

# «¿No es asombro lo que he buscado toda mi vida?» *Tiburón* o de la escenificación de la otredad

Angela Di Matteo  
Università degli Studi Roma Tre, Italia

**Abstract** *Tiburón*, by Lagartijas tiradas al sol, constructs on stage a game of theatrical deceptions between reality and rewritings. Inspired by the desire to relive the awe of American nature that the missionary José María de Barahona had experienced during his journey to Tiburón Island in the Sea of Cortés, in 2019 Lázaro sets sail for the same island to retrace the steps of the friar and thus write his Anthropology thesis on the Tokárikú tribe. The only actor on stage splits into two (or more?) characters in an intertextual *mise en abyme* that mixes fiction and chronicles, historical novel and documentary theatre, ‘civilisation’ and ‘barbarism’.

**Keywords** Mexican theatre. Travel literature. Intertextuality. Juan José Saer. Intermediality. Lagartijas tiradas al sol.

**Índice** 1 Un viaje inesperado. – 2 Lo(s) otro(s): hacia una poética del intersticio. – 3 Espejismos entre *doxa* y *alétheia*.



#### Peer review

Submitted 2023-12-01  
Accepted 2024-05-04  
Published 2024-06-13

#### Open access

© 2024 Di Matteo | © 4.0



**Citation** Di Matteo, A. (2024). “¿No es asombro lo que he buscado toda mi vida?”. *Tiburón* o de la escenificación de la otredad”. *Rassegna iberistica*, 47(121), [1-18] 93-110.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2024/22/005

---

Ya los puertos no me bastaban: me vino hambre de alta mar.

(Juan José Saer, *El entonado*, 1983)

## 1 Un viaje inesperado

Una célebre frase del poeta Horacio dice *Caelum non animum mutant qui trans mare currunt* (*Epist.* 1.11.27), es decir, ‘horizonte y no su espíritu cambian los que atraviesan el mar’. Entonces el viaje es la historia exterior de un movimiento interior, la historia de un cambio, de una revolución de la mirada o, incluso, la historia de una conversión personal. Si pensamos en la etimología de la palabra, ‘conversión’ procede del latín *convertere* que significa volcarse, dar vuelta, girar, adoptar nuevos ojos para mirar la misma realidad a través de una nueva perspectiva. Si el viaje no lleva a un cambio no es un viaje, solo es un desplazarse de un lugar a otro, un cambiar de orilla, sin que esto cambie realmente nuestro *caelum* interior.

Para reflexionar sobre la naturaleza del viaje, resultará interesante retomar la clasificación del espacio que Merleau-Ponty (1945) propone en su estudio sobre la *Fenomenología de la percepción*. Comparándolo con el espacio geométrico, que puede medirse de forma lineal, unívoca y válida para todos los sujetos, Merleau-Ponty (1993, 302) habla del espacio antropológico, aquel «segundo espacio a través del espacio visible [...] que compone a cada instante nuestra manera propia de proyectar el mundo». El espacio antropológico es, por lo dicho, aquel espacio personal que depende de la percepción individual del sujeto y que necesariamente debe considerar no sólo la tensión vital entre el sujeto y el espacio, sino los espacios internos al sujeto. En la perspectiva del filósofo francés, el espacio no es simplemente una superficie que puede ser recorrida por el cuerpo, sino que, ante todo, es una capacidad inherente al cuerpo de extenderse sobre una distancia interior capaz de conectar los lugares con los recuerdos de toda una experiencia vivida.

Tomando en cuenta los dos vectores del viaje, el *topos* -la dimensión estrictamente espacial de la frontera que existe entre el punto de partida y el punto de llegada- y el *logos* -la representación del movimiento humano en este espacio- el viaje será entonces el resultado del encuentro entre espacio personal y espacio geométrico. Dicho de otra forma, el espacio geométrico es el espacio del movimiento; el espacio antropológico es el espacio de quien se mueve. Por lo tanto, un viaje es un viaje cuando el *topos* cambia el *logos*, cuando el desplazamiento procura una conversión en la mirada que acompaña el movimiento. Un viaje es un viaje, además, cuando el *topos* también genera un nuevo *logos*, esto es, una nueva necesidad de comunicar con los demás ese cambio de horizonte. No es un caso que muchos de los grandes viajes de la literatura, de Homero a Virgilio, de Ariosto

a Dante, empiecen con el deseo de expresar en palabras lo que el autor guarda de sus travesías, sean estas reales o de ficción. Lo que destaca de las grandes obras de la literatura de viaje es la relación entre palabra y espacio ya que, según recuerda Ana Gallego Cuiñas (2012, 15), «el espacio no es una superficie, sino una forma de ver el mundo, de leer la literatura». Errar y cantar, moverse y contar. Lugar y palabra, *topos* y *logos*.

Una experiencia que bien representa el movimiento interior y exterior del espacio antropológico, un movimiento que prescinde de la exactitud topológica y temporal de la territorialidad material y se abre a la multiplicidad de la percepción trayendo al presente espacios lejanos y cercanos, es aquella que se vive al asistir en la puesta en escena de *Tiburón* (2019)<sup>1</sup> de la compañía mexicana Lagartijas tiradas al sol. La pieza es parte de *La democracia en México 1965-2015*, un proyecto más amplio que, retomando el homónimo título del libro de Pablo González Casanova de 1965, reflexiona sobre la relación entre identidad, democracia y política nacional. «Más que una explicación *de*», escribe la compañía, «es una implicación *con* la democracia» (Lagartijas tiradas al sol 2022, 168; cursiva en el original). El proyecto se compone de 32 experiencias escénicas, una por cada estado de la República Mexicana, y hasta la fecha *Tiburón* constituye la más reciente después de *Tijuana* (2014), *Veracruz* (2016), *Santiago Amoukalli* (2016), *Estado de México* (2017), *Distrito Federal* (2016) y *Tula* (2019).

