



LA ESCENA HOY

Conversaciones para
una cultura de paz

LA ESCENA
HOY

Conversaciones para
una cultura de paz

LA ESCENA HOY

Conversaciones para
una cultura de paz

Coordinación y Edición:
Karla Elisa Morales Vargas

**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

Leonardo Lomelí Vanegas
Rector

Patricia Dávila Aranda
Secretaria General

Tomás Humberto Rubio Pérez
Secretario Administrativo

Diana Tamara Martínez Ruíz
Secretaria de Desarrollo Institucional

Manuel Palma Rangel
Secretario de Prevención, Atención
y Seguridad Universitaria

Hugo Alejandro Concha Cantú
Abogado General

Mauricio López Velázquez
Director General de Comunicación Social

COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL

Rosa Beltrán Álvarez

Coordinadora

Juan Ayala Méndez

Secretario Técnico de Planeación y Programación

Paola Morán

Secretaria Técnica de Vinculación

Dora Luz Haw Sánchez

Secretaria de Comunicación

Graciela Zúñiga González

Secretaria Administrativa

CRÉDITOS

Juan Ayala Méndez

Responsable de Proyecto

Karla Elisa Morales Vargas

Coordinación y Edición

Gerardo Kleinburg

Revisión Editorial

Claudia Llaca

Colaboración Editorial

Karla Elisa Morales Vargas

Gerardo Kleinburg

Corrección de Estilo

Beatriz Gutiérrez de Velasco

Diseño Editorial y Portada

Shoshana Polanco

Productora Ejecutiva de los Conversatorios

Diana León

Gestión

Mario Valencia

Fotografía

Prólogo El arte como acción política y construcción de cultura de paz	7
Capítulo I La voz como territorio de paz: ética, cuerpo y resonancia	9
Capítulo II Cuerpos que tejen el mundo: danza, territorio y resistencia en América Latina	16
Capítulo III El hecho artístico como agente contrasistémico y proceso colectivo	26
Capítulo IV El arte como trinchera de la resistencia simbólica	37
Capítulo V De la pantalla al escenario: <i>Breaking the Waves</i> y la política de la emoción	52
Capítulo VI Bailar bajo la lluvia: el arte como forma de armonía	62
Epílogo El arte como forma de conciencia	70
Apéndice I Semblanzas de los participantes al coloquio	74
Apéndice II Semblanza y galería de eventos artísticos	81
Apéndice III Ensayos publicados	87
Agradecimientos	88



El arte como acción política y construcción de cultura de paz

A lo largo de la historia, los festivales han sido una de las más fecundas expresiones de la vida cultural de las sociedades. El Festival CulturaUNAM, el gran encuentro artístico y humanístico de la Universidad Nacional Autónoma de México –que celebra en esta ocasión su cuarta edición– se distingue por una naturaleza multifacética: conjuga la excelencia escénica con la reflexión académica; enlaza lo nacional con lo internacional, lo clásico con lo contemporáneo, lo universitario con lo independiente. Es, ante todo, una fiesta de pensamiento y creación que, consciente de la permanente renovación del arte, impulsa con vigor a los nuevos talentos y propicia el diálogo entre generaciones, disciplinas y territorios.

Nuestro festival puede entenderse como un delta: un cauce donde confluyen las distintas expresiones de la Coordinación de Difusión Cultural, así como las políticas culturales que orientan su quehacer. Entre los ejes transversales que lo definen se encuentran la atención a públicos jóvenes, la construcción de una cultura de paz y la promo-

PRÓLOGO

ción de nuevos aprendizajes; estos principios se reflejaron con particular claridad en el coloquio: “El arte como acción política y construcción de cultura de paz”, concebido como uno de los núcleos reflexivos del festival. Celebrado de forma virtual y en Piso 16. Laboratorio de Iniciativas Culturales, el coloquio reunió, tanto presencial como virtualmente, a artistas, investigadores y gestores culturales de distintas procedencias para reflexionar en torno a la dimensión política del arte desde sus propias prácticas y experiencias. Así, el festival encontró en este espacio una oportunidad para vincular pensamiento y creación, teoría y práctica, reflexión y acción.

Cada una de las mesas articuló un eje de pensamiento particular: la voz como territorio ético y de resonancia; el cuerpo como espacio de memoria y resistencia; la danza como tejido de saberes; el hecho artístico como proceso colectivo; la creación simbólica como trinchera frente a la violencia; y la armonía como horizonte posible del arte. Reunidas, estas conversaciones conforman un mapa plural de ideas y experiencias que, más allá de las diferencias disciplinares, coinciden en una convicción profunda: el arte, cuando se asume como práctica viva y compartida, puede contribuir a restablecer los vínculos entre las personas, abrir espacios de encuentro y generar condiciones para la paz.

La presente publicación surge con el propósito de preservar y proyectar ese pensamiento. Más que un registro documental, este libro busca prolongar el diálogo iniciado en el marco del Festival CulturaUNAM, edición 2025 y ofrecer a los lectores una mirada articulada sobre el papel del arte en la vida contemporánea. La disposición de los textos responde a una decisión curatorial que privilegia la lectura transversal entre disciplinas y sensibilidades: cada conversación se presenta como un territorio autónomo, pero en diálogo con

las demás, de modo que el conjunto forme una constelación de perspectivas donde el arte se entiende como acción, pensamiento y experiencia compartida. Desde el inicio, la edición consideró también la importancia de integrar ciertos materiales que, sin haber formado parte formal del coloquio, resonaban profundamente con sus principios conceptuales. Tal es el caso de las conversaciones “De la pantalla al escenario: *Breaking the Waves* y la política de la emoción” y “Bailar bajo la lluvia: el arte como forma de armonía”. Ambas piezas dialogan desde lo escénico y lo simbólico con la idea de que el arte, incluso en su dimensión más espectacular, es siempre un gesto político y una posibilidad de encuentro. Su inclusión responde, por tanto, a una intención estética y curatorial: ampliar el campo de reflexión y reconocer que el pensamiento artístico del festival trasciende los límites de un formato o una sede.

Un nombre dice mucho, y el de nuestro festival lleva en su centro la palabra cultura. Como propuso el pensador brasileño José Teixeira Coelho, la cultura puede entenderse como una conversación prolongada: un proceso de reconocimiento y comprensión mutua que se renueva con cada diálogo. En esa conversación se inscribe este libro, heredero directo de la vocación universitaria de pensar el arte como territorio de encuentro, discernimiento y transformación. De este modo, el Festival CulturaUNAM reitera su propósito de ser un espacio de convergencia entre la creación artística y la reflexión crítica, entre el arte y la vida. Que las páginas de este volumen sean testimonio de esa vocación y una invitación a continuar la conversación. Porque toda obra de arte, cuando nace del diálogo y se ofrece con generosidad, es también un acto de paz.

— Juan Ayala —

Ciudad Universitaria,
10 de noviembre de 2025

CAPÍTULO I

La voz como territorio
de paz: ética, cuerpo y
resonancia en la práctica
artística contemporánea



Conversación: “Técnicas vocales expandidas. Nuevas dimensiones de la voz”, realizada de manera virtual. Participaron: Nicholas Isherwood (invitado), Sara Albu (invitada). El diálogo se llevó a cabo en inglés. Transcripción, depuración traducción al español y acompañamiento editorial-curatorial del capítulo: Karla Elisa Morales Vargas.

El 10 de septiembre de 2025, en el marco del coloquio: “El arte como acción política” del Festival CulturaUNAM, tuvo lugar un diálogo entre los artistas musicales, Sarah Albu y Nicholas Isherwood, que abordó una de las preguntas más persistentes del pensamiento estético contemporáneo: ¿puede el arte promover la paz? Desde contextos distintos –Montreal y Berlín, la música experimental y la ópera contemporánea– ambos artistas se encontraron en un territorio común: el de la voz entendida como instrumento de conocimiento, mediación y resistencia.

Sarah Albu, cantante, improvisadora y creadora interdisciplinaria, ha construido su obra en torno a los cruces entre la voz, el cuerpo y la tecnología, explorando formas de *performance* que integran sonido, gesto e instalación. Nicholas Isherwood, bajo-barítono, director y docente con una trayectoria que abarca la música antigua, la contemporánea y el teatro musical, ha colaborado con algunos de los compositores más influyentes del siglo XX. Sus trayectorias convergen en una práctica vocal que desborda los límites del género musical y se convierte en espacio de pensamiento crítico.

La conversación partió de un lugar íntimo y corporal: la voz como territorio donde se inscribe la historia, la emoción y la política. A lo largo del encuentro, Albu e Isherwood examinaron los vín-

culos entre voz, cuerpo y tecnología, y la manera en que esos vínculos reconfiguran la práctica artística contemporánea. Un gran ejemplo mencionado fueron los chalecos hápticos (dispositivos que transmitían la partitura mediante vibraciones) con los que participaron en una obra de Sandeep Bhagwati, como metáfora de un lenguaje sensorial que trasciende la palabra: una comunicación fundada en la resonancia compartida y no en la imposición del significado.

A partir de esa imagen ambos desplegaron una reflexión sobre la responsabilidad ética del arte. La voz no sólo expresa, sino que convoca; puede persuadir o agredir, abrir o clausurar el espacio del otro. En tiempos de polarización y violencia simbólica, su práctica propone una pedagogía de la escucha: entender el sonido, el silencio y la palabra como fuerzas capaces de modular la convivencia. La pregunta por la paz se desplaza entonces hacia un territorio más profundo: el del cuidado, la empatía y la construcción de comunidad a través del acto artístico.

El diálogo se nutrió de ejemplos que trascienden fronteras culturales y geográficas: la *West-Eastern Divan Orchestra* de Daniel Barenboim, como gesto de colaboración entre músicos palestinos e israelíes; las obras de Luigi Nono y de Iannis Xenakis que enfrentan la memoria de la guerra; o las acciones pacifistas de John Lennon y Yoko Ono como ejercicios de imaginación colectiva. Cada

CAPÍTULO I

referencia sostuvo una misma intuición: que el arte, sin poder abolir el conflicto, puede abrir un espacio simbólico de encuentro, un intervalo donde la violencia se transforma en reflexión. En ese sentido, esta conversación encarna uno de los propósitos fundamentales del Festival Cultural UNAM: pensar el arte como forma de acción social y política, como laboratorio para imaginar nuevas relaciones entre estética y ética.

La reunión de prácticas escénicas, sonoras y comunitarias en este coloquio, bajo la pregunta por la acción política del arte, propone entender la creación contemporánea como una red de resonancias más que de discursos. El diálogo entre Albu e Isherwood se inscribe en esa búsqueda. Desde la sensibilidad de dos artistas que han hecho de la voz su territorio de exploración, la conversación que sigue no sólo describe una práctica artística, sino que invita a escuchar de otro modo: a percibir el sonido como vínculo, la palabra como gesto de cuidado y el arte como un espacio donde la paz –frágil, inacabada, necesaria– comienza a ser pensada.

Nicholas Isherwood: Buenas noches. ¿Quieres empezar con alguna pregunta?

Sarah Albu: Sí. Para iniciar sin preámbulos: ¿podrías presentarte brevemente? ¿Quién eres, dónde estás y a qué te dedicas?

Nicholas Isherwood: Estoy en Berlín. Soy cantante, a veces compositor y director de teatro musical; también profesor e investigador de la voz. Llevo unos 40 años actuando: sobre todo música nueva, pero también música antigua. Improviso ocasionalmente. Vivo en Venecia y trabajo internacionalmente. ¿Y tú?

Sarah Albu: Soy Sarah, en Montreal, Canadá. Soy cantante, a veces compositora e improvisadora. En los últimos años he trabajado de manera más interdisciplinaria (instalaciones de cine y video). Tengo formación en teatro; el teatro musical entra y sale de mi práctica y en este momento está muy al centro. También hago algo de música antigua y

canto melodías vocales de Europa del Este –en particular repertorios balcánicos– con un cuarteto en Montreal. Ese proyecto me conectó con mi ascendencia paterna (Rumana y de la antigua Yugoslavia). No crecí en esa tradición, apenas la incorporé en los últimos cinco años. Veo paralelos en nuestras prácticas híbridas bajo el paraguas de la música nueva. Además, produzco obras y colaboro en grabaciones y conciertos. Y un dato para la audiencia: actuamos juntos una vez en Montreal con Sandeep Bhagwati.

Nicholas Isherwood: Sí.

Sarah Albu: Fue un proyecto de “improvisación”. ¿Recuerdas los chalecos?

Nicholas Isherwood: Claro. Usábamos chalecos que nos transmitían la partitura mediante mensajería háptica: aprendíamos patrones de vibración que llegaban al cuerpo. Había partitura escrita y secciones modulares/improvisadas que recibíamos a través de esos trajes, a las que respondíamos en conjunto o en solos.

Sarah Albu: Qué gusto volver a verte.

Nicholas Isherwood: Igualmente. Hoy queremos hablar de nuestras prácticas y de una gran pregunta de ayer y de hoy: ¿el arte puede traer paz? Hemos preparado algunas preguntas, pero seguramente surgirán otras. Para abrir: ¿puede el arte traer la paz?

Sarah Albu: Es una pregunta enorme y no tengo una respuesta única. Últimamente he estado reflexionando mucho sobre esto. Comparto la idea de que estructuras culturales (como la música) pueden modular la agresividad humana –pienso en lo que propone Irenäus Eibl-Eibesfeldt. Pero también sabemos que la música ha sido usada para adoctrinar, o como herramienta en contextos bélicos. Para mí, la cuestión es: ¿cómo y con qué intención se usa el arte? Casi cualquier cosa puede servir para fines diversos; todo recae en decisiones personales y en dónde ponemos nuestra energía.

CAPÍTULO I

Nicholas Isherwood: Estoy de acuerdo. He intentado pensar en ejemplos concretos. Uno es la *West-Eastern Divan Orchestra* de Daniel Barenboim, que reúne a músicos palestinos e israelíes: hacer música juntos, en sí, puede promover paz. Sandeep Bhagwati, por ejemplo, convoca artistas de India, Corea, Canadá, Alemania, etcétera, para improvisar y crear en escena; ese encuentro intercultural es valioso. Otro caso: a finales de noviembre viajaré a Leópolis (Ucrania) para ser jurado en un concurso de canto en honor a un amigo mío, cantante y soldado, asesinado por un francotirador ruso en 2014. En lugar de venganza, se honra su memoria con música y se convoca a cantantes del mundo. También hoy supe que un discípulo y amigo, Andrew Mun, dará un concierto en Ramala (organizado en parte por la fundación de Barenboim) con un pianista palestino: llevar música a un lugar donde se vive violencia diaria y tender puentes entre culturas es significativo.

Sarah Albu: Totalmente. ¿Cómo te sientes de ir ahora a Ucrania?

Nicholas Isherwood: Hay riesgos –hubo un ataque con drones en Leópolis recientemente– pero el miedo no debe paralizarnos si aspiramos a fomentar la paz. También pensé en acciones simbólicas, como John Lennon y Yoko Ono (“*Imagine*”, *bed-ins* y los anuncios “*Imagine peace*”), ayudan a imaginar la paz, aunque no detuvieron guerras. En cuanto a música de concierto, recordé *Pour la paix* de Xenakis, con textos de su esposa sobre niños muertos en la guerra y *A floresta é jovem e cheia de vida* de Luigi Nono, cuyo montaje con el *Living Theatre* recrea la guerra de forma impactante cuando en un momento, los recitadores preguntan: “¿Es esto todo lo que podemos hacer?”. El cuestionamiento persiste: ¿es suficiente componer/interpretar obras contra la guerra? ¿Qué alcance real tienen?

Sarah Albu: Esa pregunta sobre los límites del sonido es crucial. He trabajado en proyectos que usan sonidos de guerra, y recientemente en una ópera de cámara sobre la minería de materiales para dispositivos electrónicos. La obra no cambia

la realidad de la devastación ambiental, pero enfoca y sostiene el pensamiento sobre ella: es casi un “anuncio” sobre una manera de mirar el mundo. Dado nuestro campo –no somos artistas de masas– pienso más en la escala local: cómo mi práctica promueve la paz en mi entorno inmediato y cómo se expande. Eso incluye con quién colaboro, dónde trabajo y qué dice la obra.

Nicholas Isherwood: Mencionas un tema ético clave: trabajar (o no) con compositores cuyas ideas apoyan guerras o políticas problemáticas. ¿Te has enfrentado a eso?

Sarah Albu: No de forma directa, pero sé que me costaría. Cada vez me resulta más difícil participar en proyectos cuyo mensaje no comparto, incluso si interpreto un personaje. No hacemos arte experimental por dinero; lo que ponemos en el mundo importa. Prefiero no estar en una obra que difunde un mensaje con el que discrepo profundamente.

Nicholas Isherwood: A veces aparece el dilema aunque la pieza concreta no trate de política. Muchos músicos han debatido, por ejemplo, sobre Wagner –sus ideas y el uso de su música por los nazis– recordemos cuando Barenboim lo interpretó en Israel como gesto provocador. Otro ángulo es dónde actuamos. Citaré el caso de Ramala: ir allá y tocar con un músico palestino ya es un acto político. ¿Hay lugares donde te negarías a actuar?

Sarah Albu: Es difícil responder sin la situación concreta. Me guía la curiosidad y la convicción de que la gente no es el gobierno. Quiero creer que el arte es un vehículo para encontrarnos, pero soy consciente de las implicaciones. Por ejemplo, viajé a EE. UU. recientemente para un proyecto con Steven Takasugi; me pregunté si era seguro/pertinente ir, pero la colaboración y el contexto humano lo hicieron posible.

Nicholas Isherwood: Precisamente por el clima político, puede ser importante llevar música experimental e ideas contra la ortodoxia dominante. También es significativo programar obras de

CAPÍTULO I

compositores iraníes o palestinos en escenarios estadounidenses o alemanes: es una forma de desplazar prejuicios y ampliar el mapa cultural. Hoy me reuní en Berlín con el compositor palestino Samir Odeh-Tamimi, al que admiro mucho; tocar su música también dice algo.

Sarah Albu: Hoy todo es resbaladizo; a veces basta con que alguien decida que algo es “problemático”. La percepción cambia con rapidez.

Nicholas Isherwood: Estas decisiones generan controversia. Un amigo, coreógrafo italiano, aceptó montar una pieza en el Mariinski (San Petersburgo), tras la salida de un coreógrafo ruso que protestó contra el régimen de Putin. Fue duramente criticado al volver. No hay respuestas simples.

Sarah Albu: He actuado varias veces en Israel y hoy no sería igual que antes de la Nakba actual. ¿Actuarías en Tel Aviv si te invitaran?

Nicholas Isherwood: Es una pregunta durísima. Tengo afectos y colegas allá. Hoy valoraría muchos factores. También cabe preguntar qué significa actuar “en cualquier lugar” en este momento. ¿Deberíamos estar interponiendo el cuerpo –en una flotilla, por ejemplo– en lugar de dar conciertos? Cuando Andrew publicó que iría a Ramala, le escribí: “¿Puedes ayudarme a conseguir una actuación allá?” –Sería una forma positiva de responder como músico. En Israel, lo que antes solo era positivo –compartir con amigos y grandes músicos– hoy requiere otra lectura: ¿implica aceptación o complacencia con gestos políticos? Por haber nacido en EE. UU., siento cierta responsabilidad de intentar mover algo, aunque sea en pocas personas –también incluso a través de las conversaciones fuera del escenario.

Sarah Albu: Estuve tres días en un festival de música nueva hablando con estudiantes y compositores. No creo haber cambiado la postura sobre el país y escuché comentarios del tipo “qué suerte, Canadá”, pero Canadá también tiene sus problemas.

Nicholas Isherwood: Para mi generación, Canadá fue la tierra prometida: el lugar al que escapaban quienes se oponían a la guerra de Vietnam. Un refugio para objetores de conciencia.

Sarah Albu: Aquí hay debates intensos sobre artes e identidad: la Comisión de la Verdad y Reconciliación de Canadá, las fosas de niños indígenas en las escuelas residenciales y el legado colonial. Pensar a gran escala abruma; por eso vuelvo a la comunidad, educación, respeto y a ser un agente de paz en la práctica cotidiana. Me gustaría que esta charla tuviera público presencial para escucharnos y aprender también de colegas.

Nicholas Isherwood: México es un lugar del que siempre aprendo. Existe esa frase: “Pobre México, tan lejos de Dios y tan cerca de Estados Unidos”. He estado en zonas conflictivas con presencia del narcotráfico y, aun así, cantar y escuchar cantar genera una forma de espacio protegido. La música funciona como esperanto: cuando la gente se junta para hacer música surge una interacción pacífica, incluso sin idioma común.

Sarah Albu: Quiero señalar: “ruido”. Muchas obras sobre guerra usan materiales sonoros angustiantes. Me pregunto si realmente exponen los horrores o si sólo saturan el sistema nervioso del público. En la técnica vocal contemporánea abundan sonidos que evocan angustia. ¿Qué tipo de música promueve la paz y cómo?

Nicholas Isherwood: Tus intercambios con el Cuarteto Balcánico ilustran otro polo –una práctica comunitaria distinta a la de la escritura basada en el ruido.

Sarah Albu: Sí. Cantar melodías balcánicas en Montreal, incluso siendo minoritarias, toca profundamente a la gente: cantar a capela en grupo conmueve. Es música pensada para reunirse y para la vida cotidiana (trabajar, descansar, acompañar). Cuando pienso en música y paz, pienso en “musicar” (la música como actividad), quizá el agente más poderoso y accesible para cualquiera: si no hay instrumento, está la voz.

CAPÍTULO I

Nicholas Isherwood: Exacto: todos tenemos voz. Entre los Korowai (Papúa, Nueva Guinea) vi una cultura sin instrumentos, con música vocal que imitaba a los pájaros. Darwin consideraba que los sonidos vocales precedieron a otros modos musicales. En la vida diaria hay voces apaciguadoras, agresivas o consoladoras; eso influye en el conflicto o la calma. El habla puede resolver o escalar tensiones.

Sarah Albu: ¿Recuerdas algún caso concreto en el que una voz calmara un conflicto?

Nicholas Isherwood: De joven fui monitor en campamentos y la voz cantarina servía para desactivar riñas infantiles. Con los adultos sería distinto, claro.

Sarah Albu: Con perros pasa algo similar: gritar incita; una voz tranquila desactiva el ladrido.

Nicholas Isherwood: Sí. También percibo que una voz masculina grave y potente puede sonar amenazante en ciertos contextos –me han pedido bajar la voz en restaurantes, por ejemplo. La línea entre autoridad y autoritarismo es sutil. Figuras como Gandhi o Martin Luther King no tenían voces agresivas; el Dalai Lama tampoco: su timbre invita a escuchar.

Sarah Albu: Un monje tibetano te dijo alguna vez: “deberías hablar más bajo”, ¿no?

Nicholas Isherwood: Sí, en una cena. Me interesa cómo la musicalidad del habla afecta a los demás. El psicoanalista Didier Anzieu habló de la “escucha operística”: en la ópera a veces no entendemos el texto palabra por palabra, pero captamos el sentido profundo a través de la música de la voz. En cualquier conversación coexisten dos niveles: contenido verbal y musicalidad de la voz. Sería útil estudiar qué rasgos de esa musicalidad calman o alteran a la gente.

Sarah Albu: En teatro se sabe: hablar en público es, de algún modo, teatro. Bertolt Brecht criticaba la voz operística cuando el sonido eclipsa el tex-

to y defendía un canto cercano al habla. Como intérpretes, nuestro reto es hacer trabajar juntas la palabra y la música.

Nicholas Isherwood: En el siglo XVIII se debatía: *prima la musica o le parole*. Desde Anzieu uno podría preguntar: ¿qué transmite mejor el sentido profundo: la musicalidad de la voz o el contenido del texto? Idealmente, colaboran.

Sarah Albu: La voz siempre connota algo, incluso cuando la pensamos en términos técnicos. En especial con la voz extendida.

Nicholas Isherwood: Precisamente en obras políticas que intentan combatir la guerra y el colonialismo mediante técnicas extendidas que recrean violencia. Adorno dijo que escribir poesía después de Auschwitz era bárbaro; luego leyó a Celan y revisó esa idea. Quizá obras como las de Nono (*A floresta é jovem e cheia de vida*) o Xenakis (*Pour la paix*) son necesarias para recordar y ofrecer contexto histórico. Me inquieta leer hoy debates sobre “empezar una guerra con Rusia” como si fuera algo trivial. Tal vez necesitamos música que devuelva una mirada pacifista.

Sarah Albu: Creo que hay caminos distintos: hay lugar para la música agresiva y para la música que ofrece respiro, no complaciente, sino para sostener fuerzas. Vivimos sobreexponidos a información; sus efectos en el cerebro se entenderán con el tiempo. Necesitamos también esperanza y belleza.

Nicholas Isherwood: Ojalá podamos aportar ambas y que la naturaleza agresiva humana no vuelva a imponerse. Tal vez Eibl-Eibesfeldt tenga razón: la cultura y la música como forma de cultura, puede hacernos más pacíficos.

Sarah Albu: Que haya paz para todos.

Nicholas Isherwood: Así sea.

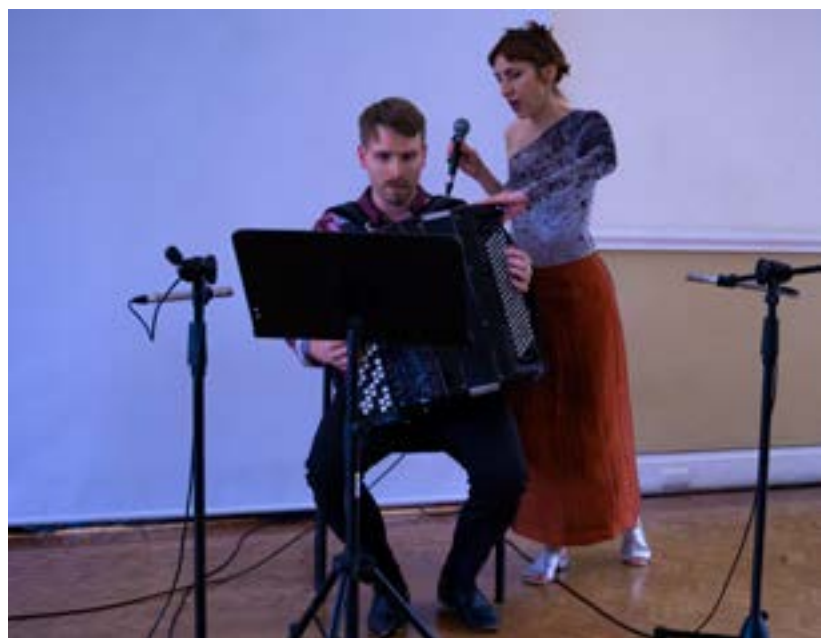
Sarah Albu: Gracias.

Más que una conversación sobre la paz, el encuentro entre Sarah Albu y Nicholas Isherwood puede leerse como una meditación sobre la responsabilidad del arte en tiempos de ruido. Ambos artistas, desde sus distintos registros y geografías, trazan un pensamiento donde la voz se convierte en territorio de negociación entre la sensibilidad y la conciencia, entre lo íntimo y lo político. Si la pregunta inicial del coloquio: ¿puede el arte promover la paz?, parecía inabarcable, el diálogo la devuelve a su escala humana: la paz como una práctica cotidiana que comienza en la manera de hablar, de escuchar, de estar con el otro.

La conversación revela que la voz, más que un medio de expresión, es un espacio de relación. Cada sonido pronunciado, cada vibración compartida, implica una posición ética ante el mundo. La voz que canta o que calla, que nombra o que tiembla, define una forma de estar en el tiempo. En este sentido, Albu e Isherwood reformulan la noción de acción política: no se trata sólo de proclamar consignas o enunciar discursos, sino de producir formas sensibles de convivencia, de transformar la agresión en resonancia y el desacuerdo en escucha.

La referencia a los chalecos hápticos con los que ambos trabajaron es especialmente elocuente: la partitura que se transmite por vibración, cuerpo a cuerpo, sin necesidad de palabras, condensa la utopía de una comunicación no violenta. Esa imagen recorre toda la conversación como una metáfora de la cultura, que el Festival CulturaUNAM busca fomentar: un espacio donde las artes se convierten en zonas de traducción entre lenguajes, saberes y cuerpos diversos.

Leído desde esta perspectiva, el diálogo se inscribe en una ética de la práctica artística contemporánea que reconoce el poder del arte no para representar el mundo, sino para modificar las condiciones de la experiencia. Isherwood lo expresa al hablar de su participación en contextos de conflicto –Ucrania, Palestina, Israel– donde cantar se vuelve un acto de memoria y resistencia. Albu, en cambio, plantea una micropolítica del cuidado, una



acción transformadora a escala local que parte del cuerpo, de la comunidad inmediata y de la posibilidad de sostener la esperanza en medio del desgaste. Ambas posturas confluyen en una idea común: la paz no se alcanza, se ensaya; y el arte, como la voz, es su ensayo permanente.

