

Revista N.º 8
Guayaquil, Ecuador
octubre 2023
ISSN: 2697-3596

Justicia poética

Una aproximación

Rubén Ortiz

Centro Nacional de Investigación, Documentación
e Información Teatral Rodolfo Usigli, CITRU (México)

rubgomer@gmail.com

«Aprendiendo a poner el cuerpo, aprendí a salir de la esfera de la representación para entrar en el espacio del compromiso. La esfera de la representación funciona sobre la base del reconocimiento y, por tanto, de la identidad. El espacio del compromiso sólo depende, en cambio, de nuestra capacidad de afectar y de dejarnos afectar sin rompernos por el camino».

MARINA GARCÉS



Banner del Museo por venir Itinerante.

RESUMEN

Este ensayo intenta generar una herramienta para pensar ciertas piezas que acompañan procesos de restitución. En ciertas prácticas artísticas en territorio, quizá sea posible generar gestos —vocablo teatral por excelencia— que fueran un cierto modo de justicia poética. Dicho de otra manera, un encuentro a escala 1:1, donde ambas partes se muestran vulnerables —esto es afectan y son afectadas—, tal vez podría generar cierto tipo de restitución, ya sea a través de la puesta en común de la memoria; de la generación de alguna catarsis —menos espectacular que la aristotélica—; o de la participación y escucha de deseos mutuos.

PALABRAS CLAVE: Justicia, Escala, Territorio, Trágico, Teatro y Escucha.

ABSTRACT

This essay attempts to generate a tool to think about certain pieces that accompany restitution processes. In certain artistic practices in the territory, it may be possible to generate gestures - a theatrical word par excellence - that were a certain mode of poetic justice. In other words, an encounter on a 1:1 scale where both parties are vulnerable - that is, they affect and are affected - could perhaps generate a certain type of restitution either through the sharing of memory; of the generation of some catharsis -less spectacular than the Aristotelian one-; or the sharing and listening of mutual desires

KEYWORDS: Justice, Scale, Territory, Tragic, Theater and Listening.

El Museo por venir

A finales de 2020, el director teatral ecuatoriano Santiago Roldós y yo tuvimos una conversación por Zoom. En ella, Santiago me invitaba a dirigir la primera parte de su proyecto «Materiales para llevar a escena el juicio de la muerte de Jaime Roldós, Martha Bucaram y su comitiva».

Como se sabe, el 24 de mayo de 1981, el avión donde viajaban el entonces presidente ecuatoriano Jaime Roldós, su esposa Martha Bucaram y el equipo de abordaje, se estrelló en la población de Celica, provincia de Loja. Roldós había llegado al poder luego de varios años de gobierno castrense y su respaldo popular era inmenso. De allí que su muerte fuera recibida con gran dolor entre las clases populares y que, hasta el día de hoy, una gran mayoría de ellas recuerde al presidente de manera emotiva y con cierta nostalgia. Es cierto que incluso la maquinaria oficial y el imaginario popular han compuesto una memoria, entre otras formas, bajo la nominación de calles, escuelas y colonias. Y también es cierto que, a su muerte, sus dos hijas y su hijo han portado un valor sentimental en el imaginario social del Ecuador. Apenas es posible sostener la mirada a las imágenes de archivo en las que el pequeño Santiago aparece en la Catedral de Guayaquil entre los féretros de sus padres, y esa imagen ha tenido una deriva en el imaginario popular ecuatoriano: la del pequeño huérfano heredero al trono dejado por el padre ausente. Hamlet en los Andes.

Pues bien, Santiago Roldós es ahora un importante director escénico latinoamericano, miembro del colectivo Muégano Teatro con sede en Guayaquil y, a mediados de los noventa —junto con el director de El Teatrito de Mérida, Ricardo Andrade Jardí—, estudiamos la carrera de Dirección de Escena en el Foro Teatro Contemporáneo con Luidwik Margules, en la Ciudad de México. Todo esto es importante decirlo, porque da cuenta del espectro afectivo del trabajo que involucra no solo la intimidad del equipo y el asunto a elaborar, sino también la dimensión social de este.

Así, la invitación que Santiago me hacía pretendía darle un extrañamiento brechtiano a la metodología del colectivo escénico Muégano. Hasta ahora, sus puestas en escena abrevaban principalmente de

dos fuentes: por una parte, la tradición estético política de los colectivos teatrales latinoamericanos que Santiago recogió a través de la tutoría de Arístides Vargas. Y, por otra parte, procedimientos de dramaturgia y puesta en escena con recursos posdramáticos, que provienen de una intensa reflexión sobre la obra de Brecht y sus derivas, especialmente la de Heiner Müller.

Hay, sin embargo, una tercera línea que afecta sobre todo a la dramaturgia: Santiago pertenece a una de las familias de más juego político en el Ecuador, de las que él y sus hermanas sufrieron una doble traición, primero sobre la figura de su padre cuando el viejo Assad Bucaram le quitara el apoyo político a Jaime apenas ganadas las elecciones, dejándolo a merced de las pugnas políticas nacionales e internacionales; y segundo, años después, cuando el tío Abdalá Bucaram formó el Frente Roldosista para encaramarse en la presidencia nacional, monopolizando e instrumentalizando a su favor el papel de víctima de la muerte de Roldós y dejando en el desamparo a los hijos de este. De esta manera, la discusión y crítica de la *realpolitik* ecuatoriana ha sido el bajo continuo de las obras de Muégano.

Entonces, como decía, al buscarme Santiago intentaba obtener una mirada distanciada para plantear mejor la obra de su vida (en los varios sentidos de esta expresión). Durante la conversación referida al principio, Santiago me dijo que había calles y escuelas con el nombre de su madre, e incluso de él mismo. De inmediato le propuse imaginar qué pasaría si él fuera a esas escuelas y calles y preguntara a las personas simplemente qué recuerdan de Jaime Roldós y cómo miran el presente del país. Y dejé una pregunta volando en el aire: ¿no habría en ese acto de encuentro una posibilidad de tejer una justicia *otra*? Una justicia que las grandes instituciones estatales no han otorgado y quién sabe si otorgarán, pues la investigación del incidente de 1981 se cerró en ocho días, descartando la participación del ejército y, por supuesto, como una más de las aplicaciones del Plan Cóndor. ¿Sería posible, en el mejor sentido, hacer justicia por propia mano? ¿Y este hacer otra justicia no pasaría primordialmente por poner a escala 1:1 tanto los conceptos de política como de teatro? ¿Qué pasaría si comenzáramos por esta revisión?

En mi mirada, para delinear esa justicia era indispensable un desvío: dejar de imaginarnos bajo el paradigma del gobernar para empezar a pensarnos en el paradigma del *habitar*. Conceptos que Amador Fernández Savater revisa en su libro *Habitar y gobernar* y sobre el cual la investigadora de movimientos migrantes, Amarela Varela, y yo habíamos organizado un seminario con el autor, evento al que Santiago y la actriz Pilar Aranda (la otra base constituyente de Muégano Teatro) habían asistido.

El desvío requería contundencia, así que planteé como inicio del trabajo un seminario bajo una perspectiva completamente materialista: antes que una muerte política, el acontecimiento había sido el encuentro *solamente* entre un avión y una piedra. Revisaríamos entonces, el concepto de «accidente» y «velocidad de aceleración» de Paul Virilio y veríamos a dónde nos podía llevar. Se acordó, entonces, como primer trabajo colectivo, llevar a cabo este seminario en el que revisaríamos, por una parte, algunas lecturas sobre la política bajo el paradigma del habitar y, por otra, prácticas artísticas a escala 1:1. El seminario se llamaría lacónicamente «El avión y la piedra» y sería coordinado por mí, con la presencia de los integrantes de Muégano Teatro, Ricardo Andrade Jardí y posibles colaboradores del proyecto.

Así, aunque todavía no acuñábamos el término «justicia poética», intuimos que para imaginar una justicia *otra* había que transformar la escala de nuestro pensar. Y en la mente seguía vigente la primera acción: Santiago encontrándose con la gente en las calles.

¿Sería entonces este *gesto* —vocablo teatral por excelencia— un cierto modo de *justicia poética*? Un encuentro a escala 1:1 donde ambas partes se muestran vulnerables —esto es, afectan y son afectadas— ¿podría generar cierto tipo de restitución ya sea a través de la puesta en común de la memoria; de la generación de alguna catarsis —menos espectacular que la aristotélica—; o de la compartición y escucha de deseos mutuos?

Esta intuición, es importante decirlo, se fue transformando conforme pasaron los meses de trabajo y se incorporó el resto del equipo

de trabajo. El proceso hizo que aquellas primeras acciones imaginadas se conviertan en *dispositivos de con/tacto* más elaborados y complejos, como el que se activó el 24 de mayo en el monumento a Jaime Roldós y Martha Bucaram en Guayaquil bajo el nombre de #40AñosDe; y como el que se activó durante tres semanas del mes de octubre en los alrededores del Espacio Muégano, en la misma ciudad, bajo el nombre de *Museo por venir*; y, asimismo, como en varias localidades de la provincia sureña de Loja con el *Museo por venir Itinerante*.