Con esta pieza del 2019, estrenada en 2020, Lagartijas tiradas al sol llevan a la escena historias de viajes y viajeros, de libros antiguos y nuevos descubrimientos que desde las expediciones a la Nueva España se entrecruzan con el trabajo de campo en un pueblo indígena en pleno siglo XXI. Armandando un diálogo entre historia y ficción, teatro y academia, en la escena se produce un juego de engaños hechos de continuos desplazamientos entre la realidad y las reescrituras, el pasado y el presente, la ‘civilización’ y la ‘barbarie’, mientras la yuxtaposición de tiempos, espacios e identidades, que al final se dilatan y unen en una sola dimensión, hace que la mirada del espectador contemporáneo vislumbre en esa extraña alteridad un reflejo de sí mismo.

Por lo tanto, la que sigue no será solo la historia de esta obra, sino también *mi* historia, con la esperanza de que pueda dejar una huella de aquel sentimiento físico de maravilla que experimenté cuando se apagaron las luces del teatro y apareció una inmensa extensión de agua dorada [fig. 1].

<sup>1</sup> *Tiburón* fue estrenada el 4 de noviembre de 2020, en la edición 38 del Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid y, posteriormente, presentada en la Ciudad de México entre el 28 de octubre de 2021 al 6 de febrero de 2022 en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón de la UNAM.



Figura 1 Daniel González. Cortesía del fotógrafo

## 2 Lo(s) otro(s): hacia una poética del intersticio

Mientras ese mar dorado retiraba lentamente sus olas de tela hacia el fondo del tablado dejando espacio a otro horizonte –en el que no sabría decir dónde empezaba el mar y dónde terminaba el cielo–, de varios puntos del techo colgaban marcos y pinturas de distintas épocas, como si el proscenio se convirtiera en una de nuestras computadoras, desde la que se abren y cierran, al mismo tiempo, ventanas a mundos paralelos y lejanos. A la izquierda una virgen barroca vigilaba el escenario mientras un coro invisible entonaba el *Kyrie eleison*. A la derecha, una pantalla proyectaba una frase que ya había leído en pasado pero que en ese momento mi memoria no supo descifrar: «*más allá están los Andrófagos, un pueblo aparte, y después viene el desierto total*. Herodoto, IV, 18».

Con la dramaturgia de Luisa Pardo, *Tiburón* relata la historia de Lázaro Gabino Rodríguez, cofundador del colectivo teatral que, animado por el deseo de revivir aquel asombro por la naturaleza americana que el misionero franciscano fray José María de Barahona había experimentado durante su viaje a la isla Tiburón a mediados del siglo XVI, en 2019 zarpa hacia la misma isla para hacer trabajo de campo con la tribu de los Tokárikú que en su momento habían recibido al misionero español durante diez años. Inspirado por el libro *Triunfos de nuestra santa fe sobre estas tribus, las más bárbaras del norte* del jesuita Andrés Pérez de Ribas (Córdoba, 1575-Ciudad de México,

1655), en el que se reproducen las cartas del franciscano, Lázaro emprende su viaje para retomar los pasos del fraile y así escribir su tesis de Antropología sobre estos indígenas que «llevan más de 600 años habitando la cara oeste de la isla Tiburón y que por su situación geográfica han tenido poco contacto con otros pueblos» (*Tiburón*).<sup>2</sup>

Conocí la historia de José María de Barahona por casualidad. Después de muchos años trabajando en el teatro, decidí hacer una maestría en Antropología, quería acercarme a lo real. También supongo que lo hice para darle un gusto a mi padre que no estudió y siempre tuvo fascinación por la academia. Durante dos años cursé las 8 materias obligatorias y las 6 optativas. Cuando se acercaba el momento de plantear mi tesis, mi asesora me acercó a un libro: *Triunfos de nuestra santa fe sobre estas tribus, las más bárbaras del norte*, que fue publicado por Andrés Pérez de Ribas y se compone de los textos que escribió José María de Barahona en el siglo XVI, durante el tiempo que pasó en la isla Tiburón. (*Tiburón*)

La historia se despliega en múltiples planos temporales que se alternan entre el escenario –que da vida a los descubrimientos de Barahona en el Nuevo Mundo– y la pantalla –que proyecta el testimonio de Lázaro sobre su investigación antropológica–.

**JOSÉ MARÍA DE BARAHONA** El capitán ordenó hacer desembarco en lo que después tuve a bien saber era una isla. Nuestra presencia acrecentó de los pájaros el bullicio. El sol iluminábalo todo. Durante unos momentos quedamos inmóviles, contemplando un paisaje que no sabíamos si, además de los nuestros, otros ojos habían recorrido. Comenzamos nuestro andar por aquel terreno espinoso. Sabíamos nos de aquellos indios gigantes que engullían a cuantos españoles cogían en descampado, pero allí no parecía que hubiese huella de nadie.

