

# *Ausencias*. Los cuerpos residuales en el escenario mexicano de la violencia

Angela DI MATTEO  
*Università di Roma Tre*

## *Resumen*

En 2015 Julieta Casavantes, directora de la compañía *Anbelo Teatro*, estrena *Ausencias*, un montaje de teatro documental que, a partir de los testimonios de familiares de desaparecidos del estado de Jalisco, busca un camino para representar la aplastante cotidianidad del horror. Por la impotencia de verbalizar un duelo imposible, ya que no hay cuerpo que enterrar, el discurso escénico de *Ausencias* cuestiona el carácter logocéntrico del lenguaje y, prescindiendo casi por completo de la palabra, construye su narración a través del lenguaje corporal. En la correspondencia entre forma estética y contenido semántico, el teatro físico –que al final se alía con la palabra, ya que el silencio no les pertenece a los vivos– se transforma en la metáfora perfecta de un teatro que habla del cuerpo a través del cuerpo y encuentra, en la anatomía de las emociones, una posibilidad para expresar lo inexpressable.

*Palabras clave*: desaparecidos, teatro mexicano, teatro físico, cuerpos residuales, lenguaje corporal.

## *Abstract*

In 2015 Julieta Casavantes, director of the company *Anbelo Teatro*, premiered *Ausencias*, a documentary theatre production that, based on the testimonies of relatives of the disappeared in the state of Jalisco (Mexico), seeks a way to represent the crushing everyday reality of horror. Due to the impotence of verbalising an impossible mourning, since there is no body to bury, the scenic discourse of *Ausencias* questions the logocentric character of language and, dispensing almost completely with words, constructs its narration through body language. In the correspondence between aesthetic form and semantic content, physical theatre –which in the end allies itself with the word, since silence does not belong to the living ones– becomes the perfect metaphor for a theatre that speaks of the body through the body and finds, in the anatomy of emotions, a possibility to express the inexpressible.

*Keywords*: desaparecidos, Mexican theatre, physical theatre, residual bodies, body language.

*Dicen ellas, las madres: cuando desaparecieron a mi hijo  
me quitaron una parte del alma, estoy incompleta,  
y tienen razón, mientras no encuentren esa otra parte  
de su propia vida van a seguir buscando.*  
Federico Mastrogiovanni, 2014: 151

## MÉXICO: UN ESCENARIO DE VIOLENCIA

Deseo pensar el cuerpo desde el lugar donde vivo. Acotada por la cronotopía, quiero hablar de las escenas que inciden en mi mirada, pensar el lugar desde el cual puedo mirar el cuerpo, sus representaciones y teatralidades. Mis actuales percepciones sobre los cuerpos emanan de una corporalidad hecha de restos, de ausencias y de miedos. ¿Quién puede estar a salvo hoy de la imposibilidad de conservar su anatomía? (Diéguez, 2016: 185)

Con estas palabras de Ileana Diéguez quisiera enfocar mi reflexión sobre la representabilidad de la violencia extrema a partir justamente de esa “corporalidad hecha de restos y ausencias”, en un país como México en donde pensar en la anatomía humana significa inevitablemente pensar en la idea de fragmento.

La desaparición forzada por cierto no representa un fenómeno nuevo, pero sin duda ha ido brutalmente aumentando desde el comienzo de la “guerra al narcotráfico” declarada en enero de 2007 por el presidente Felipe Calderón (2006-2012). Frente al desgarrador calendario de la muerte que todos los días anuncia noticias de personas desaparecidas, torturadas o halladas fallecidas –menudo desmembradas– por la calle o en fosas comunes, la producción cultural sigue trabajando para encontrar un lenguaje del dolor que no deje caer el silencio sobre los macabros mecanismos de un país en guerra contra su propia ciudadanía. Como se aprende de las investigaciones llevadas a cabo por Ignacio Alvarado, Dawn Paley, Oswaldo Zavala y Federico Mastrogiovanni, la mal llamada guerra contra el narco –cuya retórica de neutralización y naturalización de la violencia supo instalar en el imaginario nacional toda una mitología de narrativas literarias y cinematográficas– cubre en realidad otra guerra, de matriz estatal, que saquea y asedia la población que vive en las cercanías de yacimientos petrolíferos.

La cuarta reserva natural de *shale gas* –explica el periodista italiano– está en un territorio controlado totalmente por los Zetas, un grupo paramilitar que se constituyó a partir de cuerpos especiales del ejército mexicano, gente que venía del Grupo Aeromóvil de Fuerzas Especiales (GAFE), de la Brigada de Fusileros Paracaidistas (BFP), así como el Grupo Anfibio de Fuerzas Especiales (GANFE), entre otros. Entonces resulta que el grupo delictivo más violento, mejor entrenado, más peligroso, probablemente más poderoso del país, es el *dueño* absoluto de las zonas más importantes en términos geoestratégicos y de recursos naturales de todo México. (Mastrogiovanni, 2014: 34).