#40 Años de, de Muégano Teatro, monumento a Jaime Roldós y Martha Bucaram, Guayaquil, 24 de marzo de 2021.

Itinerancias

Así, el 7 de septiembre de 2021, Ricardo Andrade Jardí y yo llegamos a Guayaquil. Apenas al otro día de nuestra llegada, tuvimos un encuentro con los vecinos del callejón Magallanes, donde se encuentra Muégano Teatro. Durante las sesiones de seminario, habíamos llegado a la conclusión de que una de las primeras actividades a realizar era encontrarse con la comunidad barrial de los alrededores del teatro; incorporarlos a la vida de este era asunto obligado en un trabajo sobre el paradigma del *habitar*. Así, nuestro encuentro consistió en la elaboración de pancartas con frases aportadas por los vecinos mismos; pancartas que luego serían exhibidas en sus balcones. La sesión resultó entrañable, pues el taller de pancartas se convirtió en una comilona (en la cual Santiago había hecho la comida y generaba un gesto de hospitalidad a sus conciudadanos) que devino baile. Las y los vecinos, compartieron anécdotas, álbumes de fotos familiares e, incluso, otras personas llegaron y platicaron con nosotros acerca de sus memorias de Jaime Roldós, sorprendidas de que Santiago estuviera en el centro de este acontecimiento.

Los siguientes dos días fueron de planeación de trabajo del *Museo por venir* que tendríamos que dejar en reproducción, pues a los dos días salimos hacia la provincia de Loja como parte del *Museo por venir Itinerante*. Este trayecto, diseñado por Santiago, incluyó tres poblaciones: Zapotillo, en la frontera con Perú, a donde se dirigía originalmente el avión de Roldós; Celica, población en la que se encuentra el cerro de Huayrapungo, donde se estrelló el avión y, finalmente, el pueblo de Saraguro, de población principalmente kichwa, donde nos encontraríamos con el líder Lucio Macas.

El *Museo Itinerante* tenía como objetivo exhibir en cada población el documental *La muerte de Jaime Roldós*, desplegar el *Cordel de la memoria* (un sencillo tendadero que invitaba a la gente a sumar su historia con la imagen de Roldós y sus deseos sobre el futuro del país), así como entablar conversaciones con la gente. En la caravana íbamos 15 personas: el equipo del *Museo* (artistas escénicos y visuales), así como Ma-

nolo Sarmiento, director de *La muerte de Jaime Roldós*, y Martha Roldós, hermana de Santiago y figura política de relevancia en el Ecuador.

Cada estancia tuvo particularidades de las cuales solo rescataré el diálogo de Santiago con una mujer mayor en Zapotillo, quien lo sentó en el porche de su casa para contarle cómo el pueblo se había reunido en el estadio para esperar la llegada de Roldós, la larga espera que culminó en duelo al enterarse del accidente y el viaje —días después— a Guayaquil a las exequias. Asimismo, mencionaré la recepción de la película en el jardín principal, que motivó la frase «después de 40 años, Roldós al fin llegó a Zapotillo». En Celica, fue relevante el acompañamiento de la defensora de derechos humanos Cristina Burneo, así como de Álvaro Rodríguez y Diego Subía, hijos de militares muertos en «accidentes» aéreos, el primero un año antes de la tragedia y Diego como hijo del general piloto del avión a quien oficialmente se le achacó la responsabilidad por el «accidente». Diego se había unido a esta parte del viaje como asunto personal para cerrar el ciclo «y no volver a hablar nunca más del asunto». Así, la comitiva del *Museo* subimos al cerro de Hayrapungo, donde los cuatro huérfanos tuvieron un momento de duelo conjunto. Pero, asimismo, por dichos de la gente del pueblo que nos localizó, y por testimonio de David, supimos de la manera en que la escena del accidente fue barrida de inmediato, cómo se silenció a algunos habitantes de la zona y, finalmente, de la existencia de más de 100 huérfanos de militares muertos en otros «accidentes» relacionados con la investigación o la cercanía con el suceso de Huayrapungo. Tengo que sumar a estas presencias la de las niñas y niños de una compañía de teatro comunitaria local que, al enterarse de la próxima llegada del *Museo*, prepararon una escenificación del último discurso de Jaime Roldós, cuyas palabras finales son casi un mantra en Ecuador: «Este Ecuador amazónico por siempre y para siempre. ¡Viva la patria!». Pues bien, cuando las niñas y niños llegaron a saludar a Santiago, él y Pilar Aranda les ofrecieron una sesión de entrenamiento. Va a ser difícil sacar de la memoria ver al hijo de Jaime Roldós dando una sesión de *chi-kung* a niñas y niños en la plaza central de Celica.



Sesión de *chi-kung* con niñas y niños del taller de teatro de Celica.



El Museo Itinerante en Zapotillo.



El Museo Itinerante en Celica.



Martha Roldós, Alvaro Rodríguez, Diego Subía y Santiago Roldós en Huayrapungo.



El Museo Itinerante en Gera.

Finalmente, en la comunidad de Gera, cercana a Saraguro, hubo un encuentro con líderes kichwas, así como una ceremonia ritual (con *taita* Panchito como oficiante en el papel de El Trompetero, antiguo personaje ritual kichwa). Durante el encuentro previo a la transmisión del documental, Luis Macas habló de su encuentro con Roldós, quien les propuso a las comunidades originarias coordinar la implementación de la educación bilingüe en el país, que fue un factor de equilibrio social para esas comunidades durante muchos años. Asimismo, el *Cordel de la memoria* recibió numerosos testimonios de la relación entre el imaginario de Roldós y las luchas comunitarias.

El Museo

Al regreso del viaje, procedimos a la instalación del *Museo* en la sede de Muégano Teatro. El *Museo* estuvo edificado en dos ejes: en el eje espacial se encontraba la «Galería del barrio», que consistía en los carteles que los vecinos dispusieron en sus balcones, enmarcando la entrada al callejón; y que remataba en el muro exterior del teatro, donde se exhibían fotografías de los álbumes personales de los vecinos y de nosotros mismos.

En el pasillo de entrada al teatro se encontraba el «Pasillo de las chingaderitas», una exhibición de objetos, audios y video de la vida de la gente de una cuadra de la calle Clemente Ballén del centro de Guayaquil. Fue en esta calle donde vivió la familia Roldós y la sede del partido La Fuerza del Cambio, donde las imágenes de archivo muestran a Roldós festejando la victoria electoral de 1979. Este trabajo intentaba mostrar cómo un espacio que había concretado la fuerza del cambio político era ahora el lugar del fetichismo de la mercancía. El trabajo de campo consistió en entrevistas con los vecinos sobre su presente y, también, sobre sus memorias y fantasías al respecto de Jaime Roldós. No es menor cosa mencionar que, habiendo sido su casa de infancia, para Santiago este trabajo de campo tuvo mayor intensidad, así como también para la gente a la que entrevistó.

El tercer espacio fue la «Cápsula de la memoria», constituida por un par de instalaciones sensoriales —la primera visual y la segunda auditiva— realizadas con material de archivo. Las imágenes no solo evocaban la victoria electoral de Roldós, sino también la figura de Martha Bucaram como igual en conocimiento, sagacidad y generosidad que Jaime. El espacio auditivo era un pequeño interior oscuro que subrayaba el *shock* de las esperanzas enfrentadas a la catástrofe.

Finalmente, el espacio teatral había sido convertido en una instalación el Teatro Factoría, homenaje a los productivismos soviéticos. La Factoría, a su vez, tenía diversos espacios: una mesa de trabajo, donde el equipo seguía teniendo sus reuniones y comidas; el «Rincón de la hueva», un sillón para, precisamente, procrastinar sin culpa; una pequeña biblioteca con libros que problematizaban el contexto de Roldós (algunos incluso fueron suyos), libros aportados por nosotros y una pequeña sección infantil. Asimismo, se incluyó el *Cordel de la memoria* que fue aumentando su acervo con el tiempo.

El segundo eje del *Museo* era un eje en el tiempo. Durante los 14 días que el *Museo* estuvo abierto, se programaron distintas actividades: un ciclo de películas del realizador chileno Patricio Guzmán, talleres, lecturas *performáticas* de los archivos de la (no) investigación del caso, *performances*, así como un homenaje bailable que —parafraseando el movimiento chileno de la cueca sola— se hizo en honor de las personas migrantes. El *Museo* cerró con una ofrenda mexicana de Día de Muertos.

Dejo unas líneas de la bitácora que da cuenta de la temperatura de los encuentros durante esos días:

Día 21

29.10.21

¿Podría ser todo esto un poema? Me pregunto mientras la gente baila. Baila un danzón, una cumbia, un merengue, son bailes dedicados a las personas migrantes y a las madres rastreadoras. Oímos las voces iluminadoras de Cristina Burneo y Amarela Varela, o los poemas de las chicas tan jóvenes y brillantes. Todo en este homenaje bailable que es evidente cuánto ha tocado a Pilar y a Gaby y a Myriam que lo han organizado.