**LÁZARO** Quería entender ese mundo, comprender ese esquema de pensamiento aun sabiendo que no tengo cómo pensarlo sino a través del mío propio. Era un mundo que se me presentaba lleno de lagunas, contradicciones, irracionalidades y perplejidades. Un mundo donde operaba otra lógica. (*Tiburón*)

Conforme siguen turnándose las dos voces de Barahona y de Lázaro, relatando cada uno sus hallazgos en la isla y sus reflexiones sobre el encuentro con el exótico mundo de lo extraño, tanto natural como humano,

<sup>2</sup> Lagartijas tiradas al sol, *Tiburón*. Por ser un guion inédito, de aquí en adelante todas las citas de la obra se señalarán solo con el título.

---

me doy cuenta de que estoy escuchando una historia que ya conocía.

Las aventuras de un joven que vive durante diez años con una tribu indígena, ¿qué serían si no una rescritura de *El entenado* (1983) de Juan José Saer? ¿Cómo no pensar en la ficcionalización que el escritor argentino armó para contar la expedición española dirigida por Juan Díaz de Solís, que en 1516 desembarcó en la costa del Río de la Plata y cuyos miembros fueron matados por una tribu antropófaga, hecha excepción por Francisco del Puerto, marinero de cubierta, que sólo será encontrado diez años después por la expedición de Sebastián Gaboto? De repente visualicé un mosaico de lecturas que procedían de mis estudios universitarios y supe por qué la cita inicial de Heródoto, que de hecho es el epígrafe que abre la novela, me resultase tan familiar. Sentada en mi butaca, volví a las memorias de ese hombre que había sobrevivido a los indígenas para que se convirtiera en el portavoz de la tribu a su regreso a España, pero sin lograrlo ya que ni siquiera el haberse unido a una compañía teatral para contar su historia convenció al público europeo de que ese espectáculo no era una simple actuación sino el verdadero testimonio de un maravilloso, enigmático y extraño encuentro. Todo se me fue aún más claro mirando el dorado y el azul en el fondo, que sin duda reproducían las palabras de aquel grumete que, al contar sesenta años más tarde su experiencia con la tribu de los colastiné, escribía:

Cielo azul, agua lisa de un marrón tirando a dorado, y por fin costas desiertas. (Saer 2018, 10)

Todo era costa sola, cielo azul, agua dorada. (11)

[...] en la orilla de un río inmenso, de aguas pardas o doradas, en lo alto de una barranca, nos detuvimos. (15)

La arena amarilleaba de nuevo y el río parecía dorado. (36)

Entre el cielo azul, las hojas verdes, el río dorado y la arena amarilla, se volvió una mancha confusa y sin nombre, como si esa evidencia plena y exterior del mundo que nos rodeaba lo hubiese despojado, para desplegarse en la luz, de su aliento y su sustancia. (73)

Por si esto solo fuera una evocación cromática, otras evidencias no tardaron en llegar cuando volví a retomar la novela buscando confirmaciones a la que en un principio solo era una hipótesis personal:

**Tiburón**

La orfandad empujóme a los puertos. El olor del mar y del cáñamo humedecido, las velas lentas y rígidas que aléjanse y aproxímanse. Todo eso mi casa hizo, me acunó y ayudóme a crecer. Mandadero de meretrices y marinos, durmiendo al abrigo de los depósitos del muelle, atrás fui dejando mi infancia. Hasta el día que una de las prostitutas pagó mis servicios con un acoplamiento, el primero en mi haber y, tras un mandado, un marino premió mi diligencia con un trago de vino, y de ese modo me hice, como se dice, hombre.

Ya los puertos no me parecían bastar: vínome hambre de alta mar.

Parecíame que lejos, en la otra orilla del mar océano, la fruta es más sabrosa, el sol más amarillo y los hombres más justos. Turbado por estas creencias, que acaso eran consecuencia de la miseria, me di a buscar el modo de hacerme con rumbo al Nuevo Mundo como aprendiz de marinero.

No me fue difícil embarcar. Mucho se hablaba, pero llegado el punto pocos presentábanse a navíos. Me dieron cabida en la tripulación de La Real, una galera mediterránea con 60 varas de eslora por 6 de manga, y me dijeron que habríamos de volver de Indias unos meses más tarde, cargados de tesoros y cosas muy principales.

En boca de los marinos todo se mezclaba; villas hechas de oro, monstruos marinos que confundíanse por islas, aves de colores que no teníamos por vistos. Yo escuchaba con embeleso y palpitaciones; creyéndome, como todas las criaturas del Señor, condenado a la gloria.

Llegó por fin el día de partir. El capitán hizo reunión en cubierta de marineros, oficiales y frailes de la orden franciscana, e profirió breve arenga en pos del rigor, el bravío, el amor a Dios nuestro Señor y a Vuestra Majestad el Rey.

**El entenado**

La orfandad me empujó a los puertos. El olor del mar y del cáñamo humedecido, las velas lentas y rígidas que se alejan y se aproximan [...]. Mandadero de putas y marinos, changador, durmiendo de tanto en tanto en casa de unos parientes pero la mayor parte del tiempo sobre las bolsas de los depósitos, fui dejando atrás, poco a poco, mi infancia, hasta que un día una de las putas pagó mis servicios con un acoplamiento gratuito –el primero, en mi caso– y un marino, de vuelta de un mandado, premió mi diligencia con un trago de alcohol, y de ese modo me hice, como se dice, hombre. Ya los puertos no me bastaban: me vino hambre de alta mar. (Saer 2018, 9-10)

le parece que lejos, en la orilla opuesta del océano y de la experiencia, la fruta es más sabrosa y más real, el sol más amarillo y benévolo, las palabras y los actos de los hombres más inteligibles, justos y definidos. Entusiasmado por estas convicciones –que eran también consecuencia de la miseria– me puse en campaña para embarcarme como grumete [...]. (10)