El coloquio “El arte como acción política” propuso examinar cómo la creación artística puede intervenir en la realidad sin renunciar a su complejidad estética. Esta conversación lleva ese propósito al terreno del sonido: la voz como materia de pensamiento, como frontera donde el lenguaje se vuelve cuerpo y el cuerpo, pensamiento. En la música, dicen, hay un modo de resistencia que consiste en mantener la vibración abierta, en no clausurar el sentido. Ese es, quizás, el gesto político más radical: conservar la escucha. Así, la charla entre Albu e Isherwood no sólo comenta la posibilidad de la paz, sino que la pone en acto. Su intercambio, sostenido en el respeto, la curiosidad y la empatía, ejemplifica la dimensión política del diálogo mismo: un espacio donde la diferencia no se cancela, sino que resuena. En esa resonancia, entre palabra y silencio, entre arte y vida, se encuentra el verdadero núcleo de la práctica artística contemporánea. La paz, sugiere este diálogo, no es una ausencia de conflicto, sino un modo de vibrar juntos en la disonancia. ▽



CAPÍTULO II

**Cuerpos que tejen el mundo:
danza, territorio y resistencia
en América Latina**

Conversación: “La creación escénica contemporánea en América Latina”, realizada de manera virtual. Participaron: Claudia Lavista (invitada), Martha Hincapié Charry (invitada), Melva Olivas (invitada), Óscar Náter (invitado). El diálogo se llevó a cabo en español. Transcripción, depuración y acompañamiento editorial-curatorial del capítulo: Karla Elisa Morales Vargas.

El 6 de octubre de 2025, se celebró una conversación que puede leerse como una danza de voces en la que participaron Óscar Náter, Claudia Lavista, Martha Hincapié Charry y Melva Olivas, cuatro artistas y pensadores del cuerpo que, desde sus geografías y generaciones, trenzaron una reflexión sobre la danza como práctica de resistencia, tejido de saberes y forma de pensamiento espiritual y político.

El punto de partida fue la experiencia vital: cada uno habló desde la memoria de su trayectoria, desde el cuerpo que habita y el territorio que lo sostiene. Lo que emergió no fue un debate teórico, sino un mapa de experiencias que ponen en juego la relación entre arte, naturaleza y sociedad. El cuerpo –entendido no como objeto de espectáculo, sino como sujeto de conocimiento– se reveló como el primer territorio político y espiritual. En él se inscriben las violencias del mundo y también las posibilidades de su reparación.

Óscar Náter, fundador del grupo Íntegro y figura pionera en la escena peruana, trazó un puente entre arte y espiritualidad. Su testimonio, sostenido en décadas de exploración de las artes integradas y las ceremonias con plantas sagradas, propuso una idea radical: la danza como comunión con los otros reinos, como lenguaje que no requiere palabras porque vibra directamente en el corazón. En su visión, la creación artística no se

separa de la vida: es una forma de curar el vínculo roto con la naturaleza y de restablecer la continuidad entre cuerpo y cosmos.

Claudia Lavista, coreógrafa, maestra y actual directora de Danza UNAM, recogió esa visión desde otro frente: el de la pedagogía y la gestión cultural. Su recorrido, que va de la fundación de *Delfos* y la *Escuela Profesional de Danza de Mazatlán* a la dirección institucional, revela una ética del tejido: tejer proyectos, generaciones y comunidades. En su experiencia, la dirección artística es también una coreografía, pero de vínculos: una danza de personas, ideas y recursos que requiere creatividad política tanto como sensibilidad poética. Para Lavista, la pregunta que subyace a toda creación es la misma que recorre esta conversación: ¿cómo hallar sentido en medio del caos?

Desde otra geografía, Martha Hincapié Charry –coreógrafa y curadora colombiana residente en Berlín– articuló una mirada crítica sobre la colonialidad y la invisibilización de los cuerpos no europeos en la escena global. Su festival *Plataforma Berlín* ha sido un espacio de resistencia para artistas del Sur Global: cuerpos negros, indígenas y mestizos, cuyas prácticas expanden el concepto mismo de danza. Encapiecharri asocia su trabajo a la denuncia del genocidio múltiple: el de las comunidades originarias, el de la naturaleza y el del conocimiento ancestral. Su obra *Hecatombe*

CAPÍTULO II

II y sus reflexiones sobre Gaza, la Amazonía o el extractivismo, abren una lectura de la danza como acto de memoria y defensa de la vida.

Melva Olivas, creadora sonorenses y asistente de dirección del Taller Coreográfico de la UNAM, llevó la conversación hacia la precariedad y la dignidad. En un país donde la producción artística a menudo se sostiene en la resistencia individual, Melva recordó que la precarización no puede romantizarse: sin condiciones dignas de existencia, no hay arte posible. Desde su experiencia institucional, reivindica una práctica creativa que no dependa del heroísmo sino de la justicia: la danza como derecho, no como privilegio.

A lo largo del diálogo, los cuatro cuerpos enunciantes formaron una constelación. La espiritualidad, la gestión, la curaduría y la creación se entrelazaron en un mismo horizonte: el arte como forma de conciencia. Hablaron de plantas y de ayahuasca, de Gaza y del Amazonas, de Pina Bausch y de Lao Tse, de burocracias universitarias y de danzas rituales. Todo confluyó en una misma pregunta: ¿cómo sostener el sentido cuando el mundo se derrumba?

La respuesta, aunque múltiple, giró en torno a una imagen insistente: el tejido. Tejer relaciones, redes, territorios, afectos. Tejer instituciones y afectividades, memoria y futuro. Tejer la danza como metáfora del mun-



do: un movimiento continuo que no cesa de rehacerse. En ese gesto, este encuentro expresa la curaduría del Festival Cultural UNAM, que concibe el arte no sólo como representación sino como acción simbólica y práctica de pensamiento. Aquí, la danza no ilustra la política: es política en movimiento, un lenguaje que une lo ancestral y lo contemporáneo, lo local y lo universal.

Óscar Náter: Soy director del Grupo Íntegro, fundado hace 40 años, en 1984, como un laboratorio experimental para la integración de las artes. Vengo de las artes visuales: estudié pintura, luego cine y terminé en las artes escénicas; a estas alturas, todo me parece casi lo mismo. Hemos tenido varias etapas. Iniciamos con experimentos de integración vinculados al entorno social; luego pasamos por una fase de investigación de mitos; y últimamente nos adentramos en temas de naturaleza y nuevos experimentos. Para nuestra última propuesta nos volvimos a juntar con la primera generación de Íntegro, después de casi 35 años. Eso nos permitió reflexionar sobre el sentido de lo iniciado hace cuatro décadas: vernos otra vez las caras ya recorridas y darnos cuenta de que seguimos –y seguiremos– en lo mismo, aportando nuestra sensibilidad y reencontrando la razón por la que empezamos. Nos da mucha alegría haber cerrado un círculo y volver a encontrarnos, además, aquí en México.

Claudia Lavista: Soy coreógrafa, bailarina y maestra. Co-fundé, con Víctor Manuel Ruiz, la compañía Delfos hace más de 30 años y, hace más de 25, co-fundamos la Escuela Profesional de Danza de Ma-

CAPÍTULO II

zatlán. Esos dos proyectos fueron mi gran barco durante más de tres décadas: ahí aprendí todo lo que sé, me relacioné con el mundo, con la danza, con la familia, conmigo misma y con el gremio de las artes. Crecí en una familia de artistas: mi padre es compositor y, mi madre, cineasta feminista. Mi estar en el mundo siempre ha estado ligado a diálogos interdisciplinarios e intergeneracionales, y eso ha marcado el devenir de mi quehacer en la danza y en el arte. Desde los 23 años doy clases: primero técnica, luego creación coreográfica, producción, historia de la danza... La pedagogía me fascina y es punto medular de mi estar en el mundo, en este tránsito temporal en el que nos "pres-tan" un cuerpo para hacer algo con él. He hecho mucha obra, tanto desde lo pedagógico, como desde la interpretación y la coreografía. Mi obsesión ha sido encontrar sentido a la vida a partir de la relación con las otras y los otros. Mis trabajos siempre se preguntan –a veces frontalmente, a veces en segundo plano– cómo dialogamos y desde dónde lo hacemos: con personas, naturaleza, temas, conceptos. El eje para mí es la conversación; esa conversación abre otras y va trazando la ruta, que a veces va hacia un lado y luego hacia otro, a un país y luego a otro. Ahora estoy en un lugar muy distinto en términos creativos: la dirección de Danza UNAM, que es un "país" con múltiples proyectos que ocurren al mismo tiempo, todos relacionados con personas, conversaciones y dinámicas para generar tejidos. Me obsesiona el tejido, quizá por idiosincrasia cultural mexicana; el tejido como concepto es fundamental en todo lo que hago. Dirigir Danza UNAM ha sido enriquecedor y muy desafiante: no se trata de la creatividad de crear una obra o dar una clase, sino de la creatividad para diseñar proyectos. Siento que todo lo aprendido en más de 30 años –en la escuela, como bailarina, coreógrafa y maestra– hoy se pone en juego, y desde esa trayectoria puedo aportar algo al gremio, a la cultura, al mundo. Ojalá.

Martha Hincapié Charry: Soy colombiana, nacida y crecida en Colombia; vivo desde hace años en Alemania, actualmente en Berlín. Me fui con un sueño adolescente de bailar con Pina Bausch, sin saber el idioma ni tener idea de nada, sin haber

“Me interesa mezclar nuevos medios y tecnologías con tecnologías ancestrales, todo conectado a mi trabajo creativo.”

ido antes a Europa. Me lancé, entré a su escuela, tuve la fortuna de que me escogieran y me quedé. Colombia entonces apenas abría su primera opción universitaria profesional de danza. Con nuestra turbulenta historia, la inversión en arte, cultura y educación había sido mínima; ahora la situación ha cambiado, afortunadamente. Antes, los presupuestos iban a la guerra y al conflicto. Me gradué bailando con Pina, participé en el repertorio de su compañía como estudiante en mi último año. Después, con esas experiencias en Alemania, decidí desarrollarme como coreógrafa y me mudé a Berlín para iniciar mi proceso creativo. Llegué a una ciudad que se proclamaba inclusiva y diversa, pero pronto descubrí que no tanto: como latinoamericanos y sudamericanos, cuerpos no blancos y no europeos, no teníamos lugar; permanecíamos invisibilizados, fuera del imaginario como creadores. Fundé entonces, de la nada, un festival independiente: *Plataforma Berlín*. Este año hice la edición número doce. El foco es la "Abya Yala": nuestro territorio, nuestros creadores, cuerpos del Sur Global –negros, indígenas, de color– nuestras perspectivas y cosmovisiones. Trabajo fuerte durante todo el año para llevar artistas a Berlín: tanto quienes viven y crean en la región (ahora mismo estoy en México) como de la diáspora en Europa y Alemania. En paralelo a mi trabajo como coreógrafa y *performer*, ahora también soy curadora de danza y *performance*.

Me interesa mezclar nuevos medios y tecnologías con tecnologías ancestrales, todo conectado a mi trabajo creativo. Estoy en México porque presenté *Hecatombe II*, segunda parte de la trilogía *Hecatombe: movimientos y rituales para la renovación del mundo*, sobre la crisis de nuestra relación con la naturaleza y cómo, a través del conocimiento ancestral de los pueblos originarios, podemos tejer, retejer, regenerar y sanar esa relación. Somos

CAPÍTULO II

naturaleza; sanar la distancia entre tierra y humanidad –una ficción colonial– es central en mi trabajo como curadora, *performer* y coreógrafa: acercarnos a nuestras raíces y retejer esa relación.

Melva Olivas: Soy de Hermosillo, Sonora. La identidad norteña es muy distinta al centro y al sur del país; hay algo del desierto que te define. Crear en un espacio árido, con casi 50 grados de calor, es un impulso vital para quienes nos dedicamos al arte y venimos de ahí. Fui bailarina muchos años. Luego, por la efervescencia de crear, me perfilé a la coreografía, siempre desde el ámbito independiente, con invitaciones a colaborar con instituciones. Visto en retrospectiva, mi trabajo ha estado marcado por la perspectiva de género. No sólo en las obras, desde las primeras invitaciones a festivales veía las programaciones y me preguntaba por qué solo éramos dos mujeres. En mi radar siempre estuvo cuestionar las técnicas de movimiento: había una estética muy masculina –machincuepas, saltos, fuerza– y yo pensaba que también hay que validar otras formas de movernos, de habitar el cuerpo y el espacio, de relacionarnos. He hecho curaduría para festivales, siempre desde la perspectiva de género, atenta a lo que hacen las coreógrafas jóvenes. Como dijo Claudia, se trata de tejer: a veces solo faltan conexiones para que las personas se conozcan, dialoguen y fortalezcan proyectos visibilizando el trabajo de mujeres artistas, específicamente ahora en danza contemporánea. Hoy formo parte de la familia UNAM: soy asistente de dirección del Taller Coreográfico de la UNAM, bajo la dirección de Irina Marcano. Ha sido un gran reto y aprendizaje que es difícil tener desde lo independiente: traes herramientas, pero hay que adquirir otras para moverse en la institución y aprovecharla. Además de la logística, hacemos mucha curaduría: vemos obra de la maestra Gloria Contreras y a la vez buscamos difuminar los bordes entre lenguajes para proponer un híbrido. Invitar a docentes y creadoras a montar obras es una parte creativa que disfruto, mientras sigo creando.

Claudia Lavista: Anoche Marta y yo hablábamos de todo lo que está pasando en el mundo, en particular del genocidio en Gaza. Me ha tocado

profundamente y me cuestiona el “qué hacer”. Cada mañana nos levantamos, tomamos café con el privilegio de saber que no nos van a bombardear; mientras Gaza es un ejemplo más –entre otros como Perú, Colombia, México y otras partes– de injusticia social. En el arte a veces podemos ser ensimismados. Me debato entre conservar la integridad personal y hacer reclamos claros sobre lo que sucede. Son asuntos complejos: perspectiva de género, violencia a los derechos humanos, derecho internacional. Somos seres sensibles en un contexto, pero nuestro quehacer necesita silencio, enfoque, viaje al interior. Me gustaría escucharles: ¿cómo encuentran un balance entre la vida cotidiana y la conciencia social de que el mundo es un desastre?

Óscar Náter: Para mí ha sido clave la conexión con la tradición. Desde los primeros años de Íntegro ingresamos al espacio de las plantas sagradas; eso fue fundamental para estar “curados”, conectados con otros reinos. Tras 25 años en el camino de la ayahuasca, ingresé a la búsqueda de visión. Esas dietas, esos momentos de aparente soledad, de comunión con la naturaleza, han sido lo más importante de mi vida. Sentir el honor de que plantas o animales te permitan acceder a sus lenguajes y comunicación es tremendo. Ahí uno descubre el misterio: algo que no se explica, solo se siente. Comunicarlo al equipo también es algo que se siente y se teje; no hay forma fácil de ponerlo en palabras. Por eso creo que el lenguaje de la danza –que no requiere palabras– es una herramienta potentísima hoy: es un paquete completo de naturaleza y humanidad. Estamos llenos de mentiras; la palabra hace estragos, ya no sabemos qué es verdad. La energía de lo que hacemos permite que no haya dudas: se siente directo en el corazón. Eso hay que mantenerlo.

Claudia Lavista: Hace ocho años tuve una crisis existencial terrible; no le encontraba sentido a nada. Llegó el tepezcohuite –una raíz muy potente, similar a la ayahuasca pero mexicana– y pude participar en ceremonias que me dieron una comprensión profunda: por un lado, mi pequeñez; por otro, una conexión infinita con algo más allá de

CAPÍTULO II

mí. Esa doble realidad: saberse pequeña y al mismo tiempo conectada con todo. Para mí lo importante es cómo encuentro poética en medio del caos. A veces pienso que necesitaría una ceremonia por semana porque entro rápido en la neurosis colectiva.

Martha Hincapié Charry: Para mí es imposible separar las cosas. Me atraviesa profundamente la geopolítica y ese puente entre el privilegio europeo y nuestras realidades en la Abya Yala, tan duras y críticas que no son teoría –como a veces se percibe en Europa– sino cuerpo puesto todo el tiempo. Tengo dos linajes: por mi padre, del Caribe colombiano; por mi madre, del sur del país, donde la Amazonía se encuentra con los Andes. En Colombia, la comunidad de la que vengo está oficialmente considerada extinta. Por eso, el tema de la extinción es básico en mi obra, ligado al genocidio de nuestros pueblos originarios y ancestros. Hablo permanentemente del genocidio humano de comunidades originarias y en paralelo, del genocidio de las plantas, de los animales, de especies en peligro y del conocimiento ancestral y espiritual. Es un tema gigantesco que en nuestra región vivimos desde hace 500 años. No es algo nuevo. Para algunos, el postcolonialismo implica que el colonialismo ya no existe; para nosotros sí existe: mutó y se expresa como colonialidad estructural aceptada por el sistema –capitalismo, negocios, crecimiento. Vemos a diario



cómo plantas, animales, ancestros y culturas están en riesgo. Y hablando de Gaza, tenemos un colega, Diego Laleguet, coreógrafo y *performer*, que participa en la flotilla interceptada; está secuestrado, no sabemos si lo torturan. Es un tema ardiente que no nos es ajeno. *Hecatombe II* es un cuarteto en el que yo estoy en vivo con tres líderes indígenas de tres culturas de la Abya Yala: Imema, del Amazonas; Shane, de la *First Nation Shinnecock*; y la señora Petra, de la comunidad Wayuu del desierto colombiano. Hablan de la extinción de su cultura, de sus plantas, animales y conocimiento ancestral; de la extinción del agua; de territorios que se achican, aunque esas comunidades son protectoras de una naturaleza que nos beneficia a todos. Sin esos protectores, perdemos beneficios vitales. Me gustaría volver a Gaza y al genocidio: al hablar de privilegio, creo que tenemos responsabilidad como artistas de hablar de esto. Estamos presenciando un genocidio mientras vivimos nuestras vidas. Cuando hay un afecto cercano, como Diego, le ponemos cuerpo e identidad; pero todos los días miles de personas pierden la vida, y también tienen afectos. A nivel humano debería sentirse igual. No es sólo Gaza: México tiene un problema terrible de desapariciones y violencia. Como dijo Óscar, hay tanta dramaturgia y puesta en escena en la manera en que nos presen-

CAPÍTULO II

tan los hechos que debemos ir directo a lo urgente: cuando está en juego la vida, es vital tocar estos temas.

Claudia Lavista: Ahora, en este papel, hago mucha curaduría. Desde hace décadas me parece interesantísimo lo que ocurre en Latinoamérica en danza. En los últimos 15 años hay mucha más conciencia de presentar trabajos latinoamericanos, de mirarnos a nosotras y nosotros, entendernos desde nuestras circunstancias políticas, sociales, culturales y ancestrales, sin cerrar la puerta a estéticas hegemónicas del norte. Desde que llegué a Danza UNAM propuse como eje la danza latinoamericana; quiero traer la mayor cantidad posible. Si vienen otras danzas, bienvenidas, pero el foco es invertir en que Latinoamérica venga a la UNAM. Lo hemos hecho, junto a muchas y muchos artistas. Quisiera oír su visión: la danza en Perú no es la de Brasil ni la de México; somos Latinoamérica, pero muy diversos. Marta vive en Berlín; Óscar ha llevado su trabajo a otros lugares; Melva y yo desde otras experiencias. ¿Cómo ven el panorama de la danza latinoamericana y qué hay que hacer para tejer redes?

Óscar Náter: Cuento primero nuestra situación en Perú para luego ampliar. Somos una *rara avis*: un grupo independiente que lleva 40 años haciendo danza es inusual, más aún sin apoyos ni sede, somos errantes. Hemos sobrevivido creando: esa necesidad creativa es la clave. Al inicio, hablar de integración de artes era raro. Nosotros entramos directo: “esto es integración”, no sólo danza, aunque también. Eso nos puso en un lugar indefinido: ni teatro ni danza: un híbrido, cuando no era común. Eso nos aisló, pero nos dio libertad creativa. Poco a poco tejimos conexiones con otros grupos. Tuvimos la fortuna de viajar temprano y descubrir que en Latinoamérica había otros en el mismo camino: integración, con gente como Álvaro Restrepo y tantos más en festivales internacionales. Ahí sentimos una fuerza latinoamericana de grupos independientes muy potentes. Lo que está haciendo Claudia lo confirma: aquello que se venía tejiendo ahora es más necesario continuar.

Martha Hincapié Charry: Desde la curaduría en *Plataforma Berlín*, el foco latinoamericano ha sido único por mucho tiempo. Ahora existe en Heidelberg el festival *Adelante*, con foco iberoamericano más teatral, últimamente más abierto a lo performático, pero todavía mediado por la mirada europea: la mirada blanca que valida qué sí y qué no, quiénes somos, qué podemos decir, qué interesa; exotizándonos y usándonos como *token* para “palomear” casillas de “decolonial”, cuando sus infraestructuras siguen siendo coloniales. Mi aporte ha sido abrir espacios para colegas que hacen trabajos relevantes. En la apertura de la edición de hace un mes presentamos la obra *Figueirero*, de Pedro Vilela, sobre el genocidio de pueblos indígenas en la Amazonía brasileña. *Figueirero* es un informe de 4,000 páginas que documenta cómo ese genocidio está estructurado y a quién beneficia económicamente. Presentar esta obra en Alemania, con la situación de Gaza, es crítico: allí no puedes defender a Gaza porque te nombran antisemita; ni siquiera se puede hablar de “genocidio” en una programación artística ahora. Pero, en nuestra región, lo vivimos hace 500 años. Desde el inicio del festival he insistido en la presencia de nuestros cuerpos en Europa: negros, indígenas, de color. La presencia de cuerpos negros africanos y ahora latinoamericanos es más común; temas afro se han normalizado un poco. Pero recién ahora se empiezan a presentar temas indígenas en Europa. En el festival han participado creadores indígenas; la apertura de ese año la hizo Sonia Guajajara, hoy la primera ministra de los Pueblos Indígenas del Brasil. Sonia, política y activista increíble, nos ha acompañado muchos años en luchas en Alemania; compartió realidades políticas y culturales de nuestros territorios y, por supuesto, de genocidio. Para mí, la curaduría del festival es una expansión de mi trabajo artístico como coreógrafa y *performer*: todo el tiempo comparto estos temas desde distintas perspectivas y sumando las voces de protagonistas que están en territorio, en primera línea, poniendo el cuerpo. Es una mezcla de documental, autobiografía, instalación de video: ¿cómo crear armonía dentro del caos y compartir lenguajes y realidades diversas? Aunque nos homogenizan bajo “Latinoamé-

CAPÍTULO II

rica”, no somos un territorio, cultura o perspectiva homogénea ni una mestiza única: tenemos particularidades y cosmovisiones propias.

Óscar Náter: Hay temas en común a lo largo de 500 años. El caucho afectó a Colombia, Perú y Brasil; fue espeluznante y se silenció. Es similar a lo que pasa hoy. Antes fue el caucho, luego otras plantas; ahora es el oro, mañana la madera... hasta que no quede nada. Debe pararse; de lo contrario, todo será desierto: nos estamos extinguiendo. Lo más peligroso es que se normaliza: el sistema permite que lo veamos como algo aceptable, que muera gente y niños, que arrasen ríos, que contaminen, y no pasa nada.

Martha Hincapié Charry: Esa normalización es política, social y cotidiana. El extractivismo destruye el futuro de la humanidad y promueve guerras: ¿de qué se alimentan las industrias armamentistas sino de nuestros recursos?

Claudia Lavista: A veces pienso en la resistencia que hacemos millones de personas, y nosotras desde el arte con tan pocos recursos. No hacemos “shows”; hablamos de cosas que nos importan profundamente como humanidad. Gestionar espacios públicos –como la UNAM– implica una política detrás, una visión de gestión desde el arte y la cultura. Confieso que a veces me siento abrumada. Vivimos en la caverna de Platón: las redes sociales e Instagram nos muestran reflejos que tomamos por verdad. Es un mundo adormecido que nos droga e idiotiza. Entonces, ¿cuál es nuestro papel? ¿Qué hacemos con lo que sí tenemos? Porque sí contamos con recursos e infraestructuras. La pregunta es cómo abrir los ojos para ver que lo que hacemos sí importa, sí es necesario, sí vale la pena, y que hay que seguir: resistir e insistir.

Martha Hincapié Charry: Es difícil no desanimarse: las situaciones son brutales y violentas; procesarlas y responder cuidando la salud es un reto. Además, nuestros medios son mínimos. Soy artista independiente; Berlín es una ciudad precaria para la escena independiente, aunque muchos creen que vivimos con privilegios. Desde la caída del

muro, la escena independiente es muy precaria, casi un espejo latinoamericano. Berlín es de lucha y resistencia, muy distinta a Hamburgo o Múnich, ciudades con dinero e infraestructuras diferentes. Obviamente, el Ballet y la Ópera de Berlín tienen otras realidades, pero la escena independiente es dura. Desde el 7 de octubre de hace dos años la situación recrudeció. Lo primero que hizo el gobierno fue cortar fondos para artistas, sabiendo que seríamos los primeros en opinar sobre Gaza. En Berlín, de un plumazo, borraron el 100% de los fondos destinados a proyectos de diversidad cultural. Una estrategia previsible que volvió lo precario aún más insostenible. Sostener cualquier cosa en Berlín es un trabajo de resistencia. Espiritualmente ha sido muy desgastante ver que colegas y líderes culturales de instituciones de danza no han hecho un solo comentario en dos años, que ponga en riesgo su posición. Son personas europeas blancas; no hay líderes fuera de ese perfil. Yo, infiltrada como curadora, soy la única no blanca, no europea y sin esa situación de privilegio. Quienes devengan del Estado no han dicho nada en dos años. Con lo precario no podemos permitir la normalización. Habrá menos recursos y más censura: hay que proteger lo que hacemos.

Claudia Lavista: Me regresaste, Óscar, a Pina: cuando preguntábamos en ensayo “¿qué hacer?”, su respuesta era: “*simplicity*”, volver a la simplicidad como mejor respuesta. Me hiciste pensar en una frase de Lao Tse que siempre recuerdo: “Ver lo pequeño es tener vista clara; conservar lo débil es tener verdadera fuerza”. A la vez me frustra ver tantos recursos destinados a cosas estúpidas y tan pocos a lo fundamental: educación, ecología, salud, vivienda, alimento, agua. ¿Qué hacemos con el agua? Creo en la resistencia. Y vuelvo a lo que dijo Óscar: buscamos sentido. Lo encontramos en cosas pequeñas y grandes: un beso a tu madre, hacer un festival, involucrarte en política pública, exigir que Palestina sea libre... El sentido está en muchas cosas.

Melva: Vuelvo a lo precario. Por una parte, el artista convierte lo simple en poética; por otra, la pre-



cariedad juega en contra. En México, muchas situaciones caen en lo indigno en materia de recursos. Veo colegas que no pueden crear o que si crean, aceptan condiciones perjudiciales para su proyecto y economía. Si no se cubren necesidades básicas, no hay creatividad. La precariedad tiene dos caras: se puede atravesar y encontrar algo a favor, pero la realidad en muchos países imposibilita crear o vivir del arte. No hay que romantizar la precarización: no puede ser objetivo. Sin una situación digna, es difícil ofrecer un trabajo digno y que nuestro aporte también lo sea. Además, hay un tejido de estructuras: la institucional se entreteteje con la de agrupaciones y artistas, y en todo ese tejido hay precariedad. También las instituciones vivimos momentos complejos: es imposible atenderlo todo por falta de recursos; hay que tomar decisiones. Coincido con Óscar: debemos pelear por mejores presupuestos, pero entender que el

valor del arte no está en el costo. Una producción más cara no vale más que una hecha con “cuatro pesos” y varas de canela, como en la obra de Óscar. La capacidad de comunicar ideas claras no depende del precio, sino de sintetizar temas.

Óscar Náter: Hemos visto grandes producciones con grandes presupuestos que no dicen nada.

Claudia Lavista: Acabo de estar en una bienal importante: se gastan miles de euros en obras que, francamente, no me hablan. Da coraje. La tarea es seguir haciendo obra desde nuestra síntesis –aunque sea con papel kraft– y a la vez discutir, pelear y luchar para que aumenten los presupuestos de arte, cultura y educación, a lo justo y a lo que merecemos como seres humanos.

(Termina conversación y todos se despiden).

Este conversatorio puede leerse como un manifiesto coral sobre el lugar del arte en un mundo en crisis. Las voces de Náter, Lavista, Encapiecharri y Olivas coinciden en una certeza: crear es un modo de resistir, pero también de reparar. La danza, entendida como espacio de resonancia entre cuerpo y entorno, se convierte en una práctica de sanación individual y colectiva. En ella, el gesto sustituye al discurso; la vibración, a la doctrina.

El cuerpo como territorio político y espiritual es el núcleo de esta conversación. Para Náter, el cuerpo se abre al misterio a través de rituales y dietas que reconectan con la naturaleza. Para Encapiecharri, ese mismo cuerpo es el lugar donde se inscriben las huellas del colonialismo y del genocidio. Lavista y Olivas, desde la gestión y la pedagogía, lo conciben como herramienta de transformación social: un espacio donde se aprende a convivir. Entre ellos, el cuerpo aparece como frontera viva entre el dolor del mundo y la posibilidad de su reinención.


El tejido emerge como metáfora total. En cada intervención, tejer es el verbo que sustituye a gobernar, curar, educar o crear. Tejer comunidades de danza, puentes entre países, redes de colaboración y afecto. Tejer para no desaparecer. Esa insistencia revela una ética: el arte latinoamericano no se mide por su espectacularidad, sino por su capacidad de sostener lo frágil, de vincular lo que la historia fragmentó. En una época de aislamiento, la danza es la forma más radical del "nosotros".

La precariedad se discute aquí con lucidez política. Olivas advierte: la dignidad no puede sacrificarse en nombre de la inspiración. El arte no puede sobrevivir de la explotación emocional de quienes lo practican. La denuncia de la precarización artística es también una defensa del sentido del trabajo creativo: si la danza transforma, es porque parte del reconocimiento de la vulnerabilidad.