¿Podría una conversación ser un poema? Pensaba antes, cuando nos reunimos a hacer la caja de preguntas sobre el museo, para intentar activar las respuestas en conjunto.

Pero también me lo preguntaba antes de eso, durante el *scroll* de la memoria mientras pasaban los memes referidos a Jaime o el álbum de fotos de archivos públicos y privados sobre Martha y Jaime que Santiago comentaba junto con los invitados.

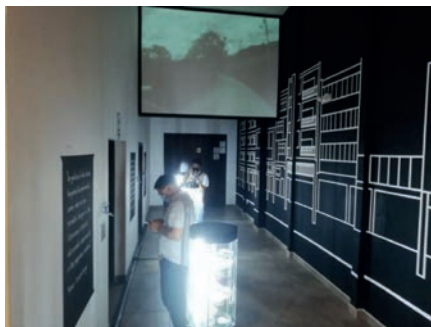
Finalmente, para rematar la noche, una compañera venezolana invitada a presentar su «emprendimiento» —a poner su changarrito— en el evento nos lee el poema que fue escribiendo mientras oía y veía los testimonios y los bailes.

Allí tuvimos en cuerpo y alma la experiencia del exilio, pero también de la hospitalidad.

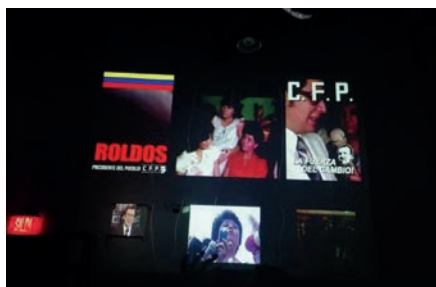
Así compusimos nuestro poema hoy, el antepenúltimo día del museo. (Ortiz, *Bitácora del Museo por Venir*)



MPV, Galería del barrio.



MPV, Pasillo de las chingaderitas.



MPV, Cápsula de la memoria 1.



MPV, Teatro Factoría.



MPV, carteles de actividades.

Hay, como se puede intuir, muchas cosas que subrayar acerca del *Museo*, tanto en su faceta estable como la itinerante, y muchas de ellas están desarrolladas en la bitácora que fui llevando día con día (Ortiz, *Bitácora del Museo por Venir*). Pero lo que queda por dejar constancia aquí es que, desde el diseño del *Museo*, se pensó en el papel que tendríamos como compañía durante todo el trayecto. Todos seríamos guías del *Museo* y portamos durante todas y cada una de las etapas unos chalecos que nos identificaban como tales. El pequeño detalle era, sin embargo, fundamental, pues se trataba de *insertar una ficción*: esto es un museo y nosotros somos *guías* y ustedes *visitantes*, porque la pieza se hace en el *entre*, entre los objetos que disponíamos para evocar un espacio otro y la memoria que fuéramos capaces de hacer surgir en cada persona. Pero, aún más, retomando ciertos principios juglarescos, en cuanto alguien nos daba un relato, ese relato debía ser archivado en nuestra memoria para contarlo, en la ocasión precisa, a los visitantes por venir. Éramos actores/detonadores/archivo.¹

¹ Era claro que Santiago, por otra parte, se encontraba dividido en dos: una parte —llamémosla molar— en la que era una figura (La figura) detonante de cierto tipo de interacciones por su valor en el imaginario ciudadano (y aquí no hay hipérbole posible: la mayoría de la gente lo reconocía) y una parte, llamémosle minoritaria, en la que era parte de una troupe de artistas, obligado por sus compromisos estéticos.

Teatro, justicia y lo trágico

Aunque esta aproximación al concepto de *justicia poética* maduró como tal en el proceso del *Museo por venir*, me parece que hay otras piezas de artes vivas que se han acercado a lo que aquí se entiende. Tenemos, por ejemplo, una pieza precursora como el laboratorio social encarnado en el Proyecto Cúndua, de Mapa Teatro, o también *El despalzamiento de La Moneda*, de FFF, dirigido por Roger Bernat, del que nos hemos ocupado antes (Ortiz 2022); asimismo, en otras ocasiones hemos analizado también *El museo precario de Albinet* y *El monumento a Gramsci*, del escultor Thomas Hirschorn, así como *Úmbal*, de Mariana Arteaga y podemos añadir en el presente inmediato las *Cartas sonoras para cuerpos celestes*, de Isabel Toledo y Aristeo Mora que ofrecían, desde el arte, un espacio de duelo colectivo durante la pandemia, estas últimas tres prácticas realizadas en México.

En los registros que tenemos de las piezas mismas, podemos observar la implicación en el proceso de las personas del barrio, comunidad o ciudad y la manera en que su presencia y testimonio dan cuenta de cómo opera la justicia poética en cada caso. Al tomar el espacio, la palabra y la escucha, así como de socializar las inquietudes, cada cuerpo *puesto en común* obliga a acuñar un *nuevo valor* al acontecimiento marcado por la injusticia, al margen de las validaciones institucionales.

Sabemos también que los acontecimientos teatrales han funcionado como espacios de debate sobre asuntos de primera importancia en diversas sociedades; y que, desde la *Antígona*, de Sófocles, hasta *Please Continue*, de Roger Bernat, que trae *Hamlet* como caso jurídico al presente, la justicia es una inquietud recurrente. Sabemos también que el derecho, campo al que se subsume la justicia, es el fundamento de la forma-Estado. En unas conferencias dictadas en Lovaina en 1981, acerca del lugar de la confesión en la justicia, Michel Foucault incluso apunta más lejos:

Me parece que podría ser interesante estudiar todo el teatro, toda la historia del teatro en nuestras sociedades en función de ese problema de la representación del derecho. Tenemos un poco la impresión —

en fin, me parece, sería una pista que estudiar — que desde el teatro griego y al menos hasta finales del siglo XVIII el teatro en las sociedades europeas tuvo, no por función única, sino como una de sus funciones, la de convertirse en el lugar, dar un escenario a un debate en torno al problema del derecho. (Foucault 2016, 70)

Dicho esto, podemos sumar que, en este tenor, la pregunta sobre el derecho como vehículo occidental de la justicia ha sido elaborada para debatir no solo acerca de aquello que es justo o lo que es injusto, sino incluso los *procedimientos* acerca de cómo discernimos lo justo y lo injusto en la sociedad (los tribunales), así como acerca de aquellas *prácticas de justicia* que no siempre ocurren de acuerdo al derecho consagrado en cada momento.

Ya en la citada *Antígona*, se pone en escena el enfrentamiento entre los antiguos derechos de familia —encarnados en la hija de Edipo— contra los derechos de la ciudad, personificados por Creonte. Asimismo, en *Hamlet*, y las obras políticas shakespearianas, acudimos al problema sobre la fundación del derecho soberano: «¿Cómo [...] puede un soberano llegar a ejercer legítimamente un poder que ha arrebatado por la guerra, la revuelta, la guerra civil, el crimen, la violación de juramentos?» (Foucault 2016, 70). Y, para acercarnos al presente, no podemos olvidar la apropiación que el grupo peruano Yuyachkani hizo precisamente del personaje de Antígona, al ponerla a caminar por mercados y plazas, en el cuerpo de Teresa Ralli, en 2002 y 2003 acompañando las audiencias públicas de la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú.

Tomando en cuenta que la función de estas representaciones tiene que ver con «socializar una cuestión que afecta a la comunidad», es importante hacer hincapié no solo en lo que las obras dicen, sino también en los espacios en los cuales ocurren y los procedimientos que las sostienen. Un «teatro público» griego, un teatro isabelino y las plazas y mercados de una ciudad, por ejemplo, no poseen la misma relación con las instancias de gobierno —que las financian en los primeros dos casos—, por no hablar de lo que «la sociedad» puede significar en cada caso. De la misma manera, los procedimientos de representación que implican la relación del imaginario colectivo con la escena son muy di-

ferentes: dónde y cómo se hace un escenario; dónde y cómo se trazan las líneas entre ficción y realidad; qué habilidades se espera de los diversos artistas y de las audiencias; qué expectativas de alcance real se espera de una representación, etc.

Así, resumiendo, aquello que se espera que suceda como hecho estético y como hecho político cada vez que aparece el tema de la justicia depende tanto de las condiciones del hecho estético como las de las estructuras políticas. Es decir, de cómo se estructura el puente entre los espacios del arte y los de la política. En una *polis* que no divide tajantemente los espacios de deliberación política de los de creación poética (es decir, donde existe el *ágora*), el hecho estético procede de manera distinta que en aquella que ha dividido los modos de hacer en esferas compartimentadas. ¿Es posible intervenir estas esferas —momentáneamente, en el tiempo de una ficción— para recrear espacios de deliberación de los asuntos en común que no reproduzcan necesariamente los procedimientos y resultados hegemónicos?

