

**Entrevista a Ileana Diéguez Caballero: “Las herramientas que pongo en juego son las herramientas para pensar las categorías del arte, pero para pensar la vida. Y las desvío. Esa es mi estrategia.”<sup>1</sup>**

Dra. Yael Zaliasnik Schilkрут<sup>2</sup>  
[yael.zaliasniks@usach.cl](mailto:yael.zaliasniks@usach.cl)

### Formas de hacer

Su sencillez es tan grande como su amplia cultura, sus constantes preguntas, su interés cada vez más palmario en lo micro, en lo humano. Quizás por lo mismo, rehúye y desconfía del termino “académico”. Prefiere describirse como investigadora, profesora, escritora<sup>3</sup>. En realidad, prefiere no describirse, más bien describir lo que ve, piensa, lee y siente. Y así, claro, se describe. Con un gran conocimiento teórico, combinado con su sensibilidad, empatía, humildad y cuidado por/ con los temas (y las personas) que toca y que la tocan, Ileana Diéguez Caballero es un referente obligado de quienes hemos trabajado con la noción de teatralidad. A través de la lectura de su texto *Escenarios liminales*, que se publicara en el 2007 en Argentina y el 2014 en México (para cuya edición sumó un capítulo sobre el malestar de la representación), nos familiarizó con el concepto, enfocándose en aquellas teatralidades que emergen en situaciones de liminalidad, una zona umbral donde se da un extrañamiento de lo habitual y un acercamiento a lo cotidiano. Como señala en dicho texto:

Más allá de las clasificaciones de otros modos de hacer *teatro*, me ha interesado problematizar la cuestión de la *teatralidad*, fuera y dentro del teatro, en el campo de lo artístico pero también como producciones estéticas cotidianas que trascienden el arte y por supuesto el teatro mismo. Pensar el modo en que la liminalidad se ha instalado en los acontecimientos artísticos y en las performatividades ciudadanas, implica pensar los vacíos representacionales así como la usurpación y manipulación de las políticas de representación. La liminalidad tiene textura política por implicar procesos de inversión de estatus. Es una antiestructura, un “espacio potencial” desde el cual se

1 Esta entrevista, así como la visita, charla y seminario de Ileana Diéguez en Chile, forma parte de la investigación *Teatralidad de y en distintos espacios de poder en Chile hoy*. Conicyt Fondecyt Iniciación n°11170851, periodo 2017-2019.

2 Dra. en Estudios Americanos y académica de la Universidad de Santiago de Chile.

3 Diéguez es profesora investigadora en el Departamento de Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, campus Cuajimalpa, Ciudad de México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (nivel II) del CONACYT. Doctora en Letras por la UNAM, 2006. Posdoctorado en Historia del Arte, UNAM, Maestra en Literatura Comparada, UNAM, 2000 y Licenciatura en Teatología, Instituto Superior de Artes, 1983. Coordina el Seminario de Investigación permanente *Cartografías Críticas. Prácticas in situ*, desde el 2014, en el Posgrado de Ciencias Sociales y Humanidades de la UAM Cuajimalpa y el proyecto de investigación *Pensamiento Situado. Arte y política desde América Latina* que ha dado lugar a la *Cátedra Pensamiento Situado*, compartida entre la UAM-Cuajimalpa y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, y de la cual es co-coordinadora en conjunto con Ana Longoni. Trabaja sobre problemáticas de las prácticas artísticas y estéticas, las memorias, las representaciones de las violencias, el duelo, las teatralidades y performatividades expandidas y sociales. Ha sido también curadora independiente de distintas exposiciones vinculadas a estas problemáticas.

desautomatizan los discursos del campo del arte y de la representación política, dinamitando lugares comunes. (2014: 167)

Para dicho ejercicio, ha desarrollado y desarrolla una manera particular de acercarse a sus temas, que tiene que ver con su trayectoria y sus convicciones. Así lo narra en una larga conversación que se inició, en realidad, con la lectura de sus textos -libros y artículos académicos- pero que continuó en el 2019 planificando un viaje a Chile que, finalmente, pudo materializarse en noviembre de ese año y que nos dio el privilegio, a quienes pudimos compartir con ella, de continuar este diálogo primero presencialmente, pero también de otras formas, hasta el día de hoy. En dicha época, a poco más de un mes de la rebelión del 18 de octubre, su presencia, para muchos de quienes estuvimos con ella, fue muy importante. Su venida a Chile, en dicho contexto, nos dio una justificación para juntarnos y conversar, para caminar e intentar “leer” las calles y saber de puntos de encuentros con otros países, con otras culturas; para reflexionar y tratar de colocar en palabras lo que pasaba, pasa, quedaba y permanece<sup>4</sup>. Y es que las palabras tienen un peso, una forma, una estética, en la cual Diéguez repara todo el tiempo. “Nosotros nos movemos en las sutilezas del lenguaje”, sostiene. Como la palabra “metodología” que tiene que ver con el mencionado recorrido y que le ronda continuamente. Ella y su referente.

Me interesa mucho el asunto que llamaría de las metodologías, que es una palabra fea, árida, una palabra que yo durante mucho tiempo no entendía y me obsesionaba. Era como algo temerario, una expresión de control, de poder, porque cuando llegué a la UNAM (venía de Cuba, donde nació), por ejemplo, y tuve que hacer mi tesis, era muy importante la metodología. Tuve el privilegio de que mi tutor de tesis de maestría y de doctorado fuera Gabriel Weisz Carrington, hijo de la pintora Leonora Carrington, un hombre de una gran cultura; sabía tanto y tenía tanto que compartir y lo hacía de un modo tan distinto todo, que nos enseñó otras maneras de hacer las cosas. No insistía sobre estos métodos tradicionales, pero igual me lo pedían en la tesis. Entonces, esa palabra para mí fue odiosa, porque no la entendía. Tomé conciencia de que siempre la tuve en cuenta, pero no con ese nombre. En Cuba trabajábamos de una manera más libre. Por eso esa palabra como que me cuesta trabajo mencionarla y cuando leí a Michel de Certeau, sobre las formas de hacer, en esto de la vida cotidiana, entendí esta reflexión que él tiene sobre las formas de hacer. La metodología es eso, cómo lo vas a hacer, lo trato de entender desde allí y últimamente me interesa mucho este intercambio de formas de hacer.