El extractivismo y la colonialidad atraviesan el diálogo como conciencia estructural. Encapiecharri recuerda que los genocidios humanos, ecológicos y epistemológicos forman parte de un mismo sistema de poder. La danza se vuelve entonces una estrategia de memoria y de denuncia, un modo de hablar desde los márgenes hacia el centro, desde la piel hacia la historia.

Lavista retoma ese horizonte desde la función pública del arte: dirigir Danza UNAM es, para ella, continuar esa resistencia desde dentro de la institución. Hacer política cultural implica diseñar espacios para que otros creen, abrir la universidad hacia el Sur y traer a México las voces que históricamente fueron omitidas. Esa visión amplía la noción de acción política hacia la poética de la gestión: administrar también es crear.

En un mundo dominado por la velocidad, detenerse a conversar se vuelve un gesto político. La escucha, en este contexto, es un modo de cuidado. En el marco del Festival CulturaUNAM, "Cuerpos que tejen el mundo" no sólo documenta un conversatorio, sino que propone un modo de entender el arte desde América Latina: uno que no teme a la fragilidad, que dialoga con la naturaleza y con lo sagrado, que resiste desde la ternura y la persistencia. Como dijo Lavista recordando a Lao Tse: "Ver lo pequeño es tener vista clara." En ese mirar lo pequeño: una danza con cuatro pesos y varas de canela, una conversación entre colegas, un cuerpo que insiste en moverse, se revela la fuerza política del arte.

La danza, sugiere este capítulo, no transforma el mundo desde la grandilocuencia, sino desde la vibración mínima que lo mantiene vivo. Cada gesto, cada cuerpo, cada encuentro, es una forma de seguir tejiendo sentido. En ese tejer, el arte encuentra su lugar: no como refugio, sino como acto de lucidez en medio del desastre 



CAPÍTULO III

El hecho artístico como
agente contrasistémico y
proceso colectivo

Conversación: “Experimentación escénica contemporánea”, realizada en Piso 16 - Laboratorio de Iniciativas Culturales del Centro Cultural Universitario Tlatelolco (UNAM). Participaron: Didanwy Kent (moderación), Oriana Favaro (invitada), Elías Gurevich (invitado), Chuang Po-Hsiang (invitado), Marcelo Lombardero (invitado). El diálogo se llevó a cabo en español, con traducción asistida in situ del chino mandarín. Transcripción, depuración y acompañamiento editorial-curatorial del capítulo: Claudia Llaca Galván.

El tercer diálogo celebrado dentro del coloquio “El arte como acción política y construcción de cultura de paz”, convocado por el Festival CulturaUNAM, reunió a voces expertas relacionadas con la música y la danza, quienes exploraron particularmente las artes escénicas contemporáneas y reflexionaron en torno a la postura del arte como agente político. La combinación de interlocutores enriqueció la conversación, tanto por brindar puntos de vista desde distintas disciplinas –la interpretación instrumental, la dirección de escena, la gestión cultural y la coreografía– como por incorporar una visión cultural completamente diferente a la nuestra, gracias a Chuang Po-Hsiang, coreógrafo taiwanés creador de *Palingenesis*. Su presencia dejó a los presentes reflexionando sobre la obsesión de la cultura occidental por comprenderlo todo, cuando, en realidad, mientras más sencilla es la premisa de un hecho artístico, más asertiva puede ser su comunicación con la audiencia.

Más que entender al arte como un producto estético, los participantes afirmaron concebirlo como un proceso colectivo que se despliega entre la creación, la mediación y la reflexión crítica. El hecho artístico no se agota en la obra ni en el “evento”, sino que constituye una construcción cultural en la que intervienen múltiples agentes.

Asimismo, el panel subraya la dimensión política del arte, no en su sentido partidista o de gobierno, sino como capacidad de generar encuentro, reflexión y resistencia. El arte es político porque posiciona al creador frente a su contexto y lo obliga a decidir desde dónde y cómo enunciarse. La conversación evidencia también la tensión estructural entre la creación y las políticas culturales, y el desafío que implica sostener una práctica artística libre de la lógica del mercado y de la mera producción de contenidos.

El papel del arte en la construcción de una cultura de paz se concibe como un proceso de diálogo y reparación que el hecho artístico posibilita a través de su horizontalidad y su potencial empático, convirtiéndolo en un acto de resistencia frente a la fragmentación del mundo contemporáneo. Al ofrecer un espacio donde el cuerpo, la palabra y la emoción se vuelven herramientas de encuentro y transformación, las artes escénicas se plantean aquí no sólo como formas de representación, sino como prácticas vivas para imaginar, de manera colectiva, otros modos posibles de convivencia.

Didanwy Kent: El día de hoy dialogamos con cuatro artistas de una trayectoria larga y diversa: Marcelo Lombardero, director de escena y gestor; Oriana Favaro, cantante de ópera; Chuang Po-

CAPÍTULO III

Hsiang, bailarín y coreógrafo taiwanés, y Elías Gurevich, violinista uruguayo. En este espacio para pensar la acción política y la construcción de paz, quisiera que quienes nos acompañan se queden con estos dos términos para comenzar a tejer hacia el cierre. He preparado tres detonadores para abrir la conversación. La primera tiene que ver con la noción de experimentación en las artes. La palabra *experiencia* suele pensarse como algo que se sedimenta, que se acumula con el tiempo: “tener experiencia” significa haber practicado algo muchas veces. Pero el término tiene una doble etimología. La partícula *per* proviene de *percutir*, de aquello que deja huella, que repercute y se asienta; pero también está vinculada con *pericolo*, que significa apertura a lo desconocido. La experiencia, entonces, siempre se sitúa entre lo que se acumula y lo que se arriesga. En su práctica artística actual, ¿qué consideran que están haciendo en lo experimental?

Marcelo Lombardero: Lo que me dispara tu pregunta tiene que ver con la experiencia cotidiana. Cada puesta en escena, de algún modo, es experimental, sobre todo porque trabajamos con personas que nos transforman y nos nutren. El hecho artístico, para mí, no es un evento. A menudo se confunde una cosa con la otra, y en los últimos tiempos se mira demasiado hacia la idea del evento: “hacer algo” para que ocurra algo. Yo creo lo contrario. El evento es necesario, sí, pero lo verdaderamente importante es la construcción cultural, es decir, el hecho artístico. El hecho artístico no es un instante, sino un proceso –generalmente colectivo– que deja un sedimento y una experiencia: tanto en la obra como en las personas que la hacen posible. En mi caso, ese aprendizaje ocurre en los materiales con los que trabajo, y con “materiales” me refiero también al equipo humano. Cada proceso es, en sí mismo, un experimento. Uno puede tener una teoría, pero es en la práctica donde se produce la riqueza: todos los días estamos probando, fallando, aprendiendo.

Elías Gurevich: En el caso de nosotros, los instrumentistas, el ámbito en que nos movemos es un

poco más acotado, porque trabajamos con una música que ya está escrita, con algo que nos ha sido dado; sin embargo, lo que tu pregunta me despierta tiene que ver con el lugar y la convocatoria a los compositores. Por ejemplo, ayer –2 de octubre– fuimos a dar clases a la FAM (Facultad de Música UNAM) y teníamos un concierto programado a las cinco de la tarde. Íbamos a estrenar una obra de un compositor mexicano, ganador de un concurso que organizamos entre estudiantes de la Universidad Nacional de las Artes y de la UNAM. La propuesta era que compusieran lo que sintieran en ese momento, utilizando instrumentos barrocos y tomando como punto de partida una obra de Vivaldi; pero, los estudiantes hicieron una asamblea, y decidimos pedir permiso para tocar ahí mismo, en medio del patio de la Facultad. Tocamos, y no saben la recepción que tuvo. En un momento, un chico gritó: “¡Ven cómo la música clásica suena mejor al aire libre!”. Creo que esa posibilidad nos abre un mundo: el de la gente joven. Porque la música, finalmente, abre la puerta a algo tan simple como eso: te gusta o no te gusta. Ésa es, para mí, la única prerrogativa de la música clásica.

Oriana Favaro: Me parece importante preguntarnos de manera constante por aquello que creemos que “es como es”, sólo porque proviene de la repetición de una tradición –que no deja de ser una construcción. Y no hablo únicamente del objeto artístico, de la obra o la producción, sino también de nosotros mismos. No dar nada por sentado: ni cómo hacemos las cosas ni cómo las pensamos; porque ahí se esconde el peligro de la repetición vacía, de aquello que sólo marca más profundamente la huella preestablecida. Creo que una de las cosas que más necesita el arte es enriquecerse con la pluralidad y con todo aquello que cuesta pensar fuera del contexto. El riesgo está en lo que queda fuera de la vista: lo que no conviene, lo que no es decoroso, lo que no vende. Y ahí es donde el arte debe venir a poner el dedo en la llaga. Lo mismo sucede con la mirada sobre uno mismo: ¿cómo he venido haciendo las cosas?, ¿por qué de esta forma?, ¿de dónde surge que interprete la música así?, ¿no hay otras posibilidades? Por lo menos, a mí me interesa no repetir de



manera vacía lo que ya está dado, sino preguntarme, siempre, qué hay más allá.

Chuang Po-Hsiang (a través de intérprete): Mi trabajo es la danza, y eso significa que los bailarines usamos el cuerpo como nuestro instrumento. Pero el cuerpo no es un privilegio: todos lo tenemos. Lo que busco es mostrar a la audiencia cómo sentir y cómo usar su propio cuerpo. Sé que el público no lo usará de la misma manera –la danza pertenece al ámbito de los bailarines– pero quiero recordarle a la gente que todos compartimos un cuerpo, que sentimos el mismo dolor y que tenemos emociones comunes. Mis movimientos intentan expresar eso. Coincidió con lo que dijo el director Marcelo Lombardero: el arte forma parte de la vida cotidiana. Cuando creo una coreografía, siempre imagino mi danza como un espejo –no sólo para mí, sino también para el público– de modo que puedan reflejarse y reconocer algo propio en lo que expreso.

Oriana Favaro: ¿Tu trabajo busca promover una conciencia sobre el propio cuerpo? ¿Y que, a partir de esa conciencia, la distancia entre el espectador y el artista no sea tan grande, sino que el público, al reconocer su cuerpo, pueda, también, despertar sus emociones y acceder a esa dimensión que la danza puede ofrecer? ¿Se entiende mi pregunta?

Chuang Po-Hsiang (a través de intérprete): Como coreógrafo contemporáneo, busco que mi conciencia y creatividad para comunicarme con la audiencia sean lo más sencillas posible. Creo que esa es la razón por la cual la distancia entre el público y yo no es tan grande. Mis movimientos no hablan de cosas complicadas, sino de gestos cotidianos: lavarse, caminar, ir a trabajar, esperar en el tráfico. Por eso pienso que la comunicación con la audiencia es directa. Mi danza no busca complejidad, sino conectar con la vida diaria.

CAPÍTULO III

Marcelo Lombardero: Esta reflexión me hace pensar en algo fundamental para el artista: la conciencia de para quién hacemos lo que hacemos. En principio, los artistas trabajamos de manera muy egoísta, para nosotros mismos. Pero ese producto, finalmente, está expuesto ante otros. Tenemos la fortuna de recibir una respuesta inmediata, una devolución del público. Por eso creo que es esencial tener claro a quién le hablamos y cómo construimos nuestro mensaje. En el marco de este coloquio, esas dos palabras –construcción y destinatario– me parecen claves. Construcción del hecho artístico y conciencia del receptor. Ayer, por ejemplo, la experiencia que tuvo el público fue reveladora: íbamos a tocar en el auditorio para los estudiantes de la Facultad de Música; pero, terminamos tocando en el vestíbulo, frente a una asamblea estudiantil. Ese cambio transformó completamente el “evento artístico” y lo convirtió en una construcción cultural.

Didanwy Kent: Si hubo una pregunta persistente hacia finales del siglo XX en torno a las prácticas artísticas, es la de si era posible hacer arte por la vida. Es una interrogante que viene de las vanguardias, pero que hoy se reactiva desde otros lugares. Nos enfrentamos a un desborde de la vida: estructuras que antes parecían estables ahora están en crisis. Se derrumban modos de pensar, de imaginar la vida, de trabajar, de valorar las cosas. Vivimos una relación cada vez más delicada con el medio ambiente, con la crisis global, con el sentido mismo de comunidad. Ante eso, la gran pregunta es: ¿qué está haciendo el arte ahí? Me gusta pensar que cuando hablamos de política o de acción política, no lo hacemos sólo en términos de activismo. El arte es político *per se*, y especialmente las artes escénicas, porque son colectivas y colaborativas. Su estructura es política en sí misma: implica diálogo, distribución del poder, negociación constante, tanto al interior de los grupos como hacia el exterior. Por eso me gustaría que pensemos en esta siguiente zona de conversación: ¿Cómo conciben su acción política dentro de sus propios equipos?, ¿Cómo toman la idea de lo político y de la acción política hacia adentro? ¿Qué hay de político en sus prácticas y en su relación con el entorno?

Elías Gurevich: Creo que la política está en todo. La política es dejar pasar a una persona, cederle el asiento en el transporte público. Un arte escénico, un concierto, también es un acto político. Para mí, lo más maravilloso es entrar a una sala y ver los rostros del público: cada persona llega con su historia, con sus problemas... y durante una hora logra olvidarse de ellos. Si conseguimos eso, me parece la forma más profunda de hacer política a través del arte, porque trasladamos al espectador a un lugar al que normalmente no puede acceder. Sacarlo de la norma, de la rutina, de la inercia de la vida: eso, para mí, es política. También creo que la música clásica ha cambiado mucho. Antes, los directores de orquesta, los escénicos y los cantantes solían tener una actitud rígida, autoritaria, casi dictatorial. Hoy eso se transforma: ahora entendemos que un proyecto artístico se construye entre todos, no bajo la imposición de uno solo. Se trata de una práctica colectiva donde cada quien tiene voz y responsabilidad.

Marcelo Lombardero: Yo soy funcionario, pero también soy artista, y por eso me parece fundamental comprender los procesos políticos en los que estamos inmersos. Pertenece a instituciones formales que hoy atraviesan una crisis profunda y son objeto de cuestionamientos: ¿por qué un Estado debe financiar una orquesta sinfónica, una compañía nacional de ópera o una de danza? ¿Por qué el Estado tendría que sostener esto? Ahí radica precisamente la tensión entre el arte y la política. Estos procesos de producción sólo son posibles cuando los Estados se comprometen. Cada artista puede tener su propia militancia, pero al final siempre le hablamos a un colectivo. Y podemos hacerlo desde diferentes lugares: desde el compromiso ideológico o desde una mirada poética, pero siempre con la conciencia de que el hecho artístico –como construcción cultural– implica una idea de paz. Las artes representativas son hoy, más que nunca, contra sistémicas. Lo que hacemos va en sentido opuesto al modo de vida que el sistema contemporáneo nos impone. Mientras el mundo nos empuja al consumo constante, nosotros proponemos un tiempo suspendido: du-

CAPÍTULO III

rante la representación, los teléfonos están apagados, no hay publicidad, y la atención se centra en lo humano. En esa forma analógica de hacer arte seguimos construyendo comunidad. Por eso, al ser contra sistémico, el arte se convierte también en un constructor de paz, porque es democrático: en el teatro, todos somos iguales frente al espectáculo. Por un momento, el espectador y el artista comparten un mismo plano, un espacio de diálogo y de comunión en medio de la tensión del mundo moderno. El hecho artístico en vivo –precisamente por ser efímero y analógico– es contracíclico, y en esa fugacidad radica su potencia como gesto de resistencia y como acto de paz, aunque sea momentáneo.

Oriana Favaro: Cuando lo que se representa tiene un verdadero valor, genera preguntas, provoca incomodidad en el espectador, incluso dentro de ese marco de armonía y paz que produce lo analógico. Creo que el arte adquiere sentido cuando trasciende el mero espectáculo, cuando no se limita al consumo ni a lo que está “de moda”, sino que apunta a interpelar. Si uno sale de la ópera y lo primero que piensa es en qué restaurante va a cenar, algo no funcionó. El arte debe incomodar –no desde el displacer, sino desde el movimiento– sacarnos un poco del lugar de confort donde no hay cuestionamiento y donde aceptamos el *status quo*, por miserable que sea. La construcción de paz también pasa por ahí: por el contenido que se ofrece y que elegimos ofrecer.

Didanwy Kent: Las artes escénicas siempre se han pensado como experiencias efímeras, pero no lo son. Son transitorias, no efímeras. El acontecimiento termina, sí, pero lo que sucede dentro de los cuerpos permanece. En la construcción de una cultura de paz, no debemos confundir paz con armonía. En la paz habita también la incomodidad, el conflicto, la pregunta. La acción política de la paz debería llevarnos a un territorio crítico, no necesariamente racional. Las comunidades sensoriales que se fundan en un acontecimiento escénico son, en sí mismas, un respiro, un parén-

tesis de la vida donde se ensayan otros mundos posibles. Por eso me interesa pensar: ¿cómo estamos imaginando esta construcción de una cultura de paz desde las artes?

Elías Gurevich: Una vez fuimos con un cuarteto de cuerdas a tocar a una fábrica en el sur de Argentina. Pensamos tocar “dos cositas” en el descanso del almuerzo, y terminamos interpretando el programa completo porque los trabajadores estaban fascinados con el sonido. Esa noche, treinta o cuarenta de ellos –personas que jamás habrían ido a un concierto– fueron a escucharnos otra vez. Para mí, eso es construir paz: romper con lo establecido. Me di cuenta de que mi prejuicio había sido clasista. Hubo quien disfrutó, quien no, pero todos compartieron algo. La paz es eso: intercambio, encuentro, la posibilidad de cruzar barreras.

Marcelo Lombardero: Sin ser ingenuos: el arte puede servir para construir paz, pero también puede ser un instrumento de manipulación. Pensemos en la Filarmónica de Berlín durante el nazismo. Por eso es crucial preguntarnos siempre desde dónde se habla y para qué. El mismo hecho –tocar en una fábrica– puede ser una acción libertaria o un acto de propaganda, dependiendo del contexto. El evento puede ser idéntico, pero la construcción cultural es completamente distinta.

Chuang Po-Hsiang(a través de intérprete): Mi danza también tiene que ver con la construcción de paz. Cada quien tiene sus colores, pero cuando una presentación se sostiene en la neutralidad, genera respeto. Esa sensación compartida –de tener un mismo cuerpo, de sentir las mismas emociones aunque pensemos distinto– crea empatía. Quiero mostrar que hay un lenguaje común entre nosotros, una comunicación posible sin necesidad de distinguir tanto. Mi obra *Palinogenesis*, que significa “reencarnación”, parte de esa idea: repetir para renacer. Busco que el público, en medio del caos, vuelva a su corazón y piense qué necesita realmente. La neutralidad, para mí, no es ausencia de sentido, sino un espacio donde todos podemos encontrarnos.



Marcelo Lombardero: Ser neutral ¿no es también una postura?

Didanwy Kent: Pienso en una paz que no sea sólo sinónimo de tranquilidad, sino también de vitalidad. La reflexión de Chuang me remite a una noción de paz que asocio con tres palabras: justicia, libertad y humildad. Humildad –*umiltà*, en italiano– significa literalmente “el agua que corre junto al río”, el cauce que fluye pegado a la tierra. Cuando pienso en la paz, pienso en una restauración de la justicia, en un mundo donde la cultura de paz predomina y donde la libertad sea posible. Me recuerda a esa imagen del agua que fluye sin pretender formar grandes océanos, sino simplemente permitir que toda vida tenga la posibilidad de existir y comunicarse. La paz, para mí, no es quietud. ¿Qué imaginarios de la paz hemos construido? ¿Qué tipo de paz queremos realmente?

Oriana Favaro: Comprendo las complejidades de la subjetividad humana: cada quien vive en su cuerpo, en su mente, en sus emociones, y a través de ello se comunica. No podemos dejar de ser subjetividad, pero cuando reflexionamos con honestidad, descubrimos que son muchas más las similitudes que las diferencias. ¿Por qué no hacer ese esfuerzo de humildad? ¿Por qué no apuntar

a lo que realmente compartimos como seres humanos, en lugar de discutir por aquello que nunca desaparecerá? Mi subjetividad no se anula ante la tuya; al contrario, ambas se fortalecen en el contraste. Si pudiéramos centrarnos en esos puntos de conexión, la humildad sería más fácil de ejercer, y la paz, simplemente, sucedería.

Elías Guverich: ¿Cuántos de nosotros escuchamos y realmente comprendemos lo que otros nos dicen? La mayoría de las veces escuchamos “arreglando”, filtrando lo que oímos según nuestros propios prejuicios. Creo que el denominador común de todo lo que hemos compartido hoy podría resumirse en una palabra: escuchar. Escuchar –en el arte y en la vida cotidiana– es un acto político y afectivo. Mientras los oía hablar, pensaba en eso: en la importancia de considerar si lo que dice el otro puede ser válido, aunque no coincida con lo que pensamos. En toda conversación, esa palabra –o su ausencia– sobrevuela constantemente.

Chuang Po-Hsiang (a través de intérprete): Estoy de acuerdo: hay que escuchar lo que dicen los demás. A mí me viene la palabra agua. Como artista, quiero ser como el agua: adaptable, tranquila, pero persistente. Prefiero parecerme a un lago más que al mar agitado; el mar tiene olas, el lago refleja. Esa

CAPÍTULO III

quietud no es pasividad, es equilibrio. Creo que el arte puede ofrecer esa imagen, ese gesto de calma que permite al público imaginar la serenidad, reconocerse en ella y, tal vez, aprender a escuchar también.

Participante 1: Como artista, creo que es muy difícil despojarse de lo que uno es. Eso siempre se comunica, inevitablemente, a través del arte. ¿Es posible realmente desprenderse de eso?

Oriana Favaro: ¿A qué te refieres con “despojarse de quién uno es”?

Participante 1: Pienso que, para alcanzar ese espacio de neutralidad, habría que deshacerse de lo que somos...

Oriana Favaro: Creo que ese es un trabajo personal que le corresponde a cada individuo. Una cosa es lo que somos, y otra es el medio que encontramos para interpretar o crear arte. En esa expresión, por supuesto, se filtra nuestra subjetividad, pero lo que cada uno es como persona –su biografía, su historia– es un trabajo interior que le pertenece a cada quien.

Participante 1: No me refiero a un trabajo psicológico, sino a que siempre comunicamos una parte de nosotros. Es muy difícil ser completamente neutro.

Elías Gurevich: Claro, no es fácil. Los músicos también proyectamos algo de nosotros, incluso cuando sólo interpretamos. Podemos sentirnos más cercanos a una obra que a otra, aunque no lo decidamos racionalmente. Lo político no siempre está en lo interno, sino en el contexto: por ejemplo, en una ópera, la elección del repertorio, el enfoque escénico o incluso el modo en que se organiza la producción. Todo eso es político, aunque no lo parezca.

Oriana Favaro: Exacto. Como dijo Marcelo antes, la neutralidad también es una postura política. Toda expresión artística lo es, porque parte de un sujeto que se posiciona. Lo interesante es que

muchas veces la obra habla por nosotros, incluso cuando no queremos decir nada.

Elías Gurevich: Y pensándolo bien, también ocurre en la música: ¿por qué tocar a este compositor y no a otro? La programación misma puede ser una decisión política o ideológica.

Didanwy Kent: Me parece sintomático cómo recibimos hoy una palabra como neutralidad. Desde una mirada occidental, siempre queremos comprender, clasificar, poner en discurso. Pero, ¿por qué no imaginar expresiones artísticas que no sean discursivas, sino concéntricas, que simplemente generen experiencia? Quisiera sumar un concepto a la idea de paz: la empatía. La posibilidad de encontrarse con el otro desde la humildad. ¿Cómo construir ese puente con la otredad? ¿Cómo crear con el otro y para el otro?

Oriana Favaro: Creo que Elías apuntaba a eso cuando hablaba de la escucha. La humildad es indispensable para reconocer al otro, sobre todo cuando no se nos parece. No siempre hay encuentro, pero sí puede haber apertura: estar en una postura receptiva, escuchar sin proyectar, comprender sin dominar. Cuando el otro siente que existe un espacio para su expresión, emerge la paz. La defensa desaparece y queda la posibilidad del diálogo: estoy aquí para escucharte, no para pensar por ti.

Elías Gurevich: Es la primera vez que participo en una conversación como ésta, donde se organiza un verdadero espacio de conocimiento compartido. Fue hermoso descubrir que “neutralidad” puede significar algo muy distinto en otras culturas. Si los artistas tuviéramos más instancias de diálogo como esta –y las instituciones las promovieran– quizá no cambiaríamos el mundo, pero sí podríamos cambiar nuestra realidad inmediata. A veces basta con que unos chicos escuchen una sonata de Bach en medio de una manifestación. Eso, para mí, ya es revolucionario.

Participante 2: Quisiera retomar algo: ¿qué ocurre después del evento artístico? Pensando en la cul-

CAPÍTULO III

tura de paz, habría que considerar el potencial de transformación del arte, no sólo en el espectador, sino también en el artista. "Yo transformo lo que ellos piensan, pero también esa experiencia me transforma a mí." Esa transformación no sucede de inmediato: es como la tierra húmeda junto al agua, que no es del todo barro ni del todo líquido, sino una materia nueva en constante cambio. Esa es, creo, la verdadera cultura de paz.

Oriana Favaro: Sí, coincido. Hubo un momento en la historia del arte en que surgió la pregunta: ¿arte por el arte o arte por la vida? Hoy esa tensión se complejiza: vivimos saturados de información, de discursos que parecen promover empatía o respeto, pero en realidad fragmentan y confunden. Por eso es importante atender al contenido de lo que ofrecemos: que sea algo que construya, que provoque una pregunta o un cambio, aunque sea mínimo. Si una obra no deja ninguna huella, si sales del teatro igual que como entraste, algo no funcionó. El arte debe transformar, aunque sea un milímetro.

Chuang Po-Hsiang (a través de intérprete): Respondo desde mi propia obra, "Palingenesis", que significa "reencarnación". Es un concepto oriental: repetir y renacer. A través de mi danza intento transmitir esa idea al público de América Latina. Aunque mi trabajo parezca neutral o sencillo, en realidad no lo es. Elijo temas esenciales para invi-



tar a la audiencia a detenerse, a volver al corazón. En medio del caos y la desinformación, quiero recordar que ya tenemos suficientes conflictos dentro de nosotros: hay que soltar el ruido externo y volver a lo básico. Hablar de emociones comunes, de lo que nos une como seres humanos, es también una forma de construir paz.

Elías Gurevich: Después de todo esto, pienso que sería maravilloso terminar un concierto y poder preguntarle al público: ¿te cambió algo?, ¿te potenció algo?

Oriana Favaro: Quizá no puedan responder de inmediato. Tal vez al mes, o dentro de dos años, recuerden y digan: "Esa experiencia fue un punto de inflexión en mi vida." Pero aún así, valdría la pena intentarlo.

Didanwy Kent: Es un territorio enorme el de la reciprocidad: ¿dónde se genera la relación entre artista y espectador? Pero precisamente esas son las preguntas que debemos hacernos sobre las artes escénicas y su papel en la cultura de paz. Hoy hemos ejercitado la escucha, ese murmullo entre lenguas, entre disciplinas, entre cuerpos. La paz, para mí, se construye ahí: entre el murmullo y el diálogo, entre lo que la cultura moldea y lo que nosotros moldeamos en ella. Las artes nunca son inocentes: siempre hay poder en juego, por eso debemos asumir su dimensión ética y política. No hay justicia sin diálogo, ni paz sin justicia, ni paz sin libertad... pero tampoco hay paz sin cuerpo. La paz –como el arte– debe tener cuerpo: debe fluir, como el riachuelo pegado a la tierra. No la imagino sin humildad ni sin conciencia de que somos parte de un territorio compartido. Tal vez el reto sea ése: dejar de romantizar al artista como figura superior y aprender, más bien, a ser canales del mundo, pegados al suelo, fluyendo con él.



La conversación coincidió en señalar que, actualmente, el hecho artístico suele confundirse con lo que muchos llaman evento artístico, asociado más al entretenimiento que a la creación cultural. Sin embargo, el hecho artístico se construye desde la conciencia del creador, que de antemano define hacia quién dirige su discurso y cómo lo articula. Es una construcción cultural, generalmente colectiva, que deja un sedimento, un aprendizaje continuo y una huella sensible en quienes participan de ella. Desde esta perspectiva, experimentar no se reduce a innovar en el lenguaje estético, sino que implica mantener una disposición constante hacia el cambio, una apertura a lo desconocido y la valentía para romper con las formas establecidas.

El concepto de la repetición vacía –aquello que sólo profundiza la huella de lo preestablecido– resonó como una advertencia sobre el riesgo de reproducir sin pensar. El arte, para seguir vivo, debe cuestionar no sólo sus propias estructuras, sino también las del artista que lo produce: sus hábitos, sus modos de mirar y de hacer. Su fuerza proviene de la capacidad de quebrar los moldes, de poner en crisis las convenciones del gusto y del mercado; de este modo, el arte se enriquece con la pluralidad y se convierte en un dispositivo crítico para señalar lo que se prefiere silenciar: lo indecoroso, lo incómodo, lo que no vende o no conviene mostrar. Frente a una cultura digital que tiende a monetizarlo todo, el artista contemporáneo debe resistir la tentación de producir mer-


cancias culturales y reafirmar su independencia ética y estética. El hecho artístico no busca vender ni convencer, sino propiciar el encuentro, el diálogo y la reflexión.