En el caso del *Museo por venir*, la académica y activista Crisitina Burneo, lo ha descrito como:

Un teatro que produzca acontecimientos
que no se han dado aún.
Un teatro documental.
Querer poder hacer justicia.
Hacer querer justicia.
Hacer retroceder al olvido. (Burneo 2021, 3)

Por otra parte, el término *justicia poética* ha servido para designar justamente aquellos sucesos ficticios que hacen la justicia que no cumplen las instancias oficiales del derecho. De acuerdo con la Enciclopedia Británica:

Justicia poética, en literatura, es un resultado en el que se castiga el vicio y se recompensa la virtud, normalmente de una manera peculiar o irónicamente apropiada. El término fue acuñado por el crítico literario inglés Thomas Rymer en el siglo XVII, cuando se creía que

una obra literaria debería defender los principios morales e instruir al lector en el comportamiento moral correcto.²

Como se puede ver, el término no solo se relaciona con cierta idea de ficción como espacio que se opone al devenir real de los acontecimientos, sino también con un momento en el que la política es sustituida por la moral. Ya no se trata de revisar los mecanismos por medio de los cuales la justicia es o no es posible, sino de «instruir al lector en el comportamiento moral correcto». Como hemos dicho arriba y en otros lugares, esto es así, puesto que en la conformación social moderna ha ocurrido una fractura entre la política y la vida, que es correlativa a aquella que hay entre el arte y la vida.

«Estado», en la modernidad, designa una institución, o un aparato, o una «realidad» que puede adquirir ribetes filosóficos e incluso metafísicos, de carácter *estático*, y con una enorme autonomía respecto ya sea de la *sociedad* como de los *individuos* y de las otras «esferas» de la vida social: la economía, la religión, el arte y la cultura, etcétera (Grüner 2005, 80).

Así, los políticos profesionales se encargarán de las tareas de la política, así como los artistas de los asuntos sensibles, y, en medio, solo queda la franja de la moral, lista para la instrucción o la denuncia, pero no para el debate.

Pero ¿qué pasa si las prácticas artísticas no se encuentran tan escindidas de las cosas de la vida?, ¿qué pasa si el espacio de ficción no es un escape de la realidad, sino otra manera de organizarla, e incluso comparte eso con la política?, como menciona Rancière:

La acción política también tiene este doble carácter de la ficción que pone en evidencia las ficciones literarias: ella liga efectos a causas, acontecimientos a significaciones; pero ella es también un conflicto entre mundos. La pretendida elección de lo real contra lo imaginario, o de lo posible contra lo imposible, es siempre, de hecho, la elección de un real contra otro, de un posible contra otro. (Rancière 2014, 36)

2 <https://www.britannica.com/art/poetic-justice-literature>

Pero es posible dar un paso más para enmarcar la cuestión. Como dijimos arriba, existe un lazo entre la representación teatral categorizada como tragedia y la discusión sobre los marcos de la justicia. En su libro *Política y tragedia*, Eduardo Rinesi lee *Hamlet* como una obra que se encuentra entre dos formas sociales, entre dos épocas y marcos de la legalidad. Al poner la obra shakespeariana a dialogar con Maquiavelo hacia el pasado y con Hobbes hacia el futuro, señala el paso de la idea de *virtù* del primero al esbozo del Estado institucional moderno en el segundo:

Hamlet puede ser pensada como una alegoría de aquello en que se convierte el mundo social y político cuando los sujetos de la acción política ya consiguieron emanciparse del marco –sin duda asfixiante, pero también tranquilizador– que les proveían las nociones de Providencia o de Dios y la ética de principios que les era solidaria, pero *todavía* no lograron conquistar el *nuevo* marco que les proveerán las teorías modernas de las instituciones y del Estado. (Rinesi 2003, 93-94)

Pero, más aún, la llegada de Fortinbrás, de acuerdo con Rinesi, daría cuenta de un tema imprescindible para nuestro análisis: el Estado por venir no existe sin los fantasmas del pasado, esto es, «la tragedia es el fantasma de la política» o como titula su imprescindible ensayo Eduardo Grüner: «Lo trágico es el fundamento perdido de lo político» (Grüner 2005).

La distinción que Grüner expone entre *la tragedia* y *lo trágico* corresponde a un paso más vital de nuestro análisis: la tragedia sería aquella forma teatral que se relaciona con la política enmarcada en los Estados, pero *lo trágico* persiste como tensión irresoluble en los pactos sociales, pues apela a la violencia misma que precede a la fundación de las sociedades que, más tarde, dará lugar a la ley.

Tomando un punto de vista antropológico, Grüner recuerda la acción *performativa* y simbólica que recordaría el asesinato del hermano mayor y que daría origen a la formación social y afirma que este ritual se conmemora circularmente tanto para recordar el sacrificio como también para señalar la violencia originaria que sigue latiendo entre el colectivo. Cada ritual reinicia el pacto, pero también lo cuestiona. En este sentido, la *performatividad* de lo trágico, está *antes* que la tragedia y la

política, las cuales serían ya la institucionalización del ritual; la toma por el Estado de la potencia fundacional. El análisis de Grüner, finalmente intenta responder a las fallas del Estado moderno y apuntala hacia el futuro: «Es por eso que, partiendo de ella [nuestra historia], necesitamos recuperar, teórica y prácticamente, un imaginario de lo político que se instale en el centro del conflicto fundamental, trágico, que supone la re-creación de nuestra polis» (Grüner 2005, 46). Y eso implica hallar también rituales o *performatividades*, en las que «Edipo regrese al coro», en las que la multitud (o los *cualsea*, véase más abajo) se plantee sus acuerdos e imagine otros posibles. Entre ellos una justicia *otra*.

En este sentido, al continuar la crónica del *Museo por venir* por la provincia de Loja, especialmente en la población kichwa de Gera, donde se extendió el *Cordel de la memoria* y se ofreció el documental *La muerte de Jaime Roldós*, Cristina Burneo recuerda que:

Retumba el discurso de posesión de Roldós en la sala asamblearia de Gera. Quienes escuchan, como Pedro, recuerdan esos años de divulgación de las lenguas y las culturas indígenas. La escena del documental que recupera el momento de ese discurso pronunciado en kichwa, preparado días antes en Quito con jóvenes maestros y dirigentes indígenas, cobra toda su densidad histórica allí, en la comunidad, avivado por su memoria política. En el auditorio donde Roldós se posesionó, narra Manolo Sarmiento en el documental, seguramente nadie conocía la lengua kichwa, pero su solo retumbar en ese espacio hacía despertar luchas muy antiguas, en las que ahora Roldós se comprometía. (Burneo 2021, 8)

Prácticas artísticas en territorio

Para seguir pensando el tema por el lado de las poéticas, podríamos hacer una genealogía de las prácticas escénicas en territorio y su manera de extrañar el concepto de «espectador» por dos vías. Una que nos llevaría a los intentos de las vanguardias por complejizar el lazo entre arte y vida, y que nos pondría a revisar ciertas piezas, fijarnos en sus dinámicas y la manera en que hacen convivir la vida cotidiana y los efectos artísticos. Otra vía nos llevaría a pensar las condiciones de posibilidad

y las potencias de las prácticas artísticas en territorio o de escala 1:1. Esta última estaría más cerca de lo que Michel Foucault entiende por genealogía, es decir, como analítica del poder y sus dispositivos, enfocada aquí en el campo artístico y es el esbozo que nos interesa.

En la famosa escena del duelo del *Acorazado Potemkin*, por ejemplo, Eisenstein utiliza una estrategia que ya había puesto en marcha en su última pieza teatral dentro del *proletkut*. En *La fábrica de gas*, una obra escrita por Sergei Tretyakov, la puesta en escena transcurre efectivamente en una fábrica de gas en la que el director emplaza a los espectadores y donde sincroniza algunos cuadros escénicos con la propia dinámica de la fábrica. Al terminar la obra, por ejemplo, los espectadores ven entrar y salir a los obreros ficticios y reales en el momento del cambio de turno de la fábrica. Se trata, en palabras de Didi-Huberman (2017, 205), del uso de «un máximo de desvíos y un máximo de cosas sin desvíos». Una especie de uso documental de los recursos que, precisamente, proviene de un paradigma que abrió el *aparato cine* para las artes.

De acuerdo con Jean Louis Déotte (2012), la dinámica cinematográfica inaugura un *aparato* sensible que reemplaza (en realidad se suma) al aparato inaugurado cinco siglos antes por la perspectiva. Déotte utiliza la palabra *aparato* para referirse al modo en que se dispone lo sensible en cada época, a aquel artefacto (técnico, conceptual, ideológico) que distribuye de cierta manera el espacio, el tiempo y la *aparición* de los acontecimientos en ellos. Por ejemplo, la perspectiva inaugura un espacio matemático, homogéneo y fijo bajo el filtro de dos dimensiones y la mirada de un solo ojo que, asimismo, conjura el tiempo circular de la antigüedad para volverlo un tiempo lineal: donde el pasado es dejado detrás en pos del futuro. La aparición del cuadro o de los teatros cerrados respondería a este aparato. Esta referencia es importante porque el aparato perspectiva implica también un «modo de representar» donde el punto de fuga da origen al espectador que queda (como) «sujeto de la representación». De allí, por ejemplo, que los teatros cerrados fueran un doble embudo visual en el que el asiento del príncipe y la ficción del escenario se reflejaran mutuamente para dar lugar a cierto modo de engendrar y hacer política.³

³ Para un desarrollo mayor de estas ideas, véase Ortiz, *En busca del espectador*.