Lo has pensado y puesto en práctica, por ejemplo, en tus actividades acá en Santiago...

Estaba muy perturbada cuando llegué, de cómo poder relacionar y empecé a pensar... Fue algo que salió, cuando caminábamos y veía inmediatamente los carteles, las acciones, decía “esto me recuerda lo que pasó en México” y luego

4 Ileana Diéguez estuvo en Santiago entre el 24 y el 30 de noviembre de 2019, dando un seminario-taller “Poderes que dan la muerte/empoderamientos por la vida (necroteatralidades/bioperformatividades)” y una conferencia magistral -“Performatividades afectivas de la Resistencia”- en el Instituto de Estudios Americanos de la Universidad de Santiago, actividades que -como esta entrevista- forman parte del proyecto Fondecyt Iniciación 11170851 “Teatralidad de y en distintos espacios de poder en Chile hoy”.

escuchaba a las personas que hablaban en el seminario y era claro, esto pasó en Argentina... Entonces me di cuenta que estaba muy atenta a las formas de hacer y a esta especie de infiltración, mercado, trasiego de prácticas de manera muchas veces medio clandestina más que como citación expresa. Me parece maravilloso que esa posibilidad emerge, yo no sé si es la precariedad con que a veces vivimos, trabajamos, la emergencia en la que vivimos, que nuestras condiciones de vida se aproximan, posiblemente sea eso, o nos aproximan y tenemos respuestas que pueden ser conectadas, aunque las diferencias y las circunstancias las hagan también maleables, distintas. Eso me interesa mucho. Esa inventiva y cómo nos relacionamos y nos conectan las inventivas, las creatividades en medio de la crisis porque, además, en cualquiera de los lugares en que vivimos en este continente, siempre andamos en crisis. A lo mejor la crisis es lo que nos acerca y lo que hace que surjan este tipo de creaciones en cada contexto que a veces sí se conocen, pero, otras veces, no.

### El camino

Quiero preguntarte por tus temas de investigación. Del teatro a la teatralidad liminal, a la teatralidad de la vida, las teatralidades del dolor, de la violencia, la performatividad de la falta, ¿cómo has llegado a ellos y a tu particular manera de enfocar en ellos la mirada que, como tú misma dices, es un acto intelectual, emocional y corporal?

Tiene que ver con uno, con qué es lo que te atraviesa. Te diría que a ellos me ha llevado la vida, de alguna manera. Eso lo agradezco mucho, porque también me ha permitido pensar las cosas y hablar desde otro lugar. En Cuba estudié teatrología y dramaturgia, bueno, ahí sí lo elegí, porque me interesaba el teatro y también la actuación. De pronto, cuando llegué al ISA (*Instituto Superior de Artes, en La Habana, Cuba*), hubo una decisión que tomé intuitivamente, que redireccionó mi rumbo. Había realizado dos exámenes para entrar, uno de actuación y otro de teatrología o crítica teatral, y en el momento de la inscripción me preguntan en cuál de las opciones me quedaría, y elegí teatrología. No me arrepiento nunca de ese cambio, creo que fue de las cosas más afortunadas que hice en mi vida. Cuando llegué a México, primero trabajé y luego pude tener la suerte de ingresar a la UNAM, gracias a la generosidad de Weisz, quien me animó a entrar y hacer una maestría, donde él fue mi tutor, lo que fue un privilegio muy grande. Allí él trabajaba literatura comparada, las otras literaturas. Después vino toda la corriente de lo poscolonial. Él hacía poscolonialismo sin que le pusiera ese nombre. Trabajaba, por ejemplo, con los relatos chamánicos de María Sabina, con los textos oníricos de Freud. O sea, la no literatura y la manera en que él trabajaba la teoría era muy metafórica, muy creativa. Entonces, creo que también al entrar a trabajar con ese maestro, aprendimos de estrategias diferentes y eso nos dio muchas y muy buenas herramientas de investigación. Yo venía del teatro y la literatura comparada, pensaba en qué me podía servir de mi pensamiento, de mi historia, qué herramientas tenía para estudiar literatura comparada, porque, aunque no era esa mi formación, iba a hacer una maestría en eso. No me acuerdo cómo fue que llegué a pensar esta cuestión de la teatralidad, aunque en ese momento hablaba de las representaciones y así, de hecho, se tituló la investigación. Era algo así como ver las representaciones en las mitologías, en los orishas de agua. Estudiar la teatralidad de la posesión, de la iniciación de los orishas, de la religiosidad. Los orishas son deidades afrocubanas, pero que realmente vinieron

del mundo afro. Por lo menos a Cuba lo que llegó fue la cultura yoruba y algo del Congo también, pero fundamentalmente la yoruba. Y ellos trajeron estos orishas, un sistema religioso que no tiene una sola figura, que es más parecido también al panteísmo, a este sistema amplio de las deidades griegas. Trabajé especialmente con las madres de agua, por algo también personal, por unas señoras que habían ayudado a mi madre y que, para mí, sabían mucho. Era como si, al estudiar eso, podía también seguir hablando con ella y, de alguna manera, tratar de entender lo que ellas me habían hablado. Fue muy bonito hacerlo con esa distancia. En esa época yo volví a Cuba una vez nada más. Ya después no regresé más hasta el año pasado. Tal vez hacer esa investigación, lo pienso ahora, me lo pregunto, no lo sé, era como acercarme a aquel lugar del que me había ido (*se emociona*). Me emociono mucho, pero de ahí no paso, por eso me tranquilizo cuando lo menciono, porque sé que no viene más nada.