En las artes escénicas, cada puesta es un ejercicio de experimentación porque cada acto es irrepetible. La escena se convierte en un laboratorio donde se ensayan nuevas formas de relación con el público, con el entorno y con la propia sensibilidad. El cuerpo –como territorio compartido– es el espacio donde se restituye la experiencia colectiva de lo humano y se activa una comunicación sensorial que trasciende las jerarquías. Desde ahí, la acción política del arte se manifiesta como una forma de relación ética con el otro. El artista, incluso cuando se asume neutral, ejerce una postura política. El silencio o la indiferencia son también actos performativos, modos de posicionarse frente al mundo. Toda obra, en consecuencia, refleja una visión del presente, un modo de estar en la historia. Paradójicamente, el poder político puede ser más sensible al mensaje simbólico del arte que a sus discursos declarados: un recordatorio de que el arte comunica por su forma, por su contexto y por su presencia.

La cultura de paz aparece aquí no como un ideal abstracto, sino como una capacidad intrínseca del arte. Independientemente de su disciplina o tema, el arte crea espacios de comunicación horizontal donde los individuos se reconocen como iguales ante la experiencia estética. En un tiempo dominado por la virtualidad y la inmediatez, el hecho artístico preserva la posibilidad del encuentro

físico y del tiempo lento, convirtiéndose en una práctica contra sistema: un acto de resistencia frente a la velocidad, la fragmentación y la desmemoria. El arte construye paz cuando se enfoca en las similitudes humanas más que en las diferencias; cuando propicia momentos de comunión que suspenden las jerarquías y devuelven al espectador su papel activo como interlocutor. Su poder no reside en la armonía, sino en la incomodidad que despierta, en la pregunta que deja abierta, en la transformación que siembra. El arte no es un refugio del mundo, sino un modo de pensarlo.

El verdadero valor del arte surge cuando trasciende el espectáculo y el consumo para convertirse en un acto de conciencia. Su función no es complacer, sino interpelar, desestabilizar, cuestionar el orden de las cosas y ofrecer una posibilidad de reconciliación. Romper con lo establecido –destruir para reconstruir, dislocar para comprender–, en última instancia, una forma de paz activa: una paz que tiene cuerpo, que escucha, que fluye como un riachuelo pegado a la tierra.

En un mundo saturado de mensajes vacíos, la obra artística puede ofrecer un contrapeso ético y sensible. Al generar reflexión sobre lo que realmente importa y nos conecta, reafirma su papel esencial como vehículo de pensamiento crítico, de empatía y de transformación social. La cultura de paz, entendida así, no es un estado al que se llega, sino un proceso que se hace y nos hace, un movimiento continuo entre la humildad, la escucha y la conciencia del otro. 

CAPÍTULO IV

El arte como trincheras de la
resistencia simbólica



Conversación: “El arte como territorio de la memoria”, realizada en Piso 16 - Laboratorio de Iniciativas Culturales del Centro Cultural Universitario Tlatelolco (UNAM). Participaron: Isabel Toledo (moderación), Lucía Leonor Enriquez (invitada), Martín Bauer (invitado), David Gaytán (invitado), Jacobo Dayán (invitado). El diálogo se llevó a cabo en español. Transcripción, depuración y acompañamiento editorial-curatorial del capítulo: Claudia Llaca Galván.

¿Qué caminos tendría que seguir el arte para realmente impactar la cultura humana en un mundo brutalmente convulso y digitalmente enajenado como el actual? ¿Es posible, o siquiera pensarlo resulta absolutamente ingenuo? Alrededor de estas nociones se conversó en la mesa del 8 de octubre de 2025, en las instalaciones de Piso 16 del Centro Cultural Tlatelolco.

En el panel se congregaron voces provenientes de distintas visiones y formas de convivir con el arte. La dinámica de la mesa consistió en solicitar *a priori* a cada integrante que preparara sus ideas en torno al concepto central de este coloquio: *El arte como acción política y construcción de cultura de paz*, para presentarla como detonador de la conversación. La impactante investigación académica de la Dra. Lucía Leonor Enríquez sentó el tono de la mesa poniéndonos de frente con la realidad de vivir en un estado sitiado por el narco, donde la fuerza del arte permaneció como el único bastión entre la muerte y la esperanza. Una pequeña pero contundente muestra de que desde su dimensión simbólica y estética, las prácticas artísticas configuran espacios para imaginar otras maneras de coexistencia, de representación y hasta de reparación.

Si Enriquez nos abrió los ojos hacia el interior de un México convulso, el profundo conocimiento

sobre arte, cultura, derechos humanos y política internacional de Jacobo Dayan nos recordó que nuestro país no es el único y que la violencia y el genocidio son la realidad que nos rodea cada día. Dayan estableció su opinión en torno a la postura del arte, no sólo como acción política sino como lugar de resistencia frente a la incertidumbre de nuestros tiempos.

La experiencia en creación escénica, gestión y curaduría cultural de Martín Bauer ayudó a recordar que lo político no necesariamente surge de la obra, sino de la construcción del hecho artístico. Para finalizar, la dramaturgia del director de teatro contemporáneo, David Gaitán, quien estrenó su obra *El mar es un píxel*, dentro del marco del Festival CulturaUNAM, proveyó un interesante vistazo a lo que significa crear en estos tiempos. Esta pluralidad de perspectivas, sumada al encuentro físico e intelectual entre artistas, académicos y promotores culturales, dotó a esta conversación profundidad social, de un vistazo a la realidad que asusta, pero que empodera cuando se mira a través del arte y se descubre que sí hay algo que hacer desde esta trinchera que nos toca.

Isabel Toledo: Voy a acompañar esta conversación en torno a un tema que considero una urgencia colectiva: pensar el arte como acción política. Vivimos en un mundo que demanda una respuesta

CAPÍTULO IV

ética y sensible desde nuestras disciplinas y saberes. Mientras se cumplen dos años de la ocupación en Gaza, en nuestro país la violencia se vive tanto en lo público como en lo privado. Además, hemos atravesado semanas que han cimbrado a la comunidad universitaria por distintos acontecimientos, incluidos los daños que sufrió el Centro Cultural Tlatelolco tras la marcha del 2 de octubre. Todo esto ocurre en un contexto donde figuras conservadoras y fascistas ocupan puestos de poder, y donde parece que el discurso del miedo y del control se impone sobre la imaginación y la vida esas pulsiones que el arte convoca. En ese sentido, pienso que el arte, como acción política, es un espacio que propicia el encuentro: un encuentro que sana, que crea, que construye comunidad. En América Latina –en Argentina, en México y en otros territorios– abundan ejemplos de artistas y colectivos que han hecho de la violencia un territorio de construcción artística. Pienso en el *Siluetazo* en Argentina; en los bordados de las madres buscadoras en México, retomados por un colectivo de Guanajuato para desarrollar proyectos políticos; en el trabajo teatral de Teatro Línea de Sombra o de Lagartijas Tiradas al Sol; en las obras de Lola Arias en Argentina, de Mapa Teatro en Colombia, de Teresa Margolles desde las artes visuales, de Tania Bruguera en Cuba, o en la mirada teórica de Iliana Diéguez. Son apenas algunos ejemplos de grupos y creadoras que, aun sin abordar directamente la violencia o el documental, contribuyen a tejer lo social y a imaginar otros mundos posibles, a construir pensamiento y, sobre todo, encuentro. Integramos hoy un grupo diverso, con voces provenientes de distintas territorialidades, y me gustaría presentarles a cada una y cada uno:

Lucía Leonor González Enríquez, es investigadora en dramaturgia y docente. Doctora en Historia por la UNAM, forma parte del Seminario Permanente de Estudios de la Escena y el Performance. Su trabajo cruza temas como la desaparición, la memoria y la justicia, y se interesa particularmente por las teatralidades que generan contra narrativas poético-políticas en contextos de violencia. Jacobo Dayán, es especialista en derecho penal inter-

nacional y en derechos humanos, fue director de *Contenidos* del Museo de Memoria y Tolerancia, coordinó la Cátedra Nelson Mandela en Derechos Humanos de la UNAM y actualmente dirige el Centro Cultural Universitario Tlatelolco, donde también se articulan acciones artísticas vinculadas con la memoria, la justicia y la acción ciudadana. David Gaitán es director y dramaturgo, una de las voces clave del teatro contemporáneo. Su obra se ha presentado en distintos contextos internacionales y se ha traducido a varios idiomas; combina una exploración formal desde el lenguaje escénico con una reflexión sobre el poder, el contexto contemporáneo y las relaciones sociopolíticas. Martín Bauer es músico, compositor y gestor cultural argentino. Ha sido una figura esencial para renovar la escena musical y operística no sólo en Argentina, sino en otros países. Dirige el Programa Contemporáneo del Teatro Colón y la Maestría de Ópera Experimental de la UNTREF. Además, forma parte del equipo curatorial del Festival Internacional Cervantino. Su trabajo conjuga la creación con la gestión cultural para pensar nuevas formas de libertad y pensamiento político para los creadores escénicos. La idea es que hilvanemos nuestras perspectivas no para encontrar respuestas definitivas, sino para construir una apuesta en común sobre cómo pensamos hoy el arte como acción política. Le doy la palabra a Lucía Leonor...

Lucía Leonor González (lectura de texto): Tamaulipas es Tebas –dice Sara Uribe– y Creonte es el que lo amordaza todo. Esta imagen la tomé cuando hice un recorrido por Tamaulipas. Esta otrora casa de seguridad está ubicada en Ciudad Victoria. Carlos Valdéz, del colectivo Trueque, me llevó para condensar en una imagen esos años de violencia, de toques de queda autoimpuestos, de secuestros, cobros de piso, asesinatos y desapariciones. Yo estaba recorriendo varias ciudades de Tamaulipas porque quería entender cómo se había reconfigurado el teatro, cómo se mantenía vivo este arte que supone, en esencia, la reunión, el convivio de cuerpos, en un estado que ha sido escenario recurrente de las ‘necroteatralidades’, ese término con que Iliana Diéguez nombra las escenificaciones que exponen las muertes

CAPÍTULO IV

violentas para producir y sostener una cultura del terror; un estado donde se encuentra el sitio del holocausto migrante y donde se han localizado campos de exterminio como La Bartolina.

Mientras caminábamos, llegamos al cruce de la calle 16 y Berriozábal. Carlos me contó que el 31 de julio de 2013, Omar Vázquez, Javier Gete Morales y Luis Fernando Landeros fueron levantados: ese eufemismo que se usa para aludir a ese otro eufemismo terrible que es la desaparición de personas. Ese 31 de julio fue el último día que estos jóvenes representaron la obra *Fando y Lis*. Artistas escénicos, titiriteros, músicos y acróbatas, tenían un pequeño espacio al que bautizaron como *Centro Alternativo de Creaciones Artísticas S*, pronto conocido como CACAS. A pesar de los toques de queda que existían en la ciudad y de lo peligroso que se había vuelto compartir y convivir en un mismo espacio, en el CACAS se presentaban lecturas colectivas, conciertos, obras de teatro, exposiciones, fiestas y bazares, y estaban incursionando en la producción cinematográfica



independiente. Nadie sabe con certeza qué ocurrió; se sabe que su departamento estaba destrozado y que la camioneta que ocupaban estaba en ese cruce de calles, donde los jóvenes artistas hacían sus demostraciones de paz porque pensaban que sus intervenciones callejeras podían unir a la sociedad y moverla a combatir la violencia. Hasta la fecha no se sabe dónde están.

Poco antes de que lo levantaran, Fernando Landeros escribió en su página de Facebook lo que resultaría ser un último y angustiante cuestionamiento sobre su quehacer artístico:

Me encuentro en un problema terrible. Desde hace mucho tiempo creo que el arte es mi arma y que desde mi trinchera debo disparar, ayudar a la gente a abrir los ojos a lo que siento necesario. Ahora me pregunto: ¿vale la pena en un estado donde no hay opciones profesionales para estudiar teatro? ¿Por qué y para qué insistir? ¿Cómo se pone el cuerpo en un estado de cuerpos arrebatados y destrozados? ¿Cómo se generan y mantienen los procesos de creación teatral cuando los territorios afectivos, sociales y geográficos son atravesados por fenómenos de violencia tan horribles e inauditos que parecería imposible llevar a cabo el encuentro espacial y temporal que supone el hecho teatral?

Retomar esa pregunta inquietante de Fernando, valía la pena. En mi pesquisa cartográfica descubrí una serie de constantes que me permitieron delinear los teatros de la emergencia; entendiendo "emergencia" como una situación apremiante que precisa una respuesta; pero, sobre todo, como la concibe Reinaldo Laddaga: un fenómeno donde se busca que lo extremadamente improbable persista y se prolongue hasta volverse probable. Es en esta posibilidad de la emergencia donde se elige, de manera muy potente, la idea de acción de Hannah Arendt, cuando dice que la acción es la capacidad humana de llevar a cabo lo impro-

CAPÍTULO IV

bable y lo imprevisible de manera continua. Lo que voy a compartirles son testimonios de compañías de teatro de Tampico, Ciudad Victoria, Matamoros y Nuevo Laredo que, a pesar de todo, construyeron mundos en común.

Si, según Arendt, la política trata del estar juntos –los unos con los otros, los diversos–, espero que a través de sus voces trasluzca la reconfiguración de un quehacer artístico nacido en la turbulencia, que, a pesar de la improbabilidad, persiste y construye espacios de aparición donde esos mismos diversos accionan desde el cuidado y la resistencia.

Carlos Valdez, del colectivo Trueque, opina lo siguiente:

Supongo que todos los que hacemos teatro en Tamaulipas experimentamos el mismo bache. La gente no quería salir de sus casas salvo para lo absolutamente indispensable. En esos primeros años de gran violencia, recuerdo que habíamos organizado un festival de teatro y tuvimos que cancelarlo, por seguridad del público, de nuestros actores y la nuestra. Fue como una pausa. Necesitábamos descifrar cómo íbamos a hacerle, pero nunca nos pasó por la cabeza dejar de hacer teatro; sólo teníamos que encontrar la forma de hacerlo. Lo primero que descubrimos es que no podíamos hacerlo solos. Aislarse suponía un riesgo mayor, porque te volvías más vulnerable. La necesaria reconfiguración no sólo implicó una intensa comunicación entre las compañías y con la comunidad alrededor, también se modificaron ritmos y tiempos de trabajo.

Por su parte, Víctor Zavala, de *Doce, la Compañía*:

Si había que dar las funciones más temprano para que el público se sintiera más seguro, cambiábamos el horario. Sabíamos que en ese momento lo más importante de nuestra labor era abrir una

ventana a otras posibilidades de vida. Eso que nos estaba tocando presenciar o sentir no era Tampico, o no sólo era eso; el teatro podía hacer sentir otras emociones, alegría, imaginar otras vías, soñar.

Sandra Muñoz, de la misma compañía, opina:

Me preguntaban por qué no dejaba la ciudad; y en las muestras de otros estados nos objetaban que no reflejáramos la violencia y lo que estaba ocurriendo en Tamaulipas. O, al contrario, si la estética del montaje partía del cuerpo fragmentado, asumían de inmediato que respondía a que veníamos de un lugar violento.

Como parte de la reconfiguración que atravesaron las compañías, comprendieron que debían abordar, de algún modo, la realidad que estaban viendo, para asimilarla y ayudar a los demás a procesarla. Sin embargo, no querían hacerlo de forma directa: había una necesidad de no sumar más violencia, pues ésta ya se inscribía en el paisaje de sus ciudades. El teatro es un acto de resistencia –me subrayó Sandra Muñoz– y no sólo en Tamaulipas, es un acto de resistencia en muchas dimensiones: por la permanencia, por no permitirnos el autosequestro de nuestras propias ciudades, por el reto que significa construir ficciones tanto o más contundentes que la realidad misma.

Mónica Parra, de *Laberintos Teatro* mencionó:

Llegó un momento en que ya no me impresionaba ver a los colgados en los puentes; estaba como entumecida. Ya habíamos visto tanto, habían pasado tantas cosas, que todas esas imágenes de encajuelados, cabezas, balaceras, tuve que anestesiárlas. No es que se hubieran vuelto parte del paisaje, pero necesitaba no sentir las para poder seguir: dejar a mi hija con mi mamá y asegurarle que nos veríamos en un rato. En una ocasión teníamos que ir a

CAPÍTULO IV

dar función a Nueva Ciudad Guerrero y mi madre me suplicaba que no fuera. A pesar de las noticias y lo que nos enterábamos que ocurría allá, yo nunca consideré no ir. Mi mamá se molestó mucho conmigo, me reclamaba si acaso me importaba más el teatro que mi hija, que mi vida. Por supuesto que entendía su enojo y frustración, pero le dije que era algo que tenía que hacer y me fui. Al final de la función se acercó a nosotros el alcalde y nos dijo: ‘Sentí algo aquí’ –tocándose el pecho– ‘que no sentía desde que era niño’. Es por momentos así que vale la pena no rendirse.

En algún punto llegamos a creer que lo que hacíamos no ayudaba de ninguna forma a paliar lo que vivíamos, pero siempre teníamos experiencias que nos persuadían y seguíamos insistiendo. Así fue como aprendimos a sanar con el público.

La necesidad de tener un lugar es una realidad para la mayoría de las compañías, así que han tenido que procurarse espacios que sirvan no sólo para el ensayo o la presentación de su quehacer teatral, sino como lugares de intercambio y vínculo entre creadores y comunidad, a través de talleres, laboratorios, seminarios y exposiciones.

La *Compañía Cirqueros* opina que: “Un espacio es un riesgo, pero es una necesidad, porque cualquier negocio o local es susceptible de que la maña exija el derecho de piso; Caín Valdez, de *Project Art*, dice:

No distinguen que el arte aquí no es negocio. En realidad, no saben qué hacemos en estos espacios y creen que pueden sacarnos dinero, cuando todos los que hacemos teatro sabemos que a duras penas se saca para pagar la renta y mantenerlo. A mí me pidieron que les pagara, me amenazaron con quemar el lugar si no lo hacía. Les dije que adelante, que no tengo

dinero. ¿Qué me pueden quitar? Llevo 40 años ejerciendo teatro y si algo me enseñó esta profesión es la dignidad. A mí no me van a amedrentar: si me quitan un espacio, encontraré otro.

En ese sentido, escribe Joan Tronto que el cuidado implica todo lo que hacemos para mantener, continuar y reparar nuestro mundo, para que podamos vivir en él lo mejor posible; y, éste, incluye nuestros cuerpos, a nosotros mismos, nuestro ambiente y todo lo que buscamos entretener en una red compleja que sostiene la vida.

En las acciones de reconfiguración de las diversas compañías con las que compartí, resuenan potentemente estas premisas, pero se revelan de manera más contundente en la urgente labor que llevaron a cabo con la niñez.

Valentín Arias, de *Gato Teatro Negro*, me contó:

que un día su hermana llevaba a su sobrino a la escuela y había un decapitado en el camino. Por el barullo que se suscitó, la hermana de Valentín no se percató de lo que había pasado. Ella no vio al hombre, pero su sobrino sí. Hasta la fecha Valentín no sabe por qué su sobrino no vio a un hombre decapitado. “No sé si fue la inocencia de mi sobrino o qué, pero afortunadamente él no supo lo que vio; a él solo le inquietó que ese hombre durmiera tan raro.”

A partir de ese momento, el director supo que tenía que hacer algo para que eso que estaba ocurriendo en Tampico no les arrancara la inocencia a los niños, como a esos hombres la cabeza: “Nosotros ya estamos perdidos, dijo, pero los niños se pueden salvar.”

Con esa idea en mente se dedicaron a hacer teatro a domicilio: cargaban un teatrino, algunas marionetas, y tocaban de puerta en puerta para que aquellos que aceptaban recibirlos tuvieran la oportunidad de escuchar un cuento, o ver una

CAPÍTULO IV

pequeña obra, algo que les transmitiera afectos y emociones distintas a las que había afuera. Llevaron a los tamules –estos espacios autogestivos– teatro infantil y talleres para ofrecer a los niños un espacio para expresarse y convivir.

Llevábamos comida e intentábamos mostrarles otra forma de estar juntos, pero había comunidades donde era particularmente terrible escuchar las historias de destinos que parecían marcados: hijas de prostitutas que seguramente seguirían el mismo camino; niños que abandonaban la escuela y se dedicaban a drogarse o a vender droga. En fin, uno trata, uno debe seguir, porque creo que, de alguna manera, la creación teatral es una forma de rebelarse ante lo que se vive en nuestras tierras.

Una de las palabras que aprendí en mi visita al municipio de Aldama fue maravillar: una actividad que realizan los niños de Barra del Tordo y que consiste en acompañar a los pescadores durante su jornada para ayudarlos y, al final, recibir algunos pescados como pago. Los niños pueden venderlos o llevarlos a casa para comer.

Cuando la *Compañía 12* llegó a la comunidad, no fue fácil lograr que los niños se integraran al taller de teatro porque se iban a “maravillar”; pero, a través de dinámicas y juegos, empezaron a darle importancia a ese taller, hasta que se volvió parte de su vida y comenzaron a faltar cada



vez menos. Además, empezó a darse un fenómeno de contagio, porque el entusiasmo que sentían se replicó en sus hogares, sumando así cada vez más integrantes.

Sería injusto resumir la labor titánica que realizó la Compañía 12 con los niños, el trabajo que implicó para el equipo que los pequeños llegaran a montar obras e incluso participar en un festival. Pero, más allá de eso, fue a través del teatro que los pequeños entendieron el sentido del cuidado: el trabajo que realizaban para las presentaciones era algo que debía protegerse, el tiempo que dedicaban al taller debía respetarse; habían construido un mundo aparte y debían defenderlo.

Cuando fui a conocer a los niños de Barra del Tordo, todas las manos se levantaron cuando pregunté a quién le gustaría dedicarse al teatro cuando crecieran. Solo uno, de secundaria, dijo que no: él quería decir qué historias se debían presentar y ya tenía la primera: “sobre un pescador que no quiere atrapar peces porque es un pescador de sueños”. Al respecto me subrayó Sandra Muñoz: “Tamaulipas es mucho más que violencia y crimen organizado. Desde luego que esos fenómenos existen, pero coexisten con otros. Por ejemplo, en Tampico, cuando es temporada de mangos aprovechamos para compartirlos con los vecinos. Esos frutos se convierten en una oportunidad de charlar, convivir y compartir.”

Quizá lo más luminoso que me irradiaron estas compañías del noreste fue la claridad con que practican eso que Anna Tsing nombró la “supervivencia colaborativa”: esa que nos permite coexistir en ensamblajes polifónicos, que reconocen el necesario acompañamiento, contaminación y coordinación –aunque sea por un tiempo determinado–, para entender las vicisitudes del entorno y enfrentarlas en colaboración.

CAPÍTULO IV

El arte no salva, el arte no protege, pero por esos intersticios que abre para relacionarse, compartir, redescubrir a los otros, crear comunidad y resistir a pesar de todo, vale la pena.

Isabel Toledo: Muchas gracias, Lucía, por compartirnos tu investigación y por obligarnos a pensar-nos más allá de esta visión centralizada en la que a veces nos vemos inmersas por vivir en esta ciudad. Es importante reconocer cómo se vive el teatro en otros estados, donde la violencia tiene otras lógicas y opera de formas distintas. Me parece vital, además, reflexionar sobre el concepto del cuidado en tensión con la idea del arte como acción política, y sobre cómo el arte puede también construir espacios que sostienen a una comunidad desde distintos ejes.

Jacobo, te damos la palabra...

Jacobo Dayán: El título “El arte como acción política y construcción de cultura de paz” me parece una obviedad... pero no en estos tiempos. El arte es una acción política; siempre lo ha sido. Cualquier manifestación, reflexión, crítica o sensación sobre la realidad –expresada desde el arte o la cultura– acerca de la vida pública, la problemática, la belleza o las relaciones humanas, es una acción política. Vivimos, sin embargo, un momento en el que es necesario replantear esta posición; estamos en un mundo desfondado. La cultura de paz, en su concepción más amplia, es entendida por la UNESCO, primero, a nivel internacional, como el respeto a la Carta de las Naciones Unidas. Pero eso –entiendo– suena hoy como un término vacío en este mundo del genocidio en Gaza, de la guerra en Ucrania, del genocidio en Sudán. Los Estados deberían actuar bajo el marco de la ley internacional y no bajo la ley de la fuerza. Otro de los elementos centrales que identifica la UNESCO es el estado de derecho: la democracia, la tolerancia, la educación. Todos ellos están colapsados; no hay respeto por el marco internacional, ni compromiso con él. Las democracias se encuentran en plena destrucción en este siglo XXI; la democracia dejó de ser el proyecto que se pensó después de la Segunda Guerra Mundial y, más aún,

después del final de la Guerra Fría. El estado de derecho no es la norma –salvo en pequeños espacios. La tolerancia ha dejado de ser un valor defendido. La educación también atraviesa una crisis brutal: los modelos educativos están centrados en producir individuos útiles al mercado, no personas. Todos los elementos centrales para la cultura de paz están en ruinas. Pensar en su construcción en el mundo de 2025 podría parecer una idea ingenua. Son tiempos de resistencia y de creación de un nuevo paradigma civilizatorio, porque el nacido después de la Segunda Guerra Mundial está muerto. No se trata de una crisis momentánea que pasará para devolvernos al mundo optimista de los años noventa. No. Hay que repensar la educación, la cultura, la democracia, la forma en que difundimos y garantizamos los derechos humanos y el marco internacional.

En México, además, vivimos una particularidad doblemente grave. A esta gran crisis global se suma la llegada de lo a-humano: las violencias desatadas. Vivimos en un país colapsado, con múltiples violencias. Medio millón de personas han sido asesinadas en apenas dos décadas; más de 150 mil están desaparecidas. Y, sin embargo, en este país no se habla de los desaparecidos en ningún espacio público del gobierno. El fenómeno no existe: ni siquiera se reporta como delito de alto impacto. Tenemos trata de personas con fines de explotación sexual, reclutamiento forzado, esclavitud, extorsión, secuestro, cobro de piso, despojo de tierra y territorio. Son múltiples violencias en las que participan –y no es una exageración– el crimen organizado, las empresas y el propio Estado.

Ante este escenario, la pregunta es: ¿cuál es el papel del arte y de la cultura? No hay tiempo para frivolidades; son tiempos de resistencia, con una obligación ética y moral de enfrentar esta realidad y de nombrarla, sobre todo en entornos donde no se habla de ella. Afuera hay una normalidad que pretende que no vivimos en el país del medio millón de asesinados, de las seis mil fosas clandestinas, de los 72 mil cuerpos en espera de ser identificados. Ese no es el país que se muestra en ninguno de los gobiernos: todos han hecho cifras

CAPÍTULO IV

alegres, escondiendo muertos y desaparecidos, en una política de seguridad, justicia y cultura perversa y frívola.

¿Qué nos queda al resto? Nos queda el arte y la cultura, sí, como formas de resistencia, pero también como formas de denuncia. Porque si ante esta realidad el arte y la cultura no dan un paso al frente –no para adornar el horror, sino para repensar el paradigma civilizatorio en que vivimos y, al menos, intentar detener la masacre– entonces el arte no estará a la altura del tiempo que le tocó vivir. Tendríamos que volver la mirada a la generación que vivió el colapso anterior. Hace cien años, el mundo atravesaba una crisis similar. Habría que ver cómo reaccionaron los artistas y las instituciones culturales –sobre todo europeas– que se enfrentaron al horror de su tiempo, incluso antes de la Segunda Guerra Mundial.

El arte tiene que dar un paso al frente. Las instituciones culturales deben asumir su responsabilidad histórica ante este momento de desfonde civilizatorio.

Martín Bauer: Quiero empezar pidiendo disculpas, porque hay muchas cosas que no sabía. No conocía lo ocurrido el 2 de octubre, ni algunos de los detalles que mencionó Jacobo. Por eso, quisiera plantear una opción distinta para sumar a esta reflexión. Primero, creo que el arte no tiene por qué dar respuesta ni explicación a todo. Está bien cuando lo hace, pero no tiene esa obligación, y ese punto suele ser controvertido; segundo, me parece importante tener conciencia de algo, cuando el poder político –por llamarlo así– ataca, no ataca sólo a los artistas; también a los trabajadores, a los productores, a los intelectuales, al mundo académico, a los científicos; es decir, no hay una discriminación específica, aunque históricamente sí la ha habido. Tercero, coincido con Jacobo en que hay una “vuelta a la resistencia”, una posición mucho más explícita por parte del mundo del arte y la cultura frente a los fenómenos políticos que nos atraviesan. Nos gusten, o no, son parte de nuestra vida, pero no nos conciernen únicamente a nosotros. Hay un regreso –proba-

blemente impulsado por las redes– a una expresión artística más directa, más militante, como la que existió en otras épocas. Sin embargo, entre esos extremos, surgieron también otras formas de resistencia o de acción que no fueron tan explícitas, pero sí profundamente revulsivas, y que produjeron transformaciones estéticas y políticas sin proponérselo de manera frontal.

No todo arte político va “directo al grano”; Brecht, por ejemplo, sí lo hacía: su teatro era de acción, quería despertar al público y pedirle que, al salir, transformara el mundo. Pero hubo otros artistas igualmente militantes que actuaron desde otra lógica. Uno que admiro mucho es Luigi Nono, muy comprometido con el Partido Comunista italiano y amigo de Cacciari. Su obra *Il canto sospeso* está basada en textos de personas encarceladas en campos de concentración nazis. Era compositor, y su música exigía que esos textos formaran parte del material, pero no de manera literal. Hubo una famosa polémica con Stockhausen, quien le reprochaba que los textos no se entendían; sin embargo, ese gesto de usar la palabra como materia sonora y no como mensaje directo, fue en sí mismo un acto de resistencia.