Por lo tanto, según escribe Oswaldo Zavala, “la ‘guerra contra las drogas’ es el nombre público de estrategias políticas para el desplazamiento de comunidades enteras y la apropiación y explotación de recursos naturales que de otro modo permanecerían inalcanzables para el capital nacional y transnacional” (Zavala, 2019: 23). En un país donde a finales de 2022 se ha calculado que hay más de 109.000 personas desaparecidas,

resultará evidente que la “nueva ‘guerra de cárteles’ ni es nueva, ni es guerra, ni es entre cárteles. Es el permanente estado de excepción del sistema político que lleva más de medio siglo ejerciendo su violento control y soberanía sobre el crimen organizado en México” (Zavala, 2019: 245).

Para acercarse a estos datos espantosos desde un punto de vista que no considere simplemente el número de las víctimas, sino que también trate de individuar los procesos que mueven esta monstruosa máquina política y económica de exterminio, puede que la categoría foucaultiana del biopoder no sea suficiente y que se vuelva necesario recurrir a otra perspectiva. En lugar de la regularización normativa de la vida, hoy en día asistimos a la gestión sistemática y premeditada de la muerte por parte de una soberanía “cuyo proyecto central es la instrumentalización generalizada de la existencia humana, y la destrucción material de los cuerpos y poblaciones humanas juzgados como desechables o superfluos” (Mbembe, 2012: 135). Éste que Achille Mbembe define *necropoder* (Mbembe, 2011) no solamente representa el poder de dar la muerte sino el poder de decidir sobre los cuerpos tanto en vida como en muerte.

En un estado de violencia el cuerpo es propiedad del estado y como tal puede desaparecer y volver a aparecer según las necesidades escénicas que más resulten eficaces en la difusión del terror. En este sentido “escenificar la muerte” o, mejor dicho, crear escenarios que expongan el cuerpo, o los restos corporales, a través de una específica deconstrucción o reconstrucción de la anatomía original, corresponde a lo que Ileana Diéguez ha denominado *necroteatro*<sup>1</sup>. El espacio público, tanto físico como digital, se ha convertido en un espacio de espectacularización del horror donde cualquier rastro de humanidad desvanece y el cuerpo exhibido termina siendo un instrumento útil para el ejercicio de la violencia, incluso después de su fallecimiento. “Se trata de representaciones de un orden fuera de todo sistema natural que implica la invención de otro orden, otra anatomía, otras mitologías del miedo: teatralidades distópicas que espejean una realidad altamente dislocada” (Diéguez, 2016: 137).

Entre el anonimato y la cosificación, las víctimas son –retomando unos versos de Jorge Volpi– “cuerpos sólo cuerpos [...], frágiles, idénticos, intercambiables” (Volpi, 2016: 107). En este panorama de desolación, donde el estado dispone del cuerpo de sus ciudadanos incluso *post mortem*, la violencia extrema transforma todo el perfil de la nación: plasma el lenguaje, el imaginario, los hábitos; crea modelos de comportamientos e inyecta nuevos miedos y nuevos deseos. La vida cotidiana, pública y privada, se ve afectada por esa brutalidad incontenible y toda la sociedad se reconfigura también en la base de sus pérdidas. De hecho, la ausencia de un ser querido no sólo representa un doloroso acontecimiento privado sino también un cambio estructural en todo el tejido social. Cuando perdemos a alguien, escribe Judith Butler,

algo acerca de lo que somos se nos revela, algo que dibuja los lazos que nos ligan a otro, que nos enseña que estos lazos constituyen lo que somos, los lazos o nudos que nos componen. No es

---

<sup>1</sup> Ileana Diéguez acuña el término “necroteatro” en 2013 en la primera edición de *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*, publicada en Córdoba (Argentina) por la editorial DocumentA-Escénicas. En este artículo todas las citas del texto hacen referencia a la edición mexicana de 2016.

como si un “yo” existiera independientemente por aquí y que simplemente perdiera a un “tú” por allá, especialmente si el vínculo con ese “tú” forma parte de lo que constituye mi “yo”. Si bajo estas condiciones llegara a perderte, lo que me duele no es sólo la pérdida, sino volverme inescrutable para mí. ¿Qué “soy”, sin tí? (Butler, 2006: 48)

Lo que en otra ocasión denominé “giro intersubjetivo” (Di Matteo, 2019) para designar la relación de necesaria reciprocidad entre los sujetos en la construcción de la identidad individual –que sólo puede articularse en diálogo con la identidad colectiva– aquí quiero aplicarlo a un campo semántico más amplio que incluya no sólo la modalidad del *ser* sino sobre todo el presupuesto de partida del *estar ahí*, es decir, la existencia misma del sujeto. El cuerpo roto de los desaparecidos rompe a su vez el cuerpo de las familias, literalmente las mutila de su presencia: al no estar ellos, también algo de los familiares desaparece.

