

# *Criando lilas en tierra muerta*

El teatro comunitario y popular en la región  
centro de México

J. Carlos Domínguez Virgen y M. Cristina Tamariz Estrada  
(coordinadores)



*Criando lilas en tierra muerta.*  
El teatro comunitario y popular en la región  
centro de México

J. Carlos Domínguez Virgen y M. Cristina Tamariz Estrada  
(coordinadores)

Domínguez Virgen, J. C. y Tamariz Estrada, M. C. (coords.) (2024).  
*Criando lilas en tierra muerta. El teatro comunitario y popular  
en la región centro de México.* Instituto Mora.  
DOI: <https://doi.org/10.59950/IM.145>



Esta obra está bajo una licencia internacional  
[Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

*Criando lilas en tierra muerta*  
El teatro comunitario y popular en la región  
centro de México

J. Carlos Domínguez Virgen y M. Cristina Tamariz Estrada  
(coordinadores)

*contemporánea*  
sociología

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES DR. JOSÉ MARÍA LUIS MORA  
CONSEJO NACIONAL DE HUMANIDADES, CIENCIAS Y TECNOLOGÍAS

CIP. INSTITUTO MORA. BIBLIOTECA ERNESTO DE LA TORRE VILLAR

NOMBRES: Domínguez, Carlos | Tamariz Estrada, M. Cristina.

TÍTULO: Criando lilas en tierra muerta : el teatro comunitario y popular en la región centro de México / J. Carlos Domínguez Virgen y M. Cristina Tamariz Estrada (coordinadores).

DESCRIPCIÓN: Primera edición | Ciudad de México : Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2024 | SERIE: Colección Contemporánea. Serie Sociología.

PALABRAS CLAVE: México | Teatro comunitario | Tejido social | Sociología del arte | Sociología de la cultura | Historia oral.

CLASIFICACIÓN: DEWEY 792.0972 CRI.1 | LC PN3307 C7

Imagen de portada: Función de *Bully*, Festival Abril Cultural, Zacualtipán, Hidalgo.  
Fuente: archivo particular de J. Carlos Domínguez Virgen, 2024.

Este libro fue evaluado por el Consejo Editorial del Instituto Mora y se sometió al proceso de dictaminación en sistema doble ciego siendo aprobado para su publicación.

Primera edición electrónica, 2024

Primera edición, 2024

D. R. © Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora  
Calle Plaza Valentín Gómez Farfás 12, San Juan Mixcoac,  
03730, Ciudad de México.

Conozca nuestro catálogo en <[www.mora.edu.mx](http://www.mora.edu.mx)>

ISBN: 978-607-8953-71-4 PDF acceso abierto

ISBN: 978-607-8953-70-7 Rústica

Hecho en México

*Made in Mexico*

## ÍNDICE

Agradecimientos	7
Introducción <i>J. Carlos Domínguez Virgen, M. Cristina Tamariz Estrada y Julio César López Cabrera</i>	9
Capítulo 1. Teatro político, callejero y popular: resignificando el lugar social de la periferia oriente <i>M. Cristina Tamariz Estrada</i>	39
Capítulo 2. Acontecimiento teatral, cuerpo híbrido y construcción ética: la potencia transformadora del teatro comunitario en el oriente de la Ciudad de México <i>Néstor R. Martínez Gutiérrez</i>	59
Capítulo 3. Violencia y emancipación. Experiencias del teatro comunitario en el oriente de la Ciudad de México <i>Raúl Eduardo Cabrera Amador</i>	83
Capítulo 4. Continuidades entre la práctica escénica de un grupo independiente y su trabajo en el ámbito comunitario a partir del Proyecto Cultural Zacualtipán <i>Raúl Rodríguez</i>	107

Capítulo 5. Bully o la posibilidad de lo diverso. Teatro aplicado e infancia en Zacualtipán, Hidalgo <i>M. Cristina Tamariz Estrada</i>	131
Capítulo 6. La comunión artística frente a ambientes hostiles <i>Julio César López Cabrera</i>	151
Capítulo 7. Poli-est-éticas y teatro comunitario (una reflexión autoetnográfica) <i>J. Carlos Domínguez Virgen</i>	171
Anexo fotográfico	211
Índice onomástico	223
Sobre los autores	227

## AGRADECIMIENTOS

Este material se deriva del proyecto “Memoria Reciente del Teatro Comunitario en México: Desarrollo, Resignificación y Procesos Identitarios –El Caso de la Región Centro” (322694), apoyado por el Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (CONAHCYT) de México, en el marco de la convocatoria “Proyectos Nacionales de Investigación e Incidencia para la Producción, Protección, Reconocimiento y Resignificación de las Memorias y la Diversidad Cultural y Biocultural” (2023).

Los autores agradecen todas las facilidades logísticas, administrativas y presupuestarias otorgadas por el CONAHCYT y todo el equipo involucrado en el Programa Nacional Estratégico de Cultura.

### AGRADECIMIENTOS GENERALES

A Horacio Trujillo, de Trabuco Teatro, por ser colaborador principalísimo en la gestión del proyecto, por ser espejo para reflexionar y discutir sobre el teatro y la vida; por ser cómplice y amigo en todo lo que tiene que ver con la creación escénica.

A Cristina Tamariz, por rifársela al cien por ciento con esta iniciativa de creación-investigación. Gracias por creer en el proyecto, por colaborar y co-coordinarlo con tanta pasión y entrega.

A Sofía Giselle Martínez, por ser tan entregada como asistente de dirección y de producción. ¡Y por jugársela en el escenario como “la Doñita”!

A las Valkirias (Jenn, Dalia y Rosy) y a Cristian, por ser valientes y confiarnos sus testimonios con amor y pasión por el arte; gracias por permitir que el teatro sea un medio de catarsis y sanación.

Al Maestro Rabindranath Espinosa y a Dan Feria por todo su apoyo durante la etapa de ensayos y el estreno de *Espejismos/Corte A*.

Al equipo de *Salitre* –Roberto Vázquez, Gustavo Cortés, Nora Luz, Joshua Escalante, Melanie y Mayte– por cruzarse en el camino y acompañarnos incondicionalmente en una aventura que derivó en amistades divertidas y entrañables.

A Rafael Flores, a Damián Cervantes, a Mike y a todo el equipo de Vaca 35 por permitirnos documentar y trabajar en su proyecto de teatro comunitario.

A todo el elenco de niñas y niños que participaron en *Bully*; a las madres y a los padres de Zacualtipán que nos acompañaron durante el proceso.

A Ana Luisa Alfaro, a Gilberto Guerrero, a Maricarmen, a Emilio, a Isis y al resto del equipo detrás del Proyecto Cultural La Ladera en Huitzilac, Morelos.

A Huematzin Rosell y a todo el equipo de *Fiorela y Sebastián en el territorio de Huitzi*, por ser tan efectivos, profesionales y entregados al proceso.

Al resto del equipo de investigación –Raúl Cabrera, Raúl Rodríguez, Néstor Gutiérrez, Julio César López y Hugo Salcedo– por sus comentarios, sugerencias y contribuciones durante todas las etapas del proyecto.

A Graciela de Garay, por ser mi maestra incondicional en todo lo que tiene que ver con la historia oral.

A Cecilia Moreno, Cait y a todo el *crew* de Coctel Producciones, por lanzarse al vacío con el Dr. Payaso. Esto apenas comienza.

A la doctora Gabriela Sánchez, a la doctora María José Garrido y al maestro Domingo López, directivos en el Instituto Mora, por todo su apoyo logístico y administrativo para que este proyecto y todos sus productos sucedieran acorde a lo planeado.

A todo el equipo de administración y recursos materiales del Instituto Mora, incluyendo a Alejandro Robles y a los chicos –Julio, Edmundo, etc.– por transportarnos tantas veces. A Esther Leyva, a Enrique Rosas, a Yazmín Bustamante y a todo el equipo de difusión del Instituto Mora, por ser tan efectivos y amables atendiendo todas nuestras solicitudes. A todo el equipo de Yolanda Martínez en el área de Publicaciones, incluyendo a Sindia Navarrete y a Marco Ocampo, por sacar las cosas en tiempo récord y con la máxima calidad. A Jovita Ramos y a Angélica Huerta por su colaboración eficiente, también en tiempo récord. A Selene Acosta, Gabriel González e Iván Caballero, por apoyarnos en la gestión del proyecto desde DACA.

## INTRODUCCIÓN

J. Carlos Domínguez Virgen, M. Cristina Tamariz Estrada  
y Julio César López Cabrera

### LA INICIATIVA DE INVESTIGACIÓN

El presente volumen es resultado de un intenso proceso de investigación en el marco del proyecto Memoria Reciente del Teatro Comunitario en México: Desarrollo, Resignificación y Procesos Identitarios –El Caso de la Región Centro (MTC-RC), llevado a cabo gracias al apoyo y el financiamiento del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (CONAHCYT) en el lapso de mayo de 2022 a julio de 2024.<sup>1</sup> Se trata de una iniciativa multidisciplinaria que conjunta enfoques y perspectivas desde distintos campos, en particular la sociología de la cultura, los estudios sobre el desarrollo, los estudios teatrales y la historia oral en tanto principal herramienta metodológica.