El poder político, a veces, es más sensible a lo que el arte produce que a lo que el arte dice. Pensemos en la Unión Soviética después de la revolución: ¿por qué se suicidó Maiakovski? ¿Por qué fusilaron a Meyerhold? Si uno revisa su teatro, lo fusilaron no por lo que decía, sino por lo que no decía. ¿Por qué Shostakóvich vivió paranoico toda su vida? Stalin fue a ver su ópera *Lady Macbeth*, y luego apareció una crítica demoledora en el *Pravda*. Desde entonces, Shostakóvich no volvió a escribir ópera. O el caso de Mandelstam, que ni siquiera era un poeta político, aunque la censura lo vigilaba de cerca. Él y su esposa memorizaron sus poemas para preservarlos, porque escribirlos significaba exponerse al riesgo; no había en ellos mensajes explícitamente políticos, pero sí una forma de pensamiento que el poder no toleraba: la abstracción, el silencio, la libertad interior. Eso era, quizá, lo que más inquietaba al régimen: la imposibilidad de controlar lo que no se dice, lo

CAPÍTULO IV

que se sostiene en la sutileza del lenguaje y en la imaginación.

Quiero dar un ejemplo de *posición política muda* pero radical: en 2008, el director de la Bienal de São Paulo decidió dejar uno de los pabellones completamente vacío, sin una sola obra; fue su modo de protestar contra el recorte presupuestal. No dijo nada, pero el gesto tuvo un efecto político enorme. En este gran contexto –que tuvo momentos claramente “brechtianos”, como los de hoy, amplificados por las redes– me interesa traer también otros modos de manifestarse. John Cage, por ejemplo, fue un artista experimental con ideas profundamente políticas, aunque no las formulara de modo explícito. A veces uno calla y, aun así, dice mucho. Cage propuso que el gusto y la memoria individual del compositor no importaban, incluso que ni siquiera importaba quién hacía la obra: lo esencial era que la obra existiera. En un campo tan dominado por el narcisismo, esa idea era radical. Compuso obras a partir del azar, del *I Ching*, desplazando la autoría hacia un espacio colectivo. Hay una frase de Lautréamont –a quien probablemente no conocía– que dice: “*La poesía no debe ser hecha por uno, sino por todos.*” Cage la llevó a la práctica. Más adelante creó sus *Piezas números*, obras para 58 músicos sin director. Cada músico tenía su partitura y sabía cuándo comenzar a tocar su fragmento; el resultado era una música densa, armónica y libre. Me parece que esa imagen –58 músicos tocando juntos sin director– es una de las más poderosas metáforas de la horizontalidad: una comunidad donde no hay jefes, ni última palabra, ni jerarquías.

El último ejemplo que quiero traer es el de Susan Sontag, cuando montó *Esperando a Godot* en Sarajevo durante la guerra, en los años noventa. Ella fue varias veces, y se preguntaba qué podía hacer por esa ciudad sitiada. Eligió esa obra de Beckett, una pieza donde los personajes esperan a alguien que nunca llega. No hay mensaje político, pero la elección fue precisa: representaba a los habitantes de Sarajevo, que esperaban, sin esperanza, a que algo ocurriera. En medio de los bombardeos, sin luz, con actores que habían per-



dido peso por el hambre y un público que no sabía si saldría vivo del teatro, esa representación fue un gesto político devastador; puso a Sarajevo en la agenda mundial sin pronunciar una sola consigna. Ese tipo de acciones me conmueven y me interesan, porque yo trabajo en ámbitos donde lo artístico y lo técnico son determinantes. En un concierto de violín, el violinista debe tocar bien, ¿dónde queda, entonces, la política cuando se trabaja en ese nivel de exigencia estética y abstracta? Creo que sigue estando ahí: en la manera de organizar, de compartir, de convivir.

Para cerrar, les cuento que a fin de año haremos, en el “Centro de Experimentación”, del Teatro Colón, una obra por los cien años de Satie, *Vexations*, que dura entre 22 y 24 horas; en ella, se alternan pianistas: concertistas, estudiantes, músicos de jazz o de folklore. Tocan, uno tras otro, el mismo fragmento mínimo. Me interesa esa política de la obra: la convivencia horizontal entre profesionales y *amateurs*, la comunidad que se forma en esa repetición compartida. Porque, al final, la política tiene muchas formas de manifestarse, y el desafío del arte está en reconocer cuál de ellas elegimos ejercer.

CAPÍTULO IV

David Gaitán: Tenía una respuesta casi prefabricada: toda obra de teatro es política, simplemente por su disposición escénica. Por la dictadura de la percepción, el teatro implica un escenario y un grupo de personas concentradas en un mismo punto; ese acto, al ser colectivo, es inevitablemente político. Mi definición ha cambiado con los años, a partir de preguntas sobre qué tipo de artista soy y quiero ser, y cómo acomodo mis inquietudes políticas y estéticas dentro del arte. Durante un tiempo, decidí separar tajantemente ambas dimensiones; sentía que el arte debía desmarcarse de la intención política, porque pertenecen a territorios distintos, y usar la plataforma artística para alcanzar fines políticos le restaba potencia al arte. Esa convicción me funcionó como brújula durante una parte importante de mi obra; sin embargo, la brutalidad del presente te catapultó como artista y te obliga a sofisticar la relación entre arte y política. Hoy creo que el arte puede ofrecer experiencias con objetivos estrictamente estéticos, distintos de aquellos que buscan generar un fenómeno político. Son dos maneras diferentes de entender una obra. Lo estético y lo político se alimentan de impulsos artísticos distintos.

Una de las posibilidades más poderosas del arte es la de colocar ideas complejas, paradójicas, que pongan al espectador en lugares difíciles; esa incomodidad alimenta el pensamiento y genera nuevas preguntas. En cambio, el arte que persigue la experiencia política parte de otra urgencia: llenar los huecos que el discurso oficial no puede o no quiere nombrar. La furia que deja ese vacío impulsa al artista a decir: "Voy a tomar esta vitrina para nombrar lo que el Estado se niega a decir"; esa, es una experiencia de enorme potencia y su legitimidad ni siquiera debería discutirse.

Es el arte el que llama genocidio al genocidio, el que dice "fue el Estado", el que afirma que cada persona es libre de amar a quien quiera. El simple hecho de verbalizar esas verdades las vuelve poderosas, emotivas, contundentes. Y aunque sus fines sean distintos, ese impulso también está presente en la búsqueda estética: provocar reflexión, conmover, transformar. En *Enemigo del pueblo* nos

preguntamos: ¿qué ocurre cuando una persona mezquina dice la verdad? ¿Cómo reacciona la sociedad frente a esa incomodidad? Ese teatro que busca una experiencia estética dialoga con la moral, la usa para crear tensión, incluso para entretener; en cambio, en una obra como *En primera persona*, el propósito es otro: honrar a las víctimas, rescatar la verdad, decir lo que no se ha dicho. Son objetivos distintos, pero igual de válidos.

Esa claridad me ha ayudado a orientarme en mi trabajo. Tanto la experiencia estética como la política comparten un mismo territorio, pero también enfrentan riesgos. Uno de los más grandes es el del "yo" del artista. En las obras con un propósito político, el ego puede volverse un obstáculo: cuando la intención se desplaza de la causa o de las víctimas hacia la necesidad de obtener reconocimiento personal, el gesto político pierde fuerza y autenticidad. Del mismo modo, en las obras que buscan una experiencia estética, si el creador no logra desprenderse de sí mismo, la obra se empobrece. Cuando el miedo a ser malinterpretado o juzgado inhibe la libertad de creación, la pieza se vuelve rígida, y el espectador lo percibe de inmediato. Por eso, es importante saber qué tipo de pieza se está construyendo y qué propósito la sostiene. Después, claro, los cruces entre ambas dimensiones y su análisis contextual son lo que realmente robustecen la experiencia.

Los ejemplos que mencionaba Lucía lo ilustran: un colectivo que va a una casa en Tamaulipas, en el momento más violento, a contar una historia de amor. Si uno lee la dramaturgia aislada, tal vez no vería nada político; pero, en ese contexto, es un gesto decididamente político. Las herramientas están ahí para mezclarse y usarse según lo que se desee decir. A mí me ha ayudado a entender qué tipo de agua quiero agitar en cada momento; y, claro, cuando uno se aproxima al activismo desde el arte y experimenta su potencia transformadora, es muy difícil desprenderse de esa fuerza. La sensación de pertinencia que produce es brutal: llenar un vacío que el Estado deja a través del arte genera un impacto tan inmediato que cuesta regresar al terreno puramente estético.

CAPÍTULO IV

Creo que ambas líneas –la estética y la política– son igualmente legítimas. Cada artista, en su momento vital, hace lo mejor que puede. El simple hecho de poner una obra frente a otros ya es un acto heroico; pero, insisto, cuando uno descubre la potencia de dar voz, de llenar los silencios del Estado, es casi imposible no seguir dialogando desde ahí.

Isabel Toledo: Cerrar contigo, David, permitió articular un recorrido muy interesante. Escucharte hablar de cómo piensas la relación entre lo estético y lo político, con la verdad al centro, nos ayudó a comprender la pluralidad de perspectivas que se reunieron hoy. Comenzamos contigo, Lucía, desde la investigación y los testimonios, donde el cuestionamiento estético ocupa otro lugar y el teatro se convierte en muchas cosas: un espacio de encuentro, una manera de mirar el mundo desde otro ángulo. El teatro, en particular, convoca al trabajo colectivo y a una relación con el espectador que, en sí misma, construye comunidad. Después, Jacobo nos ofreció una lectura política del arte como espacio de denuncia, recordándonos su papel irrenunciable frente a la injusticia. Luego, Martín habló desde su conocimiento disciplinar sobre cómo, incluso desde los márgenes de cada práctica, es posible incidir, transformar y crear contra narrativas; mencionaste, además, algo fundamental: desde la gestión cultural también se pueden generar nuevas



formas de producción, y por tanto, nuevas formas de vida para quienes hacemos arte. Ese tema, profundamente político, no lo habíamos tocado tanto hoy, y me alegra que haya aparecido. Y finalmente, cerrar contigo, David, desde tu mirada como creador y desde la urgencia que te atraviesa en este momento, nos ayuda a pensar en la responsabilidad y la libertad que implica decidir qué decir, desde dónde y para quién.

Hay algunas personas que nos acompañan hoy y, si lo desean, podemos escucharlas.

Participante 1: La manera de abordar este punto en común depende mucho de las experiencias de cada quien. Me quedo pensando en una pregunta fundamental: ¿paz para quién y desde dónde? Como se mencionó antes, la ultraderecha tiene su propia noción de paz y sus formas de actuar para alcanzarla; desde otros frentes políticos también luchamos por construir la nuestra. Pienso, además, en el papel del artista: aquel que busca lo estético y aquel que utiliza el arte como herramienta política; pero sobre todo, en el artista que se pregunta desde dónde habla, desde qué contexto crea. El artista que quiere ser, el que es y el que puede ser según sus circunstancias. Desde ahí, desde ese lugar, puede generar espacios, voces, historias y ficciones que reflejen su realidad, aunque no siempre logren llegar a todo el público. Me quedo, entonces, con esa pregunta abierta: ¿cómo abordar el arte, desde dónde hacerlo y con qué propósito?

Martín Bauer: Percibo que aquí hay un cuestionamiento a cierta contradicción entre el discurso político y lo que finalmente ocurre en términos artísticos. Si me invitaran a responder desde el arte y

CAPÍTULO IV

me preguntaran: “Martín, ¿qué harías para decir algo en medio de todo esto tan dramático?”, montaría Julio César de Shakespeare, sin cambiarle una sola palabra. Me parece profundamente valioso porque es una obra increíblemente actual, donde y cuando se monte: una reflexión sobre el poder, la traición, la manipulación y la multitud. Su vigencia demuestra que el arte no necesita actualizar su lenguaje para hablar del presente; basta con confiar en su propia potencia. Eso es lo que intento transmitir: que también hay una forma de resistencia en dejar que el arte hable por sí mismo. Ésa, me parece, es su fuerza.



Jacobo Dayán: Creo que necesitamos refinar nuestra lectura de la realidad contemporánea. Ya no estamos en un dilema entre derechas e izquierdas, sino entre regímenes que reconocen y respetan la dignidad humana y los que no. En teoría vivimos en un país gobernado por la izquierda... pero, habría que preguntarse qué tipo de izquierdas existen aquí y en otras partes. Hoy esa diferencia se ha difuminado, y la sensación que me genera es que vivimos en La zona de interés, de Martin Amis –llevada después al cine. Ese espacio donde el horror ocurre justo detrás del muro, mientras nosotros habitamos una aparente normalidad. Vivimos como si estuviéramos aislados de los cinco genocidios que suceden hoy en el mundo, o de las miles de desapariciones que ocurren a diario en este país. La pregunta que deberíamos hacernos, como artistas, académicos o ciudadanos, es: ¿cómo queremos habitar esa zona de interés? ¿Tenemos algo que decir o preferimos ser como el casero que

alquila la casa junto al campo de exterminio y sigue con su vida? Ese es, me parece, un posicionamiento profundamente personal y, al mismo tiempo, épico. Todas y todos habitamos esa zona, hasta que la tragedia nos toca directamente y nos pasa del otro lado del muro. Pero estamos ahí, conviviendo con el horror. Esa novela y esa película son brutales porque no hablan del Rudolf Höss de hace ochenta años, sino de nosotros, hoy: del Mediterráneo, de Gaza, de Ucrania, de Sudán. Y de cómo elegimos mirar –o no mirar– lo que ocurre.

Participante 2: Umberto Eco decía en el siglo XX que es muy difícil que el artista se separe de su contexto y que, de manera inconsciente, siempre termina transfiriendo a su obra su propio ser político; pero entonces, ¿cómo definimos “política”? Si entendemos la política como toda acción humana, no es posible desprenderla del arte, porque está intrínsecamente ligada al autor y a su mirada del mundo. ¿Puede, entonces, existir una obra de arte –no una pieza propagandística– sin un matiz político? ¿Puede el arte ser realmente neutral?

Martín Bauer: Me parece que hay una dimensión nueva y muy interesante en todo este tema de la inteligencia artificial, que parece invadirlo todo y que, en realidad, todavía no comprendemos del todo. Hay un cuento de Borges, *Funes, el memorioso*, donde se percibe su genialidad: imaginen, en 1944, cómo pudo anticipar algo tan próximo a nuestra realidad. O Kubrick, con *2001: Odisea del espacio*: una computadora que desarrolla celos, emociones y desencadena un desastre. Ambos anticiparon, de algún modo, la inteligencia artificial. Me interesa pensar qué hay detrás de esas mentes que logran ver antes que los demás. ¿Cómo pudieron intuir lo que hoy vivimos? Creo que eso vuelve a poner el foco en algo esencial: el talento. Aunque muchos lo nieguen, el talento existe. En la creatividad, en la imaginación y en la lucidez de ciertos artistas hay una capacidad de adelantarse al tiempo, de responder a preguntas que todavía no sabemos formular.

Lucía Leonor González: Justo pensaba en la necesaria distinción entre lo político y lo panfletario;

CAPÍTULO IV

por eso traía a colación la reflexión de Hannah Arendt: cuando analiza el totalitarismo, señala que muchas personas no saben cómo definir la política, porque la palabra está cargada de prejuicios y desconfianza. Si entendemos la política como los vínculos que se tejen entre las personas y las acciones que se dan en el espacio público, hablamos de algo distinto, que no se reduce a los actores tradicionales del poder; en ese sentido, todo arte es político. Ser neutral también es tomar una postura ante los acontecimientos, porque incluso el silencio y el “no decir” son actos performativos: también comunican, también actúan.

Las compañías de las que hablé no se propusieron “hacer arte político” como una consigna; estaban viviéndolo; asimilaban lo que ocurría y lo incorporaban necesariamente en su trabajo. En ese momento, Tamaulipas atravesaba una censura tremenda –impuesta y autoimpuesta– y era inevitable encontrar maneras de procesar la realidad. No se trataba de declararse militantes, sino de sobrevivir, de crear desde el riesgo. Cada quien lo hacía desde su trinchera, con sus estéticas, sus poéticas, sus modos de compartir; pero, siempre –siempre– estamos tomando posición frente a los acontecimientos, incluso cuando creemos que nos mantenemos neutrales.



David Gaitán: Creo que cualquier artista, al momento de crear una obra, lo que en el fondo busca es hablar de su dolor: de lo que le atraviesa, de lo que le está ocurriendo y necesita articular; ese impulso íntimo, personal, es el punto de partida. Con el tiempo, cuando se mire en conjunto el *corpus* artístico de una época, lo que emergerá será un testimonio político muy claro: ahí estarán las huellas de lo que ocurrió, de las posturas que se asumieron, de las movilizaciones, de quienes decidieron tomar distancia, de los gestos más literales y de las metáforas que acompañaron ese momento. El arte, en ese sentido, deja una de las huellas históricas y políticas más fieles que existen



Isabel Toledo: Me parece un buen momento para concluir. Me quedo con la imagen de La zona de interés, que trajo Jacobo, y con la idea de que, de una u otra manera, todas, todes, todos habitamos distintas zonas de interés generadas por nuestro contexto y nuestros privilegios. Esa imagen nos recuerda que tenemos una responsabilidad como agentes políticos: mirar lo que ocurre del otro lado de la barda y, desde ese lugar, decidir cómo posicionarnos. En nuestro caso, desde el arte y la cultura.

El arte, como una de las expresiones más altas de la cultura humana, es una acción política en sí misma, más allá del fenómeno estético que persiga. El autor no puede desligarse de su contexto ni de su condición política: incluso de manera inconsciente, su obra registra el pulso de la sociedad y el ritmo de los tiempos que habita. Si bien existe el arte militante, es fundamental distinguir entre lo propagandístico y lo verdaderamente artístico, pues la dimensión política del arte no siempre emana del contenido de la obra, sino del acto mismo de su creación, de sus condiciones de producción y de su circulación. En las artes escénicas, más que el autor, son el director, el gestor, el programador o el productor quienes construyen ese hecho artístico que, en su articulación con el entorno, deviene acción política.


En el contexto nacional y global post pandémico de los años veinte del siglo XXI –marcado por la polarización social, la crisis de las democracias, el resurgimiento del autoritarismo y la normalización de la violencia como lenguaje político– el arte vuelve a situarse como un espacio de resistencia, crítica y denuncia. Su fuerza política radica tanto en su capacidad para cuestionar los imaginarios dominantes como en su poder de abrir zonas de escucha, reflexión y reparación simbólica. Desde ahí, el hecho artístico se afirma como una plataforma para romper con las estructuras obsoletas del pasado y ensayar nuevas formas de comunidad y sensibilidad, aun cuando todavía no sepamos cómo se configurarán.

Esa transformación se hace visible en el arte contemporáneo, que busca dismantlar las jerarquías tradicionales y explorar modelos de creación más horizontales. En lugar de responder a las viejas lógicas de autoridad y competencia, el arte actual ensaya procesos de colaboración y co-creación, donde la igualdad se vuelve parte esencial del acto creativo. En este horizonte, la construcción de una cultura de paz sólo puede entenderse si

incorpora la inclusión, la diversidad y la equidad de género como principios activos –no como consignas– dentro de los procesos de creación y de gestión cultural.

Al mismo tiempo, el arte amplía su dimensión pedagógica y comunitaria: las prácticas que promueven la participación colectiva, la mediación y la educación artística extienden su poder transformador más allá del escenario o del museo, hacia la vida cotidiana, los vínculos y las maneras en que imaginamos lo común. El arte también opera como una forma de memoria y de resignificación del territorio: un medio para recuperar la historia, sanar el trauma y reconstruir el tejido social. Desde esta perspectiva, el artista contemporáneo enfrenta el reto de equilibrar sus inquietudes estéticas y políticas, no sólo en su proceso creativo, sino en la definición misma de su identidad: el lugar desde el que habla y hacia el que desea dirigir su palabra.

Los participantes de este diálogo coinciden en que la crisis actual es de tal magnitud que el arte, por sí solo, no basta para construir un camino definitivo hacia la paz; sin embargo, también reconocen que en su capacidad de resistencia y de imaginación reside una fuerza indispensable: la de nombrar lo que otros actores políticos callan, y hacerlo desde un territorio legitimado por su propia naturaleza simbólica: el escenario. En ese espacio donde la palabra se convierte en acción y la sensibilidad en pensamiento, el arte reafirma su papel como herramienta de conciencia y como posibilidad de transformación social.

En última instancia, el arte no puede resolver los conflictos del mundo, pero sí ofrece un modo distinto de habitarlos; en su fragilidad y potencia se cifra una forma de esperanza: la de imaginar, desde la sensibilidad y la creación, los futuros posibles de una humanidad que todavía busca reconciliarse consigo misma 

A woman with dark hair, wearing a purple knit cardigan over a matching purple top, is shown from the chest up. Her right hand is raised high with fingers spread, and her mouth is open as if she is shouting or singing. The background is dark, and a large, stylized green graphic element is visible on the left side of the frame.

CAPÍTULO V

De la pantalla al escenario:
Breaking the Waves y la
política de la emoción

Conversación: “*Breaking the Waves: From Movies to Opera*”, realizada en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (UNAM). Participaron: Gerardo Kleinburg (moderación), Missy Mazzoli (invitada), Lorena Maza (invitada), Royce Vavrek (invitado). El diálogo se llevó a cabo en inglés. Transcripción, depuración, traducción al español y acompañamiento editorial-curatorial del capítulo: Claudia Llaca Galván.

El mundo contemporáneo es, en esencia, multimedia. Nos hemos habituado a las experiencias inmersivas que combinan recursos digitales, análogos o humanos para construir realidades estéticas envolventes; pero esta fascinación no es nueva: desde finales del siglo XVI, cuando la música, la actuación, el canto, la literatura y las artes plásticas se conjugaron para dar origen a la ópera, la sensibilidad humana ha mostrado una inclinación constante hacia las experiencias integrales. En un sentido amplio, la ópera puede considerarse la primera experiencia inmersiva multimedia de la historia, razón por la cual ningún otro arte ha logrado destronarla en más de cuatro siglos.

Desde su aparición a finales del siglo XIX, el cine se convirtió en su más feroz contendiente, al ofrecer una experiencia sensorial semejante, aunque más accesible y democrática. Sin embargo, lejos de desplazarla, terminó por expandir el territorio simbólico de la ópera, invitándola a dialogar con la imagen, el montaje y la tecnología. La ópera no desapareció: se transformó en un laboratorio capaz de reinventarse al ritmo del mundo. Hoy, aquella rivalidad se ha convertido en un juego de espejos: el cine se vuelve fuente de inspiración para la ópera contemporánea, que halla en él tanto una narrativa adaptable como un territorio emocional donde explorar la tensión entre lo ín-

timo y lo monumental, entre la imagen y el sonido, entre el cuerpo y su representación.

Breaking the Waves –la película de 1996 de Lars von Trier, transformada en ópera por Missy Mazzoli y Royce Vavrek– materializa este tránsito entre lenguajes. Su paso del cine a la ópera relee la historia desde otro lugar de enunciación, desde una escucha más que desde una mirada. Su presencia en el Festival CulturaUNAM responde tanto al estreno en México y América Latina de una obra relevante dentro del repertorio contemporáneo, como a un gesto curatorial: situar el pensamiento artístico como espacio de diálogo entre disciplinas y como forma de acción política.

En este conversatorio, Mazzoli y Vavrek comparten los detalles de un proceso creativo que desborda el ámbito estético para plantear preguntas éticas, políticas y afectivas sobre el arte, la fe y el cuerpo femenino. Para el Festival CulturaUNAM, esta conversación no se presenta como un apéndice ni como una curiosidad operística, sino como una reflexión sobre el poder político de la forma artística: cómo el arte, al ser capaz de construir mundos paralelos, también ensaya modos posibles de comunidad y de paz.

Gerardo Kleinburg: En este conversatorio a propósito del estreno en México y América Latina de

CAPÍTULO V

la ópera *Breaking the Waves*, de la compositora estadounidense Missy Mazzoli y del libretista canadiense Royce Vavrek, nos acompaña también Lorena Maza, una importante directora de escena mexicana. Como saben, hoy y mañana tendremos en la Sala Miguel Covarrubias, a las 19:00 horas, el estreno de este título poderosísimo, basado en la película emblemática de los años noventa de Lars von Trier. Comencemos por el origen del proyecto. *Breaking the Waves* es una película emocionalmente intensa y compleja. ¿Cómo surgió la idea de convertirla en una ópera? ¿Quién propuso la adaptación y cómo se involucraron ambos?

Missy Mazzoli: La idea de adaptar la película surgió de Royce, así que prefiero que él cuente la historia del origen del proyecto.

Royce Vavrek: Missy tuvo una residencia de tres años con el *Philadelphia Music Theater Group* y la *Gotham Chamber Opera*, con total libertad para diseñar su propio programa creativo. El primer año lo dedicó a explorar el mundo de la ópera; al siguiente, me buscó para decirme que quería proponer una ópera como proyecto de segundo año. Le dije: "Missy, creo que tenemos que adaptar *Breaking the Waves*". Y al inicio, dijo que no.

Missy Mazzoli: Me negué al principio porque la película es muy intensa. No me preocupaba tanto la controversia como la carga emocional. Pensaba que como compositora, yo sería quien tendría que vivir con esa intensidad todos los días durante años, y no sabía si podría sostenerlo. Dije que no, pero la idea no se me salió de la cabeza. Eso me hizo ver que ahí había algo que valía la pena explorar. Al final acepté, y me alegro muchísimo: fue nuestro primer gran éxito internacional como equipo. La pieza sigue revelándome cosas; cada nueva producción o conversación me hace descubrir algo distinto en la historia.

Gerardo Kleinburg: Lars von Trier está asociado a la estética *Dogma 95*, que rechaza la música incidental y ciertos artificios. ¿Qué les atrajo de esta historia para transformarla en una pieza musical?

Royce Vavrek: *Breaking the Waves* no pertenece formalmente a *Dogma 95*, pero ya anuncia esa estética: cámara en mano, una atmósfera casi documental. La película tiene música, pero sólo en momentos puntuales y breves bloques. Y ahí, creo, fue donde tú, Missy, viste un espacio para la exploración musical.

Missy Mazzoli: Sí. Nunca habría adaptado una película con música omnipresente o una banda sonora que subrayara constantemente las emociones. En *Breaking the Waves* hay música en la escena de la boda, en las transiciones entre capítulos, pero nada que te diga cómo sentirte. Eso me dio espacio para imaginar mi propio mundo sonoro, centrado en la vida interior de los personajes.

Gerardo Kleinburg: Yo pensaba en Verdi leyendo a Shakespeare o en Puccini yendo al teatro a buscar historias para convertirlas en óperas. Hoy, ese teatro podría ser el cine. ¿Por qué adaptar una película tan lograda? ¿Qué opinan de la relación actual entre cine y ópera?

Royce Vavrek: En la escuela nos repetían que las mejores oportunidades de adaptación están en las obras imperfectas. Yo no lo veo así. Creo que uno tiene que engancharse con las historias que no lo sueltan a uno. No tendríamos las grandes óperas basadas en Shakespeare si alguien hubiera decidido no tocar las obras maestras. Es importante no decir: "Esto es brillante, mejor no lo adaptemos". El cine es una fuente preciosa de literatura contemporánea. Es emocionante trabajar hoy, cuando grandes cineastas usan ese lienzo enorme que luego podemos traducir al gran lienzo de la ópera. Ambas formas integran música, texto, imagen, actuación. También me encantan las novelas y los argumentos originales; todo está ahí, disponible. Se trata de encontrar esas historias que se adhieren a ti.

Missy Mazzoli: Para mí, *Breaking the Waves* es casi una película perfecta en cuanto a tema y construcción. Pero cada género tiene sus límites. Yo puedo hacer cosas en una ópera, que von Trier no puede hacer en el cine. Sentí que, especial-

CAPÍTULO V

mente en el personaje de Bess, había una dimensión que él no exploraba a fondo –y eso es legítimo, responde a su punto de vista y al medio– pero vi un espacio para profundizar en ella desde la ópera. Creo que, si el cine hubiera existido en tiempos de Verdi o Puccini, ellos también habrían adaptado películas.

Gerardo Kleinburg: Tengo una pregunta para ustedes y para el público: ¿de qué se trata verdaderamente *Breaking the Waves*? ¿Fanatismo religioso? ¿Masculinidad tóxica? ¿Inocencia autodestructiva? ¿De qué va realmente?

Missy Mazzoli: Von Trier decía que la película trata sobre la bondad. Quería hacer una historia donde casi todos los personajes actuaran desde lo que consideran “lo mejor” para el otro. Hay un par de figuras crueles, pero la mayoría actúa de acuerdo con su propia idea del bien... y aun así todo se derrumba. La pregunta es cómo llegamos de A a B: ahí está la parte más interesante. La ópera, en términos generales, habla de lo que significa ser una buena persona y de lo subjetivo que es ese concepto. Es una reflexión sobre fe, lealtad y, para mí, sobre la experiencia de ser mujer en el mundo actual. Ser mujer implica tener a todo el mundo diciéndote qué hacer, y cada voz dice algo distinto. Eso es lo que vive Bess. Es un drama ficcional, sí, pero es una versión amplificadora de lo que muchas mujeres so-



portan todo el tiempo: presiones sobre cómo vestirse, cómo trabajar, cómo vivir; líneas difusas entre lo “aceptable” y lo “inaceptable”. En Estados Unidos esto se vuelve cada vez más visible desde la política: se dicta a las mujeres qué pueden y qué no pueden hacer, a menudo de forma contradictoria. *Breaking the Waves* señala esa tensión, y por eso quise escribirla.