*A menudo Diéguez cuenta de su imposibilidad de llorar, lo cual no le resta conexión o empatía con los temas que trata, pregunta, conoce, investiga, pero en lo que también repara y se cuestiona. Ha comparado la práctica de investigación con la de los familiares que en México (y en otros países) cavan, buscando los cuerpos de sus “desaparecidos”. Ella busca también, en sus relatos y vidas, en sus prácticas y en sí misma, respuestas acompañadas de muchas y nuevas preguntas.*

### **Me hablabas de tus temas de investigación.**

Después empecé a trabajar los escenarios liminales para el doctorado. Fue raro llegar ahí, yo pensaba investigar sobre cuestiones caribeñas, estaba fascinada por las literaturas caribeñas, con toda esta propuesta de la negritud, lo cual era también de alguna manera seguir pegada posiblemente al mar, a la cultura del Caribe, las aguas, la insularidad y los sistemas representacionales. Había profundizado también en Kristeva y me fascinaba su libro sobre la extranjería: *Extranjeros de nosotros mismos*, donde trabajaba las figuras griegas y la mujer, la bruja... Un día, hablando con Gabriel Weisz, no me acuerdo cómo fue que le dije, que tengo que poder hacer lo que yo sé hacer, porque esto es un camino en el que no tengo experiencia, ¿por qué no regreso al teatro, al mundo del teatro? Y entonces me acuerdo que cambié de tema, hablé con él y me dio toda la razón. Yo había trabajado mucho en el teatro latinoamericano, con un dramaturgo argentino que vivió en Cuba, fundó una escuela internacional de teatro y me invitó a trabajar con él. Viajábamos mucho por América Latina haciendo talleres.

### **¿Osvaldo Dragún?**

Sí, con él hicimos muchos talleres, conociendo las formas de trabajo. También esa obsesión por las maneras de trabajar puede venir de ahí, no lo había pensado. Esta Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe hacía talleres de un mes, con personajes destacados del teatro latinoamericano. Por ejemplo, a Andrés Pérez lo conocí en el 89, él venía de trabajar con Ariane Mnouchkine en “La Indiada”, una obra sobre Gandhi, cuando llega a La Habana y estuve como investigadora en su grupo. También trabajamos con Antunes Filho un mes en Sao Paulo; con el teatro La Candelaria, en Colombia, viendo cómo producían, cómo trabajaban esto que ahora es *in situ*, la práctica situada. Es increíble, ¿no? Lo que está en el cuerpo... y uno piensa que las cosas hay que producirlas de otro modo. Y esas son las razones, está en el cuerpo, la experiencia. Luego también Yuyachkani, en Perú, con Malayerba, en Ecuador, con grupos

muy representativos de la vanguardia latinoamericana.

### **Y cuando llegaste a México, ¿qué pensaste del teatro que se hacía allá?**

Me parecía muy tradicional aquel teatro de compañías. De hecho, la palabra “compañía” era muy extraña, porque en esos lugares se hablaba de grupos de teatro, que no eran compañías. No tenían esa figura institucional y eso en México era muy distinto a lo que yo había vivido. Siempre pienso que esa mirada, esa especie de distancia o de insatisfacción con la manera en que se hacía el teatro allá, me hizo buscar la teatralidad de la vida cotidiana en México, que es fascinante. Por eso le agradezco a México, porque a lo mejor si no hubiera estado en un país con semejante teatralidad y semejante barroquismo, no hubiera tenido para dónde mirar. Bueno, y lo de liminal, porque yo me acuerdo que esa tesis la inicié trabajando Yuyachkani, de Perú, Mapa Teatro de Colombia, en Argentina tenía varios ejemplos y me empecé a meter en lo de las madres de Plaza de Mayo, en el contexto político. No me acuerdo cómo llegué a Victor Turner, pero me fascinó todo este mundo de la antropología de Turner, la liminalidad ritual, la liminalidad social. Empecé a meterme, a leerlo y a leerlo, pero yo realmente creo que la construcción de liminalidad, que era más allá de Turner, la pude entender o desarrollar cuando estuve en Perú, en el año 2004. Acababa de tener lugar el informe de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) y Yuyachkani estaba creando un nuevo espectáculo que estaban ensayando: “Sin título técnica mixta”.