En su conjunto, el MTC-RC incluye objetivos de investigación social y de incidencia. Respecto al primer punto, el proyecto planteó recopilar testimonios orales de los participantes en iniciativas de teatro comunitario, incluyendo a gestores culturales, familiares, maestros y otros integrantes de las comunidades involucradas. La intención es preservar y difundir la memoria de esta práctica cultural en México, pero también entender, desde un punto de vista sociológico, los mecanismos causales y las dinámicas implícitas, con énfasis en los obstáculos que deben superarse para potenciar

<sup>1</sup> En este rango de fechas se incluye una primera iniciativa, antecedente del proyecto sobre la región centro, la cual fue titulada Memoria Reciente del Teatro Comunitario en el Oriente de la Zona Metropolitana de la Ciudad de México: Desarrollo, Resignificación y Procesos Identitarios (PTC-ZMCM). Esta duró tres meses, de mayo a agosto de 2022.

su impacto positivo. El presente manuscrito se centra sobre todo en ese aspecto del proyecto.

Respecto a los objetivos de incidencia, se ha colaborado con diversos colectivos con la finalidad de producir obras de teatro *verbatim*<sup>2</sup> como principal medio de divulgación y como eje para promover la práctica del teatro comunitario. Aunque a lo largo de los siguientes capítulos se mencionan dichos montajes, la descripción y el análisis de este aspecto del proyecto se presentan de manera más extensa en otro volumen, el cual se encuentra en elaboración y cuyas reflexiones pretenden ser mucho más prácticas y metodológicas en contraste con las discusiones presentadas a continuación. Ambos materiales son complementarios y se comunican entre sí.

## ¿POR QUÉ HABLAR DE TEATRO COMUNITARIO EN MÉXICO Y DESDE QUÉ COORDENADAS?

### *Lo marginal dentro de lo marginal*

Hay una especie de romantización, idea de utopía y cambio social, que rodea al teatro comunitario, en tanto concepto y práctica cultural. El imaginario de las familias, los vecinos, las personas de distintas edades; en fin, de los integrantes de una comunidad en particular, que se reúnen con el objetivo de hacer arte y, de paso, reflexionar y transformarse a sí mismos, tanto individual como colectivamente, resulta demasiado tentador, sobre todo en tiempos complicados, caracterizados por la polarización, la violencia y la destrucción del tejido social en distintos grados y niveles. Pero, ¿qué tanto es mito y qué tanto es realidad?

A continuación, compartimos dos experiencias que nutren el imaginario descrito: en alguna de las primeras reuniones con integrantes del equipo de investigación, uno de nuestros colegas relató su vivencia como observador del proyecto de teatro comunitario que inició María Alicia Martínez Medrano en Tabasco, hacia mediados de los años ochenta, en la comunidad de Oxolotán. La puesta en escena era *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca. Según nos compartió nuestro colega, la obra contó con la participación de un amplísimo sector de la población, con hombres que

<sup>2</sup> Se refiere a la reproducción textual de los testimonios de historia oral con fines escénicos. Véase Summerskill (2021).

montaban a caballo, mujeres que lavaban en el río o cocinaban en las calles, niños que jugaban en la arena; escenas que seguramente fueron vistosísimas si tomamos en cuenta que la sierra sur de Tabasco constituía el telón de fondo.

Así descrito, el caso de Oxolotán constituye una de esas experiencias que sin duda contribuyen a vestir el concepto de *teatro comunitario* con un halo de romanticismo. Son momentos que parecen raros, pero sublimes: cuando lo espectacular de la creación escénica se cruza con lo folclórico y con lo popular para darle fuerza a lo social y a lo político en el sentido más radical que nos podamos imaginar. Y no es para menos, sobre todo si consideramos que este tipo de casos han sido ampliamente reconocidos, tanto nacional como internacionalmente.<sup>3</sup>

A esta experiencia podríamos sumar una más reciente, cuando uno de los autores de este texto introductorio tuvo la oportunidad de formar parte del seguimiento crítico de la 43 Muestra Nacional de Teatro (MNT) en Guadalajara, Jalisco, en noviembre de 2023, lo que le permitió ser testigo de otro ejemplo de teatro comunitario en el ámbito de lo espectacular. En esta ocasión, se presentó *La conjura*, escrita y dirigida por la maestra Delia Rendón, y montada por el Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena de X'ocen (LTCI), con un elenco enorme (cerca de 80 personas) que abarcó todas las edades, desde niñas, niños, jóvenes y adultos, hasta personas de la tercera edad (Domínguez, en prensa).

No sólo se trató de un evento de gran formato, con una producción bastante considerable que representó retos significativos para los organizadores de la MNT, tanto logística como presupuestalmente, sino que fue una obra elegida por invitación, muy celebrada por las autoridades responsables del evento. Esto habla de las posibilidades del teatro comunitario para convertirse en un espectáculo atractivo para el público más allá de las localidades en las que es producido, pero también habla de las oportunidades que ofrece esta práctica cultural de contribuir a la legitimidad institucional y de las tensiones que esto podría suscitar si consideramos que, intuitivamente, lo comunitario normalmente buscaría mantener cierta distancia respecto a las instituciones del Estado.

<sup>3</sup> Según el testimonio mencionado, el montaje llegó a presentarse en espacios como Chapultepec, el Central Park en Nueva York e incluso el pueblo donde nació García Lorca en Andalucía. Comunicación directa con Raúl Eduardo Cabrera Amador.

Sin duda, los dos ejemplos citados son relevantes como parte del amplísimo panorama de teatralidades que habitan en el país actualmente. Son parte de una cartografía, de un universo de poli-est-éticas (Domínguez, 2021) que vale la pena recorrer para sondear el alcance y la amplitud de la creación escénica contemporánea. Y, sin embargo, aunque contribuyan al imaginario que hemos mencionado, en el que se cruza lo espectacular con lo popular y lo folclórico, el teatro de gran formato no es ni la regla ni la constante cuando hablamos de teatro comunitario. En realidad, en este texto introductorio nos hemos referido a Oxolotán en los ochenta y el LTCI en nuestros días como una suerte de contrapunto al material que se analiza en los capítulos de este volumen.

Centrarnos exclusivamente en expresiones teatrales de gran formato o que ya han sido documentadas por vincularse a “grandes” cambios políticos sería un error de perspectiva y enfoque.<sup>4</sup> Si queremos estudiar el teatro comunitario, no sólo como expresión escénica sino también como práctica social, entonces las coordenadas no pueden ser definidas exclusivamente en términos de su fastuosidad o espectacularidad. Es necesario tomar en cuenta las raíces profundas que estas manifestaciones han construido a lo largo del tiempo o que intentan construir en el contexto de prácticas y estructuras sociales más amplias.

Como argumentan diversos autores, gran parte de la historiografía del arte, incluyendo la del teatro y la creación escénica en general, se enfoca en las vanguardias, es decir, en aquello que se considera novedoso, experimental o inusitado. También puede haber sesgos a favor de artistas individuales o de obras específicas que constituyen “un hito” en alguna disciplina en particular. A esto añadiríamos, en el caso del teatro comunitario, el peligro de centrarse en aquello que despliega mayor espectacularidad, por el simple hecho de incorporar a una proporción importante de las comunidades circundantes; por recibir el reconocimiento institucional o la atención de programadores de festivales dentro y fuera del país.

En este sentido, la historiografía del teatro, incluyendo aquel que recibe el calificativo de *independiente*, *autogestivo*, *autónomo* o *comunitario*, no está exenta de los retos a los que se enfrentan los investigadores que trabajan en otros campos de producción artística y cultural. Como argumenta Paul Jas-kot (2020, pp. 9-14), la caracterización de ciertos periodos en la historia del

<sup>4</sup> Véase, por ejemplo, el trabajo de algunos estudiosos en el campo del teatro campesino, como Flores (1990) o Morton (1974).

arte (por ejemplo, la pintura renacentista italiana o la pintura europea del siglo XIX) en gran medida se ha basado en tipologías construidas a partir de un número limitado de artistas, sobre todo aquellos identificados como “grandes maestros” y que responden a ciertos rasgos en el marco de discursos estéticos que simplifican una realidad que es más compleja.<sup>5</sup>

Si el principal enfoque de estudio es el objeto de arte en sí mismo, esta perspectiva no resulta tan problemática. Sin embargo, si además nos interesa entender el contexto social en el que surgen las manifestaciones artísticas, existe un sesgo significativo, una disociación entre la realidad social y la práctica artística, pues en cada periodo habrá miles de pinturas, hechas por otros artistas menos sobresalientes, que no han sido estudiadas con el mismo detalle. El punto es que, si hablamos de la pintura de una época particular, los grandes maestros pueden ser representantes de cierto estilo (y pueden desplegar una gran virtuosidad, sin duda), pero, como tal, no necesariamente son representativos de la práctica pictórica predominante en una sociedad determinada. De hecho, más bien son excepciones frente a la gran cantidad de trabajos, muchos incluso en el ámbito “aficionado” o “no profesional”, que se producen al margen del patrocinio de la elite, de los gustos de unos cuantos mecenas, y que han sido sancionados como “arte reconocido” por algunos expertos y curadores.

Al referirse concretamente al teatro, Alan Woods (2010) ofrece un argumento similar: una gran parte de los estudios historiográficos se enfoca en las vanguardias, es decir, en aquello que se considera “novedoso”. Sin embargo, esto plantea diversos problemas:

[...] Concentrarse en lo nuevo, lo experimental y lo inusitado tiene sus beneficios, pero también claros peligros, propios de esa práctica, poco examinados o comprendidos [...] Cuando se hace hincapié en lo nuevo queda implícito que la historia es sinónimo de *progreso*. Los fenómenos históricos, se supone, consistente e inevitablemente crecerán y conducirán hacia nuevas direcciones. Según esta perspectiva, el cambio sigue un modelo recurrente [...] En efecto, el propio término “vanguardia”, en su sentido básico, define el proceso del progreso; va delante de su época, “en la línea del frente” [...] pero] la supremacía del progreso es perjudicial, *lleva a ignorar o encubrir los logros dentro de las formas tradicionales* [énfasis propio] (p. 208).

