

Generar memoria: Propuestas escénicas *in situ* concebidas a partir de la antigua penitenciaría, actualmente Centro de las Artes de San Luis Potosí

Elva Araceli GONZÁLEZ JUÁREZ

Universitat Politècnica de Catalunya, Departament de Teoria i Història de l'Arquitectura
i Tècniques de Comunicació. Barcelona, España
elva_araceli@hotmail.com

NOTA BIOGRÁFICA: Arquitecta y Maestra en Ciencias del Hábitat por UASLP (México) y en Estudios teatrales por la UAB. Ha realizado estudios en danza clásica, contemporánea y teatro; de ahí surge su interés por el análisis del fenómeno del espacio escénico. Actualmente es estudiante del Doctorado en Teoría e Historia de la Arquitectura en la Universidad Politècnica de Catalunya.

Resumen

El Centro de las Artes de San Luis Potosí se encuentra establecido en lo que anteriormente fue una penitenciaría, concebida desde el modelo arquitectónico del panóptico. En ella se llevó a cabo un proyecto de rehabilitación que buscó lograr un equilibrio entre la conservación del patrimonio y la reconversión del espacio, con el objetivo de alojar múltiples actividades artísticas.

Desde su inauguración, el CEART ha sido escenario de diversas propuestas escénicas, que se han alojado en los foros destinados para este fin. Sin embargo, también han surgido dispositivos escénicos relacionados con la arquitectura y la memoria del lugar. Se ha generado una sinergia en la que artes escénicas, arquitectura y ciudad se retroalimentan, y donde las fronteras entre disciplinas comienzan a ser difusas, lo cual incita a la reflexión en cada uno de estos ámbitos.

Palabras clave: Centro de las Artes de San Luis Potosí, espacio escénico, reutilización de espacios, espacio no-teatral, teatro *in situ*, memoria

Elva Araceli GONZÁLEZ JUÁREZ

Generar memoria: Propuestas escénicas *in situ* concebidas a partir de la antigua penitenciaría, actualmente Centro de las Artes de San Luis Potosí

De antigua penitenciaría a Centro de las Artes

El conjunto arquitectónico donde actualmente se ubica el Centro de las Artes de San Luis Potosí, México (figura 1) fue originalmente concebido como una penitenciaría a finales del siglo XIX (1884). En su momento, representó la materialización de las ideas liberales que se venían consolidando desde el establecimiento de la Constitución Mexicana de 1857. Esta fue la primera que «respaldó y defendió legalmente los derechos del ser humano en México» (Leija Parra, 2012: 45), en consonancia con lo que estaba sucediendo en las sociedades occidentalizadas, donde «la pena ha dejado de estar centrada en el suplicio como técnica de sufrimiento, se ha tomado como objeto principal la pérdida de un bien o de un derecho» (Foucault, 2002: 17). Esta disminución de intensidad, crueldad y sufrimiento en el castigo vino acompañada de un objetivo a veces no demasiado claro: transferir el objeto de la penalidad para que ya no fuera el cuerpo el que lo recibe, sino el *alma*. «A la expiación que causa estragos en el cuerpo debe suceder un castigo que actúe en profundidad sobre el corazón, el pensamiento, la voluntad, las disposiciones» (Foucault, 2002: 18). Según esta concepción, el cuerpo es frágil, inflexible y perecedero, en cambio, el *alma* es maleable y propensa al cambio, por tanto, el criminal podía ser rehabilitado.

Para lograr este objetivo, era necesario el establecimiento de un sistema penitenciario apropiado, donde una de las principales herramientas serían las construcciones arquitectónicas diseñadas acorde a «un programa que organizara la vida cotidiana [de los reos], la funcionalidad del edificio y la proyección de los propósitos carcelarios a la población libre» (Cruz, 1999: 31). Es decir, un lugar donde el objetivo no era solamente mantener en cautiverio al interno, sino también prepararlo para su reinserción en la sociedad.

En San Luis Potosí, la iniciativa de la construcción de la nueva penitenciaría se llevó al congreso en 1882 y, para 1883, ya se habían aprobado los planos de construcción. Según periódicos locales de la época, estos estuvieron basados en los modelos penitenciarios adoptados en las prisiones de Buenos



Figura 1. Vista aérea del Centro de las Artes de San Luis Potosí (CEART) en la actualidad.
Foto: Equipo constructor del museo Leonora Carrington

Aires y Nueva York. (Leija Parra, 2012: 55). El modelo al que se hace referencia es el panóptico.

El modelo de la prisión panóptica fue ideado por el filósofo inglés Jeremy Bentham entre los años 1786 y 1788, a partir de las ideas de su hermano sobre la continua vigilancia que se debía mantener de los trabajadores (figura 2). Con los principios de economía y eficiencia en mente, Bentham ideó un dispositivo desde el cual era necesario un solo guardia para mantener funcionando un penal: este guardia estaría dispuesto en una torre central desde la cual pudiera vigilar todo el recinto, sin él ser visto. La clave era el aspecto psicológico en la arquitectura, que hasta el momento no había sido considerado, y que Foucault analiza en su obra *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la Prisión*: «el efecto mayor del panóptico: [es] introducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder [...] lo esencial es que se sepa vigilado [aunque] no tiene necesidad de serlo efectivamente» pero, insiste, «debe estar seguro de que siempre puede ser mirado». Este aparato arquitectónico es «una máquina de crear y sostener una relación de poder independiente de aquel que lo ejerce. [...] Los detenidos se hallan insertos en una situación de poder de la que ellos mismos son portadores.» (2002: 185) En ella se disocia la relación «ver/ser visto» que, cabe mencionar, también se disocia cuando Wagner apaga la luz de la sala teatral por primera vez, pero de forma contraria: en el teatro el público ve sin ser visto, en el panóptico, uno es visto sin poder ver.