### **¿Cómo te afectó esa obra, su proceso, el contexto?**

Estando allí y viendo esa obra de pronto fue como esa sensación de que aterriza mi comprensión de lo liminal. Por eso empecé con lo liminal, porque me interesaba mucho en ese momento y había trabajado el acercamiento entre performance, lo performático y lo teatral. Iba por ahí todavía en esa época. Trabajé en un centro de investigación donde me interesó invitar a los artistas también a hacer algo que realizaban los grupos de teatro en América Latina, que era desmontar, aunque no lo llamaran así necesariamente, sino “demostraciones de trabajo”, muchas veces. Yuyachkani, por ejemplo, empezó a construir espectáculos a partir de mostrar su forma de hacer. Nuevamente las metodologías, cómo hacían el espectáculo. Y de eso hacían un espectáculo. Eso era lo que después se llamó desmontaje. A mí esa estrategia me fascinó. En México hice ciclos invitando a artistas mexicanos a desmontar sus obras, lo que fue para mí bien importante, porque entraba en los procesos de trabajo. Y estaba lo de Turner, lo liminal, esta cuestión del umbral, de que si es performance, si es teatro, si es teatro performance. Me acuerdo que me metí en todas esas discusiones, escribí sobre eso y llegó un momento en que definir qué era dejó de ser lo más importante. La primera vez que leí *Cartografías del deseo*, de Félix Guattari, era buscando herramientas para entender los espacios microutópicos, porque yo también traía ese relato de Cuba, si se han caído las utopías y entonces cómo seguimos, cómo hago. Por eso pienso que uno se tiene que crear espacios microutópicos para seguir viviendo y eso fue algo que a lo mejor aprendí en la experiencia. Ahí es donde me interesó cómo articular, de alguna manera, lo liminal o entender cómo emergía de una especie de situación compartida entre el público y los actores, los creadores; cómo sostener una realidad poética. Esa realidad poética al mismo tiempo representaba un deseo de vida cívica. Entonces lo que no podía estar en el mundo real de la vida cívica se construía en el mundo

poético de la acción escénica que abordaba ciertos problemas del dolor, de la tragedia que se vivían en los países.

### **La liminalidad que atraviesa lo colectivo y lo poético...**

Sí, mi idea de la liminalidad realmente tiene que ver con eso, con cómo emerge una *communitas*, figura que me resulta fundamental para entender o para por lo menos expresar mi idea de liminalidad (*communitas y no comunidad, explica, porque las comunidades siempre son jerarquizadas*). Que aunque uso las estrategias de Turner, es otra construcción, porque es en el mundo del arte y Turner dejó muy claro que él pensaba el mundo del arte como espacios liminoides, porque podían constituirse estructuras. Eran protoestructurales. Y la liminalidad de Turner es antiestructural. Son espacios de antiestructuras efímeras.

### **Fuiste moviéndote entonces por tus temas de investigación, que encontraste también en la calle, en una práctica muy vinculada, como dices tú misma, con la mirada.**

Por ahí se fue desarrollando y por esta cosa donde, sin duda, está lo político o esto que llamamos lo político, pero que está metido en la vida, en todos los aspectos de la vida, hasta en el matrimonio. Y bueno, ahí salió eso, pero vino algo que pasó en México, que fue esto de la votación en la que yo participo, por primera vez en mi vida marco un papelito directamente, lo llevo a una urna y resulta que eso comienza a ser cuestionado, porque viene el asunto del fraude electoral, la pelea en la calle. Yo empiezo por curiosidad a acercarme a la calle, a ver qué estaba pasando. Vivía en un lugar desde el cual debía tomar varias estaciones del metro para ir hasta el centro, pero sábado y domingo me iba ahí al Zócalo y a las calles aledañas, a entender. También por solidaridad, ¿sabes?, porque eso que pasó ahí fue lo que me permitió sentir que empezaba a pertenecer al espacio mexicano, a la vida del mexicano. Estaba nacionalizada, pero como que todavía era extraña, me sentía como que no entendía. Aunque formaba parte de una pertenencia política, realmente no me sentía integrada. Pero estar ahí, viviendo, compartiendo con la gente y empezando a caminar y protestar... y de pronto mi herramienta era la cámara. Mi marido fotógrafo me prestaba la cámara y me iba sola, con los amigos que encontraba. Empecé a registrar, a registrar sin ningún propósito. Estaba haciendo mi tesis doctoral, que era esto de teatro latinoamericano, y cuando la presento yo no tenía esto, tenía lo liminal por la vía del arte. Cuando ya me toca defenderla, viene toda la revuelta social y me están pidiendo el texto para publicarlo. Me acuerdo que le dije a Jorge Dubatti (*que dirigía la colección Biblioteca de Historia del Teatro Occidental Serie Siglo XX, de la editorial Atuel, donde se publicó Escenarios liminales*): espérame un mes, que necesito escribir sobre lo que está pasando en México, porque esto es la verdadera liminalidad, aquí está lo que yo empecé a intuir, como que ese era el espacio. Esa posibilidad fue maravillosa, agregué esta parte de México, que también fue algo muy complicado cómo lo verían los artistas porque yo no hablaba del arte en México. Decidí hablar de la calle y del teatro de la calle y decía que el gran espacio teatral era el Zócalo de la Ciudad de México, la plaza pública. Me imagino que eso fue muy molesto. Era la teatralidad social lo que estaba trabajando. Me costó mucho, porque al principio como estaba trabajando la protesta de una parte de la sociedad, la teatralidad social, hay gente que lo leyó como si fuera un acto partidista de mi parte. Fue horrible cómo me atacaron. El libro se publicó en Argentina el 2007 y luego en México, porque me lo pidió la editorial Paso de

Gato, en el 2014. O sea, pasaron siete años para que el libro se legitimara en México. Fue muy complicado.