Gerardo Kleinburg: ¿Qué opinas, Lorena?

Lorena Maza: Estoy de acuerdo. Bess es el único personaje que actúa desde un centro silencioso y puro. Los demás son violentos en distintos niveles, y eso está bellamente plasmado en la ópera.

Missy Mazzoli: Sí. Casi todos los demás personajes explotan, gritan, intentan controlar. Ella mantiene una fe silenciosa, inamovible.

Lorena Maza: Y hay una fuerza enorme en ella. Sabe lo que quiere y quién es, aunque lo exprese de forma suave y callada. Esa complejidad la vuelve fascinante. Decías que te inspiras en la gente, que quieres ser una compositora de tu tiempo. ¿Qué sigue? ¿Te interesa la política?

Missy Mazzoli: La política siempre está de fondo. Ya mencioné la situación actual de las mujeres en Estados Unidos. Lo próximo es una ópera en torno al mito del *American Dream*, un concepto vago y amplio, que exploraremos en *Lincoln and the Bardo*, a estrenar-

CAPÍTULO V

se en la *Metropolitan Opera*. Trata del duelo en una nación dividida, algo cada vez más relevante. Me interesa el efecto de la política en la gente, el impacto del cambio climático en la vida cotidiana. Otros compositores se inclinan más hacia la naturaleza, el paisaje, las texturas; yo, incluso cuando escribo sobre eso, busco siempre el lado humano.

Gerardo Kleinburg: ¿Quieres agregar algo, Royce?

Royce Vavrek: Me fascina la gente. Me emocionan las formas particulares de expresión, los estilos de vida. Leo mucho, veo muchas películas y series; siempre busco maneras singulares de enfrentar el mundo. Podría escribir una ópera donde las montañas canten himnos –las montañas seguramente podrían cantar– pero al final me interesan más las personas... y los animales.

Gerardo Kleinburg: La película tiene un lenguaje directo, casi documental, con cámara en mano. ¿Cómo tradujeron ese hiperrealismo al lenguaje operístico, simbólico y estilizado? ¿Qué ofrece la ópera que el cine no, y viceversa?

Royce Vavrek: Von Trier usa muchos close-ups de Emily Watson, que interpreta a Bess. Las producciones actuales suelen hacerse en teatros relativamente pequeños, lo cual incrementa la tensión, pero la ópera también tiene la capacidad de llenar grandes espacios con una voz. No podemos hacer un close-up literal en ópera, pero sí podemos ofrecer monólogos interiores que funcionan como un acercamiento al alma del personaje. Esa fue una de las claves: darle a Bess arias extendidas, sobre todo en sus diálogos con Dios, para hacer un *close-up* a su interior sin necesidad de cámara.

Missy Mazzoli: La ópera también ofrece algo que el cine rara vez explora: la acumulación de capas. Incluso la ópera más sencilla combina texto, contexto dramático, música, escena viva. Esas capas pueden decir cosas distintas e incluso contradictorias, y eso se parece mucho a cómo nos sentimos en la vida real. Rara vez estamos en un estado puro de felicidad; casi siempre hay mezcla de nostalgia, miedo, deseo. La ópera puede ilu-

minar esa complejidad. Y, al ser un arte en vivo, la mirada del público es libre: no está atada a la perspectiva de un cineasta. Es otra forma de habitar el drama.

Lorena Maza: Tu música, Missy, trabaja casi como un naturalismo de capas: una cosa sobre otra y otra. Vemos lo que pasa por fuera y por dentro al mismo tiempo. Eso genera un retrato muy preciso del personaje: parece un *close-up*, pero en realidad lo estamos viendo desde muchos ángulos. Es un *close-up* musical.

Royce Vavrek: La ópera, en su mejor momento, es virtuosa, y el virtuosismo adopta formas distintas. La película tiene una intensidad emocional febril; nosotros buscamos el equivalente vocal y dramático. Pienso en *Silent Light*, de Carlos Reygadas, otra adaptación que hice. Es casi el negativo de *Breaking the Waves*: la potencia emocional está ahí, pero la "moneda de cambio" es el silencio y esas largas escalas sonoras. También hay virtuosismo en explorar eso.

Gerardo Kleinburg: Otra diferencia es la superposición de voces y el *tempo*. La ópera decide de antemano cuánto dura cada cosa; el cine negocia más libremente. ¿Cómo piensan estos elementos?

Missy Mazzoli: El compositor es, en buena medida, el dramaturgo: decide la duración. Es algo que se aprende con el tiempo, viendo teatro, cine, comparando página y escena. Trabajamos muy de cerca con la dirección, preguntando dónde hace falta más o menos tiempo. Hacemos talleres, escuchamos la obra, ajustamos para condensar o extender el drama.

Royce Vavrek: El cine y la televisión también pueden superponer voces, pero en la ópera la superposición vocal adquiere un peso dramático muy particular. Me gusta preparar momentos para que Missy los convierta en texturas de voces simultáneas. Lo hermoso es reunir varias voces que conserven su individualidad y, a la vez, construyan algo común. En el inicio del tercer acto de *Breaking the Waves* hay un trío donde varios perso-

CAPÍTULO V

najes cantan al mismo tiempo, y esa “cacofonía” está al servicio de una idea muy clara. Luego esas ideas pueden regresar sólo como melodía: ya no necesitas las palabras.

Lorena Maza: Ese trabajo de capas, de *pentimenti*, es música para los oídos de una directora de escena. Saber que la compositora pregunta “¿tienes tiempo?” o “¿extendemos el momento emocional?” es un lujo. Las contradicciones que puedes colocar en la música –un personaje dice algo mientras otra línea insinúa lo contrario– generan una tensión dramática enorme. Tu música es muy teatral.

Missy Mazzoli: ¡Gracias!

Gerardo Kleinburg: ¿Cómo trabajan, en concreto, libretista y compositora? ¿Cómo se da ese intercambio?

Royce Vavrek: Primero hablamos mucho, armamos un esquema narrativo, lo presentamos a quien encarga la obra. Luego escribo un primer borrador del libreto, lo discuto con dramaturgos, lo ajusto. Intento entregar un texto sólido, sabiendo que cuando Missy empiece a componer surgirán nuevas necesidades. A veces me llama para decir: “Aquí hay quince líneas recitadas, ¿podemos reducirlas a dos y pasar a un aria?”. Entonces condenso sin perder sentido. La música debe liderar: la ópera es teatro musical y su motor principal es sonoro.

Missy Mazzoli: Se nota cuando compositor y libretista no se hablan: la música atraviesa las palabras sin habitarlas. Si un texto no me inspira, le pido a Royce que lo cambiemos. Y también sucede al revés: a veces la música se ajusta al momento dramático. Para cuando llegamos al taller, todo tiene que funcionar como un solo organismo. No puedes aferrarte a nada.

Royce Vavrek: En las primeras óperas uno quiere meterlo todo. Con el tiempo aprendes que habrá otras oportunidades y que no es necesario decirlo todo en dos horas.

Lorena Maza: ¿Y cómo se conocieron?

Missy Mazzoli: En el vestíbulo del *Carnegie Hall*. Royce presentaba un espectáculo con el compositor David T. Little, a quien yo conocía. Escuché un fragmento de *Dog Days*, su ópera conjunta, y me pareció increíble. Pregunté quién había escrito ese texto y me dijeron que Royce. Me presenté, una semana después fuimos a comer, y el resto es historia.

Royce Vavrek: Esa noche me diste una pequeña postal de *Song from the Uproar*, la primera ópera que te ayudé a completar. Fue el inicio de este “romance musical”.

Gerardo Kleinburg: Bess es uno de los personajes femeninos más complejos del cine y ahora también de la ópera contemporánea. ¿Cómo la construyeron musical y textualmente? ¿Cómo se refleja su evolución en la partitura?

Missy Mazzoli: Se la suele describir como ingenua, y algo de eso hay, pero para mí lo dominante es su fuerza interior, su determinación y su fe. Es profundamente religiosa y su fe en Dios es literal. En la película hay escenas en las que habla con Dios y se responde con una voz masculina y grave. A partir de ahí la construí como un personaje extremo, de convicciones extremas, pero con momentos de alegría luminosa. En el primer acto hay una verdadera historia de amor, que necesita sentirse real. Luego, ese brillo se va descomponiendo. La mezcla de fortaleza y alegría se transforma en algo casi monstruoso hacia el final, y eso precipita su caída.

Gerardo Kleinburg: ¿Y musicalmente?

Missy Mazzoli: La ópera comienza, como la película, con un momento en solitario de Bess. El aria *His Name is Jan* la muestra pidiendo permiso para casarse con un forastero. Está construida con pequeños fragmentos lúdicos y con abundantes pasajes de glissando –el deslizamiento continuo entre dos notas, que produce una tensión sonora entre la estabilidad y el desequilibrio– lo que introduce disonancias en medio de melodías



efervescentes. Predominan las cuerdas y el clarinete. Cuando habla con Dios, el ambiente sonoro se vuelve más oscuro, cercano a la voz de los ancianos de la iglesia. El coro la imita y responde. Y aparece una guitarra eléctrica sólo en esos momentos, como símbolo de la expansión de su mundo interior.

Gerardo Kleinburg: Has hablado mucho de Bess, de la perspectiva de género. En la película, director y guionista son hombres; en la ópera, el libretista y el director de escena también. La presencia de una compositora mujer cambia el centro de gravedad. Missy, ¿cómo crees que tu mirada influyó en la narrativa? Royce, ¿cómo conectas tu escritura con esa perspectiva?

Missy Mazzoli: Ser mujer cambia todo, incluso cuando no escribo sobre política o sexualidad de manera explícita. Es la forma en que veo el mundo. Nos propusimos hacer algo diferente a la película. Una de las claves fue colocar a Bess en el centro de un círculo de voces que le dicen qué hacer: Dios, la madre, el esposo, los hombres de la iglesia, la cuñada, el pueblo entero. Cada vez que me atoro escribiendo, vuelvo a esta imagen. Así estaba concebida la escenografía original: Bess

en el centro, rodeada de voces, creando una sensación de claustrofobia. Creo que eso se aparta de la película y responde a mi perspectiva.

Royce Vavrek: He escrito varias óperas centradas en mujeres jóvenes. Hablamos mucho, al inicio, sobre si yo era la persona adecuada para ciertos proyectos, y Missy siempre ha sido muy clara en abrir ese espacio. En Norteamérica se discute mucho quién tiene derecho a contar qué historias. Es peligroso decir que sólo una libretista mujer puede escribir personajes femeninos. Necesitamos todas las perspectivas. Trabajo con artistas indígenas en Canadá; mi intención es justamente abrir espacio para que sean ellos quienes cuenten sus historias. Espero que haya muchas mujeres escribiendo historias feministas poderosas y también personajes masculinos terribles. La clave al crear personajes es la compasión: incluso si el personaje es terrible, tienes que encontrar en ti la máxima compasión posible para representarlo de manera compleja.

Gerardo Kleinburg: El arte como acción política y como camino de paz es uno de los ejes del Festival. *Breaking the Waves* confronta la violencia simbólica y moral de una comunidad cerrada.

CAPÍTULO V

¿Puede la ópera ser una forma de acción política?

Royce Vavrek: Cualquier obra de arte puede ser política. En nuestro caso, creo que la fuerza política está en una protagonista que tiene voluntad. Bess toma sus propias decisiones, incluso rodeada de voces que quieren decidir por ella. Eso la emparenta con muchos personajes femeninos del pasado, pero con una diferencia clave: aquí sí hay agencia. Hay obras explícitamente politizadas; no sé si siempre motivan el cambio, pero son importantes. Nuestra contribución va por otro lado: por la construcción de personajes que, en condiciones imposibles, luchan por mantener el control de su vida.

Missy Mazzoli: La relación de cada compositor con la política es personal. Yo rara vez uso un lenguaje político directo; trabajo más en planos metafóricos. El gesto político puede estar en el escenario, pero también en las estructuras. Hay compañías que anuncian que cuentan “historias de mujeres” y luego encargan todas sus obras a hombres. Inicié un programa para compositoras adolescentes y jóvenes no binarias, porque a esa edad casi nadie las mira. Eso, para mí, es una declaración política, sobre todo en un contexto donde este tipo de trabajo se etiqueta como “ideología de género”. Es algo que hago paralelo a mi trabajo escénico. El arte opera en muchos niveles.

Gerardo Kleinburg: Vivimos en un mundo marcado por polarización, guerra e inequidad. ¿Qué papel puede jugar la ópera –con su mezcla de arte, pensamiento y emoción– para ayudarnos a entender o a sanar nuestro presente?

Missy Mazzoli: Una de las cosas más poderosas de la ópera es esto: entramos a la sala como extraños y, en pocos minutos, estamos hablando de amor, fe, muerte, esperanza, política. La ópera permite que un grupo de desconocidos se exponga a situaciones extremas en un espacio relativamente seguro y luego hable de ello. Esa posibilidad salvó mi vida: me dio una forma de conectarme con el mundo cuando era muy joven. Por eso estoy comprometida con abrir ese espacio a otras personas.

Royce Vavrek: Sí: empatía colectiva. Me encanta la idea de experimentar algo con gente muy distinta y luego hablar de lo que resonó o no. No creo que la amplificación defina qué es ópera, pero la experiencia acústica –escuchar una voz sin filtro, en un espacio compartido– es impresionante.

Missy Mazzoli: La ópera es multimedia por definición. Incluso la más antigua lo es. Cuando voy a ver ópera, siento que me sueltan dentro de un mundo; dejó de ser una espectadora distante. No es como una galería, donde la experiencia puede ser profunda pero más separada. En la ópera me siento inmersa. Por eso me interesa tanto hacerla: para ofrecer esa inmersión.

Lorena Maza: La ópera es un gran lienzo para hablar de cosas muy importantes de manera directa. Las múltiples capas –texto, música, escena– te llevan a un universo completo. Entrás al teatro y de pronto escuchas, ves, sientes. Ése es el poder de la ópera: las palabras y todo lo que las rodea en esta forma de contar historias.

Gerardo Kleinburg: A pesar de su crudeza, *Breaking the Waves* termina con una imagen de trascendencia. ¿Creen que, en esencia, esta obra ofrezca esperanza? ¿Qué tipo de transformación esperan encender en la audiencia?

Royce Vavrek: La palabra “esperanza” me resulta extraña para esta pieza. Prefiero “trascendencia”. No creo que el objetivo sea que el público salga esperanzado, pero sí que se enfrente a las emociones que la obra provoca. Ojalá la ópera haga sentir muchas cosas diferentes y obligue a confrontar la propia capacidad de empatía hacia un personaje que toma decisiones radicales. Creo que al final la obra deja más bien un estado de reflexión trascendente, que una alegría simple.

Missy Mazzoli: No buscamos una catarsis cerrada. Quiero que el epílogo ocurra en el vestíbulo, en el bar, en las conversaciones posteriores. Si al final Bess cantara desde el cielo diciendo que todo está bien, no habría nada de qué hablar. Preferimos que el público salga con más preguntas que

CAPÍTULO V



respuestas. Sabemos que eso puede frustrar, pero podemos vivir con ello.

Participante I: Como cineasta, me intriga algo: el cine también es inmersivo, tiene capas, música, una gran imagen en un espacio cerrado. Sin embargo, cada vez que voy a la ópera lloro. Siento que la diferencia está en la voz. ¿Qué opinan?

Royce Vavrek: Es curioso: aún no he presenciado una ópera en la que la sola voz me haga llorar. Sé que a muchas personas les ocurre, y me encantaría que me pasara, pero vengo del teatro musical y mi formación original es cinematográfica.


Estudié cine, luego pasé al teatro musical y de ahí llegué a la ópera. Lo que más me conecta es la historia; quiero ser llevado por ella en un viaje espectacular. La ópera, a diferencia de otros géneros, sobrecarga los sentidos: no sólo ofrece grandes relatos, también pequeñas historias que pueden sentirse como ocurrencias tardías, y sin embargo me entusiasma adentrarme en ellas tanto como en un gran musical de Broadway. Amo perderme en un mundo nuevo, lleno de experiencias sensoriales, con la certeza de estar en buenas manos, guiado por compositores y directores que saben exactamente hacia dónde conducirnos... (termina la grabación).

Si el cine es una forma de literatura moderna, la ópera es su espejo emocional. Ambas disciplinas comparten la voluntad de crear mundos totales donde la realidad se traduce en símbolo. Pero mientras el cine tiende a sugerir, la ópera amplifica, lleva al extremo la emoción y el conflicto, hasta convertirlos en una forma de conocimiento.

En *Breaking the Waves*, esa intensificación no busca perfeccionar la película de von Trier, sino dialogar con ella desde otro punto de vista. La ausencia de banda sonora en el filme abre un espacio para la música, y con ella, para una nueva lectura del personaje de Bess: ya no la víctima inocente, sino la mujer radical y autónoma que sostiene su fe incluso frente a la violencia de las voces que intentan dictar su destino. Que esta relectura provenga de una compositora mujer no es un dato menor: en un campo históricamente dominado por hombres, Mazzoli convierte la ópera misma en un acto político, en un espacio de disidencia y reescritura simbólica.

A lo largo del diálogo, los creadores coinciden en que todo acto artístico es político cuando produce empatía; no por emitir consignas, sino porque

reúne cuerpos y conciencias en una experiencia compartida. La ópera –como toda práctica viva– no busca adoctrinar, sino poner en movimiento los afectos: reunir a extraños en una sala para enfrentar, juntos, lo inefable. Esa comunión sensorial y colectiva convierte al arte en una forma de resistencia emocional frente a la fragmentación del presente.

El arte, dicen, no transforma por decreto: lo hace porque persiste en la memoria. Su potencia política radica en su capacidad de dejar preguntas abiertas, de activar un pensamiento que continúa más allá del teatro o del festival. En tiempos de polarización y desencuentro, *Breaking the Waves* propone una forma de resistencia silenciosa, una pedagogía del sentir: escuchar, observar y compartir un espacio donde la emoción se vuelve pensamiento. En esa experiencia –la de un público que respira al mismo ritmo que la música– se cifra la aspiración más profunda del arte: no salvarnos, sino enseñarnos a imaginar otros modos de estar juntos. Esa es, también, la apuesta del Festival Cultural UNAM: hacer del arte una forma de pensamiento público, una herramienta crítica y afectiva para construir, desde la belleza, una cultura de paz 



A woman with dark curly hair, wearing a white strapless dress, is looking to her right. A large, semi-transparent yellow graphic, resembling a stylized letter 'A' or a similar shape, is overlaid on the left side of the image. The background is a blurred indoor setting with a ceiling and some architectural elements.

CAPÍTULO VI

Bailar bajo la lluvia:
el arte como forma de armonía

Conversación: "La historia completa. Thomas Jolly en México", realizada en la Sala Miguel Covarrubias del Centro Cultural Universitario (UNAM). Participaron: Lorena Maza (moderación), Naian González Norvind (co-moderación y traducción eventual) y Thomas Jolly (invitado). El diálogo se llevó a cabo en francés. Transcripción, depuración, traducción al español y acompañamiento editorial-curatorial del capítulo: Karla Elisa Morales Vargas. **Las fotos de este capítulo son de Hiram del Prado / Cultura UNAM.**

Aunque esta conversación con Thomas Jolly no formó parte del coloquio: "El arte como acción política y cultura de paz", el Festival CulturaUNAM decidió incorporarla por razones estrictamente curatoriales. No es un "extra" ni un apéndice simpático: es un caso de estudio que condensa con claridad cómo el arte –cuando toma la ciudad como escenario– formula comunidad, negocia con la realidad y activa el discernimiento público. Tener a Thomas Jolly –director artístico de la ceremonia de apertura de París 2024– en diálogo con Lorena Maza y Naian González Norvind nos permitió revisar, desde dentro, la cocina de una producción que conjugó mito, historia, logística de alto riesgo, protocolo de Estado y deseo artístico en un solo tejido.

¿Por qué traer esta mesa a las páginas del libro? Porque aquí se narran procedimientos replicables para cualquier institución cultural –y para la UNAM en particular: 1) cómo se construye un "recinto narrativo" antes que un espectáculo; 2) cómo se articula un consejo de autoras y autores (historiadora, novelista, guionista, dramaturgo) para poner en común criterios de sentido; 3) cómo se une –en vez de secuenciar– show, desfile y protocolo para evitar la postal y producir un "gran nosotros"; 4) cómo la inclusión deja de ser consigna y se vuelve diseño operativo: de la elección de cuerpos y lenguajes de movimiento a la accesibilidad urbana (el "enrobado" de los Campos

Elíseos para la llegada igualitaria a Concordia en los Paralímpicos).

Jolly no llega con una épica de gigantismo, sino con una ética de servicio: acepta proyectos "cuando no sabe cómo hacerlos", no por temeridad sino para aprender y para servir al mayor número de personas. Ese doble eje –aprendizaje y servicio– ancla la conversación y explica decisiones clave: evitar la tarjeta postal de París; leer el Sena como dramaturgia viva (y recordar la mitología de Séneca, la ninfa que se vuelve río para escapar a la violencia); insistir en la República como modelo de convivencia no partidista; elegir artistas por lo que personifican y no sólo por su fama; activar todas las músicas y danzas (del *eurodance* a la ópera, del *krump* al *bouffon*) para que la diversidad no sea una cita al pie, sino el ritmo que organiza la escena.

En el centro, un método: definir intención, armar un marco y negociar con lo real. La lluvia, el viento, la crecida del río, los puentes sin planos, la *conciergerie* con expedientes sensibles detrás de cada ventana: todo ello devino materia escénica. El aprendizaje –en palabras de Séneca– fue "aprender a bailar bajo la lluvia": sostener el 90% del plan A en tiempo real porque el público merece la mejor versión posible, y a la vez modular en vivo sin traicionar el sentido. Esa combinación de ambición poética y humildad práctica es, para el festival, un modelo de trabajo.

CAPÍTULO VI

Finalmente, esta mesa ilustra algo que nos importa como universidad: el arte como tecnología cívica. Jolly lo dice sin grandilocuencia: el teatro es *polis*, servicio de discernimiento. La ceremonia produjo un efecto no previsto –unidad y orgullo– en un país crispado. La conversación nos recuerda que la alegría pública también es política cultural, y que la curaduría no es la suma de eventos, sino una hipótesis de sociedad: un “nosotros” que se escribe con cuerpos, música, imágenes y decisiones de producción. Por eso este diálogo está aquí: para aprender a producir ciudad con arte.

Lorena Maza: Muy buenas tardes, tengan todos, y bienvenidos a esta conversación con el gran creador escénico Thomas Jolly. Thomas, gracias por estar aquí con nosotros en esta bella Sala Covarrubias del Centro Cultural Universitario. Bienvenida también Naian González Norvind a esta conversación convocada por CulturaUNAM.

Quiero comenzar dando un poco de contexto: quién es y cómo llega este gran creador; su formación, su trayectoria, para dimensionar la figura de Thomas Jolly. Tú comienzas como actor desde muy pequeño en una compañía de teatro infantil en tu ciudad natal, Rouen, Normandía, al noroeste de Francia. De ahí pasas a estudiar teatro en la Universidad de Rouen y después en el Teatro Nacional de Bretaña. Ahí también te inicias como director. Formas tu propia compañía, *La Piccola Familia*, y emprendes proyectos interesantísimos, por ejemplo una trilogía de Shakespeare, basada en Enrique VI que dura dieciocho horas y culmina con un Ricardo III, que tú mismo actúas. Esta pieza se presenta completa en el Festival de Aviñón en 2014, un gran hito. A partir de ahí incursionas en la ópera y el teatro musical; diriges artísticamente el *Centro Dramático Nacional de Angers* y también eres profesor en diversos conservatorios. Finalmente llegas a los Juegos Olímpicos, un salto asombroso.

Lo que más me gusta –y aquí la primera pregunta– es que eres un animal escénico. Tu formación es muy clásica y, hasta donde entiendo, tu centro es el actor. Para empezar: ¿cómo te defines hoy como

“Siempre me pregunto qué voy a aprender, en qué seré desafiado y qué me va a mover.”

artista, como creador escénico? ¿Cuál es la esencia para ti, sin importar lenguaje o formato –teatro, música, ópera o espectáculo épico–? ¿De dónde viene esa esencia?

Thomas Jolly: Siempre me pregunto qué voy a aprender, en qué seré desafiado y qué me va a mover. Acepto o inicio proyectos cuando no sé cómo hacerlos; justamente por eso quiero hacerlos. Y, al mismo tiempo, me interesa pensar cómo servirá este proyecto al mayor número de personas. La herramienta que más me interesa es el discernimiento: cómo nuestras obras –ya sean espectáculos, óperas, teatro o cine– ponen en circulación el pensamiento, para que cada persona aprenda algo y piense por sí misma al volver a casa. Son dos ejes que me mueven: cómo me sirve y cómo sirve a muchos. Mi primer trabajo es el de actor. Me convertí en director porque era un actor sin trabajo y, tras toda mi formación, eso me enfadó. De pronto me encontré acompañado por dos nuevos amigos: la soledad y la inactividad. Un actor, incluso si está solo en escena, nunca está solo. Y un actor inactivo deja de funcionar. Pensé: el pianista puede practicar en casa; el bailarín trabaja su técnica; el pintor pinta; el escritor escribe... ¿por qué el actor tendría que esperar a que un director lo llame? Decidí hacer jugar a otros. Con *La Piccola Familia* nos reunimos algunos amigos para seguir haciendo teatro juntos, no para “montar una obra”, sino para mantener nuestras máquinas: voz, memoria, respiración, cuerpo. Propuse montar una pieza breve de Marivaux, *Arlequín pulido por el amor*, en tres semanas. Sin dinero: hicimos colecta de ropa en el pueblo para el vestuario y cortamos mantas térmicas de bomberos para crear efectos “mágicos”. La montamos entre nosotros, y ese *Arlequín* lleva diecinueve años en gira. Así me volví *metteur en scène*: por accidente, como respuesta a no querer sufrir la inactividad del actor.

CAPÍTULO VI

“Mamá, dije una mentira: hablé con la gente de los Juegos Olímpicos y ahora quieren que dirija la ceremonia.”

Lorena Maza: Perfecto. Después de todo esto, ¿cómo llegan los Juegos Olímpicos a tu puerta? No es lo obvio.

Thomas Jolly: Yo mismo fui el primer sorprendido. En 2021 era director del *Centro Dramático Nacional de Angers*, en plena pandemia; me encontraba gestionando la recuperación de espectáculos y públicos. En noviembre de ese año, el Comité Organizador anunció que la ceremonia sería en el Sena. Lo oí y no le presté mucha atención. No era anti-juegos, pero tampoco fan; tenía mucho trabajo. Mi responsable de prensa me preguntó si aceptaba una entrevista con *L'Équipe*, el periódico deportivo. Pedían a varios artistas ideas para la ceremonia. Acepté y dije cualquier cosa, sin tener noción de presupuestos, seguridad ni logística. Recuerdo que dije dos cosas importantes: primero, que no debía ser una postal. París es bella, sí, pero debía decir otra cosa. El mundo se sincroniza cada cuatro años; París tiene historia antigua y contemporánea: había que enviar mensajes fuertes, no hacer algo patrimonial del pasado sino del presente. Segundo, que necesitábamos un “recinto”. Y solté ideas: cabezas de reyes y reinas paseándose por el Sena; delegaciones en autobuses desde toda el área metropolitana que convergen y se vuelven anfibios; cada delegación manda un atleta a escalar la Torre Eiffel para plantar un árbol dentro; y que la vasija olímpica fuera una Torre Eiffel invertida. Pensé que en el periódico pondrían un recuadro con diez líneas. Publicaron todo: doble página. El director de la ceremonia, Thierry Reboul –quien ideó hacerla en el Sena– pensó: “Este chico tiene ideas locas y además hace espectáculos de veinticuatro horas. Llámenlo.” Me citaron. Pensé que sería consultor teatral en un grupo de trabajo. Hablamos y yo insistí en la idea del “recinto”. Luego me dijeron: “¿Ves a Tony Estanguet, presidente del Comité Organizador?” –Sí–. “¿Ves a Anne Hidalgo, alcaldesa

de París?” Y pensé: “¡Esto ya es demasiado para ser consultor!” En agosto de 2022, Reboul me dijo: “¿Aceptarías ser el director artístico?” Dentro de mí respondí: “Dirijo un teatro, tengo giras, no sé hacer esto... pero me intriga porque me gusta hacer lo que no sé.” Me propusieron pasar un examen de veinte minutos ante el COI. Lo hice a fines de agosto; quince minutos después recibí un mensaje de Estanguet: “Unanimidad. Bienvenido al equipo.” Eso todavía me emociona. Llamé a mi madre: “Mamá, dije una mentira: hablé con la gente de los Juegos Olímpicos y ahora quieren que dirija la ceremonia.” Me mudé a París; en diciembre de 2022 empecé la misión y me puse a trabajar.

Lorena Maza: Ya en esa posición, ¿cómo aterrizas las ideas y las líneas rectoras? ¿Qué historia de Francia querías contar?