Sin embargo, el aparato cine descompone estos parámetros cuando deja transcurrir el tiempo a saltos o incluso de manera delirante cuando parece ir del futuro al pasado, al proyectar en reversa las imágenes. Algo similar ocurre con el espacio que se multiplica no solo en sus posibilidades de emplazamiento, sino también en las variaciones entre lo más cercano y lo más lejano.

Pero lo que nos importa aquí es la potencia democrática — que tanto entusiasmó a Benjamin — que se funda cuando *lo cualsea* puede entrar a cuadro. Giorgio Agamben define al ser *cualsea* de la siguiente forma:

El ser que viene es el ser *cualsea*. En la enumeración escolástica de los trascendentales (*quodlibet ens est unum, verum, bonum seu perfectum*, cualquiera ente es uno, verdadero, bueno o perfecto), el término que condiciona el significado de todos los demás, a pesar de quedar él mismo impensado en cada caso, es el adjetivo *quodlibet*. La traducción habitual en el sentido de «no importa cuál, indiferentemente» es desde luego correcta, pero formalmente dice justo lo contrario del latín: *quodlibet ens* no es «el ser, no importa cuál», sino «el ser tal que, sea cual sea, importa»; este término contiene ya desde siempre un reenvío a la voluntad (*libet*): el ser *cualsequiera* está en relación original con el deseo. (Agamben 1996, 9)

Mientras que, por ejemplo, la dramaturgia del aparato perspectivista siguió poniendo en el centro las peripecias de reyes, reinas, princesas y príncipes, al remontamos — digamos — al *Hombre de la cámara*, de Dziga Vertov, podemos apreciar cómo sus primeros momentos nos muestran por igual rostros, cuerpos, objetos, máquinas, construcciones y paisajes.

Es esta potencia la que también se pone en juego en la citada escena del duelo del *Acorazado*: al poner en cuadro, al capturar en plata y liberar en luz los cuerpos y rostros de las y los veteranos de la revolución de 1905 o de cualquier vecino, Eisenstein ejecuta un acto de justicia en un doble sentido. Dice el cineasta:

Una “sucesión” de estereotipos correctamente interpretada, compuesta de primeros planos aislados que no aparecen sino un instante ante el espectador, exige fundamentalmente dos condiciones:

En primer lugar, que la “resonancia” expresiva de un rostro semejante sea absolutamente *justa*, como un acorde o una nota que no permite la menor falsedad en un determinado contexto.

En segundo lugar, que esa exactitud se exprese con un máximo de evidencia y claridad, de manera que, durante el breve instante de la visión, la percepción del espectador pueda aprehender y fijar la imagen de una cierta característica humana bien determinada. Así está construida la “sucesión” de los rostros afligidos alrededor del cadáver de Vakulinchuk.

Cada rostro, que aparece solo por un instante, no solo aporta un acorde determinado o una nota de tristeza, sino también y signo de una pertenencia social, las asociaciones de las condiciones de vida correspondiente, etc., etc. [...]

(citado en Didi-Huberman 2017, 206-207).

Así, pues, *justeza* en la forma, puesto que un rostro o un cuerpo *cualsea* no es, sin embargo, una cosa cualquiera: posee una singularidad compleja que no pertenece a su mera aparición, sino también a la combinatoria en la que se enmarque, es decir, su *montaje*.

Pero, también justicia en términos de que ese rostro y ese cuerpo traen consigo lo que luego llamará Brecht el *gestus*: los signos que hacen entrar a las contradicciones sociales (la lucha de clases) al entramado artístico.

De alguna manera, en la propuesta einsteiniana, hacer entrar la historia en la justa artística es una forma de rehacer la narrativa oficial desde abajo al producir imágenes colectivizadas y colectivizadas. El coro vuelve al centro de la trama.

Ahora bien, lo que ocupa acá es esa entrada en cuadro, ese encuadre del *cualsea* en el proceso artístico. Porque si retomamos lo dicho arriba, ese, esa *cualsea* ha sido siempre quien normalmente se espera que luego se convierta en espectador y actúe como tal. El *cualsea* no está más en el final de la fila de la producción, en el consumo, sino a lo largo de todo el proceso creativo.

De los teatros de agitación soviéticos como *La blusa azul* a las piezas didácticas de Brecht y hasta el teatro del oprimido de Augusto Boal, la pregunta por la espectadoría juega un papel de gran importancia en el teatro del siglo XX. Pero también ha sido precisamente el pivote de muchas búsquedas en las demás artes. El gesto duchampiano del *readymade*, precisamente, apela a la potencia transformadora de la mirada del espectador que es radicalizada luego con la entrada de su cuerpo en el *performance*.

En este sentido, las dramaturgias de la espectadoría se han mostrado tan diversas como las propias formas artísticas. *Épater le bourgeois*, apelar a las habilidades lectoras, mover (literalmente) del asiento, pueden verse como ensayos de un conocimiento más amplio que ya no se detiene simplemente en el sistema nervioso de quien mira, sino que se extiende hasta sus propias costumbres e, incluso, *habitus*, como en las prácticas artísticas en territorio. Aquí es donde el famoso texto de Jacques Rancière, *El espectador emancipado* (2010), muestra sus límites. Nunca se ha tratado tanto de oponer actividad contra pasividad, ni siquiera de la fuerza ético-estética de las imágenes; más bien, se trata de no pasar por alto que para hacer al espectador moderno hay toda una pedagogía de la atención que pasa por el disciplinamiento de su cuerpo: del transcurso colectivo de las mansiones medievales al bullicio del patio de los corrales, hasta la inmovilización del cuerpo en los teatros cerrados y el oscuro de la sala creado por Wagner, transcurren cinco siglos de domesticación ya no solo de la mirada, sino de la atención, que llevan a naturalizar para el cuerpo dos horas en silencio frente a un acontecimiento sobre el cual no se tiene ni siquiera la facultad de, ya no se diga detener, sino de voltear la cabeza.⁴

La oportuna categorización de Hal Foster (2001) al hablar del «artista como etnógrafo» tiene su desarrollo no solo en la indagación de lxs artistas en los archivos y testimonios de las personas *cualsea*, sino también en la comparecencia de estas personas bien como transformadoras del proceso de creación, bien como archivo vivo inserto en el dispositivo artístico. Aquí es donde las prácticas artísticas en territorio añaden a la inclusión de la o el *cualsea* también aquellos elementos que componen

⁴ Una discusión más completa sobre el asunto se encuentra en mi estudio sobre la espectadoría moderna, Ortiz, 2022.

su *forma de vida*, que están en el flujo de su devenir: barrios, calles, flora, fauna, saberes, poderes, imaginarios; y la lista podría seguir.

Santiago Roldós narra de esta manera una de las paradas del *Museo por venir*:

En el cordel de la memoria de Celica abundaron dibujos de niñxs, varios aviones gigantes y gordos dirigiéndose a una montaña, pero también frases llenas de indignación. Durante día y medio, decenas de celicanxs nos ofrecieron directamente a mi hermana y a mí, y a nuestrxs compañerxs del #Museo —entre ellxs, Gabriela Cabrera y Oswaldo Terreros, creadorxs del memorial a Jaime Roldós y Martha Bucaram de Guayaquil—, testimonios de sus recuerdos de hace 40 años, cuando medio pueblo subió en camionetas a contemplar la escena de la catástrofe apenas se enteró de lo ocurrido. (Ortiz 2021, 23)

Sacar a pasear a las ficciones

Veamos cómo puede funcionar esto con otro ejemplo.



Mientras escribo estas líneas, el 22 de abril de 2022, Braulio organiza el material en las cajas, Artemio busca un cable que se va a necesitar para la radio comunitaria, Armando y Sofía están en la cocina intentando seguir la receta para hacer el dulce de chayote de doña Lucy que

se repartirá en el carrito de los anuncios y los demás compañeros están en sus respectivas clases. Mañana domingo salimos temprano al pueblo de Santa María Sotoltepec, en el estado de Puebla, México, donde haremos el evento *Saberes y sabores de Santa María*. Iremos disfrazados de la Agencia de Comunicación Chiquerreyes cuyo logo llevaremos en chalecos e impresos.

La agencia nació de una carambola de circunstancias que debo describir en orden regresivo. Quienes conformamos la agencia, somos los integrantes de La Comuna así como alumnas y alumnos de la especialidad de Comunicación Comunitaria del Centro de Estudios para el Desarrollo Rural (Cesder),⁵ afincado en Zautla, Puebla. Desde enero de 2022 hasta este día, 23 de abril del mismo año, La Comuna ha funcionado como acompañante de dicha especialidad y la conformación de esta agencia ha sido su propuesta pedagógica.