<sup>5</sup> El argumento de Jaskot, presentado en el párrafo anterior, así como el de Woods en los siguientes párrafos, se reproduce textualmente de Domínguez (en prensa).

Woods argumenta que el sesgo a favor de la vanguardia puede propiciar que otras formas teatrales más tradicionales se dejen fuera, que no sean registradas o estudiadas. Como sucede con el ejemplo de la pintura citado, el problema es el énfasis en el objeto de arte en sí mismo (en este caso, la puesta en escena) y no en su función social (2010, p. 213).

Sin embargo, si partimos de la función social del teatro como parámetro para hacer una selección representativa, es posible que, por simple número, los trabajos más vanguardistas o con mayores recursos para la producción (como es el caso del LTCI) se queden fuera al tiempo que se incluyen otros trabajos de teatro comercial, popular, comunitario, incluso *amateur*. Entonces, los parámetros para hablar de teatro comunitario deben ser distintos. ¿Qué cuenta como teatro comunitario, qué otras categorías se empalman y son cercanas a este término? ¿Cuáles son sus raíces socio-históricas; son lineales o rizomáticas? ¿Cómo se vincula con lo político y lo social en un sentido más amplio, más allá de las piezas teatrales o sus autores; más allá de la mera obra de arte?

Por ejemplo, los tipos de creación comunitaria, señala el polifacético artista argentino Jorge Holovatuck, pueden caer en distintos supuestos: “[puede ser que] una persona que pertenece a la comunidad sea quien realice la convocatoria y gestione por cuenta propia los recursos, generando los procedimientos pertinentes para llevar adelante el proyecto [...]”. Otra posibilidad es que “[...] el Estado sea quien fomenta este modo de teatralidad, mediante algunos proyectos o planes [...]” (2021, pp. 20-25).<sup>6</sup>

Por su parte, Israel Franco, artista y estudioso del teatro comunitario, sobre todo en las tres últimas décadas del siglo xx, en su trabajo “Escena para gente común” (2020, pp. 132-158), afirma que “[...] hablar acerca del teatro comunitario debiera comenzar por reconocer una aparente ambigüedad semántica del término, sobre todo en tiempos recientes [...]”. Y agrega unas líneas más adelante:

No se afirma que haya carecido de un sentido concreto en otro momento; en cambio, se llama la atención acerca de su importancia y de su peso histórico, en tanto hoy iniciativas de variado cuño buscan una funcionalización del término. Al recurrir a Badiou, queremos de paso proponer que lo comunitario

<sup>6</sup> De alguna manera, los dos ejemplos citados al inicio de esta introducción caen en este supuesto.

puede ser entendido como un vocablo por el cual transcurren intencionalidades políticas en la escena.

En el caso mexicano, el teatro comunitario se sitúa casi siempre en una zona liminal que es compartida con el circuito independiente, de tal manera que ambos campos, lo comunitario y lo independiente, a veces se empalman; otras veces se separan y se comunican entre sí, por medio de hilos muy delgados, como si fuesen raicillas múltiples y hasta extrañas (pensando en la metáfora de un complejo rizoma, en línea con las ideas de Deleuze y Guattari, 2003, pp. 15-16). Sin embargo, al estudiarlas se observa que sus características dialogan como vasos comunicantes, por ejemplo: teatro callejero, el teatro en lengua náhuatl, teatro de cabaret, teatro ritual, teatro obrero, teatro campesino, teatro participativo, teatro penitenciario, teatro independiente, teatro popular, teatro comunitario, sólo por mencionar algunas.

Todas estas variantes se distinguen porque pretenden visibilizar y dar respuesta a las necesidades del *pueblo* (concepto polifónico y que se define social, cultural, política y económicamente por cada grupo), ligándose a él y poniendo su trabajo artístico a su servicio. Por otro lado, las variantes mencionadas nacen con perfiles diversos, pero cercanos en su veta contra sistémica: contraculturales, subalternas, confrontativas socialmente, radicales, contrahegemónicas, anticoloniales, poscoloniales, entre otras. En las variantes del circuito independiente, mencionadas arriba, los integrantes también pueden ser “profesionales” o no; lo más importante de esta participación es que buscan la transformación de los participantes: creadores y espectadores. Aquí yacen los vasos comunicantes con lo “comunitario”.

En este sentido, como lo menciona Chávez (2021, pp. 22-23; citada por varios de los autores en este volumen), se puede hablar de tres vertientes: 1) el teatro para la comunidad (se retoman saberes de la comunidad y el espectáculo va dirigido a la propia comunidad); 2) el teatro con la comunidad (se gesta con ayuda de facilitadores, externos o internos, que acompañan los procesos; hay un intercambio de saberes); 3) el teatro de la comunidad (se gesta en la comunidad y lo importante no es solamente el espectáculo, sino el proceso).

En la práctica, como sugiere la autora citada, el teatro comunitario incluye una variedad de manifestaciones, con distintas intensidades de participación comunitaria y diferentes intencionalidades según sea el caso. De hecho, no siempre participa la mayoría de la comunidad. En algunos casos

sucede todo lo contrario: el teatro comunitario puede ser una práctica cultural bastante marginal al interior de los barrios, las vecindades, los caseríos y los grupos sociales que ya de por sí son periféricos o marginales. Entonces, he aquí una de las coordenadas clave de este trabajo: el teatro comunitario que, a pesar de su marginalidad y pequeña escala, intenta construir vínculos y puentes para el cambio y la transformación social (aunque no siempre lo logre).

### *Algunas raíces sociohistóricas del teatro comunitario*

Definido así, lo comunitario en el teatro puede remontarse a raíces que son incluso ancestrales. Por ejemplo, Humberto Maldonado Macías, investigador del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, destaca en su texto introductorio al libro de Martha Toriz, *La fiesta prehispánica: un espectáculo* (2002, p. 12): “[...] todo conjunto de actos mágicos y culturales [...] presupone un verdadero drama religioso, tal como lo eran las fiestas anuales de los pueblos nahuas. Se trataba de manifestaciones de carácter general que conformaban un espectáculo esencialmente colectivo en que la multitud es, al mismo tiempo que ejecutora, espectadora [...]”.

Y concluye Maldonado Macías que el estudio de Toriz es un: “[...] estudio exhaustivo de un espectáculo teatral de triple índole, colectiva, ritual y lúdica”. Aparte de clarificar que su objetivo es describir cómo era la fiesta precolombina con todos sus elementos teatrales, Toriz señala:

Los ritos nahuas poseen una multitud de *elementos teatrales*. Es fácil echar a volar la imaginación y tratar de visualizar la escenografía, las danzas, el vestuario, el maquillaje, la utilería, la acción, e imaginar la música y los cantos. En el papel de actores y espectadores participan todos los estratos de la sociedad náhuatl, por lo que se debe también conocer cómo estaba estructurada y qué funciones se ejercían dentro de la misma [...] [énfasis de los autores].

Si efectivamente podemos remontarnos al periodo prehispánico en busca de las raíces del teatro comunitario o no, sin duda es tema a discusión. Lo cierto es que la mera posibilidad es sugerente y nos habla de lo complejas que pueden ser las raíces sociohistóricas de este fenómeno. Casi podríamos hablar de un magma rizomático que cumple con los tres principios sugeridos por Deleuze y Guattari (2003, pp. 16-19): por un lado,

los principios de conexión y heterogeneidad, y por el otro, el principio de multiplicidad. Los dos primeros se refieren a que los distintos puntos que conforman un rizoma se pueden conectar todos entre sí, de alguna manera, por medio de eslabones semióticos, sociales. El principio de multiplicidad se refiere a que el rizoma no tiene ni sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza. Y agregan que la multiplicidad aumenta conforme crecen sus conexiones y que “no hay unidades de medida sino únicamente multiplicidades o variedades de medida”.

Entonces, qué tan atrás decidamos ir en el tiempo dependerá de la perspectiva que se adopte. Dependiendo de qué punto a qué punto queramos trazar la línea rizomática en búsqueda de los orígenes del teatro comunitario, podemos efectivamente remontarnos a la etapa precolombina o, bien, a las últimas décadas, en busca de raíces más cercanas, quizás en la historia del tiempo presente. La respuesta también dependerá del teatro comunitario que busquemos explicar: ¿el teatro comunitario que se empalma con el circuito independiente, el que sucede en las cocheras de las casas o en los barrios periféricos de la Ciudad de México, o el que tiene tintes de teatro campesino, con amplia participación de las comunidades?

Sin la intención de ser exhaustivos, cuando hablamos de las raíces contemporáneas del teatro comunitario en el caso específico de México tendríamos que mencionar al menos cinco, los cuales efectivamente se conectan entre sí en formas rizomáticas: los antecedentes en el teatro sudamericano de mediados de siglo; los cambios sociales, culturales y políticos que se registraron en las décadas de los sesenta y setenta, así como los movimientos artísticos que resultaron de estas transformaciones; el surgimiento del Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA) y sus vínculos con lo comunitario; el teatro promovido por la Compañía Nacional de Subsistencias Populares (CONASUPO), y el Teatro de los Volcanes.

El primer antecedente se refiere al modelo elaborado por teóricos sudamericanos. Este partía del modo de producción que caracterizó el teatro independiente en esa región, el cual se finca en los siguientes fundamentos: el modo de producción, la sistematización de la práctica artística que caracterizó a los grupos independientes sudamericanos a partir de los años cincuenta, así como la influencia del teatro brechtiano y el naturalista stanislavskiano que había dejado una profunda huella en dichos grupos (Fukelman, 2015, pp. 160-171).