Una de las penitenciarías más famosas en su momento, fue la *Eastern State Penitentiary*, considerada como la primera penitenciaría real, y estaba basada en el modelo panóptico. Su construcción se concluyó en 1829, en el

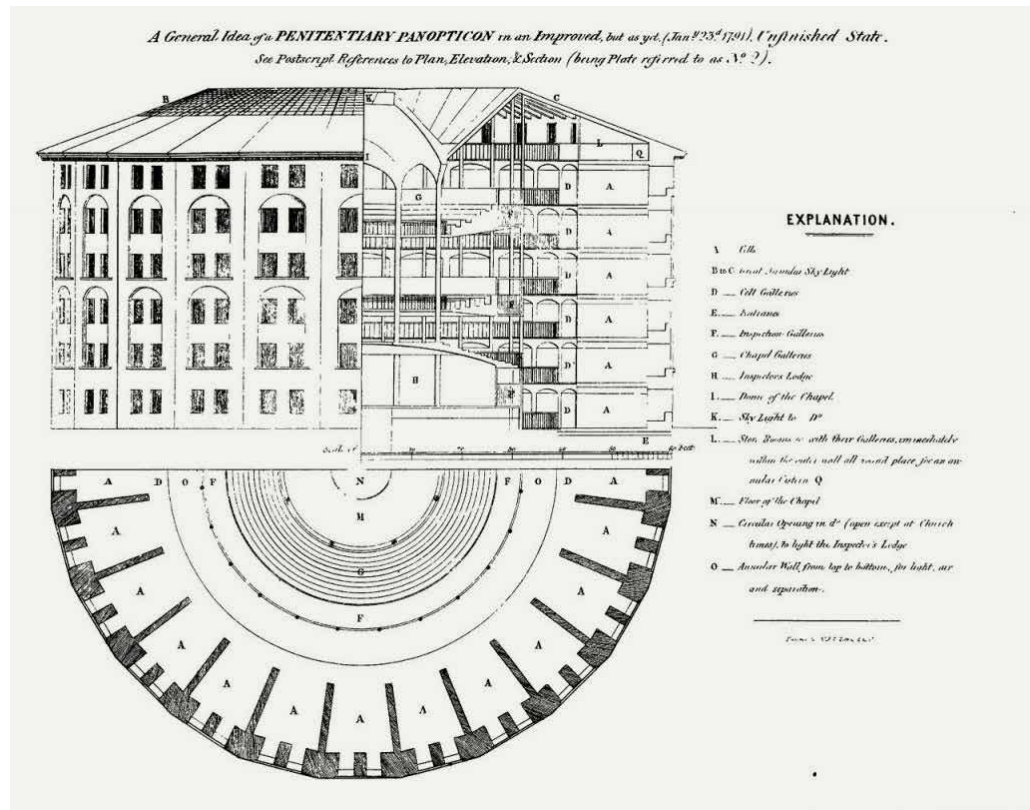


Figura 2. Planos de la prisión panóptica de Jeremy Bentham dibujados por Willey Reveley en 1791.

estado de Filadelfia. Analizando su planta arquitectónica (figura 3) y sus espacios interiores, se puede especular que, en realidad, la penitenciaría de San Luis Potosí estaba basada en este conjunto arquitectónico y no en la cárcel de Nueva York (*Sing Sing Correctional Facility*), como mencionaban los periódicos locales, ya que se trata de una arquitectura y sistema penitenciario radicalmente distintos.

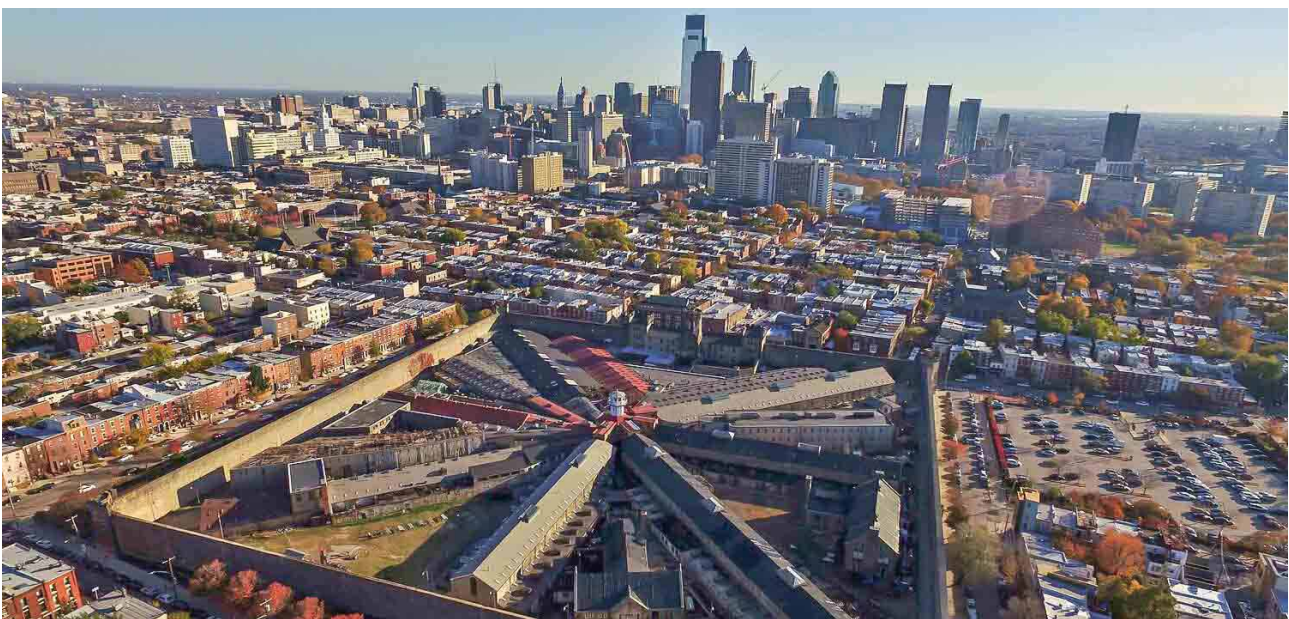


Figura 3. *The State Penitentiary for the Eastern District of Pennsylvania*. Fotografía: Darryl Moran, cortesía del Eastern State Penitentiary Historic Site

Por otro lado, la cárcel argentina a la que se hace referencia en los diarios de San Luis es la Penitenciaría Nacional de Buenos Aires construida en 1877, tan solo unos años antes que la cárcel potosina. El modelo de cárcel panóptica seguía siendo utilizado medio siglo después. Sin embargo, en este caso se presenta con una composición de medio círculo en su planta arquitectónica (figura 4).