Aunque luchemos por los derechos sobre nuestros propios cuerpos, los cuerpos por los que luchamos nunca son lo suficientemente nuestros. El cuerpo tiene una dimensión invariablemente pública. Constituido en la esfera pública como un fenómeno social, mi cuerpo es y no es mío. Entregado desde el comienzo al mundo de los otros, el cuerpo lleva sus huellas, está formado en el crisol de la vida social. (Butler, 2006: 52)

Esto quiere decir que, si todos hacemos parte de un conjunto social inseparable, lo que yo soy depende de lo que el otro es, pero, antes que nada, del hecho de que ese otro esté o no esté a mi lado. Tanto la vida como la muerte de todos los *otros* que habitan mi alrededor determinan mi manera de ser y de estar en la realidad en la cual me encuentro. Esta interdependencia hace que, en cierto sentido, los individuos se pertenezcan y que juntos constituyan un cuerpo social que nos une en vida y en muerte. Dicha condición de vivir como “seres corporales, entregados a otros, más allá de nosotros mismos, implicados en vidas que no son las nuestras” (Butler, 2006: 54), hace que la presencia o la ausencia de uno se revele determinante para la vida de todos.

Mi niño: hoy te digo mi vida, que desde que Tú no estás con Nosotros, todo ha sido un desastre. [...] Pues al haberte arrancado de mi vida, me han dejado solo la mitad de mi corazón, ¿cómo alguien puede lograr vivir así, con la mitad de un corazón?  
Mi niño, ¿dónde estás? ¿Cuándo volverás? ¿Por qué no te puedo encontrar? (Diéguez, 2016: 34)<sup>2</sup>

Estas líneas, sacadas de una carta que Letty Hidalgo, madre de Roy Rivera Hidalgo, le escribe a su hijo desaparecido, nos hablan con conmovedora precisión de una violencia que afecta directamente a los que siguen viviendo en un cuerpo amputado del cuerpo del otro. La ausencia del hijo condena a la familia a una condición de amputación permanente que se intensifica aún más cuando no estén presentes los restos de la persona fallecida: atrapadas en un duelo suspendido, las familias se ven saqueadas

---

<sup>2</sup> Carta de Letty Hidalgo a su hijo Roy, estudiante de la Universidad Autónoma de Nuevo León secuestrado a la edad de 18 años.

de los cuerpos (vivos y muertos) y quedan despojadas del derecho a la tumba. ¿Cómo enterrar a alguien que no está? Y si no está, ¿cómo tener la certeza de su muerte?

La ausencia se convierte entonces en una dimensión al límite de lo fantasmal que lleva a la imposibilidad tanto material del entierro como psíquica de la elaboración del deceso. Por lo tanto, al trauma de la desaparición se suma el trauma por no poder “recoger los pasos”, “levantar la sombra”<sup>3</sup> y en general por no tener donde llorar el cuerpo “de una persona que de repente ha sido borrada, sin que siquiera nos quede el cadáver como huella” (Diéguez, 2016: 273).

Pero en realidad, sí hay huellas.

El trauma no muere con la víctima asesinada, pues se aloja en los cuerpos de los dolientes: “los que buscan a una persona”, escribe Dolores Reyes, “tienen algo, una marca cerca de los ojos, de la boca, la mezcla de dolor, de bronca, de fuerza, de espera, hecha cuerpo. Algo roto, en donde vive el que no vuelve” (Reyes, 2020: 21). La violencia no se extingue con la muerte: continúa corroyendo los cuerpos de los que, aunque sigan con vida, siguen sufriendo su acción erosiva.

Para hacer visibles sus dolores y reclamos, estas madres, padres y familiares ponen el cuerpo, pero también sus rostros, sus singularidades. En los espacios públicos ellas y ellos se ex/ponen [...]. Los rostros de quienes ya no están “aparecen” en los gestos de los familiares que ponen sus cuerpos poniendo sus rostros. (Diéguez, 2016: 60)

Las huellas de los muertos quedan en los rostros de los vivos. Más allá de todos los restos objetuales (zapatos, prendas, libros...), que inmóviles en sus lugares cotidianos reclaman la ausencia de sus dueños, lo que realmente nos queda de los desaparecidos son miles de padres y madres, hijos e hijas llorando; son hermanos y hermanas, esposos y esposas que siempre quedarán con la mitad de un corazón.

