

Ver abismos. Sobre *Estado fallido* de Héctor Bourges y Teatro Ojo

Rubén Ortiz

(Universidad Nacional Autónoma de México, CITRU, Director artístico del colectivo La Comedia Humana)

Aprender a ver abismos allí donde hay lugares comunes
(Karl Kraus)

Del director

En el medio teatral mexicano, el trabajo de Héctor Bourges (1973) se menciona como algo "de lo que todos hablan pero pocos han visto". Y con razón. Después de un inicio de trabajos escénicos al lado de Héctor Azar y Juan José Gurrola, Bourges comenzó una labor que, poco a poco, se ha ido desmarcando en expresión y contenido de lo hecho por otros directores mexicanos.

Cabe decir, como contexto, que el teatro mexicano gozó de casi treinta años de esplendor en manos de un par de generaciones de directores tanto del bando de los universitarios (Gurrola, Mendoza, Margules, Castillo), como de aquellos de los teatros del Seguro Social (Solé, Retes, Sabido). Ante todo, los universitarios se dedicaron a formar o robustecer instituciones de enseñanza y fomento. Con la crisis de los años ochenta, todo esto se vino abajo lentamente. Los esquemas institucionales no estaban preparados para ejercer con menos presupuesto, menos público ni mayor número de gente queriendo hacer teatro. Y, sin embargo, la fuerte jerarquía que mantenía al director como amo del reino (la frase es Jean Duvignaud) y a los actores como súbditos se ha mantenido en un blindaje apenas explicable. Pues bien, este blindaje ha hecho que el teatro mexicano se vuelva conservador y rutinario, de no ser por algunas chispas de vida que provienen de teatros de frontera (geográfica y disciplinar) y ciertas dramaturgias renovadoras.

Pues bien, el trabajo de Héctor Bourges, como ya he mencionado, se desmarca de esta línea filológica de conservadurismo al demostrar un interés, primero por la deconstrucción del dispositivo teatral de puesta en escena (*Salomé*, una decapitación del original de Wilde, 2002); para pasar después a trabajos de arqueología de la mirada ("...", trabajo con base en *Farabeuf* de Salvador Elizondo, 2005); posteriormente a desmontajes de la historia del poder en México, con la arquitectura como *object trouvé* (*Visitas guiadas*, una visita personal al recientemente abandonado edificio de la Secretaría de Relaciones Exteriores en Tlatelolco, 2007); hasta el trabajo, ahora en curso, de "laboratorio de imaginación social" donde acompaña la vida de unos cuantos ciudadanos en tiempos de campaña presidencial (*Electores*, 2012).



Atlas Electores. Teatro Ojo - Archivo INBA-CITRU- Foto de Christa Cowrie



De manera que en el trabajo de Bourges –que sería cada vez más preciso citarlo como Teatro Ojo, por la voluntad creativa de disolver las viejas jerarquías escénicas y por la dimensión artística de los demás colaboradores- se dan cita contaminaciones y desplazamientos que hacen de la suya, me atrevo a decir, la escena más interesante del teatro mexicano actual. Al respecto, quiero finalizar esta presentación con una extensa cita de Ileana Diéguez, puntual, clara y justa:

Las acciones de *Teatro Ojo* entran en el campo expandido de lo escénico si pensamos el *espacio escénico* como aquel que puede emerger en una intervención urbana, una obra arquitectónica o una instalación visual, donde sucede la construcción de una *situación poética* para ser mirada o performeada por otros. En el trabajo de *Teatro Ojo* se observa un adelgazamiento de los dispositivos representacionales tradicionales; incluso, un debilitamiento extremo de la voluntad de representar o de escenificar mediante el principio de sustitución y/o de *mimesis*. Se trata de intervenciones en espacios públicos, cerrados y abiertos, que recurren a dispositivos ligeramente instalacionistas, o performativos: disposición de objetos y accionar de cuerpos sin ninguna pretensión de ficcionalización (salvo breves instantes) en lugares no enmarcados para escenificar.¹

Así, para profundizar, quisiera hablar del penúltimo trabajo de Teatro Ojo: *Estado fallido*.

Estado fallido

Luego de la salida de Lázaro Cárdenas de la presidencia, con instituciones formalizadas y bajo el cobijo político del régimen revolucionario encarnado en el PRI, México se subía al vehículo del *desarrollo* mundial (que, después, tras la victoria aliada en 1945, tomaría la vía norteamericana). Acerca de este fenómeno, el historiador Lorenzo Meyer comenta:

¹ Ileana Diéguez, "Desmontando escenas. Estrategias performativas de investigación y creación", en *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Universidad de Buenos Aires, año 6, núm. 12, diciembre de 2010; p.6.