Pero, ¿cómo llegó La Comuna —un colectivo artístico escénico— al Cesder? En noviembre de 2020 apareció allí como parte de un proyecto llamado *La comidita*. Se trataba de un giro en el quehacer del colectivo que se había dedicado a confabular con habitantes de zonas urbanas por ocho años y que, debido a reflexiones realizadas durante la pandemia, ahora tenía curiosidad por pensar sobre la vida en la tierra y aquello que la sostiene. *La comidita* era la conceptualización de un acercamiento para pensar la cadena de acontecimientos que hace que un alimento llegue a nuestra boca: ¿qué procesos se llevan a cabo en y con la tierra?, ¿qué engranaje de relevos lleva un alimento de su producción a su venta?, ¿qué rituales e imaginarios se tejen alrededor del acto de comer? Un espectro muy amplio de preguntas que llevó a La Comuna a indagar en tres emplazamientos ligados por la afectividad: Epunguio, en Michoacán y La Joya, en Hidalgo, tenían lazos familiares con dos miembros de la comunidad y, a su vez, el Cesder tenía un lazo de amistad con otro de nosotros. Pero, además, ese lazo con el biólogo y asesor de la escuela, Alonso Gutiérrez, se había establecido previamente también con toda La Comuna, pues Alonso ha participado en un par de *Parlamentos de la Memoria*, una pieza del colectivo.

⁵ Véase la página web: <https://cesder-prodes.com/>

Así, en noviembre de 2021, La Comuna llegó al Cesder, se presentó con la comunidad e hizo un recorrido de conocimiento lleno de preguntas. Fue así que la asesora y coordinadora de la especialidad en Comunicación Comunitaria, Sofía Medellín, extendió la invitación a La Comuna para acompañar las clases luego de observar su metodología y contrastarla con la de la propia escuela. Era evidente que había muchas coincidencias y que La Comuna podría aportar un carácter poético a los trabajos desarrollados sobre radio comunitaria o desarrollo de video que las alumnas y alumnos llevaban en la currícula.



Agencia de Comunicación Chiquereyes. Activación de la acción *Saberes y sabores* para la población de Cesder, 22/04/2023 .

Pero, además —en un giro evidentemente creativo-pedagógico—, el ensamble entre el alumnado y La Comuna fue puesto en contacto con un conjunto de mujeres del pueblo de Santa María Sotoltepec, de Ixtacamaxtitlán, Puebla, que conformaba un movimiento de resistencia ante la minería que quería apropiarse de parte del territorio. El enlace preciso entre las mujeres de Santa María y el Cesder fue a través de la asesora Ignacia Serrano (Nachita), a la sazón directora de licenciatura en la escuela. La profesora Nachita era además el eslabón con un movimiento antiminerero más extenso en varias poblaciones de la zona y que había logrado hacer llegar a la Suprema Corte de Justicia de la Nación

una petición de ilegalidad e inconstitucionalidad en las operaciones de la minera El Gorrión.⁶

Pues, bien, antes de iniciar los trabajos pedagógicos, Nachita explicó a comuneros y alumnos las particularidades del trabajo de resistencia llevado a cabo por las mujeres de Santa María: al descubrir que la minera se encontraba afincada con todo su poderío en el pueblo (incluso el pequeño Palacio Municipal no contiene ni una sola señal gubernamental, pero sí una enorme placa con el nombre de la minera), doña Lucy, la vecina más activa, reunió a otras mujeres, platicaron sobre la situación y de inmediato se dedicaron a intervenir en las acciones de la empresa extractiva.

Sus acciones de intervención y concientización hacia el pueblo, contaba Nachita, fueron muy agotadoras y frustrantes, puesto que una parte de la población se inclinaba por aceptar a la minera y sus promesas de «progreso». La minera, por supuesto, tenía diseñados un discurso y un plan de acción contrainsurgente que se basaba en la división de las opiniones y el desgaste de cualquier oposición. Así de cansadas, un día se les propuso hacer una dinámica de autoconciencia y reconocimiento como agrupación, lo que hizo que tuvieran una apreciación muy distinta de sus propias actividades.

A partir de ese momento, nos contó Nachita, nos dimos cuenta de que nuestra atención no podía estar en la minera sino en nosotras mismas; que estábamos reunidas y que compartíamos la voluntad de cuidar el territorio y la vida. Que lo primordial era cuidarnos y la minera era secundaria. No que hubiera que dejar de luchar, sino que nosotras podíamos cuidarnos y descubrirnos.

Nos contó, finalmente, que entonces habían realizado un taller en el que formaron un herbario medicinal con las plantas del cerro que estaba en peligro de ser intervenido (y desaparecido) por la minera. El conocer la

⁶ Sobre el movimiento de resistencia a la minera, puede consultarse: <https://www.ladobe.com.mx/2017/07/resistencias-mujeres-contra-la-mina/>. También: <https://fundar.org.mx/decision-de-declarar-no-factibles-concesiones-mineras-en-ixtacamaxtitlan-garantiza-la-libre-determinacion-de-la-comunidad-de-tecolte-mi-la-sentencia-de-la-scn-debe-darse-por-cumplida/>

creación de este Herbario, por otra parte, nos dio la pauta al nuevo ensamble para planificar un recetario, que sería su continuación lógica.

Así, pues, se organizó un encuentro con las mujeres de Santa María —que cariñosamente llamamos «las señoras»— en el cual les expondríamos nuestra voluntad de realizar el recetario, a la vez que las alumnas y alumnos de la especialidad podrían realizarles entrevistas para realizar pódcast, una acción que ellas y ellos ya habían iniciado un poco antes.

La reunión tuvo lugar en febrero del 2022. Ese mediodía, nos bajamos de los autos en la casa donde tendría lugar la reunión y, mientras esperábamos la llegada de las demás convocadas, pudimos apreciar la maravilla de paisaje de la Sierra que rodea al pueblo y alguien nos señaló especialmente el cerro que la minera quería expoliar. Mientras mirábamos el paisaje, llegó un carro del que bajó doña Lucy. Sofía nos la presentó, yo hice una observación sobre la belleza del lugar e inmediatamente doña Lucy a bocajarro comenzó a hablarme sobre la división que la minera había provocado en el pueblo, la manera en que muchas familias habían sido rotas bajo la división de opiniones y sobre la toma de poder de la minera en el pueblo. Era difícil no sentir el amor de doña Lucy por su territorio.

Poco después pasamos al «centro de operaciones» de la agrupación. Allí todas y todos nos presentamos, las señoras nos dieron algunos antecedentes de lo que habían hecho en una narración coral que no distaba mucho de lo que nos había contado Nachita, pero que destacaba precisamente por la diversidad de atmósferas, observaciones y vocabulario de cada mujer. Sofía nos presentó como La Comuna y, luego de una breve presentación del proyecto que nos llevaba hasta ese lugar, pasamos a hacer una dinámica muy sencilla en la que les preguntamos por sus platillos favoritos y sus recuerdos acerca de cada uno de ellos. Entonces comenzó una charla llena de olores y sabores, en donde nos describieron platillos familiares realizados con todo aquello que en el pueblo se sembraba. Así fue que apareció una alusión a los *chiquereyes*, que es el nombre que en el pueblo se le da a los escamoles, esos huevecillos de hormiga muy cotizados por su sabor y su rareza. Nos contaron también de cuando ellas mismas iban a recogerlos a los «nidos» o

«escondites» y luego las maneras en las que los preparaban. Ahora, nos dijeron, la gente se mete a otras propiedades para robarlos, pues son ya parte de platillos que se venden como «exóticos» y caros.

Luego de la charla, se encendió un fuego afuera de la casa, se sacaron mesas y platos y cada quien llevó un platillo a calentar en la fogata. Así, se armó una enorme «mesa de las delicias» integrada por platillos hechos con plantas que ellas mismas habían sembrado. El ambiente de la comida fue excepcionalmente entusiasta en el que todas y todos comentábamos los sabores, pero también la particularidad de cada ingrediente, donde destacaba lo picante, la variedad de colores de las tortillas o los recuerdos que cada una traía al relato coral. Estábamos embriagadas por los sabores y la compañía. Y aunque estábamos de pie, hicimos una larga sobremesa que fue aprovechada por un equipo nuestro para entrevistar por cinco minutos a cada una de las señoras en una de las habitaciones de la casa.

La despedida fue escalonada, pues las señoras se fueron retirando conforme terminaba su entrevista; el equipo Cesder-Comuna regresamos a la escuela por una vía especial: a través de una carretera casi de terracería que seguía el curso del río Apulco y que me ha dado uno de los paisajes más impresionantes que haya visto en mi vida. Llegamos cuando se pintaba el anochecer.

Así, en el siguiente encuentro acordamos llamar a la agencia: Agencia de Noticias Chiquereyes y conversamos sobre lo que podríamos hacer en Santa María. La primera idea que nos había pasado por la mente era organizar acciones para contrarrestar la siguiente movida de propaganda de la minera que estaba a punto de perder la concesión en la Suprema Corte de Justicia. Sin embargo, recordamos que las señoras nos habían pedido acciones que no dividieran más al pueblo y en la conversación llegamos a conceptualizar y diseñar el encuentro *Saberes y sabores de Santa María*.