#### AUSENCIAS Y LOS CUERPOS RESIDUALES

Entre los varios dispositivos artísticos que se hacen cargo de buscar un camino para representar la aplastante cotidianidad del horror, y diferentemente de cierto tipo de literatura o cinematografía que parece interesada más en la espectacularización de la violencia que en la tragedia humana que esa produce, el teatro y la performance ocupan un lugar privilegiado. El arte escénico, que trabaja a partir del estudio del cuerpo y de todas sus evoluciones estéticas, políticas y emocionales, se ha convertido en México en un espacio de investigación para los cuerpos bajo asedio. Si las huellas de los desaparecidos se encuentran precisamente en los que lloran su ausencia, dejar que el arte hable de los sobrevivientes, de los cuerpos que buscan a otros cuerpos, significa elaborar una reflexión que encuentra su perspectiva de análisis en una “estética de/desde las ruinas” (Diéguez, 2016: 299).

En 2015 Julieta Casavantes, directora de la compañía tapatía *Anbelo Teatro*, estrena *Ausencias*, obra que lleva a la superficie la vida precaria (Butler, 2006) de las familias de

<sup>3</sup> Antiguos rituales funerarios aún vigentes en algunas comunidades o poblaciones en México.

los desaparecidos para guiar la mirada del espectador hacia los *cuerpos residuales* de los familiares, reducidos a escombros humanos por la violencia de un sistema perverso que desaparece a los muertos y reprime a los vivos. Tomando su título de un capítulo de *Ni vivos ni muertos. La desaparición forzada en México como estrategia de terror* (2014), una investigación periodística que Federico Mastrogiovanni desarrolla a lo largo del territorio mexicano, la pieza se compone de veinte cuadros que escenifican las dolorosas fases de búsqueda de un familiar secuestrado y asesinado. A partir de los testimonios de familiares de desaparecidos del estado de Jalisco, Casavantes muestra el extenuante proceso de rastreo de los restos desde la desesperación por la pérdida hasta las criminales falacias burocráticas.

“Re-presentar”, escribe Mabel Moraña, “significa, estrictamente, volver presentar, dar presencia a un objeto, persona o concepto ausente o inmaterial, abstrayéndolo, simplificándolo o reelaborando imaginativamente, a través de las artes, sus rasgos, apariencia y sentido” (2021: 211). Sin embargo, los cuerpos de los desaparecidos mexicanos no pueden pisar el escenario, puesto que su ausencia no les permite tener acceso al mundo de la materialidad ni siquiera a través de la elaboración imaginativa. Porque un cuerpo, dice Jean-Luc Nancy, es “material”, “visible”, “hablante, pensante, soñante, imaginante” (Nancy, 2007: 8-9) y cuando no puede ser todo esto, entonces ya no es un cuerpo. Por lo tanto, la mirada de la autora se focaliza en los que todavía ocupan un espacio en el mundo, aunque solo por medio de su presencia silenciosa.

Para la elección y el desarrollo de los cuadros, Julieta Casavantes y los integrantes de la compañía *Anbelo Teatro* recopilan testimonios directos gracias a un trabajo de investigación llevado a cabo junto con la organización FUNDEJ - Familias Unidas por Nuestros Desaparecidos Jalisco, fundada en el 2013 por Guadalupe Aguilar y Natividad Guerrero, dos madres que, durante la búsqueda de sus hijos desaparecidos, sufrieron en primera persona el abandono y la indiferencia de las instituciones.

Familias Unidas por Nuestros Desaparecidos es una organización de madres, esposos, hijos y hermanos que en Jalisco buscamos a nuestros desaparecidos. Somos una organización solidaria que busca hermanar a las familias para difundir las injusticias y atropellos que enfrentan por parte de las autoridades cuando denuncian la desaparición o cuando ellos por sus propios medios realizan la búsqueda de sus familiares<sup>4</sup>.

Desde la escucha de los testigos de FUNDEJ nace un “recorrido visual y auditivo a través del fenómeno emocional que la desaparición genera”, un trabajo posdramático de creación colectiva que, diferentemente del teatro dramático, no apunta a colocar la palabra escrita del guion en el cuerpo del actor, sino, más bien, a dejar que los movimientos surjan de forma espontánea desde la relación empática con lo familiares. En la construcción a-textual de Casavantes, la performance “pierde textocentricidad, es decir, [...] se separa del texto y regresa a su naturaleza material: usa el espacio, los cuerpos, las voces, la iluminación; el texto es un elemento más pero ya no es la base” (del Monte Martínez, 2013). La propuesta por armar un espectáculo de teatro

<sup>4</sup> Véase <https://fundej.wordpress.com/about/>

testimonial-corporal, donde la palabra no da origen a la acción sino aparece solo como uno de los distintos lenguajes que componen la obra, procede de la búsqueda de una hipótesis de representación en respuesta a la aporía de la irrepresentabilidad (fig. 1). Si el trauma destroza la posibilidad de ser contado porque “detiene violentamente el flujo del tiempo, fractura el yo y perfora la memoria y el lenguaje” (Schwab, 2015: 55), afirma Gabriele Schwab, “¿cómo se escribe lo que resiste a la representación?” (Schwab, 2015: 61). O, dicho de otra forma: ¿cómo hablar de la desaparición sin hablar?