### **Y luego, tu camino a *Cuerpos sin duelo...***

Tuvo que ver con esa revuelta y esta cosa ya de estar en la calle y dije “ni loca yo regreso”. Coincidió con que empecé un posdoctorado y entré a historia del arte. Ahí seguí con el tema de lo performático, lo visual, las instalaciones. Una parte del posdoctorado tuvo que ver con una investigación de estas cuestiones de arte, dolor. Entró mucho Colombia, estuve en Colombia y me empecé a preguntar cómo le hace la gente para seguir viva, con todo, o sea, el problema de la desaparición era muy fuerte allí. Ya había sido Argentina, Perú había salido de la guerra. Todos esos espacios los estaba mirando, intentando entender. Me interesaba mucho el arte, cómo el arte había ayudado a procesar las cosas en esos lugares, pero estaba muy metida en Colombia. De hecho, había estado trabajando en la Universidad Nacional por invitación de Mapa Teatro y me había dado una plataforma allí de pensar, de mirar, de conocer artistas y empecé a preguntarme si el arte podía ayudar a hacer los procesos de duelo. Porque ahí yo todavía pensaba en eso del duelo, que en la investigación misma se fue desviando. Toda esta cuestión ya no es el duelo de Freud, ahora me preguntaba qué tipo de duelo es éste y ahí se fue forjando *Cuerpos sin duelo*. La primera elaboración de toda esa investigación comenzó a tomar forma en un ensayo titulado “Cuerpos ex/puestos. Prácticas de duelo (primeras aproximaciones)”. Este ensayo fue publicado en el Cuaderno N° 3 de la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas, coordinada por Rolf Abderhalden, en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, en el 2009. Me acuerdo que yo llegué de Colombia, había ido a Puerto Berrío, fue una locura ir ahí. Sola, además. Es un lugar en el Magdalena Medio, este pueblo de las tumbas anónimas. En un muro en el cementerio de Puerto Berrío la gente ponía los restos que encontraba que bajaban del río, los metía y nada más le podían poner la fecha. No sabían el nombre, solo si era hombre o mujer. Luego le pedían un favor, si el muerto, según ellos, les daba el favor, le regalaban un nombre, lo ponían en el nicho familiar. Lo que me dio México, de mirar la teatralidad social, lo trasladé a Colombia, pero a otros escenarios. No sé qué vi de teatralidad, quizás, más que teatralidad, era esta cuestión del arte de crear otros mundos, crear mundos alternos. Lo que veía que hacían los familiares era regalarle un nombre a una persona, inventarle una vida, una historia, pero, al mismo tiempo, esa invención les daba la posibilidad de enterrarlo dignamente. Me interesaron esas estrategias, la performatividad de la gente que iba al cementerio, que les pedía... Me interesaba, aunque no sabía cómo nombrarlo.

### **¿Se entreveró con lo que ocurría en ese momento en México?**

Claro, cuando llego al aeropuerto de la Ciudad de México, desde Colombia, en 2008, me bajo del avión y estoy caminando para ir hacia aduana, me acuerdo que sentí una cosa de “Dios mío...” Yo no soy católica ni nada de eso, pero pensé: “la vida, Dios mío, lo que sea, gracias por permitirme volver viva”. Tenía muchos deseos de llegar a México, porque había sido súper fuerte la experiencia allá. Además, estaba en un territorio totalmente paramilitar, horrible. Cuando llego me acuerdo que tenía una invitación para la Muestra Nacional de Teatro, que iba a ser en Ciudad Juárez. Voy allá y cuando estábamos empezando la muestra todo el mundo dice que la primera gran obra, la primera gran escenificación fue, en

términos un poco terribles decirlo así, una cabeza que apareció en la Plaza del Periodista. El cuerpo apareció colgado en un puente y a los dos días asesinan a un importantísimo periodista de “El diario”, de Ciudad Juárez. Aquel acontecimiento fue mucho más fuerte que todo... Hubo cosas muy interesantes en la muestra. Me acuerdo de una mujer joven que llegó a cierta obra, al final hubo un debate, y ella dice “yo vine aquí porque llevo una semana sin salir de casa, porque a mi esposo lo desaparecieron y estoy muerta de miedo. He salido al teatro a encontrarme con gente y a decir lo que me está pasando”. Aquello fue para mí así como lo de Ana Fidelia, que contaba ayer (*en la conferencia magistral que dio el 26 de noviembre en el Instituto de Estudios Avanzados, de la Usach mostró imágenes y narró sobre una actriz que finalizó su obra conmemorando con el público en el escenario los 13 años de la “desaparición” de su hermano*), esa cuestión de hacer del espacio del teatro una especie de rito de sustentación, para ayudarnos a sostenernos en un momento difícil. Me empezó a perturbar todo esto que estaba pasando.

### **Necroteatro y academia**

Empecé a tener mucho miedo. Vivo en un barrio bastante marginal, en las afueras, un poco alejado, en el sur, en la zona de la montaña. Yo decía “aquí en cualquier momento empiezan a tirar bolsas”. Bolsas con cuerpos. Tenía terror de un día encontrarme algo de eso. Entonces empecé como por entender qué pasaba, qué era eso. El miedo, el terror a encontrármelo me llevó a tratar de entender cómo lo hacen, por qué lo hacen. De pronto, me encontré en la noche obsesionada, todavía me queda esa obsesión, veo la prensa tres, cuatro veces al día. Así, obsesivamente, veo las noticias para saber qué ha cambiado, qué ha pasado. Me han dado las tres de la mañana viendo las imágenes de todo lo que salía, de los descabezamientos, de las cabezas puestas sobre los autos. Me empezó a obsesionar y a fascinar mirar y pensar eso que estaba pasando. Con los recursos que tenía, venía del posdoctorado, donde toda esta cuestión de las instalaciones, las *vanitas*, mucha cuestión de la plástica y de la performatividad, pero sobre todo de la instalación, los empecé a usar; esas herramientas de las *vanitas* barrocas para leer la realidad y fui buscando. Luego conocí, de texto, a Achille Mbembe. *Necropolítica* fue para mí como Turner en la tesis de maestría. Me abrió un panorama porque yo estaba ya antes en algo que llamaba la teatralidad de la muerte, pero decía no, Kantor le puso así a su teatro, “el teatro de la muerte”, claro que estaba vinculado a la memoria. Roland Barthes habla de la fotografía como un teatro de la muerte, pero por esta cosa de la Medusa, lo que congela y paraliza de la vida, porque él trabaja el tema mortuorio. Y yo decía “no, no, no, eso no me sirve, eso ya se ha usado, no puede ser lo mismo”. Ahí conocí a Mbembe, la necropolítica, el necropoder y dije “necroteatro”, a partir de él, para nombrar algo que está siendo hecho para dar muerte. Como una instalación de muerte. Una palabra muy fuerte además, muy violenta, pero era nada más esa palabra, que solo puede ser usada para nombrar ese tipo de construcción del poder de dar la muerte y no de otro poder. Luego ahí vino la discusión que por qué no biopolítica, que por qué necropolítica.