No fue difícil. En los puertos se hablaba mucho, pero cuando el momento del embarque llegaba, eran pocos los que se presentaban. [...], me aseguraron que haríamos una excelente travesía y que volveríamos de Indias unos meses más tarde, cargados de tesoros. (11)

En boca de los marinos todo se mezclaba; [...], el oro, [...] monstruos marinos que surgían súbitos del agua y que los marineros confundían con islas, [...]. Yo escuchaba esos rumores con asombro y palpitaciones; creyéndome, como todas las criaturas, destinado a toda gloria [...]. (11)

Por fin llegó el día de la partida. La víspera, el capitán [...]. Cuando estuvimos en alta mar reunió a marineros y oficiales en cubierta y profirió una arenga breve exaltando la disciplina, el coraje, y el amor a Dios, al rey, y al trabajo. (12)

<i>Tiburón</i>	<i>El entenado</i>
La travesía duró más de tres meses. El cielo y el mar era cuanto había. No veíase un pez, un pájaro, una nube.	[...] la travesía duró más de tres meses. [...] No se veía un pez, un pájaro, una nube. (12-13)
Al aprendiz de marino le esperan más adversidades que al resto de la tripulación. La ausencia de mujeres hace resaltar, de a poco, la ambigüedad de las mancebas formas. Eso en que los marinos piensan con repugnancia en puertos, tórnase, durante la travesía, vez con vez más natural. La delicadeza no hacía cualidad en los marineros, y casi que siempre, por toda declaración de amor, ponían una daga en mi cuello. Tenía yo que escoger entre el recato y la vida. El trato con las mujeres del puerto habíame enseñado que venderse no hacía para ellas otra cosa que un modo de sobrevivir. E así hice; el vicio primero de los hombres es querer actualizar, a cualquier costo, la esperanza.	En esa situación tan extraña le esperan, al grumete, adversidades suplementarias. La ausencia de mujeres hace resaltar, poco a poco, la ambigüedad de sus formas juveniles, producto de su virilidad incompleta. Eso en que los marinos, honestos padres de familia, piensan con repugnancia en los puertos, va pareciéndoles, durante la travesía, cada vez más natural [...]. Es de hacer notar también que la delicadeza no era la cualidad principal de esos marinos. Más de una vez, su única declaración de amor consistía en ponerme un cuchillo en la garganta. Había que elegir, sin otra posibilidad, entre el honor y la vida. [...] El trato con las mujeres del puerto me fue al fin y al cabo de utilidad. Con intuición de criatura me había dado cuenta, observándolas, que venderse no era para ellas otra cosa que un modo de sobrevivir [...]. El vicio fundamental de los seres humanos es el de querer contra viento y marea seguir vivos y con buena salud, es querer actualizar a toda costa las imágenes de la esperanza. (13-14)

Sin embargo, la incorporación de todas estas partes, a las que también se añaden la emblemática escena de la orgía (66-70), de la representación teatral y el personaje del padre Quesada evocado en la imagen del padre de Lázaro, no constituye un mero acto de copia por parte de Lagartijas tiradas al sol, ya que las continuas referencias a *El entenado* se injertan en la historia del misionero español y del actor mexicano a través de un bien logrado mecanismo de reformulaciones. De hecho, *Tiburón* se articula por medio de un juego de cuadros que convocan en el mismo tablado distintas épocas, latitudes, herramientas escénicas y fuentes bibliográficas mientras el único intérprete se desdobra en dos (¿o más?) personajes en una puesta en abismo que mezcla la ficción y las crónicas, la novela histórica y el teatro documental. Para tratar de revelar los hilos del complejo entramado de la pieza, recurriré a tres diferentes claves de análisis que representan tres distintos niveles de lectura: la intertextualidad, la interterritorialidad y la intermedialidad.

En el guion, parcial adaptación de *El entenado*, la intertextualidad es entendida como «una estrategia que problematiza la presencia y manipulación de la voz del Otro en un texto propio» (Alicino 2022,

20). De acuerdo con esta perspectiva, *Tiburón* no simplemente cita la novela de Saer, sino que, al manipularla, la problematiza para potenciarla y así permitir la migración de la Otridad que, al mudar de sede con-textual, activa una serie de nuevas relaciones de significado que se amplifican con el cambio de dispositivo literario.

Cuando un escritor decide utilizar alguna estrategia de apropiación -excavación o tachadura o copiado- algo queda claro y en primer plano: la función de la lectura en el proceso de elaboración del texto mismo. Esto, que la literatura ha preferido guardar o, de plano, ocultar bajo el parapeto del genio individual o de la creación en solitario, la reescritura muestra de manera abierta, incluso altanera, en todo caso productiva. La lectura queda al descubierto aquí no como el consumo pasivo de un cliente o de un público (o peor aún: de una carencia de público), sino como una práctica productiva y relacional, es decir, como un asunto del estar-con-otro que es la base de toda práctica de comunidad, mientras ésta produce un nuevo texto, por más que parezca el mismo. (Rivera Garza 2013, 267-8)