Fig. 1. Cortesía de Orlando Torres Canela

Por la impotencia de verbalizar el trauma y de dar forma a un duelo imposible, ya que no hay cuerpos que enterrar, el discurso escénico de *Ausencias* cuestiona el carácter logocéntrico del lenguaje y, prescindiendo casi por completo de un guion dramático, construye su narración a través de una “partitura gestual” (Garre, 2009: 27-37) donde el cuerpo se presenta “como una posibilidad, como lugar, como testigo y como expresión que a veces no encuentra acogida en las palabras sino que las remplace” (Sánchez Villadangos, 2011: 180). Tomando como referencias los estudios del cuerpo del actor de Meyerhold, Brook, Lecoq, Grotowsky, Fo y Barba, la narración de Casavantes privilegia la expresión gestual sobre la expresión verbal: de esta forma, el largo silencio

de los actores se vincula directamente con el silencio de la desaparición que impide cualquier forma de articulación oral, incluso en el escenario. Por la impotencia de contar un trauma indecible, la lengua de *Ausencias* reproduce la que Sandra Lorenzano define una “lengua dolida, lastimada, calcinada; una lengua en duelo, una lengua que ha pasado por el enmudecimiento, que ha pasado por la muerte” (Lorenzano, 2017: 38).

En escena no hay cadáveres, así como no hay cadáveres fuera del espacio teatral: la ausencia de los cuerpos desaparecidos impone una ausencia incluso en el tablado que solo puede dar espacio a los cuerpos de los vivos (fig. 2).

Con la búsqueda también aparecen, es cierto, los propios buscadores. Salvo en casos muy destacados [...], los que buscan no son los organismos internacionales o el Estado. No hay, realmente, políticas de Estado en la materia, ni de recuento, ni de memoria, ni de reparación. Y la que hay, que decreta la obligación de contar, de investigar, no se aplica. Las que buscan son en general mujeres, familiares de ausentes agrupadas en colectivos [...]. Hacen lo que pueden. Trabajan con cachitos, a pedazos: a partir de rumores, de datos fragmentarios, de intuiciones, de líneas rotas de testimonio, de pistas y de trazas. Caminan por parajes de tránsito difícil, se pasean por los rincones más pestosos del país, dialogan con la tierra para que les diga dónde están los que ya no. (Gatti, 2022: 161-162)



Fig. 2. Cortesía de Orlando Torres Canela

El enfoque de la autora se concentra en la lucha de las personas rastreadoras contra todo un sistema criminal que no solo coopera en el ejercicio de la violencia, sino



que además imposibilita la búsqueda. De hecho, *Ausencias* no cae en la trampa del que Oswaldo Zavala llama el “enemigo formidable” (Zavala, 2019: 9): los enemigos de las víctimas no son solo los “narcos”, una entidad imposible de conceptualizar en términos de sujetos individuales, sino también los funcionarios del estado, los burócratas, los policías. “No solo tenemos que cuidarnos de la delincuencia organizada”, dice Margarita López, madre de Yahaira, su hija desaparecida, “tenemos que cuidarnos del mismo gobierno, que siempre, de una u otra manera, busca como callarnos” (Mastrogiovanni, 2014: 133).

Por lo dicho, como el silencio representa lo que queda en primera instancia frente a la mutilación del ser por la hoz de la violencia de Estado, el enmudecimiento de los cuerpos en escena amplifica la falta de voz de los desaparecidos y de sus familiares.

El mundo ya no es digno de la palabra  
Nos la ahogaron adentro  
Como te asfixiaron,  
Como te desgarraron a ti los pulmones  
y el dolor no se me aparta.  
Sólo queda un mundo  
por el silencio de los justos  
Sólo por tu silencio y por mi silencio, Juanelo<sup>5</sup>.

Cuando “el mundo ya no es digno de las palabras” porque “sólo queda un mundo por el silencio de los justos”, según escribe en su último poema el poeta Javier Sicilia, el dolor se vuelve mudo, “verbalizarlo es una obscenidad” (de Paz, 2015: 9). En la coincidencia entre signo y significado, Casavantes habla de los cuerpos a través del lenguaje de los cuerpos, es decir, a través de una voz que emerge de manos vacías, piernas cansadas, lágrimas y retorcimientos.