Segundo, no debemos perder de vista la descomposición y el agotamiento que el sistema político mexicano experimentó desde los cincuenta y que alcanzó su cúspide unos años después, con los sangrientos sucesos ocurridos durante los movimientos estudiantiles de 1968, y después –para inaugurar un sexenio– el de 1971 (López Cabrera, 2012, p. 13). Estos eventos constituyeron un punto de inflexión para el surgimiento y la consolidación de movimientos artísticos y contraculturales, incluyendo por supuesto en el ámbito del teatro independiente. Como bien afirma Franco:

[...] en el circuito comunitario la intencionalidad es la producción de un bien común, que puede ser la agencia, el desarrollo, la puesta en valor común de la memoria, la integración, etcétera; el valor de uso es lo que se moviliza, los bienes producidos no se intercambian. Nuevamente, en este circuito podría perseguirse también la producción de placer estético, pero no es lo determinante [...] (Franco, 2020).

De esta manera, si retomamos la metáfora del rizoma, en el circuito independiente de esta época también vemos surgir otras variantes o bifurcaciones de raicillas: teatro político popular, teatro de grupo, tercer teatro, teatro *amateur*, teatro en vecindades. Estas expresiones artísticas del circuito independiente, siendo de protesta, contraculturales y/o contrahegemónicas, forman parte, al igual que las hegemónicas, de la súper estructura social. En este sentido, aspiran a regular la forma de pensar y de actuar de la sociedad. Aspiran, en línea con Gramsci (1975, p. 236) a que el hombre “toma conciencia de su función social y de sus objetivos históricos”.

En tercer lugar, vale la pena mencionar el papel específico del CLETA, organización que se creó después de los movimientos sociales de 1968 y de 1971 (López Cabrera, 2014, p. 3). Esta organización de teatro político popular independiente priorizaba sus presentaciones en espacios no convencionales, con lo cual logró la vinculación con las luchas populares, conectando de múltiples maneras con lo “comunitario”. Como dejaron plasmado en uno de sus documentos internos (1974, s. p.), Mascarones y los grupos que de él derivaron se planteaban la “búsqueda y consecución de un estilo (teatral) propio que surgiera de las raíces y del lenguaje del pueblo pobre”.

Del CLETA y las distintas conexiones rizomáticas que generó, también hay que enfatizar su colaboración con el movimiento de teatro chicano. Como menciona José Galván Leguizamo, el Topo:

[...] el teatro chicano, desde sus inicios en los sesenta y setenta, estaba muy ligado a su raíz de la comunidad. Y generalmente los temas eran algunos problemas de la comunidad, la discriminación, la participación social, drogas, la guerra, etcétera. Cada uno de los grupos, en ese tiempo inicial, era una forma de expresar sus inquietudes y problemas comunitarios; incluso era voluntaria su participación sin fines de lucro [...] Los que permanecen siguen muy ligados a sus comunidades, pero con una visión más organizada que bajan recursos de las instituciones culturales de Estados Unidos de Norteamérica.<sup>7</sup>

Otra experiencia comunitaria de uno de los grupos más constantes y sólidos del CLETA fue Zumbón, el cual surgió en noviembre de 1975. Enrique Ballesté, artista profesional polifacético, fungió como su coordinador y director. Sobre cuáles eran sus ideas centrales, en un documento interno registraron:

Representar personajes ciudadanos y su lenguaje, practicar el humor reflejo de la injusticia o la incompreensión, actuar la anécdota cambiante y cotidiana fueron logros reflejados en las obras de los primeros años, años ligados a movimientos populares, magisteriales, de colonias, de sindicatos, que nos dieron práctica y nos abrieron los sentidos a lo que debía ser un teatro útil bien hecho y bello (López Cabrera, 2012, p. 142).

Por sus conexiones con el teatro comunitario, cabe destacar la experiencia que llevaron a cabo en la península de Yucatán, en 1975, donde trabajaron fundamentalmente en zonas campesinas. Durante su estancia en Mérida, el grupo Zumbón realizó la creación colectiva *La familia chumada*, como reflejo del trabajo orgánico que habían hecho con los colonos, los cuales, a la llegada del grupo, estaban organizados en la Unión de Colonos Independientes. La mayoría de los pobladores eran desempleados, organizados en cooperativas de consumo popular y muy interesados en el desarrollo de un arte popular.

Otro miembro importante de CLETA, cuya actividad teatral tuvo conexiones muy fuertes con lo comunitario, fue Enrique Cisneros, quien además desempeñó un papel clave como uno de los líderes del movimien-

<sup>7</sup> Entrevista a José Manuel Galván Leguizamo, el Topo, realizada por Julio César López, en Cuernavaca, Morelos, 13 de enero de 2024.

to. Los grupos que se formaron bajo la línea de Enrique Cisneros en su mayoría se caracterizaban por estar integrados por gente improvisada en el quehacer teatral: colonos, estudiantes de diversas áreas, trabajadores y desempleados. Sus nombres: Poca Madre, El Llanero Solitito, Grupo Los 21, Positivo y Negativo y Grupo Los Chidos. Lo importante para ellos era denunciar diferentes problemas políticos y sociales, los cuales además eran muy evidentes.

En cuarto lugar, cabe mencionar otra veta diferente a lo que surgió como teatro comunitario ligado al CLETA y los grupos que lo conformaron: la propuesta oficial por la CONASUPO en 1971. Este movimiento teatral inició sus actividades bajo la dirección del entonces inquieto y joven escritor Eraclio Zepeda, y un pequeño grupo de colaboradores, entre los que se encontraba Rodolfo Valencia, director y actor que fue llamado para asesorar y supervisar la tarea de orientación al campesino a través del teatro, porque durante seis años, en la década de los sesenta, estuvo invitado por el gobierno de Cuba y dirigió el Teatro Popular de La Habana. También participaban Susana Jones, la antropóloga Mercedes Olivera, Xavier Anaya, director del proyecto indígena de Chiapas, Marcos Hernández Sánchez, joven actor tzotzil, entre otros.

Era evidente que este proyecto tenía una doble intención. Por un lado, desde el discurso oficial, se trataba de despertar la conciencia política y social de los campesinos por medio de la representación teatral. Se quería poner fin a un sistema de explotación del campesino que, al no tener dónde guardar su producción, se veía en la necesidad de venderla a pie de milpa a los precios que le pagaban los intermediarios o “coyotes”. Por otra parte, frente a la crisis política profunda en que se encontraba el gobierno a causa de los diversos movimientos sociales, que llegaron a su cúspide con los sangrientos sucesos de los movimientos estudiantiles del 68 y del 71, el gobierno respondió reprimiendo a los disidentes o tratando de generar “válvulas de escape” a la presión social, intentando atraer a los grupos inconformes por medio de amnistías, creación de nuevos centros de educación media superior y superior, generando mecanismos de apoyo a los obreros y campesinos, así como reformas electorales y discursos rimbombantes relativos a la democracia y al nacionalismo.

Cabe señalar, de acuerdo con una entrevista a Raúl Pérez (2023), que Valencia “desarrolló e incorporó al teatro comunitario una técnica teatral basada en la bioenergética y las relaciones dramáticas en el espacio vacío”; el Teatro CONASUPO de Orientación Campesina no sólo aprovechó la es-

estructura de la institución para capacitar a actores egresados de las escuelas de teatro, sino que, además, “capacitaron a campesinos para que durante un año presentaran obras relacionadas con las problemáticas locales de cada región”.<sup>8</sup>

En palabras del maestro Valencia, que entiende su labor como algo que no se reducía a cumplir los objetivos institucionales: “[...] se buscaron que estuvieran lo más próximo posible a problemas campesinos, tuvimos que recurrir al teatro universal porque no existe en México teatro verdaderamente popular en su temática, que despierte el interés del campesino, que lo identifique con la problemática que vive”.<sup>9</sup>

Por su parte, Susana Jones, en el cuaderno de trabajo del Teatro Comunitario coordinado por Israel Franco, confirma:

[...] el proyecto creció para incluir improvisaciones de una hora, verdaderas obras de teatro comunitario. Otro cambio en su desarrollo fue lo referente a las “brigadas”. Al principio los actores fueron estudiantes de actuación y formaron los grupos itinerantes: pero por los años 74 y 75 la mayoría de las brigadas fueron conformadas por campesinos quienes con su director creaban obras sobre problemas regionales apremiantes que posteriormente fueron presentadas en otras regiones (Franco, 2010, s. p.).

El proyecto duró solamente el periodo de 1971 a 1976. Sin embargo, se ramifica cuando uno de los iniciadores, Javier Anaya, “informó que los grupos y él mismo decidieron actuar en lo futuro por su cuenta”.<sup>10</sup> Mientras que Valencia y Jones, del 77 al 83, se integraron al Proyecto de Arte Popular (después DGCP) y del cual recordaba Susana: “El programa consistía en dos áreas: urbana y rural. Lo rural se basaba en una convocatoria dirigida a maestros rurales para dedicar un año al aprendizaje de teatro comunitario y su aplicación en un montaje que viajaría ocho meses por el país. Después, regresarían a sus lugares a crear grupos en sus comunidades”.<sup>11</sup>

<sup>8</sup> Entrevista a Raúl Pérez, realizada por Julio César López, instalaciones del CTRU, 2023.