La reescritura se configura, entonces, como «práctica productiva y relacional», un proceso que no copia el texto fuente, sino que lo convoca para entrar en contacto con él. «E]so es la literatura» escribe Loreley El Jaber (2011, 152) a propósito de los hipotextos presentes, a su vez, en *El entonado*:<sup>3</sup> «una continua lectura desviada y creadora, una azarosa y caprichosa secuencia de imágenes prestadas, alteradas; imágenes que, mediadas por la mano y por la historia del ojo que escribe, se vuelven una y otra vez novedosamente únicas». La transposición desde el sistema-novela al sistema-teatro da lugar a un desplazamiento semántico que genera un aparato de resonancias que apelan a la fisicidad de la circunstancia performativa del hecho teatral. Tomando en préstamo la estructura de *El entonado* para reubicarla en la geografía cultural mexicana, *Tiburón* deconstruye el dominio de la palabra original para plantear un engranaje dialógico que se alimenta de la reciprocidad entre las dos obras. Al igual que el protagonista de Saer que viaja hacia otro lugar según una trayectoria que «no es solo desplazamiento en el espacio, sino que ejemplifica el movimiento alternado de alejamiento-acercamiento a otro mundo y otra cultura» (Grillo 2010, 160), del mismo modo la novela viaja hacia el territorio teatral para finalmente instalarse en este como un huésped omnipresente y silencioso. La otridad textual de la obra-matriz se incorpora en la obra-segunda: *Tiburón* recibe *El entonado* transformándolo en un referente mitológico que, desde la

**3** Para más información sobre las lecturas que inspiraron la escritura de *El entonado* véase Arce 2019; El Jaber 2011.

época de la Conquista, encara los desafíos de la actual relación con el pasado colonial en México.

Por lo tanto, Lagartijas tiradas al sol deconstruyen el contexto histórico y geográfico producido por *El entenado* y reajustan su relectura adoptando una perspectiva interterritorial capaz de resituar la expedición al Río de la Plata en el Mar de Cortés. En el nombre de una idea de espacio americano receptor y productor de todas las utopías, la figura del grumete se desdobra en las del fraile español y del actor mexicano; los Colastiné se transforman en los Tokárikú; la Argentina se convierte en la Nueva España y, a la vez, en el México contemporáneo.

Si bien este no es privilegio del espacio americano, es evidente que la realidad del Nuevo Mundo apareció, desde el momento de su incorporación a la historia occidental, como un conjunto de «lugares posibles» para el despliegue de un prodigioso imaginario geográfico. En la medida que se desconocía su articulación interna, el vacío primordial del espacio inédito tenía una predisposición cosmológica a la creación demiúrgica de la que cronistas y escritores serían artífices. Su propia indeterminación era una invitación a conquistar y a «bautizar» con palabras la nueva realidad, apasionantes grafías con las que se construyeron progresivamente los paisajes arquetípicos con que ahora se lo caracteriza. (Aínsa 2006, 9)

*El entenado* se vuelve un contenedor de estos «lugares posibles», capaces de albergar otras utopías manteniendo, en todo caso, una relación intersemiótica que se desplaza de un territorio al otro. Como el anónimo narrador de la novela se despoja de todo lo que pertenece a su estructura cultural, así *Tiburón* despoja a Saer de sus coordenadas específicas para reformular el arquetipo del viaje cambiando paralelo, pero respetando las mismas fases que articulan la travesía: el abandono del mundo conocido; el encuentro con el otro; la experiencia de lo extraño; el regreso a casa; la necesidad de dejar testimonio. De esta forma, la novela de Saer se convierte en un significativo paradigmático cuyo horizonte ontológico, aunque pierda sus coordenadas topográficas, bien se aplica al horizonte ontológico de la alteridad mexicana. Si «Europa descubre que no está sola en el mundo, descubre que hay otros mundos» (*Tiburón*), también México descubre que hay otro México. De hecho, justo gracias al desdoblamiento en dos voces -que a su vez reproducen dos épocas y dos perspectivas históricas y culturales distintas- la otredad indígena llega a ocupar el espacio y el tiempo presente, viviendo el aquí y ahora, confrontándose con la alteridad de la civilización mexicana de hoy.

La vocación viajera de *Tiburón* consiste, por lo tanto, en su capacidad de dilatar y ampliar la arquitectura del viaje a muchas más

dimensiones: a la movilidad del *logos* (el texto) y del *topos* (el territorio) además se suma el carácter profundamente inter-medial de la pieza, que se articula gracias a la combinación de dos canales: el tablado y la pantalla. El único actor presente desempeña, en el tablado, a José María de Barahona -que ha venido desde el siglo XVI para contarnos su viaje a la isla-, mientras que en la pantalla desempeña a Lázaro -que nos relata su periplo como estudiante de antropología. De acuerdo con Chiel Kattenbelt (2008, 20),

contemporary art practices are increasingly interdisciplinary practices. As has happened so often in the past, artists who are working in different disciplines are today working with each other - particularly in the domain of theatre - their creative work is «finding each other» - not only metaphorically but also literally on the performance space of the stage, and I suggest that this is because theatre provides a space in which different art forms can affect each other quite profoundly. Maybe we could even say: when two or more different art forms come together a process of theatricalization occurs.

De ser así, la construcción intermedial quebranta los tradicionales límites formales entre un medio y otro y permite la incorporación de lo digital en la práctica escénica. Si en un principio los planos del pasado y del presente aparecen bien separados, conforme sigue la historia los dos personajes -que relatan el encuentro con lo desconocido con igual deslumbramiento- llegan a superponerse. Según añade Kattenbelt,

«intermediality» refers to the co-relation of media in the sense of mutual influences between media. These concepts are not only used in different discourses, but often also in one and the same discourse where they can operate on different levels. (20-1)

Gracias a esta mutua interacción, la reciprocidad entre-los-medios hace que las voces, los cuerpos y los relatos empiecen a confundirse y fundirse. Lázaro se convierte en Barahona y Barahona en Lázaro: la realidad digital invade la ficción teatral y lo que ocurre en las tablas y lo que proyecta la pantalla se mezclan hasta producir en la percepción del público un efecto de simultaneidad. De repente, solo existe un tiempo, un lugar, un personaje. Imposible de colocar exactamente en la línea cronológica o en un punto del mapa, las identidades geográficas e históricas se compactan. En la hibridación entre el barroquismo de la escena y el enfoque documental de la pantalla, pasado y presente se diluyen en una sola e indefinida temporalidad y las diferencias entre Viejo y Nuevo Mundo se desdibujan hasta desaparecer.