Desde el punto de vista arquitectónico y social, sería interesante una profundización en el análisis comparativo del modelo de la penitenciaría potosina con otros similares como los citados en la prensa de la época. Para efectos de este texto, resulta sugerente conocer el destino que tuvieron los dos conjuntos arquitectónicos mencionados, una vez que dejaron de ser utilizados como cárceles, y compararlos con el de San Luis Potosí: la Penitenciaría Nacional fue completamente demolida, borrando todo rastro de su memoria material. Por otro lado, la Eastern State Penitentiary fue abandonada en 1971 y no se recuperó hasta 1996, cuando se declaró Monumento Histórico Nacional. En la actualidad es un *sitio experiencial*, donde se pueden realizar distintas visitas guiadas y teatralizadas.

La Penitenciaría de San Luis Potosí tuvo otro destino. En 1999, el conjunto de edificios fue desalojado y quedó en abandono. Durante algunos años, se barajaron distintos usos para el inmueble, como transformarlo en un centro de convenciones, en un hotel (*El Sol*, 2001: 1-4) o utilizarlo como archivo histórico (*La Jornada*, 2000: 7); pero ninguna de estas propuestas se terminaba

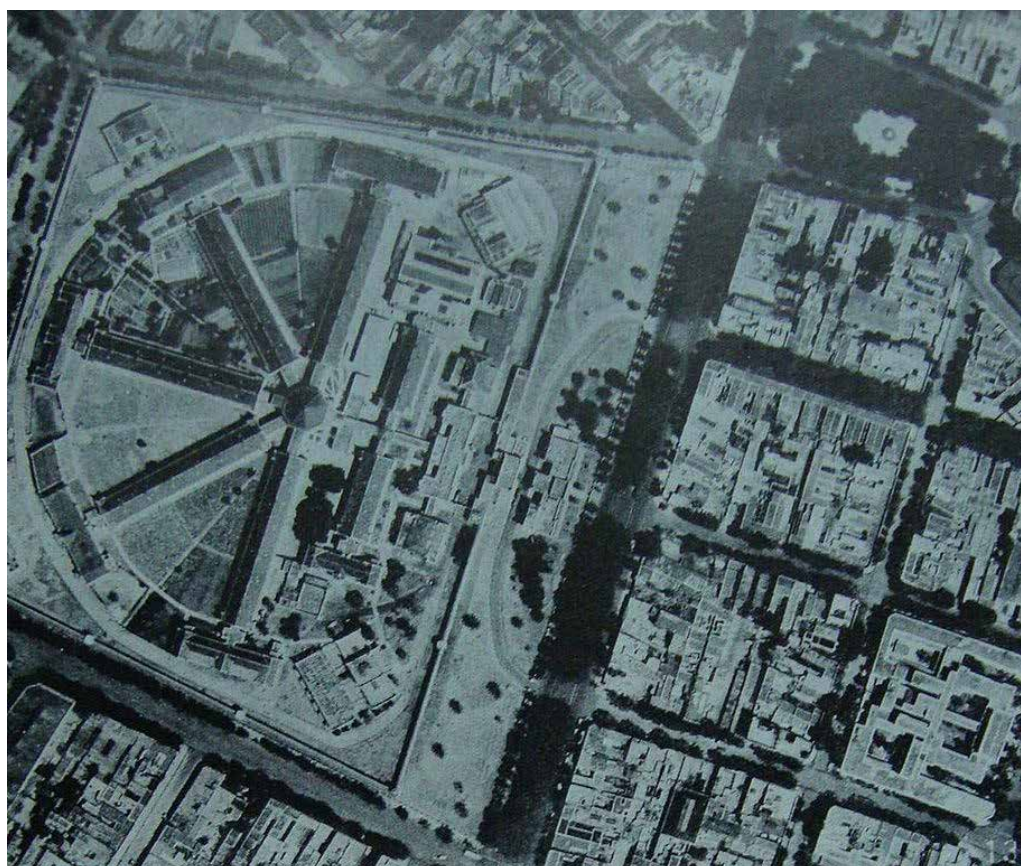


Figura 4. Vista aérea de la Penitenciaría Nacional de Buenos Aires, 1903. Fotografía: Revista *La Ingeniería* n.º 772 (febrero 1939).

de consolidar. Finalmente, llegó la definitiva: en el 2004 el lugar fue transformado en un espacio de educación y creación artística, donde convergerían distintas formas de expresión. El proyecto estaba integrado a la Red de Centros de las Artes,

un programa que articula diversas estrategias con el propósito principal de establecer las bases para el surgimiento y gestión sostenible de una plataforma de desarrollo cultural y artístico de México con altos niveles de excelencia. Es el resultado de la colaboración entre la Secretaría de Cultura, a través del Centro Nacional de las Artes (CENART), y los Gobiernos de los Estados. (Centro Nacional de las artes (a).

Desde su apertura, el Centro de las Artes de San Luis Potosí (CEART) ofreció programas académicos de iniciación y profesionalización en las disciplinas de arte popular, artes visuales, nuevas tecnologías, literatura, artes escénicas (divididas en danza, música y teatro) e interdisciplina. También estaba dentro de los objetivos del centro la actualización docente y la investigación. (Centro Nacional de las artes (b); consultada el 10 de marzo del 2020).

Como se puede observar, las artes escénicas conformaron una rama muy importante del CEART desde el inicio. Incluso, en mayo del 2016 se inauguró el Teatro Polivalente: «Un espacio dinámico, ubicado en el interior del Centro de las Artes de San Luis Potosí, que propicia el encuentro, promoción, difusión y vinculación de las artes escénicas en sus diferentes formatos, propuestas y estilos» (Teatro Polivalente. Consultada el 10 de marzo del 2020). En un inicio, este recinto estuvo planeado como un lugar para la formación de técnicos teatrales, sin embargo, su vocación inicial nunca vio la luz y se convirtió en una sala teatral más de San Luis Potosí, aunque con una interesante propuesta de programación.

Antes de la existencia del Teatro Polivalente, las áreas de Artes Escénicas y Danza del Centro de las Artes centraron sus esfuerzos en la creación de programas educativos y de actualización teórica. Estos incluían un fuerte énfasis en las prácticas escénicas contemporáneas. Un ejemplo de ello fueron la primera y segunda edición del Seminario Teatralidades y Ciudadanía, que se llevaron a cabo entre octubre del 2013 y mayo del 2015, reuniendo a expositores como Rubén Ortiz (quien fuera también coordinador de dicha actividad), Héctor Bourges, Rodolfo Obregón, Óscar Cornago, Helena Chávez MacGregor, Ileana Diéguez y José A. Sánchez, entre otros.

A la par, comienzan a aparecer propuestas de artistas locales cuya obra incluía un fuerte énfasis en procesos interdisciplinarios, así como de reflexión sobre el mismo espacio en el que se estaban produciendo. A través de estos dispositivos escénicos se *ocuparon* y *habitaron*¹ algunos *espacios otros*² dentro y fuera del recinto. Estos dispositivos estaban relacionados con la arquitectura

1. Los conceptos *ocupar* y *habitar* se han tomado prestados del trabajo desarrollado por Óscar Cornago en el libro *Tiempos de habitar. Prácticas artísticas y mundos posibles*.

2. Foucault utiliza este concepto para definir espacios donde se llevan a cabo procesos que se busca alejar de la sociedad, en los que el tiempo va dejando capas a través de diversos usos y donde es posible yuxtaponer en un mismo lugar distintos espacios que se excluyen entre sí.

y la memoria del lugar, generando una sinergia en la que artes escénicas, arquitectura y ciudad se conjugaron, y donde la difusión de las fronteras entre disciplinas incitó a la reflexión en cada uno de estos ámbitos de acción.

A continuación, se exponen dos de las propuestas que se considera que cumplen con estas características. La primera se realizó en el área del anexo, la cual se encontraba aún sin ser intervenida y en estado de ruina³. Se trata de *À travers la pared*; esta se puede leer como un ejemplo de *ocupación* del espacio. La segunda y más reciente intervención, *Julián*, se llevó a cabo en el barrio contiguo al CEART, la colonia Julián Carrillo, y también dentro del mismo centro. Esta puede ser leída como una intervención destinada a *habitar* el entorno.

A través de estos dos ejemplos, cuyo origen es un mismo espacio urbano-arquitectónico, se busca exponer algunas tácticas que se han llevado a cabo para apropiarse, aunque sea temporalmente, de un espacio que es fundamentalmente institucional —y muchas veces ajeno al contexto en el que se inserta— y mostrar cómo se echa mano de la memoria depositada en el lugar, el cual está aún abierto a seguir produciendo acontecimientos y vivencias.

Ocupar la ruina: *À travers la pared*⁴

Fue una colaboración realizada entre la compañía de danza Les soeurs Schmutt de Quebec y la compañía local Zonabierta. Se trata de una puesta en escena donde se mezclaron distintos lenguajes, entre danza, teatro, vídeo y música. El proyecto se comenzó a gestar en el 2012, pero no fue hasta el 2014 que se estrenó.

En palabras de la compañía, *À travers la pared* es

una fuerte experiencia que incita a la complicidad de sus espectadores, sumergiéndolos en los mundos íntimos y conmovedores de 6 individuos en búsqueda de libertad. *À travers la pared* se aferra a nuestros muros interiores que se encuentran en continua construcción y deconstrucción. El encerramiento y la locura son tratados de manera tanto poética como catártica y es así que la obra se define como una reflexión fina sobre el concepto de libertad, las limitaciones humanas y la fragilidad del ser. (Zonabierta)

Es de destacar el protagonismo que tiene el espacio de la antigua penitenciaría dentro de la obra, pues la propuesta creativa surge precisamente de este: el punto de partida del montaje fue una serie de laboratorios escénicos que se llevaron a cabo en distintas partes del recinto, tanto en los patios ya rehabilitados como en las aulas de trabajo.

Al principio solamente nos basamos en el qué nos provocaba el espacio, cualquier espacio... Casi todos coincidimos en recuerdos de la infancia o de nuestras vidas... Esa fue la motivación principal de la obra, los recuerdos... Una palabra clave fue la reminiscencia. (Rocha, 2020)⁵

3. Hoy en día, el espacio ha sido rehabilitado y, actualmente, aloja el Museo Leonora Carrington.

4. El tráiler de la intervención escénica está disponible en el siguiente enlace: <<https://vimeo.com/87921875>>.

5. Jesús Rocha fue uno de los *performers* que desarrolló el montaje.



Figura 5. Patio del solar. Fotografía: ©Alejandro Sánchez



Figura 6. Jardín de las bardas. Fotografía: ©Alejandro Sánchez



Figura 7. Patio del solar. Fotografía: ©Alejandro Sánchez



Figura 8. Jardín de las palmeras. Fotografía: ©Alejandro Sánchez

¿Cuáles son las cualidades del espacio que estimularon la reminiscencia en los *performers*? ¿Estas tenían que ver más con el uso original del espacio o con su reciente restauración?

Actualmente, el CEART cuenta con ocho patios y jardines temáticos, en los cuales, los arquitectos, a través de distintos elementos tectónicos —cubiertas translúcidas, desniveles, jardineras y muros de distintas alturas, contruidos reutilizando la piedra de las partes demolidas (figuras 5, 6, 7 y 8)— segmentaron el espacio para crear plazas y jardines que, efectivamente, tienen un carácter lúdico.

Sin embargo, debido a la geometría de la planta original del espacio, llena de ángulos agudos, también se generaron pequeños *rincones* sin aparente función —incluso se podría pensar que hasta sobrantes— pero que generan una gran sensación de intimidad. Intersticios que invitan al no hacer, al quedarse quieto, a la *inmovilidad*. «La inmovilidad irradia, se construye una cámara imaginaria alrededor de nuestro cuerpo que se cree bien oculto cuando nos refugiamos en un rincón [...] ya hay que designar el espacio de la inmovilidad convirtiéndolo en el espacio del ser» (Bachelard, 2010: 62).

Debido a su origen, adscrito a un pensamiento moderno expresado en la prevalencia de la funcionalidad por encima de otros valores y evidentemente, a su tipología, el edificio de la ex penitenciaría estaba planeado para carecer de estos espacios. Merece la pena señalar cómo incluso estos son contradictorios al planteamiento mismo del panóptico. Estos rincones que se

crearon en la rehabilitación del edificio, donde uno incluso se puede ocultar, producen una ambigüedad que enriquece el espacio, característica que las y los integrantes de Les soeurs Schmutt y Zonabierta se encargaron de traducir en sensaciones y movimiento.

Una vez realizadas distintas exploraciones espaciales en los lugares rehabilitados, el equipo llegó al área que aún no había sido intervenida y que incluso no estaba abierta al público: el anexo (figuras 9 y 10). Desde ese primer acercamiento decide que ahí se llevaría a cabo la puesta en escena; fue precisamente ese espacio el que les permitió concretarla:

Los grafitis que había en las paredes, las puertas (de las celdas), los pósters, algunos textos bastante interesantes que a veces escribían los internos, provocaban mucho. Y no es que la obra se haya convertido en una manera de contar las historias de los presos que antes estuvieron ahí, pero sí nos motivó mucho para continuar con la exploración. Y en algunos casos y de alguna manera, relacionarlos con nuestras propias historias. (Rocha, 2020)



Figura 9. Interior de un pabellón del anexo sin intervenir.
Fotografía: Equipo constructor del museo Leonora Carrington



Figura 10. Grafiti en el muro de una celda del anexo.
Fotografía: Equipo constructor del museo Leonora Carrington

El objetivo de la intervención escénica no fue el de recuperar una memoria depositada en el espacio; sin embargo, el mismo espacio de alguna manera reclamó esta necesidad. No se trató de recuperar de forma documental los hechos que habían sucedido en el sitio, sino de extraer esa parte inefable que el espacio guardaba entre sus muros, traducirlo a imágenes y movimiento, y traerlos al momento presente. Evocarlos a través del cuerpo de los bailarines, sus experiencias personales y su propio conocimiento del espacio que estaban *ocupando* en el momento.

Al decidir trabajar en este espacio, las *ruinas* se fueron convirtiendo en otro motivo importante de la puesta en escena:

No solo arquitectónicas o físicas... Dentro del proceso indagamos en el concepto de las ruinas, es decir, cómo nuestros recuerdos son una especie de ruinas... Algo que ya pasó, que se pudiera pensar que ya está olvidado, pero que a fin de cuentas ahí está todavía, ahí existe todavía, y aún en esa ruina, existe cierta belleza. Por eso, nos interesó mucho el espacio que intervenimos, el anexo, porque era una ruina. Algo que existió y físicamente seguía ahí, pero a fin de cuentas ya no era lo mismo de antes, ya estaba abandonado, y los recuerdos, casi casi se podían escuchar. (Rocha, 2020)

Durante el tiempo que duraba la puesta en escena, el público recorría un espacio real,⁶ donde el polvo se había acumulado por años. Los *performers* lo invitaban a ser partícipe de la ocupación de ese lugar hostil y en desuso que, a pesar de esto, el hecho artístico había logrado convertir en habitable durante un momento, a través de la traducción a lenguaje escénico de la memoria alojada entre sus muros —tanto los nuevos y los antiguos—. Eso posibilitó la generación de nuevas experiencias y, por tanto, material de construcción para una *memoria del presente* del lugar.

Habitar el presente: *Julián*⁷

A partir del 2018, desde la dirección del Centro de las Artes, se promovió la creación de proyectos que debían tener como objetivo la vinculación de la institución con su contexto urbano y social más próximo, pues se ha reconocido como ajeno a este, a pesar de estar inserto en él. Para ello, cada cierto tiempo se llamaría a un director de escena de reconocida trayectoria para que trabajara bajo este precepto. El segundo convocado fue Alberto Villareal, quien, después de reunirse con distintos creadores locales, incentivó que cada uno de ellos desarrollara su propio proyecto. Uno de estos fue *Julián. Reflejo simétrico de casa*, propuesto por la compañía de teatro El Gato de Schrödinger.