Thomas Jolly: Convoqué un consejo de autores: Patrick Boucheron, historiador; Leïla Slimani, novelista; Fanny Herrero, guionista de series; y Damien Gabriac, dramaturgo. Quería voces de universos distintos para componer ese “recinto” que debía dirigirse al mundo. Mi pregunta era: hablamos al mundo, pero ¿quiénes somos “nosotros”? Empezamos a trabajar en definir y crear ese “gran nosotros”, que no suele ser una prioridad política. Las inspiraciones fueron muchas. El Sena: sus monumentos, barrios, pequeñas calles y puentes, cada uno con su historia. Los Juegos nacen como pausa de paz y curación cada cuatro años. La mitología del Sena: la ninfa Sequana, perseguida y violada por Neptuno; para resistir, se convierte en río y escapa: una fuerza femenina. La República Francesa: nuestro modelo para vivir juntos, no desde lo partidista sino desde la unión; la República abraza a todos sus hijos. Y además, inspiraciones históricas, cinematográficas, fotográficas y musicales: París es una ciudad infinitamente inspiradora. Con todo esto creamos doce “muestras” de lo que podía ser Francia, ese gran nosotros. En marzo de 2023 el proyecto fue validado por el COI, la Alcaldía de París y la Presidencia. Luego entró la segunda etapa para traducirlo escénicamente: Víctor Le Masne, dirección musical; Daphné Bürki, vestuario; Maud Le Pladec, dan-

CAPÍTULO VI

za; Emmanuel Favre y Bruno de Lavenère, escenografía. Propusimos, además, cambiar la estructura tradicional (show artístico + desfile + protocolo) y unir las tres para que la noche fuera más fluida y creativa, integrando artísticamente los elementos protocolares, como la Marsellesa o la llegada del fuego olímpico a caballo. En junio de 2023 la ceremonia estaba diseñada, con planos, maquetas 3D y *storyboard*. De ahí a julio de 2024 fue convertir el sueño en realidad.

Naian González Norvind: Más allá de los Juegos, ¿cuál fue la diferencia o el desafío principal entre un espectáculo estático y uno que se mueve por la ciudad?

Thomas Jolly: Siempre es la misma receta: el sueño debe armonizarse con la realidad. En cualquier teatro hay restricciones –dimensiones, técnicas– pero aquí las restricciones eran las de una capital, un río vivo y el cielo. Los puentes del Sena son muy antiguos: no hay planos; no sabemos qué cargas soportan ni su aforo. Estudiamos doce kilómetros y sus resistencias al viento, que varían por la altura y forma de cada punto. *La Conciergerie*, por ejemplo, donde había metal en el techo y una soprano cantando *Carmen*: cada ventana es el despacho de un alto magistrado con expedientes ultrasensibles; cada una fue una negociación para colocar a alguien. Si miran las imágenes, algunas ventanas no se abren: no fue posible. En suma, el “menor” evento del espectáculo representó cientos de reuniones, estudios logísticos y flujos vivos. Por ejemplo, a inicios de julio, el nivel del Sena estaba como debería haber estado en abril: hubo que inventar otra ceremonia por si los barcos no podían pasar. Existía el plan A, sí, pero también los planes B, C, D, E, F y G –lluvia, viento, seguridad, crecida del río. Eso es perturbador para un director. No pude ver mi espectáculo antes que ustedes. La lluvia llegó el último día y reorganizamos en directo, con tres mil millones de espectadores potenciales, porque el espectáculo debía continuar. ¿Por qué lloré en el documental? No porque el espectáculo bajo la lluvia estuviera mal, sino porque el plan alternativo representaba la versión más reducida de lo que habíamos ima-

ginado. El “plan de lluvia” era, por necesidad, el que mostraba menos, el que sacrificaba parte de la emoción y la magnitud del proyecto. Sabía que podía haber sido mejor y el público no espera menos. Por eso me conmovió tanto. Aun así, decidimos mantener en vivo la mayor parte posible del plan original, quizá un 90%. Por ejemplo, la cantante que interpretó *La Marsellesa* aceptó adelantar su entrada para cantar desde el *Grand Palais* en el momento y lugar previstos, aun sabiendo que recibiría la lluvia directamente. El plan de contingencia la colocaba en otro sitio mucho menos evocador: un puente utilitario, adaptado para el triatlón. Preferimos correr el riesgo y conservar el sentido poético del gesto. Fue una gran improvisación: la realidad condicionó mucho. Pero nunca se crea exactamente lo que se tiene en la cabeza.

Lorena Maza: ¿Cuáles fueron tus mayores retos y qué aprendiste?

Thomas Jolly: Las intenciones nunca cambiaron; lo que cambió fue su traducción. No hay que quedarse encerrado en una forma; por ejemplo, en el documental se muestra cómo descubrimos en abril que uno de los puentes podía entrar en resonancia con los bailarines y colapsar. Cinematográficamente sería espectacular, pero era inseguro. Ya habíamos contratado a los bailarines, así que buscamos otra solución: colocarlos debajo del puente y transformar el dispositivo, manteniendo el sentido de la escena. Se trataba de celebrar la fiesta –París es fiesta, su vida nocturna es flamboyante– celebrar la moda y la nueva creación –dar valor a los jóvenes diseñadores– y celebrar a Europa unida en la diversidad. Por eso elegimos el *eurodance*, el único estilo musical generado en Europa. Sobre esa base bailaron todas las danzas: clásica, contemporánea, *bouffée* de Auvernia, *break*, *krump*, *waacking*, *voguing*, danza de salón; y participaron todos los cuerpos, con y sin discapacidad, todas las pieles, en un arco de diversidad y aceptación. Eso lo quise desde el principio, con doscientos bailarines. Al final los colocamos debajo del puente, pero conservando el mismo sentido. Aprendí a buscar armonía con la realidad. Con el Sena, con el viento,

CAPÍTULO VI

con la lluvia: nunca se trata de ganar, sino de dialogar. Como decía Séneca, “no hay que esperar a que pase la tormenta, hay que aprender a bailar bajo la lluvia”. Eso hicimos. Encontré una humildad nueva: antes decía “lo haremos así”, ahora escucho a la naturaleza.

Lorena Maza: ¿Cómo viviste el silencio después de los Juegos? ¿Hubo silencio o siguió la locura? ¿Cómo se vuelve a la vida cotidiana después de algo tan épico?

Thomas Jolly: Hice cuatro ceremonias y pensé que la depresión sería severa. Me preparé para ella y me fui a Indonesia “a deprimirme bonito”. No llegó. Volví a Francia a principios de diciembre y tuve un golpe de suerte: la gente me detenía en la calle para decirme dos palabras –unidad y orgullo. “No pensaba poder sentirme orgulloso de mi país”, me decían. El país no estaba bien: la situación política era complicada, la disolución de la Asamblea estaba en curso. Y sin embargo, en tres horas cuarenta y cinco minutos un espectáculo vivo generó unidad, sentido, imágenes, forma. Eso me quitó la depresión. Entendí que nuestro trabajo no es para las élites: a esa escala se toca algo que quizá conocían los griegos, cuando toda la ciudad se reunía en el teatro. La gente se vio representada, considerada, junta en un mismo recinto simbólico. Tocar eso con el dedo me salvó.

Lorena Maza: Después de esta experiencia –y me conmueve que la gente se sintiera orgullosa; yo también lo sentí–, ¿qué viene para ti ahora? ¿Qué quieres explorar?

Thomas Jolly: ¿Cien?, ¿ciento cincuenta proyectos? Me sorprendería. Nunca lo haría por gigantismo: no es el tamaño lo que importa, sino el sentido de servir. No sé hacer que el mundo vaya mejor, no soy político, pero lo que hacemos es político en el sentido griego del término *polis*, la ciudad. Quiero contar historias que estimulen el discernimiento en un mundo que a veces me desborda. Pienso, por ejemplo, en Ricardo III: un hombre sin legitimidad que usa la manipulación, las *fake news*, la imagen y los asesinatos políticos para to-

mar el poder. Me hace pensar en ciertas personalidades actuales. No quiero imponer pensamiento –ya hay demasiados que lo hacen– sino abrir un espacio donde cada quien piense por sí mismo. Seguiré haciendo teatro, exploraré el cine, la escritura, la actuación y lucharé para que la cultura entre en la boca de los candidatos –municipales de 2026, presidenciales de 2027– como un pilar, un cimiento para vivir juntos. No sé cómo, pero quiero intentarlo.

Naian González Norvind: Y que el gobierno apoye la creación cultural y artística. ¿Cómo está el teatro en Francia hoy?

Thomas Jolly: Después de la Segunda Guerra Mundial –antes no existía– se crea el Ministerio de Cultura; Jeanne Laurent impulsa los teatros por todo el territorio para consolidar y reconciliar a un pueblo herido. Hoy escuchamos a políticos decir que la cultura es para las élites. No es cierto. Romper setenta u ochenta años de políticas culturales me parece gravísimo. Sí hay apoyo, pero ese apoyo se enferma; y más allá de lo financiero, el crédito simbólico también se erosiona. Me gustaría escuchar, en las campañas, un gran proyecto cultural como pilar de la política general. En unos días visitaré el Festival Internacional Cervantino para conocer su dinamismo, sus equipos y sus creaciones. Estoy sorprendido: me encantaría trabajar en una universidad como esta. En menos de veinticuatro horas tengo los ojos llenos. Cuando era niño vi a Leonardo DiCaprio en *Romeo + Juliet*, de Baz Luhrmann y soñé con interpretar a Romeo. Hoy, quizá lo dirigiría. Antes de morir quiero montar *Hamlet*, *El sueño de una noche de verano*, *Romeo y Julieta*, *Macbeth* y *Tito Andrónico*. Me interesa integrar al espectador en dispositivos inmersivos, para que esté dentro de ella. Quiero intentarlo. Sobre los Juegos Paralímpicos: fue una aventura excepcional. Aprendí muchísimo sobre los Juegos y sobre las personas con discapacidad. Yo creía entender la inclusión, pero no la entendía. Aprendí reuniéndome con atletas en situación de discapacidad para preparar la ceremonia; no quería hablar por otros. Desde el inicio pensé que esta apertura sería la más política, en el sentido original: inscribir una

CAPÍTULO VI

ceremonia en la ciudad para atletas con discapacidad, sabiendo que la ciudad no es para ellos. Revestimos la Avenida de los Campos Elíseos para que todas las personas –sin importar su movilidad– llegaran en igualdad de condiciones a la Plaza de la Concordia, un nombre elocuente. Quedé impresionado por la potencia de los atletas y de sus equipos. Tanto los Juegos Olímpicos como los Paralímpicos son como una colonia de vacaciones: estamos juntos, hablamos, nos emocionamos, nos sorprendemos. Es un paréntesis encantador que se cierra. Ojalá no fuera solo el verano: lo aprendido no siempre se incorpora después. Avanzamos mostrando, luego

inscribiendo. A veces podríamos ir más rápido, pero al menos nuestro mirar ya está listo. Y sí, en efecto, invité a todos, incluso al dios de la lluvia. Lo vieron en el documental: la lluvia cayó de 19:30 a 23:30, solo en París. Parecía que Tláloc quería estar ahí. ¡Muchas gracias a todas y todos. Gracias también a Céline Dion. ¡Espero volver pronto a México con un espectáculo para seguir conversando!



La conversación con Thomas Jolly deja una huella profunda sobre lo que significa crear en diálogo con el mundo real: hacer arte en condiciones extremas sin perder el pulso humano ni el sentido poético. Más que un testimonio sobre los Juegos Olímpicos, el diálogo se convierte en una poética de trabajo: una forma de pensar la escena contemporánea desde la negociación constante entre el mito y la administración, la imaginación y la infraestructura.

En sus palabras se traza una ética del oficio artístico que no busca la perfección, sino la coherencia entre la intención y las circunstancias; pero lo decisivo en Jolly no es solo su método –ese equilibrio entre ambición y humildad– sino su convicción de que el arte se hace con otros. Desde la creación del consejo de autores hasta la ejecución colectiva de la ceremonia, su práctica desmonta la idea del genio solitario y afirma la potencia del trabajo coral. De ahí surge su noción del gran nosotros: un país que se representa no como emblema ni postal, sino como comunidad en movimiento.


En Jolly, la monumentalidad no es espectáculo, es responsabilidad. Habla con la misma pasión de un Arlequín montado con mantas térmicas que de una ceremonia transmitida a tres mil millones de espectadores; en ambos casos, la medida es la misma: servir. Servir al público, al equipo y a la idea de convivencia. Esa ética del servicio no lo opone a la técnica, la llena de sentido. “Aprender a bailar bajo la lluvia” no es para él una metáfora romántica, es un principio operativo: crear dentro del límite sin renunciar a la plenitud del gesto.

A lo largo de la charla, Jolly formula una definición del arte como servicio público de discernimiento. Sus espectáculos abren espacios para que cada espectador piense por sí mismo. Esa aspiración coincide con la vocación universitaria de la UNAM y con el espíritu del Festival Cultural UNAM: poner

en escena formas de conocimiento sensibles, no doctrinas.

En un tiempo saturado de ruido, Jolly recuerda que el arte no debe competir con la estridencia; debe ofrecer claridad. La cultura –dice– no es adorno ni entretenimiento: es el cemento invisible que mantiene unida a la sociedad. También deja una enseñanza esencial sobre inclusión. Los Juegos Paralímpicos le revelaron que la verdadera accesibilidad no consiste en representar la diferencia, sino en reconfigurar el espacio para que todos puedan habitarlo. En ese gesto –el “enrobado”, el pavimento de los Campos Elíseos que permitió la llegada igualitaria a Concordia– se condensa un modelo de política cultural concreta: la arquitectura al servicio del cuerpo. Esa inversión de perspectiva, donde la ciudad se adapta a la movilidad humana, ofrece una lección directa para las instituciones culturales: hacer visible la diversidad desde el diseño.

Pero quizá el legado más luminoso de esta conversación sea el recordatorio de que el arte aún puede producir alegría colectiva. Después de la ceremonia, la palabra más repetida en Francia fue orgullo: un sentimiento inesperado de pertenencia. En un país fragmentado, la ceremonia generó una sincronía emocional que Jolly describe como su propia salvación. La belleza compartida, entendida no como ornamento sino como encuentro, se revela, así, como un acto político.

Las palabras de Jolly funcionan como un manifiesto para quienes hacen cultura: imaginar la ciudad como escenario, la institución como laboratorio, la producción como ética y la belleza como conocimiento. En el fondo, esta conversación nos recuerda que toda creación pública –como toda educación pública– es un acto de confianza: la de creer que aún es posible bailar bajo la lluvia y, al hacerlo, convocar un nosotros 



El arte como forma de conciencia

El arte no comienza en el gesto creador, sino en la disposición de mirar; en esa atención radical hacia lo que existe –un cuerpo, una herida, una voz, una sombra– se cifra su primera acción política: la de reconocer. Antes que ideología o discurso, es una conciencia activa, una manera de estar en el mundo que rehúsa la indiferencia. Crear es percibir de nuevo lo que el hábito ha vuelto invisible, interrumpir la continuidad del ruido, devolverle espesor a la experiencia. En este sentido, el arte no representa la vida: la ejecuta, la ensaya, la pone a prueba. Nos enseña a estar con los otros, a pensar desde la materia del mundo, a resistir la anestesia del presente. Cada obra –por mínima que sea– inaugura un espacio donde lo sensible y lo ético se tocan; donde la imaginación devuelve al lenguaje su capacidad de conmover y de decir la verdad.

EPÍLOGO

Pensar el arte como acción política no significa reducirlo a una consigna, es comprenderlo como el terreno donde la sensibilidad se vuelve pensamiento y el pensamiento se encarna. El arte actúa cuando nos obliga a detenernos, a mirar lo que no queríamos mirar, a imaginar lo que parecía imposible. Su política es la de lo sensible: aquella que abre, hospeda, escucha; y en ese gesto silencioso, quizá, reside su mayor poder. En tiempos donde el miedo y la fragmentación se imponen como norma, el arte recuerda algo elemental: que la vida sólo se sostiene si se comparte, y que toda forma de creación –una pintura, una escena, una palabra dicha frente a otros– es también una forma de estar juntos.

Vivimos un tiempo en que las palabras se han desgastado; las que alguna vez designaron esperanza, justicia o libertad parecen hoy huecas, absorbidas por la saturación del discurso público. Ante el colapso del sentido, el arte emerge de nuevo como una forma de resistencia lúcida, no porque ofrezca respuestas, sino porque se atreve a formular preguntas. El arte contemporáneo responde a la crisis, no con la lógica de la productividad, con la del asombro, la del cuidado. Frente al colapso del lenguaje político, el arte devuelve a la palabra su poder de invocar lo ausente; tocar lo real desde la emoción y transformar lo que creíamos inamovible. Allí donde los discursos se clausuran, el arte abre fisuras: zonas de silencio, vulnerabilidad o extrañeza donde puede respirarse de nuevo.

Cada texto reunido en este volumen es una forma de respirar dentro del mismo cuerpo: el cuerpo extendido del arte como acción política. Este libro no busca fijar una definición, ofrece una constelación de experiencias y preguntas que se tocan, se responden o se contradicen. En su diversidad, las voces reunidas conforman una tensión compartida: la conciencia de que el arte, cuando piensa, no impone un sentido, lo multiplica.

El Festival CulturaUNAM es un laboratorio de sentido: un lugar donde las artes y las humanidades se encuentran para repensar su función pública

y su capacidad de incidencia en el presente. Cada una de las conversaciones que conforman este libro traza una red de gestos, pensamientos y experiencias que, vistas en conjunto, dibujan una ética del quehacer artístico en tiempos de crisis.

El recorrido comienza con la voz, pensada como territorio ético y resonancia del cuerpo: materia de pensamiento y cuidado, espacio donde lo humano se vuelve audible en su vulnerabilidad. A partir de ahí, el libro traza un mapa de resonancias donde cada disciplina amplifica una misma pregunta: ¿qué puede hacer el arte frente al mundo? Continúa con la danza, que se presenta como un tejido de saberes y resistencias, donde el movimiento encarna la memoria y los cuerpos devienen archivos vivos de lo que las historias oficiales olvidan. Más adelante, el libro se detiene en el hecho artístico como proceso colectivo, en la convicción de que crear también es construir comunidad: que el poder transformador del arte reside tanto en su obra como en el entramado social que la posibilita. El cuarto capítulo profundiza en el arte como trinchera de resistencia simbólica, donde se enfrentan la violencia, la censura y la responsabilidad ética de los creadores; las voces reunidas allí –de artistas, investigadores y gestores– subrayan que la acción política del arte no proviene de su consigna, sino de su lucidez: de su capacidad para nombrar lo que duele sin caer en el panfleto, para acompañar desde la sensibilidad lo que el discurso público calla. El diálogo se amplía con la ópera contemporánea, en el análisis de *Breaking the Waves*, donde la emoción se convierte en territorio político; allí, el arte actúa como forma de reparación: un espacio donde lo íntimo se vuelve público y donde la vulnerabilidad, lejos de ser pasiva, se transforma en fuerza creadora. De modo semejante, en el conversatorio sobre *La Grande Seine / Making-of* de la ceremonia de París 2024, Thomas Jolly recuerda que dirigir es también un acto de conciencia, una manera de pensar el arte como celebración de lo común. Ambos conversatorios, aunque ajenos al coloquio original, se integran en este volumen por su afinidad con el pensamiento que lo atraviesa: el arte entendido como espacio de conciencia, como

EPÍLOGO

diálogo entre historia, política y sensibilidad contemporánea. Finalmente, deseo cerrar el libro con una reflexión sobre la armonía como horizonte posible: una armonía entendida como escucha activa, como equilibrio frágil entre la diferencia y el encuentro. Desde ahí, el arte aparece como una pedagogía de lo sensible, una práctica que enseña a mirar y a convivir en medio de la complejidad.

En conjunto, los textos aquí reunidos revelan que cada disciplina –la voz, la danza, el teatro, la música, la escritura– ofrece una forma distinta de pensar la relación entre arte y vida. Todas comparten una intuición: que el arte, cuando se ejerce con conciencia, puede devolver sentido a la experiencia, abrir espacios de diálogo y volver habitable lo que parecía inhabitable. Este libro no clausura un discurso, lo mantiene en movimiento. Lo que deja es un modo de estar en el mundo: una forma de escucha, de cuidado y de pensamiento compartido. Este libro propone una nueva manera de entender las acciones de un festival como una conversación expandida, un tejido donde lo artístico y lo crítico, lo individual y lo colectivo, lo académico y lo afectivo se entrelazan. Lo que deja como legado no es un repertorio de ideas, es una

práctica de escucha, una pedagogía de la atención y una invitación a seguir pensando el arte como forma de vida.

Pensar el arte como práctica viva, como lugar de encuentro y como ejercicio de responsabilidad, es también pensar el papel de las instituciones culturales en un tiempo que exige nuevos modos de escucha, de colaboración y de equidad. En esa tarea discreta –pero esencial– el arte reafirma su papel en los conflictos del mundo: hacerlos visibles, volverlos pensables, abrir conciencia frente a ellos; por eso este libro no concluye: continúa en cada lector, en cada artista que vuelve a preguntarse por su lugar en el mundo; en cada espectador que descubre que mirar o escuchar es una forma de acción. Si algo nos deja es la convicción de que el arte sigue siendo uno de los pocos territorios donde pensar y sentir todavía se tocan. En esa convergencia –frágil, persistente, luminosa– se cifra la posibilidad real de transformación.

—Juan Ayala —

Ciudad Universitaria,
18 de noviembre de 2025



ANEXOS



APÉNDICE I. SEMBLANZAS DE LOS PARTICIPANTES

CONVERSACIÓN 1

10 DE SEPTIEMBRE DE 2025



Fotografía: Sarah Albu

Sarah Albu | Canadá

Como solista de música experimental, música del siglo xx e improvisación libre, su voz se revela en diferentes contextos que van desde la música Blacánica y la polifonía del siglo xv, hasta el cine, videojuegos, *noise music* y rock psicodélico. Es miembro fundador del colectivo vocal *Phth* y colabora frecuentemente con artistas relacionados al video, instalaciones, arte textil, danza contemporánea y arte digital. En 2023, lanzó su álbum *According to the Moon*. Ha sido protagonista en los estrenos de varias piezas de ópera contemporánea y es solista en diferentes ensambles como *Ensemble Paramirabo*, *Ensemble contemporain de Montréal*, *No Hay Banda*, *Architek percussion*, *Vancouver Intercultural Orchestra* y *collectif9*. Es la voz de todos los

personajes de la videoinstalación: *The Garden of a Former House Turned Museum*, escrita por el dúo interdisciplinario conformado por Chloë Lum y Yannick Desranleau.



Fotografía: Nicholas Isherwood

Nicholas Isherwood | EUA-Francia

Tras debutar a los 25 años como Lucifer en *Donnerstag aus Licht* (Jueves desde la luz) de Stockhausen, Nicholas Isherwood ha cantado música medieval y renacentista con Joel Cohen, música barroca con William Christie, música romántica con Zubin Mehta y ha trabajado con Bussotti, Carter, Crumb, Henze, Kagel, Kurtág, Messiaen, Scelsi y Xenakis, además de colaborar regularmente con Karlheinz Stockhausen durante 23 años y trabajar con numerosos compositores de generaciones más jóvenes. Es director artístico y bajo de *Voxnova Italia* y miembro del cuarteto vocal *Rabbit Hole*. Isherwood imparte clases en el Conservatorio de Santa Cecilia y el Conservatorio de Montbé-

liard. Ha publicado "Las técnicas del canto" para Bärenreiter, así como numerosos artículos. Dirige teatro musical y compone.

CONVERSACIÓN 2

6 DE OCTUBRE DE 2025



Fotografía: Martha Hincapié

Martha Hincapié | Colombia-España

Curadora decolonial, coreógrafa, intérprete e investigadora colombiana, tiene un Máster en Arte en Contexto por la Universidad de las Artes de Berlín, licenciada en Teatro de Danza y solista por la Universidad Folkwang de Essen.

Su práctica curatorial habla sobre los procesos de de-colonialidad y las formas de supervivencia de artistas que emigran a Europa o abordan enfoques geopolíticos de los pueblos nativos de *Abyayala* (pueblos ori-

APÉNDICE I

guarios de América). Su obra se aproxima a temas como el caos climático, el ecocidio, la relación entre humanos y la interacción entre los mundos visibles e invisibles, desde una postura ecofeminista. Su trabajo ha sido invitado a festivales y escenarios de Europa, Asia y América. Es directora artística de la Plataforma/SurReal Berlin Festival y ha sido curadora asociada en *Radialsystem* Berlín.



Fotografía: Claudia Lavista

Claudia Lavista | México

Artista escénica, coreógrafa, maestra y gestora con 30 años de experiencia. Su trabajo artístico ha recibido múltiples premios nacionales e internacionales. Es co-fundadora de Delfos Danza Contemporánea y de la Escuela Profesional de Danza de Mazatlán. Ha creado más de 45 obras que se han presentado en Latinoamérica, Europa, Asia y África. Imparte cursos de manera continua en facultades de danza de México y el extranjero. La Universidad de Chicago le otorgó la prestigiosa *Mellon Fe-*

llow. Ha colaborado en proyectos de ópera, teatro y multimedia, y ha realizado espectáculos para foro, calle y sitios específicos. Le interesan los proyectos de colaboración interdisciplinar que generen obras creadas desde el diálogo artístico.



Fotografía: Melva Olivas

Melva Olivas | México

Originaria de Hermosillo, Sonora, Melva Olivas es una coreógrafa y artista escénica de danza contemporánea que se ha destacado en la escena nacional e internacional por la búsqueda de lenguajes amorfos. Sus obras se han presentado en festivales como el Festival Internacional Cervantino y el Encuentro Nacional de Artes Escénicas, entre otros. En la escena internacional se ha presentado en Francia, Alemania y Bélgica. Realizó dos montajes para la Compañía Nacional de Danza, además de convertirse en la primera mexicana en recibir el apoyo del Fondo Internacional de Coproducción del *Goethe Institut*. La revista de artes *La tempestad* la seleccionó como artista escénica emergente en 2019.



Fotografía: Óscar Naters

Óscar Naters | Perú

Es director escénico, artista visual y *performer*. Estudió Artes Plásticas en el Instituto Nicolae Grigorescu, de Bucarest, cine en la escuela de Armando Robles Godoy, en Lima, y coreografía y video danza en el *American Dance Festival* de la Universidad de Duke. Es el fundador y director de Integro, un grupo pionero en el arte escénico interdisciplinario peruano que trabaja a partir de una mirada crítica de la sociedad contemporánea. En 2011 este proyecto fue reconocido por el Ministerio de Cultura de Perú como "Personalidad Meritoria de la Cultura" debido a su trayectoria profesional y por su contribución a la recuperación de los valores tradicionales.

APÉNDICE I

CONVERSACIÓN 3

3 DE OCTUBRE DE 2025

Fotografía: Oriana Favaro



Oriana Favaro | Argentina

Nacida en Buenos Aires, es licenciada en Historia del Arte por la UBA. Formada como cantante en el Ópera Estudio del Teatro Argentino de La Plata, el ISATC del Teatro Colón y por maestros particulares, es hoy considerada como una de las sopranos más relevantes de Latinoamérica. Reconocida por su luminoso registro vocal y un notable compromiso actoral que le permite desenvolverse con soltura en diversos repertorios musicales con un estilo preciso. Sus interpretaciones, llenas de presencia y pasión, la han llevado a interpretar los roles más importantes de su cuerda, tanto como protagonista como solista en una extensa serie de conciertos. Su versatilidad vocal y actoral le permiten abordar diferentes repertorios que abarcan desde la música renacentista hasta la contemporánea. En agosto de 2021, fue reconocida como "Personalidad Cultural Destacada de Buenos Aires."

Fotografía: Carlos Furman



Elías Gurevich | Uruguay

Nacido en Montevideo comenzó a estudiar violín a muy temprana edad. En 1983 ganó el cargo de Primer Violín de la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires y desde 1985 es *concertino* adjunto de la Camerata Bariloche, en ambos se desempeña hasta la fecha. En 1999 participó en el concierto de gala: "Fin de Milenio de las Naciones" que se realizó en el Lincoln Center de Nueva York y en 2004 sus grabaciones lo hicieron ganador del Premio Gardel. Como concertista de cámara y solista ha realizado giras por casi todo el mundo y actuado con diversas orquestas. Actualmente tiene a su cargo la cátedra de Profesor de violín en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón y es parte del trío barroco Orion 415, una agrupación que se distingue por desentrañar los mensajes intrínsecos y fundamentales, y la búsqueda de las herramientas que permitan transmitirla y disfrutarla.

Fotografía: Didanwy Kent



Didanwy Kent | México

Doctora y maestra en Historia del Arte por la UNAM es actualmente profesora de tiempo completo en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, además de tutora de los posgrados en Música, Artes y Diseño, e Historia del Arte, donde es también docente. Sus tópicos de investigación giran en torno a las diversas manifestaciones de las artes escénicas, con un foco particular en la ópera pero también las prácticas artísticas contemporáneas. Ganadora de la medalla Alfonso Caso y de una mención honorífica en el Premio Internacional de Ensayo Teatral 2017, le interesa especialmente el desarrollo de los planteamientos teóricos, metodológicos y filosóficos relacionados con dichas artes, en particular los estudios performativos, intermediales y de la imagen. Miembro fundador y coordinadora del Seminario Permanente de Estudios de la Escena y el Performance (SPEEP) desde 2013, es también coordinadora del Aula del espectador de Teatro UNAM, bajo la dirección del Dr. Jorge Dubatti.

APÉNDICE I



Fotografía: Marcelo Lombardero

Marcelo Lombardero | Argentina

Vinculado a la ópera desde su infancia, primero como integrante del Coro de Niños y del Coro Estable del Teatro Colón y más tarde como un reconocido barítono en los teatros de América y Europa. Tras retirarse como cantante en 2005 para asumir la dirección artística del Teatro Colón –donde también creó y dirigió la Ópera de Cámara– comenzó su carrera como director de escena en el C.E.T.C (Centro Experimental del Teatro Colón). Ha colaborado también con otros importantes teatros del país, como el Argentino de La Plata, donde fue también director artístico. Tuvo a su cargo innumerables producciones de ópera, teatro y teatro musical. Creó, además, la compañía independiente TMC (Teatro Musical Contemporáneo) con la que produjo el exitoso espectáculo “Bromas y lamentos” que realizó giras por varios países. Actualmente es director artístico de la Compañía Nacional de Ópera de México.



Fotografía: Chuang Po-Hsiang

Chuang Po-Hsiang | Taiwán

Reconocido por el ganador de la medalla Goethe, Geng Yi-Wei, como el coreógrafo más prometededor de la siguiente generación, Chuang Po-Hsiang explora las intersecciones entre el cuerpo, la sociedad y las relaciones humanas a través de una visión estética muy distintiva. Su trabajo deconstruye y reconstruye el lenguaje del movimiento para mostrar al cuerpo como recipiente y como medio. A través de una atmósfera cinematográfica de ciencia ficción y de un sólido lenguaje visual, el coreógrafo taiwanés extiende las posibilidades de la danza contemporánea para transformarla en una experiencia inmersiva que trasciende el mero desempeño artístico para convertirse en una exploración dialéctica y en un experimento social sensorial.

CONVERSACIÓN 4

8 DE OCTUBRE DE 2025



Fotografía: Martín Bauer

Martín Bauer | Argentina

Músico, compositor y gestor cultural, creó y dirigió el Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea del Teatro San Martín durante entre 1996 y 2006. En 2002 se convirtió en el director del Centro de Experimentación del Teatro Colón para después fundar y ser el primero en dirigir el Centro de Experimentación del Teatro Argentino, papel que desempeñó hasta el 2014. Fue director general y artístico del Teatro Argentino de La Plata y desde 2011 dirige el programa contemporáneo del Teatro Colón. Dirige también el Festival No Convencional y la Maestría de Ópera Experimental de la UNTREF. Fue nombrado Personalidad Destacada de la Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, Oficial de las Artes y las Letras por el gobierno francés y obtuvo la beca DAAD del gobierno alemán. Sus últimas puestas en es-

APÉNDICE I

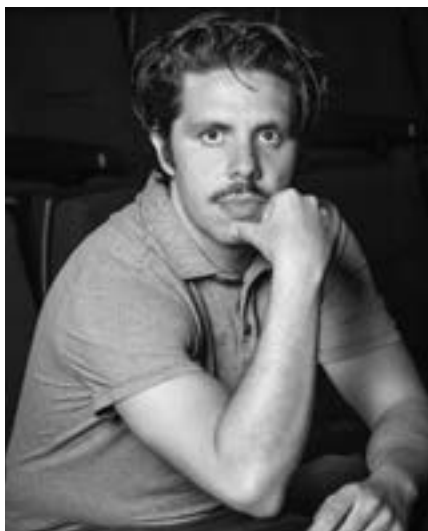
cena fueron Palabras Ajenas de León Ferrari en el Teatro Margarita Xirgu y Welt Parlament de Karlheinz Stockhausen en la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires.



Fotografía : Jacobo Dayán

Jacobo Dayán | México

Especialista en Derecho Penal Internacional, Justicia Transicional y Derechos Humanos, se desarrolla como docente, investigador, conferencista, activista, columnista y consultor independiente tanto en México como en el extranjero. Fue director de contenidos del Museo Memoria y Tolerancia de la Ciudad de México y coordinador académico de la Cátedra Nelson Mandela de Derechos Humanos en las Artes de la UNAM. Profesor en la Universidad Iberoamericana donde también conduce el programa radiofónico *Bitácora DH*, investigador de eventos de macro criminalidad en México en el Seminario sobre Violencia y Paz de El Colegio de México y columnista en el portal *Aristegui noticias*, e en la actualidad titular del Centro Cultural Universitario Tlatelolco de la UNAM.



Fotografía : Pili Pala

David Gaitan | México

Nacido en la Ciudad de México en 1984 es un director, dramaturgo, actor y docente que ha escrito más de 20 de obras de teatro, actuado en alrededor de 20 puestas en escena y dirigido más de 15 montajes. Varios de sus textos han sido publicados por las editoriales de teatro más importantes de Latinoamérica. Su trabajo se ha presentado en países como Estados Unidos, Alemania, España, Argentina, Uruguay, Colombia, Francia, Singapur, entre otros. Dirigió la ópera *Satyricón*, bajo la dirección musical de José Luis Castillo y recientemente estrenó la *Sinfonía Dramática "Romeo y Julieta"* de Berlioz, en la sala Nezahualcóyotl.



Fotografía : Lucía Leonor

Lucía Leonor González | México

Escritora, dramaturga, docente y 'pesquisadora', es doctora y maestra en Historia del Arte por la UNAM, Licenciada en Comunicación Social por la UAM y pasante de Literatura Dramática y Teatro en la UNAM. Miembro del Seminario Permanente de Estudios de la Escena y el Performance, imparte clases en la UNAM, la UACM y el Conservatorio de Actuación. Sus reflexiones giran en torno a la forma en la que el arte enfrenta catástrofes y genera nuevas comunidades, explorando la potencia de las contra narrativas de historias silenciadas.

APÉNDICE I



Fotografía: Isabel Toledo

Isabel Toledo | México

Actriz, directora y gestora cultural, egresada del Centro Universitario de Teatro de la UNAM y tesista de la Maestría en Teatro y Artes Performáticas de la Universidad Nacional de las Artes de Buenos Aires. Sus proyectos escénicos construyen dispositivos documentales que reúnen a desconocidos en una experiencia performática. Desarrolla su trabajo escénico en el marco de la compañía *Pentimento*, de la cual es directora desde el 2013. Ha dirigido varias obras de teatro entre las que destaca “*Las Gordas*”, de su autoría. Fue beneficiaria del Programa Creadores Escénicos y del Programa Jóvenes Creadores del FONCA. Es co-directora de *Las Desconocidas*, espacio de investigación escénica que vincula proyectos de México y Argentina, y fundadora del Centro de Cinematografía y Actuación Dolores del Río A.C. con sede en la ciudad de Durango, del cual es actualmente Directora Académica.

CONVERSACIÓN 4

8 DE OCTUBRE DE 2025



Fotografía: Lorena Maza

Lorena Maza | México

Directora de escena, productora y traductora de teatro, ópera, cine y televisión, estudió Literatura Dramática en La Sorbona, Francia y Dirección Escénica en la UNAM. A lo largo de su carrera ha dirigido más de 60 obras de teatro, además de varias óperas, musicales, programas de televisión y largometrajes, a nivel nacional e internacional. También se ha desempeñado como profesora y coach de actuación durante más de 25 años y ha fungido como directora de la Compañía Nacional de Teatro de México, de Teatro UNAM y del Teatro Helénico. En el teatro musical, fundó y dirigió el departamento de teatro de Ocesa-CIE, donde produjo “*La Bella y la Bestia*”, y escribió, dirigió y coprodujo “*Bésame Mucho*”, el primer musical totalmente mexicano. Actualmente es maestra del CUT, UNAM y es coordinadora académica de la Licenciatura de Actuación en la Facultad de Cine. Vive y trabaja en la Ciudad de México.



Fotografía: Thomas Jolly

Thomas Jolly | Francia

Actor, comediante, director de teatro y ópera es reconocido por su visión audaz e innovadora en el teatro contemporáneo que combina una estética visual impactante con gran profundidad emocional y un verdadero compromiso con la renovación de la escena teatral. En 2014, su adaptación de *Enrique VI*, un maratón teatral de casi 18 horas, fue aclamado por la crítica y consolidó definitivamente su reputación. Desde entonces, ha dirigido y actuado en numerosas obras, destacando por su capacidad de visitar los clásicos con una energía contemporánea y de acercar el teatro a un público amplio. En 2023 fue designado director artístico de las ceremonias de apertura y clausura de los Juegos Olímpicos y Paralímpicos de París 2024. La ceremonia inaugural se convirtió en el mayor espectáculo urbano jamás realizado, lo que le valió el premio Molière 2025.

APÉNDICE I

Fotografía: Naian González



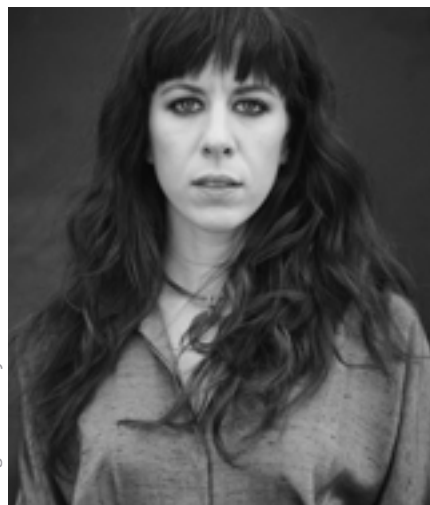
Naian González Norvind | México

Actriz, escritora y fotógrafa. Estudió Literatura Moderna y Cine en La Sorbona de París, y posteriormente actuación en la *London Academy of Music and Dramatic Art* en Londres. Protagonizó "Nuevo orden" de Michel Franco, que obtuvo el León de Plata en el Festival Internacional de Cine de Venecia y fue galardonada como Mejor actriz en el FICM por su participación en "Leona", largometraje que coescribió. Este año fue nominada al Ariel y recibió la Diosa de Plata por su protagonismo en la cinta de Urzula Barba Hopfner "Corina" que obtuvo el Global Audience Award en SXSW 2025. Ha participado en varios proyectos de televisión para plataformas de streaming y actuado en algunos de los escenarios más prestigiosos como el Lincoln Center, The Public Theatre, The Old Globe, entre otros. En 2023 debutó como directora de teatro en el Teatro Milán, con una versión enteramente femenina de "Oleanna" de David Mamet.

Royce Vavrek | Canadá

Libretista y letrista canadiense ganador del Premio Pulitzer de Música 2017 por su ópera *Angel's Bone*, escrita en colaboración con la compositora Du Yun. Además de *Proving Up*, estrenada mundialmente en 2018 en la Ópera Nacional de Washington, ha colaborado con la compositora Missy Mazzoli en *Song from the Uproar* y *Breaking the Waves* ganadora del premio a la Mejor Ópera Nueva de la Asociación de Críticos Musicales de Norteamérica. Vavrek y Mazzoli están desarrollando actualmente una gran ópera para la Ópera de Filadelfia y la Ópera Nacional de Noruega, así como una adaptación de la novela *Lincoln in the Bardo* de George Saunders para el Metropolitan Opera. Vavrek también ha colaborado con los compositores David T. Little y Ricky Ian Gordon.

Fotografía: Missy Mazzoli



Missy Mazzoli | Estados Unidos

Considerada recientemente como "una de las compositoras más consistentemente inventivas y sorprendentes que trabajan ahora en Nueva York" (NY Times) y "la Mozart posmilenial de Brooklyn" (Time Out NY), Missy Mazzoli ha tenido su música interpretada por el Cuarteto Kronos, la Ópera de Los Ángeles, eighty blackbird, la Orquesta Sinfónica de la BBC, la Ópera Escocesa y muchos otros. En 2018 se convirtió en una de las dos primeras mujeres, junto con Jeanine Tesori, en recibir un encargo para el escenario principal de la Ópera Metropolitana y fue nominada a un premio Grammy. Es compositora residente en la Orquesta Sinfónica de Chicago y, de 2012 a 2015, fue compositora residente en la Ópera de Filadelfia. Los próximos encargos incluyen obras para la Ópera de Filadelfia, el Ballet Nacional de Canadá, la Ópera Lírica de Chicago y la Ópera Nacional de Noruega. Sus obras son publicadas por G. Schirmer.

APÉNDICE I



Fotografía: Gerardo Kleinburg

Gerardo Kleinburg | México

Crítico musical y divulgador operístico en medios nacionales e internacionales, cubrió durante 13 años el Festival de Salzburgo que en 1992 le otorgó el Premio Internacional de Crítica Musical, consagrándose como el primer crítico no europeo y de habla hispana en obtenerlo. Como divulgador operístico ha conducido durante 17 años el único programa que transmite ópera en la televisión mexicana: "Escenarios", y es el único que ofrece charlas de primera sensibilización operística a jóvenes y adolescentes en planteles educativos públicos, academias de policía y reclusorios, para sensibilizar a personas que jamás han tenido contacto con la ópera, a través de su charla "El poder y la magia de la voz humana". Ha fungido como director general y artístico de la Compañía Nacional de Ópera de México, director del Festival Internacional Cervantino y fundador, junto con Andrés Rodríguez y Marcelo Lombardero, de OLA: Ópera Latinoamericana.



APÉNDICE II. Semblanzas de los eventos relacionados con los participantes

PALINGENESIS

COREÓGRAFO: Chuang Po-Hsiang

INTÉRPRETES: Ong Kuan Ying, Kuan-Ling Lee, Chien-Yao Liao

Tres cuerpos esbeltos y enmascarados parecen emerger de un fango primordial, transformándose sin pausa en una sucesión de reacciones en cadena tan precisas como hipnóticas. ¿Son individuos, un solo organismo o ambas cosas a la vez? Inspirada en la regeneración –concepto explorado a lo largo del tiempo desde lo biológico, lo teológico, lo político y lo filosófico– esta pieza del aclamado coreógrafo taiwanés Chuang Po-Hsiang es una intensa exploración de la intimidad, la confianza y la transformación. Paisajes sonoros e imágenes oníricas realzan el asombroso control caleidoscópico de los intérpretes. Con el renacimiento y el ciclo de la vida de la naturaleza y de la naturaleza humana como ejes, la obra resulta intensa, cautivadora, a ratos estática, para recordarnos que quizá los límites del cuerpo son infinitos.



APENDICE II

Secuencias de Berio I

DIRECTOR: Christian Gohmer
VIOLONCHELO: Manuel Garnica
VIOLA: Alena Stryuchkova
SOPRANO: Oriana Favaro
CLARINETE: Diego Cajas
ARPA: Janet Paulus

Escritas entre 1958 y 2002, estas obras para solista expanden los límites técnicos y expresivos de diversos instrumentos y la voz. El programa reúne la *Sequenza XIV* para violonchelo, inspirada en la percusión cingalesa; la *Sequenza VI* para viola, con su hipnótica reiteración armónica; la *Sequenza III* para voz femenina, un collage de sonidos y gestos; la *Sequenza IX* para clarinete, de amplios intervalos y registros; y la *Sequenza II* para arpa, que rompe con su concepción tradicional. Completa el programa *Chamber Music*, ciclo temprano sobre textos de James Joyce.



APÉNDICE II

PRISMA: Reflejo y transformación

ORIÓN 415 VIOLÍN: Elías Gurevich
VIOLONCHELO: Marcelo Massun
LAÚD: Igor Herzog

Compositores barrocos y contemporáneos en sintonía, la riqueza musical de Bach, Vivaldi y Corelli cobra vida en el siglo XXI gracias a las inspiradoras creaciones de A. Nantes y G. J. Le Cam. Obras originales de los más grandes maestros barrocos son reinterpretadas y transformadas en composiciones actuales, sumergiéndonos en un diálogo entre épocas. Todas las piezas se interpretan fielmente con instrumentos originales del siglo XVIII: cuerdas y arcos barrocos que recrean autenticidad, sonoridad y espíritu histórico. Una experiencia única que fusiona tradición y vanguardia.



El mar es un pixel

DRAMATURGIA Y DIRECCIÓN: David Gaitán
ESCENOGRAFÍA Y VESTUARIO: Mario Marín del Río
ELENCO: Daniela Arroio, Hernán del Riego, Michelle Betancourt, Verónica Bravo y Emmanuel Lapin

En medio de la fascinación y el rechazo por un juguete que está revolucionando la vida de una localidad, un día se publica una lista en la puerta de la iglesia: sobre ella, un nombre. La gente, que se conoce bien entre sí, no sabe cómo reaccionar. ¿Quién escribió eso? ¿Por qué? ¿Es señal de una buena acción? ¿Merece el desprecio colectivo? Recurren al juguete para entender la situación, pero éste, lejos de aclarar sus dudas, las magnifica. Con los días, la lista va sumando más nombres. La paranoia colectiva, las pretensiones morales y los efectos del siniestro juguete, terminan por hacer estragos públicos y privados en la comunidad.



APÉNDICE II

Maquinaria

INTÉRPRETE: Sarah Albu
ACORDEÓN: Matti Pulkki

Un programa de recital fresco y enérgico del aventurero dúo voz-acordeón *Sawtooth*. Desde los ardientes tangos surrealistas de las compositoras e intérpretes noruegas Maja SK Ratkje y Frode Haltli, hasta nuevas obras experimentales de los compositores canadienses radicados en Alemania y Finlandia, Charles Quevillon, James O'Callaghan y Thierry Tidrow, *Sawtooth* explora la tecnología de la relación humano - humano - máquina - naturaleza - mente - sueño y más allá, a través de un caleidoscopio de lenguajes, estados de ánimo y texturas.

Festival
CulturaUNAM

Música | Quebec-Finlandia

SARAH ALBU
MATTI PULKKI
(MAQUINARIA)

Sarah Albu, cantante, intérprete y artista multidisciplinaria
Matti Pulkki, acordeón

Sala Rosario Castellanos de Casa del Lago
Bosque de Chapultepec Primera Sección, S/N
San Miguel Chapultepec
Entrada libre | Cupo limitado

DOMINGO 5 DE OCTUBRE | 1 PM

culturaUNAM UNAM

Tensor el presente / Hilar el futuro

ÍNTEGRO GRUPO DE ARTE

ÍNTEGRO presenta una sucesión de cuadros que abarca desde sus obras tempranas hasta reinterpretaciones de trabajos más recientes. Una condensación de experiencias muy diversas que recorren el espectro entero de los asuntos que han desarrollado a lo largo de 40 años: los vínculos amorosos, las imágenes mediáticas, la violencia, la ritualidad y los mitos, entre otros. Está sintetizada trama de acciones que reúne a *performers* del núcleo inicial de ÍNTEGRO con colaboradores recientes, se aleja de la sucesión cronológica y compone un vistazo enigmático a la propia historia del grupo.

Festival
CulturaUNAM

Danza | Perú

TENSAR EL PRESENTE / HILAR EL FUTURO

ÍNTEGRO GRUPO DE ARTE

Sala Miguel Covarrubias
Centro Cultural Universitario
Insurgentes Sur 3000, CU
8300*

VIERNES 3 DE OCTUBRE | 8 PM
SÁBADO 4 DE OCTUBRE | 7 PM

*75% de descuento a la comunidad universitaria y docente UNAM
Reservar y garantizar asistencia: \$2000 a \$4000 con reembolso seguro.

México Cultura UNAM

culturaUNAM UNAM

APÉNDICE II

Giselle, las que no volvieron

TALLER COREOGRÁFICO DE LA UNAM (TCUNAM)

DIRECTORA ARTÍSTICA: Irina Marcano

COREOGRAFÍA: Melva Olivas

MÚSICA: Orquesta de Cámara de Bellas Artes

DIRECTOR ARTÍSTICO: Luis Manuel Sánchez

Obra de danza contemporánea creada por la coreógrafa mexicana Melva Olivas, que replantea este clásico universal en un contexto actual. Manteniendo la esencia emocional de la obra original, la pieza se adapta a las realidades contemporáneas, enfocándose en los problemas sociales más urgentes. En un México donde los feminicidios de género se han convertido en una crisis alarmante, esta reinterpretación se transforma en un acto político que denuncia la violencia sistemática contra las mujeres, honra a las víctimas y exige justicia. Una obra que no sólo conmueve, sino que también desafía al público a reflexionar sobre la urgente necesidad de cambio en nuestra sociedad.



Hecatombe - movimientos y rituales para la renovación del mundo

ARTISTA: Martha Hincapié

Martha Hincapie Charry reúne en una videoinstalación de tres canales, a líderes indígenas de Colombia, EE. UU. y la selva amazónica, que protegen y comparten la sabiduría de sus ancestros a través de danzas, canciones y cantos tradicionales, concientizando sobre la crisis actual en nuestra relación con la naturaleza. Hecatombe, en sentido figurado, describe sacrificio o destrucción por fuego, tormenta, enfermedad o espada de un gran número de personas, animales, al igual que de atributos mentales y morales. La video-instalación *performance* en vivo permite conectar con originarios que reconocen el conocimiento ancestral como una ciencia basada en tecnologías curativas que buscan el equilibrio del planeta.



APÉNDICE II

Breaking the Waves

Basada en la película de Lars von Trier

MÚSICA: Missy Mazzoli

LIBRETO: Royce Vavrek

OJUEM

DIRECTOR TITULAR: José Areán

Estudio de la Ópera de Bellas Artes. Staccato, Ensemble Masculino

DIRECTOR DE ESCENA: Marcelo Lombardero

Ambientada en una remota comunidad religiosa de Escocia en los años setenta, esta pieza narra la intensa y conmovedora historia de Bess McNeill, una joven ingenua y devota, cuya fe se pone a prueba tras el trágico accidente de su esposo Jan, un trabajador de una plataforma petrolera. Paralizado, Jan le pide a Bess que mantenga relaciones con otros hombres y le relate los encuentros como una forma de mantener su vínculo emocional. Convencida de que su entrega puede sanar a Jan, Bess se adentra en una espiral de sacrificio extremo, desafiando las normas morales y religiosas que la rodean. *Breaking the waves* es una ópera inspirada en la película homónima de 1996, dirigida por Lars von Trier. La trama explora los límites del amor, la fe y la autonomía femenina. La música, imaginada como un himno coral masculino, resalta la tensión entre lo divino y lo humano.



APÉNDICE III. ENSAYOS PUBLICADOS

- [El mensaje detrás del teatro del Festival CulturaUNAM](#)
- [De cuando el Renacimiento dio origen a la música contemporánea](#)
- [La coincidencia de Ramón Vargas y Juan Diego Flórez en el Festival CulturaUNAM](#)
- [Hugo Hiriart, más allá del autor polifacético](#)
- [*Breaking the Waves* y *Vive, Callas* dos obras profundamente innovadoras que se estrenan en el Festival CulturaUNAM](#)
- [*Maggini String Quartet*, cuarteto británico renombrado en todo el mundo, se presenta por primera vez en México: el papel preponderante de la música en el marco del Festival CulturaUNAM](#)
- [1984, la novela distópica de George Orwell, revive en México: una historia de amor entre pantallas y una reflexión más que actual sobre los mecanismos de divulgación y manipulación](#)
- [El gran clásico de Oscar Wilde hizo furor en México: "Love can read what is written on the farthest star"](#)
- [*De Profundis*: un pequeño adelanto de la obra antes de que cobre nueva vida en la Ciudad de México](#)

AGRADECIMIENTOS



Este libro es el resultado de un trabajo colectivo que encuentra en el arte una forma de pensamiento y en la colaboración, su verdadera condición de posibilidad.

Nuestra gratitud se dirige, en primer lugar, a la Coordinadora de Difusión Cultural, la Dra. Rosa Beltrán, por su visión y acompañamiento constante en la consolidación de un proyecto que coloca a las artes y las humanidades en el centro de la conversación pública. Extendemos también nuestro agradecimiento a Paola Morán, Dora Luz Haw, Paola Velasco y Graciela Zúñiga, cuyo trabajo y compromiso dentro de la Coordinación de Difusión Cultural han sido fundamentales para el desarrollo y la proyección de esta iniciativa. Asimismo, reconocemos el apoyo de las distintas entidades universitarias que hicieron posible esta edición: la Dirección de Música, la Dirección de Danza, la Dirección de Teatro, el Museo de Arte Contemporáneo, la Facultad de Arquitectura, la

Facultad de Música, el Museo Universitario del Chopo, la Casa Universitaria del Libro, la Casa del Lago Juan José Arreola, la Fílmoteca, la Cátedra Ingmar Bergman, la Escuela Nacional de Estudios Cinematográficos y la Coordinación de Recintos; instancias que, desde sus propios lenguajes, nutren el espíritu interdisciplinario que caracteriza al Festival. Agradecemos también a Piso 16, Laboratorio de Iniciativas Culturales, por albergar el coloquio: “El arte como acción política y construcción de cultura de paz” y por ser, dentro de la Universidad, un espacio de pensamiento, experimentación y aprendizaje compartido.

Nuestra gratitud se extiende también a los Grupos Artísticos Universitarios —la Orquesta Filarmónica de la UNAM (OFUNAM), la Orquesta Juvenil Universitaria Eduardo Mata (OJUEM), al Taller Coreográfico de la UNAM, La Compañía Juvenil de Danza Contemporánea de la UNAM por encarnar, con su talento y disciplina, la fuerza viva de la Universidad.

AGRADECIMIENTOS

A los participantes del coloquio “El arte como acción política y construcción de cultura de paz”, por su generosidad intelectual y su entrega: Sarah Abu, Nicholas Isherwood, Martha Hincapié Charry, Claudia Lavista, Melva Olivas, Óscar Naters, Oriana Favaro, Elías Gurevich, Didanwy Kent, Marcelo Lombardero, Chuang Po-Hsiang, Martín Bauer, Jacobo Dayán, David Gaitán, Lucía Leonor González e Isabel Toledo, así como a las y los integrantes de las mesas temáticas y al público que, con su escucha y sus intervenciones, dio vida a la conversación. A través de sus palabras y silencios, este libro cobra forma y sentido.

Agradecemos también a Royce Vavrek, Missy Mazzoli y Gerardo Kleinburg por el diálogo en torno a *Breaking the Waves*, que amplía el horizonte de este libro hacia nuevos territorios de la creación contemporánea; así como a Thomas Jolly, Lorena Maza, Naian González Norvind y al equipo que hizo posible el conversatorio La Grande Seine / Making-of de la ceremonia de París 2024, cuya generosa reflexión abrió una mirada privilegiada sobre los procesos creativos y escénicos detrás de uno de los montajes más emblemáticos de nuestro tiempo.

Nuestro reconocimiento más cálido al equipo de trabajo del Festival CulturaUNAM, por su compromiso, talento y capacidad de imaginar en conjunto —Gerardo Kleinburg, Diana León, Marcela Retana, Shoshana Polanco, Marisa de León, María Trujillo, Karla Morales, Claudia Llaca, Giorgia Ronda, Ángel Santibáñez, Andrés Ramírez, Teresa Amaro, Roberto Licea, Luisa Cuervo, Alejandro Calderón, Aaron Zamora, Marissa Gutiérrez, Iván Lozada, Alan Huerta, Ángel Fernández, Mario Valencia, Alitzel Coronel, Ariel Torres, Sharon Vallejo, Sandra Ruiz, Fernanda Lugo, a los alumnos de Servicio Social y de voluntariado, y a todo el personal técnico, administrativo y de comunicación—, por acompañar cada proyecto con rigor, creatividad y entrega. Sin su trabajo, este libro, como el festival mismo, no habría sido posible.

En el ámbito interinstitucional, extendemos un reconocimiento muy especial a la Secretaría de

Cultura del Gobierno de México, encabezada por Claudia Curiel de Icaza, por su colaboración sostenida y su convicción de que la cultura es un terreno de transformación social. Agradecemos igualmente a Alejandra de la Paz, Directora del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), y a su Coordinación Nacional de Música y Ópera; así como a Marcelo Lombardero y José María Serralde. Expresamos también nuestro agradecimiento a Valeria Palomino, Directora General de Promoción y Festivales Culturales; al Festival Internacional Cervantino y a su Director Ejecutivo, Romain Greco. Reconocemos, de igual manera, el apoyo de Jean-François Gueganno, Director del IFAL y Jefe del Servicio Cultural Francés; de Fabienne Aguado, Agregada de Cooperación Audiovisual y Cine del IFAL; de Amaya Ducru Clouthier, Agregada Cultural de la misma institución; Amélie Mammou, Encargada de misión Bicentenario de las relaciones bilaterales entre México y Francia. Extendemos nuestro agradecimiento a la Universidad Nacional de las Artes, Virtuoso records e IBERMÚSICAS, al Consejo de Artes y Letras de Quebec, a la Oficina Económica y Cultural de Taipéi en México y a su oficina en Los Ángeles, California, y al Coro de Cámara Staccato, a su director Marco Antonio Ugalde, por su compromiso con la creación escénica contemporánea y por tender puentes entre las instituciones que sostienen la vida cultural del país.

Agradecemos profundamente el apoyo de nuestros aliados y patrocinadores, cuya generosidad ha sido indispensable para diversas aportaciones que hicieron posible ampliar el alcance de cada actividad. Su respaldo constituye una apuesta por la cultura como bien público y por el papel del arte en la vida universitaria y social.

Finalmente, agradecemos a las personas lectoras, a quienes habitan estas páginas y prolongan la conversación. Porque toda obra colectiva necesita de quien la reciba, la piense y la haga suya. Este libro es para ellas y ellos: quienes aún creen que el arte puede transformar la mirada, abrir conciencia y renovar el sentido de comunidad. ▀



SAMUEL WOOD MARTHA
HINCHAY WISTA MELVA OLIVAS
ÓSCAR WATERS ORIANA FAVARO ELIAS
GUREVICH DIDANWY KENT MARCELO
LOMBARDELO CHUANG PO-HSIANG MARTÍN
BAUER JACOBO DAYÁN DAVID GAITÁN LUCÍA
LEONOR GONZÁLEZ ISABEL TOLEDO LORENA
MAZA THOMAS JOLLY NAIAN GONZÁLEZ
NGRIVIND ROYCE VAVREK MISSY MAZZOLI
GERARDO KLEINBURG SARAH ALBU NICHOLAS



Festival
CulturaUNAM