Por lo dicho, el viaje entre *El entenado* y *Tiburón* se produce por medio de un desplazamiento entre los territorios textuales, físicos y mediales gracias a la que podríamos llamar una *poética del intersticio*, un movimiento de idas y vueltas que, a través de ese flujo perpetuo, puede tocar simultáneamente distintas orillas permitiendo estar, como escribe Merleau-Ponty (1993, 345), «presente aquí y ahora y presente en otra parte y siempre, ausente de aquí y de ahora y ausente de todo lugar y tiempo». Llevados por esta marea que atraviesa épocas y continentes, los cuerpos de Lázaro y de Barahona desestabilizan el *corpus* de las fuentes, desarrollando una cartografía inestable que se va dibujando en la frontera del espacio liminar inter-textos, inter-territorios e inter-medios. Experiencia que nace de una visión permeable de la realidad, la *poética del intersticio* permite que el otro se vuelva uno mismo y el sujeto descubra su razón de ser en el reflejo de su doble.

Tesoros y cosas muy importantes. Ni Diderot ni Stanislavskij. No. No me convierto en el personaje. Soy el personaje. Me llamo José María de Barahona. Yo soy José María de Barahona. (*Tiburón*)

Así como se lee en este fragmento, que aparece en la pantalla en una hoja de papel escrita a mano sin que podamos entender si se trata de apuntes de viaje o de una indicación escénica, el espectador entra a una dimensión imaginaria en que la narración abandona el realismo del trabajo de campo y se acerca al borde de lo fantástico. Gracias a este onírico juego de espejos, en el espacio del otro y de lo otro la identidad desdoblada encuentra su centro.

### 3 Espejismos entre *doxa* y *alétheia*

El meta-viaje hacia el encuentro con la otredad, que se despliega a lo largo de la actuación por medio de una extraña forma de neobarroco digital, replantea la lucha entre *doxa* y *alétheia*, entre lo que parece y lo que es. Protagonista de una frontera cultural en constante movimiento, Lázaro-Barahona se desplaza del teatro documental a la ficción escénica, yendo y volviendo hasta crear un territorio híbrido en el que el límite entre las dos dimensiones se vuelve indistinguible. *Tiburón* se convierte en la proyección escénica de la novela, sin caer nunca en la trampa de la perfecta duplicación de la *mimesis*. Paradójicamente, es como si las Lagartijas tiradas al sol, justo en la apropiación de *El entenado*, estuvieran diciéndonos «Ceci n'est pas... Saer» porque, aunque parezca, no es.

El tema de la esencia en contraposición a la apariencia es, de hecho, uno de los ejes filosóficos de ambas tribus:

Era una lengua imprevisible, contradictoria, sin forma aparente. Cuando creía haber entendido el significado de una palabra, un poco más tarde me daba cuenta de que esa misma palabra significaba también lo contrario [...]. *En-gui*, por ejemplo, significaba los hombres, la gente, nosotros, yo, comer, aquí, mirar, adentro, uno, despertar, y muchas otras cosas más. [...] En ese idioma, no hay ninguna palabra que equivalga a *ser* o *estar*. La más cercana significa *parecer*. Como tampoco tienen artículos, si quieren decir que hay un árbol, o que un árbol es un árbol dicen parece árbol. Pero parece tiene menos el sentido de similitud que el de desconfianza. (*Tiburón*)

No es un idioma fácil. Una variante de pronunciación nombra lo presente y lo ausente. Una palabra puede significar algo y su contrario, y después de aprender esos dos significados otros nuevos se me hacían evidentes. *En-gui* por ejemplo, significa nadie, nosotros, comer, aquí, mirar, adentro, uno, despertar y cántaro. No hay palabras equivalentes a *ser* y *estar*. La más cercana significa *parecer*. Si quieren decir que hay una silla o que es una silla dicen: parece silla. Pero parecer tiene menos el sentido de similitud y más el de desconfianza. Para los Tokárikú todo parece y nada es. (Saer 2018, 141-2)

Si tanto para los Colastiné como para los Tokárikú la apariencia de las cosas, es decir, la forma a través de la cual se presentan al mundo, es la única superficie inteligible, «¿[p]or qué seguimos considerando la ficción como supeditada a la realidad?».<sup>4</sup> En este sentido, la *doxa* no coincide con el contrario de la *alétheia*, sino con su ampliación: la *doxa* de *Tiburón* no representa lo que se contrapone a la verdad sino la convicción de que en el mismo horizonte conviven varias verdades. Si volvemos a releer el guion, nos daremos cuenta de que Lázaro se cuestiona esta oscilación entre ficción y realidad ya desde casi al comienzo de su discurso.

A José María de Barahona no se le toma muy en serio en los círculos académicos porque describe que presencié un milagro en la isla, de ahí que se le considera un narrador no fiable. Pero yo me preguntaba: si sólo creemos en lo que nos resulta familiar, ¿cómo nos vamos a acercar a lo desconocido? ¿Cuándo el escepticismo nos paraliza? ¿Cómo se comunica lo insólito? ¿No es asombro lo que he buscado toda mi vida? Decidí hacer mi tesis sobre el encuentro de José María de Barahona y los Tokárikú, decidí hacer trabajo de campo, ir a ver qué pasaba en la isla *Tiburón*. (*Tiburón*)

<sup>4</sup> <http://lagartijastiradasalso1.com/tiburon/>.

Interrogándose sobre cómo comunicar lo insólito, la compañía decide cuestionar los métodos de los académicos para entrar a lo desconocido a través del milagro que, en la poética de la obra, se convierte en una fiable herramienta de investigación.

Sin embargo, cuando revisé los centenares de hojas que componen el manuscrito de Andrés Pérez de Ribas averigüé que no hay rastro del fraile sevillano ni de una tribu llamada Tokáriu. José María de Barahona nunca existió en el mundo real: lo único que sí existe de verdad es la isla y el libro del jesuita que la asesora de tesis le recomendó a Lázaro para su trabajo y que, diferentemente de lo que se dice en escena, se titula *Historia de los triunfos de nuestra santa fe entre gentes las más bárbaras y fieras del Nuevo Orbe* (1645), título parecido pero distinto. Comprendo, entonces, que en el tablado no se ha llevado la escenificación de un hecho histórico sino la escenificación de una ficción que es ilusoria al igual que el pseudo-reportaje de la pantalla. La opción por el método documental otorga a las auto-entrevistas un estilo profundamente realista y, en este juego entre *doxa* y *alétheia*, todo parece haber ocurrido, todo parece ser, pero la documentalidad de las grabaciones solo constituye otra ilusión más. Una ilusión que no traiciona la realidad, sino que amplifica sus posibilidades, creando viajes que, usando las palabras de Angélica Gorodischer (2006, 21), son

viajes secretos, misteriosos, silenciosos, que no van hacia un lugar tangible habitado por cosas que tienen peso, opacas, duras y a las que llamamos equívocamente reales. Viajes crípticos que estallan en la palabra mucho después. Que es inevitable que terminen en el texto puesto que somos criaturas ficcionales, y si estamos en tren de salir del mundo en el que transcurrimos y crear otro ya que al llegar se crea, necesitamos, al suplantar con otra esa realidad en la que se vive, encontrarla, describirla, callarla y nombrarla alternadamente hasta esfumar el punto de partida y dejar pendientes las preguntas sin respuestas.

En los videos se ve Lázaro Gabino Rodríguez dando su testimonio, sin que lleguemos a entender si se trata del actor o del personaje de sí mismo que a su vez interpreta a Barahona. Ni siquiera su nombre escapa de este vértigo de espejismos, puesto que, como resultado de la obra *Lázaro* (2020)<sup>5</sup> -la historia de un actor que decide cuestionarse su propia identidad y se convierte en otra persona cambiando nombre y cara definitivamente- hay quien lo conoce con el nombre de Gabino,

---

<sup>5</sup> *Lázaro* (2020) nace gracias a la invitación de la dramaturga argentina Lola Arias a participar en su proyecto virtual *Mis documentos* y cuenta la transformación de Gabino a Lázaro.

quien de Lázaro y quien con ambos nombres. En los correos que nos intercambiamos nunca llegué a entender cuál es su verdadera identidad, y a esta altura hasta me pregunto si Lázaro, Gabino o Lázaro Gabino de verdad haya ido a la universidad...y a la isla. Por lo tanto, aunque ninguno de estos elementos respete el principio de la verdad histórica y todo se presente como emanación escénica de la *doxa*, *Tiburón* no se coloca en el territorio de la apariencia si con este término entendemos una vacuidad de identidad. Nada es verdadero porque todo puede serlo y *Tiburón* es la historia de todo lo que puede ser posible.

Un joven manco siempre estaba mirando, cuando lo invité a arrojarse lo hizo como si aquello le fuera natural. Supe después que precisamente por ser manco se llamaba Def-ghi «dos brazos», pues no llaman a las cosas por lo que son sino por lo que deberían ser. (*Tiburón*)

Si en *Tiburón* la emblemática expresión saeriana *def-ghi* es el nombre del «manco» y quiere decir «dos brazos», porque para las Lagartijas la lengua no solo expresa lo que es sino, sobre todo, lo que debería ser, entonces la obra representa, por extensión, la explicitación teatral del *def-ghi*, esos dos sonidos que «significaban a la vez muchas cosas dispares y contradictorias» (Saer 2018, 155).

A pesar de que nada en la historia pertenezca al mundo de la *alétheia*, ya que no hay verdad histórica ni respeto de las fuentes y de las crónicas, el desdoblamiento de la realidad es tan logrado que al final de la función olvidé a Saer y volví a confiar en las palabras de Lázaro:

Estaba seguro que había presenciado un milagro. El teatro es un espacio muy difícil para hablar de la verdad, aunque yo trate de decir la verdad ustedes lo pueden percibir como una actuación, una metáfora o una exageración. Hoy quisiera que me creyeran que esa tarde vi cómo el Brujo piernas largas como sahuaros hizo llover. Se los puedo jurar. Aunque tal vez no sea suficiente y piensen que es un juramento actuado.

Sin actuar les juro que vi como un hombre hizo llover y si les estuviera mintiendo que mi madre enferme y muera sufriendo dolores interminables.

¿Me creen?

Sin ficción y hablándoles con el corazón en la mano: les juro que vi cómo un hombre hizo llover y si les estuviera mintiendo que mi madre enferme y agonice entre dolores interminables.

Yo como José María de Barahona conocí otro mundo en la isla y aparte de esto no tengo nada que contar. (*Tiburón*)

Casi como si nos estuviera pidiendo aquel mismo acto de fe que Alejo Carpentier (2004, 10) invocaba en *El reino de este mundo* para que

pudiera manifestarse la maravillosa realidad de un «estado límite» derivado de una «ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu» por un instante (o más de uno) yo le creí: fue absolutamente natural, y para nada extraño, pensar que el milagro había ocurrido de verdad. Poco después, cuando ya me había rendido otra vez a que esa lluvia solo fue una lluvia de ficción, ocurrió lo inesperado, algo que esta vez fue real, maravilloso y extraño. Ya sin poder creer en el encuentro con la tribu, las cartas del fraile, la tesis de antropología, pero sí en el milagro, tuve una iluminación: ¿acaso no será *Tiburón* el espectáculo de la compañía teatral de *El entonado*? De repente se me reveló esta posibilidad y me di cuenta de que era yo el gran elemento de ficción de toda la historia: lo que estaba viendo era la puesta en escena de Lázaro que pretende ser Barahona que pretende ser el protagonista anónimo de Saer que pretende ser Francisco del Puerto mientras yo era su público y me encontraba dentro de la novela. A la luz de esta dinámica metaliteraria, yo era el meta-público, habitante de una zona intersticial entre realidad y ficción.

Si el mito, el sueño, la ilusión, deben poder ser posibles, lo aparente y lo real deben seguir siendo ambiguos así en el sujeto como en el objeto. Se ha dicho a menudo que, por definición, la consciencia no admite la separación de la apariencia y de la realidad, lo que se entendía en el sentido de que, en el conocimiento de nosotros mismos, la apariencia sería realidad: si pienso que veo o siento, veo o siento sin que quepa duda alguna, sea lo que fuere del objeto exterior. [...] La percepción verdadera será, simplemente, una verdadera percepción. La ilusión no lo será, la certidumbre tendrá que extenderse de la visión o de la sensación como pensamientos a la percepción como constitutiva de un objeto. [...] No obstante, es lo propio de la ilusión el que no se dé como ilusión, y aquí importa que yo pueda, si no percibir un objeto irreal, perder cuando menos de vista su irrealidad; [...]. ¿Separaremos en el sujeto la apariencia de la realidad? Pero la ruptura una vez hecha es irreparable: la apariencia más clara podrá, en adelante, ser engañosa, y ahora es el fenómeno de la verdad lo que pasa a ser imposible. (Merleau-Ponty 1993, 309)

Como investigadora me pregunto dónde estarán los límites de la ilusión, pero puesto que «la verdad también se inventa» -según escriben en su libro las mismas Lagartijas tiradas al sol (2022)- como espectadora confieso que al final la verdad ya no me interesa y decido quedarme del lado del asombro.

## Bibliografía

- Aínsa, F. (2006). *Del topos al logos. Propuesta de geopoética*. Madrid; Fráncfort del Meno: Iberoamericana Vervuert.
- Alicino, L. (2022). *El guiño de lo real. Intertextualidad y poéticas de resistencia en Cristina Rivera Garza*. Valencia: Albatros.
- Arce, R. (2019). «El país de los hijos: la experiencia de la comunidad en *El entenado* de Juan José Saer». *Revista Hispánica Moderna*, 72(1), 25-44.
- Carpentier, A. (2004). *El reino de este mundo*. Madrid: Alianza Editorial.
- El Jaber, L. (2011). «Cuando el pasado vuelve. Un viaje a la Colonia en pleno siglo XX. Sobre *El Entenado* de Juan José Saer». Perilli, C.; Benítez, M.J. (eds), *Siluetas de papel. El autor como lector*. Buenos Aires: Corregidor, 151-66.
- Gallego Cuiñas, A. (2012). «Argentina y España, ida y vuelta». Gallego Cuiñas, A. (ed.), *Entre la Argentina y España: el espacio transatlántico de la narrativa actual*. Madrid; Fráncfort del Meno: Iberoamericana Vervuert, 11-26.
- González Casanova, P. (1975). *La democracia en México*. México: Era.
- Gorodischer, A. (2006). «Viaje hacia ninguna parte». Mattalia, S.; Celma, P.; Alonso P. (eds), *El viaje en la Literatura Hispanoamericana: el espíritu colombino*. Madrid; Fráncfort del Meno: Iberoamericana Vervuert, 21-8.
- Grillo, R.M. (2010). *Escribir la historia: descubrimiento y conquista en la novela histórica de los siglos XIX y XX*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Heidegger, M. (1957). *Identidad y diferencia*. Philosophia – Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad de Chile; Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. <https://www.philosophia.cl/biblioteca/Heidegger/Identidad%20y%20diferencia.pdf>.
- Kattenbelt, C. (2008). «Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships». *Cultura, Lenguaje y Representación*, 6, 19-29. <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/clr/article/view/30>.
- Lagartijas tiradas al sol (s.d.). *Tiburón* [guion inédito, cortesía de Lagartijas tiradas al sol].
- Lagartijas tiradas al sol (2022). *La verdad también se inventa*. México: Ediciones sin resentimiento.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta; De Agostini.
- Rivera Garza, C. (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y des apropiación*. México: Tusquets.
- Saer, J.J. (2018). *El entenado*. Barcelona: Rayo Verde Editorial.