Así, un mes después de la conversación con las señoras, estamos juntando las partes del encuentro que tendremos mañana con la comunidad. Llevaremos una radio comunitaria, dos talleres para niños y un tendedero que dé lugar a hablar de la comida y la memoria del lugar. Como en el Cesder nos han visto trabajando estos días y les ha dado cu-

riosidad, a la Agencia Chiquereyes se han sumado otros 15 alumnos y alumnas que nos acompañarán mañana. Independientemente de lo que suceda, me emociona que un dispositivo artístico pueda vincular a este pueblo dividido con una escuela como esta.



Agencia de Comunicación Chiquereyes. Encuentro Saberes y sabores de Santa María, Santa María Sotoltepec, Puebla, 23 de abril de 2022.

Justicia(s) (im)posible(s)

Por otra parte, para amarrar la trama sobre el tema de la justicia, podríamos decir que no es de extrañar que toda una categoría de películas de Hollywood tenga por escenario los tribunales de justicia así como en los parlamentos. Hay una matriz teatral en las políticas de representación de los gobiernos y de la aplicación del derecho. El gran escenario del trono de Salomón, desde el cual el rey hacía justicia educando, se ha vuelto *reality show* en el mejor de los casos y, en el peor de ellos, mortal repetición de una obra predeterminada que revictimiza a quienes

ya han sido personajes del trágico contemporáneo. Se trata de políticas de representación que, como vimos arriba, se producen generando escenarios que dividen a representantes y representados de tal manera que estos últimos sean mera computación, efigies de quienes se espera una respuesta o un aplauso, pero que son incapaces de hacer aparecer la complejidad de su forma de vida o incluso de representarse a sí mismos.

En su libro *Justicia poética*, la filósofa norteamericana Martha Nussbaum pone en evidencia la manera en la que la impartición de justicia se encuentra enmarcada en los parámetros impuestos por una economía utilitaria que privilegia la razón contable y deja fuera el territorio de las relaciones y los afectos entre personas. Los modelos utilitaristas, de acuerdo con la filósofa, «suponen cuatro elementos: conmensurabilidad, adición, maximización y preferencias exógenas», las cuales definen de la siguiente manera:

Conmensurabilidad significa que la elección racional, en estos modelos, supone que los objetos valiosos que sometemos a nuestra consideración son mensurables en una sola escala, que sólo expone diferencias cuantitativas, no cualitativas. (...)

Con *adición* quiero decir que se obtiene un resultado social juntando datos a partir de vidas individuales, sin considerar los límites que dividen dichas vidas como de especial importancia para los propósitos de la elección.

Con *compromiso con la maximización* me refiero al empeño en considerar la racionalidad tanto individual como social como dirigida a obtener la mayor cantidad posible de algo, tratándose de la riqueza, la satisfacción de preferencias y deseos, del placer o de ese elusivo ítem que es la utilidad.

Por último, la teoría supone que las preferencias de las personas son *exógenas*; en otras palabras, que para propósitos económicos se pueden suponer como algo dado. (Nussbaum 1997, 40)

A este utilitarismo, Nussbaum intentará sumar el plano de las emociones, de las relaciones inesperadas, de la imaginación y de la fantasía con

la que todas las personas todos los días conformamos nuestra existencia. Se trata, en otras palabras, de la entrada de lo sensible.

Es en esta línea de pensamiento que la filósofa analiza principalmente dos piezas literarias: *Tiempos difíciles*, de Charles Dickens, y un fragmento del *Canto a mí mismo*, de Walt Whitman. La novela permite a la autora incluir en el debate, precisamente, a la imaginación y a la fantasía:

Aquí vemos todas las aptitudes de la fantasía diestramente entretejidas: su capacidad para dotar a una forma percibida de una significación rica y compleja; su generosa interpretación de lo visible, su preferencia por el asombro sobre las soluciones adocenadas, sus movimientos juguetones y sorprendentes, deleitables en sí mismos; su ternura, su erotismo, su reverencia ante la mortalidad humana. En la perspectiva de Dickens, como en la de Whitman, esta imaginación —incluido el afán juguetón, incluido el erotismo— constituye la base necesaria para el buen gobierno de un país de ciudadanos iguales y libres. Dotada de imaginación la razón se vuelve benéfica, guiada por una visión generosa de sus objetos; sin su caridad, la razón es fría y cruel. (Nussbaum 1997, 73)

Asimismo, sumará el concepto de «espectador juicioso», es decir, aquel que no deja de lado las emociones ni el conocimiento complejo de la situación y, con esto, favorece la empatía que lo haría sensible a las minucias no cuantificables de la vida de las personas:

Es la emoción del espectador juicioso, la emoción que las obras literarias forjan en sus lectores, que aprenden lo que es sentir emoción no por “una masa anónima e indiferenciada” sino por el “ser humano individual y singular”. Ello significa que las obras literarias son lo que [Adam] Smith creía que eran: elaboraciones artificiales de ciertos elementos cruciales para una norma de racionalidad pública, y valiosas guías para una respuesta acertada. (Nussbaum 1997, 114)

Finalmente, con Whitman, la filósofa hace entrar a escena al juez poético, «árbitro de lo diverso» que no simplemente se adhiere (pero conoce)

a la norma escrita, con el conocimiento de que esta norma no da cuenta de la vastedad de un acontecimiento. En una palabra, se trata del juez que trabaja para la democracia, para incluir a la parte de los sin parte, y da entrada a la diversidad: «El poeta es el instrumento por medio del cual las ‘voces largamente mudas’ de los excluidos dejan caer el velo y son alcanzados por la luz» (Nussbaum 1995, 161).

Más allá de que un objetivo del texto de Nussbaum es reflexionar las maneras en la que la imaginación literaria (y artística) pudiera iluminar las zonas oscuras que el derecho subsumido al utilitarismo ha generado, me parece que sus reflexiones pueden ser guías para la presente reflexión. Algunos puntos son relevantes: el primero, como quedó establecido, que los criterios utilitaristas se encuentran en el marco imaginario del derecho y sus dispositivos de aplicación; segundo que aquello descartado de las cuentas utilitaristas, el terreno de lo sensible, es indispensable para que alcanzar una justicia de mayor amplitud; tercero, que, junto con el territorio de lo sensible, hay una caracterización de cuerpos y formas de vida que también son descartadas en las sumas utilitarias: hacer aparecer en la letra y los procesos de derecho la voz y los deseos de esos cuerpos es ya un acto de justicia.

De tal manera, se hace indispensable sumar a esta discusión dos ejemplos de justicia no normativa. Por una parte, se trata de la *justicia transicional* que se ha llevado a cabo en diversos países de mundo y principalmente en algunos de América Latina y que, precisamente, traen al estrado a las voces y los cuerpos minorizados, victimados, en juicios extraordinarios que se presienten como necesarios para alcanzar una democracia verdadera. Esta justicia es definida por las Naciones Unidas de la siguiente manera:

Toda la variedad de procesos y mecanismos asociados con los intentos de una sociedad por resolver los problemas derivados de un pasado de abusos a gran escala, a fin de que los responsables rindan cuentas de sus actos, servir a la justicia y lograr la reconciliación. (Naciones Unidas 2014, 5)

Hemos sido testigos en los últimos años de las comisiones de verdad en el Perú que ya nombramos, pero también de procesos en Colombia y Argentina, por poner ejemplos.

Por otra parte, podríamos hablar también de la *justicia popular*, como aquella que se lleva a cabo en los márgenes de la norma, bajo el acuerdo de comunidades autónomas y que a las claras se distinguen de los intereses utilitarios, así como de su andamiaje de vigilancia y castigo. Una justicia en busca de un bien común que contempla una falta no como delito individual, sino como herida comunitaria. En palabras de la investigadora Carol Proner:

La justicia comunitaria presupone la idea del derecho entendido como procesos regularizados y de principios normativos considerados justiciables en un dado grupo, que contribuyen para la creación y prevención de litigios y para la resolución de estos por intermedio del discurso argumentativo, de amplitud variable, apoyado o no por la fuerza organizada. (Proner y Bach 2019, 25)

Es en este orden de a/normalidad donde hablar de una *justicia poética* a través de prácticas artísticas de escala 1:1 me parece pertinente.

Hacia la justicia poética

Es posible, entonces, proponer que ciertas prácticas artísticas (en territorio o no) puedan dar lugar a esto que aquí hemos llamado justicia poética. Subrayar *ciertas* implica, en principio, que no todas las piezas artísticas que trabajan desde, con, hacia, para las personas *reales* (tomo aquí el término de las artes en los años noventa que hablaban de *real people*), en efecto, pueden *surtir el efecto* de la justicia.

En una reunión de laboratorio de diseño de la producción del *Museo por venir*, la *performer* Pilar Aranda finalmente planteó la pregunta: «¿Para quién estamos haciendo esto?». Esta pregunta no es solo una cuestión por la difusión de la pieza, sino acerca de qué es lo que se quiere exponer de los pueblos y qué se quisiera también preservar de la sobrexposición de ellos.

En su inigualable libro, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Georges Didi-Huberman habla precisamente de esta dialéctica y, de entrada, ya impone un reto: acaso nuestras prácticas tengan que resolver la expectativa planteada por Primo Levi de hacer aparecer un hombre, una mujer, una forma de vida humana en medio del peligro de desaparición (extractivismos, precarizaciones, asesinatos por motivos de odio) y, a la vez, de la sobrexposición de lo público (*selfies*, platillos, bailes, maquillajes, aficiones, rechazos). Tal tarea, dice Didi-Huberman, implicaría un quehacer como el que Blanchot planteara:

[...] ante todo, “hacer justicia a la palabra”, en la gravedad de “poder hablar a partir de lo imposible”; y a continuación, hacer justicia a la mirada en la gravedad de una semejanza humana sacada de la desaparición misma, de modo que “el ‘antroporformismo’ sea el último eco de la verdad, cuando todo deja de ser cierto”. (13).

En este sentido, en el sureste mexicano, en el estado de Chiapas, cerca de la frontera con Guatemala, habita el pueblo tojolabal. Como a todos los pueblos originarios del sur del país, la llegada de la colonial-modernidad (Rita Segato) —en su versión española y luego estatista— los ha acorralado y pauperizado.

Sin embargo, en un acto de resistencia de cinco siglos, han preservado costumbres, hábitos y, lo más importante, su lengua. En esta lengua, el tojolabal, «hay dos palabras para lengua o palabra. Por un lado, está el ‘*ab*’ ‘*al*’, uno de los derivados de la raíz ‘*ab*’. Se refiere a la lengua o palabra escuchada. Por otro, está el *k’umal*, la lengua o palabra hablada» (Lenkersdorf 2008, 58-59). Como puede observarse, la raíz «*ab*’*al*» se encuentra en el propio patronímico del pueblo al que, por otra parte, se suma el adjetivo «*tojol*», que implica aquello que se hace correctamente. De tal manera:

Los tojolabales, pues, son aquéllos que saben escuchar puesto que ésta es su vocación. Dicho de otro modo, enfatizan el escuchar y no el hablar. Porque al recibir las palabras de otros se saben obsequiados. Así es que ponen su atención en los otros para entenderlos bien. Y los

entienden al respetar sus palabras, respetar su manera de ser y de expresarse. Es decir, esperan que los otros también sepan escuchar. Que cumplan sus palabras. De este modo son, como se dice en tojolabal, *'ermanos*, es decir *jmojtik*. (Lenkersdorf 2008, 61)

Ser hospitalario a la palabra de otra u otro, hermana, com/promete. Una estrategia mínima, modesta, que en este caso ha dado lugar a la preservación de una cultura. Se trata de una *performance* cotidiana que subraya los vínculos, la completa verificación de que vivimos en *un mundo común*, como dice la filósofa catalana Marina Garcés. Y, como sabemos, la colonial-modernidad ha intentado implantar un mundo de separaciones, de cosas desligadas, de mercancías y propiedades obtenidas a través de continuos despojos. Saber que el mundo es común, por otra parte, posibilita el cuidado de la vida a través de aquello que no cambia, pero también de aquello que es necesario transformar.

En este sentido, en sentido tojolobal, en la escucha tampoco existe un estricto *tú* o *yo*, sino un *nosotros* que se refuerza en la asamblea del pueblo, tanto como en la forma en que el pueblo se refiere a sí mismo:

uno de nosotros tenemos hambre

uno de nosotros sufrimos injusticia

uno de nosotros estamos encarcelados injustamente

uno de nosotros morimos al cruzar la frontera

uno de nosotros nos torturan.

Por eso, pregunta el nosotros:

¿Por qué nos falta maíx, frijol y comida?

¿Por que comen los ricos y nosotros tenemos hambre?

¿Por qué nos quitan la tierra donde los turistas se divierten?

¿Por qué no nos escuchan y sí nos hostigan y acosan?

(Lenkersdorf 2008, 83-84)

Este hablar en *nosotros*, esta *realidad nosótrica*, representa para quienes diseñamos y llevamos a cabo *El Museo Por Venir* la oportunidad de ensayar un mundo posible. Hacer justicia a la palabra y hacer justicia a la mirada para hacer aparecer una forma de vida humana y de/generada (acudiendo por supuesto a las vidas no humanas) cuando todo deja de ser cierto y solo se puede hablar de lo posible.

Quizás esto solo sea otra forma de poner en escena aquello que Withman ya proponía en el poema citado por Nussbaum:

De estos estados el poeta es hombre ecuánime,

no en él sino fuera de él las cosas son grotescas, excéntricas e infructuosas...

El otorga a cada objeto o cualidad su justa proporción, ni más ni menos,

es el árbitro de lo diverso, es la clave,

es el igualador de su época y su tierra...

Los veleidosos años él sostiene con fe firme,

él no es pendencia, sino juicio (la naturaleza lo acepta absolutamente),

no juzga como el juez, sino como el sol lamiendo una criatura indefensa...

El ve la eternidad en hombres y mujeres, no ve a hombres y mujeres como sueños o puntos minúsculos.

(Nussbaum 2015, 116).

Bibliografía

- Acosta Sierra, Paola Helena. *Justicia [poética] y memoria [inquietante]*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2019.
- Ardenne, Paul. *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención*. Murcia: CENDEAC, 2006.
- Bishop, Claire. *Infiernos artificiales: arte participativo y poéticas de la espectacularidad*. México: Taller de Ediciones Económicas, 2016.
- Burneo, Cristina. *Museo Por Venir. Itinerancia en Loja*. Guayaquil: Cuadernitos del Refugio, 2021.
- Cancellier, Antonella y María Amalia Barchiesi (eds.). *Teatro, prácticas y artes performativas del testimonio y de la memoria Nuevos paradigmas, formas, enfoques en las post-dictaduras del Cono Sur. Argentina, Chile, Uruguay*. Padova: Cooperativa Libreria Editrice Università di Padova, 2020.
- Carcelén, Jorge. *Lo que nunca se olvida. Memoria del Callejón Magallanes*. Guayaquil: Cuadernitos del Refugio, 2021.
- Deotte, Jean Louis. *La época de los aparatos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2012.
- Díaz Álvarez, Enrique. *La palabra que aparece. El testimonio como acto de supervivencia*. México: Anagrama, 2021.
- Didi-Huberman, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014.
- . *Llamados a las lágrimas*. En *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas*. Santander: Shangrila, 2017.
- . *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores, 2009.
- Fernández-Savater, Amador. *Habitar y gobernar*. Madrid: NED Ediciones, 2020.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real*. Madrid: Alianza, 2001.
- Fraser, Nancy. *Iustitia Interrupta, Reflexiones críticas desde la posición "post-socialista"*. Santafé de Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 1997.
- . *Escalas de justicia*. Barcelona: Herder, 2008.
- Garcés, Marina. *Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2013.
- . *Nueva ilustración radical*. Barcelona: Ediciones Anagrama, 2017.
- Grüner, Eduardo. *La cosa política o el acecho de lo real: entre la filosofía y el psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

- Halac, Gabriela. *Espacios revelados. Prácticas artísticas en territorio*. Buenos Aires: Documenta, 2020.
- Huybrechts, Liesbeth. *Participation is risky. Approaches to joint creative Process*. Amsterdam: Valiz, 2014.
- Kester Grant H. *Conversation pieces. Community + Communication in modern art*. Berkeley: University of California Press, 2004.
- Lenkersdorf, Carlos. *Aprender a escuchar. Enseñanzas maya-tojolabales*. México: Plaza y Valdés, 2008.
- López Durán, Rosalío. «El uso del concepto de “justicia poética” como una especie de educación sentimental en el derecho». *Revista de la Facultad de Derecho de México*. Tomo LXXI, n.º 281 (septiembre-diciembre 2021).
- Menke, Christoph. *Por qué el derecho es violento*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2020.
- Naussbaum, Martha. *Justicia Poética, La imaginación literaria y la vida pública*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1997.
- . *La ira y el perdón. Resentimiento, generosidad, justicia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2018.
- Ortiz, Rubén. *En busca del espectador. Tratados sobre la aparición y la desaparición de los cuerpos*. México: INBA, en prensa. (2022).
- . «Bitácora del MuseoPorVenir». Archivo ARTEA, 2021. <http://archivoarte.uclm.es/textos/bitacora-del-museoporvenir/?fbclid=IwAR1Z9UNi-cpZ3X7Olni1tFTpD-49hXLGDuy2Pc-P6MDAU6RIGCUOd-pIZNbw>
- Proner, Carol y Charlott Back (coords.). *Estudios sobre justicia comunitaria en América Latina. Reflexiones críticas*. Volumen 8. Valencia: Tirant lo Blanch, 2019.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- . «Política de la ficción». *Revista de la Academia*, n.º 18 (2014): 25-36.
- Ricoeur, Paul. *La historia, la memoria, el olvido*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Rinesi, Eduardo. *Política y tragedia. Hamlet entre Maquiavelo y Hobbes*. Buenos Aires: Colhue, 2003.
- Segato, Rita. *Contrapedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018.
- Sen, Amartya. *La idea de justicia*. México: Taurus, 2009.