<sup>9</sup> L. Singer, “También en México los campesinos van al teatro”, *El Gallo Ilustrado, Suplemento Dominical, El Día*, 14 de julio de 1974, p. 6.

<sup>10</sup> J. Anaya, “Grupos dramáticos indígenas renunciaron al programa de Teatro de la CONASUPO”, *Excelsior*, 5 de noviembre de 1974, p. 22.

<sup>11</sup> J. Anaya, “Grupos dramáticos indígenas renunciaron al programa de Teatro de la CONASUPO”, *Excelsior*, 5 de noviembre de 1974, p. 22.

Estas experiencias también estuvieron bajo la supervisión artística del maestro Valencia. En conjunto con la iniciativa del Teatro Popular del Instituto Nacional para la Educación de los Adultos (INEA), fueron muy importantes para la formación de promotores, directores de grupos o actores de teatro comunitario, para lo cual el maestro elaboró una metodología de teatro campesino. Para que las experiencias del maestro Rodolfo Valencia se puedan valorar, vale la pena decir que sus influencias son producto de la interpretación del contexto cambiante. El escenario para los años ochenta había cambiado y ahora el gobierno negociaba apoyos discrecionales en el campo cultural, así como de su experiencia organizativa que se traduce en expresar las necesidades comunitarias a través del teatro.

Así surge TECOM, la Asociación Nacional de Teatro Comunidad, Asociación Civil, en el que participarían personalidades como Domingo Adame, Francisco Acosta Báez, Francisco Navarro Sada, Roberto Villaseñor González y Susana Jones. Como explica Adame (2017, p. 144):

[...] Ya libres de imposiciones burocráticas se lanzaron a construir una red nacional de teatros comunitarios indígenas, campesinos y urbanos, algunos sobrevivientes de los proyectos anteriores, otros nuevos, otros recién descubiertos e invitados a participar en intercambios, cursos, talleres y las anuales fiestas estatales, regionales y nacionales. La experiencia acumulada ahora les permitía solicitar y aprovechar apoyos de instancias estatales, pero ya marcando decididamente un camino propio [...]

Finalmente, otra parte del magma rizomático del teatro comunitario que nace como movimiento independiente, en 1995, es el Teatro Comunitario de la Región de los Volcanes. Esta iniciativa también nace como continuación del acontecimiento iniciado por el maestro Valencia y, después, por TECOM. En palabras de uno de sus integrantes:

[... su] importancia radica en la exposición orgánica de los creadores e intérpretes comunitarios con su misma comunidad y por tanto, con lo que significa ser y pertenecer a ella, entrando en una dinámica autorreflexiva y de conciencia con su propio medio. Sin embargo, y quizá lo más significativo del quehacer artístico, es el desarrollar al teatro comunitario de manera profesional, incorporando técnicas no utilizadas por los intérpretes comunitarios por considerarse al teatro popular una actividad simplemente lúdica y con pocas o nulas expectativas profesionales a futuro, al contrario de esto el

teatro comunitario se renueva en cada paso, en cada puesta, en cada comunidad, impulsando al teatro en general hacia nuevos horizontes y dándole un significado ampliamente trascendental en el vasto universo de la teatralidad cotidiana (Barrera, 2020, pp. 4-5).

Como lo sugiere Hugo Aristimuño (2021) en su prólogo al trabajo de Holovatuck:

[... el teatro comunitario apela a] esa reconquista de la alegría de estar con el otro, la generación de un fenómeno gregario interno que nos llena de esperanza, la democratización de la cultura, del arte y el teatro [...] para construir ciudadanía para la comunidad. Y no lo hace desde un lugar cómodo, sino desde una visión comprometida, rigurosa, inspiradora y democrática, que transforma las herramientas alternativas de cada proceso en un conmovedor acto creativo de discernimiento y crecimiento grupal (pp. 15-16).

### *Nuestros casos de estudio*

Desde la selección de los casos de estudio que se incluyeron en el proyecto de investigación hasta la elaboración de este escrito, nuestra intención ha sido enfatizar el papel de prácticas y formas de producción de teatro comunitario que podrían ser menos espectaculares en comparación con los casos que mencionamos al inicio de esta introducción, y que, sin embargo, no dejan de ser relevantes en términos de su profundidad cultural.

En algunos casos, como en el Proyecto Cultural Zacualtipán, gestionado por Vaca 35, puede ser que los hilos de conexión con los antecedentes históricos descritos en la sección anterior sean tenues, casi inexistentes. Pero esto se debe a que los modelos de producción y gestión en el teatro independiente (y, por lo tanto, también en el ámbito de lo comunitario) han cambiado de manera importante. Las transformaciones económicas y políticas que experimentó el país en las últimas cuatro décadas, así como los nuevos modelos institucionales (como la creación del CONACULTA) han generado formas y posturas que son más híbridas en comparación con el pasado. En este sentido, algunos de los casos incluidos en este libro pretenden actualizar el panorama rizomático del teatro comunitario, ampliando las posibles subcategorías que caben bajo este término “sombra”. Por su parte, Franco (2022, p. 60) considera, citando a Domínguez y López (2021), que “[...] el

teatro independiente de fechas más recientes, en cambio, ‘tiene posturas mucho más híbridas respecto a la posibilidad de participar en proyectos comerciales y/o institucionales’ que el de décadas previas; aunque esa flexibilidad no disminuye ‘su compromiso social, ni el poder transformador del teatro, ni su autoadscripción como independientes’” (p. 52).

Y en cuanto al teatro comunitario, considera que

[...] el teatro comunitario, por su parte, tuvo como rasgo distintivo y principal propiciar la autorreflexión creativa acerca de la vida compartida en un territorio histórico. Ese rasgo también le es característico; se vinculó con comunidades históricas, con pueblos, con colonias, con las formas de vida ahí presentes. Frecuentemente, la práctica teatral no se constituyó en una esfera autónoma, sino que se relacionó con otras prácticas de la comunidad (movimientos de reivindicación política o proyectos educativos, por ejemplo) y en consecuencia desbordó los objetivos estéticos del teatro [...] (Franco, 2022, p. 60).

Además, como un rasgo que viene a trasgredir algunas características esenciales de la concepción del teatro comunitario surgido a mediados de la década de los cincuenta, afirma:

[...] analizando la actividad cinematográfica y audiovisual comunitaria, Juan Carlos Domínguez Domingo encuentra que el campo entero “se encuentra en un momento de *diversificación creativa*, dada la apropiación tecnológica por parte de diversos agentes que antes no contaban con el acceso a los medios de producción y circulación de películas y otras obras audiovisuales” (p. 20). En un hipotético paralelo nada descabellado, creemos que en el campo teatral esto fue justamente lo que promovieron las subalternidades teatrales desde hace algunas décadas: la apropiación de técnicas teatrales y la transferencia a diversos grupos de población [...] (Franco, 2022, p. 66).

Y concluye que esta diversificación de instrumentos

[...] se refiere también a que su manera de adquirir esa capacidad –fuera de contextos educativos formales y con una intención eminentemente práctica–, trae consigo modificaciones en los objetivos mismos de grabar (para el cine), o de representar una situación (para el teatro). Los objetivos estrictamente estéticos se ven rebasados, expandidos, para acometer simultáneamente

otras funciones sociales relacionadas con la identidad, la apropiación crítica y la negociación de sus valores en relación con lo nacional y lo global (p. 26). La diversificación creativa implica la posibilidad de acometer y practicar el teatro de una manera diferente. No sería solamente la réplica del mismo modelo teatral con otros actores y otras historias, sino que además de eso habría nuevas funciones para la actividad escénica [...].

En resumen, los casos de estudio incluidos en este volumen pretenden ofrecer un botón de muestra, una probada de las direcciones muy diversas que ha tomado la actividad teatral comunitaria (popular e independiente) en las últimas décadas, con énfasis en la región centro de México.

*Variedad de contextos: la geografía y los puentes con lo social*

Planteadas de esta manera, la selección de casos no se ha definido tanto en términos de la variedad de las poéticas teatrales estudiadas, sino de los contextos socioespaciales en los que suceden y, sobre todo, del tipo de vínculos y puentes que los participantes aspiran a construir con prácticas, estructuras y contextos socioculturales más amplios. Recordemos que lo teatral y lo social son dos ámbitos que se entrelazan y siempre se comunican entre sí. Por ello, nuestro énfasis está puesto en un camino de dos vías: primero, la manera como lo social condiciona, nutre o limita la práctica del teatro comunitario (de tipo periférico y/o marginal) en diversos contextos (una mirada desde la etnosociología y la sociología de la cultura); y segundo, el significado que dichas prácticas teatrales tienen para lo social en su conjunto, lo cual ha sido registrado a partir de la observación directa y de la participación activa en los procesos de producción teatral, pero, sobre todo, por medio de los discursos, las narraciones de vida, que los propios creadores escénicos y que otros participantes nos han compartido (una mirada desde la historia oral y el rescate de la memoria).

En términos socioespaciales se han incluido tres casos, cuya selección pretende ayudarnos a entender las expresiones y las dinámicas del teatro comunitario en una variedad de contextos geográficos: 1) municipios urbanos, 2) municipios caracterizados por las llamadas nuevas ruralidades y 3) municipios rurales.