El desarrollo de la economía mexicana a partir de 1940 es un proceso que llevó al país de una economía predominantemente agrícola a una industrial (...) con todas las consecuencias características de este tipo de procesos: supeditación de la agricultura a la industria, incremento en la urbanización, aumento del sector terciario, etc.²

Esto significa que, digamos, para 1968 -es decir, menos de tres décadas-, en México se encontraba ya instalada la infraestructura industrial, lo que en términos de vida cotidiana implicó una veloz transformación -llena de tensiones y violencias- de usos y costumbres. Aunque la velocidad de transformación de las facetas sociales y económicas del país no tuvieron un correlato político. La debatible descripción vargasllosiana del gobierno del PRI como dictadura perfecta describe bien, sin embargo, su singularidad: una asombrosa capacidad de construcción y manipulación de la idiosincrasia nacional, aunado a una no menos notable capacidad de gatopardismo. Quien crea que hubo alguna vez transición en este país, que le pregunte al 2012: todo parece indicar que el mundo podrá terminar el año siguiente, pero el PRI todavía estará allí.

El Estado pues, emanado de la Revolución, y sus secuelas transicionales o de falsa ruptura, se ha fincado bajo la promesa de *modernidad*, palabra que ha significado el futuro arribo a la tierra de la leche y la miel. Pero, ¿qué han implicado todos estos cambios tan precipitados e inevitables en la vida de un país?, ¿en la manera en la que se genera otra arquitectura, otra educación, otra memoria?, ¿qué implican, inclusive, a nivel de resistencia civil, imaginaria, artística? Puesto que, es evidente, el Estado no ha podido -ni podía- cumplir con lo prometido. ¿Dónde, pues, a nivel de la micropolítica, podemos encontrar las *fallas* del Estado?

Dilucidar estas preguntas, creo, ha sido la tarea del colectivo escénico Teatro Ojo (integrado por Bourges, Laura Furlán, Estela Quintero, Jorge Pérez Escamilla, Karla Rodríguez y Kerygma Flores), a través del proyecto *Estado fallido*, con el cual el grupo realizó una serie de intervenciones en diversas zonas de la Ciudad de México, con el fin de hacer una arqueología de eso llamado *modernidad* y sus secuelas en la constitución de una nación. Este proyecto artístico de Teatro Ojo se

² Lorenzo Meyer, "La encrucijada", en *Historia General de México*, El Colegio de México, 1976; p. 203-204.

encuentra, sin lugar a dudas, entre lo más relevante de la escena mexicana de los últimos años, pues significa un nivel de relación entre el arte y la realidad que el teatro mexicano había desdeñado desde hacía décadas, sumergido en prácticas autistas, autoglorificantes y corporativistas.

Asimismo, este proyecto ha recibido la medalla de oro en la Cuadrienal de Praga de Escenografía y Arquitectura Teatral, en una nueva categoría que pone atención a la escena expandida. Es decir, que se trata de un reconocimiento al pensamiento contemporáneo del teatro, que implica imaginar la escena no ya desde los mecanismos de la representación, sino desde el diálogo abierto y crítico con lo real, así como la contaminación de disciplinas. De esta manera, *Estado fallido* recupera la facultad de la escena como espacio de pensamiento y resistencia del imaginario, de una manera que el mismo Brecht aplaudiría y que, además, se ubica como una lúcida intersección entre la arquitectura, la literatura, la historia, la filosofía, las artes visuales y la acción política, detonados por el uso crítico de la escena.

El proyecto, sintetizo rápidamente, consistió de cuatro etapas. La primera fue una serie de derivas o rutas de vagabundeo en el centro histórico de la ciudad de México; la segunda, una serie de intervenciones urbanas en el contexto de los cuarenta años del movimiento de 1968; la tercera consistió en visitas guiadas al antiguo edificio de Relaciones Exteriores de Tlatelolco, posterior a la salida del personal de la secretaría; y la cuarta, en un partido de fútbol en las canchas del Multifamiliar Juárez, predio vaciado tras la demolición de un sector de esos edificios dañados por el terremoto de 1985.

En este sentido, y ya que el espacio no me permite detenerme en cada caso, reproduciré aquí el texto que escribí para el catálogo de la exposición del colectivo en Praga, que se refiere a la primera de estas acciones que en su momento se bautizó *Caminando con tortugas*: una propuesta de derivas en el Centro Histórico de la Ciudad, provocado por la lectura de *El libro de los pasajes* de Walter Benjamin.

