexos.com.mx/?p=10775> (Consultado 08/08/2019)

en el espacio las relaciones que se generan. La propuesta era coreográfica, de reacomodo de los cuerpos en relación con el espacio y entre ellos, pero no requería bailarines en el sentido técnico de la palabra sino cuerpos dispuestos a preguntarse.

“AndroFrágil” a diferencia de “MUSTH”, se inserta dentro de la categoría de estética relacional, según Nicolas Bourriand, la estética relacional son dispositivos²⁶⁶ artísticos, en dónde estos presentan directamente proposiciones sociales. Es una pieza de arte que ha superado la antigua producción de “objetos para ver”. Este modelo de pieza produce directamente “relaciones con el mundo”, es decir crea otros posibles sistemas de relaciones sociales, activando formas de comunidad. En el caso de “AndroFragil” funciona creando un grupo de hombres sólido, que trabajan juntos, que entre ellos crean un tipo diferente de relación a la que normalmente tiene los que se identifican con ese género. Esa relación no es una ficción ni es representada si no que se construye socialmente como una existencia de vínculo antes utópica en la sociedad. El verdadero trabajo artístico y relacional de “AndroFrágil” es el proceso del taller no su presentación. La intención de “AndroFrágil” es generar nuevos espacios y otros tipos de relación que antes no existían para hacerlos durar en el tiempo, provocando así diferentes posibilidades humanas de relación.

Lo central en “AndroFragil” es el convivo, así la parte fundamental del performance consiste en abrir espacios de diálogo a través del afecto de un grupo de hombres que deseen insertarse en las discusiones de género. El convivo entre ellos es la pieza, su enfoque es el

²⁶⁶ “Un dispositivo no es algo abstracto. En tanto red de relaciones de saber/poder existe situado históricamente -espacial y temporalmente- y en su emergencia siempre responde a un acontecimiento que es el que lo hace aparecer, de modo que para hacer inteligible un dispositivo resulta necesario establecer sus condiciones de aparición en tanto acontecimiento que modifica un campo previo de relaciones de poder”

En mi lectura, el dispositivo es una red de relaciones que funciona dentro de un régimen. El dispositivo son las líneas de fuerza y relación que van de un punto a otro formando una red. Los dispositivos pueden ser creados conscientemente o visibilizados a través del arte.

Gilles Deleuze, “¿Qué es un dispositivo?” en Michel Foucault, filósofo, Barcelona: Editorial Gedisa, 1990, p.2

proceso más que el posible resultado. La acción artística se identifica entonces con la producción de subversiones puntuales y simbólicas del sistema.

El taller se vuelve en sí mismo un acto de resistencia que propone una transformación social. A la hora de presentar “AndroFrágil”, los bailarines interactúan con el espectador, abren un espacio para que se vuelvan también agentes creativos.

La estructura de “AndroFrágil” a grandes rasgos consiste en generar un taller en el que se prueban modos de relación entre hombres, partiendo del cuidado. Probamos, por ejemplo, con abrazos, guiando al otro, cantando canciones de cuna, acompañarnos corporalmente, escucharnos de manera activa, practicando el juego desde la ternura, la improvisación, el uso de elementos femeninos en cuerpos masculinos como las faldas, uso de barniz de uñas, lectura de textos teóricos y prácticas de cuidado colectivas.

Estos ejercicios desarrollados durante el taller son susceptibles de cambio dependiendo de los asistentes que decidan ser parte del proceso. Al final en las últimas sesiones, los ejercicios realizados se transforman en anclajes que se acomodan a modo de puntos de llegada dentro de una coreografía. El grupo transita en colectivo de un anclaje a otro. El performance final consiste en presentar estos puntos de llegada y sus transiciones como resultado del taller.

IV.2. Sobre la vulnerabilidad y fragilidad masculina en la ciudad de México

En mi experiencia, los sistemas sentimentales en la ciudad de México generan dinámicas enmarcadas dentro de una comunidad que corta los afectos masculinos, cuarta su libertad para expresar emociones, tanto negativas como positivas a través del llanto, del afecto, de los abrazos y de un acercamiento desde la ternura y la escucha. Es fundamental

abrir espacios en los que el sistema sentimental de los hombres permita una gama más amplia de expresión de emociones.

Por sistema sentimental entiendo:

Lo que una “comunidad (y el individuo situado en ella) define y calcula como valioso o perjudicial para sus miembros; cómo se evalúan las emociones de los ajenos; cuál es la naturaleza de los lazos afectivos que se reconocen; y cuáles son los modos de expresión emocional que se exigen, que se fomentan, que se toleran y que se deploran”²⁶⁷

Estos gestos o expresiones sentimentales corresponden también a los géneros, en un sistema sentimental dado puede ser totalmente aceptable el llanto de la mujer ante un golpe y a su vez, puede ser repudiado el llanto de un hombre ante el mismo golpe recibido por una mujer.

Althusser hace notar que las estructuras en las que vivimos proponen un continuo movimiento, sin lugar para parar ni habitar con los otros. Agregado a eso, el espacio público en la ciudad de México es un espacio violento en donde los tránsitos están mediados por el miedo y la desconfianza.

El espacio público es un ámbito para la circulación de lo masculino, sin embargo, no hay espacio público para que se deleve y habite la fragilidad y vulnerabilidad masculina. (características asociadas generalmente a las mujeres) Las estructuras sociales en las que vivimos limitan el movimiento humano en su total libertad. Preponderando ciertas prácticas, trayectorias, gestos y movimientos para las mujeres en el espacio público y prohibiendo otras a los hombres.

²⁶⁷ Andrea Noble, *El llanto de Pancho Villa*, Ciudad de México, Archivos de la Filmoteca 68, 2011, P.42

¿Cómo sería un lugar utópico en donde la fragilidad masculina pueda revelarse en el espacio público?, ¿cómo sería habitar un espacio de cuidado y acompañamiento entre hombres?

Como respuesta se formuló la coreografía “AndroFrágil”, resultado del proceso de un taller de diez días que se presentó en el marco del Festival Hemisférico de Performance 2019.

IV.3. Proceso del taller

En este capítulo compartiré algunos de los ejercicios que utilizamos en el desarrollo del taller. Los ejercicios se dividen en lecturas teóricas, ejercicios de escucha y ejercicios de relaciones corporales. La descripción de estos, espero que sea de ayuda e inspire a futuros lectores para proponer ejercicios y dinámicas dentro de sus propios procesos teatrales. Los ejercicios de escucha fueron inspirados por Pauline Oliveros, los ejercicios corporales son una recopilación que hicimos dentro de CroMagnon.

Lecturas realizadas: Las lecturas que realizamos durante el proceso del taller fueron *El llanto de Pancho Villa*, *Falotopías* y *Capitalismo Gore*. Del primero nos interesaba investigar sobre la historia del llanto y cómo este ha sido permitido o no a lo largo de la historia. El libro se centra en el llanto de Pancho Villa y en cómo la figura masculina en la Revolución regulaba las expresiones de dolor o miedo. En algunos lugares y círculos era aceptado, pero sólo enmarcado en ciertos contextos. Nuestra idea inicial era trabajar musicalmente con el llanto en “AndroFrágil”, sin embargo, el tiempo no fue suficiente para lograr una composición sonora a través del llanto, esto requería un proceso más largo de

taller y de ejercicios entre los asistentes para que se soltaran a llorar y producir sonidos alrededor de este evento emocional. Este libro nos sirvió para contextualizar, tuvo su expresión en algunos de las pequeñas intervenciones habladas en la que los intérpretes tomaban el micrófono para decir su opinión sobre su propia masculinidad. “Los hombres también lloramos a veces, también a nosotros nos duelen cosas”²⁶⁸

Con el segundo libro elaboramos un ejercicio práctico que más adelante se volvería uno de los anclajes que tendría la coreografía final. Este libro trata a grandes rasgos la relación entre la violencia actual en México, el narcotráfico y la masculinidad. La siguiente imagen que describe el libro, fue la semilla de los ejercicios que desarrollaríamos más adelante.

“El 30 de junio de 2014, el Ejército mexicano se “enfrentó” con un grupo de “delincuentes” en el Municipio de Tlayacapan en el Estado de México, 22 de los cuales murieron (CNDH 2014:3). Dos sobrevivientes testificaron posteriormente que los militares ejecutaron a esas personas cuando se rindieron. Lo que primero fue un enfrentamiento se convirtió en una ejecución extrajudicial. Una de los testigos relató lo siguiente, según lo cita la nota periodística:

(Los militares decían) *No que muy machitos, hijos de su puta madre, no que muy machitos*, así les estaban diciendo los militares a los muchachos, y pues todos salieron, todos salieron, sí se rindieron, definitivamente sí se rindieron.

Yo les decía que no, que no lo hicieran, que no, que porqué lo hacían, ellos dijeron que esos perros no merecen vivir así.

¿Pero si los mataron a todos? Sí, a todos. ¿Solo uno estaba muerto? Sí, al principio. [sic.] (Aristegui noticias 2014).

²⁶⁸ Dicho a través de un micrófono por alguno de los intérpretes de “AndroFrágil” durante las sesiones del taller

Cuando las víctimas ya están sometidas empieza la crueldad. Una vez reducidos los militares recurren a la masculinidad. –“no que muy machitos”- para iniciar el ciclo de la crueldad fálica. Estos hombres arrodillados, como los cuerpos colgados, ya han perdido, frente a los hombres victoriosos su erección moral y también social. Son cadáveres antes de que los maten, han atravesado esa frontera entre la animalidad y la muerte –“esos perros no merecen vivir”- de la que conocemos muchas manifestaciones. Antes de convertirlos en cadáveres, los transforman en animales; pero previamente se les niega una masculinidad que ya no puede defenderse. Primero dejan de ser “machos”, luego de ser humanos; después, de estar vivos. La crueldad comienza en la masculinidad defenestrada”²⁶⁹

Partiendo de esta imagen cruda de violencia, propusimos al grupo del taller un ejercicio que nombraríamos como: *¿cómo cuidar a tu muerto?*

El ejercicio consistía en imaginar la cantidad de muertos que se han quedado sin un entierro digno y las preguntas que necesitábamos atender eran: ¿cómo puedo yo como hombre procurar cuidados?, ¿cómo puedo acompañar desde la ternura a los muertos que de mi país y de mi familia?, ¿cómo puedo funcionar como un catalizador para sanar heridas y dignificar la muerte por la violencia?, ¿cómo desde mi cuerpo masculino propongo un estar con el cuerpo desde la paz?

Pasamos a la acción: cada uno de los asistentes del taller caminó por el espacio, viendo a los otros. Cerraron los ojos, pero siguieron caminando, lentamente y con cuidado de no chocar entre ellos. Después se quedaron quietos en un espacio que los hiciera sentir seguros, sin abrir los ojos. La consigna desde la quietud era tomarse el tiempo para imaginar a alguien a quien desearan darle una sepultura por considerar que no pudo ser acompañado

²⁶⁹ Rodrigo Parrini, *Falotopías, indagaciones en la crueldad y el deseo*, México, Universidad Central, UNAM y PUEG, 2016, p.39.

en el proceso de su muerte (las personas a imaginar fueron familiares, amigos, desconocidos, alguien que vieron en las noticias, etc.)

Una vez que decidieron a quién acompañarían y cuidarían. Caminaron otra vez por el espacio con ojos cerrados. Cada vez que se encontraban con algún compañero, el cuerpo del otro compañero servía como el fantasma de la persona que deseaban procurar. En el encuentro de los cuerpos y gracias a la escucha activa, decidieron, sin hablar, quién tomaba en ese momento el papel del fantasma y quién proponía los movimientos para realizar una ofrenda al muerto a través del baile. Cuando terminaron el encuentro cambiaban de pareja hasta que todos hubieran guiado y sido guiados. Al último individualmente realizaron una secuencia significativa de los movimientos que necesitaron para cuidar un fantasma y acompañarlo en su muerte. Cada uno mostró a los demás la secuencia realizada sin decirnos la identidad de su muerto. Se obtuvo como resultado secuencias personales significativas para quién las realizó con una calidad de cuidado y respeto por el cuerpo imaginario del fantasma y el ritual de acompañamiento.

Cuando terminó este ejercicio, propusimos que cada uno de los integrantes del taller llevara al siguiente ensayo una ofrenda personal para el muerto que habían elegido. En la presentación de este ritual podrían incluir algunos objetos y música si lo creían pertinente.

De la combinación entre el ejercicio de secuencias corporales *¿cómo cuidar a tu muerto?* y los ejercicios que prepararon individualmente para presentar surgió lo que sería la parte final de la coreografía. Este era un momento en el que los integrantes iban al suelo, al azar, poco a poco iban quedando menos en pie. Al final solamente uno de ellos permanecía parado y él realizaba un *solo* que correspondía a la ofrenda que había propuesto durante las sesiones anteriores.



Miguel Pérez Enciso haciendo el solo para su muerte al final de la coreografía “AndroFrágil”

Del libro *Capitalismo Gore*, nos interesó particularmente la lectura del último capítulo llamado *Capitalismo gore y feminismo(s)* en este se propone al feminismo como una herramienta directa contra el capitalismo y la violencia que genera en México.

En este capítulo se toma como resistencia, subvertir la figura de la masculinidad, a través de entender que no se nace hombre, sino que se deviene y se modifica todo el tiempo la figura de la masculinidad. Sayak considera que el feminismo también concierne a los hombres, ya que la figura de la masculinidad a la que están atentos los coloca en un lugar lleno de conflicto emocional que los desvincula constantemente de su relación con los otros. Esta sensación quedó muy clara en las participaciones de los asistentes al taller que se definían confundidos sin saber qué decisiones tomar para dejar de sentirse constantemente violentos y culpables.

Toda identidad de género fluye con su práctica y es completamente modificable, el objetivo de leer este libro era visualizar esa posibilidad, bajar el estrés y buscar juntos estrategias para flexibilizar la masculinidad de modo que sus expresiones permitan integrar una gama más amplia de seres humanos.

La propuesta práctica que tomamos de este libro para la creación de la coreografía es la *cuirización* constante de la identidad de género, es decir someter continuamente la identidad a crítica. Es buscar asiduamente expresiones en acciones, en el modo de vestir, en maneras de hablar que salgan de la heteronormatividad del género. Dentro del taller buscamos las prácticas que los participantes comúnmente no realizamos debido a la rigidez de nuestra identidad de género. Una vez identificadas estas prácticas, la propuesta era desplazarnos hacia ellas para probarlas y habitar otras posibilidades de relación con nuestro género. Planteamos jugar con prácticas de cuidado y belleza asociadas normalmente a lo femenino,

nos pintamos las uñas, y utilizamos faldas. Todo esto sin feminizar los cuerpos de los participantes, sino que desde sus concepciones corporales de lo que significa ser hombres, adueñarse del uso de elementos femeninos.

Ejercicios de escucha, herramientas de Deep Listening en procesos escénicos: Antes de obtener el apoyo del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales-FONCA 2018-2019 para llevar a los estados la gira de “MUSTH”, todo el equipo de CroMagnon nos seguimos juntando sin ningún objetivo específico. Durante esas juntas realizábamos improvisaciones musicales, hablábamos de nuestras vidas personales y de temas que nos interesaban. En una de esas sesiones Diego Cristian llevó ejercicios de un libro llamado *Deep listening*, los ejercicios eran de una compositora, Pauline Oliveros. Ella es originaria de Estados Unidos, nace en 1932 y ha sido una de las compositoras contemporáneas más importantes, se identifica con el movimiento feminista y se distingue por enfocarse primero en escuchar antes de emitir. La mayoría de sus ejercicios involucran la imaginación y el cuerpo para favorecer la composición, la improvisación y la escucha de todos los fenómenos del presente. El tipo de material que ella propone es altamente afín a procesos teatrales y actorales. Comenzamos a probar dentro de CroMagnon las dinámicas del libro de Pauline, como resultado los ensayos se volvían más eficientes y lográbamos improvisar todos desde un lugar con mayor apertura a la escucha.

Fue entonces que descubrí el potencial de las herramientas que Pauline proponía. Para “AndroFágil” trabajamos algunos ejercicios de deep listening²⁷⁰ que fuimos adaptando a las

²⁷⁰ Deep listening o escucha profunda es la práctica voluntaria de escuchar a profundidad y con consciencia de la complejidad de lo sonoro. Es un proceso que sucede en el mundo externo que requiere compromiso y atención. Oliveiros Pauline, *Deep listening a Composer's Soud Practice*, San Bernardino California, iUniverse, 2005, p.8. (Traducción al español por Mariana Landgrave)

necesidades del grupo y desarrollando para hacerlos escénicos. De aplicar estas propuestas resultó un momento durante la coreografía en que los intérpretes improvisaban un ambiente sonoro que tuviera la textura de instantes en los que se hubieran sentido frágiles o momentos de su vida que les remitieran a ternura y suavidad. Sobre este ambiente sonoro generado por los mismos intérpretes, se abría el espacio para intervenciones habladas que formaran parte de la composición musical. Estas intervenciones con el habla eran respuesta a las preguntas: ¿qué te gusta de ser hombre?, ¿qué no te gusta de ser hombre?, ¿cuál es tu recuerdo más antiguo en el que te sentiste querido y cuidado?

A continuación, haré una traducción de dos ejercicios de Pauline Oliveros, que usamos en el ensamblaje de “AndroFrágil”. Puesto que sus libros aún no cuentan con una traducción al español, considero que es importante compartirlos a mis lectores a través de este informe. Estos ejercicios son una herramienta que genera inmediatamente escucha, apertura, trabajo en equipo y modos de estar desde la suavidad dentro del trabajo escénico.

“Ciclo de ritmo”

Ejercicio Latidos

Cada persona detectará y expresará el latido de su corazón. Primero lo expresará golpeando suavemente con las yemas de los dedos alguna parte del cuerpo. Cuando todo el grupo esté haciendo este suave golpeteo al ritmo del corazón, se pasará a aplaudir el ritmo. El volumen de sonido aumentará. Cada persona mantendrá su propio ritmo y empezará sin modificar lo que hace a escuchar la composición sonora que se genera entre los diferentes ritmos del grupo.

60 latidos por minuto (lpm)

El grupo hallará un ritmo común que vaya a 60 lpm, es decir que siga el ritmo promedio del latir del corazón. Cada uno siguiendo el ritmo, aplaudirá una vez hasta que logren mantener el ritmo todos juntos. Este ejercicio puede tener variaciones de modo que,

en vez de aplaudir, la dinámica se transforme en caminar con el ritmo de los latidos del corazón.

Multiplicar y dividir los 60 latidos por minuto

Se caminará en el mismo lugar al ritmo de 60 lpm, se aplaudirá en 120 lpm. Una vez que se logre mantener el ritmo constante de la caminata en el lugar más el aplauso. Se jugará con las cantidades, caminando a 180 lpm y aplaudiendo a 240 lpm o caminando a 30 lpm y aplaudiendo a 15 lpm.”²⁷¹

“Ciclos de sonido (1994) de Stan Hoffman”

Preparación

Cada participante escoge un sonido para hacer durante la pieza. Tienen que mantener el mismo sonido durante toda la pieza. Se sientan todos los participantes en un círculo grande.

Líder

Se sienta en medio del círculo de participantes sosteniendo una pequeña campana o un gong. La pieza inicia cuando el líder golpea el gong dos veces y después camina lentamente alrededor del círculo. Cuando vuelve a pasar dos veces por el mismo punto en donde empezó a caminar toca el gong una vez. Cuando el líder vuelve a pasar por el mismo punto, toca el gong tres veces para terminar la pieza.

Participantes

Primer ciclo- Solo: intenta emitir tu sonido separado de los demás

Segundo ciclo- Diálogo: intenta emitir tu sonido inmediatamente después o antes de otro de los sonidos.

Tercer ciclo- Juntos: Intenta emitir tu sonido junto con otro sonido. Sostén el sonido por un tiempo largo.

²⁷¹ “Rhythm Circle” Traducción al español por Mariana Landgrave del libro: Pauline Oliveros, *Deep listening a Composer’s Soud Practice*, San Bernardino California, iUniverse, 2005, p.24.

Sugerencias y variaciones

El primer ciclo funciona mejor si no hay tantas personas sonando a la vez. Si hay muchos participantes puedes elegir solo a ciertas personas para que suenen durante el primer ciclo o aumentar el número de ciclos de modo que diferentes participantes puedan sonar solos en diferentes ciclos.

El grupo puede estar de acuerdo o seleccionar entre ellos algún tema que guíe la selección de sonidos. Cuando la pieza se hizo por primera vez en el retiro de Deep Listening en Washington (junio 1995), se les dio un papel con la sugerencia de sonidos específicos (por ejemplo, lodo, cielo, ciervo, la planta favorita de todos) y el tiempo que duraría el sonido durante cada uno de los ciclos, cuando sonarían solos, en diálogo y juntos. Esta es una buena forma de manejar un grupo grande de participantes. A su vez incrementa la concentración porque no saben el tiempo y las intenciones de los otros participantes, pero tienes que mantener las instrucciones que se te dieron mientras abres la escucha hacia los otros.²⁷²

Todos los ejercicios propuestos por Pauline Oliveros, son susceptibles de modificarse en pro de la propuesta que se esté trabajando. Es posible trasladar sus metodologías a una dimensión corporal. De modo que los participantes pueden sonar y hacer gestos o movimientos de manera simultánea. El uso de estas herramientas favorece la imaginación y ayuda a guiar a los creadores de la pieza para encontrar nuevas posibilidades de relación entre los intérpretes. En los procesos de creación considero fundamental dialogar con otros creadores, músicos y compositores a través de los libros que nos muestran sus maneras de pensar y sus metodologías, esto enriquece los montajes y abre posibilidades a las que sería difícil acceder de otra manera y saca de su lugar común tanto a los directores o guías como a los intérpretes.

²⁷²“Sound Cycles (1994) by Stan Hoffman” Traducción al español por Mariana Landgrave del libro: Pauline Oliveros, *Deep listening a Composer’s Soud Practice*, San Bernardino California, iUniverse, 2005, p.30

Ejercicios corporales: Los ejercicios corporales no llevan sonido, consisten en la relación corporal entre los participantes del taller, los que realizamos son resultado de una lluvia de ideas realizada con CroMagnon. A partir de la lluvia de ideas realicé una mezcla y reinterpretación de las propuestas de modo que sirvieran para objetivos específicos del taller, los primeros eran para generar confianza. Los objetivos de los ejercicios corporales en la medida que transcurría el taller poco a poco se iban desplazando hasta transformarse en la estructura de la coreografía. A continuación, describiré cuatro de estos ejercicios que funcionan como herramientas para entrenar el cuerpo, permitir la confianza y eventualmente componer plásticamente con el cuerpo en el espacio. Son:

Guía

Todos los participantes se colocan en parejas. Deciden quién lleva *A* y quien se deja llevar *B*. *A* y *B* se colocan frente a frente. *A* pregunta a *B* si lo puede tocar (Este paso es muy importante porque mientras trabajamos con ejercicios puramente físicos también nos relacionamos con temáticas y decisiones que trabajan el género. En este caso el consenso de poder decir cuando quieres permitir que te toquen y cuando no.) Sí *B* acepta que lo toquen, *A* le coloca la mano derecha en su hombro izquierdo y la mano izquierda suavemente sobre su cadera. (Si *B* no acepta que lo toquen, no se le toca y se intenta hacer la práctica con las manos cerca pero nunca en contacto con el cuerpo, puesto que esta es una práctica que también implica plenamente el consenso es fundamental no omitir preguntar si las personas involucradas permiten ser tocadas) La cadera y el hombro serán los dos puntos principales que oprimirá al guiar a *B*. *B* puede colocar sus manos donde mejor le parezca. *A* ira caminando hacia adelante. *B* caminará de espaldas, hacia atrás. Su mirada tiene que estar frente a él, procurando siempre permanecer en el horizonte sin voltear el cuello. Esta caminata se realiza durante 30 minutos. Puede ir progresando a consideración de los participantes, de modo que después pueden caminar uno hacia adelante y el otro hacia atrás sin tocarse, simplemente percibiendo el cuerpo del otro. Esta dinámica genera empatía, confianza y apertura de la sensibilidad en la espalda lo que se traduce en escena como más

presencia y atención corporal. Una vez que termina el primero de ser guiado cambian de roles. Se abre un espacio para platicar de la experiencia con tu pareja. Al final se le pregunta al grupo ¿qué sintieron en sus pies al caminar por atrás?, ¿qué sucedió con la percepción del tiempo?, ¿qué cambio en su estado de ánimo desde el inicio del ejercicio hasta ahora?, ¿y en su cuerpo?

Lo que más me gusta de ser hombre/ lo que menos me gusta de ser hombre

Este ejercicio se pensó primero con el fin de encontrar los estereotipos que habitaban dentro del grupo sobre su propia masculinidad, para identificar qué era con lo que no estaban cómodos de sí mismos y encontrar gestos expresivos que después pudieran servir para la coreografía.