De este modo, el cuerpo del actor se convierte en un “cuerpo elocuente” que, incluso cuando no habla, “informa a través de su fisicidad” (Dennis, 2014: 22): dotado de una connotación semántica propia, el movimiento origina una “verdadera poética escénica en la que el cuerpo (o los cuerpos), desarrollando todas sus gamas y escalas, pueda dar forma a las emociones, las vivencias, los conflictos y las esperanzas del ser humano” (Garre-Pascual, 2009: 17).

## DESENMASCARAR EL SILENCIO

En la incorporación de la experiencia traumática, los cuerpos de los personajes albergan el dolor de las víctimas para que este encuentre, ya desde las entrañas, una posibilidad de comunicación con los demás. Sin pasar por una reelaboración dramática, los actores prestan simbólicamente su territorio físico para llevar a la

---

<sup>5</sup> Con motivo del asesinato de su hijo Juan Francisco en 2011, con este poema Javier Sicilia se despide de la poesía. “El mundo ya no es digno de la palabra, es mi último poema, no puedo escribir más poesía... la poesía ya no existe en mí”. Desde aquel tiempo dedica su vida a encabezar el Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad (<https://mpjd.mx/>).

escena la memoria del cuerpo herido a través de las palabras originales de los testigos. De hecho, si por un lado la palabra no desempeña un rol protagónico en la obra, sin embargo, no desaparece del todo.

La aparición de la voz se articula gracias a una mecánica escénica que desplaza la obra desde una dimensión puramente alegórica al territorio de lo documental. Entre las 36 figuras que se mueven en el tablado se distinguen dos grupos: los personajes fársicos, que llevan máscaras caricaturales para interpretar políticos y burócratas; los personajes realistas, que representan casos reales de familiares. Los personajes fársicos destacan por sus rasgos grotescos y exagerados, inquietantes y vulgares, que la mascarera Paola Cruz ha elaborado para expresar, a través de la alegoría de lo informe, la bestialidad de los funcionarios corruptos. La manipulación estética de las caras produce una atmosfera espectral, que obliga la mirada del espectador a un estatus de inquietud producido por la deformidad de los rostros. Por lo contrario, los personajes realistas llevan las máscaras que Claudia Anguiano ha moldeado, según el estilo de las pinturas de Osvaldo Guayasamín, sobre los verdaderos rasgos somáticos de algunos integrantes de FUNDEJ. Concediendo la palabra exclusivamente a los testigos, los que interpretan a los familiares son los únicos en sacarse las máscaras y, por ende, los únicos en poder hablar.

La expresión verbal llega al escenario en tres de los veinte cuadros para reproducir unos de los testimonios recopilados por Federico Mastrogiovanni y reunidos en el capítulo “Ausencias” que da el título a la pieza de Casavantes:

Ausencia es un cuarto vacío dejado como estaba cuando la persona que lo habitaba desapareció. Aunque hayan pasado años.

[...]

Ausencia es la incertidumbre continua, total. Incertidumbre que se manifiesta en aquellos momentos de distracción, en una conversación, cuando hay que elegir un verbo en presente o en pasado y sabes que cualquiera de los dos tiempos es al mismo tiempo el tiempo correcto y equivocado. (Mastrogiovanni, 2014: 149)

Ausencia es también una palabra con fecha de caducidad variable: cuando los familiares de las víctimas tienen que prepararse para recibir una bolsa llena de huesos, un cráneo, vestigios de ropa en estado de putrefacción... (Mastrogiovanni, 2014: 150)

Ausencia es criminalizar a las víctimas. Es generar duda sobre la verdadera identidad del ser querido desaparecido o asesinado. Además del sufrimiento y de la incertidumbre de no saber si tu familiar, tu esposo, tu hermano, tu hijo, está comiendo, está durmiendo o ya no vive, tienes que enfrentar la criminalización. (Mastrogiovanni, 2014: 154)