[Sólo falta aclarar que los textos entre corchetes están pensados para contextualizar a un lector no familiarizado con la vida de la ciudad de México].



Derivas

*¿Qué palabra sabrá responder a la nueva
visibilidad de los acontecimientos
históricos?*

Walter Benjamin

Era claro para Walter Benjamin que, a despecho de posiciones románticas, no se puede ser un artista solamente flotando sobre los hechos, sino que hay que mantener una relación material con ellos. Se trata de aprender a mirar, como quien recorre una ciudad sin dejarse llevar por la fascinación de su estética; antes bien se trata de permitirse afectar y que los afectos movilicen preguntas.

Eso es, al menos, algo de lo que el propio Benjamin intenta con el París moderno en ese libro raro entre los raros e inacabado por naturaleza que es el *Libro de los pasajes*, en donde el autor sondea los síntomas de la modernidad en aquellos detalles que sólo un *flanêur* o caminante a la deriva puede conocer: vitrinas, materiales de construcción, mercancías, poemas, decorados, usos y maneras de habitar espacios que nos hablan de formas de vida bajo ciertos regímenes de organización social, en este caso, el capitalismo. Texto escrito, por supuesto, en resonancia con el concepto de montaje cinematográfico, pero también de los procedimientos vanguardistas de fragmentación y reensamblaje. Se trata de un texto sobre la modernidad escrito con técnicas (pos)modernas.

Y es este libro, pues, el material que ha servido de inspiración para *Caminado con tortugas*, la acción escénica que Teatro Ojo realizó en marzo de 2010, en el Centro Histórico de la ciudad de México. Y tratándose de un país tan centralista y mitologizante, allanar el centro de la ciudad de México implica un buceo arqueológico en la idiosincrasia mexicana. En este espacio han confluído los mitos, los ritos y los poderes de una nación; asimismo, su arquitectura es emblemática acerca de los cambios ocurridos en más de quinientos años: al modo en que los antiguos mexicas erigían sus nuevos basamentos sin retirar del todo los restos antiguos, en esta zona se sobreponen edificaciones que, pasada su hegemonía, han dado lugar a nuevos usos de acuerdo con los tiempos. De la misma manera, allí conviven barrios de miseria que significan los restos del milagro mexicano de los años cincuenta que expandió la ciudad al bestial tamaño actual,

perviviendo con símbolos religiosos y culturales de la vida mesoamericana al presente.

En este espacio, los pasajes comerciales copiados a la conformación material del primer capitalismo, juegan un importante papel, no sólo económico, sino también de reunión social en una época de mercancías chinas. Atravesarlos en un día laboral implica llenarse los sentidos de mercancía siempre pirata, siempre aspirante a ser mercancía original y que muestra la *diferidad* –no encuentro mejor término para hablar de la actitud aspiracional en la que este país siempre se encuentra diferido y *a punto* de alcanzar a su modelo cultural: Europa o Estados Unidos- que México tiene con el mundo desarrollado. Los sábados, los pasajes son espacios que siguen atrayendo las miradas de las familias que los transitan encantadas con esa cualidad aurática de todo fetiche mercantil.



Caminando con tortugas. Teatro Ojo - Archivo INBA-CITRU- Foto de Christa Cowrie

Aquí, pues Teatro Ojo diseñó diversas derivas o trayectos que implican a estos pasajes, puntualizando o señalando en cada uno aspectos relevantes de la dinámica del lugar o bien proponiendo acciones o ejerciendo intervenciones en ellos: “el paseante en este caso juega el papel de un arqueólogo y de un editor, a él le corresponde la tarea de montaje y des-montaje de las imágenes expuestas, de los textos pronunciados, de las acciones presentadas”, dice el texto de un mapa que se adquiere en la entrada de cada pasaje, junto con postales y citas impresas, que sugieren rumbos y acciones a realizar; además de que en ciertos días específicos la compañía realiza acciones específicas. Algunas acciones sugeridas en la travesía fueron: “leer los anuncios de la columna central en la Capital Mundial del Sexo” [un edificio dedicado a la venta de artículos eróticos; lo cual es un desafío en un país 80% católico]; “Detenerse frente a la vitrina de joyas y relojes en los salones Diamante, Rubí o Zafiro del pasaje Monte de Piedad [una institución muy socorrida de préstamo monetario a cambio de objetos de valor; que aquí, también, se venden al expirar el plazo del préstamo]. Encontrar las posibles relaciones entre *fetichismo* y *aura de la mercancía*”; “Atravesar el Pasaje de las Muchachas [una zona de prostitución y miseria a tres calles de la sede del poder ejecutivo nacional]. *El amor a la prostituta es la apoteosis de la empatía con la mercancía* [cita benjaminiana]”; “En el Pasaje Slim [refiere a una propiedad de Carlos Slim, actualmente el hombre más rico del mundo a base de un monopolio telefónico, que promueve “revitalizar” el Centro Histórico], frente a una vitrina repleta de quinceañeras [famoso *rito de paso* femenino mexicano en que la Quinceañera se “presenta” a la Sociedad] y novios, meditar sobre *las Preocupaciones de un padre de familia* (de Kafka)”, “En el pasaje Moneda-Soledad [sitio donde se apiñonan los mercaderes ambulantes de mercancía pirata o quizá robada] subir al sexto piso. Leer a Nietzsche” y “*Dialéctica de la flanêrie: el interior como calle (lujo)/la calle como interior (miseria)*. Entrar a Liverpool [uno de las más antiguas tiendas de ropa de lujo para clases medias] por Venustiano Carranza, pedir un café y sentarse”, entre otras.