Julián se distinguió de los otros proyectos por su vocación de creación colectiva. Veintidós participantes desde los 15 años de edad se dividieron en equipos para iniciar con una investigación de campo «azarosa, sensorial, documental, cualitativa» (El Gato de Schrödinger. Consultado el 5 de junio del 2020), dentro de la colonia Julián Carrillo, antiguamente conocida como La Centenario. Gracias a ella conocieron a Juan Arvizu, residente del barrio desde hacía aproximadamente 80 años, quien les contó distintas experiencias de su vida en el lugar, que quedaron registradas en cinco bitácoras con las que posteriormente cinco dramaturgos trabajarían para desarrollar

6. Un espacio que no estaba representando a otro; que se presenta con una fuerte carga histórica, signíca y psicológica previa a la puesta en escena.

7. Se puede ver un breve registro de video del proceso del montaje en el siguiente enlace: <<https://www.youtube.com/watch?v=vmwlJvKzCfM>>.

diversos textos sobre la añoranza; de ello surgió la publicación *Instrucciones para armar casas en papel*, finalizando así con la primera etapa del proyecto.

Es interesante conocer la consigna de esta escritura: los dramaturgos debían utilizar los recuerdos de Juan, descubrir qué resonaba en ellos o qué recuerdos de su propia vida rememoraban sus palabras, y escribir sobre ello. Es así como surge el proceso *rizomático*⁸ que la compañía utilizó para continuar con su investigación, donde una historia original evoca en alguien un recuerdo con el que se escribe otra historia, y así sucesivamente.

En la segunda etapa, los participantes se dividieron en siete equipos. Cada uno de ellos trabajó, con habitantes del barrio, alguno de los ejes propuestos: violencia, identidad, resignación/aceptación, mirada femenina, migración física, abandono e infancia. El objetivo de estos ejes fue acercarse a la añoranza de los habitantes del barrio, pero con el propósito de que valoraran su *ser* en el presente y en su propio contexto.

Como resultado de esta investigación se obtuvieron siete instalaciones escénicas. Estas se activaban simultáneamente e invitaban, no solamente a *estar en*, sino a *habitar* el espacio a su alrededor, ya fueran las calles del barrio o los patios del CEART, pues el dispositivo se instaló en ambos sitios. Esto fue así debido a que se llegó a la conclusión de que habría poca asistencia de los vecinos si solo se realizaba dentro del CEART por lo que, en un gran acierto, se decidió acercar el montaje a ellos y sus espacios de vida cotidiana.

La instalación resultante del eje de 'abandono' tiene como título *Cubos de piedra*. Constaba de 13 cajas *sensoriales* que contenían elementos que se podían ver, escuchar, tocar e incluso comer. A través de ellos, el público podía experimentar las sensaciones que producían las 55 casas abandonadas que se localizaron en el barrio durante el proceso de investigación, esto mientras escuchaban las historias que un miembro de la compañía, en papel de *actante*⁹ y no actor, contaba sobre ellas y sus habitantes. Esta instalación llama particularmente la atención, pues es un claro ejemplo de las posibilidades que existen para la producción de conocimiento desde el arte. Esta fungía como un «espacio generador de nuevos conceptos, sentidos, diálogos y discusiones que, sin esperar una funcionalidad y practicidad explícita, pueda abrir nuevas posibilidades en lo social» (Cornago; Rodríguez Prieto, 2019: 9). Tanto la investigación previa como la información que esas cajas contenían, aunada a historias de la cotidianidad, fueron otra alternativa para conocer el barrio

8. El concepto *rizoma* fue desarrollado por Deleuze y Guattari en el libro *Mil Mesetas* y propone una forma de relacionar las partes de un todo que se contraponen a la estructura organizacional del árbol: el rizoma es un sistema que admite múltiples categorías que se vinculan entre sí sin jerarquías o posiciones establecidas para generar conexiones en todas direcciones; no tiene un principio ni un fin, está en constante transformación, siempre expandiéndose y desbordándose; si se interrumpe, comienza a reconstruirse. Un sistema rizomático tiene múltiples entradas por las cuales se puede acceder a él. Este no se deja reducir a la unidad ni a la multiplicidad. Ninguna de las partes de un rizoma tiene más importancia que otra. (2004: 25-29)

9. Según la definición de González, J. (2018) es quién o "lo que desvela las acciones y el carácter signico del cuerpo, porque ya no hay hermeneutas, ni personajes, ni actores. No hay hermeneutas porque no son puente entre la obra y el público. No son personajes porque no existen en la obra. No son actores pues no hay papeles que representar." En este sentido, los miembros de la compañía se encontraban ahí para activar los procesos de intercambio, pero el público los completaba al participar activamente con sus propias vivencias e historias. Los actantes no existían en el universo específico que se estaba creando y no estaban representando ningún personaje, se estaban presentando a ellos mismos.

y alejarse de la narrativa cargada de prejuicios que existen hacia él, incluso entre los mismos vecinos.

Otra instalación, *La casa de la abuela*, estaba conformada por mobiliario de salón que se colocó sobre una pequeña explanada al aire libre. Alrededor de este, había diversos objetos *activadores*: álbumes de fotos, un juego de lotería, incluso una pequeña fogata donde se podían asar bombones. Todo esto estaba simplemente ahí a disposición de quien quisiera sentarse en los sillones, hacer uso de ello y tal vez iniciar conversaciones. No había tiempo establecido para permanecer en el lugar, y no había nada que marcara el ritmo de las actividades; la permanencia o no en el espacio dependía de los espectadores y de su voluntad de invertir las relaciones y convertirse ellos mismos en *actantes*.

Esta instalación fue creada por el equipo dedicado al eje de 'identidad', fue en la que las personas permanecían por más tiempo y donde los vecinos mayores realmente bajaron la guardia. Se logró crear un espacio-tiempo de habitabilidad en un entorno que generalmente no es percibido de esa forma, donde uno podía «abrirse a un plano de relaciones imprevistas que pasan por un plano sensible» y donde la «apertura, relajación, aunque sea temporal, y relación abierta con el medio» (Cornago; Rodríguez Prieto, 2019: 26-27) fueron posibles, aunque el propio espacio originalmente no estaba previsto para ello.

«Habitar es cuidarnos» (2019: 9) menciona Óscar Cornago. Curiosamente, todas las instalaciones tenían en común el aspecto del *cuidado*¹⁰ hacia el otro y de alguna u otra forma utilizaban la evocación de memorias propias del barrio como herramienta para activar el proceso *relacional*, que como Bourriaud explica, se va a desplegar en el espacio «de la interacción, el de la apertura que inaugura el diálogo» (2008: 53). Desde que se inició el proyecto, se tenía claro que la evocación de memorias y la *añoranza* no servirían simplemente como instrumentos para generar empatía entre *actantes* y espectadores y mucho menos para proponer un mundo utópico cimentado en una nostalgia hacia un pasado que fue mejor, sino para generar una experiencia en el *aquí y ahora* concretos, que revele lo que Bourriaud llama nuevas *posibilidades de vida*: «Parece más urgente inventar *relaciones posibles* con los vecinos, en el presente, que esperar días mejores» (2008: 54). En este sentido, *Julián* se adentró a explorar la complicada relación que existe entre el barrio y la ex penitenciaría, funcionó como un agente que propició *microencuentros* impensables en otras circunstancias, y demostró que son posibles y no solo eso, también replicables.

La compañía tiene planeado repetir la investigación que se realizó en distintos barrios de la ciudad, para poder responder a la hipótesis que surge a partir de este primer ejercicio: «Todo San Luis Potosí es reflejo de una misma colonia» (Quintero, 2020), de ahí el subtítulo del montaje: reflejo simétrico de casa. Con ello no se busca estandarizar una experiencia local, sino que, a partir de los ejes propuestos, se comience a construir un espacio de memorias y experiencias con las que una gran parte de la población se pueda

10. La compañía obtiene este término de la *Teoría de la mujer enferma* de Johanna Hedva.

identificar y, a través de la añoranza, se comience a reconocer la complejidad y diversidad que existe en las identidades de los potosinos.

Julián es un dispositivo que surge desde la institución, pero se instala dentro del barrio, generando cierto conflicto. Habla de la incapacidad de atraer a los vecinos al CEART, por lo que se sale del espacio físico de la institución al espacio público. Después regresa, vuelve a salir y busca expandirse en nuevos horizontes, siempre respetando su origen local. Es una puesta en escena que no surge precisamente del espacio físico de la antigua penitenciaría pero que, sin embargo, logra generar una sinergia entre este —su pasado y presente—, el barrio en el que está inserto y la ciudad. Amplía así el horizonte, para repensar las relaciones entre estos ámbitos en el futuro pero, sobre todo, también en el presente.

Conclusiones

Cuando se habla de *memoria* en el ámbito de la arquitectura existe una propensión a abordarla desde el punto de vista histórico y estático. La transformación por la que atravesó la antigua penitenciaría de San Luis Potosí al ser convertida en Centro de las Artes evitó que esto sucediera.

Aunque hace falta profundizar en el análisis individual de los espacios penitenciarios mencionados y conocer el impacto social de cada uno de los proyectos desarrollados en sus respectivos contextos más próximos y las ciudades de las que forman parte, es posible hacer la siguiente inferencia: a diferencia de sus análogas, la Penitenciaría Nacional de Buenos Aires —donde la memoria material fue borrada casi por completo—, y la State Penitentiary for the Eastern District of Pennsylvania —que, al haber sido reconducida a museo, las posibilidades de actividad e intervención en su espacio se vieron delimitadas—; el CEART y la actividad artística que se gesta dentro de él ha permitido no solamente la conservación de la memoria sino también la construcción de nuevas posibilidades de producción espacial y experiencial.

La rehabilitación del edificio también ha jugado un papel sumamente importante para estas posibilidades. El proyecto privilegió la conservación de la arquitectura y materiales originales. No obstante, los espacios fueron modificados para que pudieran alojar diversas actividades artísticas con requerimientos muy específicos. Algunas áreas de celdas se demolieron para dar lugar a amplios salones de danza y teatro; pabellones que estaban inconclusos se completaron con elementos de arquitectura contemporánea. Sin embargo, en la medida de lo posible, se mantuvieron las huellas del pasado del edificio, siendo una de las más relevantes la torre central del panóptico, que actualmente es utilizada como un lienzo que cada cierto tiempo es intervenido por algún artista plástico local.

Es importante enfatizar que, aunque el edificio tiene un gran valor patrimonial, el haber sido convertido en Centro de las Artes ha permitido que los espacios se desacralicen y sean continuamente intervenidos y resignificados de muy diversas formas, siendo una de las más relevantes la acción escénica. A su vez, los proyectos escénicos que han tenido su origen en el CEART (ya sea como edificio o como institución) se ven sumamente influenciados por

las características espaciales de este. Se podría considerar que existe un bucle de retroalimentación continuo entre el ámbito arquitectónico y escénico.

Un claro ejemplo es *À travers la pared* que, aunque solo tuvo cuatro funciones en el lugar en el que fue concebido, estas tuvieron un fuerte impacto en futuras puestas en escena potosinas, para las cuales representó un parteaguas: hasta el momento no se había realizado un montaje que implicara tanta complejidad técnica en un espacio que aún se encontraba en ruinas. Además, estas cuatro funciones permitieron que se pudiera acceder a un área de la antigua penitenciaría, generalmente cerrada al público debido a su estado de deterioro. A pesar de su hostilidad, durante el transcurso de la obra, este se volvió no solamente habitable sino un espacio vivo, capaz de seguir produciendo experiencias sensoriales y significativas en los individuos que lo estaban *ocupando*.