Al llevar puesta la máscara, actores y actrices se identifican con la imposibilidad a verbalizar el dolor de su personaje, pero, al sacárselas, dejan de ser tales y regresan a su identidad de ciudadanos y ciudadanas de un “país desaparecido” (Gatti, 2022: 153-176). Mostrando su voz y su rostro al público, los cuerpos en escena abandonan el espacio de la performance (el mundo del personaje) e invaden el espacio de la realidad (el mundo del espectador): despojándose de esa cara ficticia por la duración de los tres cuadros testimoniales, actores y actrices abandonan momentáneamente el cuerpo metafórico del

personaje y vuelven a habitar su cuerpo de hombres y mujeres reales (fig. 3). En el momento en que la máscara cae para tomar la palabra, el tablado pierde su carácter simbólico y hace que, en la mirada del público, la performance se transforme en un evento de crónica. Si, con la máscara puesta, el personaje representaba la imagen paradigmática de un familiar, ahora, a cara descubierta, actores y actrices vuelven a adherir a su subjetividad y rompen la separación imaginativa de la cuarta pared. De este modo, la ruptura del camuflaje escénico quiebra la ilusión de la ficción y hace que la documentalidad entre en el escenario: elenco y público se incorporan así a la misma categoría de testigos no oculares pero herederos de una narración testimonial que les permite actuar, según escribe Emilia Perassi, en calidad de “sujetos póstumos” que memorizan “para transmitirla, la voz-palabra del testimonio directo” (Perassi, 2013: 25).



Fig. 3. Cortesía de Orlando Torres Canela

La opción por la palabra frente a la irrepresentabilidad del trauma responde a aquella separación que Cristina Rivera Garza opera para diferenciar el horror del dolor. Aunque la obra se focalice más en un discurso físico y a-textual, sin embargo, la directora y la compañía no pueden dejar que la voz de los cuerpos residuales se quede ausente. Pero, ¿cómo hacer para que el horror encuentre su narración? O, en palabras de Gabriele Schwab: “¿Cómo se escribe desde dentro de la ausencia de memoria, desde el interior de una pérdida que es menos recordada como una historia o una imagen o un pensamiento que como un estado de ánimo, un vacío existencial, o un sentido de aniquilación?” (2015: 75). Si es imposible restituir una imagen fidedigna del horror

puesto que el escenario mexicano de la violencia está hecho de “cuerpos abiertos en canal, vueltos pedazos irreconocibles sobre la calle, [...] cuerpos extraídos en estado de putrefacción de cientos y cientos de fosas, [...] cuerpos arrojados desde camionetas de redilas sobre avenidas transitadas, [...] cuerpos chamuscados en piras enormes, [...] cuerpos sin manos o sin orejas o sin narices” (Rivera Garza, 2015: 10), entonces la única posibilidad de representabilidad reside en compartir el dolor.

Ausencia es callarse, guardar silencio durante meses, durante años. Para que se mantenga un poco de tranquilidad en tu familia. Para que la vida siga, de alguna manera. (Mastrogiovanni, 2014: 151)

Ausencia es la búsqueda de vida, eso, vida. Aunque encuentres restos, porque lo que encuentras de todos modos es la vida. Aunque ya el corazón no lata, pero es tu vida, y mientras te nieguen esa posibilidad de encontrarla, te niegan la posibilidad de vivir. (Mastrogiovanni, 2014: 153)

Excediendo la condición humana, el horror no encuentra cabida en el lenguaje, pero, en cambio, “el dolor nos permite articular una experiencia inenarrable” (Rivera Garza, 2015: 13) porque cuando “todo enmudece, cuando la gravedad de los hechos rebasa con mucho nuestro entendimiento e incluso nuestra imaginación, entonces está ahí, dispuesto, abierto, tartamudo, herido, balbuceante, el lenguaje del dolor” (Rivera Garza, 2015: 14). Desafiando la inmovilidad del lenguaje perforado por el trauma, *Anhelos Teatro* monta su obra a partir de la voz de un cuerpo desarraigado, dolorido, pasando de la expresión enmudecida del horror a la necesaria, aunque fragmentada, expresión verbalizada del dolor. “Lo único cierto”, sigue Rivera Garza, “es que, luego de la parálisis de mi primer contacto el horror, opto por la palabra” (Rivera Garza, 2015: 15). De acuerdo con esta perspectiva, aunque *Ausencias* busque su gramática escénica en la textualidad física de los cuerpos doloridos, no puede sin embargo olvidar el papel de la voz porque “nos volvemos sociales en el lenguaje. Mi yo de ti. Tu tú mío de mí. Nuestro ustedes de ellos” (Rivera Garza, 2015: 173). La palabra, entonces, queda todavía una opción posible y no deja que la performance se cierre en el silencio.