Asimismo, se detonaron acciones que no saltan a la vista tan fácilmente, pero que involucran no a los invitados a la deriva, sino a los pobladores económicos de la zona: vendedores ambulantes, cargadores, etcétera. En lo que me parece uno



de los aspectos más interesantes del trabajo de Teatro Ojo, insertarse en el devenir de un espacio y trastocarlo no sólo para la mirada "profesional" de quien aprecia un acto artístico, sino de los habitantes del lugar.

Así y todo, para el paseante voluntario, bajo esta incitación se produce a cabalidad lo que Brecht llamaba el efecto de distanciamiento, pues un lugar tan poderosamente familiar para muchos de nosotros, se vuelve de inmediato extraño y empieza a demandarnos otro tipo de atención. Durante el recorrido todo cobra una nueva visibilidad: los mendigos, los bocineros, los policías, los escaparates nunca iguales, los empleados siempre aburridos, las insignias de los edificios, sus balcones olvidados, la prosapia deslavada de la ciudad, los cientos de transas que se llevan a cabo en ese mismo instante, el derroche de miseria, la miseria del derroche, las mentiras históricas en Catedral, la fe como último recurso de sobrevivencia darwiniana, la embriaguez, el silencio culpable en la Capital Mundial del Sexo (nótese la prosopopeya mexicana), la prostitución de la pobreza como síntoma de la violencia nacional...

Y, otra vez -como en otros trabajos de Teatro Ojo en que a través de la arqueología del presente se restituyen reminiscencias individuales-, la memoria: los recorridos de hace treinta años, en el Chevrolet 66 de mi abuelo por la calle 16 de Septiembre a ritmo de Agustín Lara o Álvaro Carrillo en la radio; la ilusión de mi abuela por su viaje semestral a la tienda Liverpool: el único lugar donde después de la infancia provinciana se sentía digna de comprarse ropa; el mítin en el zócalo de 1988 en apoyo a Cuahutémoc Cárdenas en la primera derrota del PRI en las urnas, y el primer megafraude electoral de una ciudadanía a punto de despertar; la marcha de 1995 en apoyo a los zapatistas; las mil lecturas para sanar heridas de juventud en la Alameda y, en fin, este nuevo recorrido de 2010 de la mano de mi hija y mi mujer.

Ciertamente, las derivas que propuso Teatro Ojo, son tan infinitas como la reflexión que se quiera promover ("Sueños. Cuentos de hadas" o "Muerte", titularon a algunas de ellas), o los niveles de experiencia que se alcancen a tener: desde lo pesadamente conceptual hasta lo inmediatamente sensible. Pero por lo demás, me provoca gran alegría que al final con las acciones de Teatro Ojo nunca puedo marcar la línea entre la experiencia artística y la deriva de mi propia existencia; y

creo que ésta es la cualidad más importante de su propuesta: concederme el espacio y la compañía para aprender a mirar, para saber que, como espectador, soy también seductor y soy también productor.

rubgomer@yahoo.com

Abstract:

This text analyses *Estado fallido*, a project carried out by the Mexican collective Teatro Ojo –directed by Héctor Bourges– in different places of Mexico City. This scenic project was part of a critique to the promise of modernity made by the Mexican post-revolutionary State. The article focuses on *Caminando con tortugas* – an interpretation of Walter Benjamin's *Arcades project*– which generated many actions/performances (*derivées*) in Mexico City's Historic Downtown.

Palabras clave: Bourges, Benjamin, Teatro Ojo, *Estado fallido*.

Key words: Bourges, Benjamin, Teatro Ojo, *Estado fallido*.