À travers la pared fue posteriormente adaptada para salir de gira y presentarse en teatros convencionales fuera del país. La acción de habitar el anexo y las huellas de memoria que este aún contenía, quedaron impregnadas en el cuerpo de los bailarines, quienes fueron capaces de evocar las múltiples sensaciones que este lugar les había provocado en otros sitios y contextos sumamente distintos. La puesta en escena y su posterior adaptación no habrían sido posibles sin la experiencia vivida en el espacio. A su vez, la acción escénica contribuyó a reactivar la memoria de este lugar que, a raíz de este ejercicio, siguió siendo sede de diversas manifestaciones escénicas de carácter experimental, hasta que en el 2018 fue reconvertida en museo.

En la puesta en escena de *Julián*, también es posible dar cuenta del bucle de retroalimentación entre artes escénicas y espacio arquitectónico. Sin embargo, se lleva más allá y se amplía esta relación hasta el ámbito urbano. A diferencia de *À travers la pared*, que llevó la experiencia espacial del interior de la ex penitenciaría hacia el exterior, incluso traspasando fronteras, en *Julián* sucedió a la inversa: la experiencia en el barrio circundante fue llevada intramuros del recinto. No obstante, se pretende que esta dinámica no termine ahí, sino que se planea seguir manteniéndola en distintos barrios de la ciudad. Desde su premisa de planteamiento, el CEART y *Julián* están íntimamente ligados y no podría existir uno sin el otro, pero a su vez, esta relación es extrapolable a otras geografías.

En *Julián*, es palpable la búsqueda de una identidad del barrio a partir de diversas manifestaciones de la memoria. Ya sean orales, como lo eran las historias de los vecinos; o materiales, como lo fueron las casas abandonadas y evidentemente la ex penitenciaría, ese enorme conjunto arquitectónico con el que la colonia Julián Carrillo ha colindado durante décadas. A través de los testimonios que surgieron durante la investigación previa, así como durante la activación de las instalaciones escénicas, se pudieron comenzar a vislumbrar fragmentos de una gran parte de la historia de este recinto que no ha sido contada y cuya relación con el barrio sigue siendo conflictiva. Sin embargo, *Julián* propició un espacio de entendimiento mutuo entre vecinos e institución, que, aunque breve, resultó de suma importancia.

Las prácticas escénicas se presentan como alternativas al conocimiento racionalizado. Emergen ofreciendo posibilidades distintas a las normaliza-

das, para habitar espacios que se resisten a ser habitados, ya sea por cuestiones físicas o sociales. Y no solo eso, sino que buscan ir más allá del espacio delimitado por su muralla, para explorar las múltiples relaciones que existen entre este y la ciudad. Y, tal vez, llegar a modificarlas, intencionalmente como se busca en *Julián*, o como un efecto colateral, como lo provocó À travers la pared.

La exploración espacial a través de la teatralidad pone de manifiesto la necesidad de dinamizar la memoria, de cuestionar continuamente las relaciones sociales que se propician en el espacio y de actuar en consecuencia, ya sea desde el ámbito teatral, arquitectónico, administrativo o institucional.



Referencias bibliográficas

- AUTOR DESCONOCIDO. «La ex cárcel debe ser centro cultural, insiste director del archivo histórico». *La Jornada* (Ciudad de México), (3 octubre 2000), p. 7-8.
- AUTOR DESCONOCIDO. «El ex penal será hotel. Misma función, aunque antes se pagaba por salir y ahora se paga por entrar». *El Sol* (Ciudad de México), (15 octubre 2001), p.1-4.
- BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 172.
- BOURRIAUD, Nicoles. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008, p. 53.
- CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES. (a) *Red de Centros de las Artes* [en línea] (Ciudad de México: gobierno de México) <<https://www.cenart.gob.mx/en-los-estados/>> [Consulta: 10 marzo 2020].
- CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES. (b) *Centro de las Artes de San Luis Potosí «Centenario»*. [en línea] (Ciudad de México: gobierno de México) <<https://www.cenart.gob.mx/ubicaciones/centro-de-las-artes-de-san-luis-potosi-centenario/>> [Consulta: 10 marzo 2020].
- CORNAGO, Óscar; RODRÍGUEZ PRIETO, Zara. *Tiempos de habitar. Prácticas artísticas y mundos posibles*. Santander: Universidad de Cantabria, 2019, p. 9, 26-27.
- CRUZ, Nydia E. *Las Ciencias del hombre en el México decimonónico. La expansión del confinamiento*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1999, p. 31.
- FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002, p. 17-18, 185.
- GATO DE SCHRÖDINGER, EL. *Diagrama de proceso*. [en línea] <<https://drive.google.com/file/d/1GAcrIRFKECswlhoVb2FXc5TJjvLnHbSx/view>> [Consulta: 5 junio 2020].
- GONZÁLEZ, J. J. *Actante. Aresthea* [en línea] (2018). <<https://aresthea.es/termino/actante/>> [Consulta: 2 junio 2021].
- GUILLES, Deleuze; GUATTARI, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2004, p. 25-29.
- LEIJA PARRA, Rudy Argenis. *La penitenciaría de San Luis Potosí 1890-1905* [en línea] (San Luis Potosí: COLSAN) (2012), p. 45-55. <https://biblio.colsan.edu.mx/tesis/MHIS_LeijaParraRudyArgenis2.pdf> [Consulta: 20 enero 2020].

QUINTERO, Max Alberto. Entrevista de la autora, no disponible en línea, 11 de enero, 2020.

ROCHA, Jesús. Entrevista de la autora, no disponible en línea, 5 de marzo, 2020.

TEATRO POLIVALENTE. Consultado el 10 de marzo del 2020 en:
<<https://www.teatropolivalenteceart.mx/>>.

Zonabierta. À travers la pared [en línea] (San Luis Potosí: ZONABIERTA Escena Laboratorio A.C.) <<https://zonabierta.wixsite.com/inicio/-travers-la-pared>> [Consulta: 10 marzo 2020].