*Ausencias*, de hecho, se concluye con un ritual fúnebre que es, a la vez, una marcha colectiva: en el vigésimo cuadro, titulado “La unión”, los personajes de los familiares entran en escena llevando unas velas que colocan en correspondencia de fotografías reales de personas desaparecidas. Luego, se sacan las máscaras por última vez, agarran los cárteles y se encaminan entre los espectadores preguntando: “lo has visto?”, “la has visto?”. Esta pregunta, acompañada por detalles que cuentan la vida de la persona retratada, hacen que la escena resulte profundamente desgarradora. La ilusión teatral se rompe definitivamente para volverse un verdadero “acontecimiento” (Fischer-Lichte, 2017) que se ubica en la dimensión no-ficcional de la realidad circunstancial de todos los presentes, sin que haya separación entre actantes y observantes. La manifestación comunitaria del dolor se convierte en una ofrenda, en un velorio público que, sin embargo, por la ausencia de los restos, no termina en el cementerio, porque, simplemente, no termina. En la consiguiente ruptura entre dimensión ficcional y no-ficcional, la representación del duelo, eternamente suspendido, se transforma en un

llamado de solidaridad entre la sociedad y las familias amputadas. El teatro físico de Julieta Casavantes y *Anbelo Teatro*, que al final se alía con la palabra, ya que el silencio no les pertenece a los vivos, se transforma en la metáfora perfecta de un teatro que habla del cuerpo a través del cuerpo y encuentra, en la anatomía de las emociones, una posibilidad para expresar lo inexpresable.

## BIBLIOGRAFÍA

- BUTLER, Judith (2006): *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires: Paidós.
- DEL MONTE MARTÍNEZ, Fernanda (2013): *Territorios textuales en el teatro denominado posdramático*, Cuadernos de Ensayo Teatral, 28, Paso de Gato: México.
- DENNIS, Anne (2014): *El cuerpo elocuente. La formación física del actor*, Madrid: Editorial Fundamentos.
- DE PAZ, Amelia: “Proemio”, en HUERTA, David (2015): *La violencia en México*, Madrid: La huerta grande.
- DIÉGUEZ, Ileana (2016): *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*, Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- DI MATTEO, Angela (2019): “Giro intersubjetivo y ética de la relación: olvido y amnesia en las memorias desdobladas de Mariana Eva Pérez y Anabella Valencia”, *Orillas*, 8, pp. 427-438.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2017): *Estética de lo performativo*, Madrid: Abada Editores.
- GARRE, Sol; PASCUAL, Itziar (2009): *Cuerpos en escena*, Madrid: Editorial Fundamentos.
- GARRE, Sol: “El cuerpo como punto de partida del actor”, en GARRE, SOL; PASCUAL, ITZIAR (2009): *Cuerpos en escena*, Madrid: Editorial Fundamentos.
- GATTI, Gabriel (2022): “México. Una cartografía afectiva del país desaparecido”, *Desaparecidos. Cartografías del abandono*, Madrid: Turner.
- LORENZANO, Sandra: “De naufragios y balbuceos o el inútil testimonio”, en GONZÁLEZ LUNA, Ana María; SAGI-VELA, Ana (2017): *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en México y Centroamérica*, Milano: Ledizioni.
- MASTROGIOVANNI, Federico (2014): *Ni vivos ni muertos. La desaparición forzada en México como estrategia de terror*, México: Grijalbo.
- MBEMBE, Achille (2011): *Necropolítica*, España: Melusina.
- MBEMBE, Achille (2012): “Necropolítica, una revisión crítica”, en *Estética y Violencia: necropolítica, militarización y vidas lloradas*, México: Museo Universitario Arte Contemporáneo/Universidad Nacional Autónoma de México.

- MORAÑA, Mabel (2021): “Cuerpo y representación”, en *Pensar el cuerpo. Historia, materialidad y símbolo*, Barcelona: Herder.
- NANCY, Jean-Luc (2007): *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*, Buenos Aires: La Cebra.
- PERASSI, Emilia (2013): “Testis, superstes, testimonium: colectivizar memoria: la literatura italiana y la dictadura argentina”, *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, Vol. 29, n.1, pp. 23-32.
- REYES, Dolores (2020): *Cometierra*, Buenos Aires: Sigilo.
- RIVERA GARZA, Cristina (2015): *Dolerse. Textos desde un país herido*, México: Sur+.
- SÁNCHEZ VILLADANGOS, Nuria (2011): “Palabras corporales de las voces marginadas”, en FALCONÍ TRÁVEZ, Diego; ACEDO, Noemí (eds.): *El cuerpo del significante. La literatura contemporánea desde las teorías corporales*, Barcelona: Editorial UOC, pp. 179-189.
- SCHWAB, Gabriele: “Escribir contra la memoria y el olvido”, en MANDOLESSI, Silvana; ALONSO, Mximiliano (eds.) (2015): *Estudios sobre memoria. Perspectivas actuales y nuevos escenarios*, Villa María: Eduvim.
- VOLPI, Jorge (2016): *Las elegidas*, Barcelona: Alfaguara.
- ZAVALA, Oswaldo (2019): *Los cárteles no existen. Narcotráfico y cultura en México*, Barcelona: Malpaso.