### **Fue difícil...**

Algunos me decían si era voyerista, que cómo yo podía mirar esas cosas... Me costó mucho. Un día llegó la editora de *Cuerpos sin duelo*, Gabriela Halac, y me dijo tú no puedes seguir trabajando en eso, porque tenía archivos, archivos, archivos. Yo sentía que nunca podría acabar. Y todo esto se vinculaba con la

Marcha del silencio del 2011, liderada por Javier Sicilia. Yo empezaba a pensar las *communitas* luctuosas cuando fui a Ciudad Juárez y estuve, entrevisté, conversé con dos o tres mamás de las chicas desaparecidas del campo algodonnero. Decía entonces que las de la Marcha del silencio, entonces, son *communitas* luctuosas y por ahí yo todavía estaba construyendo, produciendo y no sabía por dónde ni qué me iba a servir. Trataba primero de hacer como el tejido de la narración, de lo que estaba tratando de pensar, después vería cómo lo iba a elaborar. Gaby me dijo algo así como “Ileana, necesitas distancia ya, porque vas a enloquecer”. Le empecé a entregar por capítulos, en la medida que terminaba, se lo iba pasando. Fui escribiendo, revisando y terminando el libro y se lo entregaba. Cuando ya se lo había entregado, le pedí que me esperara porque tenía que escribir otro texto que me estaba faltando y fue cuando escribí esto de la imaginación desgarrada, que es el capítulo que está antes de “Necroteatro”. Tenía que ver con todas estas disputas sobre que si después de Auschwitz no se puede hablar de poesía, que si lo que había hecho Adorno, que si... Yo estaba hasta aquí (*señala el aire sobre su cabeza*), así como que “¡no!, quién dice que nos tenemos que callar, así lo haya dicho quien lo haya dicho”. Bajtín fue muy importante para mí, porque me permitió también esta cosa de la carnavalización y de la producción desde abajo de las formas estéticas en la política, a través de la estrategia de mirar el mundo al revés, algo de eso era. Me acuerdo que ya cuando escribí ese capítulo como en dos días, fue una escritura desesperada, que para mí fue importante, porque es el momento del gran cuestionamiento. ¿Por qué tenemos que seguir escuchando y ser obedientes a lo que otros han dicho que para el resto de nuestras vidas tenemos que hacer?, ¿no?, ¡No!. Estamos en otro contexto y son otras cosas. Me acuerdo incluso que cuando salió el libro en Argentina siguieron pasando cosas en México y yo todavía decía esta investigación no se ha acabado. Fue cuando empecé con la desesperación de que el libro tenía que salir en México. Estaba trabajando con la *performera* y escultora mexicana Rosa María Robles. Seguía escribiendo, no paraba, cuando se dio la oportunidad de sacar otra edición para México. Ahí decidí colocar lo que tenía escrito, cambié cosas, saqué fotografías, puse otras.

### ¿Cómo fue tu acercamiento con los Familiares?

En ese entonces yo ya había conocido a Letty Hidalgo (*fundadora del colectivo Fuerzas Unidas por Nuestros Desaparecidos en Nuevo León, quien busca a su hijo Roy Rivera Hidalgo*), justo cuando había ido a presentar la versión argentina del libro a Monterrey y estaba trabajando con Rosa María Robles y ahí la conocí a ella, que fue la primera mamá que conocí. Se dio un *click* muy fuerte, me seguí acercando, cuando ella iba a México yo la buscaba, ella me presentó otras mamás en las marchas. Ahí me fui metiendo y empezó este acercamiento con los familiares. Yo no tenía claro primero qué era lo que iba a hacer, estaba ahí, para lo que fuera. Luego todo lo que fui viendo lo fui pensando y con las herramientas que tenía de antes, que si es performatividad o no lo es, pero si no es esto, cómo le llamo, en fin, era escribir sobre ello. Y como yo no soy socióloga y no soy antropóloga, pues a lo mejor tengo que justificar lo que hago. Entonces, era: ¿cómo voy a meterme en esos mundos que no son arte? Las herramientas que pongo en juego son las herramientas para pensar las categorías del arte, pero para pensar la vida. Y las desvío. Esa es mi estrategia (*hoy enfocada a lo que ella denomina “la performatividad de la falta”, relacionada con la desaparición forzada*). A lo mejor por eso me interesan tanto las estrategias, porque me he

tenido que sostener en la estrategia. Claro, porque el objeto de estudio, ¿te das cuenta?, es muy distinto al mundo del arte, y lo que me justifica esa relación con el mundo del arte son los modos de mirar.