El primero de ellos está conformado por los municipios del oriente de la Zona Metropolitana de la Ciudad de México, principalmente Nezahual-

cóyotl, aunque también hay participantes que residen en Chimalhuacán o en el área colindante de Pantitlán, en la Ciudad de México. Es importante mencionar que, por razones prácticas y presupuestales, este caso constituyó el punto de partida de nuestra investigación. En una primera etapa, llevada a cabo entre mayo y agosto de 2022, se concretó un proyecto piloto que permitió recabar muchísimos testimonios de teatreros que trabajan en esta zona. Teatreros como Roberto Vázquez de Utopía Urbana, Gustavo Cortés de La Fragata Teatro o Antonio Toga, gestor de El Teatrito de Neza, así como actrices más jóvenes de Las Valkirias (antes Las Gafas de Mictlantecuhli), fueron entrevistados durante dicha etapa inicial, de corte casi experimental. Luego, en una segunda etapa, se incluyeron a otros colegas como Joshua Escalante de Artemis Teatro.

Estos primeros pasos permitieron generar material para entender la aportación de esta actividad artística a los procesos identitarios y de resignificación sociocultural que son detonados entre jóvenes, familiares e integrantes de comunidades que viven en municipios de la periferia oriente, en la Ciudad de México. Asimismo, constituyó un punto de partida para el diseño de herramientas y estrategias metodológicas que luego serían aplicadas en otros contextos socioculturales.

En su conjunto, como se explica en varios capítulos de este volumen, el caso es significativo por la diversidad de teatralidades que habitan en la zona, desde el teatro político hasta el teatro musical, pasando por propuestas que están en las fronteras entre lo popular y lo comercial. La simple observación directa ya detona preguntas sobre las razones por las cuales la práctica del teatro comunitario es tan frecuente en la periferia de la Ciudad de México, en particular en Nezahualcóyotl. Parte de la explicación radica en sus raíces y antecedentes temporales, lo cual, más allá del análisis sociológico, incrementa la importancia de documentar las actividades de estos grupos y creadores escénicos desde una perspectiva histórica.

Por un lado, el fenómeno no se puede entender sin mencionar la influencia de iniciativas con mayor trayectoria que forman parte de la historia del teatro independiente, comunitario y popular de México, como es el Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA). Pero, por otro lado, la diversidad de propuestas habla de un contexto que se ha complejizado con el paso de los años, tanto social como económicamente, y que, por lo tanto, es favorable para la innovación y el surgimiento de nuevas poéticas teatrales.

El segundo caso, más que un conjunto de agrupaciones teatrales que operan de manera dispersa en las fronteras políticas de uno o varios municipios, constituye una iniciativa cultural que abarca presentaciones de teatro (sobre todo en la vertiente que Mariana Chávez, citada más arriba, refiere como “teatro para la comunidad”), pero que además promueve otras actividades artísticas como conciertos y talleres con el objetivo explícito de contribuir a la reconstrucción del tejido social y a la promoción de una mayor conciencia socioecológica. Se trata de la iniciativa cultural La Ladera, situada en Huitzilac, Morelos. Aunque La Ladera no es un proyecto social que detente una larguísima historia, cuenta con una década de trayectoria, desde abril de 2014. Diez años no son nada desdeñables si consideramos que no recibe prácticamente ningún apoyo oficial y, sobre todo, si tomamos en cuenta el contexto tan particular en el que dicho proyecto inició y se desenvuelve actualmente.

La Ladera es muy interesante en términos socioespaciales porque se encuentra en un punto de Huitzilac en el que convergen poblaciones con distintas historias y antecedentes: los residentes del fraccionamiento, muchos de los cuales son población flotante; los habitantes del pueblo de Huitzilac, los ejidatarios y, de manera preocupante, algunos integrantes del crimen organizado. De hecho, como se relata en uno de los capítulos incluidos en este volumen, la iniciativa surge a raíz del secuestro de una de las personas fundadoras y colaboradoras del proyecto, lo cual generó una reflexión en torno a la necesidad de reconstruir el tejido social, pero sobre todo (y considerando que los secuestradores eran adolescentes, prácticamente niños) de la necesidad de trabajar con la población más joven.

El tercer caso que hemos documentado es el Proyecto Cultural Zacualtipán (pcz), situado en la Sierra Alta de Hidalgo. Aunque presenta mayores rasgos de ruralidad, es importante mencionar que el lugar específico en el que se realiza el proyecto no está alejado de la cabecera municipal de Zacualtipán y que el municipio en general es relativamente próspero.

El pcz es muy particular por diversas razones, incluyendo su justificación, las formas de vincularse con la población local, lo que representa el proyecto para un grupo de teatro independiente que no necesariamente se ha desarrollado en el ámbito del teatro comunitario y la resonancia que se registra entre las historias de vida de los diversos participantes. Todos estos aspectos se exponen como parte de los capítulos que se presentan más adelante, pero vale la pena apuntar algunos aspectos como parte de esta introducción general.

Por ejemplo, a diferencia de las otras dos experiencias de teatro comunitario, el origen de este proyecto se encuentra en las actividades de un grupo de teatro independiente que, para fines prácticos, es externo a esta localidad: Vaca 35. Como se explica en los materiales presentados como parte de este volumen, el PCZ surgió a raíz de que Rafael Flores, uno de los integrantes de la agrupación antes citada, decidiera mudarse a vivir al rancho de su padre (situado precisamente en Zacualtipán) en el contexto de la pandemia causada por la COVID-19. Esta circunstancia abrió la puerta para que Rafael comenzara a trabajar con los habitantes de las rancherías aledañas, ofreciéndoles talleres de teatro; además de otras actividades como manualidades y un cineclub que tiene lugar casi todos los viernes.

En Zacualtipán, a diferencia de Huitzilac, no se registra la presencia de grupos importantes de la delincuencia organizada (o por lo menos no son tan visibles). Sin embargo, es común la preocupación de que no haya suficientes actividades recreativas, ni culturales ni deportivas, para niños, niñas y adolescentes. Según el testimonio de las y los entrevistados, esta situación les deja mucho tiempo libre y aumenta el peligro de estar expuestos al consumo de drogas. Es decir, la preocupación no se relaciona con manifestaciones explícitas de violencia, sino con el riesgo potencial, velado, de que el tejido social se descomponga si incrementa el consumo de dichas sustancias entre la niñez y la juventud. En este escenario, el PCZ representa una iniciativa muy modesta, tan sólo un grano de arena, que pretende compensar el descuido y la escasa participación de las instituciones en esta materia.

El proyecto es joven y sin duda hay un largo camino por recorrer. Sin embargo, el trabajo con las niñas y los niños, con sus papás, y con otros personajes de Zacualtipán, ha permitido que el PCZ sobreviva y encuentre formas de transformarse en un corto tiempo. De alguna manera, esta es una característica que hace atractivo este caso de estudio, pues la observación, las entrevistas y el trabajo de campo en general permiten documentar las condiciones en las que una iniciativa cultural tan incipiente batalla para consolidarse y encontrar estrategias para ser viable en el largo plazo.

De esta manera, vistos en conjunto, los tres casos de estudio nos ofrecen un panorama diverso en términos de contextos socioespaciales, niveles de intensidad y participación de la comunidad, tipos de actividades, poéticas y resultados en el ámbito del teatro comunitario. Son tres ejemplos de las maneras en las que lo teatral se reconfigura frente a lo social, y viceversa. Si hay algo en común y que representa uno de los principales hallazgos de esta

investigación es la preocupación de los teatreros y de las comunidades involucradas por generar alternativas culturales que representen un contrapeso a la crisis de violencia e inseguridad que ha experimentado el país desde hace casi dos décadas. Se trata de esfuerzos por abrir horizontes y ofrecer trayectorias alternativas de vida frente a un paisaje que resulta desolador.

Por supuesto, la muestra con la que hemos trabajado es sólo eso: una probada muy somera del teatro comunitario en tanto práctica cultural. Además de las agrupaciones que trabajan en la zona de Nezahualcóyotl y municipios cercanos, de La Ladera en Huitzilac y del PCZ, hay muchas otras iniciativas de teatro comunitario en la región centro del país. Cabe mencionar el teatro comunitario de Los Volcanes, con una trayectoria de casi tres décadas. También está Mulato Teatro, fundado en 2005 por Maribel Castillo y Jaime Chabaud, con sede en Ticumán, Tlaltizapán, Morelos. Incluso en el oriente de la Ciudad de México hay muchas otras agrupaciones además de los colectivos cubiertos como parte de este proyecto. Hay grupos de teatro comunitario, callejero y popular en Iztacalco, en Iztapalapa y en otros municipios y delegaciones del oriente. Hay iniciativas relativamente jóvenes en Hidalgo y en otros estados de la región centro.

En fin, el panorama es muy amplio. Por ello, en conjunto con el equipo de investigación nunca pretendimos tener una muestra que fuera representativa estadísticamente (sería imposible) o que fuese exhaustiva en algún sentido. En todo caso, se trata de un muestreo que responde tanto a la necesidad de lograr cierta diversidad en términos de las configuraciones poli-est-éticas, como de cumplir con criterios presupuestales y prácticos, incluyendo el acceso a las y los posibles entrevistados de manera rápida y eficiente, considerando la presión de tiempo y los plazos estrictos a los que nos enfrentamos en el marco del financiamiento aportado por CONAHCYT.

Ahora bien, cuando se planteó esta iniciativa de investigación, se establecieron objetivos en función de dos problemáticas: 1) la escasa conservación y difusión de la memoria de una actividad cultural con amplio potencial de contribuir a los procesos de desarrollo positivo (el teatro comunitario), y 2) el desconocimiento sobre las formas en las que dicha actividad podría contribuir de manera más contundente a los procesos de desarrollo, resignificación y construcción de identidades.

Para enfrentar ambas problemáticas, se planteó la historia oral como pilar metodológico que sirviera para recopilar testimonios, los cuales, una vez transcritos, funcionarían como fuentes escritas y dispositivos culturales. Estos, a su vez, contribuirían a preservar y a difundir la memoria del teatro

comunitario en México (*Propuesta de investigación, 2022*). Visto de esta manera, no podemos pretender que esta iniciativa se agote, ni en un libro, ni en un conjunto acotado de materiales arbitrados o de divulgación. Al contrario, se trata de un esfuerzo que, independientemente de este primer corte (dictado en gran medida por los plazos administrativos y las restricciones presupuestales), continuará en los años venideros, al recopilar un mayor número de testimonios orales para ponerlos a disposición de otros investigadores en el futuro. Resultado de esa continuidad en el tiempo, el análisis de los tres casos de estudio que exponemos en este volumen seguramente será complementado con el estudio de otros más, incluyendo los mencionados en párrafos anteriores.

*No todo lo que brilla es oro: el teatro comunitario y sus contradicciones*

La literatura sobre teatro comunitario (o teatro para el desarrollo, como lo nombran algunos autores) enfatiza las posibilidades que tiene esta práctica cultural de generar una amplia gama de impactos positivos.<sup>12</sup> Constituye una forma de resistencia ante la violencia y la precarización; se registran procesos complejos de reconocimiento y resignificación de lo político y de lo social, del espacio público, de la periferia, de la ciudad y del paisaje urbano, en fin, del cuerpo en general. Se constituye como una forma de escape y amplía los horizontes de posibilidades a los que se enfrentan los jóvenes y adolescentes que incursionan en esta actividad artística; es una forma de construir y difundir la memoria cultural, y contribuye a reflejar y reflexionar sobre la realidad social, particularmente en el ámbito comunitario.

Los hallazgos del proyecto MTC-RC confirman muchos de los puntos expuestos anteriormente. De hecho, el optimismo no se hizo esperar después de terminar la primera etapa del proyecto, a mediados del año 2022, en la cual se recopilaron testimonios con fines exploratorios, con la finalidad de plantear algunas hipótesis e identificar algunos ámbitos en los que se manifiestan los impactos positivos que ha sugerido la literatura sobre el tema. De hecho, el título que da nombre a esta obra, *Criando lilas en tierra muerta*, se debe a la observación muy pertinente de uno de los integrantes del equipo de investigación sobre lo refrescante y esperanzador que resulta-

<sup>12</sup> Para una revisión general de estos temas, véase los capítulos incluidos en el volumen coordinado por Alex Flynn y Jonas Tinius (2015).

ba ver a jóvenes de la zona oriente de la Ciudad de México –en Nezahualcóyotl, Chimalhuacán y Chicoloapan, por mencionar algunos municipios– enfrentarse a una suerte de liberación cognitiva e imaginar otros escenarios posibles, en ambientes social y geográficamente muy agrestes.

Sin embargo, con el paso de los meses, conforme avanzó la investigación en torno a estas manifestaciones de teatro comunitario, nos topamos con episodios bastante desafortunados, algunos catastróficos, que dan cuenta de las formas en las que ciertas violencias estructurales también se reproducen y se hacen patentes en el ámbito teatral. Los capítulos sobre el teatro del oriente y el último capítulo de este volumen describen con mayor detalle este tipo de situaciones.

En cualquier caso, es importante mencionar que estos últimos hallazgos no descalificaron las conclusiones que habíamos alcanzado sobre el impacto positivo que tiene la actividad teatral en la trayectoria de vida de los jóvenes que se dedican a ello. En todo caso, enterarnos de algunos episodios desafortunados; por ejemplo, situaciones de violencia de género y/o de ejercicio desproporcionado del poder por parte de algunos directores sobre sus estudiantes e integrantes de sus elencos, nos invitó a matizar nuestro optimismo. Como todo campo social, el teatro comunitario debe analizarse como un fenómeno sociohistórico, como una práctica, un conjunto de dispositivos culturales, que vale la pena documentar, sin tanto romanticismo y tomando en cuenta todos sus claroscuros. No todo lo que brilla es oro.

El teatro comunitario sin duda ofrece oportunidades de desarrollo que no son nada desdeñables, pero es una actividad sumamente demandante si quiere hacerse con cierto grado de seriedad, incluso profesionalismo. Se trata, además, de una práctica artística en la que el principal instrumento de trabajo es el cuerpo de los ejecutantes, lo que puede generar situaciones de abuso, tanto físico como psicológico. Más aún, el hecho de que suceda en ambientes caracterizados por niveles altos de violencia y marginación, en territorios que cuentan con poca oferta cultural en general, representa un arma de doble filo.

Por un lado, se convierte en una actividad que sucede a contracorriente y cuyos impactos pueden ser tan profundos como inesperados. Las y los jóvenes pueden ampliar sus horizontes de posibilidad e imaginarse un futuro distinto. Es, efectivamente, como criar lilas en tierra muerta. Sin embargo, por otro lado, esa misma marginación permite que los promotores de esta actividad se muestren, en algunos casos, como “salvadores”, como dueños de un recurso sumamente escaso; como portadores de una verdad

a la que pocos tienen acceso en la zona. En estas condiciones, si alguien renuncia a un taller de teatro no hay muchísimas más opciones (la oferta artística y cultural es limitada), lo que permite ejercer cierto control sobre los y las estudiantes.

### *La historia oral como herramienta metodológica*

El proyecto MTC-RC se construye sobre otras iniciativas que se llevaron a cabo en el pasado como parte de la agenda planteada desde el Seminario Interdisciplinario Representaciones Contemporáneas en México (SIRECOM), albergado en el Instituto Mora. En el pasado habíamos recopilado testimonios de vida de creadores y creadoras escénicas que se identifican como “independientes” con la finalidad de “actualizar el estudio de este campo desde una perspectiva histórica y sociológica”. Uno de nuestros objetivos en ese momento fue “[...] revisar un conjunto de temas para explorar posibles marcos y mecanismos explicativos del quehacer teatral independiente [...]” (Domínguez, 2021, p. 21).

Si en el pasado nos centramos en la categoría de *teatro independiente* en conjunto, en esta nueva publicación buscamos acotar un poco más el campo de estudio para centrarnos en uno de los subcampos más marginales y menos estudiados dentro de la propia categoría de lo independiente; es decir, el *teatro comunitario*. Así, independiente o comunitario, el estudio de la actividad escénica es campo fértil para aplicar las herramientas de la historia oral porque estas permiten documentar la experiencia subjetiva del entrevistado y entender la manera como el teatro se conecta con otros ámbitos de la vida, al invitar a las y los entrevistados a reflexionar sobre sus trayectorias de vida, incluyendo los retos, los desafíos y las oportunidades de esta práctica cultural.

Ahora bien, esto plantea diversos retos. En primer lugar, las posibilidades políticas y sociales del teatro como práctica cultural se vuelven mucho más importantes como objeto de estudio en contraste con otras expresiones en el campo del teatro independiente. En este caso, más que en otros que habíamos documentado anteriormente, se vuelve vital escuchar las voces de los vecinos y de los participantes que colaboran de alguna manera con los creadores escénicos.

Esto representó un reto en términos logísticos y presupuestales, pero se solventó de manera satisfactoria al empatar los objetivos de incidencia

con los de investigación. Es decir, en el ámbito de la incidencia fue necesario que parte del equipo de académicos se involucrara activamente en la producción de montajes de teatro *verbatim*, y dicha experiencia en sí misma nos permitió empaparnos un poco más de esos mundos sociales en los que sucede el teatro comunitario.

## LA ESTRUCTURA Y EL CONTENIDO DEL PRESENTE VOLUMEN

Los testimonios orales recopilados durante el proceso de investigación detallado en apartados anteriores, y situados en coordenadas espacio temporales específicas, representan el principal insumo de los capítulos que integran el presente libro. De la periferia oriente a Zacualtipán y a Huitzilac, cada uno de los autores participantes perfilan una mirada particular para comprender el impacto social de prácticas artísticas que se registran en los márgenes sociales.

El capítulo 1, “Teatro político, callejero y popular: resignificando el lugar social de la periferia oriente”, de Tamariz Estrada, reseña el surgimiento de los primeros colectivos de teatro en la periferia oriente que comprende los municipios de Nezahualcóyotl, Chimalhuacán y algunos puntos de la alcaldía Iztacalco. La premisa central parte del diálogo entre la construcción sociohistórica del territorio y la interpelación que el teatro activa en contextos de marginalidad. A partir de la emergencia de colectivos como Utopía Urbana, Alfa y Omega, Artemis Teatro y La Fragata, la autora reconoce que el teatro realizado en la periferia permite a sus hacedores apropiarse de los instrumentos de producción cultural para formar así identidades autónomas.

Néstor Martínez recupera en el capítulo 2, “Acontecimiento teatral, cuerpo híbrido y construcción ética: la potencia transformadora del teatro comunitario en el oriente de la Ciudad de México”, la dimensión política, social, ética y estética en tanto se trata de un acontecimiento escénico/teatral que afecta las historias de vida de los integrantes de los colectivos y, en consecuencia, su relación con la comunidad. Además de los testimonios, el autor retoma otros referentes empíricos como son textos dramáticos generados como parte del proyecto, bitácoras, fotografías y la observación directa. El autor se conduce como un investigador escénico que reconstruye desde su propia experiencia como espectador la dimensión convivial

del acontecimiento teatral a partir de las puestas *Espejismos/Corte A y Salitre* (ambos montajes, ejercicios de teatro *verbatim*, producidas en el contexto del proyecto MTC-RC). Además del cuestionamiento al poder que somete, se advierte la confrontación y transformación de quienes han padecido actos de violencia o abuso, consecuencia de las propias dinámicas en el ámbito del teatro comunitario, como sucede con cualquier actividad artística y cultural.

En la misma línea de problematizar la violencia en los contextos de la periferia, en el capítulo 3, “Violencia y emancipación. Experiencias del teatro comunitario en el oriente de la Ciudad de México”, Raúl Cabrera presenta una lectura a partir de los testimonios de violencia de género en uno de los colectivos con los que se trabajó en el proyecto. Los abusos de un director hacia las actrices son enmarcados en la perspectiva de Rita Segato sobre el sistema de estatus que define la estructura patriarcal del mundo. El teatro comunitario no escapa, afirma Cabrera, a las expresiones de violencia propias de los entornos marginales; no obstante, introduce rutas de reflexión, se convierte en un vehículo para activar la recomposición de la realidad incluyendo violencias de género. El texto de Cabrera cierra los trabajos que problematizan el caso de la periferia oriente.

El caso de Zacualtipán lo abre Raúl Rodríguez en el capítulo 4, “Continuidades entre la práctica escénica de un grupo independiente y su trabajo en el ámbito comunitario a partir del Proyecto Cultural Zacualtipán”. El autor presenta la trayectoria del colectivo de teatro independiente Vaca 35, del cual dos de sus integrantes, Rafael Flores y Mari Carmen Díaz, son los responsables directos del trabajo con niños de la comunidad. La iniciativa es particular por el público al que se orienta el proyecto de La Cabaña Escénica y porque desdobra el trabajo de una compañía con 17 años de trayectoria en un entorno comunitario, donde el propósito principal es proporcionar herramientas que ayuden a los participantes a buscar una vida más digna.

En el capítulo 5, “Bully o la posibilidad de lo diverso. Teatro aplicado e infancia en Zacualtipán, Hidalgo”, Tamariz Estrada explora desde las premisas del Teatro Aplicado a la Comunidad (TAC), un campo interdisciplinario de estudio que desde finales de los años noventa integra la dualidad de prácticas teatrales y procesos creativos, en lugares que dan cuenta de una diversidad de espacios y contextos como pueden ser los educativos, institucionales o comunitarios, como en el caso de estudio (Motos y Ferrandis 2015, p. 10). Esta perspectiva problematiza el caso de La Cabaña

Escénica, donde se identifican experiencias de exclusión, marginación y vulnerabilidad. Al describir y analizar las formas de trabajar con niños de la comunidad, Tamariz retoma el planteamiento de Vygotsky sobre infancia y procesos creativos para dar cuenta de las particularidades de hacer teatro con niños. El capítulo reconstruye el proceso creativo de la puesta en escena *Bully, el toro que quería vestirse de gallina* para entrelazar episodios biográficos de los participantes ante el rechazo a la expresión de lo diverso que detonó situaciones de *bullying* (texto que también es resultado del propio proceso de investigación en el marco del proyecto MTC-RC, con dramaturgia de Carlos Virgen y Horacio Trujillo, dirección escénica de Horacio Trujillo). El teatro y las expectativas que genera en niños de Zacualtipán el advertir problemáticas cotidianas y posibles alternativas de solución son parte de la contribución de este ejercicio creativo con niños de la comunidad.

La iniciativa de desarrollo artístico comunitario en Huitzilac, Morelos, es el tema del capítulo 6 de Julio César López, “La comunión artística frente a ambientes hostiles”. Este caso tiene ciertas semejanzas con el de Zacualtipán, es decir, el público objetivo son principalmente niños y el teatro representa una de las posibilidades de acercamiento para trabajar con una comunidad cuyo principal conflicto es la gestión de la diversidad cultural. En los últimos años, el contexto de violencia en Huitzilac se ha agravado por la presencia del crimen organizado en actividades que van desde el secuestro, la extorsión y la tala clandestina. Esto hace que la propuesta del proyecto La Ladera, dirigido por Carmen Díaz, Isis Villanueva, Ana Luisa Alfaro y Gilberto Guerrero, constituya una manera de resistir desde lo simbólico a los imaginarios de la narcocultura. El principal desafío de este proyecto es gestionar la diversidad cultural y la diferenciación de clase a través de actividades artísticas para los niños, incluyendo presentaciones de teatro para la comunidad.

Por último, Carlos Domínguez cierra el volumen con el capítulo 7, “Poli-est-éticas y teatro comunitario (una reflexión autoetnográfica)”. En este texto, el autor recupera desde la dimensión subjetiva la ruta del presente proyecto de investigación. Desde una mirada biográfica y reflexiva, el autor da cuenta de su acercamiento al teatro, la fascinación y la disyuntiva profesional ante una trayectoria como investigador académico y encuentra resonancias entre su caso y las experiencias relatadas por creadoras y creadores escénicos entrevistados en el marco del proyecto. Esto permite construir puentes entre las conclusiones de este volumen y los hallazgos en trabajos previos; entre las trayectorias de los teatreros en el ámbito comu-

nitario y los teatreros en un sentido más amplio; entre las manifestaciones de teatro comunitario en particular y el campo del teatro independiente, autónomo y autogestivo en general.

## LISTA DE REFERENCIAS

- Adame, D. (2017). *Más allá de la gesticulación. Ensayos sobre teatro y cultura en México*. Buenos Aires/Los Ángeles: Argus-a.
- Aristimuño, H. (2021). Prólogo. En J. Holovatuck. *Teatro comunitario. Apuntes para su impulso, abordaje y proyección* (pp. 15-16). México: Paso de Gato.
- Barrera, R. (2020). Presentación. *Teatro comunitario de los Volcanes. 25 años de tradición cultural y artística, Chiapas*. México: Secretaría de Cultura de Chiapas.
- Centro Mexicano de Teatros Rascuachis (1974, agosto). Documento interno del grupo Mascarones. México: Mascarones.
- Chávez, M. (abril-junio, 2021). ¿Qué es el teatro comunitario? *Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro*, (84), 22-23.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2003). *Rizoma. Introducción*. Madrid: Pre-Textos.
- Domínguez, J. C. (en prensa). La Muestra Nacional de Teatro vista a través de la perspectiva de las poli-est-éticas. *43 Muestra Nacional de Teatro. Seguimiento Crítico*. México: INBAL/CITRU.
- Domínguez, J. C. (2021). Estudio introductorio: ser teatrero (independiente) en el siglo XXI. En J. C. Domínguez y J. C. López, *Autonomía y resistencia en el siglo XXI: Voces del teatro (independiente) en la Ciudad de México* (pp. 15-62). México: Instituto Mora.
- Flores, A. (enero-marzo, 1990). Acerca del teatro campesino de Luis Valdez. *Tramoya*, (22), 31-41. Veracruz: Universidad Veracruzana.
- Flynn, A. y Tinius, J. (2015). *Anthropology, Development, and Theatre*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Franco Sandoval, J. I. (2023). Mojoneras comunitarias en el paisaje de las teatralidades de la 42º MNT. En *42 Muestra Nacional de Teatro. Catálogo*. México: Secretaría de Cultura/INBAL.
- Franco Sandoval, J. I. (2022). Del teatro comunitario y otras subalternidades teatrales en la MNT. En *41 Muestra Nacional de Teatro. Catálogo*. México: Secretaría de Cultura/INBAL.
- Franco Sandoval, J. I. (2020). Escena para gente común. En *40 Muestra Nacional de Teatro, seguimiento crítico*. México: Secretaría de Cultura/INBAL.

- Franco Sandoval, J. I. (2010). *Teatro comunitario, Cuaderno de trabajo*. México: CONACULTA/INBAL/CITRU. [Antología en CD.]
- Fukelman, M. (diciembre, 2015). El concepto de “teatro independiente” y su relación con otros términos. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, (9), 160-171. Universidad de Caldas. *Capilla abierta: de la prédica a la escenificación*. México: CONACULTA/INBAL/CITRU.
- García Canclini, N. (1977). *Arte popular y sociedad en América Latina*. México: Grijalbo.
- Gramsci, A. (1975). Los intelectuales y la organización de la cultura. En *Obras de Antonio Gramsci, vol. 2*. México: Juan Pablos.
- Holovatuck, J. (2021). *Teatro comunitario. Apuntes para su impulso, abordaje y proyección*. México: Paso de Gato.
- Jaskot, P. (2020). Digital Methods and the Historiography of Art. En K. Brown, *The Routledge Companion to Digital Humanities and Art History* (pp. 9-14). Nueva York/Londres: Taylor & Francis.
- López Cabrera, J. C. (2012). *Crónica de un movimiento cultural artístico independiente*. México: INBAL/CITRU.
- Morton, C. (1974). The Teatro Campesino. *TDR: A Journal of Performance Studies*, 18(4), 71-76.
- Motos, T. y Ferrandis, D. (2015). *Teatro aplicado. Teatro del oprimido, teatro playback, dramaterapia*. Barcelona: Octaedro (Recursos, 148).
- Propuesta de investigación: Memoria reciente del teatro comunitario en México: Desarrollo, resignificación y procesos identitarios – El caso de la región centro* (2022). México: Instituto Mora. [Documento interno.]
- Summerskill, C. (2021). *Creating Verbatim Theatre from Oral Histories*. Nueva York: Routledge.
- Woods, A. (2010). La insistencia en la vanguardia: Una exploración de la historiografía del teatro. En T. Postlewait (ed.), *La interpretación del pasado teatral. Ensayos sobre historiografía de la escenificación* (pp. 207-219). México: INBAL.



# CAPÍTULO 1. TEATRO POLