



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

**PLANTEAR PACIENTEMENTE NUEVAS FORMAS:
PRÁCTICA Y POÉTICA DE LAGARTIJAS TIRADAS AL SOL (2006 - 2022)**

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA

JESÚS FRANCISCO LERIOS DURÓN

TUTOR PRINCIPAL

DR. DAVID GUTIÉRREZ CASTAÑEDA
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA. UNAM

TUTORAS

DRA. DIDANWY DAVINA KENT TREJO
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS. UNAM

DRA. RIÁNSARES LOZANO DE LA POLA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS. UNAM

CIUDAD DE MÉXICO, MAYO, 2022



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.

Agradecimientos

Agradezco profundamente al colectivo Lagartijas Tiradas al Sol por responder a mi acercamiento con apertura y generosidad, por considerar atentamente mis preguntas, por permitirme descubrir desde una perspectiva nueva un conjunto de prácticas a las que he prestado audiencia a lo largo de los años. Muchas gracias en especial a Luisa Pardo, Francisco Barreiro, Lázaro Gabino Rodríguez, Carlos Gamboa, Mariana Villegas y Pedro Pizarro, por conversar conmigo, compartirme material de su archivo y permitirme aprender de sus prácticas y experiencias a través de la escritura.

Agradezco a la coordinación del posgrado en historia del arte, en especial a Héctor Ferrer y Gabriela Soto, por su apoyo y acompañamiento constante durante mis estudios.

Agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, por la beca que recibí mensualmente durante mis estudios.

Muchas gracias a mi comité tutorial por la generosidad de su lectura; por la sensibilidad de sus comentarios; por su curiosidad, apertura y cuidado hacia mi propuesta aún en sus momentos más dispersos.

A David Gutiérrez Castañeda, por su escucha profunda y curiosa; por las preguntas que se quedan conmigo, las que sigo sin poder responder y las que sí; por su paciencia y por acompañarme tan generosamente durante el proceso.

A Didanwy Kent Trejo, por la agudeza de su lectura y su atención hacia este trabajo; por lo aprendido y experimentado siendo su estudiante; por hacerme notar que la claridad de ideas, el rigor intelectual, la experimentación y la sabiduría del cuerpo nunca serán mutuamente excluyentes.

A Rián Lozano de la Pola, por su confianza, acompañamiento y escucha hacia la comunidad estudiantil en momentos difíciles; por hacerme atender la pregunta por las formas con toda su urgencia ética y política, por renovar mi entusiasmo y fe por los espacios colectivos de lectura, pensamiento y escritura.

Al acompañamiento de mis colegas, compañerxs y amigxs Daniela Villalobos, Unx Pardo, Mau Velasco, Laura Margarita de la Maza, Luis Manuel Guerrero, Alberto Montes, Nidia Rosales y muchxs más de quienes he aprendido mucho sobre el proceso, dentro y fuera de lo académico.

A mis profesoras durante la maestría, Helena Chávez Mac Gregor, Nina Hoechtl, Marcela Landazábal, Mónica Amieva, Cristian López Raventós, Elsarís Nuñez, Peter Krieger y Sergio Villalobos-Ruminott, por propiciar espacios de diálogo y duda; por permitir florecer la curiosidad, la experimentación y la solidaridad en su práctica educativa; por, tan generosamente, pensar y hacer *con* quienes pasamos por los espacios que compartimos.

A todxs quienes dan y han dado vida al Seminario de Cultura Visual y Género, más adelante Seminario de Cultura Visual y Prácticas Feministas, así como al Seminario Permanente de Estudios de la Escena y el Performance (SPEEP). Gracias por creer en y sostener el espacio común que a tantxs nos ha dado cobijo, ánimo y reflexión; gracias por alimentar nuestra confianza en que la disposición colectiva germina siempre.

A Laura Szwarc por su lectura amorosa, atenta y aguda de versiones tempranas de este ensayo, y por ayudarme a recordar lo simple en los momentos de confusión.

A María Durón, por su sabiduría, intuición, escucha y amor para este y todos los proyectos de mi vida.

A Santiago, por toda la luz, la posibilidad y el amor.

Gracias.

Contenidos

Introducción	5
Práctica y poética	8
Contextos	10
Acercamientos previos	15
Método	18
El contacto de las superficies	21
1. La pregunta por el actuar	23
1.1. “Pensé y miré el mundo como árbol”	25
1.2. “Más que actuar”	28
1.3. “Actuar, que es una forma de creer”	31
1.3.1. Brillos inciertos	32
1.3.2. Orgía y movimiento de manos	38
1.4. ¿Qué hacer con la creencia?	44
2. Atender a una rítmica ecológica	50
2.1. Cuidar lo que apenas nace	52
2.2. Otra forma de permanencia	60
2.3. Un silencio vegetal	65
3. Pertener, permanecer	70
3.1. Ofrenda al territorio	73
3.2. Muros de tierra dentro del museo de concreto	77
3.3. La dirección de los relatos generacionales	84
3.3.1. “Yo tengo los años nuevos, el hombre los años viejos”	88
3.3.2. “El dolor lo lleva dentro y tiene historia sin tiempo”	91
3.3.3. “Yo soy tu sangre mi viejo, soy tu silencio y tu tiempo”	97
Notas de cierre	102
Bibliografía	108

Introducción

Este trabajo trata con la práctica artística, reflexiva y vital del colectivo Lagartijas Tiradas al Sol, un grupo de artistas nacidas¹ en México en la década de los ochenta, iniciado en la ciudad de México en 2003 por Luisa Pardo y Lázaro Gabino Rodríguez, al que se sumaron Francisco Barreiro en 2004, Juan Leduc en 2007, Mariana Villegas en 2008, Marcela Flores y Carlos Gamboa en 2010, Sergio López Viguera en 2013, y que incluyen entre sus miembros y colaboradores actuales a Pedro Pizarro, Toztli Abril de Dios, Chantal Peñalosa, así como una red de colaboradores ocasionales y recurrentes a lo largo de los años.

El colectivo se definió en un momento por ser una agrupación de actorxs de teatro buscando otras formas de producir narrativas escénicas que hablaran de sus historias personales y su contexto sociopolítico. Esto desde un principio ha desafiado dos líneas del quehacer teatral entendido tradicionalmente: la centralidad del texto y la relación jerárquica de la posición de dirección y dramaturgia respecto a la de intérprete. En palabras de Luisa y Lázaro, el colectivo ha trabajado sobre la escena y más allá de sus límites². Recientemente, ellxs mismxs han descrito sus líneas de investigación y trabajo retrospectivamente como: 1) la historia y el archivo, 2) la autobiografía y 3) el presente³.

¹ A lo largo de este texto se observan diferentes formas de desafiar el uso del masculino genérico gramatical. Esta necesidad viene de una convicción personal de buscar formas del lenguaje que sean más consecuentes con mi incomodidad hacia el binarismo sexogenérico y las formas patriarcales del pensamiento, el lenguaje y la escritura. Sostengo que esta búsqueda también es una manera de responder a las propias posiciones del colectivo sobre su uso del lenguaje en la escritura. Sin embargo, entiendo la importancia de no volver estos intentos en una estrategia totalizante y que elimine la fricción y la incomodidad entre una lengua y lxs cuerpxs que la viven y transforman. Me inclino así por el uso de la x (todxs) como forma de desestabilizar el genérico masculino, sin la facilidad de asimilación sonora de la e (todes). En este sentido, han sido importantes las reflexiones hechas por val flores en el texto “Lengua viva, disturbios somáticos ¿deseo de normalización?” publicado en su blog *Escritos heréticos*. En cuanto al uso del femenino genérico, esta práctica es empleada por Lagartijas Tiradas al Sol al describirse en plural, por lo cual la sostengo en los momentos en que me refiero al colectivo y sus miembros.

² Lagartijas Tiradas al Sol, *El teatro nos permite mirar a alguien durante un periodo de tiempo que normalmente sería inaceptable*. Programa de mano de *Asalto al Agua Transparente*, 2006. Accesible en: <http://lagartijastiradasalsol.com/2021/11/16/asalto-al-agua-transparente/>

³ Lagartijas Tiradas al Sol, *La verdad también se inventa* (Ciudad de México: Ediciones Sin Resentimiento, 2022)

A través de los años, Lagartijas Tiradas al Sol se ha nombrado como una compañía de teatro, como un grupo, como una cuadrilla y bandada de artistas, y de manera más consistente en años recientes como un colectivo, razón por la cual hago uso de este último término a lo largo de este ensayo. Desde sus primeras presentaciones se ha asociado el trabajo de Lagartijas Tirada al Sol a las discusiones sostenidas por el llamado *teatro documental*, el *teatro de lo real*, así como el género de la *autoficción*.⁴ Sin embargo el colectivo se ha distanciado en cierta medida de esas categorías y ha desarrollado a través del tiempo una serie de recursos escriturales, teóricos y metodológicos para reflexionar sobre su quehacer que plantean términos más propios. Con los registros y sutilezas de esta reflexión propia es que este ensayo está mayormente comprometido.

Escribo este ensayo en la Ciudad de México, donde en 2003 Luisa y Lázaro, entonces estudiantes del Centro Universitario de Teatro (CUT) fundaron el colectivo. Y si bien aquí menciono la fundación del grupo como puntal temporal y geográfico, así como el dato es constantemente repetido en entrevistas y presentaciones públicas por lxs miembrxs del colectivo, el recorrido que me interesa hacer no busca introducir una noción de fundación que convoque la necesidad de un relato cronológico, ni tampoco es un intento por explicar la coherencia de una práctica presente en relación a su trayectoria pasada.

Lo que pretendo es describir el quehacer de Lagartijas Tiradas al Sol a través de una serie de lo que aquí llamaré *superficies de contacto*⁵, mismas que involucran soportes y formas de acceso y audiencia singulares a cada caso. Ahondando en la experiencia de estas superficies de contacto, mi intención es construir un relato que en su recorrido y estructura dialogue

⁴ Expongo una breve revisión de estos términos en la páginas 11 y 12 de esta introducción.

⁵ Agradezco a mi tutor, el doctor David Gutiérrez Castañeda el presentarme el trabajo de Marie Louise Pratt, y su concepto de *zonas de contacto* propuesto en *Ojos Imperiales* (2010). Reconozco afinidades con el concepto de Pratt, particularmente su atención al desenvolvimiento duracional del contacto, así como al hecho de que los contactos que ella describe implican una situación desigual entre entes dominantes y subyugados. Para Pratt, la disimetría no solo caracteriza, sino produce las *zonas de contacto* que su trabajo describe (concentrándose principalmente en literatura de viajes europea) y por lo tanto el contacto no debe ser pensado como un encuentro neutral en igualdad de condiciones. Si bien conocí el concepto de Pratt después de haber llegado a la expresión que aquí empleo, reconozco que mi perspectiva se vió nutrida por los aspectos ya mencionados de sus reflexiones.

directamente con una práctica en transformación, cuyos soportes y espacios de existencia han sido más cercanos o más lejanos a los modos de las prácticas teatrales o artísticas cuyos términos la han cobijado o definido, y cuyas invenciones de lo público han sido siempre inquisitivas, aún cuando han sucedido en muchos casos dentro de estructuras reconocibles del hacer y ser público. Es a través de lo concreto de estas superficies que buscaré rastrear los procesos largos que sugieren las nociones de práctica y poética.

La formulación de las *superficies de contacto* ha resultado de buscar cómo describir mi involucramiento sostenido en el tiempo con la práctica creativa de Lagartijas Tiradas al Sol. Con esta noción propongo llevar la atención a lo singular de cada encuentro y cómo estos se relacionan mutuamente en una disposición de acompañamiento más amplia; buscando también desarrollar descripciones que den importancia a la experiencia corporal y material de cómo estos encuentros suceden. De esta forma, el carácter háptico evocado por la expresión *superficies de contacto* es importante no solo para atender lo específico y material del modo de encuentro que los diferentes momentos de una práctica prevén y presentan, sino para reflexionar, a través del análisis de mi experiencia de acompañamiento, cómo es que unx puede llegar a participar de dichos encuentros en primer lugar.

La pregunta por el acompañamiento surge de entender las diferentes formas que mi participación e involucramiento con la práctica del colectivo ha tomado a lo largo de los años. ¿Cómo se puede acompañar desde la audiencia, la investigación y la escritura una práctica viva y en transformación, atendiendo a lo que cambia y queda latente tanto como a lo que cada obra y material de encuentro puntualizan en su especificidad? Siguiendo la noción de acompañamiento, este trabajo también se cuestiona: ¿Qué hacer con las preguntas que articula la práctica a lo largo del tiempo? ¿Cómo pensar con ellas? ¿Cómo entender sus tiempos propios y el modo en que se expresan a través de los diversos materiales que la práctica genera?

Práctica y poética

¿Cómo atender la temporalidad extensa, plagada de movimientos cíclicos y discontinuos de la práctica de Lagartijas Tiradas al Sol? A lo largo de este recorrido por las materialidades diversas de las *superficies de contacto* que describe este ensayo, propongo explorar la relación entre los términos enunciados por el subtítulo: práctica y poética, que me interesan en ambos casos por sus posibilidades para pensar en procesos vivos y de larga duración. Ambos son términos que distienden más de lo que concentran la atención, y este ensayo es un intento por seguir tal movimiento. En su texto *Poiesis y Praxis*, a partir de una definición general y contemporánea de la práctica como “manifestación de una voluntad productora de un efecto concreto”,⁶ Giorgio Agamben rastrea en el pensamiento griego antiguo la separación clara entre la voluntad expresada de manera inmediata en la acción de la *praxis*, y el aspecto de develamiento, de llevar algo del no-ser al ser, que caracteriza la *poiesis*. Si bien la distinción entre los conceptos perdió su claridad a través de su paso por los siglos y el cambio de los términos a través de los diferentes lenguajes, una traducción de estos términos al pensamiento contemporáneo sobre el arte podría sugerir que con la noción de *poiesis* la atención se dirige de la obra al proceso, del *qué* al *cómo*, del objeto *obra* a las vicisitudes del quehacer de un artista.

Esta lectura, sin embargo, opacaría lo que para Agamben en el término griego antiguo distinguía la *poiesis* de la *praxis*: la *poiesis* no tenía que ver con la expresión de una voluntad, sino con la producción de la verdad y en consecuencia, con la apertura de un plano de acción y de existencia humana.⁷ La *pro-ducción*, el movimiento de llevar algo a la presencia, era considerado por los griegos de un género distinto al del hacer, porque su resultado o límite está fuera de la producción misma y es sustancialmente distinto a aquello que la llevó hacia la presencia. La práctica, por otro lado, es “voluntad que atraviesa y recorre su propio círculo

⁶ Giorgio Agamben, *El hombre sin contenido*, trad. Eduardo Margareto Kohrmann (Barcelona: Áltera, 2005), 111.

⁷ *Ibid.* 119.

hasta su límite”⁸, lo que quiere decir que no es un movimiento pro-ductivo⁹, sino uno por medio del cual la práctica se lleva a la presencia a sí misma.

¿Qué permite abordar el quehacer de Lagartijas Tiradas al Sol acompañado de estos términos? Los conceptos de práctica y práctica artística han sido recurrentes en las reflexiones propias del colectivo, dando vehículo a las reflexiones sobre lo que en diferentes ocasiones el colectivo ha descrito como la búsqueda de vincular el trabajo y la vida, cuestionando sus fronteras.¹⁰ Por su parte, pensar la poíesis de Lagartijas Tiradas al Sol pareciera llevar la atención hacia aspectos más inasibles. En este sentido han sido relevantes las reflexiones de Jorge Dubatti, quien concibe la poíesis en el contexto del quehacer teatral como: “el conjunto de componentes constitutivos del ente poético, en su doble articulación de producción y producto, trabajo y estructura, modalizados por la concepción de teatro e integrados en el acontecimiento en una unidad material-formal ontológicamente específica, organizados jerárquicamente, por selección y combinación, a través de procedimientos o artificios”¹¹.

Si la lectura de Dubatti parte de una unidad de coherencia (el ente poético), este ensayo se hará la pregunta por cómo se constituye una poética común entre un grupo de personas y sus voluntades, en la multiplicidad de sus interacciones, mutuas y externas, y en lo singular de sus perspectivas propias, a través del tiempo y del trabajo. La poética que este ensayo rastrea es también una noción constitutiva, sin embargo, esta consistencia es discontinua y fluida, y más que describirla como el proceso sumativo en el que una sensibilidad colectiva se edifica, esté ensayo se preguntará por cómo aparece en gestos dispersos (de escritura, de pensamiento, de práctica) y cómo estos gestos revelan variaciones intensivas de lo común.

⁸ *Ibid.* 123.

⁹ Agamben usa los términos *pro-ducción* y *pro-ductivo* para distinguir “el carácter esencial de la pro-ducción en la presencia” de la poíesis; mientras que con producción simplemente, se refiere al “hacer de la técnica y de la industria.” (Agamben, *El hombre sin contenido*, 98)

¹⁰ Esta descripción puede encontrarse, entre otros lugares, en el subtítulo del blog del colectivo, activo entre 2009 y 2014 previo a la creación del sitio web. Accesible en: <http://lagartijastiradasalsol.blogspot.com/>

¹¹ Jorge Dubatti, “Procesos artísticos y producción de conocimiento” en *Artistas Investigadores y producción de conocimiento desde la escena. Tomo II* (Lima: Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático Guillermo Ugarte Chamorro, 2021), 246.

Pienso que la temporalidad distendida a la que los términos de práctica y poética aluden permite de entrada plantear un estudio que no se refiera a las obras y materiales artísticos como entes aislados, sino que se pregunte de qué manera las obras y materiales, como puntos de encuentro con una práctica, permiten percibir sus procesos largos así como compartir la pregunta por su devenir futuro. Por otro lado, estos términos permiten buscar alternativas a una lectura de un quehacer artístico que entienda ciertos materiales como centrales/mayores y otros como periféricos/menores. Lo que intentaré es entender cómo los materiales con los que me relaciono en este ensayo ocupan sitios singulares en una escala de publicidad, no de importancia. La forma y cualidad de lo público que abre cada uno de estos materiales permitirá una reflexión más amplia de cómo sucede el acompañamiento de una práctica artística como la de Lagartijas Tiradas al Sol, cómo este proceso se desenvuelve dentro y fuera de los marcos disciplinares, discursivos e institucionales de los que la práctica participa.

Contextos

Para situar en un primer momento al trabajo de Lagartijas Tiradas al Sol, es importante entender las discusiones y reflexiones que han marcado el desarrollo de la práctica escénica en la coyuntura geográfica y temporal que el colectivo ha habitado. En este sentido, los estudios de Ileana Diéguez en *Escenarios Liminales* y de José A. Sánchez en *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* son referentes cruciales: ambos trabajos desarrollan ricas cartografías que identifican nociones latentes en diversas prácticas escénicas en la primera década del presente siglo, nociones que dialogan directamente con las preocupaciones y búsquedas que llevaron a la formación del colectivo y el posterior desarrollo de su práctica.

En *Escenarios Liminales*, publicado por primera vez en 2007, Diéguez rastrea lo que ella describe como “una inefable pulsión, una especie de ilegibilidad, un plus que me transfería

del arte a la vida y viceversa”.¹² Este exceso percibido en prácticas latinoamericanas que desbordaban los marcos de análisis existentes para describirlas, es lo que a lo largo de su estudio Diéguez conceptualiza como *teatralidades liminales*. La preferencia por *teatralidades* sobre *teatro* responde para Diéguez a la necesidad de atender a prácticas que participan de los tejidos sociales a los que pertenecen de formas que exceden los límites del teatro en tanto disciplina y tradición entendida de modo aislado. La liminalidad, por su parte, lejos de constituirse como un lente para la clasificación y análisis cerrado de obras y prácticas, se relaciona con “lo liminal, lo exiliar, lo desterritorializado, lo mutable y transitorio, lo procesual e inconcluso, lo presentacional más que lo representacional, sin implicar la negación categórica de la dimensión representacional”¹³. Así, Diéguez propone lo liminal como una disposición generativa de formas de habitar el mundo y propiciar encuentros conviviales – retomando el planteamiento de este concepto por Dubatti¹⁴ – que escapan a las reglamentaciones habituales de la participación social; lo liminal “como una zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética.”¹⁵

El estudio de Diéguez, que se aboca a analizar prácticas de *teatralidades liminales* en Perú, Argentina, Colombia y México, describe el desplazamiento de la centralidad del texto como rasgo común, movimiento acompañado de búsquedas por replantear las jerarquías heredadas del quehacer teatral: “Los largos procesos de investigación y experimentación en la búsqueda de temas, lenguajes y medios – incluyendo en ocasiones trabajos de investigación de campo, con criterios y prácticas más colectivas y heterárquicas – fueron configurando escrituras escénicas donde el texto dramático no era un punto de partida sino un elemento más

¹² Ileana Diéguez, *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*, (Ciudad de México: Paso de Gato, 2014), 17.

¹³ *Ibid.*, 24

¹⁴ Tomo como ejemplo la definición que ensaya Dubatti en *Introducción a los estudios teatrales* (2011): “Llamamos convivio o acontecimiento convivial a la reunión, de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una enrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etcétera, en el tiempo presente).” Jorge Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales* (Ciudad de México: Libros de Godot, 2011), 35.

¹⁵ Diéguez, *Escenarios liminales*, 24.

del cuerpo escénico, resultante de los procesos de dramaturgias actorales.”¹⁶ La liminalidad así resulta un concepto útil para pensar los procesos y transformaciones que han atravesado la práctica de Lagartijas Tiradas al Sol, en un primer momento desafiando los modos dominantes de hacer jerárquico dentro del marco del quehacer teatral, para gradualmente atravesar sus límites hacia otros espacios de participación de lo público. De igual forma, la atención que Diéguez pone en los procesos de investigación y experimentación permite entender de otra forma y con otra amplitud la temporalidad de prácticas escénicas ya no organizadas exclusiva y prioritariamente alrededor del evento del montaje teatral, ni teniendo en este la única manifestación pública de su quehacer.

En *Prácticas de lo Real*, por su parte, José A. Sánchez rastrea una tendencia a la confrontación con lo real manifestada en diferentes campos de la producción cultural de la vuelta del siglo. Su estudio rastrea la orientación hacia lo real desde mediados del siglo XIX con los proyectos de la literatura naturalista y el materialismo histórico. En la *actitud realista*, que su estudio rastrea desde sus orígenes en esas manifestaciones artísticas tempranas, Sánchez observa que: “un compromiso ético y una voluntad política: la depuración de las representaciones y la fijación de una realidad objetiva constituyen las condiciones previas para cualquier tentativa de acción o transformación efectivas.”¹⁷

En cuanto a la práctica teatral de las últimas décadas, la atención hacia *lo real* descrita por Sánchez comparte como rasgo característico la afirmación de la presencia del cuerpo como una respuesta a la desmaterialización de diversos ámbitos de la experiencia contemporánea.¹⁸ Esta condición produjo: “la necesidad de recuperar el contacto con ella por medio de lo singular, de la experiencia o el documento aislado, del individuo, del cuerpo, por lo que se

¹⁶ *Ibid.*, 29.

¹⁷ José A. Sánchez, *Prácticas de lo Real en la Escena Contemporánea* (Ciudad de México: Paso de Gato, 2013), 29.

¹⁸ *Ibid.* 101.

definió ‘lo real’ como opuesto a ‘la realidad’, que cada vez más se ofrecía como construcción sin fundamento efectivo.”¹⁹

A la luz de los estudios de Sánchez y Diéguez es que puede empezar a entenderse el surgimiento de colectivos como Teatro Línea de Sombra, formado en Monterrey en 1993 y establecido en la ciudad de México en 1994²⁰, Teatro Ojo, surgido en la ciudad de México en 2002²¹, Teatro para el fin del mundo, formado en Tampico en 2012²². La búsqueda de prácticas colectivas y heterárquicas, como las describe Diéguez, así como el interés por el desarrollo de proyectos investigativos de larga duración son un rasgo común entre estas agrupaciones.

Ampliamente se ha interpretado al trabajo de Lagartijas Tiradas al Sol desde las nociones del teatro documental y el teatro de lo real, así como desde los marcos de los géneros de la autobiografía y la autoficción²³. Si bien todos estos términos son disputados y no pretenden en la mayoría de sus usos categorizar de forma cerrada un género, un breve repaso por sus definiciones puede ayudar también a situar el trabajo del colectivo en el discurso escénico contemporáneo.

En el diccionario del teatro de Patrice Pavis, la entrada para *Teatro documento* ofrece: “Teatro que en su texto sólo utiliza documentos y fuentes auténticas, seleccionados y ‘montados’ en función de la tesis sociopolítica del dramaturgo.”²⁴ De entrada, esta definición parece insuficiente para describir el trabajo de Lagartijas Tiradas al Sol, que ha apostado desde sus inicios por un juego más fluido entre lo ficticio y lo documental. Reconociendo lo acotado de este término es que autoras como Julie Ward²⁵ y María del Pilar Miranda Rocamora²⁶ han optado por el término *teatro de lo real*, desarrollado por Carol Martin.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Para una presentación de Teatro Línea de Sombra, consultar: <http://www.teatrolineadesombra.com/nosotros>

²¹ Para una presentación de Teatro Ojo, consultar: <http://teatroojo.mx/acerca-de>

²² Para más información sobre Teatro para el fin del mundo: <https://www.teatroparaelfindelmundo.com/>

²³ Como por ejemplo en los trabajos de Julie Ward, Daniel Atahualpa Palacios, Paulina Sabugal, Raúl Rodríguez, María del Pilar Miranda Rocamora y Antonio Prieto Stambaugh comentados en la página 13 de esta introducción.

²⁴ Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, trad. Jaume Melendres (Barcelona: Paidós, 1998), 451.

²⁵ Julie Ann Ward, *A Shared Truth: The Theater of Lagartijas Tiradas al Sol* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2019)

²⁶ María del Pilar Miranda Rocamora, *De la Historia a la Escena. Derretiré con un Cerillo la Nieve de un Volcán, de Lagartijas Tiradas al Sol: Análisis y Edición*, tesis de maestría, Universidad De Alicante, 2021.

En *Theatre of the Real*, publicado en 2013, Martin describe al *teatro de lo real* como “un espectro amplio de prácticas teatrales y estilos que reciclan la realidad, sea esta personal, social, política o histórica.”²⁷ Los métodos que Martin identifica entre este tipo de prácticas incluyen el uso de transcripciones, hechos, juicios, autobiografía, entrevistas, reenactuaciones de experiencias atestiguadas, escenificaciones de eventos históricos y la reconstrucción de lugares reales.²⁸

En cuanto a los términos autobiografía y autoficción – el último usado en un trabajo reciente de Antonio Prieto Stambaugh y Laura Estefanía Castro Cruz²⁹ – es interesante entender ambos en su relación mutua. El crítico literario español Manuel Alberca entiende esta relación a partir del pacto que cada modo de relato establece con la lectora. Si el pacto autobiográfico, tradicionalmente entendido, implica una declaración de veracidad e identidad entre autorx y narradorx (no sólo contar la verdad, sino declarar que se está haciendo), el pacto de la autoficción es ambiguo y propone una *lectura vacilante* entre los pactos autobiográfico y novelesco (en el cual hay un principio de no-identidad entre autorx y narradorx):

El yo de las autoficciones no responde plenamente ni al yo comprometido de las autobiografías ni al yo desconectado de las novelas. El yo autoficticio sabe o simula sus límites, es consciente o finge que su identidad es deliberadamente incompleta, imaginaria o parcial, y explota esto en su relato [...] Por lo tanto, la ambigüedad de la autoficción no afecta sólo al contenido del relato ni a su modo de lectura, sino también, y de manera más significativa, al enunciador, al yo que dice “yo” en el texto. Es decir, el yo de la autoficción cuestiona en partes iguales los principios del yo novelesco y del

²⁷ Mi traducción del original: “The phrase ‘theatre of the real’ identifies a wide range of theatre practices and styles that recycle reality, whether that reality is personal, social, political, or historical.” en Carol Martin, *Theatre of the Real* (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2012), 5.

²⁸ *Ibid.*, 5.

²⁹ Antonio Prieto Stambaugh y Laura Estefanía Castro Cruz, “De máscaras y máquinas miméticas: el performance de la autorepresentación en Lázaro, de Lagartijas Tiradas al Sol”, *Cuadernos del CILHA*, n. 22 (2021): 237-266. <https://dx.doi.org/10.48162/rev.34.034>

autobiográfico, por los cuales el narrador se distancia o se identifica con el autor del relato.³⁰

Acercamientos previos

Existe una gran diversidad de materiales escritos sobre el trabajo de Lagartijas Tiradas al Sol en forma de reseñas, críticas y comentarios sobre sus obras, así como estudios académicos dedicados más extensamente a obras singulares o a aspectos particulares de su quehacer. Entre estos trabajos, el estudio más extenso a la fecha es el libro *A Shared Truth: The Theater of Lagartijas Tiradas al Sol* de Julie Ann Ward. El libro, dedicado completamente al trabajo del colectivo, hace una revisión cronológica de las principales obras escénicas del colectivo desde el marco del *teatro de lo real*, tal como lo define la investigadora Carol Martin. El estudio de Ward se organiza en las líneas de la autobiografía, el trabajo sobre la genealogía de la trilogía *La invención de nuestros padres*, el trabajo sobre la historia nacional e institucional de *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán* y finalmente un análisis de las obras más recientes del colectivo (2014 a 2019) y su situación en el contexto de otras prácticas escénicas colectivas que trabajan con *lo real*.

Entre la variedad de estudios académicos, puede observarse que una serie de ellos se han dedicado a ubicar, contextualizar e interpretar las obras de Lagartijas Tiradas al Sol dentro de la categoría de *teatro documental*. En este sentido, cabe destacar la tesis de maestría de Daniel Atahualpa Palacios Guizar, *Teatro Documental Posdramático: Análisis de las características presentes en tres obras de Teatro Contemporáneo en México*; el artículo *Teatro documental: Entre la realidad y la ficción* de Paulina Sabugal Paz y la tesis doctoral de Raúl Ángel Valentín Rodríguez Herrera, *El teatro documento mexicano en la actualidad: influencias alemanas, estrategias dramáticas y propuestas escénicas de Vicente Leñero a Lagartijas*

³⁰ Manuel Alberca, “¿Este (no) soy yo! Identidad y autoficción”, *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, n. 25 (2008): 91.

tiradas al Sol. El trabajo de Palacios hace una lectura de *El rumor del incendio* y su “aparato de investigación paratextual”³¹ que ha sido muy interesante para mi propio análisis.

Puedo identificar otros trabajos que hacen lecturas de obras singulares de Lagartijas Tiradas al Sol desde marcos interpretativos particulares, como el trabajo de Lina J. Morales Chacana titulado *Hacia Un Teatro Hispanoamericano Transfronterizo: Expandiendo las Fronteras Espacio-Temporales y Lingüísticas*, que analiza *El rumor del incendio* como obra paradigmática del teatro posdramático mexicano, en un trabajo que busca construir la categoría de teatro “hispanoamericano transfronterizo” como herramienta que ponga en relación ejemplos de trabajo escénico hispanoamericano que “extiende sus fronteras lingüísticas y espacio-temporales para ser representado fuera de su contexto político, histórico y cultural, ya sea dentro de Hispanoamérica o fuera del continente”³², poniendo de manifiesto “los desafíos de su adaptación y traducción en espacios descontextualizados.”³³

Otro referente importante es el trabajo de María del Pilar Miranda Rocamora, *De la historia a la escena. Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán, de Lagartijas tiradas al sol: análisis y edición*. Así como Ward, Miranda Rocamora hace uso de la categoría *teatro de lo real* para aproximarse al trabajo del colectivo, ofreciendo una visión crítica de cómo éste se ha expandido más allá de los límites de lo inicialmente referido por “teatro documental”³⁴. Además de un recorrido muy lúcido por las principales líneas de investigación del trabajo de Lagartijas Tiradas al Sol, Miranda Rocamora hace un análisis exhaustivo y edición crítica del texto dramático de “*Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*”, rastreando las transformaciones (y sus causas) entre las diferentes versiones de la obra en conversación con el colectivo.

³¹ Daniel Atahualpa Palacios Guizar, *Teatro Documental Posdramático: Análisis de las características presentes en tres obras de Teatro Contemporáneo en México*, tesis de maestría, Universidad Autónoma Metropolitana, 2020, 154.

³² Lina J. Morales Chacana, *Hacia Un Teatro Hispanoamericano Transfronterizo: Expandiendo las Fronteras Espacio-Temporales y Lingüísticas*, tesis de maestría, University of Maryland, 2013, 3.

³³ *Ibid.*,3.

³⁴ Miranda Rocamora, *De la Historia a la Escena*, 19.

Dos trabajos de Antonio Prieto Stambaugh hacen análisis de obras del colectivo que son relevantes para este trabajo. *Memorias inquietas: testimonio y confesión en el teatro performativo de México y Brasil* hace una lectura de la obra *Montserrat* en relación a las tradiciones de “teatro documental”, “teatro testimonial” y “teatro personal”. Prieto Stambaugh describe: “Montserrat no es una obra de teatro en la que ‘irrumpe lo real’, sino más bien un ejercicio documental en el que irrumpe lo teatral”³⁵. Su observación sobre cómo la corporalidad de Lázaro Gabino Rodríguez en la obra unipersonal “sugería el esfuerzo físico que implicó la investigación”, ha sido relevante al abordar la pregunta por la investigación como proceso afectivo que trataré más adelante en el caso de la obra *Tiburón* (2021). Por otro lado, en *De máscaras y máquinas miméticas: el performance de la autorepresentación en Lázaro, de Lagartijas Tiradas al Sol*, Prieto Stambaugh construye un relato de la obra *Lázaro* que conjuga el análisis crítico de la obra –muy cercano a la descripción de su experiencia como audiencia–, el diálogo con el artista y relaciones con ideas de la teoría política, que resulta muy interesante y ejemplar para mi propio acercamiento.

Finalmente, quiero mencionar el trabajo *La expectación de lo documental. La incidencia de lo documental en la aproximación que tienen los espectadores con lo real y lo ficcional: Tijuana, de Lagartijas Tiradas al Sol*, de María Emiliana Sánchez Martínez. El estudio que hace de la figura de la espectadora en las experiencias escénicas y sus abordamientos teóricos, en general, partiendo de su rol como “espectadora-tesista” para abordar los espacios de expectación que abre la obra *Tijuana* y cómo estos constituyen su interpelación política hacia un otrx, en particular, han sido sumamente relevantes y resonantes en mi interés por los espacios de participación que la práctica de *Lagartijas Tiradas al Sol* en un sentido amplio posibilita.

³⁵ Antonio Prieto Stambaugh, “Memorias inquietas. Testimonio y confesión en el teatro performativo de México y Brasil”, en *Corporalidades escénicas. Representaciones del cuerpo en el teatro, la danza y el performance*, eds. Elka Fediuk y Antonio Prieto Stambaugh (Xalapa: Universidad Veracruzana, 2016), 223.

Mi aproximación se ha nutrido enormemente de estos trabajos. A través de sus análisis profundos de distintas obras escénicas del colectivo, sitúan a su práctica dentro de una coyuntura política y artística más amplia, y así han sido clave en complejizar mi análisis y comprender más profundamente el desenvolvimiento de la práctica y búsquedas artísticas del colectivo desde sus inicios. Sin embargo, es en cuanto al foco concreto de mi atención que mi investigación se separa, siendo que, cómo explicaré a continuación, me he interesado mayoritariamente por materiales procesuales que dan cuenta de los movimientos largos dentro de la práctica, por sobre los entes presentados y reconocidos públicamente como obras.

Método

Una de las búsquedas principales de este ensayo ha sido atender los registros singulares de la producción de pensamiento de parte de miembros del colectivo. En este sentido, ha sido muy relevante el trabajo de Jorge Dubatti, quien enfatiza en la importancia de atender a la producción de saber de parte de *artistas investigadorxs* para comprender más sutilmente el surgimiento de las poéticas que mueven sus prácticas: “Si las poéticas constituyen metáforas epistemológicas y los procedimientos constructivos de las poéticas son, en su selección y combinación, formas de producción de conocimiento, el estudio de sus procesos de configuración contribuye a arrojar luz al respecto.”³⁶

La figura de *artista-investigadora*, planteada por Jorge Dubatti en los últimos años, ha sido desarrollada colectivamente desde diversas latitudes latinoamericanas en una colección antológica de tres tomos (2020, 2021 y 2022). En el ensayo *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde el teatro: hacia una filosofía de la praxis*, incluido en el primero de los tomos, Dubatti escribe:

Hay una zona de la experiencia empírica que instala, a partir de la observación y la comprobación, una razón de la praxis. No una razón lógica (matemática, racional,

³⁶ Jorge Dubatti, “Procesos artísticos y producción de conocimiento”, 247.

geométrica), ni una razón bibliográfica (de autoridad libresca, en la tradición medieval del “Magister dixit”, vigente mutatis mutandis en la contemporaneidad), sino una razón del acontecimiento, de lo que pasa en el acontecimiento o en la historia.³⁷

Lo específico del pensamiento producido por lxs artistas-investigadorxs “desde la praxis, en la praxis, para la praxis y sobre la praxis”³⁸ no ofrece únicamente una perspectiva singular sobre un quehacer artístico que es inaccesible desde otras posiciones de participación como la audiencia y el estudio académico, sino y sobre todo, permite entender cómo la praxis artística permite un pensamiento singular sobre el mundo y la vida más allá de la práctica: “el pensamiento teatral compromete tanto el pensamiento sobre lo específico del trabajo y la poética teatrales, como el pensamiento sobre el mundo.”³⁹ Respecto a los soportes materiales que permiten que esta forma de pensamiento sea compartida, para Dubatti el pensamiento de la praxis:

se encarna, implícitamente, en el hacer y lo hecho, en las prácticas, es decir, en la poética de los dramas y los espectáculos, en su estructura, su trabajo y su concepción; explícitamente, en el metateatro y el metadrama dentro de la obra, en metatextos y paratextos de los creadores (programas de mano, diarios de trabajo o bitácoras, prólogos, artículos y ensayos, declaraciones en entrevistas, cartas y mails, etcétera), o en la labor reveladora del investigador asociado a través de la composición de poéticas explícitas, o en el diálogo colaborativo entre artista e investigador (no-artista).⁴⁰

Siguiendo la atención al pensamiento de la práctica como pensamiento de sí, del quehacer y del mundo, mi acercamiento ha sido influenciado también por la noción de *auto-teoría*, en particular a través del desarrollo e historia del término que Lauren Fournier

³⁷ Jorge Dubatti, “Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento territorial desde el teatro: hacia una Filosofía de la Praxis” en *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral* (Lima: Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático Guillermo Ugarte Chamorro, 2020), 20.

³⁸ *Ibid.*, 23.

³⁹ *Ibid.*, 24.

⁴⁰ *Ibid.*, 25.

propone en su libro *Autotheory as Feminist Practice* publicado en 2021. Fournier describe en primer lugar una distancia entre la práctica autoteórica que ella rastrea y los géneros de la autobiografía y la memoria. La autoteoría responde más bien a lo que Maggie Nelson llama *life-writing* (que podríamos traducir como *vida-escritura*), una práctica más que un género, una escritura activa que sucede en tiempo presente en un trabajo constante de alinear el discurso con la vida, la teoría con la primera persona⁴¹. Para Fournier:

Vivir también implica una práctica de pensar; en muchas prácticas autoteóricas, tanto el arte hacer como el vivir se convierten en prácticas que la artista teoriza. La vida y el arte, la teoría y la práctica, y sus interrelaciones se convierten en objetos y lugares de teorización. La autoteoría se basa en teorizar y filosofar a partir de la situación particular en la que uno se encuentra, extrayendo del propio cuerpo, experiencias, anécdotas, sesgos, relaciones y sentimientos para reflexionar críticamente sobre temas como la ontología, la epistemología, la política, la sexualidad o el arte.⁴²

En su recorrido por los usos del término, Fournier se detiene en la descripción que la académica y documentalista Mieke Bal ofrece de esta forma de práctica en su ensayo *Documenting What? Auto-Theory and Migratory Aesthetics* (2015), como “una forma continua y en espiral de la dialéctica análisis-teoría”.⁴³ Para Bal, el término articula una:

modalidad reflexiva que me permite reconsiderar mis propias convicciones teóricas en vista de los encuentros con la alteridad de los que yo misma participo. [...] una forma de pensar que integra mi propia práctica de hacer arte como una forma de pensamiento, y reflexionar sobre lo que he hecho como una continuación del hacer.⁴⁴

⁴¹ Lauren Fournier, *Autotheory as Feminist Practice* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2021). Kindle.

⁴² Traducción mía. “Living, too, involves a practice of thinking; in many autotheoretical practices, both artmaking and living become practices that the artist theorizes. Life and art, theory and practice, and their interrelationships become objects for, and sites of, theorizing. Autotheory relies on theorizing and philosophizing from the particular situation one is in, drawing from one’s own body, experiences, anecdotes, biases, relationships, and feelings in order to critically reflect on such topics as ontology, epistemology, politics, sexuality, or art.” Lauren Fournier, *Autotheory as Feminist Practice* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2021). Kindle.

⁴³ Mieke Bal, “Documenting What? Auto-Theory and Migratory Aesthetics” en *A Companion to Contemporary Documentary Film*, editado por Alexandra Juhasz y Alisa Lebow (Chichester: John Wiley & Sons, 2015), 124.

⁴⁴ Mi traducción del original: “Auto-theory. Here I introduce the reflexive modality which allows me to reconsider my own theoretical convictions in view of encounters with otherness to which I am myself a party. The term

Así, el carácter temporal de la auto-teoría que describen Fournier y Bal – como práctica continua, espiral; como entrelazamiento de los tiempos del hacer y del pensar – ofrece una herramienta conceptual útil para pensar en la escritura autorreflexiva de Lagartijas Tiradas al Sol, que conforma parte importante de los materiales con los que trabaja este ensayo.

El contacto de las superficies

Esta investigación está cruzada por la pregunta por la poética y cómo evitar volver hacer de ella una sistematización cerrada. Lo que resulta es un relato que pretende acompañar la práctica y poética de Lagartijas Tiradas al Sol, estructurado más como un paisaje relacional en el que los materiales conviven que como un recorrido cronológico u orden de relaciones jerárquicas entre unos y otros. Este paisaje será construido través de la experiencia del encuentro con las diferentes *superficies de contacto*, mismas que involucran soportes y formas de acceso y audiencia singulares. Mi intención es dirigir la atención, así como la iluminación en un escenario, a estos puntos. Sin embargo, así como puede suceder con la iluminación escénica, aquí los bordes de estos campos de concentración son difusos y suaves; a pesar de sus énfasis, el espacio entremedio es aún visible.

El relato es necesaria y decididamente parcial. Aún consciente de esto, el proceso de escritura me llevó muchas veces a cuestionar si mi selección de los materiales con los que trato no era arbitraria. Durante el proceso de consolidación de este proyecto de investigación pensé que en la crónica como modelo de escritura que, por su atención a las formas de estar situadx temporal y espacialmente, podría ofrecer una exploración más generativa e interesante de la parcialidad. Si bien el texto no mantuvo finalmente esa forma de “crónica de la investigación”, sí mantiene un intento por concentrarse en los encuentros con las práctica de Lagartijas Tiradas al Sol que han sucedido durante el último año y medio, periodo que corresponde al trabajo en

“auto-theory” indicates a form of thinking that integrates my own practice of art making as a form of thinking, and reflecting on what I have made as a continuation of the making”. *Ibid.*, 134.

esta investigación desde su planeación hasta su escritura final. A partir de los encuentros que sostuve en este periodo – condicionados en algunos casos además por mi locación en la Ciudad de México – es que entonces llevé la atención hacia otros materiales anteriores.

El nombre de este ensayo viene de una entrada del blog *El rumor del oleaje* publicada el 4 de mayo de 2010 y firmada por la Comandante Margarita, nombre de la madre de Luisa, quien lo usa como alias en sus intervenciones singulares. “[...]no tenemos que destruir nada, sino pacientemente plantear nuevas formas de percibir, de actuar, de ejercer el poder, de organizarnos.”⁴⁵ También así la paciencia, como forma de comprometerse con el tiempo, con la transformación y el devenir de una práctica y una poética, es el afecto que esta investigación rastrea, como su objeto y su deseo.



Imagen 1: Dibujo de una lagartija tirada al sol, de los primeros años del colectivo, reproducido en la contraportada de *La verdad también se inventa* (2022).

⁴⁵ Comandante Margarita, "Margarita", *El rumor del oleaje* (blog), 4 de mayo de 2010, <https://elrumordeloleaje.wordpress.com/2010/05/04/margarita/>

1. La pregunta por el actuar

El 3 de agosto de 2022 Lagartijas Tiradas al Sol se presentó dentro del programa de Miércoles de SOMA en el cual semanalmente artistas de diferentes disciplinas, principalmente del campo de las artes visuales, comparten públicamente sus prácticas y procesos⁴⁶. La presentación estuvo organizada en intervenciones individuales por parte de lxs miembrxs del colectivo presentes ese día: Francisco Barreiro, Lázaro Gabino Rodríguez, Mariana Villegas, Carlos Gamboa, y con la intervención en video de Luisa Pardo.

Quiero comenzar este capítulo dirigiendo la atención a la intervención de Mariana Villegas, que sucedió unos cuarenta y cinco minutos comenzada la presentación, después de una ponencia sobre las cuestiones de verdad y ficción a partir del trabajo del colectivo, de parte de Lázaro Gabino Rodríguez⁴⁷. Mariana, sentada entre el público a un extremo del espacio, comenzó a leer en voz alta una historia sin introducción ni preámbulo, y también sin explicación posterior. Mariana contó la historia de un actor que se dedicaba a actuar de árbol en una obra de teatro, donde los otros miembrxs de la compañía interpretaban personajes como un rey, una reina, un príncipe, un abogado y una criada. El actor-árbol en su quietud y observación nos revela por contraste las actitudes de sus colegas en escena y el público: sus invitados en primer lugar, quienes se sintieron traicionados por el casi nulo despliegue de talento que conllevaba su papel; el actor que interpretaba al rey, quien – como notaba el árbol – se mostraba siempre deseoso de gustarle al público y recibía en efecto toda su atención; y la audiencia, cuyas respuestas de asombro y conmoción durante la obra el actor-árbol observaba

⁴⁶ El programa, que aunque ha incluido presentaciones performáticas de diversos tipos a lo largo de su existencia, mantiene el referente principal de “charla de artista” en donde una práctica, así como sus referentes, intereses y devenires, es descrita de forma prevalentemente cronológica a través de sus obras y memorias producidas. El programa se adaptó a un formato virtual por conferencias en y en este caso, en la sede de SOMA en la calle 13 de la colonia San Pedro de los Pinos en la Ciudad de México.

⁴⁷ La ponencia de Lázaro, titulada *Disputar la realidad*, constituye uno de los proyectos actuales del colectivo y se ha presentado en persona y en línea en diferentes ocasiones desde 2021. Ver: <http://lagartijastiradasalsol.com/disputar-la-realidad/>

atentamente, pero cuando su mirada se encontraba directamente con la de alguna persona del público, esta se quedaba profundamente dormida.

La experiencia del actor-árbol, de pie con los brazos extendidos en cada función, pasa a lo largo del relato por el lamento por la inutilidad de su rol, el cuestionamiento por el sentido de su oficio, el descubrimiento de lo que su papel particular le otorgaba en términos de capacidad de atención e intuición y finalmente al entendimiento de que: “(...)su rol era estar; que un árbol no solamente es parte de un paisaje, sino que es testigo de todas las almas que no sabemos estar en el mundo, de todos los actores que buscan una respuesta tratando de ser otros.”⁴⁸ Un día el actor que hacía del rey murió y a otro actor y al director les pareció buena idea que fuera el actor-árbol, testigo perfecto de la obra, quien lo reemplazara en su rol. Viene entonces el clímax del relato, que sin embargo no se presta a una interpretación fácil como metáfora o moraleja. El actor-árbol, ahora vestido con las ropas del rey, pregunta quién será el árbol. A la respuesta indiferente del director: “– No importa, siempre se puede actuar sin un árbol”⁴⁹ el actor-árbol decide irse. “– No puedes talar a un actor a cambio de un rey” – dice “– Actuar no es una ciencia que se enseñe, sino la única manera de vivir en un cuerpo. Pensamos que somos una mentira con cara de verdad, pero en realidad somos una verdad que quiere mentir. Me voy de esta obra. Yo no quiero ser un rey sin árbol. No tendría nada que se parezca a mí, y yo no quiero actuar así, solo.”⁵⁰

Con esta historia contada por Mariana Villegas quiero comenzar a delinear lo que en este capítulo abordaré como la pregunta por la actuación, intentando rastrear diferentes momentos en la práctica de Lagartijas Tiradas al Sol en que la pregunta se ha explicitado de manera pública. Mi intención no es describir o interpretar como una posición definida lo que me interesa leer como una pregunta cambiante a lo largo de años de trabajo en común, sino por

⁴⁸ Transcripción de la intervención de Mariana Villegas a partir de la transmisión en video de la charla (46:50 - 54:36), transmitida el 3 de agosto de 2022 y accesible en: https://www.youtube.com/watch?v=eBONpZIZ1_s

⁴⁹ *Ibíd.*

⁵⁰ *Ibíd.*

el contrario, pensar con la pregunta y la pluralidad de sus matices, cuestionando por mi parte qué es lo que la pregunta ha sostenido y continúa sosteniendo en la poética del colectivo. Atendiendo la idea de que actuar es la única manera de vivir en un cuerpo – pensando con los términos del relato de Mariana – una primera aproximación a la pregunta podría pasar por atender el entrelazamiento entre los tres términos, *actuar*, *vivir*, *cuerpo*: ¿Qué formas de ser y de hacer se abren en sus intersecciones? Hay además en esa idea un primer desplazamiento de la actuación como una “ciencia que se enseña”, es decir lo acotado por un campo disciplinar y una tradición, hacia la vida como un campo más amplio del actuar del que aquí se habla. Comenzaré por seguir este movimiento.

1.1. “Pensé y miré el mundo como árbol”⁵¹

En este punto, quiero introducir un elemento de contraste que permita, en sus disparidades y similitudes, entender mejor la forma de actuar a la que se refiere la historia del actor-árbol: algo que surge de lo que le permite el desempeño de un oficio, pero que además excede su campo de acción y apunta a algo diferente. Encuentro este contraste en el desarrollo sobre la noción de acción planteada por Hannah Arendt en *La condición humana*. Es por la amplitud del concepto del actuar de Arendt, la cual me permite pensar dicha noción dentro del trabajo de Lagartijas Tiradas al Sol más allá de lo delimitado por el campo de lo actoral, que me quedaré con sus líneas de pensamiento como principales interlocutoras a lo largo de estas reflexiones.

El silencio, la atención y la quietud como experiencias principales del quehacer del actor-árbol parecerían desafiar los campos primarios del actuar que Hannah Arendt identifica en *La condición humana*: la palabra y la acción. Para Arendt, es a través de estas dos experiencias vitales que una persona aparece frente a otras, y con ello pasa de ser únicamente una presencia física a convertirse en humana. La acción y la palabra son reveladoras, no sólo

⁵¹ *Ibid.*

de sí mismas, sino de su agente, y esta revelación de sí conlleva su entrada en el espacio de aparición, la esfera pública de los asuntos humanos. Más allá de la crucial distinción entre las experiencias mediante las cuáles se llega a participar de la esfera pública en cada caso, más allá también de preguntarnos si la experiencia de esta aparición debe ser humana exclusivamente, lo que podemos encontrar en común entre la historia del actor-árbol y las reflexiones de Arendt es la necesidad de un espacio común de aparición y aquello que el espacio permite, que en el caso de la historia viene a ser el escenario.

Arendt distingue de dos formas del *en medio de* en que se inserta la acción: la tangible, compuesta por el mundo de cosas físicas, aquello que en forma de condiciones concretas e intereses comunes relaciona y reúne a lxs humanxs; y la intangible, es decir la trama o red de las relaciones humanas construída continuamente en sus palabras y actos. En cuanto a la historia del actor-árbol, lo particular de su entrada en el espacio de aparición del escenario es que su forma de acción desafía justamente los principios planteados por Arendt, al revelarse no como agente de la palabra y la acción, sino como su testigo callado y quieto. En el relato, es en el momento de llegar a pensar y mirar el mundo como árbol que el actor pasa de la inutilidad (percibida por él mismo y otrxs) a la acción particular de ser testigo. La pregunta que sigue entonces es si al reflexionar sobre la acción del testigo, la historia apunta a un replanteamiento de las distinciones entre agente y paciente; si es que la acción de dar testigo puede deshacer también la distinción binaria entre las posiciones de actor y espectador.

Es notorio que esta transición aparece en el relato de la mano de una sensibilidad vegetal: pensar y mirar el mundo como árbol, lo cual apunta al deseo de comprometerse con la realidad en un registro y ritmo diferente al de la acción apresurada y complaciente que encarna el personaje del actor-rey, por ejemplo. Esta salida especulativa del campo de lo humano es lo que también permite imaginar otras formas de participación que desafíen la preponderancia del acto y la palabra que Arendt consideraba vías únicas de la acción, y apunten a otras formas del actuar más discretas y que tal vez no pasen por la autoafirmación del sujeto que aparece. En

este sentido, quiero recordar la lectura que hace Cristina Rivera Garza del cuento de 1964 *La culpa es de los tlaxcaltecas* de Elena Garro⁵², en donde resalta “la participación discreta de otras especies compañeras”: las piedras contemporáneas a la protagonista del cuento lloran la caída de Tenochtitlán y los ahuehuetes que ella observa en su paseo por el bosque de Chapultepec son testigos de una sucesión de catástrofes, de la crueldad indecible de la colonización. Rivera Garza escribe: “Las perspectivas de estos seres animados e inanimados contribuyen a una narración en la que la memoria es material, presta a irrumpir en el presente, cuestionándolo.”⁵³

De forma similar, la acción atestiguanante del actor-árbol irrumpe en el presente estado de cosas, e impide una gestión del asunto que pretenda ignorar las fricciones y pasar de página rápidamente. Es decir, frente a una reproducción previsible de la obra como algo separado de las vidas de sus actores, tanto así que la muerte de uno de ellos no interrumpe de manera importante la continuidad de su reproducción futura, el actor-árbol irrumpe con una puesta en crisis. Su decisión de salir de la obra plantea un rechazo a la soledad que implicaría que su acción atestiguanante no sea reconocida, y también un rechazo a la soledad de desempeñar una acción sin alguien que la atestigüe.

Quisiera entonces entender los términos que en la historia distinguen la figura del testigo de la presencia de la audiencia. Los supuestos aquí se desplazan, y la acción atestiguanante se traslada del lugar que parecería ser naturalmente su sitio (la audiencia) a un entendimiento de la actuación que implica no sólo reclamar la atención de otros, sino su contrapunto, ser “testigo de todas las almas que no sabemos estar en el mundo, de todos los actores que buscan una respuesta tratando de ser otros.”⁵⁴ La forma de atestiguar que se presenta aquí se distingue de la presencia de la audiencia – con sus variables grados de

⁵² Cristina Rivera Garza, *Elena Garro. Material de Lectura núm.141. Narrativa. Nueva época* (Ciudad de México: UNAM / Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2021)

⁵³ *Ibid.*, 5.

⁵⁴ Transcripción de la intervención de Mariana Villegas a partir de la transmisión en video de la charla (46:50 - 54:36), transmitida el 3 de agosto de 2022 y accesible en: https://www.youtube.com/watch?v=eBONpZIZ1_s

atención, escucha y entrega durante el espacio/tiempo compartido de un acontecimiento escénico – y se refiere al tiempo más extenso que implica presenciar la práctica de un oficio, la vida activa⁵⁵ de unx mismx y de otrxs quienes acompañan el quehacer. Preguntarse por la atestiguación implica entonces preguntarse cómo una práctica cultiva espacios dentro de sí misma para la reflexividad y la autopercepción, mismas que van de la mano de una sensibilidad diferente, que se aleje del actuar reiterativo de la técnica; una sensibilidad que se rinde “ante la torpeza de actuar algo que desconoce”.⁵⁶

La búsqueda por ensanchar el campo significativo de la actuación, pasar de un oficio que se enseña a “la única manera de vivir en un cuerpo”⁵⁷, resuena con otros momentos en que de manera directa lxs actores del colectivo se han preguntado por la ética de su oficio. Resuena también con la pregunta del lugar que se ocupa para presenciar y ser testigo del actuar de otrxs en el colectivo. Trataré a continuación con algunos de estos materiales.

1.2. Más que actuar

En el texto *¿Qué hace la persona que está en escena en Lagartijas Tiradas al Sol? ó ¿En qué consiste el trabajo del actor?* Francisco Barreiro narra su acercamiento inicial en 2003 al colectivo conformado en ese momento por Luisa y Lázaro Gabino. El texto describe el movimiento gradual desde el entusiasmo como audiencia a la participación como colaborador. El mismo trayecto está acompañado de la sensación de derrumbes y posibilidades, nociones asumidas que cedían lugar a nuevas preguntas para el quehacer propio. “La idea del teatro, del

⁵⁵ En *La condición humana*, Hannah Arendt define la expresión *vita activa* como una suma de las experiencias vitales de la labor, el trabajo y la acción, fundamentales en su concepción de la política como la participación plural dentro de un espacio común. La labor se refiere a la actividad biológica de lxs cuerpxs humanxs y su condición es la vida. El trabajo implica la producción de un “mundo de cosas” distinto de las circunstancias naturales y su condición es la mundanidad. La acción, de especial importancia para este ensayo, se refiere a la actividad entre lxs cuerpxs humanxs que no depende de la mediación de cosas o de materia, pero sí de la presencia de otrxs, y su condición es la pluralidad. Hannah Arendt, *La condición humana*, trad. Ramón Gil Novales (Buenos Aires: Paidós, 2009)

⁵⁶ *Ibid.* Transcripción de la intervención de Mariana Villegas a partir de la transmisión en video de la charla (46:50 - 54:36), transmitida el 3 de agosto de 2022 y accesible en: https://www.youtube.com/watch?v=eBONpZIZ1_s

⁵⁷ *Ibid.*

actor en el teatro, se hizo más compleja, la creación de personaje se veía rebasada por algo más sutil y más potente a la vez.”⁵⁸

La transformación que Francisco describe en este texto es un desbordamiento de las posibilidades de participación dentro de un oficio y tradición, pero también descubre una posible forma de implicación con la vida desde la práctica, latente en la política del colectivo desde entonces:

Había una preocupación genuina por un asunto que nos afectaba y nos sigue afectando a todos, sin alejarse de un teatro personal. Luisa y Gabino, posicionados como ciudadanos, como investigadores, como provocadores, como artistas. Retomando la historia de México. Una que molesta e indigna. Era un llamado a nuestra generación. *Ya no eran actores, eran algo más.*⁵⁹

La persona que está en escena, en el texto de Francisco: “busca abrir preguntas, generar pensamiento, debate, resistencia a la indiferencia, a la ignorancia. Congregar, compartir a partir de nuestras inseguridades, nuestras fracturas, nuestras inquietudes y nuestra fragilidad.”⁶⁰ Estar en escena aquí, entendiendo la posición como “más que actuar” se explora como un posible espacio de congregación, uno que se pregunta por los espacios de participación que las personas presentes ocupan o pueden ocupar de modo diferente en otras esferas de lo público más allá del marco teatral (ciudadanxs, investigadorxs). Cabe mencionar aquí lo escrito por Luisa y Lázaro en el programa de mano de *Asalto al agua transparente*, texto de 2006 accesible también en la colección de textos del sitio web del colectivo: “Actuar es activar. Consideramos al actor más un activista que un artista.”⁶¹

⁵⁸ Francisco Barreiro, *¿Qué hace la persona que está en escena?*, 2018. Accesible en: <http://lagartijastiradasalsol.com/2021/11/16/que-hace-la-persona/>

⁵⁹ *Ibíd.*

⁶⁰ *Ibíd.*

⁶¹ Lagartijas Tiradas al Sol, *El teatro nos permite mirar a alguien durante un periodo de tiempo que normalmente sería inaceptable*. Programa de mano de *Asalto al Agua Transparente*, 2006. Accesible en: <http://lagartijastiradasalsol.com/2021/11/16/asalto-al-agua-transparente/>

Llevar al pensamiento sobre la actuación a niveles más amplios de la participación de lo público es un movimiento que también puede observarse en algunos ejemplos de la escritura individual de Lázaro Gabino Rodríguez⁶². En el texto titulado: *Estamos hechos para el sueño, no tenemos órganos adecuados para la vida (apuntes sobre la actuación en el cine para jóvenes poetas)*, publicado en 2018 como parte de la colección *Los cuadernos de cinema*, Lázaro escribe: “Actuar debería ser una crítica a la vida, a nuestra manera de vivir la vida. Pero no es suficiente criticar nuestro tiempo, es menester asimismo intentar darle una forma y un futuro, de eso se trata la actuación.”⁶³

Un actuar así pondría en relación los términos de “la única manera de vivir en un cuerpo”: el cuerpo que actúa modos de vida posibles, dándoles forma y tiempo. “Nuestro trabajo trata de generar maneras de relatarnos la vida, nuevas formas que den cabida a los contenidos, que den espacio a nuevas ideas. Se trata de crear marcos de percepción y de multiplicar puntos de vista sobre la vida. Plantear que es posible lo que parecía imposible.”⁶⁴

“A veces, actuar no es la mejor manera de vivir, es la única”, escribe Lázaro en *Estamos hechos para el sueño*, formulación que resuena con las reflexiones del actor-árbol en el relato de Mariana Villegas. Pero un actuar así también puede tambalearse, revelar su fragilidad, experimentar una crisis en su generación de formas para la vida. Es en Tiburón, la puesta en escena teatral más reciente del colectivo, donde se comparte esta crisis respecto al quehacer propio. Hay una relación complicada entre acto y creencia – donde la crisis de creencia es llevada al acto de la ficción, pero donde también, hay creencia en la capacidad del acto de comunicar y lidiar con la crisis – que exploraré a continuación.

⁶² Para un acercamiento a la práctica de escritura que Lázaro Gabino Rodríguez ha sostenido a través del tiempo, recomiendo revisar su blog personal, *Somos Reclamos*, activo desde 2012 y hasta la fecha, accesible en <http://somosreclamos.blogspot.com/>

⁶³ Gabino Rodríguez, *Estamos hechos para el sueño, no tenemos órganos adecuados para la vida (Apuntes sobre la actuación en el cine para jóvenes poetas)*, Los Cuadernos de Cinema 23 Núm.016, (Ciudad de México: La Internacional Cinematográfica/Iberocine, 2018). Accesible en:

<https://cinema23.com/wp-content/uploads/2018/12/016-Memorias-Gabino-Espan%CC%83ol-web.pdf>

⁶⁴ *Ibid.*, 14.

1.3. “Actuar, que es una forma de creer”⁶⁵

En Tiburón⁶⁶ hay una isla y un viaje. O más bien, hay dos viajes, a algunos siglos de distancia, a la misma isla: un marino español vuelto evangelizador del siglo XVI, un actor de la ciudad de México en 2019, ambos viajan a Tiburón en el mar de Cortés. Los viajes implican un desplazamiento y una transformación: la cualidad de su relato es hacer manifiesto de qué manera ambas nociones se relacionan en lo singular de cada viaje. Pero los viajes no terminan al alcanzar la isla; la isla es también su punto de partida. Además de los ecos mutuos, los viajes comparten la relación que sostiene cada uno con estructuras de relación con la otredad: los viajes parten inicialmente del centro (del imperio español para el evangelizador, de la ciudad de México para el actor en 2019) hacia aquello que desde esa posición parece lejano, desconocido, hacia un territorio donde ambos depositan alguna forma de creencia. La transformación en ambos viajes no es individual, aunque podría parecer que sus relatos se concentran en ese proceso: el viaje deja huellas, transforma y actúa sobre el territorio que pisa. A la proyección que el viaje y la creencia actúan sobre el territorio, este responde en ambos casos con su inconmensurabilidad.

Ambos viajes, llevados a la escena, son relatos; ambos existen en el soporte de la palabra y del cuerpo de Lázaro Gabino Rodríguez que encarna frente a la audiencia tanto al evangelizador, José María de Barahona, como al actor, él mismo. El relato, por cercanamente relatado a la experiencia vivida del viaje que intente ser, implica de entrada una separación: la relación del viaje de Barahona que es fijada en un libro que llega a manos de Lázaro o la perspectiva del viaje que cuenta el actor que ya volvió. Desplazamiento, transformación y creencia; en las siguientes páginas mi intención es rastrear la singularidad de lo que se teje

⁶⁵ Frase dicha por Lázaro Gabino Rodríguez en la obra *Tiburón*, estrenada en 2020, transcrita del registro en video compartido conmigo por el colectivo.

⁶⁶ *Tiburón* se estrenó en 2020 en la edición 38ª del Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid y se presentó en el Festival Temporada Alta en Girona, España, así como en el Zürcher Theater Spektakell, en Zurich, Suiza. Se estrenó en México en 2021 en el teatro Juan Ruíz de Alarcón de la UNAM con una primera temporada del 28 de octubre al 14 de noviembre de 2021 y una segunda temporada entre el 10 y el 20 de febrero en el mismo teatro. Yo atendí la obra en dos ocasiones, el 29 de octubre y el domingo 20 de febrero, y posteriormente, en agosto de 2022, consulté el registro en video en la obra que el colectivo compartió conmigo.

entre estas nociones en *Tiburón*, así como sus implicaciones para la pregunta más amplia sobre la intención y orientación del quehacer de un actor.

1.3.1. Brillos inciertos

Antes del viaje, hay un velo. El velo es dorado, de un material resplandeciente y sonoro como el papel aluminio. Una mitad está suspendida verticalmente, la otra descansa sobre el suelo y cubre a la vez que permite ver los volúmenes de las presencias en el escenario. A continuación se activa un movimiento que parece simple. El velo se alza, se iza como la vela de un barco, pero a la vez se retira de las superficies que cubre, las acaricia y las revela: una silla, una plataforma al centro – dorada también – una persona acostada de lado sobre ella, una cruz. El movimiento es similar al de una ola, que al retirarse se levanta. El sonido metálico del velo es acompañado por una música coral de varias voces que remite al espacio amplio y resonante de una catedral. Los elementos introductorios son fascinantes e introducen un tono lejano y antiguo, un halo de historia vieja.



Imagen 2: El velo dorado, primera experiencia visual y sonora de *Tiburón* (2020).

El velo dorado es la primera impresión que nos presenta *Tiburón*. La iluminación – primero tenue y después mayor, concentrada sobre el cuerpo recostado – anima sutilmente al velo y sus pliegues; su primer movimiento recuerda al de la piel de un reptil. Quiero comenzar por el velo, que después del primer movimiento de retirada y alzamiento se queda al fondo como una presencia extraña y deslumbrante, dando un tono, o mejor, un brillo, a los acontecimientos de la obra y a cómo desde el otro lado del escenario los tomamos. El velo es diferente de un telón: al arrastrarse en contacto con el suelo y las presencias sobre el escenario, las toca y las incluye más que solamente ocultarlas; la cara visible distrae y la cara oculta acaricia. El velo, después de alzarse y quedarse al fondo, es diferente también a un retablo, por mucho que su posición y la frontalidad general de los elementos de la obra pueda prestarse a la asociación. Al quedarse al fondo, brillando en un principio sin imágenes, el velo opera como un retablo vacío, una provocación que llama a un sentimiento de maravilla sin objeto, a un afecto de apertura y de suspensión de la desconfianza, si no de plena creencia.

Pero a lo largo de la obra, esta especie de retablo se irá configurando y aparecerán las imágenes. Una pantalla que cuelga del lado derecho será activada por la proyección de imágenes y videos que junto con la palabra y acción de la persona en el escenario compondrán la narrativa. A los pocos minutos se desplegará una tela rectangular al centro con una escena pintada: un mar que parece tranquilo y horizontal, donde el cielo, variando su color por capas, ocupa la mayor parte de la escena, y donde un barco de velas parece avanzar de izquierda a derecha por la superficie. Más tarde, en el momento de la llegada a la isla en el relato de Lázaro, se desplegará una tela pintada, rectangular y más pequeña, donde aparecen dos orillas, una desde donde mira la perspectiva de la pintura (a lo alto de un acantilado rocoso) y, al otro lado de un estrecho de agua, el conjunto rocoso de una isla. Finalmente, durante la descripción de los primeros días de la vida del narrador en la isla, descenderá la imagen pintada de una virgen.

Todas estas imágenes, habladas y vistas, fijas o en movimiento, se colocan como capas orientadas hacia el punto de vista de quienes, del otro lado, nos sentamos en las butacas. Si bien claramente no hay una perspectiva única, así como no hay *una* audiencia (hay cuerpos sentados en butacas y sus variaciones dentro de los espectros de estar fijos o cambiando de posición, *atentxs* o *distraidxs*, etc.), hay al menos una orientación general frontal, marcadamente distinta de la organización espacial de otras puestas en escena de Lagartijas Tiradas al Sol, donde tanto la presencia de la audiencia es distribuida variablemente y su atención es llevada de un lugar a otro⁶⁷. Tiburón despliega un relato en el que se van sumando capas de significado: eventos relatados, videos de una contemporaneidad contrastante, las imágenes pintadas y citas de *diversxs autorxs*. Pero la forma en que se organiza y se orienta el relato parece dirigirse como en vórtice hacia la interpelación que hace Lázaro Gabino Rodríguez directamente al público en los últimos minutos de la obra :

– Ese día mojado, supe que había presenciado un milagro. El teatro es un espacio muy difícil para hablar de la verdad, porque aunque yo trate de decirles la verdad, ustedes lo pueden percibir como una actuación, como una metáfora, como una exageración. Yo hoy quisiera que me creyeran que vi como un hombre hizo llover. Se los podría jurar. Aunque tal vez no sea suficiente y ustedes piensen que es un juramento actuado. Pero sin actuar, les juro por mi madre que yo vi como un hombre hizo llover. Y si les estuviera mintiendo, que mi madre enferme y agonice entre dolores interminables. Sin ficción y con el corazón en la mano, les juro por mi madre que vi como un hombre hizo llover. Y si les estuviera mintiendo, que mi madre enferme y muera entre dolores interminables.⁶⁸

⁶⁷ Pienso en las configuraciones y reconfiguraciones espaciales de obras como *El rumor del incendio* o *Derretiré con un cerillo las nieves de un volcán*, donde el ir y venir entre las escalas del relato (lo personal y lo documental) es acompañado también por un cambio en el arreglo de los elementos en escena, en algunos casos concentrando el espacio de atención en lo pequeño a través de video proyectado en vivo.

⁶⁸ Frase dicha por Lázaro Gabino Rodríguez en la obra *Tiburón*, transcrita del registro en video compartido conmigo por el colectivo. El milagro que menciona este fragmento es la lluvia convocada por la danza de la serpiente. El momento de ser testigos del ritual es donde se reúne los dos relatos de viaje constitutivos de la obra: el de José María de Barahona y el del actor contemporáneo.

¿Qué pide de nosotrxs esta interpelación? Nuestra propia creencia de pronto toma peso, como si se nos hiciera recordar el hecho de recibir algo delicado al presenciar el evento de la obra, y de la responsabilidad compartida de hacer algo con ello. Me parece que lo importante aquí no es la consecuencia del juramento, incómoda por la gravedad que implica involucrar de esa forma el destino de una persona real, sepamos si presentemente vive o no. El peso está en lo que se siente como un desnudamiento inesperado, en la consciencia que algo se espera de nosotrxs, de que estamos en la capacidad de darlo o negarlo, y así, en la renovación de los términos de un acuerdo que de otra forma se daría por sentado.

Podríamos entonces pensar que los efectos que tiene el juramento, el peso que ejerce en una relación – entre lo que se despliega en escena y las personas en la audiencia —, son tal vez más importantes que su contenido. Uno de estos efectos es poner en común de manera inmediata lo que en el relato se construye primero como una experiencia personal y luego intersubjetiva (a través de la equiparación progresiva de las experiencias de Lázaro y José María de Barahona): la creencia que desborda los límites de lo explicable. Tiburón nos presenta una variedad de marcos que históricamente han dado forma a la creencia: el viaje a un territorio que se desconoce, la experiencia religiosa, el ritual sagrado, la medicina y también, a través de los videos contemporáneos (caseros y pertenecientes al mundo de las redes sociales la mayoría), las figuras de héroe que construyen la industria militar y el deporte de audiencias masivas.

La obra es consciente de las historias así como de los efectos que estas formas de movilizar el deseo y la creencia han tenido sobre el mundo; precisamente en las relaciones entre materiales y experiencias pasadas y contemporáneas es que podemos sentir la alusión a sus legados presentes. Pero la atención de la obra finalmente está puesta en lo que desborda estos marcos, o dicho de otra forma, lo que sucede cuando un deseo excede las estructuras de creencia dadas. Lo que sigue es ante todo una incomodidad, como la incomodidad que provocan la serie de videos proyectados en la pantalla del lado derecho donde niñxs y

adolescentes conocen a sus ídolos deportivos o son sorprendidxs (en situaciones altamente construidas por quienes filman) por sus hombres uniformados queridos vueltos inesperadamente de la movilización militar (y hay que notar aquí que en los videos tanto los deportistas como los militares son todos hombres, y al menos en el caso de los militares, ciudadanos de países del norte). Frente a la emoción desmedida podríamos privilegiar una lectura de su captura, lo cual sería ver esos cuerpos como rendidos ante el objeto de su afecto, desprovistos de agencia otra que la del culto. Pero podríamos, también, leer la emoción a partir de su desborde, es decir, como algo que permite suspender la dicotomía sujeto-objeto y abrir un campo relacional diferente, más difuso. Me oriento aquí por esta segunda lectura.

Así es que para mí puede entenderse el arco que en Tiburón transcurre desde la primera pregunta planteada por Lázaro en escena – “¿Quién estando desesperado no ha mirado el cielo buscando una señal?” – hacia la interpelación final hacia la audiencia: – “Yo hoy quisiera que me creyeran”. Si en ambos momentos hay una pregunta por la creencia, parecen ser creencias marcadamente distintas. En un sentido muy directo, la mirada que busca baja del cielo y se dirige alrededor, hacia lxs otrxs, con quienes se coincide en el espacio y el tiempo del acontecimiento escénico. Pero más allá de eso, lo que implica la puesta en horizontal y repartición de la creencia (que finalmente, a través de la petición, se distribuye entre lxs presentes) es el rechazo de lo que en un momento anterior de la obra se articula como una dicotomía: “Tanto escepticismo y tanta crítica, me habían llevado a no creer en nada.” Si la experiencia de la creencia como individual se organiza en esta disyuntiva, por su parte la creencia desbordada, de la que hay que hacernos cargo colectivamente (en la incomodidad ante a la intensidad de emoción de lxs niñxs de los videos, o al ser interpelados por la petición de Lázaro) plantea otros términos, otros efectos. No se trata ni de la sumisión al culto ni del distanciamiento desafectado de una cierta idea de la crítica, principalmente porque no se trata de la creencia como experiencia del sujeto individual.

Es entonces que podemos recordar la presencia brillante del velo, tal como se nos muestra al principio antes de ser acompañado por imágenes, y al final, cuando el actor y las imágenes se han retirado, antes de que el velo mismo sea recogido y aparezca la pared de concreto desnudo con dos puertas del teatro Juan Ruíz de Alarcón que estuvo todo el tiempo ahí detrás. El brillo es un exceso: algo que sucede entre la mirada y la superficie, algo que depende de un encuentro particularmente inestable entre mirada-luz-superficie para acontecer. En un ensayo sobre la iridiscencia, entendida como fenómeno visual pero también como figura de pensamiento, la artista y escritora Tavi Meraud escribe:

La iridiscencia [...] es una demostración de una negociación interior-exterior particular que finalmente resulta en una suspensión de la distinción apariencia-realidad. [...] como mecanismo de descomposición de los medios de visión, la iridiscencia parece marcar el sitio donde una superficie comienza a emerger, donde una superficie aflora. Presenciar la iridiscencia es encontrarse con un fenómeno donde el eje de la realidad quizás ya no es lo mundano sino que se desplaza hacia una convergencia heterotópica de imágenes con diferentes grados de realidad, cohesionándose en una sola imagen: lo aparente, lo realmente aparente y aparentemente real del brillo percibido [...] La iridiscencia, como *Denkfigur* [figura de pensamiento], nos permite constelar una concepción de la superficie precisamente no como un límite, sino como un sitio centelleante de multiplicidades intratables.⁶⁹

Pensar el brillo del velo en los términos planteados por Meraud subraya la función que cumple como presencia inusual durante la obra, como superficie de convergencia que tintinea y

⁶⁹ Mi traducción del original: “Iridescence, then, as a particularly scintillating instantiation of camouflage, literally dazzling the potential predator, is a demonstration of a particular interior-exterior negotiation that ultimately results in a suspension of the appearance-reality distinction. [...] Precisely as a mechanism of decomposing the mediums of vision, iridescence seems to mark the site where a surface begins to emerge, where a surface surfaces. To witness iridescence is to encounter a phenomenon where the axis of reality is perhaps no longer the mundanely given but rather one that is shifted towards a heterotopic convergence of images with different degrees of reality, cohering into a single image: the apparent—the really apparent and apparently real—of the perceived shine. [...] Iridescence, as *Denkfigur*, allows us to constellate a conception of the surface precisely not as boundary, but as a scintillating site of intractable multiplicities.” en Tavi Meraud, “Iridescences, Intimacies”, *e-flux* n. 61 (julio 2015), <https://www.e-flux.com/journal/61/60995/iridescence-intimacies/>

que si bien provee un marco y estructura para el relato, parece también recordarnos su inestabilidad permanente, la fragilidad de la creencia sostenida por quienes compartimos el tiempo y espacio de la obra. Y si la iridiscencia para Meraud es efectiva en cuanto suspende la relación apariencia-realidad, en Tiburón esta relación pasa no solo por lo que una persona inmediatamente puede percibir o determinar como falso o verdadero, sino por el reconocimiento de las estructuras de pensamiento y de existencia que sostienen la posibilidad de la distinción.

1.3.2. Orgía y movimiento de manos

Entre los dos viajes que relata Tiburón hay convergencias y divergencias. Mientras que el viaje de Barahona es movido por una creencia, por cuestionable que nos parezca (– “Me parecía que lejos y de la otra orilla del mar oceano, la fruta era más sabrosa, el sol más amarillo y los hombres más justos”), en el caso de Lázaro Rodríguez el viaje mismo es la búsqueda y formación de la creencia (– “Decidí actuar; actuar el viaje; actuar, que es una forma de creer.”) A pesar de la singularidad de cada viaje y de que en el relato acontecen a casi cinco siglos de distancia, Tiburón pone en claro que los viajes se conectan más allá de los paralelismos entre las experiencias individuales de los viajeros. Los ecos del viaje de Barahona no se limitan a los que enactúa el viaje emprendido por Lázaro, sino que están presentes también en el territorio y las dinámicas de la isla. – “Ya han venido otras personas a enseñar sus creencias”, dice el brujo de la isla a Lázaro cuando, después de semanas de su presencia en la isla, finalmente se conocen. – “Yo no vengo a enseñar nada”, responde él. Anteriormente, en uno de los monólogos en video proyectados en la pantalla a la derecha del escenario, Lázaro pregunta:

¿Qué tanto de lo que escribió Barahona sucedió y qué tanto viene de fantasías que llenaban su mente desde antes de embarcarse?[...] Al mismo tiempo, yo temía ser uno de aquellos clasemedieros ciudadanos que van a los pueblos originarios atraídos por sus propias fantasías y que realizan proyecciones hechas a la medida de sus deseos.

Más allá de las experiencias subjetivas, los viajes comparten el ser atravesados por un marco mucho más amplio que determina y limita su posible encuentro real con la alteridad: la colonialidad, entendida como una epistemología presente y continua de dominio, activa más allá de los supuestos límites cronológicos del colonialismo. La fantasía de la que teme ser agente Lázaro no es solamente aquello que empobrece las posibilidades del encuentro individual (y su relato), sino lo que tiene consecuencias materiales y reiteradas sobre cómo pueden darse los encuentros y los relatos en primer lugar; sobre la dirección que toman los viajes (del imperio a la colonia, de la ciudad a la isla) y sobre las perspectivas desde donde se cuentan los encuentros; todo aquello que permite la perpetuación de la fantasía como insensibilidad unidireccional. El punto de vista desde donde se proyecta la fantasía, o también desde donde se intenta desmontarla, no es individual, como bien remarca la obra, sino que encarna estructuras históricas de mirar, organizar y pensar el mundo. En este sentido, no deja de resonar la pregunta articulada por Donna Haraway en sus reflexiones tempranas sobre el pensamiento situado: “¿Con la sangre de quien se crearon mis ojos?”⁷⁰

Dos momentos en el relato de Tiburón especialmente muestran el desencuentro entre formas distintas de organización de la experiencia, que son también formas de organizar la mirada y el espacio. El primero, en el relato de Barahona, es el momento en que él observa una orgía entre un grupo de habitantes de la isla. El segundo, en el relato de Lázaro, es cuando después de algunas semanas en Tiburón, conociendo un poco más de las dinámicas de la vida en la isla así como algunas frases en tocariku, el actor decide hacer una representación para los habitantes: un teatro de sombras.

⁷⁰ “La visión es siempre una cuestión del ‘poder de ver’ y, quizás, de la violencia implícita en nuestras prácticas visualizadoras. ¿Con la sangre de quién se crearon mis ojos? Estos temas se aplican también al testimonio desde la posición del «yo». No estamos presentes de inmediato para nosotras mismas. El conocimiento de una misma requiere una tecnología semiótica que enlace los significados con los cuerpos. La autoidentidad es un mal sistema visual.” en Donna Haraway, “Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial” en *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, trad. Manuel Talens (Madrid: Ediciones Cátedra, 1995), 330.

El primer caso es especialmente interesante por cómo en él se contraponen verticalidad y horizontalidad como formas de organización. En una caminata solitaria, siendo el único sobreviviente de la misión española muerta por los tocariku al llegar a la isla, Barahona experimenta una iluminación: “ – Un rayo abrasador me hizo salir de mi miseria y desembarcar por primera vez en la vida. Porque lo que yo llamaba vida no era sino una interminable agonía. [...] Supe que tenía que hacer algo con eso, y me repetía: evangelizar no es dar catequesis, sino testimonio personal de nuestra fe.” La iluminación es vertical en su estructura. El rayo abrasador que viene del cielo acompaña el don de la verdad: repartirlo unidireccionalmente se vuelve la responsabilidad del iluminado. En ese sentido, la iluminación es también un vaciamiento, la vida anterior no es más que agonía y todxs aquellxs no iluminados son vidas equivocadas que hay que negar y convertir; como empezar de cero, como “desembarcar por primera vez”.⁷¹

Contra el programa futuro que se le presenta a Barahona en la iluminación es que los eventos que siguen muestran una diferencia fundamental. Al volver a la playa, Barahona observa cómo un grupo de habitantes de la isla beben un líquido de tres vasijas. “*A todas luces, tratábase de alcohol*”. Lo que sigue es una intensificación de la disposición de lxs presentes, una obliteración gradual de las distancias, hasta llegar a la orgía como forma de relación que suspende los límites entre lxs cuerpxs y las cosas, los usos de las partes y sus acomodados, entre lo visible y lo invisible, entre lo humano y lo no humano. Primero, – “los pechos hinchábanse, las cabezas se erguían y las pieles parecían más lisas y más suaves, y miraban lxs cuerpxs ajenos con insistencia”. Pronto viene el contacto: – “Había quienes tirábanse en el suelo como para tomar descanso y arrastraban consigo a sus vecinos, que dejábanse llevar y se abrían como flores o cual bestias”. Los habitantes de la isla se unían en grupos hasta de doce, sin importarles sexo, edad ni parentesco. Había otros que entraban en relación con presencias

⁷¹ – “Un rayo abrasador me hizo salir de mi miseria y desembarcar por primera vez en la vida. Porque lo que yo llamaba vida no era sino una interminable agonía. Te abracé Cristo Jesús, que eres el camino, la verdad y la vida.”, recita Lázaro Gabino Rodríguez en el relato de José María de Barahona en *Tiburón* (2020).

invisibles y se movían en vaivén con el aire. Pero en medio del despliegue de este exceso relacional, Barahona se mantiene firmemente como observador: – “Durante la orgía, yo era invisible, parecía no ocupar espacio ninguno.”

Sin embargo, la orgía como forma excesiva contagia inevitablemente a su relato mismo: la voz de Barahona va creciendo en intensidad, los gestos se van volviendo entrecortados y voluptuosos, los brazos se alzan, las manos tocan la cabeza. – “Los compadecía y los odiaba por igual” dice Barahona, sin dejar en ningún momento de mirar. Si al relatar la iluminación divina Barahona alza la mirada y las palmas de las manos al cielo en gestos de convencimiento, al presenciar la orgía su mirada y gestos siguen fascinados y tentativos el crecimiento de una forma que parece desdoblarse horizontalmente sobre la arena y hasta el infinito, sumando más y más adeptos, cuerpos y sonidos: – “el crepúsculo se llenó de jadeos, de gritos ahogados, de suspiros, de estertores, de lamentos.”

El segundo caso, el teatro de sombras, sucede dentro del relato contemporáneo de Lázaro. Habiéndose ganado en cierta medida la confianza de los habitantes al darle amoxicilina a una joven que de otra forma no mejoraba, habiendo también aprendido a decir una frase en tocariku – logro muy celebrado –, Lázaro decide afianzar sus recién formados lazos ofreciendo una representación escénica a la comunidad:

Las primeras sombras no me salieron muy bien por la ansiedad que me causaba el deseo de impresionar al público. El perro salió como una mancha sin forma. El pato, no parecía pato. Pero cuando hice al gato, salió idéntico a un ave. Hice el barco, y en la sombra apareció un sombrero. Un viejecito caminando con un bastón resultó en la pared un cochino. Yo no entendía por qué todas las sombras me fallaban, pero a la vez todas resultaban otra cosa. Cuando hice al reno, apareció la luna. En algún momento volteeé a ver al público y vi que miraban atentamente a mis manos, casi sin poner atención en la pared en la que se reflejaban las sombras. No les interesaba el fondo de la caverna, sólo les interesaba el movimiento de mis manos.

En el desencuentro entre las direcciones de las miradas – Lázaro atento a la pared, las personas de la audiencia atentas al movimiento de sus manos – se demuestra un aspecto del modo de existencia de la isla que antes había quedado señalado durante el proceso de aprendizaje del tocariku del narrador. El lenguaje de la isla se presenta como fundamentalmente ambivalente: “una palabra puede significar algo y su contrario”. Otro de sus principios es una indistinción entre lo real y lo aparente que tiene el efecto de sacudir los cimientos de la certeza: – “No hay palabras que equivalgan a ser y estar, la más cercana significa parecer. [...] Pero parecer aquí tiene menos el sentido de similitud y más el de desconfianza; porque para los tocari todo parece y nada es.” Si el *ser* fija a las cosas en una coherencia identitaria, el *parecer* libera su multiplicidad potencial: las manos parecen gato y proyectadas en la pared, también parecen ave. Tal vez por su fluidez cotidiana en las artes del parecer es que el grupo de habitantes de la isla se muestra desinteresado hacia las sombras y prefieren mirar las manos: la potencia de una presencia que puede parecer muchas cosas sin llegar a ser ninguna.

Orgía y movimiento de manos. Si bien ni el relato de Barahona ni el de Lázaro intentan una interpretación de estos eventos, hay en ambos una forma relacional llevada al desborde. En el caso de Barahona se contraponen la unidireccionalidad del testimonio de la iluminación a través de la palabra, a la forma de incorporación por contacto que involucra la orgía. Del *yo* de la palabra, reforzado en el testimonio, a su desdibujamiento a través de la práctica y discurso de la orgía. En palabras de Osvaldo Baigorria en su ensayo sobre la orgía como forma didáctica:

Aun cuando aparezca un yo que insista en la enunciación testimonial (“yo estuve ahí, me pasó tal cosa, me agarraron entre dos, me chuparon así que asá”), el discurso de la orgía –con su doble máscara de arenga y confesión– puede disolver, licuar al yo personal zambullido en un magma de cuerpos, flujos, conexiones, en una marea que

rompe la discontinuidad del ser separado en el mundo para abrirlo hacia la continuidad de la vida que crece, se excede y se pierde.⁷²

En el caso de Lázaro, el pequeño episodio sobre el teatro de sombras convertido en otra forma de intercambio parece preguntarse por la creencia, así como lo hace la interpelación final hacia el público. En el teatro de sombras, la petición por la creencia se ve inadvertidamente desplazada. En la forma de audiencia que se genera espontáneamente en ese episodio parece que lo importante no es creer en las sombras y las historias que puedan contarnos, sino creer en las manos y el potencial inagotable de recursos, apariencias y engaños del que estas puedan hacer uso para comunicarse dentro del espacio de lo común. La potencialidad del gesto es un devenir excedente, que toma las fijaciones temporales de sus contenidos: las historias, las sombras, las ficciones. Poner la atención a ese potencial parece ser el principio que se revela de esta forma inesperada de audiencia teatral, así como podría ser el principio del acuerdo con la audiencia por el que se pregunta Lázaro al final de la obra.

De la mano de un contraste cultural entre formas hegemónicas (la propiedad del cuerpo, la palabra como principal vehículo de interpelación, la atención puesta donde se espera) y formas anti hegemónicas (la desindividualización de la orgía, el contacto como transferencia, la atención dislocada del contenido del gesto a su potencia), el relato de Tiburón rearticula los términos de su pregunta central por la creencia y sus implicaciones para un quehacer. Actuar es una forma de creer, pero esta creencia no es ciega, no es afirmativa ni le llega a un actor desde arriba como iluminación. Por el contrario, la creencia surge en las formas de contacto, temporales y frágiles, que puedan surgir entre lxs cuerpxs que coinciden en el espacio y el tiempo. Esta creencia se reaviva cuando se la deja de asumir como una convicción y se la trabaja como un acuerdo común.

⁷² Osvaldo Baigorria, *Didáctica de la orgía* (Buenos Aires: n direcciones, 2020), 27.

1.4. ¿Qué hacer con la creencia?

A los dos viajes que componen la narrativa de Tiburón, corresponden dos viajes que son como su cara oculta. El viaje puede ser relatado porque hubo otro viaje, el regreso. Si los dos primeros viajes componen el contenido de la narración en Tiburón, los dos viajes implícitos son su condición de posibilidad. Los últimos minutos de la obra nos presentan la realidad de esta perspectiva: en ambos relatos, un momento final nos habla de un después del viaje. La retrospectiva sobre el viaje abandona el soporte que fue principal a lo largo de la obra: el cuerpo y voz de Lázaro en escena. Después del juramento, el actor cubre la plataforma y los objetos en ella (algunos ya cubiertos por paños de tela a su vez, después de haber sido activadas en diferentes momentos) con una manta del mismo material que el telón de fondo: vuelven a introducirse en la escena el sonido metálico de un pliegue o despliegue que no termina y el brillo, así como al principio se nos introducía al espacio y tono para el relato. Finalmente, Lázaro entra bajo la manta y es cubierto por ella también.

La retrospectiva aparece entonces en la pantalla del lado derecho. Primero vemos a Lázaro sentado en el sillón de lo que podemos intuir que es su casa, escuchamos su voz desincronizada de su cuerpo; después, en un primer plano que se sincroniza con el testimonio oído, dice viendo a cámara:

En la isla Tiburón encontré un mundo hermoso y horrible, una mezcla de cosas maravillosas con otras ordinarias, con otras indiferentes. En los tocariku conocí lo bueno y lo malo, lo normal, lo que pasa en todos lados. Viven la vida que ellos crearon ; algunos la rechazan y se van y otros la abrazan y se quedan. Yo, como José María de Barahona, volví a creer en la isla, con los tocariku y aparte de eso no tengo nada que contar.

Por su parte, en el caso de Barahona – tejiendo una familiaridad con la intervención del colectivo en el Museo Tamayo en 2022, que abordaré en el capítulo 3 – la retrospectiva del viaje se nos presenta en la forma de una carta a su padre:

Muy querido, muy honrado y amado padre. Han pasado muchos meses, que están hechos de muchos días, horas y minutos. No soy el mismo que cuando emprendí viaje. Vide un hombre convocar la lluvia a voluntad. Desde ese día me fue conocido que mi misión aquí había terminado. El brujo me hizo aparecer una verdad ante mis ojos. Supe que en este sitio hay dioses otros. He llegado a ignorar que en ultramar otros muchos pueblos diferentes habitan, y que cada uno de ellos con sus propias lenguas, con sus creencias vive en una dimensión impenetrable para los demás. No únicamente los hombres son diferentes, sino también el espacio, el tiempo, el agua, las plantas, el sol, la luna y las estrellas. La vida como la conocía ya no tiene ningún atractivo para mí. Mi alma es como el espejo de un lago tranquilo como el cielo azul. No siento la pérdida de nada de aquí abajo. Me he despedido de todo lo que de mí vivía en este mundo.

La carta es leída en off sobre una imagen que muestra un paisaje llano y desértico, con montañas rocosas en el horizonte, y a Lázaro cubriendo de paños de tela a un cactus con ayuda de una vara. El gesto recuerda a una de las observaciones que el relato del actor había hecho sobre la vida y costumbres de los tocariku: “Si una planta no dan flor, se le pone ropa para que no tenga vergüenza y va a dar flor y fruto.” Al terminar la carta, las pantallas y pinturas que conformaron el retablo de la obra se retiran verticalmente. Se retira también el velo, brillante y sonoro. Aparece la pared de concreto del teatro Juan Ruiz de Alarcón.

En ambos casos, en el testimonio y en la carta, la creencia se nos presenta como un hecho. En el caso de Lázaro, no se revelan los detalles de la vuelta a la ciudad y al oficio, pero, entregándonos a la creencia de que el viaje del relato del actor fue realmente emprendido por él, sabemos que volvió: escuchar el relato y presenciar su puesta en escena son pruebas de ello. En el caso de Barahona, lo que hay después del viaje es una despedida, que no es una pérdida; un abandono de la vida propia y la presencia en el mundo conocido, que parece llevar a otro plano de existencia.

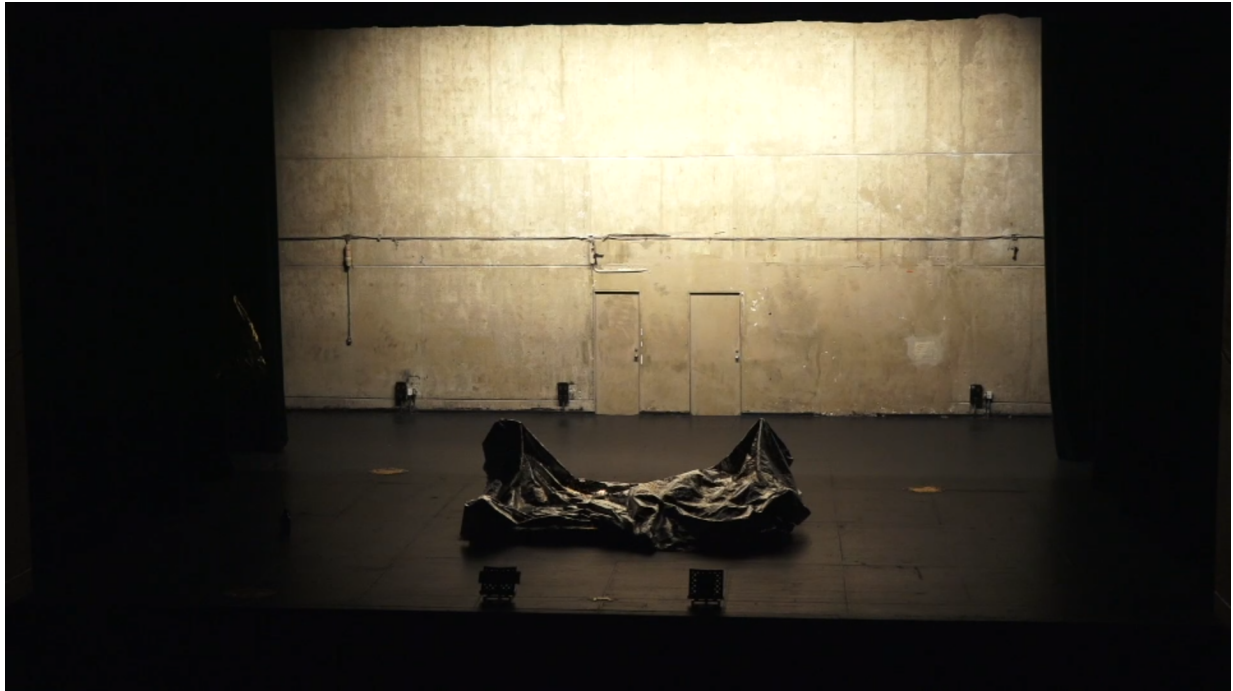


Imagen 3: Retirados el velo, las pantallas e imágenes, cubiertos los objetos y el actor, se revela lo que estuvo siempre detrás: la estructura del teatro Juan Ruiz de Alarcón.

¿Cómo se vuelve a la vida conocida? En *Has de cambiar tu vida* Peter Sloterdijk traza los movimientos de la “antropotécnica”, la voluntad de transformarse y de asumir la vida propia como una tarea infinita – desde el ascetismo, la experiencia religiosa, la actividad artística, el atletismo y otras prácticas que involucran un entrenamiento, una transformación y con ella, una salida de la vida conocida. En estos movimientos Sloterdijk identifica históricamente dos formas de organización de la transformación vital: el verticalismo, con el que podrían leerse la conversión religiosa, la iluminación y todas las prácticas donde exista la figura modélica de un “entrenador” (sea un maestro, un gurú, un clásico, etc.), y el horizontalismo, con la cual traza el cambio de paradigma que, desde la Ilustración hasta las nociones modernas de progreso, aboga por el cambio como el camino gradual, unidireccional, de la civilización. Pero en el cambio de paradigma al horizontalismo hay para Sloterdijk una “desradicalización” de la diferenciación ética que implica la voluntad de cambio, más que únicamente una “secularización” de la misma.⁷³ Aún dentro del paradigma del progreso como

⁷³ Peter Sloterdijk, *Has de cambiar tu vida*, trad. Pedro Madrigal (Valencia: Pre-Textos, 2012), 473.

marcha lenta, la radicalidad sobrevive en el impulso revolucionario, con su impaciencia y su voluntad de una aceleración radical de las cosas, que es también un abandono del camino programado por un “recorrido salvaje por un territorio sin caminos”.⁷⁴ En el recorrido de Sloterdijk es importante recalcar que en las transformaciones vitales, sean individuales o colectivas, sigan la estructura vertical u horizontal, el camino progresivo o la radicalidad, queda siempre la pregunta por cómo lxs sujetxs que la experimentan se relacionan retrospectivamente con lo conocido, con lo que no fue transformado.

En *Tiburón* podría parecer que la creencia vino a sustituir para el actor a “la crítica y al escepticismo” como forma de separación radical de sí respecto al mundo conocido: la ciudad, la clase, el oficio y finalmente la audiencia, que si bien seguimos el relato del viaje y los momentos generativos de la creencia, no llegamos a entender del todo sus implicaciones para una vida y una práctica individual, aunque las queramos y podamos intuir. Si la respuesta a la pregunta ¿qué hacer con la creencia? no es completamente accesible en los relatos individuales de Barahona y Lázaro, que finalmente la declaran contundentemente en sus últimos diálogos, entonces puede que sea la creencia colectiva, la que se reparte en la escucha del relato, la que la obra invita a sopesar.

¿Cómo podría el afecto de la creencia transformar un acuerdo de escucha y participación? Creo que esta pregunta por la creencia se vincula con lo que en *¿Cuántos ladrones se necesitan para inaugurar una cueva?*, texto publicado individualmente en 2016⁷⁵, Lázaro propone como el honor, una clave para imaginar y sopesar los acuerdos colectivos que sostienen a una práctica en el tiempo: “Es mediante “el honor”, ese valor de antiguo régimen, como imagino se puede construir un teatro que establezca ciertos valores en los acuerdos que

⁷⁴ *Ibid.*, 488.

⁷⁵ El texto fue escrito en el contexto de la participación de Lázaro Gabino Rodríguez en el programa de maestría DAS theater de la maestría en teatro de la Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten (AHK) en Amsterdam. Después de su primera publicación, el texto se mantuvo accesible de manera pública en versiones en pdf de descarga libre en español e inglés en la página web del colectivo: <http://lagartijastiradasalsol.com/textos/>. A marzo de 2023, estas ediciones en pdf no están más en la página web del colectivo, pero el texto es accesible en el blog personal de Lázaro, *Somos Reclamos*, donde fue publicado en abril de 2020. Véase: <http://somosreclamos.blogspot.com/2020/04/cuantos-ladrones-se-necesitan-para.html>

realiza con los espectadores y nos permita prefigurar en el arte el mundo en el que quisiéramos vivir.”⁷⁶ Y más adelante en el mismo texto:

El honor actuaría en un espacio que la ley no puede ni debe sancionar. Un espacio subjetivo que contribuye a dibujar un imaginario para la interacción social. Y eso es a lo que puede aspirar el teatro: a prefigurar maneras de establecer acuerdos. El teatro puede ser el lugar de experimentar una clase de acuerdos que no están penados por la ley, una manera sutil y subjetiva de establecer pisos comunes.⁷⁷

Las concepciones del honor y la creencia van de la mano en el cuestionamiento a los espacios de acuerdo que el evento escénico construye, pero no en el sentido de que la creencia de unxs se deposite en el honor de otrxs. La creencia y el honor apuntan más bien a una implicación más transparente, a una responsabilidad compartida en nuestra condición común de testigxs, que como apuntan las reflexiones de Mariana Villegas, es una forma de actuar más desafiante que afirmativa. Así: “La idea del honor en el teatro no busca la honestidad, busca establecer un piso de interacción claro con los espectadores, y a partir ahí construir con todas las armas, trucos y artificios del teatro. Es por eso que un teatro con honor no tendría que ser de tal o cual manera. No es una cualidad estética, es una ética artística.”⁷⁸

La pregunta por la ética de la creencia, por su parte, se extiende a la audiencia como espacio de participación, como componente indispensable del quehacer artístico. Desde esa perspectiva, la creencia permite preguntarse por una implicación diferente a la de sospecha, en un movimiento afín a lo que Eve Kosofsky Sedgwick llamó una lectura reparadora como alternativa a una lectura paranoica. Las temporalidades de cada una permiten, para Sedgwick, implicaciones diferentes en la cultura de la que se es parte y agente; por un lado la anticipación y repetición programada, por otro lado la apertura a la sorpresa de que algo puede transformarse:

⁷⁶ Lázaro Gabino Rodríguez, "¿Cuántos ladrones se necesitan para inaugurar una cueva?", *Somos Reclamos* (blog), 6 de abril de 2020, <http://somosreclamos.blogspot.com/2020/04/cuantos-ladrones-se-necesitan-para.html>

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*

Reconocer en la paranoia una distintiva relación rígida con la temporalidad, a la vez anticipatoria y retroactiva, que tiene aversión sobre todo a la sorpresa, es también atisbar los rasgos de otras posibilidades.[...] para un lector que se sitúe en la posición reparadora, le puede resultar realista y necesario experimentar sorpresa. Al igual que puede haber sorpresas terribles, también puede haber sorpresas buenas. La esperanza, que con frecuencia se experimenta como algo que fractura y es incluso traumático, se encuentra entre las energías mediante las que los lectores de posición reparadora intentan organizar los fragmentos y las partes-objeto que ella encuentra o crea.⁷⁹

⁷⁹ Eve Kosofsky Sedgwick, “Lectura paranoica y lectura reparadora, o, eres tan paranoico, que quizás pienses que este texto se refiere a ti” en *Tocar la fibra*, trads. María José Belbel Bullejos y Rocío Martínez Ranedo (Madrid: Alpuerto, 2018), 152.

2. Atender una rítmica ecológica

Hemos tenido agua y plantas en nuestras obras. Las plantas y el agua no son naturales de un escenario, no como la luz y su ausencia, no. Hemos decidido tener plantas vivas en escena no como representantes de las plantas, sino siendo ellas mismas. No representando una planta en alguna situación o en algún momento histórico. No siendo escenografía, no siendo personajes, no siendo utilería, pero sí siendo plantas: simplemente estando presentes como lo que son.⁸⁰

Este capítulo busca reflexionar cómo una práctica como la de *Lagartijas Tiradas al Sol* se cuestiona su relación con las presencias y las temporalidades simultáneas y discontinuas de los contextos en que se sitúa. Recordando el interés de Dubatti en el pensamiento producido “desde, en, para y sobre la praxis”⁸¹, seguiré de cerca este movimiento en reflexiones y escrituras recientes de parte de miembros del colectivo. Algunos de estos ejemplos atienden particularmente a Yivi, proyecto artístico educativo con niñas en la Mixteca Alta de Oaxaca, coordinado por Luisa Pardo y Pedro Pizarro desde 2015, primero en Nochixtlán, y desde 2016 a la fecha en Santo Domingo Yanhuitlán.⁸² El proyecto se plantea como parte del colectivo *Lagartijas Tiradas al Sol*, aunque públicamente ha sostenido su singularidad respecto al resto

⁸⁰ Luisa Pardo, “Agua y Clorofila” en *La verdad también se inventa* (Ciudad de México: Ediciones Sin Resentimiento, 2022), 130.

⁸¹ Jorge Dubatti, “Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento territorial desde el teatro”, 20

⁸² En el blog del proyecto, se describe: “Yivi es un proyecto artístico educativo con niñas y niños de la Mixteca Alta oaxaqueña. Es un impulso, un experimento, una corazonada y la unión de muchas voluntades. Es un proyecto independiente y no lucrativo coordinado por Luisa Pardo y Pedro Pizarro, que se puso en marcha en abril del 2015. Somos parte del colectivo escénico *Lagartijas Tiradas al Sol* y, para hacer posible este proyecto, colaboramos con diversxs artistas, colectivos, familiares e instituciones. [...] brindamos talleres fijos de actuación y creación escénica a niñas y niños entre 6 y 14 años, de pintura con niñas y jóvenes; y el taller de arquitectura con jóvenes de 17 años en adelante. [...] Nos interesa, muy apegados al trabajo que hemos hecho en *Lagartijas Tiradas al Sol*, profundizar en la historia del lugar, de la región, de los niños y niñas, de sus familias y vincularlos con lenguajes contemporáneos. [...] generamos material escénico, visual y plástico en colaboración con los niños y niñas de Yivi. Este material lo consideramos una forma de reflexionar, organizar, visualizar, imaginar, replantear, construir, idear otras versiones de este mundo y conocer los mundos de estxs niñas. Yivi es una palabra mixteca que se traduce como humano, quiere decir estar vivo, saber pensar, saber hablar, saber razonar, saber respetar, sentir dolor... También esta misma palabra en mixteco quiere decir caca (y de eso nos enteramos mucho tiempo después)” en *Proyecto Yivi* (blog), s/f, <https://proyectoyivi.wordpress.com/>

del trabajo del colectivo, enunciando atentamente lo singular del emplazamiento, del quehacer, de las colaboraciones y desafíos del proyecto.⁸³

En reflexiones recientes sobre Yivi, Luisa Pardo describe como *rítmica* al desenvolvimiento de un proyecto que no es autónomo, sobre el cuál no pueden pensarse su temporalidad propia en aislamiento, sin considerar cómo ésta se interrelaciona con los múltiples ritmos y tiempos del contexto dentro del cuál una práctica opera: los tiempos de los ciclos estacionales, de las fiestas religiosas que tienen lugar en Santo Domingo Yanhuitlán, de los calendarios escolares, de los compromisos laborales de Luisa y Pedro Pizarro, quienes financian Yivi con sus propios medios... Atender a esta rítmica, que no pertenece a una práctica creativa en sí misma, sino a su relación con las dinámicas de su contexto, es reflexionar sobre “las colaboraciones que vamos tejiendo para que esos procesos creativos y de formación tengan lugar”⁸⁴.

Me interesa ampliar el campo significativo de esta noción de “rítmica” para hablar de lo que propongo describir aquí como una sensibilidad ecológica en el trabajo y pensamiento de Lagartijas Tiradas al Sol. Así como se percibe en la cita con que abre este pasaje, esta sensibilidad busca relacionarse con las cosas que son y con las que se coincide en el tiempo y el espacio, sin subordinarlas a un orden unidireccional que pretenda fijar o agotar su sentido. Las plantas están presentes como plantas, una presencia que no se agota en las relaciones con las otras presencias en el escenario, humanas, no humanas o discursivas, que la obra propone. La sensibilidad ecológica es así una forma de escucha y de relación que aboga por una complejidad de interacciones. Entender el entrelazamiento de una práctica con la multiplicidad de presencias y dinámicas que componen su contexto lleva también a replantear la noción de la

⁸³ En este sentido, y para un recorrido por los deseos y preguntas que acompañan la formación y desarrollo de Yivi, ver: Luisa Pardo, *La escuela a la que asistí era de paga. Ideas fragmentadas de mi quehacer*, 2018. Accesible en: <http://lagartijastiradasalsol.com/2021/11/11/la-escuela-a-la-que-asisti-era-de-paga/>

⁸⁴ Luisa Pardo, "Reflexiones para mi participación en el FORO INTERNACIONAL DE INNOVACIÓN SOCIAL COMUNITARIA", *Proyecto Yivi* (blog), 10 de junio de 2022, <https://proyecto-yivi.wordpress.com/2022/06/10/proyecto-yivi-a-10-de-junio-de-2022/>

permanencia como horizonte: una que cambie el ideal de la solidez por los de la atención, la capacidad de respuesta y la flexibilidad con y entre lo múltiple.

A continuación rastrearé los gestos de esta sensibilidad ecológica en diversos ejemplos dentro del trabajo de Lagartijas Tiradas al Sol. Primero, explorando esta sensibilidad como una forma de y pregunta por el cuidado, de la mano de textos recientes de Luisa Pardo y Mariana Villegas. Más adelante, vinculando esta sensibilidad a la pregunta por la permanencia y la continuidad, de la mano de reflexiones recientes sobre proyecto Yivi, escritas por y conversadas con Luisa Pardo y Pedro Pizarro.

2.1. Cuidar lo que apenas nace

Si hay una planta en una obra tiene que haber una persona que la cuide, que la procure.

Es una relación que nos importa, es un vínculo que se parece al que hay entre nuestras obras y nosotras, nuestros recuerdos, nuestros afectos, nuestras preguntas.⁸⁵

La relación que Luisa describe en el texto “Agua y Clorofila”, incluido en “La verdad también se inventa” – libro que organiza una memoria de 17 años de vida y trabajo del colectivo – es una relación de cuidado. Y tal vez lo más útil sería en primer lugar tratar de entender lo específico del cuidado que describe el texto. El cuidado de las plantas en el escenario es un involucramiento material y concreto. “*Las plantas y el agua no son naturales de un escenario, no como la luz y su ausencia, no.*” El cuidado de las plantas en el escenario es un trabajo que actúa en falta de un medio natural, o más bien, sustituye una forma de cuidado (la de un medio más amable) por otra. Cuidar y procurar aquí además involucran un despliegue de una duración, el sostenimiento de la atención, el hacer de un tiempo particular.

Hay en esta breve descripción del vínculo una serie de ideas sobre el cuidado que me interesa explorar acompañado del pensamiento de María Puig de la Bellacasa. En su libro de

⁸⁵ Luisa Pardo, “Agua y Clorofila” en *La verdad también se inventa* (Ciudad de México: Ediciones Sin Resentimiento, 2022), 130.

2017 *Matters of Care*, la autora se propone una exploración especulativa de la noción de cuidado con toda su ambivalencia, partiendo en un primer momento de la definición propuesta por Joan Trono y Berenice Fischer: el cuidado como todo lo que hacemos por mantener, continuar y reparar nuestro mundo para poder vivir en él de la mejor forma, buscando tejer una red compleja que sostenga la vida.⁸⁶ Esta definición general no es neutra, demuestra Puig de la Bellacasa: a qué nos referimos por “nuestro mundo”, qué es incluido y qué es excluido por esta conceptualización es de entrada un asunto contestable. En cuanto a “la mejor forma”, la autora subraya cómo el cuidado involucra intervenciones éticas y políticas que no son neutras, más que respuestas factuales y objetivas. La ética a la que esta definición de cuidado apunta difiere del terreno de las obligaciones morales y se refiere al: “involucramiento denso e impuro en un mundo donde la pregunta por cómo cuidar debe hacerse”⁸⁷.

Para pensar con la sensibilidad ecológica del trabajo de Lagartijas Tiradas al Sol, me concentraré más específicamente en las reflexiones sobre la dimensión temporal del cuidado con las que cierra *Matters of Care*. En este sentido, Puig de la Bellacasa entiende al cuidado como “fomentar la resistencia de los objetos a través del tiempo (mantenimiento contra el colapso), el cuidado háptico por la política imperceptible de lo cotidiano (en lugar de la interrupción de eventos)”. Así, el cuidado involucra: “hacer tiempo para involucrarse con una diversidad de líneas temporales que conforman la red de las agencias más que humanas”.⁸⁸ Los tiempos del cuidado por un lado difieren del horizonte de futuridad que sostiene los ritmos de la producción (lo que la autora define como la movilización *tecnocientífica*) y por otro lado, se distinguen de la urgencia por actuar provocada por una perspectiva sombría de futuro, que

⁸⁶ María Puig de la Bellacasa, *Matters of Care. Speculative Ethics in More Than Human Worlds* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017), 3.

⁸⁷ Mi traducción del original: “[...] the “ethics” in an ethics of care cannot be about a realm of normative moral obligations but rather about thick, impure, involvement in a world where the question of how to care needs to be posed.” en Puig de la Bellacasa, *Matters of Care*, 6.

⁸⁸ Mi traducción del original: “[...] care time entails “making time” to get involved with a diversity of timelines (such as the ones involved in the living soil) that make the web of more than human agencies.” en Puig de la Bellacasa, *Matters of Care*, 171.

paradójicamente reduce el campo del presente para cualquier posible acción⁸⁹. Distinta a estas nociones de futuridad que movilizan formas de estar y actuar en el mundo, la dimensión temporal del cuidado disrumpe los órdenes temporales hegemónicos en tanto que ayuda a revelar una diversidad de temporalidades interdependientes, humanas y no humanas.⁹⁰ Sin embargo, Puig de la Bellacasa nos recuerda que los tiempos contrahegemónicos del cuidado no existen en un plano autónomo; cohabitan y se relacionan continua y conflictivamente con órdenes temporales dominantes y muchas veces antagónicos.

En el texto de Luisa, el cuidado de las plantas es considerado en paralelo al cuidado de los recuerdos, los afectos y las preguntas. Ambas son formas de vinculación que el colectivo asume. Si estos cuidados son similares en sus formas, compromisos y consecuencias, tal vez podría decirse que difieren entonces en su grado de visibilidad. Si puede decirse que los cuidados de los recuerdos, los afectos y las preguntas son la materia de lo que a lo largo de los años se ha sido conocido públicamente como el trabajo de Lagartijas Tiradas al Sol, como creo que sí, los cuidados de las plantas suceden en el espacio entre las obras que son las instancias de lo público, durante el tiempo de la vida de lxs practicantes de una práctica no necesariamente oculto pero mayoritariamente poco atendido por la mirada externa. Creo que la pregunta por el cuidado de las plantas que Luisa pone sobre la mesa es importante por revelar el límite de una práctica al encontrarse con otras presencias y tiempos, que en este caso particular es un involucramiento con las plantas “siendo plantas”, pero que también podría entenderse más ampliamente como una forma de orientarse al contexto, a lo social y a la vida.

La escritura de Luisa y el cuidado que describe es una intervención ética, recordando los términos de Puig de la Bellacasa. Con ella, pienso también en la preocupación que la artista estadounidense Adrian Piper articuló al proponer el verbo *artear* (*to art*) como un lenguaje más preciso para dirigir la atención de la obra de una artista a su proceso y sus implicaciones éticas,

⁸⁹ *Ibid.*, 175.

⁹⁰ *Ibid.*, 172.

a cómo la persona practicante se sitúa y actúa dentro del medio social que sostiene y da sentido a su quehacer. Esto implicaba para Piper un tránsito de la estética a la ética, donde “la ética del proceso merece tanto escrutinio como la estética del producto.”⁹¹ Así mismo, me parece que estas reflexiones son afines a lo que la filósofa Isabelle Stengers ha nombrado en diferentes momentos de su trabajo como una *ecología de prácticas*, uno de cuyos planteamientos más relevantes para el caso es proponer que no hay práctica de producción de conocimientos que sea independiente a su entorno. En un artículo puntualizando sobre el concepto, Stengers escribe:

Una ecología de prácticas puede ser un ejemplo de lo que Gilles Deleuze llamó “pensar por el medio (milieu)”, usando el doble significado francés de “milieu” tanto para hablar de “en medio”, así como del entorno o hábitat. 'Por en medio' significaría sin definiciones de fundamento o un horizonte ideal. “Con el entorno” significaría que ninguna teoría te da el poder de desentrañar algo de su entorno particular, es decir, ir más allá de lo particular hacia algo que seríamos capaces de reconocer y captar a pesar de las apariencias particulares.⁹²

Para Stengers, un practicante de la ecología de prácticas (es decir, alguien dedicadx a abordar las prácticas de su interés atendiendo la complejidad de cómo estas se relacionan con su medio particular) no puede evitar que al cruzar dentro del límite de la práctica que estudia, su interpelación se vea transformada en intención y objetivo, lo que la autora llama un necesario “malentendido”. El malentendido para Stengers es importante y sostenerlo implica

⁹¹ Mi traducción del original: “To conceive of oneself as arting rather than just making art is to throw the focus on the totality of this process. It is to imply that we can be held accountable for all features of this process, and not just for the finished work itself. It is to imply that in being an artist, we have more to think about than simply getting the work done by any means whatever; and that the ethics of the process bear as much scrutiny as the aesthetics of the product.” en Adrian Piper, "To Art", *The Fox* 1 (1975), 65.

⁹² Mi traducción del original: “An ecology of practices may be an instance of what Gilles Deleuze called ‘thinking par le milieu’, using the French double meaning of milieu, both the middle and the surroundings or habitat. ‘Through the middle’ would mean without grounding definitions or an ideal horizon. ‘With the surroundings’ would mean that no theory gives you the power to disentangle something from its particular surroundings, that is, to go beyond the particular towards something we would be able to recognise and grasp in spite of particular appearances.” en Isabelle Stengers, “Introductory notes on an ecology of practices”, *Cultural Studies Review* vol. 11 no. 1 (marzo 2005), 187.

alejarse de una nostalgia por una comunicación lisa y fiel, abandonar la creencia que unx puede ponerse en los zapatos de lx otrx y que los bordes entre una práctica y su exterior pueden obviarse.⁹³ El cruce constante que hace la escritura sobre una práctica, transformando sus intenciones y acercamientos a través de malentendidos, forma a ser parte del entorno de la práctica, del medio donde se desarrolla; permite entenderla a través de sus bordes y contactos.

Con lo último en mente es que quisiera aproximarme al texto *Todo lo que apenas nace* de Mariana Villegas, publicado asimismo en *La verdad también se inventa*. El texto comienza incluyendo la crítica íntegra que Olga Harmony⁹⁴ escribió sobre *Se rompen las olas*, publicada en La Jornada el 26 de abril de 2012. Lo que sigue es una carta escrita por Mariana Villegas, dirigida a Olga y a “todo lo que apenas nace”.

Se rompen las olas fue la primera de los dos proyectos unipersonales que a la fecha Mariana Villegas ha desarrollado, trabajando desde su pertenencia a Lagartijas Tiradas al Sol y con la colaboración de lxs otrxs integrantes del colectivo⁹⁵. La obra construye un relato de origen de su autora y protagonista, donde se relacionan el encuentro de su madre y su padre y su nacimiento con un evento que Mariana no vivió directamente, pero que marcó su existencia tanto como la historia familiar y lo que sí vivió: el terremoto del 19 de septiembre de 1985. “La intuición de que ese terremoto, sin haberlo vivido, había decretado mi destino”⁹⁶ es una de las búsquedas con las que *Se rompen las olas* se compromete. La obra usaba la estrategia del entrelazamiento entre relatos de escalas diversas (el trauma colectivo del terremoto en la vida pública de la ciudad de México, el trauma del impacto que el terremoto tuvo y tiene en las vidas cercanas a la autora), de modo afín a como lo había explorado previamente el colectivo en obras como *El rumor del incendio* y *Asalto al agua transparente*. Ahora bien, la crítica que escribió Olga Harmony no fue en general muy amable hacia las preguntas que se hacía la obra.

⁹³ *Ibid.*, 189.

⁹⁴ Olga Harmony Baillet (Ciudad de México, 1928-2018) fue una escritora y crítica de teatro mexicana.

⁹⁵ El primero de estos proyectos es *Se rompen las olas*, estrenado en la ciudad de México en 2012.

⁹⁶ De la ficha del proyecto, en Lagartijas Tiradas al Sol, *La verdad también se inventa* (Ciudad de México: Ediciones Sin Resentimiento, 2022), 93.

Más allá de señalar inconsistencias en la dramaturgia y de desestimar el impacto que el terremoto tuvo realmente en la vida de la protagonista, la crítica se concentra especialmente en Mariana: “no parece tener la disciplina que requiere una actriz profesional”; “siempre se vió falta de concentración”, por citar algunos.

Pero la carta de Mariana no es una defensa ante la crítica, eso lo deja muy claro. Al dirigirse a Olga, lo que la carta ensaya es un relato paralelo de un proceso: lo naciente de una práctica buscando espacios de expresión y explorando su lugar dentro de un colectivo. A este relato lo acompaña una serie de preguntas: “¿Cómo se empieza a ser artista?”; “¿Con quién se hace teatro sino con las tuyas?” y “¿Cómo y quién legitima a una nueva artista?”.⁹⁷

Para cuando tú viste *Se rompen las olas* ya había sido asistente de dirección y producción en muchos proyectos del colectivo, estuve fuera, miré muchos ensayos, aprendí un lenguaje, no fui invitada a actuar, mi rol durante mucho tiempo fue estar en la periferia del escenario, por supuesto tuve mis conflictos sola y con ellas.⁹⁸

Algo de esta reflexión, así como de las preguntas sobre la pertenencia dentro de un quehacer y de la validación de una persona como practicante, como artista, me lleva a pensar en los bordes de una práctica sobre los que reflexiona Stengers; cómo una artista llega a ocupar para sí misma y para otras esa posición. Como demuestra la crítica de Olga Harmony, el camino que lleva a una artista a asumirse como tal no es un proceso de autoinvención. Lo naciente de una práctica no es escindible de su medio: el acceso a los espacios de formación, la aceptación dentro del campo de una práctica, la validación, por medio de la crítica en este caso. “Tuve la osadía de hacer una obra porque lo aprendí observando, porque me parecía posible, porque siendo actriz me sentí con el derecho de hacer una obra de teatro”⁹⁹ escribe Mariana, y esta declaración resuena con otros momentos en que el colectivo han desafiado un modelo de

⁹⁷ Mariana Villegas, “Todo lo que apenas nace” en *La verdad también se inventa* (Ciudad de México: Ediciones Sin Resentimiento, 2022), 96-100.

⁹⁸ *Ibid.*, 98.

⁹⁹ *Ibid.*, 99.

quehacer teatral donde las actrices interpretan lo que un dramaturgo escribe y lo que un director decide, lo que ambos consideran importante. La pregunta que en este sentido también se hace el texto es cómo una escritura puede acompañar lo singular de una práctica, con modelos de interpretación y comparación si acaso más sensibles.

En sus reflexiones sobre la ecología de prácticas como práctica en sí misma, Stengers propone una forma de abordar las prácticas que no las describa tal como son actualmente, sino como pueden llegar a ser. “[Una ecología de prácticas] Apunta a la construcción de nuevas “identidades prácticas” para las prácticas, es decir, nuevas posibilidades para que ellas estén presentes, es decir, para conectarse.”¹⁰⁰ Similarmente, la atención a lo que apenas nace que describe el texto de Mariana, introduce la noción de cuidado como forma de relacionarse con el potencial de una práctica, favoreciendo un medio propicio para su transformación futura. La pregunta por el cuidado no tendría que ser ajena a un ejercicio de la crítica que entienda su parte en el proceso de cómo las prácticas habitan lo público, que entienda el poder que ella misma ejerce por medio de la validación, y su papel en el cultivo de la curiosidad, propia y de otrxs, hacia una práctica.

Insistir en que la crítica y el cuidado son afectos que pueden acompañarse es con lo que Bruno Latour se compromete en el texto *¿Por qué la crítica se ha quedado sin fuerza?*. Partiendo de la propuesta de que la mentalidad crítica necesita renovarse y cultivar una nueva forma de realismo que se ocupe de asuntos de interés (*matters of concern*) en vez de cuestiones de hecho (*matters of fact*), Latour se pregunta: “¿Podemos idear otra poderosa herramienta descriptiva que se ocupe esta vez de asuntos de interés y cuya importancia entonces ya no será desacreditar sino proteger y cuidar, como diría Donna Haraway? ¿Es realmente posible transformar la pulsión crítica en el ethos de quien *añade* realidad a cuestiones de hecho, en vez

¹⁰⁰ Mi traducción del original: “An ecology of practices does not have any ambition to describe practices ‘as they are’; it resists the master word of a progress that would justify their destruction. It aims at the construction of new ‘practical identities’ for practices, that is, new possibilities for them to be present, or in other words to connect. It thus does not approach practices as they are—physics as we know it, for instance—but as they may become.” en Stengers, “Introductory notes...”, 186.

de *sustraerla?*”¹⁰¹ Ni las reflexiones de Mariana ni el pensamiento de Latour desestiman la necesidad de la crítica; más bien se cuestionan por su orientación ética y se imaginan su posible transformación futura como práctica. Esto es claramente perceptible en la forma y tono de la carta de Mariana, en cómo procura las preguntas colectivas por sobre las posibles refutaciones personales, y también en cuestionar la unidireccionalidad de la crítica para abrirla a su posibilidad como diálogo. Para Latour, el problema práctico es también asociar la noción de crítica a un nuevo conjunto de “metáforas, gestos, reflejos, hábitos de pensamiento” con una positividad distinta.¹⁰²

“Olga, esa voluntad me sorprende mucho del mundo, de las personas y de las artistas, que crean en lo que apenas nace.”¹⁰³ Recordando las reflexiones de Puig de la Bellacasa, el cuidado no es una noción libre de complicaciones y conflicto: el cuidado se presenta también en el sostenimiento de órdenes de mundo que son destructivos; tanto la noción de “nuestro mundo” como la de habitarlo de la “mejor manera” han tenido versiones cultivadas históricamente por regímenes de despojo y negación de la otredad. Sin embargo, la pregunta por el cuidado que he intentado rastrear en las páginas anteriores ciertamente permite la apertura de una práctica al encuentro con temporalidades distintas, con su actualidad y potencia, así como la transformación propia que conlleva el encuentro. Al final de su carta, Mariana nos invita a imaginar el cuidado en “el brote de una planta que puede ser un árbol, unos brazos que esperan la llegada del cuerpo nuevo al mundo de alguien que será una vieja o la delicadeza con la que se mueven las piedras en medio de un derrumbe para encontrar vida”¹⁰⁴. Pienso que una crítica y cualquier escritura sobre prácticas artísticas que tome el cuidado como su orientación ética, se abriría a la pregunta por cómo las palabras se quedan,

¹⁰¹ Mi traducción del original: “Can we devise another powerful descriptive tool that deals this time with matters of concern and whose import then will no longer be to debunk but to protect and to care, as Donna Haraway would put it? Is it really possible to transform the critical urge in the ethos of someone who adds reality to matters of fact and not subtract reality?” en Latour, Bruno. “Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern”, *Critical Inquiry* 30, no. 2 (2004): 232.

¹⁰² *Ibid.*, 247.

¹⁰³ Mariana Villegas, “Todo lo que apenas nace”, 100.

¹⁰⁴ *Ibid.*, 100.

cómo acompañan caminos, cómo envejecen, cómo siguen generando relaciones y cómo y quién se hace responsable por ellas. Esta es una pregunta también por la interlocución, por cuáles son y cómo se sostienen las conversaciones que la escritura sobre las prácticas abre.

2.2. Otra forma de permanencia

En el texto *La escuela a la que asistí era de paga* de 2018, Luisa Pardo hacía la pregunta: “¿Qué tan probable es que sobreviva un grupo de teatro de un pueblo árido de mil habitantes del sureste de México? ¿Por qué y para qué sobreviviría?”¹⁰⁵ Casi cuatro años después, en junio de 2022, Luisa participó en el Foro Internacional de Innovación Social Comunitaria¹⁰⁶. Su intervención fue compartida también en el blog de Proyecto Yivi, donde yo la leí. En mi acercamiento anterior al texto de 2018 me concentré en cómo este se preguntaba por las temporalidades de Proyecto Yivi, por el entrelazamiento entre tiempos personales, comunitarios y ambientales que cohabitan su quehacer colectivo y situado. En el texto de 2022 la coyuntura es otra: después de haber interrumpido por la pandemia de Covid 19 el taller permanente de formación teatral – uno de los ejes de Yivi durante los años anteriores a la pandemia junto con los talleres permanentes de pintura y de arquitectura en tierra –, Luisa plantea:

Ante la reciente reapertura de los espacios educativos y de convivencia en el pueblo, todavía tengo dudas de cómo seguir. Por ejemplo: me ha costado trabajo retomar la idea de taller permanente de formación. También me cuesta, después de estos años, visualizar cuál es el papel que jugamos en la comunidad (tanto en la artística como en la territorial). Pienso en la noción de permanencia, pero también en la libertad que nos da

¹⁰⁵ Luisa Pardo, *La escuela a la que asistí era de paga. Ideas fragmentadas de mi quehacer*, 2018. Accesible en: <http://lagartijastiradasalol.com/2021/11/11/la-escuela-a-la-que-asisti-era-de-paga/>

¹⁰⁶ El encuentro tuvo lugar entre el 9 y 11 de junio, organizado por el Centro Cultural España, la Secretaría de Cultura de México, a través del programa México Creativo; El Foro Valparaíso de Citibanamex, y la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, UNESCO.

participar de espacios diversos, en distintos territorios, con multiplicidad de colaboradores.

Es entonces que quisiera ahora tratar la pregunta por esta permanencia, que continúa en su coyuntura propia las reflexiones sobre la multiplicidad de ritmos y tiempos que organizan un quehacer. Unas semanas después de su participación en el foro, tuve la oportunidad de entrevistar a Luisa Pardo y Pedro Pizarro, quienes accedieron a platicar conmigo sobre proyecto Yivi de manera más extensa¹⁰⁷.

A partir de la pregunta por la ritmicidad, noción que me intrigó del texto de la intervención en el Foro, Luisa y Pedro trazaron en nuestra conversación una breve paisaje de las prácticas creativas y dinámicas religiosas, institucionales y comunitarias que cohabitan en el territorio de Santo Domingo de Yanhuitlán, el cual yo no he visitado. Las prácticas religiosas involucran una gran cantidad de casos de creación artística comunitaria, por ejemplo en las máscaras y disfraces de las festividades de Semana Santa, o en la exposición que tiene lugar anualmente durante la feria del pueblo en mayo, organizada por la dirección de la escuela primaria y la dirección de museos comunitarios, donde niños participan con obras que son vistas por la comunidad y la gran cantidad de población de emigrados que vuelve al pueblo en las fechas de la feria. Está también la riqueza musical, observaba Pedro: la variedad de instrumentos de viento, aún con el desuso de algunos otros; las composiciones de varias generaciones y siglos, vinculadas también a las celebraciones de temporada. Están los cambios en las comidas y los arreglos florales, que corresponden a las temporadas de cultivo y se vinculan acordemente con festividades del calendario. Es difícil pensar en expresiones artísticas en el pueblo que no tengan alguna relación con el calendario, comentaba Pedro. Estas prácticas suceden desde muchas generaciones atrás, pero a la vez establecen diálogos con

¹⁰⁷ En una entrevista anterior con Luisa y Francisco Barreiro en diciembre de 2021, hablamos brevemente sobre Yivi, posterior a lo cual Luisa compartió conmigo algunos de los textos y audiovisuales que forman parte del conjunto de obras de los participantes del proyecto. La entrevista por videoconferencia con Luisa y Pedro, el 22 de junio de 2022, fue la última de las que se llevaron a cabo durante el proceso de esta investigación, aunque no el último intercambio, como describiré en el capítulo 3.

lo que acontece en la macrocultura fuera del territorio, observaba Luisa al describir los elementos contemporáneos de los disfraces de Semana Santa. “Todo implica un involucramiento estético”, resumía Luisa, reiterando a lo largo de nuestra conversación el reconocimiento y compromiso con la riqueza del contexto: “estando en el territorio no podemos hacer caso omiso de lo que encontramos ahí.”¹⁰⁸

Además de las prácticas artísticas tradicionales, Luisa y Pedro me describieron una ecología de talleres de creación, con los que proyecto Yivi mantiene coincidencias y relaciones. Están el taller de barro, el taller de música y el taller de danza folklórica. Los talleres rompen el esquema de la creación del calendario religioso y comunitario, observaba Pedro. Sin embargo, al describirlos se revelaba con claridad otro aspecto que regula la actividad creativa del territorio: las instituciones estatales. El espacio y horno comunitario del taller de barro fueron cedidos y facilitados por el municipio. Ahí se queman las maquetas del taller de arquitectura en tierra, una de las líneas de trabajo largas que lleva Pedro dentro de Yivi. Mientras que el taller de barro, dirigido por una maestra de Yanhuitlán y un maestro de Tlaxiaco, está muy abierto a la experimentación formal (cómo me mostraron en una pieza realizada por uno de los asistentes al taller, que también a Yivi), el taller de danza folklórica sigue una línea más institucional, con un repertorio de danzas de las siete regiones de Oaxaca en lo que es un programa de mayor rigidez.

“Hay un constante ir y venir entre los sucesos del pueblo, el calendario religioso, el calendario institucional, lo que hacemos nosotras acá y lo que hacen algunos de los otros talleres”.¹⁰⁹ El encuentro con esta diversidad de prácticas, coincidentes o no, ha sido para Luisa y Pedro: “un proceso largo y nada lineal que tiene que ver con nuestra permanencia en el territorio”. Además de esta permanencia vivencial, que permite el desdoblamiento en el tiempo de un reconocimiento mutuo, hay otra pregunta por la permanencia de proyecto Yivi y la forma

¹⁰⁸ Luisa Pardo y Pedro Pizarro (proyecto Yivi), en conversación conmigo vía zoom , 22 de junio de 2022.

¹⁰⁹ Luisa Pardo y Pedro Pizarro, conversación.

particular que esta tomaría, la cual se expresa claramente en la disyuntiva ante la institucionalización de los tiempos y procesos del proyecto. En un ejemplo muy concreto sobre la petición de que en Yivi trabajaran en la puesta en escena de una pastorela, Luisa reflexionaba que, por mucha experimentación sobre el formato de la pastorela que podrían explorar si accedieran a la petición: “hay algo de responder a esa institucionalización lo cual no hemos terminado de aceptar, [...] responder a algo que no es necesidad auténtica, que podría hacer que dejemos de pensar en las cosas que nos gusta pensar aquí en el taller.”¹¹⁰ Ya en *La escuela a la que asistí era de paga*, Luisa observaba similarmente respecto a la participación de las expresiones musicales y dancísticas en las fiestas y ceremonias del pueblo “Es algo entre institucional y -¿cómo llamarlo?- orgánico.”¹¹¹

A mi pregunta sobre el rol que ha jugado las bitácoras escritas mayoritariamente por Luisa que desde 2015 han acompañado el desarrollo del proyecto, ella reflexionaba:

Muchas de las bitácoras responden no sólo a mi necesidad de organizar la idea de lo que sucedió, y de generar de alguna manera un registro, sino también al contexto histórico y político y social que vivimos en México, que tiene que ver con qué significa hacer un proyecto social, que se inserta en una sociedad en específico y que tiene ciertas premisas de cambio social o de transformación social, sobre todo en un sociedad que está acostumbrada al asistencialismo y al discurso revolucionario [...] hay una necesidad de decir “sí pero no”, sí estamos insertas en este tipo de discurso, pero estamos trabajando desde otros puntos de partida en la práctica, que la práctica no tiene que ver con el asistencialismo y no solamente tiene que ver con que es un proyecto que apela a la transformación social, sino que apela a la estética, a los cuestionamientos de las tradiciones, de las materias en que estamos trabajando. Por eso es importante hacer registros en el momento [...] si lo dejamos pasar, es como de pronto abandonar un

¹¹⁰ Luisa Pardo y Pedro Pizarro, conversación.

¹¹¹ Luisa Pardo, *La escuela a la que asistí era de paga. Ideas fragmentadas de mi quehacer*, 2018. Accesible en: <http://lagartijastiradasalsol.com/2021/11/11/la-escuela-a-la-que-asisti-era-de-paga/>

interlocutor que está afuera en el mundo, y también podría llegar a ser que este proyecto forme parte de una montaña de proyectos con bonitas intenciones, en el ideario, y dejemos de poner sobre la mesa los cuestionamientos que nos estamos haciendo constantemente, y lo difícil que es.¹¹²

También, seguido a estas reflexiones, Luisa describió el papel que juegan estos procesos de escritura como: “mostrar cuál es el piso de este proyecto.”¹¹³

La pregunta por la permanencia, con la que Luisa y Pedro se comprometen continuamente en la práctica así como en la escritura y la conversación, toma en la intervención del foro y en nuestra entrevista reciente una forma muy concreta: ¿cómo seguir con la formación constante de niñxs, con un espacio de aprendizaje más permanente en una coyuntura de circunstancias que parecería propiciar más el trabajo por proyectos de duraciones más acotadas? “Lo bonito de que sí exista este espacio de alguna forma permanente, es que de pronto llegará alguien que encuentra extraviada su camino en un contexto donde no es para nada común que alguien diga me voy a dedicar al teatro”¹¹⁴, observaban Luisa y Pedro. Y al trabajar por proyectos, aunque esa estructura pueda ser más adaptable a la multiplicidad de ritmos que convergen en Yivi, “la convocatoria es mucho más difícil, porque para trabajar por proyecto necesitas tener niñxs y niñxs medianamente ya conectadas”¹¹⁵, es decir familiarizadas de alguna forma con la sensibilidad escénica. La solución a la disyuntiva no es un posicionamiento definitivo, observaba Luisa; esta sólo se resuelve adaptándose a los tiempos, encontrando las formas y espacios de una permanencia que se transforma en respuesta a las condiciones del contexto.

¹¹² Luisa Pardo y Pedro Pizarro, conversación.

¹¹³ Luisa Pardo y Pedro Pizarro, conversación.

¹¹⁴ Luisa Pardo y Pedro Pizarro, conversación.

¹¹⁵ Luisa Pardo y Pedro Pizarro, conversación.

2.3. Un silencio vegetal

“¿Es necesario que se escuche mi voz? Ó ¿Es posible que no se escuche mi voz?”¹¹⁶

La sensibilidad ecológica que he seguido a lo largo de este capítulo aparece en diferentes momentos del trabajo de Lagartijas Tiradas al Sol en forma de imágenes de pensamiento y metáforas, pero también de formas de trabajo, preguntas éticas, atención a las presencias humanas y no humanas que acompañan el quehacer y reflexiones sobre cómo la práctica se sitúa en un contexto. Pienso que esta forma de atención, expresada en los ejemplos que describí, es un componente importante de la pregunta por la pertenencia en la cual me enfocaré en el siguiente capítulo. Por ahora quiero cerrar cuestionando cuál es la relación con la temporalidad que sostiene una sensibilidad ecológica como la que se expresa en estos ejemplos concretos.

Matters of Care de Puig de la Bellacasa cierra con una reflexión amplia sobre la temporalidad del cuidado, específicamente considerando las prácticas de cuidado del suelo y cómo éstas implican el reconocimiento de diferentes capas y escalas temporales que se conjugan en él. Para la autora “el tiempo no es una categoría abstracta, o simplemente una atmósfera, sino una experiencia vivida, encarnada, histórica y socialmente situada. El tiempo no es un hecho; no es que tengamos o no tiempo, sino que lo hacemos a través de las prácticas. [...] La temporalidad no es simplemente impuesta por una época o un paradigma dominante, sino que se hace a través de arreglos sociotécnicos y prácticas cotidianas.”¹¹⁷ La temporalidad del cuidado implica así diferentes modos de “hacer tiempo”, de dar espacio a experiencias diferentes al productivismo del impulso futurista.

¹¹⁶ Luisa Pardo, *La escuela a la que asistí era de paga. Ideas fragmentadas de mi quehacer*, 2018. Accesible en: <http://lagartijastiradasalsol.com/2021/11/11/la-escuela-a-la-que-asisti-era-de-paga/>

¹¹⁷ Mi traducción del original: “[...] looking at temporality from the perspective of everyday experience, time is not an abstract category, or just an atmosphere, but a lived, embodied, historically and socially situated experience. Time is not a given; it is not that we have or not time but that we make it through practices (Dubinskas 1988; Whipp, Adam, and Sabelis 2002; Frank Peters 2006; see also Wyatt 2007). Temporality is not just imposed by an epoch or a dominant paradigm but rather made through sociotechnical arrangements and everyday practices.” en Puig de la Bellacasa, *Matters of Care*, 171.

La atención que Puig de la Bellacada describe hacia otras escalas temporales, diferentes a la de las vida humanas, es clave en la composición de “relaciones ecológicas”. Esta atención es central también en las reflexiones sobre la *rítmica* en el entendimiento de lo específico de los contextos que Luisa Pardo ha articulado recientemente. Por su parte, la noción de cuidado que ensaya el texto de Mariana Villegas implica una atención al tiempo de lo latente, de lo que apenas nace, que es un compromiso con el porvenir, de lo propio y de lo ajeno. Ambos textos fueron publicados en *La verdad también se inventa*, libro que organiza la memoria de 17 años de trabajo del colectivo, desde 2003 a 2020, siendo el ejercicio de memoria propia más importante que han hecho a la fecha.¹¹⁸

Así como muchas de las obras escénicas del colectivo, *La verdad también se inventa* se compone del enramado entre diversas escalas y perspectivas de experiencia. Son 17 años en la vida de esta entidad sensible, con sus acontecimientos clave, pero son también 17 años plagados de la memoria de las heridas abiertas de la injusticia (ABC, Ayotzinapa, el caso de la Narvarte, entre muchos otros), 17 años de acontecimientos en el medio artístico y teatral y en el mundo. Una línea de tiempo en las primeras páginas del libro marca esta memoria de la textura de los años, acompañada de collages de imágenes superpuestas, del archivo propio del colectivo o de los eventos de escala mayor documentados mediáticamente. Quiero recordar en este gesto lo que Bruno Latour articula al diferenciar las cuestiones de hecho (*matters of fact*) de los asuntos de interés (*matters of concern*), así como lo que a partir de ello Puig de la Bellacasa expande con la noción de *materia de cuidado* (*matters of care*)¹¹⁹. No se trata de situar la vida del colectivo en un mapa de hechos y datos, sino de cuestionar una división clara

¹¹⁸ Lagartijas Tiradas al Sol, *La verdad también se inventa* (Ciudad de México: Ediciones Sin Resentimiento, 2022).

¹¹⁹ Es interesante mencionar el gesto que hace Puig de la Bellacasa en el capítulo primero de *Matters of Care*, expandiendo la noción de Latour *matters of concern* (asuntos de interés) a través de la noción de *matters of care* (materias de cuidado), argumentando que en comparación con el interés (*concern*) el cuidado tiene “connotaciones afectivas y éticas más fuertes”, y que al prestarse más fácilmente a entenderse como una acción, lo materializa como una “práctica cargada política y éticamente”. En Puig de la Bellacasa, *Matters of Care*, 42.

entre lo propio y lo ajeno y marcar esos otros tiempos como asuntos de interés, como aquello de lo que la práctica también se hace cargo.

La materia del tiempo aparece en *La verdad también se inventa* como una composición, una invención que no busca ser objetiva ni neutral, pero sí plural y múltiple en perspectivas. Entrelazados con las descripciones de los proyectos realizados – organizados no de manera cronológica, sino en tres ejes de investigación: Historia y Archivo, Autobiografía y Presente – hay dos tipos de materiales que construyen la pluralidad y la asumen como estrategia y ética de la memoria: están los textos escritos individualmente por Francisco Barreiro, Marcela Flores, Carlos Gamboa, Juan Leduc, Nicolás Pereda, Mariana Villegas, Luisa Pardo, Sergio López Viguera y Lázaro Gabino Rodríguez, y por otro lado una serie de remembranzas breves y testimonios de personas que a lo largo de los años han sido audiencia de la práctica del colectivo, puntual o reiteradamente. En un texto en el blog del colectivo titulado *Dejo de hacer todo por hacer lo que hago*, Luisa Pardo describe al colectivo como aquello que adquiere posibilidad de ser gracias a “todas esas voluntades que han pasado por aquí”¹²⁰. Así también en *La verdad también se inventa* se construye la posibilidad de una memoria desde las múltiples formas de ser testigo que se han aglutinado alrededor de un quehacer.

Para Puig de la Bellacasa, hacer el tiempo de cuidado no implica desacelerar ni redireccionar las líneas de tiempo, sino de organizar y equilibrar de otro modo la diversidad de las temporalidades coexistentes en una ecología:

El tiempo de cuidado no se trata de armonizar el tiempo dislocado. [...] el cuidado no puede ser holístico en el sentido de intentar recuperar “un sentido de unidad”. Podría pensarse que el tiempo de cuidado suspende el futuro y distiende el presente, volviéndolo espeso con una miríada de demandas multilaterales. Sería un error purificar el tiempo de cuidado de otras escalas de tiempo, por ejemplo, es mi anhelo ver crecer a

¹²⁰ Luisa Pardo, "Dejo de hacer todo por hacer lo que hago", *Lagartijas Tiradas al Sol* (blog), 4 de abril de 2014, <http://lagartijastiradasalsol.blogspot.com/2014/04/dejo-de-hacer-todo-por-hacer-lo-que-hago.html>

mi hijo hacia el futuro y estos pensamientos también están afectados por un sentido de mortalidad, miedos y posibles ansiedades, y por supuesto por el peso de los regalos pasajeros y las lecciones de cariño que estamos repitiendo, recreando. El tiempo de cuidado no es un "hazlo ahora mientras puedas", que ignora el futuro y borra el pasado. Pero incluso cuando uno se preocupa por los moribundos, con esperanza y ansiosa anticipación, incluso cuando el cuidado es compelido por la urgencia de disfrutar el presente fugaz, cargado por pesares y alegrías pasadas y el peso de experiencias acumuladas, se requiere una cierta suspensión de los sentimientos de emergencia, el miedo y las proyecciones futuras —y pasados de peso— para enfocar la atención del cuidado. En particular, con respecto al futuro ansioso, los sentimientos de emergencia y miedo, así como las proyecciones temporales, a menudo deben dejarse de lado para concentrarse y continuar con las tareas necesarias para el mantenimiento del cuidado diario. Sin este modo de atención, el cuidado sería una carga imposible, siempre al borde de una ruptura.¹²¹

¿Cuál es el porvenir con el que se compromete la sensibilidad de Lagartijas Tiradas al Sol? ¿Qué es lo que apenas nace, en sus imágenes, sus metáforas y sus preguntas? En *Agua y Clorofila* aparece la imagen de una obra futura, donde el teatro y sus practicantes ya se han ido, y queda el espacio de un silencio vegetal, que mientras se describe se va volviendo más polifónico. Así como se vacía de voces humanas, en esta imagen están ausentes el miedo y la emergencia que caracterizan mayoritariamente la perspectiva humana del futuro, y se abre el espacio para un presente que se vuelve espeso con los ruidos y presencias que siempre estuvieron ahí:

¹²¹ Mi traducción del original: "Care time is not a get-it-while-you-can now, which ignores the future and obliterates the past. But even when one cares for the dying, with hope and anxious anticipation, even when care is compelled by urgency to enjoy the fleeting present, charged by past regrets and joys and the weight of accumulated experiences, a certain suspension of feelings of emergency, fear, and future projections—and weighty pasts—is required to focus on caring attention. In particular with regard to anxious futurity, feelings of emergency and fear, as well as temporal projections, need often to be set aside in order to focus and get on with the tasks necessary to everyday caring maintenance. Without this mode of attention, care would be an impossible charge, always at the edge of a break." en Puig de la Bellacasa, *Matters of Care*, 207.

Y si fuera el caso que en el escenario exponemos nuestros anhelos, entonces anhelo que un día el escenario se llene de un silencio vegetal, de su quietud. Y que el suelo se llene de hojarasca e insectos, charcos de agua transparente y el hilo de un pequeño arroyo que susurre y traiga la esperanza de la vida, desde no sabemos dónde. Quizá más allá del teatro haya una montaña imponente o un pequeño cerro con un manantial.

En esa obra sabremos que el tiempo pasa solo por el hecho de ver moverse la luz, de Este a Oeste, lenta y constante. Escucharemos la diversidad de voces de las aves que llegarán al atardecer. Escucharemos los pasos de los insectos y de vez en cuando sentiremos la brisa fresca que anuncia el viaje de las nubes por el cielo (aunque sea provocada por un ventilador, como en muchas de nuestras obras. Sí, porque también en nuestras obras hemos tenido viento, mucho viento).

En esta obra, representante de mi anhelo, aún no existiremos las humanas que desviemos el agua a un excusado para ensuciarla tan indignamente como lo hemos hecho en sociedad gracias al progreso y la civilización. No existiremos nosotras ni las tuberías subterráneas de las fábricas de nuestros maquillajes, de las pinturas de nuestras casas, de nuestra ropa de marca, de nuestros tenis air, tuberías que desahogan sus químicos grises, aceitosos, en ríos y cascadas donde antes las seres se bañaban los días de calor, donde las ranas se reproducían y las peces vivían en diversidad. No, en aquella obra aún no existiremos o quizá, después de tanto teatro, ya nos habremos ido y el mundo estará feliz, muy feliz sin nosotras.¹²²

¹²² Luisa Pardo, “Agua y Clorofila” en *La verdad también se inventa* (Ciudad de México: Ediciones Sin Resentimiento, 2022), 132.

3. Pertener, permanecer

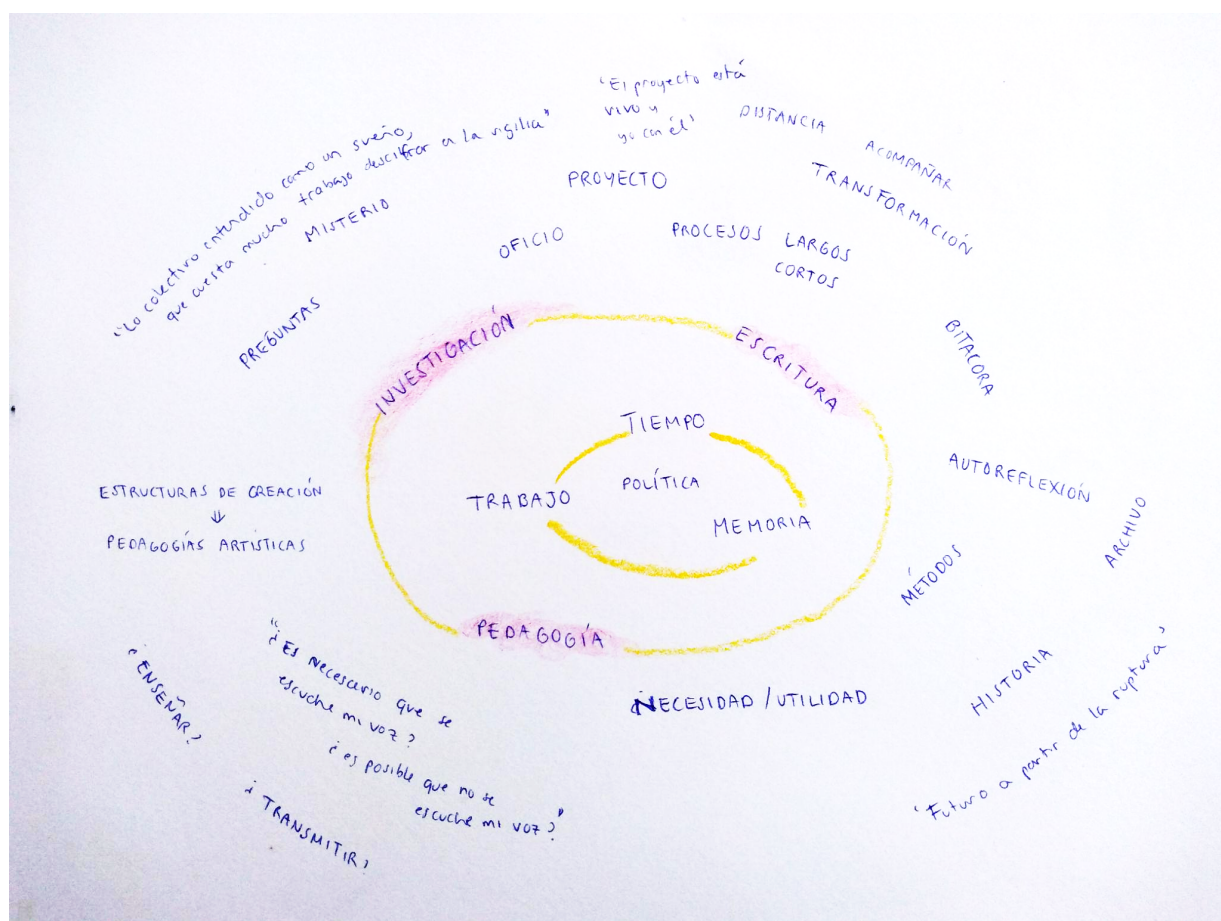
“Una comunidad es un territorio. Una comunidad es tiempo, es memoria y es trabajo.”¹²³ El 9 de febrero de 2017, Luisa Pardo comenzaba con estas palabras su presentación sobre el trabajo de Lagartijas Tiradas al Sol en el Instituto Goethe en Lima, Perú. El 6 de diciembre de 2021 por primera vez en el desarrollo de esta investigación conversé con Luisa Pardo y Francisco Barreiro por videollamada. Nos encontrábamos Luisa en Oaxaca y Francisco y yo en la ciudad de México. Decidí que no quería conducir una entrevista con preguntas fijas; también quería evitar las preguntas que en las muchas entrevistas de acceso público al colectivo que revisé, en video, audio y texto, ya habían sido preguntadas. Quise entonces proponer un dispositivo que diera pie a la conversación de manera más fluida, retomando algunas ideas y frases destacadas de mi lectura de diferentes ejemplos de la escritura autorreflexiva del colectivo, con las cuales el capítulo primero trata más extensamente.

Al centro del diagrama puse las tres palabras que más resonaron en mí tras haber escuchado la charla en Lima por youtube. La primera interpelación de mi parte fue señalar estos tres conceptos y preguntar por su transformación a lo largo del tiempo. Luisa respondió:

[Al escucharte] pensé en la noción de transformación y cómo estas nociones que quizás yo en ese momento tenía tan claras – trabajo, tiempo y memoria – como que ahora que las nombraste estaba tratando de colocarlas otra vez en mi imaginario. Creo que hay algo que yo nombraría ahora muy humano en la necesidad de estar acompañadas y de hacernos preguntas juntas, y que ese acompañamiento supongo que es lo que genera la memoria en nuestra colectividad y que esa memoria también depende del tiempo, pero que además creo que la línea eje, el centro, el núcleo tiene que ver con el trabajo, con el hacer, con el ejecutar. De alguna manera el trabajo son las pinzas que sostienen todo lo

¹²³ Luisa Pardo, Goethe-Institute, Lima, *Reapropiación de la Historia, con Luisa Pardo (México)*, conversatorio abierto al público con Karen Bernedo, Sergio Llusera, Carola Dürr y Chaska Mori en el Goethe-Institute, Lima. 9 de febrero, 2017, registro en video accesible en: <https://www.youtube.com/watch?v=gVkeOfE0zqI>

demás. Yo agregaría, quizás, a trabajo, tiempo, memoria, también la noción de pertenencia, quizás: pensar en territorio, pero no un territorio como un espacio físico concreto, sino los espacios que nos hacen ser y nos hacen sentir. Y también esa noción se ha ido transformando, pero también es una noción que nos ha unido. Pienso en la idea de nosotras como personas, como humanas, como artistas, y como ciudadanas. Y de alguna manera esa ciudadanía, que podría llamarse mexicana pero no sé si deba nombrarla mexicana o qué, pero es otra de estas líneas que nos unen que nos han hecho, creo yo, permanecer en el tiempo.



Imágen 4: Mapa de conceptos para la entrevista del 6 de diciembre de 2021.

Volviendo a revisar la presentación de Luisa en Lima, veo que la misma noción que ella echó en falta en este punto de nuestra conversación estuvo ahí desde el principio. “Una

comunidad es un territorio. Una comunidad es tiempo, es memoria y es trabajo.” Creo que esta ausencia en mi atención de un año atrás, acompañada de la puntualización de Luisa, representan en escala menor lo que en el recorrido de esta investigación ha sido una serie de giros de orientación y acercamientos lentos: pensar en cómo la pertenencia como condición de posibilidad y como preocupación ética atraviesa el trabajo y la sensibilidad del colectivo ha sido central para los giros que ha tomado este trabajo en los últimos meses.

En el capítulo anterior exploré diferentes momentos en que las reflexiones de miembros del colectivo han hablado de la consciencia del contexto, los tiempos y los territorios y las complejas y múltiples formas de pertenecer, *estar y quedarse con*¹²⁴ que se tejen en lo que llamé una sensibilidad ecológica. Aquí, esta sensibilidad será explorada más específicamente en cuanto a la pregunta por la pertenencia y la permanencia.

Pertenecer y permanecer implican la presencia sostenida en cierto sitio. Ambas podrían pensarse como un trabajo, algo que se construye en gestos reiterados y reconocidos por otros. Ambas, también, pueden tener una fuerte carga social, institucional y de derecho: una persona puede ser autorizada a pertenecer al grupo de lxs habitantes de un sitio y a permanecer ahí, o no, más allá de su deseo y su propio trabajo de arraigamiento. En cuanto al colectivo, la noción de pertenencia no deja de estar ahí, por difusa que sea: en la línea de tiempo de *La verdad también se inventa* se hace mención de los años en que lxs diferentes artistas se unieron al colectivo. Permanecer, por su parte, podría ser un gesto más difícil de fijar en el tiempo, recordando por ejemplo, los términos en que una entrada en el blog del colectivo (2009-2014) titulada *Dejo de hacer todo por hacer lo que hago*, Luisa ensayaba nociones de recuento y homenaje más propias a la trayectoria del colectivo: “Y estamos los que somos y se fueron los que éramos. Pero estos seremos siempre. Ese es el aprendizaje mayor. [...] Estos de aquí seguiremos siendo.”¹²⁵

¹²⁴ quedarse con

¹²⁵ Luisa Pardo, "Dejo de hacer todo por hacer lo que hago", *Lagartijas Tiradas al Sol* (blog), 4 de abril de 2014, <http://lagartijastiradasalsol.blogspot.com/2014/04/dejo-de-hacer-todo-por-hacer-lo-que-hago.html>

A continuación me concentraré en diferentes momentos en que estas nociones, con sus diferencias y tensiones mutuas, aparecen en el trabajo del colectivo y en proximidad a este, pensando qué políticas de pertenecer y permanecer se articulan en cada caso. En ellas hay una pregunta por estar y quedarse con: un lugar, un colectivo, un tiempo o una generación.

3.1. Ofrenda al territorio

“¿Qué delimitan realmente las fronteras?”¹²⁶

Horas después de nuestra conversación el 6 de diciembre de 2021, recibí un correo de Luisa Pardo compartiendo conmigo materiales del proyecto Yutata'ti, un intercambio escénico y audiovisual entre dos grupos de niñxs: cuatro niñxs habitantes de la Mixteca Alta Oaxaqueña y participantes de Yivi, y cuatro niñxs en Viena convocadxs por Le Studio Film und Bühne. Trabajando durante la pandemia, cada grupo escribió colectivamente una historia para que el otro grupo la llevara a la escena. El grupo de niñxs en Viena escribió *La reunión de los sonidos*, que el grupo en Santo Domingo de Yanhuitlán puso en escena en una película corta que se completó en verano de 2021¹²⁷. A su vez, el grupo en Yanhuitlán, conformado por Aranza Valeria Jiménez Cruz, Bruno Montiel Cervantes, Luis Ángel Osorio Castro y María Victoria Mayoral González, escribió *Las Tierras Mágicas*¹²⁸ con el acompañamiento de Luisa Pardo y Lázaro Gabino Rodríguez en la dramaturgia. Luisa compartió conmigo el texto y la película hechos en Yanhuitlán.

En *Las Tierras Mágicas* las nociones de permanencia y transitoriedad están presentes como dos modos distintos de experiencia con el territorio. En la historia, la personaje central, la Duenda de las Tierras, ejemplifica el asentamiento como una relación de cuidado constante,

¹²⁶ Comandante Margarita, "Margarita _ ?", *El rumor del oleaje* (blog), 11 de agosto de 2010, <https://elrumordeloleaje.wordpress.com/2010/08/11/margarita-/>

¹²⁷ “La reunión de los sonidos”. Video digital en Vimeo, 19:28. Publicado por “lagartijas tiradas al sol”, 20 de agosto de 2021. <https://vimeo.com/589967953>

¹²⁸ “Las Tierras Mágicas”, la historia escrita por lxs niñxs de Yanhuitlán, fue llevada a escena por el grupo de niñxs en Viena. Sin embargo, la documentación no ha sido subtitulada y como me relató Luisa en nuestra entrevista de junio de 2022, hasta ese entonces lxs niñxs de Yanhuitlán no la habían visto aún.

reiterado y precisamente organizado con el territorio. Se nos presenta a la Duenda primero a través de sus rituales cotidianos: levantarse, beber un vaso de leche, tomar sus herramientas para el trabajo del día. Durante el día trabaja – lo cual el texto describe como “una secuencia de acciones del campo” a realizarse en escena –, y cuando cae la noche le escribe a su amigo el Duende del Cacahuete, movida porque una abeja amiga le contó de un incendio en el cerro donde el Duende vive. Es por medio de la carta que conocemos relatada la labor de la Duenda en el campo más a detalle:

Hoy hizo una hermosa mañana en el rancho. Trabajé en la siembra, regando primero y deshierbando después. Coseché lechugas para los conejos. La alfalfa no se está dando muy bien y está creciendo mucho pasto invasor. Pero confío en que lo demás que sembré se dé muy bien: la milpa con el maíz, el frijol y las calabazas, también la chilacayota, los rábanos y el trigo. Hace mucho no estaba tan tranquila, no ha habido ningún altercado y todos los animales y las personas han respetado la tierra y dejado ofrendas para venerarla, por lo que no he tenido que hechizar a nadie.

En las siguientes escenas, se introducen en la historia dos experiencias de impermanencia radicalmente distintas a la relación que sostiene la Duenda con el campo. Una noche llega el Cocodrilo Imperial, un viajero que observa y clasifica lo que encuentra en su camino. Su primer encuentro con la Duenda es una confrontación entre sus maneras de entender y actuar en el territorio:

Duenda: Ummm. ¿Y a dónde vas?

Cocodrilo: Voy río arriba, buscando tesoros naturales.

Duenda: Pero no puedes pasar por estas tierras así nada más.

Cocodrilo: Las tierras no son de nadie y yo sí puedo pasar.

Duenda: Tienes razón, estas tierras no son de nadie, pero tienes que dar una ofrenda a la tierra para poder continuar por tu camino.

Ante la negativa y desdén del Cocodrilo, la Duenda lo hechiza, dejándolo inmovilizado. Más adelante en la historia llega por el río el Pez Soviético, quien confundido en su rumbo, creía estar llegando a Estados Unidos en su misión de espía. – “No señor, esto es la región Mixteca, en Oaxaca, en el sur de México”, explica la Duenda. Como el Cocodrilo, el Pez Soviético falla en ofrendar a la tierra y es hechizado también.

Si bien hay una diferencia basal entre la permanencia que encarna la Duenda y la transitoriedad que define a los personajes del Cocodrilo y el Pez, esta diferencia no es insuperable, ni se sostiene en una identidad o noción de pertenencia fija. Más bien, la diferencia entre una experiencia y otra pasa por un trabajo, un hacer performático, un actuar. Este quehacer es lo que en *Las Tierras Mágicas* aparece como la serie de secuencias de gestos y sonidos, algunos más familiares – los del trabajo diurno en el campo – otros más misteriosos – los del encantamiento de invisibilidad y los hechizos; gestos ofrecidos por la Duenda y más adelante por el resto de los personajes.

Pasan los días, los visitantes extraños siguen en la parálisis del hechizo, el Duende del Cacahuete no responde y la Duenda se preocupa cada vez más. Una noche llega la Venada Luna agitada, despierta a los hechizados y les dice que el incendio en el monte del Cacahuete, que la abeja ya había venido a anunciar días atrás, se ha salido de control. Para llegar hasta la Duenda y dar su mensaje, la Venada hace el ritual de ofrenda a la tierra; el Cocodrilo y el Pez, la observan, la imitan y su hechizo termina: entonces pueden pasar. Lo que sigue es el activamiento de lo que Isabelle Stengers llamaría una “causa común”: la movilización de una “una inteligencia colectiva, concreta y situada, en cuerpo a cuerpo con coerciones [...] críticas”¹²⁹. Reunirse alrededor de un común significa, para Stengers, “lograr aprender unos de otros a no definirlo [lo común] como un medio para sus propios fines sino como eso alrededor de lo cual los usos deben aprender a articularse.”¹³⁰ Los cuatro personajes, ahora en la

¹²⁹ Isabelle Stengers, *En tiempos de catástrofes. Cómo resistir a la barbarie que viene*, trad. Víctor Goldstein (Barcelona: Futuro Anterior Ediciones / Nuevos emprendimientos editoriales, 2017), 84.

¹³⁰ *Ibid.*, 85.

condición común de ofrendantes y movidos por la urgencia del desequilibrio, van al cerro del Cacahuete a ayudar a apagar el incendio.

Isabelle Stengers reflexiona acerca de la intrusión de Gaia¹³¹ como aquello que genera un común distinto a la pertenencia. Escribe:

Nombrar a Gaia como «la que hace intrusión» es también caracterizarla como ciega, a la manera de todo cuanto hace intrusión, a los destrozos que ocasiona. Por eso la respuesta que se debe crear no es una «respuesta a Gaia» sino una respuesta tanto a lo que provocó su intrusión como a las consecuencias de dicha intrusión. En este ensayo, pues, Gaia no es ni la Tierra «concreta» ni tampoco Aquella que es nombrada e invocada cuando se trata de afirmar y hacer sentir nuestra conexión con esta Tierra, de suscitar un sentido de la pertenencia allí donde predominó la separación y de extraer de esa pertenencia recursos de vida, de lucha y de pensamiento. Lo que se trata de pensar aquí es la intrusión, no la pertenencia.¹³²

El trabajo que encarna la Duenda en *Las Tierras Mágicas* es el sostenimiento de una sensibilidad de cuidado temporal y espacial, una práctica de quedarse. Los recursos de la historia insisten en el carácter performativo del quedarse, las rutinas de movimientos y tiempos se relacionan a su vez con otros movimientos y tiempos. En el sostenimiento y el quedarse con, los tiempos pueden llegar a acoplarse mejor, pero no de forma fija y definitiva, no sin desequilibrios e imprevistos. Pensar en la intrusión y no en la pertenencia permite, para Stengers, “aprender a responder, cuando se trata sobre todo de crear prácticas de cooperación y

¹³¹ Stengers retoma el término *Gaia* a partir del desarrollo de James Lovelock y Lynn Margulis, sobre el cual Stengers reflexiona: “Dar un nombre, Gaia, a esa disposición de relaciones era insistir en dos consecuencias de esas investigaciones. Aquello de lo que dependemos, y que con tanta frecuencia fue definido como lo ‘dado’ el marco globalmente estable de nuestras historias y nuestros cálculos, es el producto de una historia de co-evolución, cuyos primeros artesanos y verdaderos autores en forma continua fueron los innumerables pueblos de los microorganismos. Y Gaia, ‘planeta viviente’, debe ser reconocida como un ‘ser’ y no asimilada a una suma de procesos, en el mismo sentido en que reconocemos que un ratón, por ejemplo, es un ser: ella está dotada no solamente de una historia sino también de un régimen de actividad propia, que surge de la manera en que los procesos que la constituyen están acoplados unos a otros de maneras múltiples y entrelazadas, ya que la variación de uno tiene repercusiones múltiples que afectan a los otros. Interrogar a Gaia, entonces, es interrogar algo que constituye un todo, y las cuestiones dirigidas a un proceso particular pueden poner en juego una respuesta, a veces inesperada, del conjunto.” *Ibid.*, 40-41.

¹³² Stengers, En tiempos de catástrofes, 39.

de relevo con aquellos y aquellas a quiénes la intrusión de Gaia ya hace pensar, imaginar y actuar”¹³³. Así también en *Las Tierras Mágicas* la pertenencia no es identitaria ni excluyente y la permanencia involucra una variedad de experiencias de presencia sostenida. Las experiencias de la Duenda, la Venada, el Cocodrilo y el Pez son distintas, pero encuentran su común en los gestos de la ofrenda. Ofrendar toma la forma de una sencilla reverencia en la Duenda, o es un ritual que se ejecuta con “tranquilidad y parsimonia” por la Venada y es imitado con torpeza por el Cocodrilo y el Pez con lo que cada uno en su bagaje tiene para ofrecer. Pero sobre todas las diferencias, es una práctica y cómo tal, una forma de estar en el mundo, balanceándose entre la performatividad y el aprendizaje, donde si bien hay un adentro y un afuera (hay quienes ofrendan y quienes no), los límites pueden (y ojalá) desdibujarse continuamente.

3.2. Muros de tierra en el museo de concreto

La terraza del primer piso del museo Jumex en la ciudad de México es un espacio techado pero abierto en sus cuatro lados a las vistas de la plaza resguardada por guardias de una empresa de seguridad privada, los edificios de vidrio y metal, los jardines de rosas rodeados de paneles de cristal afuera del museo Soumaya, la multitud de personas visitantes, trabajadoras en oficinas o sitios de construcción a la redonda, además de los ruidos del tráfico congestionado y del paso ocasional del tren de carga.

La mañana del 12 de julio de 2022 me encontré llegando a esa terraza como participante del taller para docentes *Manos a la arcilla: práctica colectiva sobre la materia como forma de generar conocimiento* que Luisa Pardo y Pedro Pizarro, presentándose como Proyecto Yivi, impartieron en tres días consecutivos. Cerca de una esquina de la terraza formada por dos muros sólidos había tres mesas dispuestas como formando una C o una U; la primera decisión fue sentarse al interior o al exterior de la forma. Yo me senté en el interior.

¹³³ *Ibid.*, 55-56.

El primer ejercicio, propuesto a manera de presentación de lxs presentes, consistió en dibujar y escribir un árbol. Sus raíces serían nuestras bases: ancestrxs, aprendizajes y encuentros pasados que nos hubieran marcado. Su tronco sería nuestro presente: nuestras prácticas actuales; los espacios, contextos y tradiciones entre las que nos movemos. Sus ramas, finalmente, serían nuestras metas y proyectos futuros. Después, cada unx de lxs participantes nos presentamos al grupo a través de nuestro árbol. Algunos en orden cronológico (de las raíces a las ramas, o del pasado al futuro), algunxs otrxs lo hicimos partiendo del presente, nuestro tronco, y yendo después hacia las raíces y a las ramas. Los árboles los dejamos pegados en la pared. Al final de la dinámica, había un bosque de árboles, lleno de historias en común y puntos de encuentro entre personas que habían por alguno u otro camino, llegado a la práctica docente.

Pedro y Luisa hablaron de su práctica docente y la relación que sostiene el territorio donde sucede. Para ellxs, como relato Luisa, la relación entre lo particular de un territorio y la forma en que su práctica docente se había desarrollado desde hacía varios años, era muy importante porque la práctica había surgido en un territorio nuevo, desconocido; envuelta a su nacimiento estaba la circunstancia de su desplazamiento de la ciudad de México a San Domingo Yanhuitlán en Oaxaca. La práctica docente para ellxs representaba un proceso de conocimiento sobre su nueva comunidad, las dinámicas que marcaban el lugar al que habían llegado, que eran principalmente dinámicas de organización temporal: cómo la vida de esa comunidad, la de lxs niñxs con quienes deseaban trabajar, los tiempos de las fiestas religiosas, de la organización comunal (por ejemplo, los tequios, comités y consejos) y de la educación oficial marcaban los ritmos de su vida social. Cualquier práctica docente que desarrollaran tenía que existir en relación con esos tiempos, y no esperar una participación de una disponibilidad y continuidad ajenas a ese contexto.

Luisa y Pedro hicieron algunas preguntas sobre el papel de la ficción en un proceso educativo. ¿Cómo la ficción puede ayudar a generar líneas de tiempo alternativas, formas

diferentes de entender los eventos? Hablaron sobre la ficción visionaria¹³⁴, usar la ficción para hablar de mundos que todavía no existen, para reconfigurar relaciones desiguales. También hablaron de la tensión entre el respeto a una genealogía, a honrar las enseñanzas pasadas, y la traición a las herencias que cargamos y nos marcan caminos a seguir y no otros. ¿Cómo se siente esa tensión en la práctica artística, en la práctica docente?

Después de la dinámica de los árboles, hicimos otro ejercicio similar donde lo que representamos fue una llama. Las llamas tenían que mostrar nuestros retos actuales más significativos, aquello que nos amenazaba, desde lo más concreto a lo más amplio sociopolíticamente. De manera similar a los árboles y el bosque, nuestras llamas se volvieron al compartirse en voz alta y pegarse en la pared, un incendio colectivo.

Desde este primer día se planteó la construcción colectiva como horizonte de los tres días que compartimos, y preparamos el material con el que trabajaríamos juntxs. Luisa y Pedro nos hablaron de su relación con el adobe, de cómo también esa relación, a través de la restauración del espacio donde opera proyecto Yivi así como de la casa donde viven, ha constituido uno de los procesos de conocer y trabajar con el entorno de la Mixteca Alta de Oaxaca. El barro lo habían traído Luisa y Pedro de Yanhuítlán, una parte de la reserva usada en la producción de maquetas arquitectónicas de los proyectos que lleva Pedro, proceso que además forma parte de las líneas de Proyecto Yivi. Una parte del barro había sido parte de una vivienda, derruida, y ahora en proceso de restauración.

¹³⁴ Concepto y práctica propuesta por las autoras adrienne maree brown y Walidah Imarisha. Imarisha lo define como: “‘Visionary fiction’ is a term we developed to distinguish science fiction that has relevance toward building new, freer worlds from the mainstream strain of science fiction, which most often reinforces dominant narratives of power. Visionary fiction encompasses all of the fantastic, with the arc always bending toward justice. We believe this space is vital for any process of decolonization, because the decolonization of the imagination is the most dangerous and subversive form there is: for it is where all other forms of decolonization are born. Once the imagination is unshackled, liberation is limitless.” (Mi traducción: “‘Ficción visionaria’ es un término que desarrollamos para distinguir la ciencia ficción que tiene relevancia en la construcción de nuevos y más libres mundos, de la corriente principal de la ciencia ficción, que en la mayoría de los casos refuerza las narrativas dominantes de poder. La ficción visionaria abarca todo lo fantástico, con el arco siempre inclinado hacia la justicia. Creemos que este espacio es vital para cualquier proceso de descolonización, porque la descolonización de la imaginación es la forma más peligrosa y subversiva que existe: es donde nacen todas las demás formas de descolonización. Una vez que la imaginación se libera, la liberación es ilimitada.”) En Walidah Imarisha, Adrienne M., Brown y Sheree R., Thomas, eds., *Octavia's Brood: Science Fiction Stories From Social Justice Movements* (Albany, NY: AK Press, 2015), 3.

El trabajo con el barro tuvo lugar en un entorno inusual. Después de las presentaciones, la introducción de Luisa y Pedro, y las preguntas que hicieron, bajamos todxs por el elevador al estacionamiento subterráneo del museo. Ahí, contra una pared, bien delimitada por unas lonas grandes en el piso, se había marcado un área de trabajo. Había cubetas de un lado, llenas de barro seco. Había también un tambo grande de agua y muchas cubetas, tinajas y recipientes vacíos. Comenzamos a mezclar barro y agua, a hacer lodo, cada unx su pequeña porción. Pedro, mientras tanto, hacía mezcla y la ponía al centro de cada una de las dos lonas, contándonos del mismo proceso cuando tomaba una escala de construcción de espacios habitables. Poco a poco el trabajo se fue volviendo colectivo, añadiendo nuestras mezclas a la plasta colectiva iniciada por Pedro. El trabajo se desplazó también hacia los pies, que conforme la plasta colectiva crecía se demostraban más aptos para la tarea de mezclar, al añadir además paja para dar consistencia a la mezcla. No todxs participaron de esta forma, pero entre el grupo de 4 o 5 que lo hicimos fue desarrollándose una rítmica corporal cada vez más fluida. Al final, casi sin hablar, coordinamos los movimientos necesarios para amasar con los pies dando vueltas en círculos, recogiendo cada tanto el material disperso hacia los lados con un pie, y doblando cada tanto la lona sobre sí misma para voltear la mezcla y amasar del otro lado. Pasamos la mezcla a cubetas, la subimos de nuevo a la terraza, y nos despedimos por el día.

El siguiente día comenzó platicando sobre el contexto físico en que nos encontrábamos, sobre el desarrollo inmobiliario de plaza Carso y de la zona¹³⁵, lo lejano de esa forma de

¹³⁵ Sobre la zona, la investigadora Adriana Aguayo escribe: “Nuevo Polanco es el nombre dado por los desarrolladores inmobiliarios a una zona en la que destacan grandes conjuntos de departamentos, edificios de oficinas y áreas de uso mixto (comercial, habitacional y de oficinas). Se localiza en la delegación Miguel Hidalgo, al norte de la colonia Polanco. Este proyecto inmobiliario se caracteriza por la reconversión de una antigua zona industrial en una nueva propuesta urbana cuyo territorio se encuentra conformado oficialmente por las colonias Granada, Ampliación Granada y comienza a extenderse hacia la colonia Anáhuac.[...] El desarrollo urbano de Nuevo Polanco corresponde a una nueva fase de la gestión urbana que a partir del año 2000 se ha centrado en la realización de grandes proyectos urbanos. Este modelo, sin embargo, perpetúa la lógica de la privatización y la fragmentación del ámbito urbano, así como el regreso de las clases acomodadas a las zonas centrales mediante procesos de gentrificación, mientras que una gran parte de la población solo puede aspirar a la periferia urbana con infraestructura y servicios de menor calidad. La desigualdad se hace evidente en el tipo y costo de oferta habitacional en la zona, así como por la calidad de la infraestructura y los servicios con que cuenta, y de ese modo se configura un paisaje que niega el pasado industrial y contrasta con las colonias aledañas ubicadas sobre todo hacia el norte de Nuevo Polanco.” en Adriana Aguayo Ayala, “Nuevo Polanco: renovación urbana, segregación y gentrificación en la Ciudad de México”, *Iztapalapa, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, núm. 80,

construir respecto a lo que planeábamos hacer. Luisa reflexionó sobre la importancia de los espacios intermedios, a partir de recordar las experiencias de los participantes en nuestras presentaciones, muchos de quienes nos encontrábamos en diferentes posiciones de dentro y fuera respecto a instituciones académicas o educativas. Estas posiciones no eran definitivas en la mayoría de los casos, sino que representaban un vaivén, una negociación o un intermedio. Luisa reflexionó sobre el dicho “entre el camino y el campo” que se refiere justamente a todo aquello que está a las orillas, lo que puede crecer en los bordes entre dos formas distintas de relación con el territorio: hierba silvestre, hongos, una riqueza de vida que en la ciudad aparece entre las banquetas y bardas, en las grietas del concreto. Pensando en nuestras prácticas, ¿qué pensamientos y procesos intermedios, fronterizos, podríamos dejar surgir en nuestro tránsito a través diferentes espacios, entre diferentes disciplinas?

Pedro, por su parte, reflexionó sobre lo significativo de la forma. Sobre el gasto de energía y recursos que las diferentes prácticas de construcción y los modos que emplean conllevan. Sobre la jerarquía de los materiales y sus propiedades, donde desde una cultura desarrollista asociamos el concreto y su dureza con la durabilidad y seguridad, y el barro y sus adaptaciones al ambiente con la precariedad y la fragilidad, cuando históricamente hay pruebas de lo contrario¹³⁶. ¿Qué se pierde en el empeño por la dureza, por la estabilidad? De manera análoga, pensando en nuestros quehaceres: ¿Qué distribuciones de recursos, materia y atención hacen nuestras prácticas? ¿De dónde vienen los recursos que usamos y hacia dónde van? ¿Qué redistribuciones podemos permitir y potenciar?

Comenzamos a construir estructuras individuales basadas en espacios, precisos o ficcionados, donde nosotrxs hubiéramos vivido y crecido, con el barro preparado el día anterior. El principio fue hacer muros que tomaran sus formas de las letras del alfabeto, guías que se han seguido por mucho tiempo. Nuestros principios constructores fueron, según anoté:

Universidad Autónoma Metropolitana (2016),
<https://revistaiztapalapa.izt.uam.mx/index.php/izt/article/view/63/214>

¹³⁶ Se comentó la tradición de construcción con adobe en Perú, particularmente el caso de Chan Chan, ciudad precolombina que es la más grande construída en adobe del mundo.

“Si hay dos muros haciendo esquina, el lado largo debe medir al menos $\frac{3}{4}$ de la altura.”

“El lado corto debe medir al menos $\frac{1}{3}$ de la altura.”

“Las formas curvas son más resistentes y adaptables que las rectas.”

Al día siguiente, terminamos la construcción de nuestras estructuras individuales. Después de construir, dibujamos en el suelo un mapa decidiendo colectivamente los puntos de referencia en común, la escala y la orientación Norte Sur. Después, trazamos los desplazamientos por el territorio, desde la generación de nuestrxs abuelxs a la nuestra. Finalmente colocamos nuestras construcciones en el territorio común, contando cada unx una anécdota de la experiencia de habitar el espacio que había representado...¹³⁷

¹³⁷ Retomaré la experiencia de este último ejercicio en las *Notas de cierre*, página 101 de este ensayo.



Imagen 5: Último día del taller *Manos a la arcilla: práctica colectiva sobre la materia como forma de generar conocimiento*. Los espacios construidos individualmente durante el taller, y sus relatos, se conectaron en un mapa colectivo representando el territorio de México.

3.3. La dirección de los relatos generacionales

Somos conscientes del valor de lo que hicieron, de lo que les debemos que no es poco. Crecimos admirando su odisea. Les hemos escuchado decir que la libertad no se olvida nunca, que la vida fue más vida en sus tiempos. No nos quedó más que creerles. Pero hay verdades que dejan de servir, que se vuelven una pesada carga, una que no nos deja ser libres. Hemos intentado hacer movimientos como el suyo y no hemos podido. Hemos intentado vivir el amor libre y solamente nos hemos lastimado. Hemos emulado, hemos intentado, hemos imitado, hemos deseado ser. Hemos querido llegar siendo quienes no somos.

Sabemos que hasta que no se muera el último participante del 68, no vamos a ser libres. Se nos está acabando la paciencia. Así que si no se van muriendo... los iremos matando.

Las anteriores líneas son recitadas por Luisa Pardo en 2018 mirando fijamente a cámara, sentada en una silla en una azotea mientras Lázaro Rodríguez y Francisco Barreiro operan la cámara y el micrófono, respectivamente. Lo que sigue en el video de nueve minutos y medio de duración es un salto en el tiempo: estamos ahora en 2048 y vemos a tres personas grandes solas, dos hombres en un parque de la ciudad de México que parece ser Tlatelolco, y una mujer en el campo de una región que parece más cálida. Las tres hacen gestos con las manos y los dedos, algunos de ellos vagamente conocidos (teclear, deslizar al aire, como por sobre el display de un dispositivo invisible), otros familiares pero extrañados al desconocer el contexto (pasarse lentamente la mano por la cara, por el cuello y la nuca). Uno de ellos, en el parque, levanta un árbol caído y lo sostiene en lo que sería su lugar. Las tres comen, en algún punto, y aquello sigue viéndose igual en 2048; las manos, las bocas y las materias comestibles se conectan en gestos que son también los nuestros. Mientras tanto una narración en off a tres voces explicita el salto temporal como la conexión ineludible entre tres tiempos distintos: 1968, 2018 y 2048.



Imagen 6: Still del video *El pasado nunca se muere, ni siquiera es pasado*. La escena, anterior al primer plano de Luisa recitando el discurso citado en la página 83, muestra su factura: Francisco Barreiro con el micrófono y Lázaro Gabino Rodríguez en la cámara.

La narración se orienta al pasado, al momento en 2018 posterior al movimiento Yo Soy 132¹³⁸ en que aquel nosotrxs se propuso hacer una película como forma de lidiar con la herencia de los movimientos sociales del 68, de proponer una ruptura con la forma de hacer política que el 68 representaba, asediando cualquier intento de movilización posterior, y, así, de invocar modos futuros posibles. “Parecía que no podíamos representarnos sino en relación al 68”, reflexiona una de las voces. El exorcismo sería también un conjuro, una llamada a algo nuevo. Pero: “Primero hicimos un movimiento social que no se acabó de lograr; después intentamos hacer una película que no acabamos”.

Consulté este video perteneciente al proyecto “El pasado nunca se muere, ni siquiera es pasado” (2018) en mayo de 2022, con la intención de comprender cómo el relato intergeneracional se ha configurado en el trabajo reciente del colectivo. En un movimiento

¹³⁸ El movimiento *YoSoy132* fue un movimiento ciudadano que surgió en los meses previos a las elecciones presidenciales de 2012 en México, y fue en un inicio conformado en su mayoría por estudiantes de universidades públicas y privadas. El movimiento rechazaba principalmente la imposición mediática de la candidatura de Enrique Peña Nieto.

similar al de la narración retrospectiva, me interesaba cómo las preguntas del pasado reciente de aquel proyecto informaban un trabajo más reciente: la activación que la compañía puso en escena en el patio interior del museo Tamayo en repetidas ocasiones entre febrero y abril de 2022, en el contexto de la exposición *Más allá de los árboles*¹³⁹ (diciembre 2021 a abril 2022) que revisó el contexto artístico en tiempos de la fundación y primeros años del museo, a sus 40 años cumplidos.

Así como las líneas leídas por Luisa Pardo, la activación en el Tamayo efectuaba una dirección frontal y sostenida de la voz, la atención y la intención. Diez miembros del colectivo escribieron cada una una carta a su padre. La activación consistió en una lectura de estas cartas, a través de un sistema de relevos en que las voces lectoras y las voces autoras no siempre coincidían, ante un público que eran en primer lugar los otros miembros (mientras una persona de la compañía leía, otra ocupaba el lugar del “padre” al frente suyo) y luego los espectadores, entre quienes me encontré en dos ocasiones distintas.

¿Qué había al otro lado de la frontalidad de estas cartas? Creo que esta es la pregunta que *Lagartijas Tiradas al Sol* se hicieron con la activación, o al menos la pregunta que más resuena en mí a semanas de distancia de mi audiencia: una pregunta giratoria, desde una posición compartida en relevos, que le da vueltas a la interlocución como una posibilidad abierta. Si la atención sostenida que representó el esfuerzo de escritura cada una de estas cartas se desgastaba en su paso por la voz alta, en el relevo de la persona lectora, en la apertura del foro, en la multiplicidad de la escucha, en la repetición de la puesta en escena... lo que se percibía en el patio del museo - difusamente, dando vueltas - no era sólo la posibilidad de reimaginar el relato de la relación entre dos personas individuales, padre e hijo, no sólo de revisar para sí la relación propia con el papá a través de cada carta escuchada, sino de imaginar

¹³⁹ *Lagartijas Tiradas al Sol* fueron invitados por los curadores de la exposición para hacer una activación del teatrino construido y pintado por David Hockney y expuesto por única vez anteriormente en su exposición individual de 1984 titulada *El gran teatro* en el Museo Tamayo. En la página del museo Tamayo, se explica: “Dicha exhibición mostraba el trabajo de Hockney como escenógrafo, por lo cual creó un teatro guiñol a partir de pinturas en paneles. El gran teatro fue activado en 1984 por Juan José Gurrola con la obra *El gato con botas*.” <https://www.museotamayo.org/exposiciones/mas-alla-de-los-arboles>

y empezar a sentir una correspondencia diferente para con una generación que se asume como anterior, desgastando las nociones mismas de la pertenencia al tiempo de sí. En el hueco de la figura del padre producido por el distanciamiento (de cuerpos y afectos, de tiempos, de velocidades y ritmos), se encontraba el espacio de una escucha otra, sostenida y compartida por la multiplicidad de lxs hijxs que éramos y somos todxs lxs presentes, sin importar la edad, en el patio del museo Tamayo en esas dos ocasiones y también en el mundo, en todo momento.

El deseo de una frontalidad que abra a otro tipo de relaciones que encuentro en la activación resuena con el deseo de la película inacabada que el proyecto de 2018 fabulaba. “Un futuro a partir de la ruptura”, ofrece la narración del video como horizonte posible. Sin embargo, el video complica los supuestos de esta noción de ruptura. Las personas mayores que observamos en 2048 son interpretadas por la generación de lxs progenitores de los adultos jóvenes que en 2018 anunciaban la intención de la ruptura radical en la azotea (en el caso de Francisco y Lázaro, son sus padres reales). El futuro en este video ofrece la salida ante dos experiencias temporales: por un lado, al fantasma del pasado que asedia (la herencia de los movimientos del 68), y por otro a la parálisis del presente, el agotamiento de sus posibles (lo perc Ibíd.o en 2018). Lo ofrece, además, a través de un desdibujamiento: las voces de lxs hijos, lxs cuerpxs de lxs padres y madres, todxs cohabitando un tiempo futuro y fabulado en igualdad.

La ruptura así parece ser en ambas instancias, el video y la activación en el museo Tamayo, una intención y una energía que son convocadas para dar otros frutos, más cargados y más desconocidos. Por lo mismo, más difíciles de nombrar, de procurar y cultivar. La ruptura, como móvil y consigna, es aquí un atajo para otro tipo de cambio, que intentaré rastrear y describir a continuación.



Imagen 7: Still del video *El pasado nunca se muere, ni siquiera es pasado*. La escena está situada en 2048, donde vemos a dos hombres y una mujer hacer una serie de gestos con las manos, las cuales tienen puestas trozos de cinta blanca, activando un dispositivo desconocido. Los gestos son ambiguos y parecen mostrar la interacción corporal de los personajes con una realidad virtual.

3.3.1. “Yo tengo los años nuevos, el hombre los años viejos”¹⁴⁰

Casi al final de la carta a su padre escrita en 1919, Kafka trató de condensar los conflictos de la relación que llevaba un rato caracterizando en una imagen muy concreta: un problema de escala y de posición: “A veces me imagino un mapamundi completamente desplegado y a ti extendido transversalmente sobre él. Y entonces me parece como si yo sólo pudiese vivir en las zonas que tú no cubres o que no están a tu alcance. Y, conforme a la idea que tengo de tu tamaño, esas zonas no son ni muchas ni muy acogedoras...”¹⁴¹. La imagen es pasajera, pero tremendamente contundente en su incomodidad física: ¿Cómo acomodarse, cómo hacerse huecos en un territorio así?

¹⁴⁰ Letra de la canción *Mi viejo* interpretada por Luis Álvarez “El Haragán” y reproducida durante la activación en el museo Tamayo. La canción fue lanzada por primera vez en 1969 en interpretación del cantante Piero en su homónimo disco debut, con letra de José Tcherkaski.

¹⁴¹ Fraz Kafka, *Carta al padre y otros escritos*, trad. Carmen Gauger.(Madrid: Alianza, 2014), 27.

En la lectura que Deleuze y Guattari hacen del texto, esta imagen cristaliza la operación entera de la carta. Para ellos, su escritura efectúa un agrandamiento estratégico: “El retrato del padre, expandido más allá de todo límite, será proyectado en el mapa geográfico, histórico y político del mundo para cubrir vastamente sus regiones”¹⁴². Pero a pesar de la angustia que Kafka expresa por las reducidas e inhóspitas superficies que quedan libres con el padre extendido así, Deleuze y Guattari encuentran en el cambio de escala la posibilidad de inventar los términos de un conflicto diferente, con salidas diferentes también. “Uno podría decir que al proyectar el retrato sobre el mapa del mundo, Kafka desbloquea el impasse que es específico al retrato e inventa una salida de este impasse, al ponerlo en conexión con toda una red subterránea y con las salidas de esta red... el problema no es aquel de la libertad, sino el del escape. La cuestión del padre no es cómo volverse libre en relación a él (una cuestión edípica) sino cómo encontrar un camino ahí donde él no encontró ninguno.”¹⁴³

Un cambio de escala es también el movimiento convocado en la breve introducción de Lázaro hacia el público durante la activación en el museo Tamayo; la intuición e invitación de extender un hilo desde las cartas y los padres referidos, hacia aquello que en la activación del dispositivo escénico se tensaba como una figura, la del señor que concentra y ejerce la importancia de una cierta forma, y hacia otras *señoridades* de alcances más vastos: el museo que lleva el nombre del artista señor fallecido, el Proyecto del artista señor vivo que concentra en una pequeña porción de la capital un cuarto del presupuesto cultural anual del país, el señor que lidera el Estado y se hace escuchar cada mañana... Señor padre, señor museo, señor Proyecto cultural, señor Estado.

¹⁴² Mi traducción del original: “The goal is to obtain a blowup of the “photo,” an exaggeration of it to the point of absurdity . The photo of the father, expanded beyond all bounds, will be projected onto the geographic, historical, and political map of the world in order to reach vast regions of it” en Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Kafka: Toward a Minor Literature* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003), 10.

¹⁴³ Mi traducción del original: “One might say that in projecting the photo of the father onto the map of the world, Kafka unblocks the impasse that is specific to the photo and invents a way out of this impasse, putting it into connection with a whole underground network, and with all the ways out from this network. As Kafka himself says, the problem isn't that of liberty but of escape. The question of the father isn't how to become free in relation to him (an Oedipal question) but how to find a path there where he didn't find any.” en *Ibid.*, 10.

En una conversación que tuve con Lázaro en febrero de 2022¹⁴⁴, le pregunté qué le parecía distinto en la correspondencia presentada en el museo Tamayo en comparación con otros usos del recurso de la carta y en particular de aquellas otras escritas a los progenitores en trabajos previos del grupo. Me respondió que lo que se sentía nuevo era la literalidad y yo me quedé dando vueltas a la noción. En términos básicos, la literalidad implica un modo de expresión y de lectura situado al otro extremo del sentido figurado. En medio de los dos modos, figuremos un campo y las diversas formas de recorrerlo, o pensemos literalmente en los actos concretos con los que como productoxs y lectorxs de significado nos acercamos al uno o al otro extremo. Visto así, acercarse a la literalidad sería alejarse del sentido figurado, pero eso mantiene aún una noción de dos polos fijos, donde lo literal es el sentido explícito de las palabras, aquello que se mantiene estable a través de todo uso, mientras que lo figurado es el sentido implícito particular al uso: la variación, la alternancia, el juego.

Pero hay otra discusión sobre la literalidad que me parece más afín a lo activado por las Lagartijas y a la reflexión de Lázaro. En un ensayo sobre la presencia de esta noción en el pensamiento de Deleuze, François Zourabichvili escribe: “La literalidad es la línea, ahí donde escribir y vivir son uno, no porque en la vida no se haga más que escribir, o porque no se sepa vivir más que de escribir o en la escritura, sino porque cuando la escritura se traza su línea, ya no se distingue de la vida”.¹⁴⁵ Sobre la lectura que Deleuze y Guattari hacen de Kafka, Zourabichvili remarca que ellos proponen sustituir un modelo interpretativo por uno experiencial, activar una lectura que pueda “hacer una experiencia, sino sobre Kafka, al menos con Kafka”¹⁴⁶. Ya en el *Anti Edipo*, pocos años antes del trabajo con Kafka, la dupla hacía el llamado: “La lectura de un texto nunca es un ejercicio erudito en busca de los significados, y

¹⁴⁴ Lázaro Gabino Rodríguez, en conversación conmigo vía zoom, 22 de febrero de 2021.

¹⁴⁵ Mi traducción del original: “La littéralité c’est la ligne, c’est-à-dire là où écrire et vivre ne sont plus qu’un, non pas parce qu’on ne fait dans sa vie qu’écrire, ou parce qu’on ne sait vivre que d’écriture ou dans l’écriture, mais parce que quand l’écriture trace sa ligne, elle ne se distingue plus de la vie [...]” en François Zourabichvili, “La question de la littéralité” *Klesis – Revue Philosophique: Autour de François Zourabichvili* 1 (Abril 2007), 13.

¹⁴⁶ Mi traducción del original: “C’est alors que Deleuze et Guattari proposaient de substituer à l’interprétation un autre modèle de lecture, celui de l’expérimentation - Kafka, ils réclamaient le droit de l’expérimenter, de faire une expérience sinon sur lui, du moins avec lui.” en *Ibid.*, 1.

todavía menos un ejercicio altamente textual en busca de un significante. Más bien, es un uso productivo de la máquina literaria, un montaje de máquinas deseantes, un ejercicio esquizoide que extrae del texto su potencia revolucionaria.”¹⁴⁷ Si la lectura interpretativa sigue un impulso develador (algo tiene que quitarse de enmedio para llegar a otra cosa, un significado más real), la lectura experiencial no buscaría deshacerse de la enredadera sino adentrarse y vivirla, recorrerla sin destino fijo (¿cómo entramos? es precisamente la pregunta con la que Deleuze y Guattari inician su libro “Kafka: por una literatura menor”).

La literalidad, así como la simplicidad de los términos de la premisa de escritura, también respondía a un deseo de huir del cinismo, me contó Lázaro. Tal vez la literalidad como modo de producción y lectura permite además escapar a la exigencia de la metáfora como forma única de relacionar cosas de escalas diversas (padre-museo-país-mundo), ensayar otras formas de entender y vivir esas relaciones, así como nuevas salidas y escapatorias a sus encadenamientos. Así, el agrandamiento del padre-mapamundi de Kafka no era una metáfora de algo que podría ser expresado de otro modo, sino una activación singular contra la parálisis, un uso de la escritura con efectos vitales muy concretos: tender al padre en horizontal, cambiar los términos del combate. Agrandando a Edipo hasta el ridículo, el padre se desvanece como figura y aparece como otro problema: “toda una micropolítica del deseo, de impasses y escapatorias, de sumisiones y rectificaciones. Abriendo el impasse, desbloqueándolo. Desterritorializando a Edipo en el mundo en lugar de reterritorializar todo en Edipo y la familia... Pero para hacer esto, la “carta al padre” tenía que ser escrita”.¹⁴⁸

3.3.2. El dolor lo lleva dentro y tiene historia sin tiempo...¹⁴⁹

Otro juego de escalas que sugiere la activación de las Lagartijas es un cuestionamiento a la generación como pertenencia difusa. Las cartas mencionan las edades de lxs hijxs (de la mitad

¹⁴⁷ Gilles Deleuze y Felix Guattari, *El Anti Edipo* (Barcelona: Paidós, 1985), 111.

¹⁴⁸ Deleuze y Guattari, *Kafka: Toward a Minor Literature*, 10.

¹⁴⁹ Letra de la canción *Mi viejo* interpretada por Luis Álvarez “El Haragán” y reproducida durante la activación en el museo Tamayo.

de los treinta a los cuarenta y pocos), lo que permite inferir las de los padres. Ambos, lxs hijxs presentes en cuerpo o como voces autoras de un lado, y las ausencias de los padres del otro, se acomodan en la puesta en escena como grupos que van tomando consistencia a través de su inscripción en generaciones distintas. Algunas de las cartas incluso articulan los desencuentros entre hijx y padre como producto de un distanciamiento epocal más que personal. Pero, ¿qué implica hacer uso de esa lente, pensar las cartas como una comunicación intergeneracional? Lo primero por cuestionar podría ser la evocación misma: hacer de la elusiva pertenencia a la generación un problema.

Fue así como el sociólogo Karl Mannheim lo enunció en su ensayo *El problema de las generaciones*, publicado en 1927. Alejándose tanto de un positivismo que veía la sucesión consecutiva de las generaciones como un hecho natural y cuantitativamente medible (en periodos de 30 años, prevalentemente), así como de un romanticismo metafísico que hablaba de un espíritu de época o sensibilidad intuida pero imposible de entender racionalmente, lo que Mannheim proponía por su parte era desmenuzar el concepto: reconocer los ritmos biológicos de la renovación de la vida como base del fenómeno de las generaciones, sí, pero atender principalmente a los factores sociales e históricos que llevan a su formación y que las condicionan como categorías de pertenencia. Hablar de una generación en singular era de entrada un problema; para Mannheim, habría que distinguir en ella tres procesos distintos. Primero, la generación no como grupo concreto y estable, sino como locación social ocupada y compartida. Segundo, reconocer que compartir la locación social no es suficiente, sino que la actualización de la generación depende de la participación, de que lxs miembrxs sean expuestos a la desestabilización dinámica del cambio histórico y experimenten sus síntomas. Tercero, que incluso compartiendo una locación social y la actualización por participación, puede haber dentro de una generación unidades generacionales completamente distintas e incluso antagónicas, unidas en afinidad a través de actitudes integrativas y principios formativos que sientan las bases para su continuación como práctica.

Habiendo desmontado así el concepto, queda todavía la pregunta del envejecimiento: “la continua retirada de los participantes previos del proceso de cultura” como propone Mannheim. Para él, algo que explica la diferencia entre la mera contemporaneidad cronológica y la pertenencia a generaciones distintas es la “estratificación de la experiencia”: “Uno envejece principalmente en cuanto ha llegado al punto de vivir con cierto marco de experiencias pasadas usables, específico y adquirido individualmente, y entonces cada experiencia nueva tiene su forma y lugar ya casi totalmente definido por adelantado.”¹⁵⁰. Si las experiencias en el transcurso de una vida humana no se acumulan aditivamente sino de forma dialéctica, la estratificación va fijando los parámetros de esa dialéctica por la cual toda nueva experiencia es sopesada. Así: “mientras que la gente vieja puede seguir combatiendo algo en sí misma o en el mundo externo de tal modo que todos sus sentimientos y esfuerzos e incluso sus conceptos y categorías de pensamiento son determinadas por este adversario, para la gente más joven este adversario puede simplemente ser inexistente: su orientación primaria ser enteramente diferente.”¹⁵¹ (“[intentas protegerme de] monstruos que ya no me atacan, que no son los míos”, se escucha en la carta de Sergio López Viguera)

Si los términos de Mannheim ayudan a desnaturalizar teóricamente a la “generación” al volverla un campo dinámico y antagónico que conlleva relaciones mutuas más complejas, las cartas ensayan una similar puesta en crisis de la estabilidad de las generaciones de un modo experiencial, vitalmente implicado y profundamente arriesgado. Si hay un adversario aquí, parece no ser la generación de los padres y la estratificación de modos de ser y vivir que ellos representan, sino las relaciones intergeneracionales de las que las autoras mismas son parte. El combate es por modos diferentes de organizar, vivir y contar el relato, por “hacernos preguntas que nadie nos había hecho antes”, como escribe Mariana Villegas en su carta. Y es principalmente en su carta donde se atisba una herramienta clara, no menos complicada de

¹⁵⁰ Karl Mannheim, “The Problem of Generations” en *Karl Mannheim: Essays*, ed. Paul Kecskemet (Londres: Routledge, 1972), 296.

¹⁵¹ *Ibid.*, 299.

cultivar, pero diferente y posibilitadora de otras narrativas: la amistad (“un ancla muy pesada que me une al mundo”)

“Tú y yo dejamos de ser padre e hija en cuanto nos comenzamos a llamar amigos”, escribe Mariana y lee en voz alta Francisco en la segunda vez que presencié la activación. La amistad aparece aquí como un cambio en la luz que ilumina las cosas y las vuelve más amables. Pero su luz no es algo que sucede simplemente: unx pide, procura y escribe la amistad. ¿Quieres ser mi amiga?, tuvo que escribir Mariana niña en un papelito a la otra niña en el patio a quien tampoco habían ido a buscar todavía. Cuando la niña aceptó, “la luz del patio cambió, de ser un patio de concreto tuve la sensación de estar en una pista de baile, en una playa, en un bosque.... el patio, el mundo, y vivir se volvió más amable.”

Quiero pensar este gesto de Mariana como lo que Eve Kosofsky Sedgwick llamó una lectura reparadora. En su ensayo de 1995, *Lectura paranoica y lectura reparadora*, Kosofsky Sedgwick enfrenta dos formas de leer e interpretar la vida y los elementos de la cultura de la que unx participa, cada una con formas diferentes de entender la temporalidad, así como la posibilidad de respuesta y acción que se abren. La temporalidad que construye la paranoia es rígida, anticipatoria y retroactiva; un bucle entre la sospecha de lo peor y su confirmación donde el miedo más grande no es precisamente que la sospecha se actualice, sino que los fragmentos de otras posibilidades sigan apareciéndose y arruinen el circuito de lo previsto. Los fragmentos de otras posibilidades, las sorpresas reales que hacen temblar a la posición paranoica, son lo que las lecturas reparadoras por su parte crean, encuentran e intentan organizar, movidas entre otras energías por la esperanza, tan poderosa como traumática, para E.K.S. La temporalidad que ensaya la lectura reparadora es por tanto otra y conlleva retos propios:

Al tener la lectora espacio para pensar que el futuro puede ser diferente del presente, también es posible que ella contemple las posibilidades éticamente cruciales,

profundamente dolorosas y profundamente aliviadoras de que el pasado asimismo podría haber sido diferente de como fue.¹⁵²

Si la narrativa generacional que asume la paranoia está caracterizada por la regularidad y la repetición (“le sucedió al padre de mi padre, le sucedió a mi padre, me está sucediendo a mí, le sucederá a mi hijo y al hijo de mi hijo.”), la posición reparadora permitiría atender a las múltiples formas de coincidir en un mismo espacio y tiempo, mitigando la exigencia de la repetición y la reproducción de las formas de vida:

“En este escenario, una persona mayor no quiere a una joven como a alguien que algún día ocupará su lugar, o viceversa. (...) Hay otra sensación en la que [los relatos de nuestras vidas] se rozan mutuamente de forma más íntima que si estuvieran avanzando según el programa habitual de las generaciones. Es inmediatamente mutuo, mutuo en una plenitud presente de un llegar a ser cuyo arco quizás no se extienda más, del que cada cual debemos aprender lo mejor que podamos a aprehender, a alcanzar una plenitud y a acompañarnos.”¹⁵³

Como Kosofsky Sedgwick expone, hay una variedad de experiencias vitales que interrumpen la repetición y permiten (y obligan a) atender relaciones intergeneracionales sostenidas en la imprevisibilidad. La enfermedad y la precarización generalizada de la vida contemporánea son unas, pero lo son también la búsqueda consciente de modos diferentes y la posibilidad queer de encontrar siempre fugas a los guiones sociales rígidos. Parecería incluso, a casi 30 años de la escritura de ese texto, que el programa estable de las generaciones que ocupan el lugar de la anterior es la experiencia minoritaria en un presente atravesado por la creciente crisis ecológica y social y la incertidumbre ante el futuro. Y en ese escenario, la mutualidad que vislumbraba Kosofsky Sedgwick parece abrir la posibilidad de entender las

¹⁵² Eve Kosofsky Sedgwick, “Lectura paranoica y lectura reparadora, o, eres tan paranoico, que quizás pienses que este texto se refiere a ti” en *Tocar la fibra*, trads. María José Belbel Bullejos y Rocio Martínez Ranedo (Madrid: Alpuerto, 2018), 152.

¹⁵³ *Ibid.*, 155.

relaciones intergeneracionales en tiempos inciertos de forma más horizontal, pero ¿qué se juega en este cambio de perspectiva?, ¿qué se deshace y qué se reparte?

Aquí, me parece relevante atender la pregunta por la deuda, que de forma más o menos explícita las cartas enuncian. “¿A quién le debemos tanto?, ¿cuándo vamos a poder pagar el precio que nos permita vivir en paz?” se lee en la carta de Lázaro, describiendo la deuda como algo que se hereda, que se reconoce en un mismo con un peso contundente aun si sus términos son opacos, y que finalmente se siente impagable. Sin intentar cerrar la pregunta por cómo la deuda se hace presente en lo concreto de las vidas, de formas que pueden ser pesadas y dolorosas, me interesa cómo la deuda aquí es una condición compartida por hijo y padre: una deuda sin acreedor.

En una radicalización de la noción de deuda, Stefano Harney y Fred Moten proponen en su libro “Los abajocomunes” de 2013:

El crédito es un medio de privatización y la deuda un medio de socialización. (...) La deuda es mutua. El crédito avanza únicamente en una dirección. La deuda, por el contrario, avanza en todas direcciones, se esparce, escapa, busca refugio. El deudor busca refugio entre otros deudores, adquiere deuda de ellos, les ofrece deuda de vuelta. El lugar de refugio es el lugar al que únicamente le puedes deber más y más porque no hay acreedor, no hay pago posible.”¹⁵⁴

Al escindirse de su correspondencia con el crédito, la deuda se libera para ser entendida como la *condición rota compartida* que niega los términos duales deudor/acreedor, que en su proliferación como *deuda mala* salvaguarda la potencia de lo común frente a la captura de lo privado. A la pregunta, ¿qué nos debemos los unos a los otros?, la respuesta de Harney y Moten es siempre: nos debemos deuda y más deuda, nunca pago.

¹⁵⁴ Stefano Harney y Fred Moten, *Los abajocomunes: Planear fugitivo y estudio negro*, trads. Juan Pablo Anaya, Cristina Rivera Garza, Marta Malo (Ciudad de México: Cooperativa Cráter Invertido/ La Campechana Mental, 2017), 95.

Desestabilizar la unidad de la generación como noción, apelar a la amistad como horizonte de relaciones con otras posibilidades de acompañarse y hacerse preguntas mutuas, enactuar una lectura reparadora del tiempo que compartimos y pensar la mutualidad como una contemporaneidad menos rígida, preguntarse por la deuda y formas de asumirla como posibilitadora: todas ellas son rutas que emanan de la fractura de un orden previsto e impiden cualquier forma de reproducción constante sostenida en la supuesta simetría de posiciones (llegar a ocupar el lugar de). Creo que preguntarse por la *hijicidad* es eso: no el escenario para un ajuste de cuentas personal, ni para la posible resolución de un conflicto, sino la experiencia común de algo siempre irresoluble, siempre impagable. Preguntarse por la *hijicidad* es hacer espacio para la herida abierta, la condición común que nos une a nuestro tiempo y a nuestros cómplices pasados, presentes y futuros, como anclas pesadas.

3.3.3. *Yo soy tu sangre mi viejo, soy tu silencio y tu tiempo*¹⁵⁵

El tiempo del “aprender a vivir”, un tiempo sin presente rector, vendría a ser esto: aprender a vivir con los fantasmas, en la entrevista, la compañía o el aprendizaje, en el comercio sin comercio con y de los fantasmas. A vivir de otra manera. Y mejor. No mejor: más justamente. Pero con ellos.¹⁵⁶

Quiero terminar este apartado relacionando finalmente las dos instancias de correspondencia intergeneracional que describí en este apartado a través de lo que Jacques Derrida llamó el tiempo de una pregunta abierta, de un exordio: “Quisiera aprender a vivir por fin.”

Esta pregunta, su tiempo, requiere para Derrida que se atienda a la inadecuación a sí del tiempo presente: el aprender a vivir es algo que solo puede aprenderse entre la vida y la muerte, nunca en ellas por sí solas. La disyunción, desquiciamiento o desproporción de lo presente, su estar *con* lo otro, con aquello que lo excede en todo momento (lo ausente, los fantasmas, los

¹⁵⁵ Letra de la canción *Mi viejo* interpretada por Luis Álvarez “El Haragán” y reproducida durante la activación en el museo Tamayo.

¹⁵⁶ Jacques Derrida, *Espectros de Marx*, trads. Trad. de J. M. Alarcón y C. de Peretti (Madrid: Trotta, 2012), 12.

pasados pero también los porvenires), compone el primer rasgo de lo que en *Espectros de Marx* Derrida desarrolla como la espectralidad:

Si hay algo como la espectralidad, hay razones para dudar de este tranquilizador orden de los presentes, y sobre todo de la frontera entre el presente, la realidad actual o presente del presente, y todo lo que se le puede oponer: la ausencia, la no-presencia, la ineffectividad, la inactualidad, la virtualidad, o incluso, el simulacro en general, etc. (...) puede que haya que preguntarse si el efecto de espectralidad no consiste en desbaratar esta oposición, incluso esta dialéctica, entre la presencia efectiva y su otro.¹⁵⁷

Partiendo de la frase dicha por Hamlet tras ser visitado por el espectro de su padre, “*The time is out of joint*”, Derrida se pregunta a lo largo de su libro por lo que sucede en el desquiciamiento, y principalmente cuáles son las posibilidades y responsabilidades que abre para la experiencia del presente. Estar con los fantasmas, propone Derrida, significa así preguntarse por otra política del duelo, de la herencia y de las generaciones.

Pero al analizar la frase de Hamlet en su enteridad, Derrida repara en el llamado a enmendar, poner el tiempo en orden, sentido como exigencia y expresado por Hamlet (“O cursed spite, that ever I was born to set it right!”): “(...)si la conexión en general, si la juntura del joint supone, en primer lugar, la conexión, la justeza o la justicia del tiempo, el ser-consigo o la concordia del tiempo, ¿qué pasa cuando el tiempo mismo viene a estar out of joint, dis-yunto, desajustado, inarmónico, descompuesto, desacordado o injusto? (...) ¿no es necesariamente esa disyunción, ese desajuste del ‘todo va mal’ para que se anuncie el bien, o al menos lo justo? La disyunción ¿no es acaso la posibilidad misma del otro? ¿Cómo distinguir entre dos desajustes, entre la disyunción de lo injusto y la que abre la infinita disimetría de la relación con el otro, es decir, el lugar para la justicia?”¹⁵⁸

¹⁵⁷ *Ibid.*, 52-53.

¹⁵⁸ *Ibid.*, 36.

La pregunta por la justicia, como relación con el otro, más allá del derecho, la moral, la restitución y la sanción, efectúa una trayectoria “necesariamente sin rumbo y sin garantía.”¹⁵⁹ El hacer de la justicia, en tanto pregunta espectral formulada desde lo que no coincide a sí, conlleva lo incalculable de un don repartido, no restituido; una “ex-posición no económica a otro”.¹⁶⁰

Vistas a través de este cristal, ¿cuál es entonces la pregunta por la justicia que se juega en estos dos casos? Parecería haber un movimiento, de la ruptura al estar con, pero la ruptura misma aparecía ya enunciada en 2018 y a pesar de su radicalidad (“los iremos matando”) como una forma de relación que abría un futuro (el 2048 del video) para reunir y sanar un presente y los espectros que lo asediaban.

Habitar el futuro incierto, sin rumbo ni garantía: hacerlo con los espectros de lo pasado y lo que está por venir. Me parece que en la desestabilización del relato generacional que de forma directa o a manera de atajo Lagartijas Tiradas al Sol han venido ensayando en su práctica reciente, la pregunta por la justicia pasa en gran medida por la forma: elementos como la frontalidad, la alocución directa, la literalidad, rastreados por este capítulo, que plantean un particular acomodo para la acción sólo para entonces excederlo (en la frontalidad que deriva en circularidad de la lectura de las cartas o en la inconclusión del proyecto derivada en fabulación a futuro del video, por ejemplo).

Lo que se juega es un nuevo reparto de la vulnerabilidad y la incertidumbre. La indeterminabilidad de las partes, el estado donde se borran las líneas entre quién hereda y quién recibe, quién cría y quién es criadx, quién debe y quién paga, quién cuida y quién es cuidadx, quién relata y quién escucha. Esta no es la pregunta por un saldo fijo de cuentas, ni por un librarse tajantemente como el que enuncian las líneas leídas en la azotea. La pregunta es por una relación por construirse, y siendo así abre una perspectiva de tiempo sin rumbo y sin

¹⁵⁹ *Ibid.*, 37.

¹⁶⁰ *Ibid.*, 36.

garantía, apenas desdoblándose mientras se ensaya. Si el “¿cómo aprender a vivir?” de Derrida describe este tiempo y su posibilidad, el “finalmente” conlleva los espectros del intento previo, de los atajos ideados, de las películas y proyectos realizados o inconclusos; los sedimentos del trabajo *con*, finalmente, sobre los que las mismas preguntas, hechas a un par de años de distancia, pueden llegar a preguntarse cosas diferentes.



Imagen 8: Luisa Pardo y Lázaro Gabino Rodríguez en la lectura de las cartas a los padres en el teatrino diseñado y pintado por David Hockney, instalado en la exposición *Más allá de los árboles* (diciembre de 2021 a abril de 2022) en el Museo Tamayo Arte Contemporáneo, Ciudad de México. Crédito: Museo Tamayo.

Notas de cierre

Un grupo de personas en la terraza del museo Jumex nos quitamos los zapatos y decidimos que la extensión de papel kraft que pisábamos era un país parecido al que habitamos nosotrxs y al que habitaron también la mayoría de nuestrxs antepasadx. Las ciudades en uno y otro se llamarían igual, estarían dispuestas en el espacio de una manera aproximada entre uno y otro, o eso intentaríamos. Éramos pocos y no fue difícil llegar a acuerdos. Sabíamos que nuestro país sería parcial, sólo aparecerían las ciudades que nosotrxs o nuestrxs ancestrox hubieran habitado. No sería tan complicado. – *¿Quién tiene en su historia el lugar más alejado al suelo que pisamos ahora?* (la ciudad de México, no el país de papel kraft) Resultó que nuestro punto más alejado estaba más allá de los bordes de eso que acordamos como nuestro país. Brevemente nos preguntamos si incluir ese punto en su extensión. La cuestión se resolvió pronto y el territorio lejano apareció como un recorte de papel alejado del principal, flotando en medio del piso de la terraza siendo una isla, así como la isla que con ese papel se imaginaba.

Trazar líneas nos separó y nos acercó. Mientras los puntos concentraban y dispersaban nuestras atenciones, pensar que las líneas no eran trazos que conectaban puntos sino vidas que se pasaban cerca, nos acercó; pensar que tal vez esas vidas, que en nuestro territorio de papel eran líneas, se habían cruzado alguna vez en este u otro punto, en algún camino, en algún descanso, yendo a algún otro lugar. Así como las vidas que iban por el papel, nuestras vidas corporales, nuestras presencias, confluían ahí, en la terraza del primer piso del museo Jumex un jueves cerca del mediodía. Así como muchas de esas vidas/líneas dibujadas se habían acercado gradualmente a lo que en el papel parecía ocupar el centro, nosotrxs también habíamos llegado ahí, al museo esa mañana como las dos anteriores, y a la ciudad de México, hace algunos meses, algunos años o en el camino de nuestrxs ancestrox de generaciones anteriores.

En su trabajo sobre la historia de las líneas, Tim Ingold identifica dos tipos de ellas, las que se mueven *a lo largo de* y las que *cruzan a través de*. Las primeras son trazos de

movimiento, gestos en los que el sujeto del movimiento y el movimiento se vuelven la misma cosa: “una línea que avanza desde una punta en un proceso ininterrumpido de crecimiento y desarrollo, o constante renovación de sí misma”¹⁶¹. Las segundas son líneas que conectan puntos concretos; son rutas, no senderos. Las actividades que definen a los dos modos de líneas son muy distintos también: el deambular y el transportar. Si la primera no tiene principio ni fin determinados y aquello que la conforma siempre se ve transformado en el proceso, el movimiento que conecta puntos que caracteriza la acción del transporte no crece ni se desarrolla, llegando a su destino se queda estático. Los dos tipos de líneas tienen también formas distintas de conectarse; las líneas del deambular se encuentran en “mallas de líneas entrelazadas”, las del transporte en “redes de puntos conectados”. Cuando las líneas conectadas se vuelven mapas, las mallas de líneas entrelazadas expresan el habitar, del territorio que se construye en el movimiento; la forma de hacer mapas del croquis, afín a este tipo de líneas puntualiza Ingold, conlleva un involucramiento: la memoria se desplaza con el gesto, reviviendo el movimiento, el camino. Las redes de puntos conectados, por su parte, refieren a la ocupación, a la proyección de líneas sobre un territorio. Esta es la perspectiva cartográfica, que a diferencia del croquis, sostiene la ilusión de un punto de vista total, separado de la experiencia del territorio.

Sobre el territorio de papel dispusimos los muros que habíamos construido el día anterior y esa mañana. Muros abiertos que sugerían esquinas o cortes en el espacio, hechos desde la indagación individual de hogares familiares y recuerdos de infancia, pero que al ser puestos sobre el mismo territorio parecían integrarse a una historia común de movimiento y permanencia; un hogar amplio hecho de muros que no significaban un alto al camino sino un detenimiento temporal. Siguiendo la dinámica planteada por Luisa y Pedro, contamos las historias de nuestros muros, a qué espacios evocaban, las historias de quienes habían participado, a través de nuestras manos, en su proceso de creación.

¹⁶¹ Tim Ingold, *Líneas. Una breve historia*, trad. Carlos García Simón (Barcelona: Gedisa, 2015), 112.

Como expone Ingold, analizando ejemplos de culturas no occidentales alrededor del mundo, el movimiento que caracteriza las distintas líneas expresa también una forma de habitar el tiempo y el relato:

Lejos de conectar puntos en una red, cada relación es una línea en una malla de sendas entrecruzadas. Contar una historia es, pues, relatar los hechos del pasado volviendo a trazar un sendero a través del mundo que otros, volviendo a retomar los hilos de vidas pasadas, puedan seguir prolongando así a la vez el hilo de su propia vida. Pero al contrario que cuando se generan bucles o se hace punto, el hilo que ahora se teje y el hilo tomado del pasado forman una misma hebra. No hay un punto en el que finalice la historia y comience la vida.¹⁶²

La puesta en común que sucedió al final del taller con Luisa Pardo y Pedro Pizarro puso de manifiesto el carácter colectivo de los lugares y los relatos que nos conforman: es a través de su puesta en relación que hacemos sentido de ellos. Esta puesta en relación revela también que los relatos son plásticos; que así como los muros abiertos que construimos en barro durante el taller, sus posibilidades de configuración y reconfiguración, de sumarse en algo más grande, son múltiples. Las líneas de vida que nuestros trazos y relatos hicieron aparecer en el territorio común se mostraron afines al deambular que describe Ingold, un movimiento que: “no es carecer de lugar ni atarse a un lugar, sino hacer un lugar”¹⁶³. Un habitar en el movimiento.

Este ensayo, *a lo largo* de sus encuentros y contactos con Lagartijas Tiradas al Sol, planteaba un movimiento general: la búsqueda de una poética en la práctica y de una práctica en la poética; entender la relación entre ambos términos en el devenir del colectivo. Pero ¿cuál es la poética a la que he llegado a referirme, hasta ahora implícitamente, en este recorrido?

¹⁶² *Ibid.*, 131.

¹⁶³ *Ibid.*, 145.

Para Ileana Diéguez, al hacer uso la poética como categoría se corre el riesgo de volver de ella un sistema estructural y compositivo dado, separado de las coordenadas existenciales de lxs creadorxs¹⁶⁴:

Reconocer procedimientos y configuraciones en la obra de un artista implica estudios de naturaleza poética, pero ello no significa trazar una serie de pautas sistematizadoras para comprender la creación. El estudio específico de las configuraciones de un texto o de una acción (performativo/a, dramático/a o escénico/a) pasa también por la comprensión de las relaciones personalizadas y particulares que en determinado momento desarrollan los creadores y que no siempre pueden constituir una sistémica, sino que están vinculadas a la postura existencial. Una arquitectónica no se reduce a la comprensión de las estructuraciones y no se le puede fijar en un corpus sistémico o cerrado, mucho menos ortodoxo. La “obra” o la situación artística es edificada en el acto, no habría que encerrarla en un sistema teórico separado de la práctica existencial de sus creadores.¹⁶⁵

Diéguez propone en la *arquitectónica* – término que desarrolla en lectura del pensamiento de Mijaíl Bajtín – una alternativa para leer aquello que escapa a la sistematización taxonómica de las relaciones que informan un proceso creativo, y que incluye una atención a las prácticas existenciales de lxs creadorxs y cómo estas configuran el quehacer.

Las advertencias de Diéguez contra la poética como una sistematización cerrada son muy relevantes para este ensayo. Sin embargo, en cuanto a la *arquitectónica* como alternativa, pensando en la experiencia de la escritura de este ensayo así como en mi participación en el taller con Luisa y Pedro, pienso que hay una diferencia grande entre edificar y entretejer. También la hay entre edificar y “reorganizar, a nuestra manera”¹⁶⁶ o “no tenemos que destruir

¹⁶⁴ Ileana Diéguez, *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*, (Ciudad de México: Paso de Gato, 2014), 65.

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ Lagartijas Tiradas al Sol, *El teatro nos permite mirar a alguien durante un periodo de tiempo que normalmente sería inaceptable*. Programa de mano de Asalto al Agua Transparente, 2006. Accesible en: <http://lagartijastiradasalsol.com/2021/11/16/asalto-al-agua-transparente/>

nada, sino *pacientemente plantear nuevas formas de percibir, de actuar, de ejercer el poder, de organizarnos.*¹⁶⁷ La sensibilidad que he encontrado en mis diferentes contactos con Lagartijas Tiradas al Sol – en la lectura, en la entrevista, en la audiencia dentro y fuera del marco teatral – parece apuntar a una forma de composición distinta, expresada de formas distintas a través del tiempo, que comparte una fuerte atención a lo que ya está ahí, las herencias concretas del pasado tanto como a las ilusiones y futuros posibles que las acompañan.

Quiero retomar aquí la reflexión de Tim Ingold sobre el deambular como forma de hacer lugar. Un lugar donde la pertenencia es un hacer, no una marca de posición en un orden afuera / adentro:

Para los pobladores, el entorno no consiste en las inmediaciones de un lugar delimitado por fronteras sino en una zona en la que distintos caminos se enmarañan por completo. Esta zona de maraña, esta malla de líneas entrecruzadas, no tiene interior ni exterior, únicamente aperturas y vías. En resumen, una ecología de la vida debe consistir en hilos y trazos, no en nodos y conectores. Su tema de investigación no ha de consistir en la relación entre organismo y sus entornos externos sino en las relaciones a lo largo de las firmemente enmarañadas formas de vida. La ecología es, en resumen, el estudio de las líneas de vida.¹⁶⁸

Pienso que la poética que a lo largo de este ensayo he intentado rastrear comparte mucho con la noción de ecología que plantea aquí Ingold. También se informa de la búsqueda de Diéguez por comprender las posturas existenciales de lxs creadorxs como parte de la configuración del quehacer artístico. Y retoma las reflexiones de Stengers sobre la *ecología de prácticas* como modo de entender los límites permeables y móviles de las prácticas y sus practicantes a partir de sus contactos.

¹⁶⁷ Comandante Margarita, "Margarita", *El rumor del oleaje* (blog), 4 de mayo de 2010, <https://elrumordeloleaje.wordpress.com/2010/05/04/margarita/>

¹⁶⁸ Ingold, *Líneas*, 148.

A lo largo de este ensayo he intentado pensar cómo el movimiento de un conjunto de voluntades, en el sostenimiento de una práctica y una poética común, han hecho un lugar de existencia, pertenencia y posibilidad, cuyos bordes no son fijos y cuyos contactos son múltiples, incidentales o intencionados, breves o sostenidos. La reflexión sobre este *común* me ha permitido atender a un conjunto de materiales y experiencias interrelacionados por medio de algo más que la autoría homogénea o la pertenencia a un corpus de obra delimitado. He intentado seguir este movimiento al dedicar mi atención a materiales y experiencias como “Las Tierras Mágicas”, a las reflexiones sobre Proyecto Yivi, a las escrituras individuales de lxs miembrxs del colectivo, así como mi experiencia subjetiva como participante del taller con Luisa y Pedro.

La pregunta por lo *común* en Lagartijas Tiradas al Sol también pretende atender un modo de relación que se expande más allá de los tiempos y espacios concretos compartidos. Como el recorrido de este ensayo muestra, la investigación y la fabulación sostienen una orientación múltiple: reconocer los fragmentos de posibilidad en el pasado, activarlos en una comunidad presente, estirarlos hacia el futuro como piedras lanzadas al agua, escuchar su respuesta.

Así, pensar en lo *común* en la multiplicidad de Lagartijas Tiradas al Sol, más allá del corpus de obra y una pertenencia delimitada – como ha sido mi intención en este ensayo – tal vez ofrece una posibilidad de especular con la primera de las imágenes con la que se relaciona este ensayo, aquella del nombre del colectivo. No el encuentro en un espacio fijo, ni una pertenencia explícita a un grupo, sino la coincidencia de un conjunto de presencias – las pieles, las piedras, el sol cuya luz atraviesa sin obstáculos –, algo que sucede entre ellas, un reconocimiento mutuo, atenciones tensas o tranquilas, la energía que se acumula lentamente, el repentino impulso por moverse, antes de la carrera.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. *El hombre sin contenido*. Trad. Eduardo Margareto Kohrmann. Barcelona: Altera, 2005.

Aguayo Ayala, Adriana. “Nuevo Polanco: renovación urbana, segregación y gentrificación en la Ciudad de México”. *Iztapalapa, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* núm. 80. Universidad Autónoma Metropolitana (2016).
<https://revistaiztapalapa.izt.uam.mx/index.php/izt/article/view/63/214>

Alberca, Manuel. “¡Éste (no) soy yo! Identidad y autoficción”. *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, n. 25 (2008): 91.

Arendt, Hannah. *La condición humana*. Trad. Ramón Gil Novales. Buenos Aires: Paidós, 2009.

Bal, Mieke. “Documenting What? Auto-Theory and Migratory Aesthetics”. En *A Companion to Contemporary Documentary Film*, editado por Alexandra Juhasz y Alisa Lebow, 124-144. Chichester: John Wiley & Sons, 2015.

Baigorria, Osvaldo. *Didáctica de la orgía*. Buenos Aires: n direcciones, 2020.

Barreiro, Francisco. *¿Qué hace la persona que está en escena?*, 2018. Accesible en:
<http://lagartijastiradasalsol.com/2021/11/16/que-hace-la-persona/>

Comandante Margarita. "Margarita". *El rumor del oleaje* (blog), 4 de mayo de 2010, <https://elrumordeloleaje.wordpress.com/2010/05/04/margarita/>

Comandante Margarita. "Margarita _?". *El rumor del oleaje* (blog), 11 de agosto de 2010, https://elrumordeloleaje.wordpress.com/2010/08/11/margarita-_/

Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *El Anti Edipo*. Trad. Francisco Monge. Barcelona: Paidós, 1985.

Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *Kafka: Toward a Minor Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

Derrida, Jacques. *Espectros de Marx*. Trad. de J. M. Alarcón y C. de Peretti. Madrid: Trotta, 2012.

Diéguez, Ileana. *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. Ciudad de México: Paso de Gato, 2014.

Dubatti, Jorge. *Introducción a los estudios teatrales*. Ciudad de México: Libros de Godot, 2011.

Dubatti, Jorge. "Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento territorial desde el teatro: hacia una Filosofía de la Praxis". En *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*, editado por Jorge Dubatti, 19-48. Lima: Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático Guillermo Ugarte Chamorro, 2020.

Dubatti, Jorge. “Procesos artísticos y producción de conocimiento”. En *Artistas Investigadores y producción de conocimiento desde la escena. Tomo II*, editado por Lucía Lora y Jorge Dubatti, 243-256. Lima: Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático Guillermo Ugarte Chamorro, 2021.

Fournier, Lauren. *Autotheory as Feminist Practice*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2021. Kindle.

Haraway, Donna. “Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial”. En *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, trad. Manuel Talens, 313-346. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.

Harney, Stefano y Fred Moten. *Los abajocomunes: Planear fugitivo y estudio negro*. Trad. Juan Pablo Anaya, Cristina Rivera Garza, Marta Malo. Ciudad de México: Cooperativa Cráter Invertido/ La Campechana Mental, 2017.

Imarisha, Walidah, Adrienne M., Brown y Sheree R., Thomas, eds. *Octavia's Brood: Science Fiction Stories From Social Justice Movements*. Albany, NY: AK Press, 2015.

Ingold, Tim. *Líneas. Una breve historia*. Trad. Carlos García Simón. Barcelona: Gedisa, 2015.

Kafka, Franz. *Carta al padre y otros escritos*. Trad. Carmen Gauger. Madrid: Alianza, 2014.

Kosofsky Sedgwick, Eve. “Lectura paranoica y lectura reparadora, o, eres tan paranoico, que quizás pienses que este texto se refiere a ti”. En *Tocar la fibra*, trads. María José Belbel Bullejos y Rocío Martínez Ranedo, 129-158. Madrid: Alpuerto, 2018.

Lagartijas Tiradas al Sol, *El teatro nos permite mirar a alguien durante un periodo de tiempo que normalmente sería inaceptable*. Programa de mano de Asalto al Agua Transparente, 2006. Accesible en: <http://lagartijastiradasalsol.com/2021/11/16/asalto-al-agua-transparente/>

Lagartijas Tiradas al Sol. *La verdad también se inventa*. Ciudad de México: Ediciones Sin Resentimiento, 2022.

Latour, Bruno. “Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern”. *Critical Inquiry* 30, no. 2 (2004): 225–248

Mannheim, Karl. “The Problem of Generations”. En *Karl Mannheim: Essays*, ed. Paul Kecskemet, 276-322. Londres: Routledge, 1972.

Meraud, Tavi. “Iridescences, Intimacies”, *e-flux* n. 61 (julio 2015), <https://www.e-flux.com/journal/61/60995/iridescence-intimacies/>

Miranda Rocamora, María del Pilar. *De la Historia a la Escena. Derretiré con un Cerillo la Nieve de un Volcán, de Lagartijas Tiradas al Sol: Análisis y Edición*. Tesis de maestría. Universidad De Alicante, 2021.

Morales Chacana, Lina J.. *Hacia Un Teatro Hispanoamericano Transfronterizo: Expandiendo las Fronteras Espacio-Temporales y Lingüísticas*. Tesis de maestría. University of Maryland, 2013.

Palacios Guizar, Daniel Atahualpa. *Teatro Documental Posdramático: Análisis de las características presentes en tres obras de Teatro Contemporáneo en México*. Tesis de maestría. Universidad Autónoma Metropolitana, 2020.

Pardo, Luisa. "Dejo de hacer todo por hacer lo que hago". *Lagartijas Tiradas al Sol* (blog), 4 de abril de 2014, <http://lagartijastiradasalsol.blogspot.com/2014/04/dejo-de-hacer-todo-por-hacer-lo-que-hago.html>

Pardo. Luisa. *La escuela a la que asistí era de paga. Ideas fragmentadas de mi quehacer*. 2018. Accesible en: <http://lagartijastiradasalsol.com/2021/11/11/la-escuela-a-la-que-asisti-era-de-paga/>

Pardo, Luisa. "Agua y Clorofila". En *La verdad también se inventa*, 130-132. Ciudad de México: Ediciones Sin Resentimiento, 2022.

Pardo, Luisa. "Reflexiones para mi participación en el FORO INTERNACIONAL DE INNOVACIÓN SOCIAL COMUNITARIA". Proyecto Yivi (blog), 10 de junio de 2022, <https://proyectoyivi.wordpress.com/2022/06/10/proyecto-yivi-a-10-de-junio-de-2022/>

Piper, Adrian. "To Art". *The Fox* 1 (1975), 60-65.

Puig de la Bellacasa, María. *Matters of Care. Speculative Ethics in More Than Human Worlds*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.

Pratt, Marie Louise. Ojos Imperiales. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2010.

Prieto Stambaugh, Antonio. "Memorias inquietas. Testimonio y confesión en el teatro performativo de México y Brasil". En *Corporalidades escénicas. Representaciones del cuerpo en el teatro, la danza y el performance*, editado por Elka Fediuk y Antonio Prieto Stambaugh, 206-229. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2016.

Prieto Stambaugh, Antonio y Laura Estefanía Castro Cruz. "De máscaras y máquinas miméticas: el performance de la autorepresentación en Lázaro, de Lagartijas Tiradas al Sol", *Cuadernos del CILHA*, n. 22 (2021): 237-266. <https://dx.doi.org/10.48162/rev.34.034>

Proyecto Yivi (blog), s/f, <https://proyectoyivi.wordpress.com/>

Rodríguez, Gabino. *Estamos hechos para el sueño, no tenemos órganos adecuados para la vida (Apuntes sobre la actuación en el cine para jóvenes poetas)*. Los Cuadernos de Cinema 23 Núm.016. Ciudad de México: La Internacional Cinematográfica/Iberocine, 2018. Accesible en: <https://cinema23.com/wp-content/uploads/2018/12/016-Memorias-Gabino-Espan%CC%83ol-web.pdf>

Rodríguez, Lázaro Gabino. "¿Cuántos ladrones se necesitan para inaugurar una cueva?". *Somos Reclamos* (blog), 6 de abril de 2020, <http://somosreclamos.blogspot.com/2020/04/cuantos-ladrones-se-necesitan-para.html>

Rivera Garza, Cristina. *Elena Garro. Material de Lectura núm.141*. Narrativa. Nueva época. Ciudad de México: UNAM / Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2021.

Sánchez, José A. *Prácticas de lo Real en la Escena Contemporánea*. Ciudad de México: Paso de Gato, 2013.

Sloterdijk, Peter. *Has de cambiar tu vida*. Trad. Pedro Madrigal. Valencia: Pre-Textos, 2012.

Stengers, Isabelle. “Introductory notes on an ecology of practices”, *Cultural Studies Review* vol. 11 no. 1 (marzo 2005), 183-196.

Stengers, Isabelle. *En tiempos de catástrofes. Cómo resistir a la barbarie que viene*. Trad. Víctor Goldstein. Barcelona: Futuro Anterior Ediciones / Nuevos emprendimientos editoriales, 2017.

Villegas, Mariana. “Todo lo que apenas nace” en *La verdad también se inventa*, 96-100. Ciudad de México: Ediciones Sin Resentimiento, 2022.

Ward, Julie Ann. *A Shared Truth: The Theater of Lagartijas Tiradas al Sol*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2019.

Zourabichvili, François. “La question de la littéralité”. *Klesis – Revue Philosophique: Autour de François Zourabichvili* 1 (Abril 2007)

Videos

“El pasado nunca se muere ni siquiera es pasado”. Video en Vimeo, 11:54. Publicado por “lagartijas tiradas al sol”, 27 de abril de 2020. <https://vimeo.com/412382682>

“La reunión de los sonidos”. Video digital en Vimeo, 19:28. Publicado por “lagartijas tiradas al sol”, 20 de agosto de 2021. <https://vimeo.com/589967953>

“Miércoles de SOMA | Lagartijas tiradas al sol”. Registro de la presentación en SOMA el 3 de agosto de 2022. Video de Youtube, 1:30:55. Publicado por “MiércolesDeSOMA”, 3 de agosto de 2022.

https://www.youtube.com/watch?v=eBONpZIZ1_s

“Reapropiación de la Historia, con Luisa Pardo (México)”. Registro del conversatorio abierto al público entre Luisa Pardo, Karen Bernedo, Sergio Llusera, Carola Dürr y Chaska Mori en el Goethe-Institute, Lima el 9 de febrero de 2017. Video de Youtube, 1:27:21. Publicado por “Goethe-Institut Peru”, 15 de marzo de 2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=gVkeOfE0zqI>

Registro en video de la obra *Tiburón* en el teatro Juan Ruiz de Alarcón, UNAM, CDMX. Video digital, 1:17:54. Compartido por el colectivo para mi consulta el 22 de agosto de 2022.

Entrevistas

Francisco Barreiro y Luisa Pardo, en conversación conmigo vía zoom, 6 de diciembre de 2021.

Lázaro Gabino Rodríguez, en conversación conmigo vía zoom, 22 de febrero de 2022.

Carlos Gamboa, en conversación conmigo vía zoom, 22 de febrero de 2021.

Mariana Villegas, en conversación conmigo vía zoom, 9 de marzo de 2021.

Luisa Pardo y Pedro Pizarro (proyecto Yivi), en conversación conmigo vía zoom , 22 de junio de 2022.

Lista de imágenes

Imagen 1: Dibujo de una lagartija tirada al sol, de los primeros años del colectivo, reproducido en la contraportada de *La verdad también se inventa* (2022)

Imagen 2: El velo dorado de la obra *Tiburón* (2020).

Imagen 3: La estructura del teatro Juan Ruiz de Alarcón, revelada hacia el final de *Tiburón*.

Imagen 4: Mapa de conceptos para la entrevista del 6 de diciembre de 2021.

Imagen 5: Registro del último día del taller *Manos a la arcilla: práctica colectiva sobre la materia como forma de generar conocimiento* con Luisa Pardo y Pedro Pizarro.

Imagen 6: Still del video *El pasado nunca se muere, ni siquiera es pasado*.

Imagen 7: Still del video *El pasado nunca se muere, ni siquiera es pasado*.

Imagen 8: Luisa Pardo y Lázaro Gabino Rodríguez en la activación en el Museo Tamayo Arte Contemporáneo, Ciudad de México, 2022. Crédito: Museo Tamayo.