Todos se colocan en círculo, cuidando que las puntas de los pies estén perfectamente alineadas siguiendo las de sus compañeros. Individualmente pasarán al centro cada uno de los integrantes y realizarán un movimiento o un gesto que refleje “lo que más me gusta de ser hombre”. Todos los que están afuera del círculo observan y repiten el gesto. Se vuelve a realizar la misma dinámica, pero esta vez con la premisa “lo que menos me gusta de ser hombre”. Con los gestos resultantes de este ejercicio realizamos uno de los puntos de llegada de la coreografía final. Cada performer se distribuía por el espacio y en su lugar realizaban el gesto con el que más se habían identificado, después se quedaban en una posición fija que representara el gesto que menos les había gustado y desde ese lugar empezaba la improvisación del ambiente sonoro, para pasar al siguiente anclaje.

El amor

Este ejercicio lo realizamos como cierre del taller, antes de presentarnos en el Teatro-Bar El Vicio. Es un ejercicio que no se transformó directamente en anclaje, pero sirvió para generar una dinámica de trabajo en donde la premisa fuera el cuidado de los otros y la escucha. La práctica constante de esta dinámica genera reflexión y conocimiento sobre la manera de pensar, experimentar y expresar el amor.

En parejas, *A* se recuesta sobre el piso, de preferencia con un suéter o una manta debajo, se posiciona de la manera más cómoda posible, de ser necesario podrá reacomodarse para no sentir molestia. *A* Cerrará los ojos mientras respira de manera fluida y relajada. *B*

primero observará atentamente a su compañero, todo su cuerpo, su cara y sus detalles. La premisa es “observarlo con amor”, permitiendo que el que observa y el que está acostado perciban la intensidad de la mirada pudiendo reflexionar internamente sobre qué significa hacer algo “con amor”. Esta parte del ejercicio durará aproximadamente 10 minutos, después *B* podrá tocar a *A* con cualquier parte del cuerpo “con amor”, siempre cuidando el cuerpo del otro, durante aproximadamente 15 minutos. Una vez que termine, *B* se recostará al lado de *A*. *A* abrirá lentamente los ojos para mirar a su compañero que ahora se encuentra a su lado. Susurrando y viéndose a los ojos, dirán suavemente el nombre de su compañero para después platicar un poco de su experiencia o compartir lo que deseen siempre desde el susurro y recostados uno junto al otro. Una vez que terminen de compartir lo que necesiten, se cambia de roles.

Este ejercicio suele ser contemplativo y autorreflexivo, pero sirve para darse cuenta de qué patrones estas repitiendo en pensamiento y acción respecto al concepto del amor, para abrir canales de comunicación desde las intenciones y las sensaciones desde la piel. Rompe fricciones y deja ver partes de las personas con las que trabajas que son más íntimas, generando confianza y conocimiento de los demás.

IV.4. Presentación y recepción del público

“AndroFragil” se presentó el 12 de junio en el Teatro-Bar El Vicio en el marco del Encuentro Hemisférico 2019. La presentación duro 20 minutos en total. Se presentó durante la noche, en un ambiente de festividad donde era posible hablar, tomar alcohol y relajarse. Considero que, aunque el performance se podría adaptar a diferentes condiciones, en este caso no fue el mejor contexto para su presentación, puesto que el espacio era pequeño y el público estaba disperso. Al ser un performance de coreografía era difícil poder leer lo que quería transmitir si no se ponía la atención suficiente. Los momentos de diálogo fueron los que más funcionaron junto con el *solo* final. Al inicio los intérpretes saludaron al público de diferentes maneras, en general el público se divirtió de sentirse participe de las dinámicas.

Sin embargo, aumentó la dificultad de comunicación el hecho de que el público era de diferentes nacionalidades, así que algunos se ofendieron debido a que los intérpretes en los ejercicios del saludo no lograron medir la línea de respeto con el público; por otro lado, el tiempo de presentación fue demasiado corto. Puesto que el tema de la coreografía era el cuidado y la vulnerabilidad considero que necesitaba tiempo para desarrollar cada anclaje y asegurarse de que todos estaban en sintonía, tiempo que se vio reducido por la organización de los eventos. No obstante, las partes de los anclajes que fluyeron fueron la canción y los momentos en que los intérpretes se reunían, para conectar y estar juntos.

Es un trabajo que cuestiona al espectador; cómo éste se relaciona, pero desde un lado amoroso en vez de violento. ¿cómo ves a los otros?, ¿qué tanta atención y respeto practicas a la hora de interactuar con los otros?

Es un trabajo crítico, porque no solo nos ocupamos de cuestionarnos los que trabajamos creativamente en la formación de la coreografía, sino que invitábamos a los espectadores a unirse en nuestras reflexiones.

“[El trabajo crítico], el trabajo sobre la separación es también el que examina los límites propios de su práctica, que rehúsa anticipar su efecto y tiene en cuenta la separación estética a través de la cual se produce ese efecto. Es, en suma, un trabajo que, en lugar de querer suprimir la pasividad del espectador, re-examina su actividad”²⁷³

“AndroFrágil” propone un cuestionamiento para el espectador, porque de entrada reta al observador a ser sensible y entender que lo que ve es el resultado de un proceso íntimo de creación. Lo que ve es para compartir, para que se acerque a los cuestionamientos que

²⁷³ Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, Argentina, Bordes Manantial, 2010, p.79

realizamos a lo largo del taller, pero no es para que se divierta, ni pretende ser espectacular para la mirada, sino que es un trabajo que enfoca su energía en la contemplación, la apertura y el proceso de relación.

Considero que este taller permite espacios pertinentes en México porque abren la posibilidad de diálogo, cuestionamiento y creación entre hombres que buscan insertarse en la discusión feminista pero no saben cómo.

V. EL FINAL

V.1 Conclusiones

Después de trabajar desde el 2017 con la compañía CroMagnon, he aprendido que los procesos de creación en los que quiero estar involucrada responden a mis intereses, que es posible encontrar compañías que dialogan con lo que eres y crees del mundo.

Recuerdo que cuando estaba en la carrera durante las clases de actuación me dijeron dos cosas que se me quedaron grabadas en la memoria: “No busques, encuentra” y “uno no puede actuar sin conocerse a sí mismo”. Considero que con el tiempo he ido encontrando el lenguaje personal de lo que quiero trabajar y a las personas adecuadas para desarrollarlo.

Creo firmemente en un teatro político, colectivo, transgresor y honesto porque es lo que resuena con mi persona y creo que puede hacer un mundo mejor, en el que quiero vivir. He aprendido que mi forma de actuación es única, que no hay una norma a la que yo desee aspirar si no que lo que busco es encontrarme en el lugar donde puedo creer en mí y rodearme de personas que respalden mi trabajo confiando recíprocamente. Entiendo que ese lugar lo estoy construyendo al estar en esta compañía.

En las clases de dirección durante la carrera, una vez preguntaron ¿para qué sirve el teatro? Sin dudarle respondí que el teatro tiene que ver con la dignidad. Aún lo creo. En un México violento, que me agrede como persona, como mujer, el teatro es para mí una forma de resistencia. Es un lugar en donde lo sensible se puede reivindicar, en el que puede existir todavía la magia sin ser destruida. Es un refugio en dónde todavía podemos preservar la esperanza y ver la bestia humana de frente para reconocernos en ella. A través del teatro podemos identificar nuestros problemas, pero también asumir nuestra propia belleza y con

ella nuestra capacidad de cambiar el mundo para volverlo un lugar donde podamos vivir más dignamente. Al final siendo más dueños de nosotros mismos y de nuestras subjetividades.

Trabajar con CroMagnon me ha abierto conocimiento humano, pero también técnico. He logrado insertarme en la producción, en la redacción de proyectos, acercarme a proponer desde la dirección, entrar como interprete y desarrollar habilidades para introducirme desde un punto de vista musical al proceso de interpretación. Después de realizar este informe puedo asegurar que el proceso que utiliza CroMagnon es de investigación, los procedimientos están basados en la metodología de la “creación colectiva” y sustentados a través de la lectura crítica de otros autores. A través de la investigación escénica es posible generar nuevo conocimiento y desarrollar metodologías.

Los bloques de este trabajo se van desarrollando, desde el origen de la compañía, pasando por los integrantes, seguido de lo que nos sostiene teóricamente, nuestra relación con los espectadores, para finalmente navegar en mi proceso personal de desarrollo artístico como creadora, en el que propongo y rescato ejercicios que se pueden retomar y desarrollar para diferentes fines.

Hacer esta recopilación de mi experiencia durante el proceso de “MUSTH”, me permite mirar de una forma global lo que aprendí y lo que integré a nivel creativo en mi persona, a su vez es un registro y una exigencia para CroMagnon de seguirnos cuestionando continuamente y renovando nuestras formas de hacer arte.

Considero que CroMagnon tiene la capacidad humana para convertirse en un modelo de compañía a seguir por los futuros alumnos del Colegio de Literatura Dramática y Teatro

y pienso que en este informe encontrarán algunas ideas de lo que quieren hacer y lo que no, en el camino de definirse a sí mismos.

CroMagnon está consolidando su discurso, cada vez de manera más estructurada y más profunda. Cada uno de los proyectos tiene una esencia particular, pero siempre apuestan por la multidisciplina. Cada pieza responde a problemáticas sociales que nos atraviesan. Para mí ha sido un aprendizaje invaluable trabajar con la visión de otras disciplinas. Con el recuento de los integrantes de la compañía puedo dar constancia de la cantidad y el perfil de personas involucradas en esta compañía independiente de creadores jóvenes.

Haciendo una reflexión sobre las influencias de CroMagnon, puedo concluir que lo que le ha dado profundidad y complejidad a lo que hacemos definitivamente parte de los libros, de la interpretación que podemos darles y el nivel de discusiones a las que llegamos. Esta base pilar de la compañía es totalmente afín con las enseñanzas de la carrera de Literatura Dramática y Teatro, en dónde la apreciación y crítica de los textos es fundamental en la formación. Esta sensibilidad desarrollada a través de la lectura nos ha permitido tener las herramientas necesarias para generar proyectos escénicos a partir de diversos textos teóricos.

Por otro lado, en mi experiencia, puedo decir que la carrera de Literatura Dramática y Teatro no logra brindar los espacios armónicos y cuidadosos que promuevan un aprendizaje del trabajo colaborativo desde la escucha, ya que muchas veces los maestros generaban dinámicas de competencia fomentando la rivalidad en vez de la comunicación. Otras veces noté que entre los compañeros se manejaba un nivel alto de violencia, verbal y sexual, haciendo imposible desarrollar un trabajo colaborativo.

La conjunción de diferentes escuelas de teatro con metodologías puntuales en actuación ha llevado a CroMagnon a desarrollar una interpretación sólida en escena. A pesar de que como actriz considero que la carrera de Literatura Dramática y Teatro tampoco me proporciono las herramientas necesarias para estar en escena de manera efectiva (como el uso adecuado de la voz, la presencia, las herramientas de intención ni el espacio de exploración actoral), encuentro que en la unión y en la búsqueda de reunir a personas con diferentes conocimientos dentro de una compañía se pueden adquirir las deficiencias de formación que cada una de las diferentes escuelas tiene. Al final cada uno de los egresados y sus acciones son las que deciden como seguirse formando. A mí me ha funcionado la búsqueda constante de la diversidad, de compartir herramientas y de confiar en mi sólido entendimiento y conexión con los textos.

Es importante recalcar que si se desea resistir ante algo que duele o molesta primero se cambia desde adentro. Nuestra manera de trabajar ha sido buscar constantemente un espacio en donde las relaciones de poder no sean imperantes, sin embargo, es un trabajo que requiere revisión continua y que se va refinando con la práctica.

No puedo decir que somos un colectivo totalmente horizontal. No estamos exentos de ninguna manera de las contradicciones de discurso ni de los errores, no obstante, nos comprometemos a estar continuamente en crítica y movimiento en busca de ser una compañía más congruente.

El compromiso es un concepto importante para recalcar. La situación tan precaria del teatro en México y la inseguridad constante con la que nos forman, en la que algunos maestros nos repiten que no somos artistas, una barrera grande que hay que traspasar, un muro que da miedo, pero el miedo de la incertidumbre solo puede dispersarse con el

compromiso. Sin el compromiso un trabajo teatral se rompe, las características de nuestro quehacer requieren presencia total emocional y física.

Estudiar teatro me ha ayudado a encontrar un lugar en donde mi sensibilidad no es un problema. Me gustaría a través de mi trabajo ayudar a formar una ciudad de México donde la sensibilidad de una persona no fuera un problema en ningún lugar, sin importar su género. Estudiar teatro me ha permitido integrar mis diferentes intereses y conjugarlos en una sola área de creación.

Desde principios del siglo XX como respuesta a la realidad han nacido diversos movimientos artísticos, cada uno adopta diferente conciencia política para intentar desde el arte generar acciones que puedan cambiar el mundo. El arte y su desarrollo no es en vano en un mundo que cada vez nos paraliza más emocional y físicamente; el arte encuentra su función. Si existe algo que nos deja sobrevivir al capitalismo, a la esclavitud de la mercancía, a la violencia de género, a la desilusión, es el arte. A través de obras como las de CroMagnon he encontrado vías para responder a mi realidad social, política y económica. El teatro provoca, irrumpe en la vida cotidiana, incita pensamiento y conocimiento, funciona como un acto consciente con la finalidad de cambio para un mundo potencialmente más digno de vivirse.

Aunque el feminismo ha dado grandes pasos en México, aún hay un gran trecho que sigue siendo necesario trabajar, porque aún hay violencia excesiva frente a lo diferente, porque aún hay desigualdad y muerte, porque el sistema patriarcal y la heterónorma no solo nos afecta a las mujeres, sino que restringe la libertad de todas las personas. Minando el desarrollo del ser humano.

“Las conquistas más importantes en el campo de las relaciones de género y la sexualidad han sucedido, en términos históricos, hace muy poco tiempo. En el caso mexicano se trata de medio siglo de voto femenino, cuarenta años de anticonceptivos, cinco años de matrimonio igualitario en la capital del país y algunos años de aborto legal y seguro en esa ciudad. Las nuevas formas de dominación que rastrean conservan intacto el dominio masculino, pero bajo nuevas retóricas, camuflado en muchos sentidos y produciendo otras prácticas sociales”²⁷⁴

Concierne al arte el desarrollo humano. ¿Cómo luchar contra las nuevas formas de dominación? Una de las posibilidades es enfocarnos en el terreno afectivo y de las relaciones. El teatro puede hacer una diferencia sustancial en los procesos de desarrollos sociales. Para cambiar no basta con que uno cambie, sino que los vínculos que hacemos con otras personas se modifiquen, un cambio de pensamiento y de la psique, así como nuestra capacidad de amor, de cariño y de generar vínculos sólidos, (no abandonar a los otros, la permanencia y persistencia como modo de resistir al sistema). El teatro es una maquinaria capaz de visualizar nuevos horizontes, abrir posibilidades imaginativas y generar subjetividades.

Combatir contra lo que tenemos integrado hasta las entrañas es lo más difícil, combatir las estructuras de trabajo que inconscientemente están insertas en nosotros es una tarea ardua, que solo se puede hacer juntándonos. CroMagnon es una plataforma para inspirarnos entre nosotros a seguir buscando las formas que cada uno necesita para resistir. CroMagnon me cuestiona desde la intimidad hasta las decisiones sociales que tomo como creadora. “Nuestros celos se combaten con la misma ferocidad que combatimos al Estado y

²⁷⁴Rodrigo Parrini, *Falotopías, indagaciones en la crueldad y el deseo*, México: Universidad Central, UNAM y PUEG, 2016, p.30.

a todos sus aparatos represivos y dispositivos de subjetividad como el género, la familia, la escuela, las cárceles y la policía”²⁷⁵

Como dice Parrini, las luchas se entretajan, los frentes son un solo frente. Hay que buscar los espacios para cuestionarnos como humanos completos. CroMagnon es una compañía privilegiada que ha encontrado los modos de sobrevivir para seguir compartiendo.

En CroMagnon he comprendido que existe una complejidad en darse cuenta de los privilegios cuando uno es el privilegiado, pero que es un esfuerzo que vale la pena emprender, para conocer al otro. El teatro permite salir de los lugares de confort, meterte en el otro para pensarte desde diferentes lugares y quizás entender tu lugar de privilegio para cuestionarlo.

El arte crítico es un arte que sabe que su efecto político pasa por una distancia estética. Sabe que el efecto político no puede ser garantizado, que conlleva siempre una parte indecible. Hay una parte de nuestro trabajo que requiere continua práctica, nos movemos fácilmente entre la incongruencia y la inconsistencia. Asumir la responsabilidad política y social de ser artista es una tarea compleja, de la que nunca se puede salir limpio del todo. Hay que aceptar que no podemos separar el arte de los procesos sociales, que no estamos solos inscritos en el mundo y que el arte no funciona siendo arte por el arte. Trabajar con género tiene sus aristas y definitivamente conlleva tomar posiciones políticas frente a las estructuras que tiene el mundo. Creo firmemente que si existe en el mundo la valentía y la posición privilegiada para cuestionar las estructuras que vienen desde la hegemonía es en el arte. A los artistas nos corresponde definitivamente hacernos cargo y retribuir a la sociedad. Al final de cuentas, el teatro es un arma cargada de esperanza.

²⁷⁵ Ludditas Sexxuales, Ética amatoria del deseo libertario y las afectaciones libres y alegres/ Ludditas Sexxuales, Buenos Aries: Queen Ludd, 2016, p.87

V.2. Fotografías y programas de mano



Cartel temporada de "MUSTH" en Área 51, 22 al 25 de febrero



“MUSTH” durante el cierre del Festival de la Joven Dramaturgia en Querétaro, 2018



Ensayos de “MUSTH” 2017 en Casa del Teatro



Portada del programa de mano de “AndroFrágil”.



Última función de “MUSTH” en el Teatro El Milagro, con el grupo Vaca 35, 2017.

V.3. Anexos

TEXTO GUÍA DE MUSTH

Pelea entre dos de los intérpretes, manitas calientes que se vuelve álgido hasta empezar en los golpes.

HEB: ¿Qué relación existe entre la sexualidad masculina y la violencia? ¿Por qué la seguimos reproduciendo? ¿A quién le importa?

ATZA: Una vez a la semana Testoporky se pone muy caliente. Es un ciclo irregular, pero siempre llega, no pasarán más de diez días sin que despierte con los calzones mojados.

DIEGO: Si pudiera juntar todo el semen que ha salido de mi cuerpo, probablemente podría ahogarme ahí y no sería una muerte nada agradable, y no me masturbo mucho, siento que me masturbo menos que el promedio de los weyes. Mínimo, una vez a la semana.

ATZA: Hace 2 meses que Testoporky no tiene sexo. Al principio no le daba mayor importancia, pero después empezó a notar que el pene se le paraba en cualquier lugar casi por cualquier cosa.

Si Testoporky se ha masturbado desde los 14, 13, 10 años con un mínimo de una vez a la semana y un máximo de 3 veces al día, eso quiere decir que se ha masturbado alrededor de mil veces en la última década. No mucho, no tanto.

ALEX: Y es que la verdad ahora ya masturbarse en un acto tan triste, tan chafa, así solitario, ahora hasta te sientes avergonzado. Extraño esas primeras veces que eyacule y decía -esto es un regalo de la vida- pero la verdad es que no, ya no es así.

GIBRÁN: Pero también ya no es así porque te la has jalado toda tu vida de la misma manera. Si uno fuera un poquito más explorador, más aventurero...Piensa en tu ano...

DIEGO: Eso no tiene nada que ver, la verdad yo me he metido cosas en el ano, sin embargo, sigo pensando lo mismo, no me gusta hacerlo, me siento solo.

ATZA: Testoporky entra a Facebook y empieza a ponderar cuales de sus amigas podrían estar dispuestas a tener sexo con él. Hoy, por alguna razón no se quiere masturbar y está dispuesto a hacer todo lo posible para coger. Es cuando se le viene a la mente su carnal, Granpilín. Granpilín es una leyenda ligando en las redes sociales, es como el Messi del Facebook. Su estrategia es muy simple primero empieza por una conversación casual y después de un intercambio de mierda (recomendación de malas películas, malos libros, mala música y bromas pendejas), les pregunta:

SAHÉ: ¿Te puedo decir algo sin que te ofendas?

ATZA: A continuación, viene un intercambio de lo que yo denomino mierda, recomendación de libros, mala música, etc, etc Y cuando él siente, cuando él huele que es el momento adecuado: Pum, foto de su pito.

SAHÉ: ¿Qué pasó papá? ¿ya cayó esa virgencita o qué?

GIBRAN: Estuve intentando ligármela con unos libros, con poesía

SAHÉ: Seguridad, cabrón, tienes que ser determinante. Recuerda, todas tienen problemas con sus papas y la que no coge vuela ¿cuándo has visto una volar?

ATZA: Escrolea Facebook. Descarta de inmediato cualquier prospecto que sea hombre. A otras las descarta porque no las conoce bien y le da miedo venirse rápido.

Finalmente, en el calor de la búsqueda por la red social, se encuentra una foto en traje de baño de su amiga, lo que estaba esperando toda la noche. Le empieza a punzar la cabeza, los latidos del corazón, la sangre el cuello y está a punto de escribirle una guarrada, pero...se contiene, respira, matiza, escribe

GIBRÁN: ¿Qué onda? soy el cuate del seminario de computación. ¿Te acuerdas de mí?, ¿quieres venir a mi casa? mi mama no está, puedes venir a ver una peli, no sé.

ATZA: Pese a este despliegue de carisma, la otra, responde:

MAR: ¿Qué película?

GIBRÁN: No sé, vamos a ver una de Buñuel o algo así.

DIEGO: ¿Alguna vez alguien de los aquí presentes ha estado en esa posición? Es decir, en un deseo ya bien intenso que tienes que encubrir, pero adentro un deseo capaz de lo más tremendo, de lo más heroico, romántico, pero también de lo más violento, si no es que criminal y romántico son caras de la misma moneda.

ALEX: Habría que preguntarse, con afán de responder ¿Qué gana esta sociedad de estar generando weyes calientes todo el tiempo?

ATZA: El teléfono de Testoporky vibra y como un rayo lo coge, esperando mensaje de su amiga. Pero no. Es Granpilín.

SAHÉ: Me voy a ver con el bonito, ¿jalas o qué?

ATZA: Testoporky se saca la mano del pantalón. Tal vez si va con Granpilín y Bonito puedan ligarse unas morras. Tal vez Granpilín se ligue a alguien y él a la amiga. O tal vez... Bonito también está caliente. Tal vez él y Bonito podrían... No no, espérate Testoporky, no puedes pensar esas cosas, los nenes no lo hacen con los nenes, los nenes con las nenas, aunque el padrecito piense lo contrario.

DIEGO: En mi familia, se regula el contacto físico, pero creo que también es el caso de muchos aquí, me han enseñado que cuando una mujer me toca algo de mi tiende a pensar que tiene algo sexual y empiezo a pensar cómo voy a lograrlo, al contrario, cuando un hombre me toca, censuro esa parte. Me siento violentado y si es mi cuate al menos me siento incómodo.

ALEX: ¿Sabes que si es incómodo? Cuando camino por la calle... a veces me pregunto... no sé... cuando camino y veo una morra en tacones, ya saben... falda ajustada, camisita, uniforme de oficina... me pregunto, ¿qué pensaría una mujer si viera este culo contonearse de un lado a otro de la cadera de la morra que va enfrente de mí? ¿Lo encontraría agradable o desagradable, excitante o impropio?

No debemos dejar de lado las dimensiones de la falda: el corte la obliga a caminar dando pasos cortos. Esos tacones van a provocarle serios problemas de rodillas, cadera y espalda dentro de 20 años. Pero eso no nos importa, hoy por hoy, fortalecen las piernas y levantan ese regalillo que la vida me puso a metro y medio de distancia en una calle de la colonia Nápoles.

De pronto reparo en mi error, en esta actitud machista que me ha sido inculcada y que he reforzado todo el trayecto. No debo ver así a los culos de las mujeres. Cuando bajo la mirada me doy cuenta de que ese culo había fungido en realidad como un señuelo, como una simple guía al paraíso. El corazón me palpita cada vez más fuerte. Siento presión en la garganta, mi respiración se ha vuelto pesada, me sudan las manos: Por todos lados mujeres listas para el viernes en la noche. Faldas ajustadas, tacones, pantalones a la cintura, camisas de todos los colores y con diferentes grados de transparencia, ESCOTES. 1/4 1/2 o hasta 2/3 de chichi saliendo al aire, paseando de aquí para allá despreocupadas y felices, dispuestas a conseguir un descuento, una copa gratis o un episodio romántico sexual pasional casual duradero y amoroso.

SAHÉ: viernes social, carnal.

ALEX: Mi vista se nubla, mi mirada se concentra: la cintura que va a la izquierda, el pelo de la que viene de frente, bocas, labios pintados, dientes perfectos, ojos de todos los colores, manos suaves, uñas pintadas.

Todo, absolutamente todo lo que veo llama mi atención, todo está remarcado con colores chillantes. Pero porqué, por qué el culo, las chichis, la cintura, la boca, el pelo, por qué la ropa, el maquillaje, los perfumes, **POR QUÉ UN COLLAR QUE DESCANSA ENTRE TETA Y TETA!!!**

Me doy vergüenza, me doy asco. que diría mi madre si supiera lo que me está pasando... Mi familia no me educó así... ellos no me educaron para ser esto. Este "animal" que sólo quiere unos besos con esa o que esa otra le acaricie el glande. Este "animal" que no ve personas que sólo ve fragmentos de cuerpos, porciones generosamente diseñadas, acentuadas, coloreadas y enmarcadas.

MI MADRE nunca me inculcó el gusto por la sensación de un pezón entre los dedos. No me mandaron a la

escuela para que yo disfrutara de tener un culo entre las manos. Mi padre nunca me habló de sexo. quizá de dio vergüenza revelarme sus propias perversiones. Por eso y sólo por eso no son ellos los que me guían ahora. ¿Qué es lo que me impulsa? ¿Me impulsa un demonio? ¿Un demonio que ha tomado control de mi cuerpo y que me vuelve más grande, más fuerte, más audaz más competitivo? ¿Un demonio que me hace sentir que lo puedo todo? Me levanta el pecho, me penetra la mirada y me oscurece la voz. Me habla, me alienta desde algún lugar silencioso de mi cerebro. Gracias a él soy galante, amable, tranquilo y elocuente. Gracias a él puedo resaltar mis virtudes y mis dones. Y eso ha seducido a la mayoría de las mujeres con las que he tenido algo. Gracias a ese demonio todas las llamadas de atención que tan amablemente se han puesto para mí o para él o para ella o para el mundo... tendrán respuesta y una cálida bienvenida con mi eyaculación.

MUSTH 1

De acuerdo al departamento de fisiología de la Universidad de Texas, la vida de todo ser humano comienza como mujer y seis semanas después de la concepción aparece un gen alojado en el cromosoma "Y" mejor conocido como el X al que le falta una patita. Este cromosoma se encarga de producir una hormona llamada testosterona. Ella es la responsable de lo que se conoce como hombre, una variante alternativa al diseño femenino inicial. Durante las primeras semanas de vida de un XY la testosterona entra al cerebro disfrazada de estrógeno. Gracias a una proteína que se une al estrógeno real, el cerebro femenino no es afectado. Así es, de acuerdo con el departamento de fisiología de la universidad de Texas, la testosterona infecta el cerebro.

GIBRAN: ¿Ustedes le creyeron a este wey, sobre que así no lo educaron? o que su mamá no le dijo mira hijo unos culos, o que su pápa no le enseñó sus perversiones, tal vez no lo hablaron con el directamente, pero hay cosas que no se tienen que decir para enseñarlas.

ALEX: Testoporky llega a la cantina donde ya lo esperan sus cuates, o se encuentra a sus cuates a la salida del metro, o pasa por sus cuates en su nave ¿qué más da? El chiste es que Testoporky está ahí, en la cantina, con Granpilín y Bonito, interpretando su comedia de cada viernes

HEB: Girbrán, Diego y Sahé, han tomado clases de instrumentos durante toda su vida, pero solo han tomado clases con profesores hombres, estas clases son privadas, duran alrededor de una hora en espacios cerrados. Probablemente si ellos fueran mujeres, abrirán que tenido que suspender sus clases debido al acoso de alguno de sus profesores y jamás hubieran logrado ser tan virtuosos en la música o es más incluso hubieran abandonado por completo la música.

ALEX: Apenas pasan cinco minutos y los tres boys ya están hablando de mujeres, como si quisieran garantizarse los unos a los otros que el día de hoy no son gays. Sobre todo, Granpilín habla y habla de las morras que se cogió la semana pasada, y los otros dos escuchan atentamente a ver si le pueden aprender algún truco. Bonito realiza una oda a unas chichis hermosas que vio en el bus y nuestro Testoporky resume sin mucho entusiasmo sus fracasos facebookeros de los últimos días.

SAHÉ: Hablando de pitos grandes, ahí les va una historia bien verga...

ATZA: Ahí estaba yo, (no sé ni por qué) en medio de esos señores que podemos llamar padres de la patria, de esta patria, gente gorda, peces gordos; ahí estaba por terminar mi turno, cuando de repente alguien se para en medio de todos, y con una voz lenta y rasposa dice:

-Mi pene mide 30 centímetros

A lo que siguió un silencio un poco incómodo y continuó...

-¿No me creen?

No sé por qué pero en ese momento yo sí le creí, después de unos segundos de risas tímidas y caras desconcertadas, su mano derecha se dirigió a su cinturón el cual desabrocho con mucha habilidad (como si fuera una coreografía ensayada por años) y sus pantalones cayeron, las caras de los presentes eran un poema, nadie sabía qué hacer y nadie podía decir nada pues era EL PATRÓN. De pronto se escuchó un ruido sobre la mesa que como un mazazo cimbro los platos y los cubiertos. PUMMM, aquello había caído para la sorpresa de todos los presentes, efectivamente era una verga de más de 30 cm que yacía quieta sobre la mesa, como una bestia dormida esperando despertar.

SILENCIO, SILENCIO ABSOLUTO...

Luego una risa de la misma voz lenta y raposa, que inmediatamente después dijo;
-Por si no me creían.

ALEX: Esta historia es real, este personaje es un reconocido político de la escena nacional y sacarse la verga es uno de sus actos estelares

ATZA: ¿Quién nos vendió la asociación del largo del pito con el poder? sobre todo, ¿en qué momento la compramos? ¿A qué precio?

ALEX: Ya pasaron tres horas y estos tres muchachos están ahogados. Su constante parloteo compulsivo sobre tetas y nalgas y tetas y nalgas se agudiza para evitar el trágico escenario de que la calentura los haga cogerse entre ellos. Bonito se pone nostalgias y recuerda los efluvios de una amiga, sin dejar de ver a Testoporky a los ojos. Y Testoporky no le retira la mirada. Hay algo en Bonito que lo empieza a poner furioso.

Se besan Diego y Girbán

SAHÉ: ¿Qué están haciendo?

DIEGO: Estábamos cotorreando

GIBRAN: Tranquilo

SAHÉ: Chinguen a su madre

ALEX: Granpilín, jamás aceptaría un gesto homosexual

Solo de batería de Gibrán

GIBRAN: La primera vez que me peleé fue con un primo con el que jugábamos mucho de maneras sexuales. Cuando éramos niños no nos daban asco nuestros penes, ni nuestras bocas, ni nuestras secreciones. Íbamos en una primaria para puros varones, en el mismo salón, y en la familia no había niñas de nuestra edad. Todo el contacto sexual que recibíamos provenía de otros varoncillos, voluntaria e involuntariamente. Él y yo jugábamos a que éramos esposos, y nos besábamos y acariciábamos cual pareja de las telenovelas. La de la época ha de haber sido María la del Barrio. Eso sí, nadie sabía que jugábamos así, ni siquiera nuestros otros primos varones en los que confiábamos plenamente. Mis otros primos tenían una cierta superioridad sobre nosotros, eran un año más grandes y sabían un poco más sobre la vida, lo justo para hacernos sentir menos. Cómo insultar, qué insulto era el peor y por qué, cómo quedar por encima con burlas cada vez más específicas. Que te llamaran PUTO era lo más humillante. Un día después de jugar a los esposos le gané en el Mario Kart, me burlé de él porque le gané unos pesitos. A él no le gustó nada y amenazó con contarles a nuestros primos de nuestro íntimo juego. Sabiendo que iban a llegar en cualquier momento, me alteré. Sonó el timbre, eran ellos, escuché sus voces. Los invitaron a subir donde jugábamos Nintendo. Mi otro primo sugería que les iba a decir de maneras cada vez más indiscretas. Casi le rompo la nariz a golpes desesperados...

MUSTH 2

Musth es el nombre que recibe el ciclo hormonal de los elefantes machos. Durante ciertas épocas, sin previo aviso, la testosterona en su cuerpo aumenta un 700 por ciento. A consecuencia de ello los elefantes segregan un líquido ambarino de las orejas y su comportamiento se modifica. Algunos científicos interpretan este cambio como que los hombres se ponen más violentos y sexuales. Estos científicos machos, piensan que la violencia es el monopolio y la obligación del hombre, que las mujeres no deben apropiarse de ella y que para ser masculinos los hombres deben ejercerla.

SAHÉ: Estaba con una de mis exnovias, acabábamos de terminar de tener sexo y a juzgar por lo sucedido, era la mejor cogida de su vida. Me sentenciaba como el mejor de sus amantes. Eventualmente, después del coito empezamos a hablar de nuestros examantes, ella comenzó a hablar de penes, elogiaba mi pene. Hasta que llego a la conversación ese pinche Juan Carlos, hablaba de su pito, tenía un pene que la sorprendió. Yo trataba de mantener con una máscara mi ecuanimidad mientras escuchaba todos los atributos del pene de ese culero, en un momento de desesperación quería llegar hasta el final, quería saber el tamaño del pene de ese wey, al final le pregunté cuando media. Las palmas de sus manos empezaron a abrirse de manera paralela

como si dejara respirar el diafragma de un acordeón. Su sombra me eclipsaba. -Tal vez era como la tuya. Fiuf, un descanso del tormento. -No, sabes qué... definitivamente era más grande.

GIBRAN: ¿Cuántas veces han oído esta historia? ¿A cuántos les ha pasado eso con su pareja? de ser intimidados por las exparejas ¿Por qué creemos que el tamaño del pito va a determinar si nos quieren más o menos? ¿Por qué creemos que somos responsables de qué el sexo este bien?

Se ponen los lentes

DIEGO: Somos responsables de un buen de cosas, de impulsar la economía de esta nación. Si en este momento se meten en el INEGI encontraremos que 90% de las personas asesinadas en este país son del sexo masculino. Masculinicidio, es un crimen de genero a gran escala.

ATZA: Hay algo más preocupante. Nadie reclama a estos muertos.

HEB: Seguramente han escuchado más de una vez este tipo de comentarios, incluso tal vez les han posteado en sus muros este dato del INEGI si ustedes han publicado una nota de un feminicidio. Están olvidando algunos datos, que también aparecen en esta cifra del INEGI. En su mayoría la muerte de los hombres fue a consecuencia de un arma de fuego, asesinados por una bala perdida, al narcotráfico, los hombres son asesinados por hombres. El otro 10% de las mujeres en su mayoría fueron asesinadas, asfixiadas, torturadas por hombres también. Sus muertes tienen más saña, a partir de 2006 van a poder identificar que la muerte en las mujeres es una constante y los cuerpos de las mujeres aparecen en la vía pública, masacrados, degradados, violentados sexualmente, al final es una demostración de poder sobre el cuerpo femenino. Es una violencia que está en todos lados y es un poco invisible, por ejemplo, en la familia, 6 de cada 10 mujeres son asesinadas por su familia. Son asesinadas por el simple hecho de ser mujeres y por gente cercana a ellas, a diferencia de los hombres que generalmente son asesinados por desconocidos. Estos crímenes no solo son por un alza a la violencia, sino que son crímenes de odio hacia el cuerpo femenino. Por ejemplo, acabando función todas las noches tenía que pedirle a alguno de ellos que me acompañara, porque además del peligro de un asalto además yo también tenía que librarme de un acoso, que me sigan al metro o que me embarren el pito. Si me llegaba a pasar algo, seguramente mi mamá lo primerito que iba a pensar era; por qué mi hija salió tan tarde del teatro, por qué se puso vestido. Pero después de toda esta obra lo que van a recordar ustedes es que el 90% de las muertes son de hombres.

ALEX: Seguramente no entendieron lo que les dijiste, pero mira, al final como son las niñas las que promueven la violencia. Escucha, esta es una canción de niñas.

Don Federico mato a su mujer

la hizo picadillo, la puso a remover

La gente que pasaba olía que apestaba

Era su mujer, fría en un satén

Esto lo cantan en las escuelas, las maestras lo enseñan. No somos los niños el problema.

SAHE: Él es Testoposky, tú eres Testoporky. El día de hoy no ha podido tener sexo, ha pasado horas hablando con sus amigos de sus fracasos, una ansiedad lo hace desviar su trayecto, pasa por una calzada llena de putas. por él sabe que hay solo encontrará hombres con tetas y mujeres con penes, lo mejor de ambos mundos.

Sonidos del piramidi

GIBRAN: Hola, papi

DIEGO: Hola, ¿cuánto una mamada?

ATZA: 300

DIEGO: ¿Por las dos?

SAHE: Tal vez jamás hayas estado antes con una trans, sin embargo, hay algo en esta interpelación...

ATZA: Mil quinientos por las dos, incluye masaje activo o pasivo, dependiendo.

SAHE: La esquizofrenia estalla. Hay varios mensajes repetidos que taladran tu cerebro. Ecuaciones, transacciones, tipos de cambio pasan por tu mente. Dos, cinco, diez horas de trabajo se convertirán en sexo inconsecuente y el riesgo de una infección.

ATZA: ¿Quieres que te enseñe mi puchita?

GIBRAN: Ándale precioso, anímate

SAHÉ: ¿Ustedes creen que estos personajes piensen que él es atractivo? Lo de ellas es una representación, es un acto teatral, detrás de esto los trans podrían ser víctimas de la trata de personas. Lo que para él es placer para ellas es trabajo.

ALEX: Yo quisiera aclarar un poco lo que acaba de suceder... Para relajarnos un poco, quiero dejar en claro que esto fue un intercambio económico, un tipo tiene un deseo y hay un mercado para él para satisfacer este deseo a partir de una transacción económica. Los hombres somos muy afortunados y nuestro mercado es muy amplio, podemos encontrar muchas maneras de satisfacer nuestros placeres. Pero no es así para las chicas, las chicas tienen mucha menos oferta, por eso quisiera que ustedes imaginaran ¿cuánto estarían dispuestas a pagar por el mejor sexo de sus vidas? pero el escenario no es tan sencillo, imaginemos que para recibir cualquier tipo de afecto ustedes tienen que desembolsar dinero sí o sí. Esto significa que hay un grupo de personas especializadas para satisfacer todos sus placeres. Todos puede ser satisfecho. Quiero que una voluntaria me responda ¿Cuánto estarías dispuesta a pagar? Es el mejor sexo que vas a tener en tu vida, garantizado. Lo que tu pidas.

Para extender un poco más la propuesta, ustedes van a encontrar en el programa el correo de la compañía, nosotros nos ofrecemos a dar este servicio para aquellas que quieran tomarlo por aquello de que la oferta para ustedes es menos, pueden escribirnos un correo si alguno de nuestros compañeros les gusto. Tenemos a Diego, Atza, Sahé, Gibrán y yo su servidor, Alex.

DIEGO: Supongo que a veces no hay dinero, yo acepto con mucho gusto el trueque, una cena o una canción.

ATZA: Hablando de canciones yo escribí esta para una de mis compañeras

Conmigo no sirve hacerte la lista, pensando el machismo exclusivo de hombres y mientras tanto te escondes en tu nueva moral feminista.

Quieres subir tu autoestima, evadir tus responsabilidades

no todos los hombres somos criminales

Eres parte del juego, no creo en tu moral

Tu supuesta conciencia, obedece a la misma, división ancestral

y no te lo has preguntado, que tus rabias le vienen muy bien al estado

Mi pene tan libre como mis ideas

acércate mami para que lo creas

no son blandengues

te llevo de compras si quieres que alguien te entienda

así que cariño, ya deja los dramas

cariño acércate y mama

cariño llevo tu señor en la cama

Así que por que te complicas si todo es sencillo

te doy de mi sabiduría

te trato bonito y te adorno con brillo

qué no entiendes, aquí estoy para ti

HEB: Llevan 40 minutos deslindándose de todo y yo llevo 40 minutos aguantando...

Pelea

ALEX: Piensan que no te van a romper la madre porque eres morra, ¿verdad?

Golpe

Si fueras hombre ya te hubiera dado en tu puta madre

HEB: Llevo seis meses lidiando con su violencia, aguantarlos no es una forma de lidiar con ustedes

SAHE: Ya no mames. Al menos vamos a terminar

HEB: Yo no tengo que estar en el mismo lugar que ellos

DIEGO: No mames

ATZA: No sean ridículos

GIBRAN: Y el otro pendejo ya también se fue

DIEGO: Sí se fue

ALEX: pero hay que seguir

GIBRAN: Testoporky va a ir por unas putas otra vez, no va a estar satisfecho, va a ir con sus amigas, las va a molestar. Se va a comparar un carro o va a mandar a la chingada a su amiga. Porque ya no sabe ni cuáles son sus deseos.

DIEGO: Testoporky quisiera ser un monje y aliviarse del mundo.

ALEX: Testoporky quisiera ser una puta y que le rompan el culo.

ATZA: Testoporky quisiera ser cualquier otra cosa que no fuera un Testoporky, pero el deseo está ahí, incondicional, recurrente.

DIEGO: Llega a su casa pensando en su roomie. Su cuarto está cerrado. Tal vez su roomie también esté borracha... ¿Y si le tocara?

SAHÉ: Testoporky toma el metro de regreso a su casa. En la estación siguiente se suben tres chavas, algo borrachas, con tacón y minifalda.

ALEX: Testoporky estaciona el coche y camina por la calle. Empieza a seguir a una muchacha.

Los siguientes textos se dicen de corrido, tienen repartidos entre los intérpretes los textos, pero si no los dice el otro alguien más lo dirá.

Testoporky le agarra la pierna, o toca como desquiciado a la puerta de su roomie, o le embarra el pito antes de salir del vagón. Testoporky convence a una desconocida de subirse al auto. Testoporky maneja un uber, es el jefe de la empresa, es un profesor, un colega, una rata, un político, un doctor, un dramaturgo... Testoidiota la mira. Testopedo imagina que cruzó las piernas para hacerse la difícil, que se hizo a un lado por falsa decencia. Testopuerco alucina.

SAHÉ: O tal vez a Tretopadre basta con las violaciones discretas de todos los días: distribuir las fotos eróticas de sus amantes, quejarse de la comida que le sirvieron en la mesa, no tomar en cuenta sus opiniones, explicarles cómo funciona el mundo.

ALGUNO DE LOS INTERPRETES: Aquí Hebzoáriba decía un texto, algo así como

-Testomama que le dice a su hija que no puede salir así a la calle, o testoooficinista que piensa que su jefa está en el puesto en el que esta porque se coge al director. -

ATZA: presidente de la junta de padres de familia, presidente de la junta vecinal y sobre todo creador de un hogar cálido donde se forman los futuros testomiembros de esta sociedad. Es un padre en toda la extensión de la palabra RESPONSABLE, un hombre que enseña a pensar, que nunca desiste, que provee y fomenta la virginidad de sus hijas.

Los siguientes textos se dicen mientras se avienta la guitarra, de corrido, entre todos los intérpretes.

El Testoporky lleva diez años sin novia. El Testoporky está comprometido con una chava cinco años menor. El Testoporky lleva 10 años casado. El Testoporky tiene una novia, ¿pero ¿quién está satisfecho cogiendo con una sola persona? El Testoporky promulga la sexualidad abierta, pero es bien celoso. Su novia ya no se excita como antes. Su novia nunca se excitó. El Testoporky nunca ha ligado a una mujer que considere guapa. El Testoporky se acaba de casar, pero quiere coger, chingá.

O tal vez Testoporky reúne las condiciones temporales para resistir. Tal vez es joven, blanco, tal vez ha estudiado una maestría, tal vez ha logrado seducir a sus amigas o tiene sexo fenomenal con su pareja, pero de todas maneras lo piensa:

¿Y si esa mujer estuviera tan caliente como yo?

¿Y si ella igual que yo tiene ganas de que tire la puerta a golpes?

¿Cómo sé que no se reprime las ganas si yo mismo me las estoy reprimiendo?

¿Qué pasa en la cabeza de Testoporky justo antes de volverse un criminal? ¿A quién le importa?

DIEGO: ¿A alguien le importa? Me había acostado con una chava, después de una semana me busco para que nos viéramos, yo pensé, ingenuamente que quería volver a acostarse conmigo, que tenía quizás una nueva amante, pero no. Me dijo que nos viéramos en un café, okey quiere platicar. Me pregunto ¿te acuerdas que pasó esa noche? si me acordaba, estábamos borrachos y estuvimos cogiendo. No me venía se rompió el condón, estaba bien pedo, me puse atrás de ella, le empecé a chupar la vagina, baje un poco más, le chupe el ano, a juzgar por su reacción le estaba gustando, ¿y después? le empecé a acariciar las nalgas con el pito, le deje caer mi peso. ¿Porque lo hiciste? me dijo ella. En ese momento me di cuenta de que quizás a ella no le estaba gustando, que quizás ella estaba más borracha de lo que les estoy contando, tal vez ella estaba un poco inconsciente.

ALEX y ATZA *Amaran a Diego*

ALGUNO DE LOS INTERPRETÉS va a la silla de HEB, toma el texto, lo lee

MUSTH 3

Los mahouts de la India amarran a los elefantes y los dejan sin comer hasta que acaba el Musth. Los zoológicos los encierran durante el mes entero que dura su periodo. En libertad lo primero que hacen los elefantes al entrar en Musth es abandonar su comunidad por voluntad propia y viven en soledad. Si se encuentran a otro elefante en su camino bailarían con él una danza de golpes y embestidas, una danza que puede conducir a la muerte. Pero por más que los científicos les pongan cámaras y radares, por más que los rastreen, nunca podrán decir que son violentos. Porque la violencia es una palabra humana, con su propia historia —humana— de abuso de poder. Todas las palabras humanas tienen una historia, incluyendo a la palabra naturaleza. Por eso no hay manera de decir que la violencia es causada por la testosterona. Ningún ser humano puede justificar nada diciendo que sus acciones son naturales. Si la naturaleza existe, no es un lienzo en blanco donde podemos depositar toda nuestra mierda.

Juego de manos

Entra Mar

MAR: Qué fácil es que se quede aquí tirado esperando a que sintamos lastima por él y volvamos a reproducir la misma mierda una y otra vez.

Sus comentarios son muy importantes, le agradeceremos contestar el siguiente formulario:

DE LA ACTIVIDAD CULTURAL:

Fecha: 29 Sept.

Lugar: Chihuahua

Obra o actividad: Testosterona = violencia

Grupo o artista: CROMAGNON

1. ¿A cuántas actividades culturales de este tipo ha asistido anteriormente?

1ª vez () (1-5) (5-10) (10-20) Más de 20 ()

2. ¿Qué precio pagó por su boleto? 100.00 Lo considera: Adecuado () Alto () Bajo ()

3. ¿Por qué medio se enteró de esta actividad cultural?

Radio () TV () Revistas () Periódicos ()
Carteles () Folletos () Recomendación () → Otro whatsapp

4. Le parece que la difusión realizada es:

Suficiente () Insuficiente () Excesiva () Nula ()

5. ¿Asistiría nuevamente a este tipo de actividades culturales? Sí () No ()

¿Por qué?

Me parece una forma profundamente pedagógica
Observaciones, sugerencias y/o comentarios de la actividad cultural
Que por favor se convierta en película para
llegar a más personas

DATOS DE LA PERSONA QUE ASISTE A LA ACTIVIDAD CULTURAL:

6. Edad: 67 Sexo: Hombre Estado civil: casado

7. ¿En qué lugar reside? Favor de anotarlo por Estado, Municipio, Delegación Política y Colonia

Chihuahua, col. Centro

8. ¿Qué tipo de transporte utilizó para llegar al recinto?

auto propio

9. Asiste con: Familiares () Amistades () Pareja () Solo ()

10. ¿Cuál es su nivel máximo de estudios?

Primaria () Secundaria () Preparatoria o equivalente () Licenciatura () Otro

11. ¿Cuál es su profesión o actividad?

psicólogo comunitario

Sus comentarios son muy importantes, le agradeceremos contestar el siguiente formulario:

DE LA ACTIVIDAD CULTURAL:

Fecha: 29/Septiembre/2019 Lugar: Teatro Butano
Chihuahua, Chih.

Obra o actividad: _____ Grupo o artista: CEOMAGNON

1. ¿A cuántas actividades culturales de este tipo ha asistido anteriormente?
1ª vez () (1-5) (5-10) (10-20) Más de 20 ()

2. ¿Qué precio pagó por su boleto? 100 Lo considera: Adecuado () Alto () Bajo ()

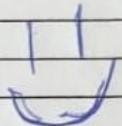
3. ¿Por qué medio se enteró de esta actividad cultural?
Radio () TV () Revistas () Periódicos ()
Carteles () Folletos () Recomendación () Otro Mi padre

4. Le parece que la difusión realizada es:
Suficiente () Insuficiente () Excesiva () Nula ()

5. ¿Asistiría nuevamente a este tipo de actividades culturales? Sí () No ()

¿Por qué?
Me parece que es una obra que genera una incomodidad que requerimos exper

Observaciones, sugerencias y/o comentarios de la actividad cultural

 #10

DATOS DE LA PERSONA QUE ASISTE A LA ACTIVIDAD CULTURAL:

6. Edad: 18 Sexo: Masculino Estado civil: Soltero

7. ¿En qué lugar reside? Favor de anotarlo por Estado, Municipio, Delegación Política y Colonia
Chihuahua, Chihuahua, Saucito

8. ¿Qué tipo de transporte utilizó para llegar al recinto?
Automóvil

9. Asiste con: Familiares () Amistades () Pareja () Solo ()

10. ¿Cuál es su nivel máximo de estudios?
Primaria () Secundaria () Preparatoria o equivalente () Licenciatura () Otro _____

11. ¿Cuál es su profesión o actividad?
Estudiante

Sus comentarios son muy importantes, le agradeceremos contestar el siguiente formulario:

DE LA ACTIVIDAD CULTURAL:

Fecha: 29/09/19

Lugar: Chihuahua

Obra o actividad: MOST

Grupo o artista: _____

1. ¿A cuántas actividades culturales de este tipo ha asistido anteriormente?

1ª vez () (1-5) (5-10) (10-20) Más de 20 ()

2. ¿Qué precio pagó por su boleto? 100 Lo considera: Adecuado (✓) Alto () Bajo ()

3. ¿Por qué medio se enteró de esta actividad cultural?

Radio () TV () Revistas () Periódicos ()
Carteles (✓) Folletos () Recomendación (✓) Otro Redes Sociales

4. Le parece que la difusión realizada es:

Suficiente (✓) Insuficiente () Excesiva () Nula ()

5. ¿Asistiría nuevamente a este tipo de actividades culturales? Sí (✓) No ()

¿Por qué?

Me gusto sentirme parte del momento

Observaciones, sugerencias y/o comentarios de la actividad cultural

A veces no sabia si seguian actuando o era real

DATOS DE LA PERSONA QUE ASISTE A LA ACTIVIDAD CULTURAL:

6. Edad: 24 Sexo: F Estado civil: Soltera

7. ¿En qué lugar reside? Favor de anotarlo por Estado, Municipio, Delegación Política y Colonia

Chihuahua, Chihuahua, Francisco I. Madero

8. ¿Qué tipo de transporte utilizó para llegar al recinto?

Transporte público

9. Asiste con: Familiares () Amistades () Pareja () Solo (✓)

10. ¿Cuál es su nivel máximo de estudios?

Primaria () Secundaria () Preparatoria o equivalente () Licenciatura () Otro MBA

11. ¿Cuál es su profesión o actividad?

Comercio

Sus comentarios son muy importantes, le agradeceremos contestar el siguiente formulario:

DE LA ACTIVIDAD CULTURAL:

Fecha: 27-Sept-2019

Lugar: Chihuahua, Chihuahua

Obra o actividad: Musth

Grupo o artista: Cromagnon

1. ¿A cuántas actividades culturales de este tipo ha asistido anteriormente?

1ª vez (1-5) (5-10) (10-20) Más de 20 ()

2. ¿Qué precio pagó por su boleto? 50 Lo considera: Adecuado Alto () Bajo ()

3. ¿Por qué medio se enteró de esta actividad cultural?

Radio () TV () Revistas () Periódicos ()
Carteles Folletos () Recomendación () Otro _____

4. Le parece que la difusión realizada es:

Suficiente Insuficiente () Excesiva () Nula ()

5. ¿Asistiría nuevamente a este tipo de actividades culturales? Sí No ()

¿Por qué?

Cumple la función de crear preguntas neces

Observaciones, sugerencias y/o comentarios de la actividad cultural

Traerlas a Tijuana, B.C.

DATOS DE LA PERSONA QUE ASISTE A LA ACTIVIDAD CULTURAL:

6. Edad: 21 Sexo: M Estado civil: Soltero

7. ¿En qué lugar reside? Favor de anotar por Estado, Municipio, Delegación Política y Colonia

Tijuana, Baja California

8. ¿Qué tipo de transporte utilizó para llegar al recinto?

Vivebus, Avión.

9. Asiste con: Familiares () Amistades () Pareja () Solo

10. ¿Cuál es su nivel máximo de estudios?

Primaria () Secundaria () Preparatoria o equivalente () Licenciatura Otro _____

11. ¿Cuál es su profesión o actividad?

Guía turístico/estudiante

Sus comentarios son muy importantes, le agradeceremos contestar el siguiente formulario:

DE LA ACTIVIDAD CULTURAL:

Fecha: 26 sep 2019

Lugar: Chihuahua

Obra o actividad: Musth

Grupo o artista: Comp. Croq mañon

1. ¿A cuántas actividades culturales de este tipo ha asistido anteriormente?

1ª vez (1-5) (5-10) (10-20) Más de 20 ()

2. ¿Qué precio pagó por su boleto? \$50 Lo considera: Adecuado Alto () Bajo ()

3. ¿Por qué medio se enteró de esta actividad cultural?

Radio () TV () Revistas () Periódicos ()
Carteles () Folletos () Recomendación () Otro Facebook

4. Le parece que la difusión realizada es:

Suficiente Insuficiente () Excesiva () Nula ()

5. ¿Asistiría nuevamente a este tipo de actividades culturales? Sí No ()

¿Por qué?

Es interesante.

Observaciones, sugerencias y/o comentarios de la actividad cultural

Gracias, x presentar este tema social, es muy importante para mi como mujer que se traen "discusiones" al respecto

DATOS DE LA PERSONA QUE ASISTE A LA ACTIVIDAD CULTURAL:

6. Edad: 23 años Sexo: femenino Estado civil: soltera

7. ¿En qué lugar reside? Favor de anotar por Estado, Municipio, Delegación Política y Colonia

Chihuahua, Chihuahua, México

8. ¿Qué tipo de transporte utilizó para llegar al recinto?

Automovil Privado

9. Asiste con: Familiares () Amistades () Pareja Solo ()

10. ¿Cuál es su nivel máximo de estudios?

Primaria () Secundaria () Preparatoria o equivalente () Licenciatura () Otro maestra

11. ¿Cuál es su profesión o actividad?

Medico Veterinario Zootecnista

Fuentes de consulta:

Diccionarios

Cambridge University, *Cambridge Dictionary*, Cambridge: Cambridge University 2000.

García, Fernando, *Diccionario alternativo para abordar el arte contemporáneo*, Hacia una crítica actual, apunte de cátedra, <https://www.lanacion.com.ar/opinion/sobredosis-de-palabras-fetich-diccionario-alternativo-para-abordar-el-arte-contemporaneo-nid1977337> , (Consultado 01/08/2019)

Pavis, Patrice, *Diccionario de Teatro*, Buenos Aires: Paidós, 1998.

Real Academia de la Lengua Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, 22ª Edición: RAE, 2001.

Bibliografía

Barba, Eugenio, *El arte secreto del actor*, Costa Rica, Prisma Editorial, 1990.

Bauman, Zygmunt, *Amor Líquido, acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, Ciudad de México: FCE, 2013.

Bauman, Zygmunt, *Tiempos líquidos*, México: Tusquets, 2009.

Berlant, Lauren and Warner, Michael, *Sex in Public*, Chicago: The University Chicago press, 1998.

Boal, Augusto, *Juegos para actores y no actores*, España, Alba Editorial, S.I.U, 1998.

Bourdieu, Pierre, *La dominación masculina*, España: Anagrama, 2002.

Butler, Judith, *Cuerpos que importan, sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, Argentina: Paidós, 2002.

Butler, Judith, *Sujetos del deseo Reflexiones Hegelianas en la Francia del siglo XX*, Buenos Aires-Madrid: Amorrortu ediciones, 1999.

Cao, L.F Marián, *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, España: NARCEA, 2000.

Colectivo DesFase, *Contra el arte y el artista*, Chile: librosdesfase, 2011.

Craig, E.Gordon, *El arte del Teatro*, México: Escenología A.C., 2011.

Chang, Jeff, *Can't Stop won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*, USA: Picador, 2005.
Chu Y. Judy y Carol Gilligan, *when boys become boys. Development, relationships, and masculinity*, NY, NUY Press, 2014.

De León, Marisa, *Espectáculos escénicos. Producción y difusión*, México, CONACULTA, 2013.

- Deleuze, Gilles, *Derrames, entre el capitalismo y la esquizofrenia*, Buenos Aires: Cactus, 2010.
- Deleuze, Gilles, “¿Qué es un dispositivo?” en *Michel Foucault, filósofo*, Barcelona: Editorial Gedisa, 1990.
- De Sousa Santos, Boaventura, *Una epistemología del sur*, Argentina: CLACSO, 2009.
- Dubatti, Jorge, *Introducción a los estudios teatrales*, Buenos Aires, AUTEL, 2012.
- Esposito, Roberto, *Bios, biopolítica y filosofía*, Buenos Aires, Amorruts editores, 2006.
- Favorini, Attilio, Introduction. “After the Fact: Theater and the Documentary impulse”, en *Ten plays of Documentary Theater*, Neva Jersey: The Ecco Press, 1995.
- Féral, Jossette, *Mise en scène et jeu de l'acteur*. Tome II, Le corps en jeu. Montreal/Bruselas: Éditions Jeu/Éditions Lansman, 1998.
- Franco Peplo, Fernando, *El concepto del performance según Erving Goffman y Judith Butler*, España: Universidad Nacional de Córdoba, 2014.
- Freire, Paulo, *La pedagogía del oprimido*, Madrid, Siglo XXI, 2011.
- Freire, Paulo, *La educación como practica de la libertad*, México, Siglo XXI, 2017.
- Garces, Marina, *Un mundo común*, España: ediciones Bellaterra, 2013.
- Gilligan, Carol, *La ética del cuidado*, Barcelona: Cuadernos de la fundación Victor Grífolds y Lucas, 2013.
- Guerra, Paula y Tania Moreira, *Keep it simple, make it fast! An approach to underground music scens*. Volumen I, Portugal, Universidad de Porto, 2015.
- Gross, Elizabeth y Carole Pateman, “¿Qué es la teoría feminista?” en *Feminist Challenges. Social and Political Theory*, Boston, Northeastern University Press, 1986.
- Jerzy Grotowski, *Il teatr laboratorium 1959-1969*, Firenze Italia, La Casa Usher, 2007.
- John L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras*, Ciudad de México, Paidós, 2018.
- Luckhurst, Mary, *La palabra que empieza por D*. España:Ed. Fundamentos Colección Arte, 2008.
- Ludditas Sexxxuales, *Ética amatoria del deseo libertario y las afectaciones libres y alegres/ Ludditas Sexxxuales*, Buenos Aries: Queen Ludd, 2016.
- Witting, Monique, *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Madrid: EGALLES, 2006.
- Mintz, Frank (compilador), *Bakunin, crítica y acción*, Buenos Aires, Utopía Libertaria, 2006.
- Noble, Andrea, *El llanto de Pancho Villa*, Ciudad de México: Archivos de la Filmoteca 68, 2011.

- Ngozi Adichie, Chimanda, *Querida Ijeawele, Cómo educar en el feminismo*, México: Literatura Random House, 2017.
- Ochoterna, Issac, *La evolución del hombre*, Ciudad de México: Revista de la Universidad de México, 1932.
- Olamendi, Patricia, *Feminicidios en México*, Ciudad de México: INMUJERES, 2016.
- Oliveros, Pauline, *Deep listening a Composer's Soud Practice*, San Bernardino California, iUniverse, 2005.
- Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, España: Austral, 2016.
- Ortiz, Rubén, "La actoralidad en nuestro teatro", en *Un silgo de teatro en México*, coord. David Olgúin, México: FCE, Conaculta, 2011.
- Parrini, Rodrigo, *Falotopías, indagaciones en la crueldad y el deseo*, México: Universidad Central, UNAM y PUEG, 2016.
- Popper, Frank, *Arte acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*, Madrid: Akal/ Arte y estética, 1989.
- Preciado, Paul Beatriz, *Testo Yonki*, España: Editorial Espasa, 2008.
- Rivera, Guadalupe et al., *No nacemos machos*, México: Ediciones La Social, 2017.
- Piketty, Thomas, *Capital en el vigésimo primer siglo*, Londres, Harvard University Press, 2014.
- Rancière, Jacques, *El espectador emancipado*, Argentina: Bordes Manantial, 2010.
- Rapaille, Clotaire, *El código cultural*, Cali: Editorial Norma, 2007.
- Rizk, Beatriz, J., *Creación Colectiva*, Buenos Aires, Atuel, 2008.
- Quintana, Alma, *¿Cómo encender un fósforo?*, México: Cultura, FONCA, 2019.
- Sánchez, José A., *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, Murcia, Centro Párraga, 2010.
- Sánchez, Xaro, *¿Somos una especie violenta? La violencia humana explicada desde la biología y la psicopatología*, Barcelona. UBE, 2014.
- Schechner, Richard, *Estudios de la representación*, Ciudad de México: FCE, 2012.
- Serret Bravo, Estela, *Qué es y para qué es la perspectiva de género, Libro te texto para la asignatura perspectiva de género en educación superior*, Oaxaca, Instituto de la mujer oaxaqueña ediciones, 2008.
- Stanislavski, Constantine, *El trabajo del actor sobre sí mismo*, Barcelona: Alba Editorial, 2009.
- Valencia, Sakay, *Capitalismo gore*, España: Melusina, 2010.

Valcárcel, Amelia, *La memoria colectiva, los retos del feminismo*, Santiago, Chile, CEPAL, Naciones Unidas, serie Mujer y desarrollo, 2001.

Páginas web

Compañía CroMagnon, <http://cromagnon.com.mx/?project=nombre-de-proyecto-3>, (Consultado 6/07/2019)

Complices por la Igualdad, entre hombres México, *¿violencia es igual a testosterona?* / *Fragmento de la obra Musth en la Comisión Nacional de Derechos Humanos CDMX*, <https://www.entrehombres.net/497-violencia-es-igual-a-testosterona-fragmento-de-la-obra-musth-en-la-comision-de-derechos-humanos-cdmx/> (Consultado 23/07/2019)

Cultura UNAM, <http://culturaunam.mx/impulso/sobreelfestival.php>, (Consultado 07/09/2019)

Diagnóstico nacional sobre la discriminación hacia personas LGBTI en México, Gobierno de México, <https://www.gob.mx/ceav/documentos/diagnostico-nacional-sobre-la-discriminacion-hacia-personas-lgbti-en-mexico>, (Consultado 26/07/2019)

Gobierno de la Ciudad de México, Boletín estadístico de la incidencia delictiva en la Ciudad de México del mes de agosto 2019, Ciudad de México, agosto 2019, <https://www.pgj.cdmx.gob.mx/procuraduria/estadisticas-delictiva>, (Consultado 09/09/2019)

Judd, Clive, So what does the assistant director actually do?, The Water Mill Theatre, <https://www.watermill.org.uk/blog/index.php/so-what-does-the-assistant-director-actually-do/>, (Consultado 8/07/2019)

ONU, <https://womenwatch.unwomen.org/>, (Consultado 06/09/2019)

Pérez Buchelli, Elisa, Danza, pensamiento y creación coreográfica, Argentina, Dantz-Ango, <https://dantz-ango.blogspot.com/2014/09/coreografia-que-es.html>, (Consultado 24/07/2019)

Parkinson, Chrysa, *Self-Interview*, 2008-2009, <https://vimeo.com/26763244> (Consultado 5/09/2019)

Preciado, Beatriz. (2012). “Queer”: Historia de una palabra. Paroledequeer, <http://paroledequeer.blogspot.com.co/2012/04/queer-historia-de-una-palabra-por.html> (Consultado 31/07/2019)

Solimano Andrés, *El capitalismo del siglo 21. Crisis, desigualdad y déficit democrático*, <https://radio.uchile.cl/2014/01/17/el-capitalismo-del-siglo-21-crisis-desigualdad-y-deficit-democratico/>, 2014, (Consultado 10/09/2019)

Spangberg, M. *¿Cuál es el significado de lo contemporáneo?*, Madrid, La Casa Encendida, 2007 <https://inquietando.wordpress.com/textos-2/%C2%BFcual-es-el-significado-de-%E2%80%9Ccontemporaneo%E2%80%9D-por-marten-spangberg/> (Consultado el 10/07/2019)

The Living Theater, History, <https://www.livingtheatre.org/history>, (Consultado 01/10/2019)

Vaca 35, https://www.vaca35teatro.com.mx/la-vaquita/?fbclid=IwAR23A_jNoGgKry5vV5JJCONnerpGhimNjpUEEQ9Pshlv3IFcrLoYXH8OGXM, (Consultado 24/07/2019)

Periódicos

Ávila, Yurira, *¿Cómo surgió el movimiento Me Too y cómo revivió en México?*, Ciudad de México, Animal Político, 27/02/2019, <https://www.animalpolitico.com/elsabueso/como-surgio-el-movimiento-me-too-y-como-revivio-en-mexico/>, (Consultado 04/08/2019)

Bellegarrigue, Anselme, *Manifiesto (el primer manifiesto del anarquismo: una condena inexorable y definitiva del poder y de la política)*, Francia, primer número, periódico L'anarchie, journal de l'ordre, 1850.

Borraz, Marta, *La 'culpa' es del alcohol o de la ropa provocativa: la cultura de la violación se resiste a desaparecer*, Ciudad de México, El diario, 06/06/2018

Espinosa, Ana, *¿Qué significa LGBTTTI?*, Ciudad de México, El Universal, 22/06/2018

Langner, Ana y Emir Olivares, *Cifras oficiales: la violencia contra las mujeres sigue al alza*, La Jornada, Política, 8/03/2019

Lepecki, Andre, *Coreopolicia y coreopolítica o la tarea del bailarín*, Ciudad de México, Nexos, 2016, <https://cultura.nexos.com.mx/?p=10775> (Consultado 08/08/2019)

Murillo, Celeste, *¿Quién es Judith Butler?*, La izquierda Diario, PTS, 08/05/2018 de , <https://laizquierdadiario.com/Quien-es-Judith-Butler>, (Consultado 6/06/2019)

Ortuño, Antonio, *La Porkyracia en El País*, 31/03/2017.

Publimetro, *Congreso de Nuevo León aprueba criminalización del aborto*, Publimetro, 06/03/2019, <https://www.publimetro.com.mx/mx/noticias/2019/03/06/congreso-nuevo-leon-aprueba-criminalizacion-mujeres-aborten.html>, (Consultado 07/09/2019)

Vázquez, Tania Jessica, *Teatro: Musth (o el elefante que los hombres llevan dentro)*, Ciudad de México, El Universal, Opinión, 20/11/2017.

Artículos en revistas

Cruz, Raúl, *Marcelino Perelló, ex dirigente estudiantil, dice en radio que “sin verga no hay violación”*, Ciudad de México, Plumas Atómicas, 7 de abril del 2017, <https://plumasatomicas.com/explicandolanoticia/402176/> (Consultado 02/08/2019)

Fragas, Eugenia, *El pensamiento binario y sus salidas. Hibridez, pluricultura y mestizaje*, Revista Estudios Sociales Contemporáneos N°9 / IMESC-IDEHESI-CONICET, octubre 2013 / pp. 66 – 75, (Consultado 07/09/2019)

Forbes Staff, *México tiene la peor brecha salarial de género de Latinoamérica: informe*, Ciudad de México, Forbes México, 22/07/2019, <https://www.forbes.com.mx/mexico-tiene-la-peor-brecha-salarial-entre-hombres-y-mujeres-informe/> (Consultado 07/09/2019)

García Martínez, Inma, *Artes vivas: definición, polémica y ejemplos*, Barcelona, *Estudios escénicos*, núm. 43. 2018

Montoya, Miguel, *Arte y anarquismo*,
http://www.saber.ula.ve/bitstream/handle/123456789/20365/miguel_montoya.pdf?sequence=2&isAllowed=y, (Consultado 03/08/2019)

National Geographic, *La mujer en la primera Guerra Mundial ¿Un nuevo camino hacia la igualdad?*, Nacional Geographic, 8 de septiembre 2014, (Consultado 10/09/2019)

Lima, Solayne Caignet, *Fisiología del aprendizaje en alumnos de bel canto*, Universidad Autónoma de Zacatecas, *Revista Electrónica sobre Cuerpo Académicos y Grupos de Investigación en Iberoamericana*.

Ananth, Deepa “Musth in Elephants”, en *Zoo sprint journal*, Vol. XV, Number V, May 2000.

Arruda, Talita Cavalcante de Morais, Pedro Sadi Monteiro, *Los conceptos de vulnerabilidad humana y la Integridad individual para la bioética*, *Rev. bioét.* (Impr.). 2017; 25 (2): 311-9

Bonino, Méndez Luis, *Michomachismos: la violencia invisible en la pareja*, Madrid, versión corregida y ampliada de los artículos publicados en las actas de las Jornadas de la Federación de sociedades españolas de terapia familiar (1993) y de la Dirección de la mujer de Valencia/España (1996) sobre violencia de género, y en Corsi, J. (1995): *La violencia masculina en la pareja*. Madrid: Paidós.

Féral, Jossette, *Por una poética de la performatividad: el teatro performativo*, México, *Investigación Teatral Vols. 6-7, Núms. 10-11 agosto 2016 - Julio 2017*

L Porias Cuéllas Hans y Luis Lamm Wiechers, *terapia sustitutiva con testosterona en el varón durante el envejecimiento*, México, *Revista de Endocrinología y Nutrición* 2007;15(1):8-18.

Martínez Noriega, Dulce Asela, *Música, imagen y sexualidad: el reggaetón y las asimetrías de género*, Ciudad de México, *El Cotidiano*, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco, 2014.

Suay, F. Et. Alter, *Testosterona y evaluación de la conducta agresiva en jóvenes judokas*, *Revista de psicología del deporte*, 1996.

Giraldo, Octavio, *El machismo como fenómeno psicocultural*, *Revista Latinoamericana de Psicología*, Bogotá, Fundación Universitaria Konrad Lorenz, 1972.

Toquero, Bernal, Mariana Montserrat, *El surgimiento de las Drag Queen, una forma de expresión que se populariza entre la comunidad LGBT*, México, EPIKEIA, *Revista del Departamento de Ciencias Sociales y Humanidades*, Universidad Iberoamericana León. Jeff Pressing Reserch Works, *Free jazz and the Avant-Garde*, University of Melbourne, Australia, 2012.

Folletos de arte

Coggan, Amanda, *What is performance art?* Dublin, IMMA education and community program Irish museum of modern art, 2009.

Entrevistas

Carillo, Jesús, *Entrevista con Beatriz Preciado*, Desacuerdos, vol. 2, octubre de 2004, <http://www.arteleku.net/4.0/pdfs/preciado.pdf>, p.244-261

Perelli-Contos, Irène y Chantal Hébert, *La tempête Robert Lepage (entrevista)*, Nuit Blanche 55, 1994, p.63-66.

Tesis

Draksler, Kaja, *Cecil Taylor: life as...Structure within a free improvisation*, Slovenia, 2013.

Ivaylova Dimitrova, Valentina, *El punk como resistencia: el arte, el estilo de vida y la acción política de movimiento como camino para crear un nuevo mundo*, Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2015.

Méndez Rubio, Antonio, *Política del ruido. En los límites de la comunicación musical*, Valencia, España: Universitat de Valencia, 2016.

Novoa-Miranda Martha, *Diferencia entre la perspectiva de género y la ideología de género*, Colombia, Universidad de la Sabana, 2012.

Oro Bracco, María Isabel, *ecología acústica*, Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 2017, p. 7.

Torrents Martín, Carlota y Marta Castañer i Balcells, *Educación integral mediante el Contact Improvisation*, Universitat de Lleida: INEFC.

Ponencias, exposiciones y ensayos

Agamben, Giorgio, “¿Qué es lo contemporáneo?”, ponencia en el *curso de Filosofía Teorética*, Venecia, Facultad de Artes y Diseño de Venecia, 2007.

Brownell, Pamela, “Investigaciones, Archivos y Expedientes: una reflexión sobre el concepto de teatro documental a partir de un recorrido por algunos casos paradigmáticos de la escena local internacional” en *IV Congreso Internacional Argentino de Teatro Comparado*, Tandil, ponencias nov. 2009.

Butler, Judith, *Actos representacionales y constitución de género*, Ensayo, 1988, p.521,524,528
Del Monte, Fernanda, “Dramaturgista, El oficio sutil de dotar de sentido a la escena”, Ciudad de México, 2015.

Oehrlein, Josef, “Las compañías de título: Columna vertebral del Teatro del Siglo de Oro. Su modo de trabajar y su posición social en la época” en *Coloquio de Teatro español del siglo de oro: Teoría y práctica*, Universidad de Muster/Alemania, 31/05/1997.

Obregón, Rodolfo, “Memoria del espectador”, en la *exposición mapas del tiempo, 32 años de teatro a través de la Muestra Nacional, XXXII*, Muestra Nacional de Teatro, Culiacán, 2009.

Sáenz, Hurtado Liliana, Creación Colectiva e investigación: “rastros sin rostro” y la propuesta de un modelo metodológico, Medellín, Colombia, Ponencia presentada en el II Congreso Internacional de Estudios Teatrales del 16 al 18 de mayo 2012, Universidad de Antioquia. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas* Vol. 6 enero - diciembre de 2012, p.p. 31-41