**Sobre esas estrategias para justificarte y enfrentarte a veces con la academia más tradicional, también me imagino que ha sido un camino...**

Un camino... y ¡qué difícil!, porque todavía hay gente que cree a veces que, porque uso una estrategia, estoy pensando en volver artística la realidad. No es que sea teatro o arte, sino que yo estoy utilizando estos dispositivos. Quien hizo eso primero que nadie fue Artaud y Evreinov, incluso, pero Evreinov lo llevó a la vida. Igual, Artaud y Evreinov, que además coincidieron en París en una época similar. En la década del 20, Artaud estaba escribiendo esta escena de la vida, en que él mira una redada policial como si fuera una razia, una caza de sexoservidoras o trabajadoras sexuales. Artaud escribe sobre eso como si fuera un ballet, del momento en que la policía llega. Ese texto a mí me fascina, ¿sabes?, porque él dice que hay una vitalidad y una necesidad en esa escena que el teatro francés ya no lo tenía. Coincidieron en París, los dos se fascinaron por la cultura china, tanto Evreinov como Artaud, por las culturas asiáticas y orientales. Los dos tienen esa idea como de molestia con la forma del teatro del tiempo que les toca vivir. Fueron procesos también muy pesados en el sentido de que aunque lo de lo liminal era más amable, este tema de *Cuerpos sin duelo* es muy duro. Desagradable además. Por eso digo lo de lo políticamente correcto, porque se supone que tú puedes hablar sobre las víctimas, pero no sobre los victimarios, y el necroteatro es sobre el victimario, lo hacen los victimarios, y para mí era fundamental entender esa pedagogía. Usar el cuerpo como pedagogía del horror. Y eso era muy mal visto, que se pudiera hablar de los victimarios en el fondo. Sí, los dos fueron procesos muy desgastantes.

**En *Cuerpos sin duelo* dices que “los artistas que producen sus obras en torno a la memoria de traumas sociales, desarrollan sus prácticas como procesos de investigación en los que ellos mismos quedan expuestos afectiva y síquicamente...”**

Sí, sobre todo, lo dije a partir de la experiencia del trabajo con Erika Diettes, la colombiana. Porque Erika además es antropóloga y viene de una familia donde su papá fue jefe de la policía. O sea, de una realidad otra, que no tenía necesariamente una cercanía con las víctimas, ella es la que la busca. Pero busca también por una experiencia personal, que fue el asesinato de su tío en Medellín. De esto, la familia se entera por la televisión, lo que para ella fue un proceso súper doloroso. Escribió su tesis, creo que de maestría, dedicada a pensar el caso de su tío como un procesamiento de su dolor. O sea, Erika trabajaba sobre el duelo y paralelamente empezó a trabajar con la familia de todo tipo de víctima. Lo mismo policías que asesinados por las FARC o por los paramilitares, con el dolor venga de dónde venga. Hizo mucho trabajo de investigación. Creo que algo muy interesante de su obra son sus libretas, sus cuadernos de trabajo. Me sentí muy privilegiada de poder verlos, tenerlos en la mano, leer lo que ella anotaba. Eran libretas donde ella anotaba qué prenda le prestaban, le hacía la foto, cómo se la dieron, el nombre de la persona, para después devolverla en esa misma condición. Hizo todo un registro de una especie de trabajo etnográfico con las personas, con el lugar donde vivía la persona, porque viajaba a las comunidades. Comunidades además que en ese momento estaban en absoluto peligro de seguir

siendo atacadas por la guerrilla o por los paramilitares. Erika se metió en zonas muy fuertes y muy peligrosas, a entrevistar, a recibir objetos, a hablar, porque ella no recibía los objetos así no más, ella conversaba. O sea, esta cuestión de lo antropológico... Trabajando la obra de ella empecé a acercarme mucho a esta idea de la imagen en su condición antropológica. Todo esto que desarrolla Aby Warburg, a quien llegué por Didi-Huberman además, y luego toda la historia del regreso al origen antropológico del arte, con Plinio el Viejo. Me llevó por un camino que realmente se lo debo a la obra de Erika. Ella fue la que me permitió entrar ahí y aplicarlo después a otras cualidades, categorías o nociones de imagen. Me acuerdo que hay un capítulo en *El retorno de lo real*, de Hal Foster, que se llama “El artista como etnógrafo”, aunque él tiene un punto de vista crítico frente a los artistas que trabajan con la etnografía, como en esa crítica a veces purista, fundamentalista, que se da en el arte, de que eso o es arte o es etnografía; esta cuestión de que no podemos entender las zonas de umbral, de contaminación. Entonces, su mirada es un poco así, pero igual eso me permitió pensar que sí hay artistas que usan muchas estrategias etnográficas.

### **Dejarte afectar**

**Tú hablas de cómo muchos artistas se afectan emotiva y psíquicamente, ¿puedes contarme lo que te ocurre a ti, tu particular manera de vivenciar lo que llamas una “communitas afectiva”, “poner el cuerpo”, dejarte afectar? ¿Cómo repercute en tu escritura?**

Claro. Yo no tuve conciencia de que eso me afectaba hasta mucho después de haber entregado *Cuerpos sin duelo*. O sea, yo siempre hablaba, lo podía ver, me interesaba, por ejemplo, cómo Erika abría toda esta dimensión de la expresión del dolor de los familiares, ella le daba espacio a eso, como cuando me contó cómo hizo los sudarios, las madres que entrevistó, que habían sido torturadas. Ella tenía muy claro el relato, no solo la imagen, sino además cómo había llegado y trabajaba con esos relatos. Aunque no estuvieran en su obra, ella les daba lugar por lo menos en el hablar. Me acuerdo que una de las cosas que le pregunté y que me dejó muy inquieta era cómo le hacía para no afectarse. Porque yo la veía a Erika muy hecha, alegre, además muy joven. Erika me enseñó muchas cosas, entre ellas, se lo recordé ahora antes de venir para acá, de que para trabajar con estos temas hay que estar bien y hay que tener afectos muy grandes que lo sostengan a uno, porque si uno está jodido afectivamente o en crisis, no puedes. Por lo menos esa ha sido mi experiencia. Es necesaria también una cierta distancia para no perder la perspectiva. Pasé por un tiempo en que pensé que los investigadores teníamos que ser cronistas, pero me di cuenta de que no bastaba, es algo que he ido solucionando con el cuerpo, escribiendo, no lo he hecho con la cabeza y no le quiero dar nombre. Está ahí, es como si al escribir entrara en un orden absolutamente poético, que es también lo que estoy tratando de ver en ello, cómo emerge una dimensión poética incluso desde la muerte, desde la búsqueda y todo. Ahí lo dejo, en esa zona, hasta para el lenguaje difícil de definir. A lo mejor cuando ya lo tenga todo del lado de allá pueda pensarlo mejor, pero ahora como que igual no quiero darle nombre a categorías, a cosas. Tengo muchas preguntas. Creo que trabajo indudablemente con los microrituales, con los gestos, con determinadas figuras, sigo trabajando con la idea de escenario, de teatralidad, pero aplicada a la búsqueda.

**En lo que me cuentas y expresas, hay un claro y fuerte compromiso y responsabilidad con lo que haces, ¿cómo ves tú esa relación en el mundo académico?**

No me gusta juzgar, pero no sé por qué tengo ese sentimiento de tanta incomodidad con la academia. No sé si es la figura de la academia o la figura que los académicos le inventan a la academia, porque la academia se sostiene en los académicos. Es una institución que es sostenida por el modo en que los académicos representan el papel de académicos. Entonces, yo creo que tiene mucho más que ver con esa figura, no sé, a veces lo he tratado de decir en algunos textos, pero tiene que ver con esa pregunta. Edward Said me ha ayudado mucho, cuando él hace esa pregunta sobre los intelectuales y sobre el modo que los intelectuales representan roles, incluso hasta en la manera de vestirse, hasta en la manera de hablar, el vocabulario. Los intelectuales y académicos a veces hablan una lengua extraña, que solo entre ellos es comprensible. Eso es algo de lo que más me molesta, como si hablaran para ellos y entre ellos.

**¿Activismo y práctica académica o universitaria pueden ir juntos?**

No me gusta autodefinirme activista. Incluso un día me pusieron así para un evento y le dije “no, no, no, no, me pones mi nombre”. Tampoco “académica” o “catedrática”, son palabras que odio. Pero sí creo que lo que es el activismo perfectamente lo aplicas en muchas de las cosas que hago, pues, por ejemplo, en todo el trabajo con los familiares incluyo a mis estudiantes, llevo a los familiares a mis clases, a los seminarios. Organizo cosas con ellos y a mis alumnos los llevo a esas actividades. Continuamente estoy haciendo que mis alumnos salgan y para ellos es muy bueno. No sabes cómo les brillan los ojos a esos chicos y agradecen. Creo que es posible pensar una relación entre activismo y academia, absolutamente. Si definiera lo que hago es desde allí, solo que no me gustan las categorías en general, aunque hay que usarlas, pero la apuesta principal no va por ahí. Incluso me he negado mucho al uso de “necroteatro”, porque siempre digo que esa palabra la acogí, la agarré, la apropié para darle nombre a algo que deseo que no siga. Por tanto, quiero que lo que utilicé para nombrar eso deje de existir y deje de existir la noción. No quiero que exista el “necroteatro”, no quiero que se siga usando.

**¿Y para quién investigas y escribes, con o sin categorías?**

A mis conferencias no invito a nadie. Me sentiría muy cohibida de tener ahí a un familiar hablando de esto yo. Me daría vergüenza, no podría, no podría, no. Entonces, no es que haga las cosas pensando que ellos son el público ideal, no, no son el público ideal. A mí me daría dolor y pena hablar, hacerlos sufrir con estas cosas. ¿Para quién escribo? En mi charla creo que decía algo de eso, para quien esté interesado en dejarse tocar por estas cosas y pensar desde un lugar no establecido. No sé, para quien pueda leerlo y lo aguante. Mi mamá, por ejemplo, que tiene 81 años ahora, a mí me emociona mucho, me conmueve. Ella se ha leído *Cuerpos sin duelo* dos veces. Mi mamá es una mujer de campo y yo siempre le doy libros, “mira, mami, léete esto”, y ella regresa el libro y me habla del libro y posiblemente ha sido la mejor lectora que he tenido en mi vida. Eso me impresiona mucho, mi mamá es una lectora ideal y digo si alguien como mi madre puede leerlo y le ha servido, lo ha entendido, habla de eso y se lo ha dado

a vecinos, explicándoles por qué... Eso me parece fascinante, que alguien como mi madre y como la vecina de mi mamá puedan leerlo, lo puedan soportar y entender, y les parezca además que es importante. Pues para esos escribo.

**¿Ahora trabajas en un texto sobre la búsqueda de los familiares y sus poéticas en las formas de hacer y existir?**

Sí, en realidad, ya lo tengo escrito. Pero estaba atorada en el final, en cómo cerrar, porque iba a ser un libro más largo, lo que me pasó en *Cuerpos sin duelo*. Iba a escribir sobre el arte que podía de alguna manera interesarse cuando el cuerpo no está, los objetos, cómo el arte puede ayudar a que todo esto aparezca y eso era lo que me interesaba escribir. Cuando estuve en Puerto Berrío y México empezó a ponerse así yo dije “¡no, diablo!, yo no puedo no escribir del contexto, porque quién va a entender esto si no escribo del contexto”. Entonces fui a los recursos de la teatralidad de la vida, volví a la idea de la liminalidad en México, la utilicé para seguir pensando eso. Ahora este texto tiene esas dos dimensiones. En realidad, lo que yo empecé a escribir fue bajo la fascinación de verlas a ellas y a ellos, la familia, transformarse en poetas de la vida. Esa es la idea: cómo puedo tratar de acompañar estos gestos de ellos y defenderlos desde una dimensión poética. Y al mismo tiempo que hago eso, ayudo a que se visibilice y que esto se hable y se conozca. Ellos son para mí los grandes poetas de la vida.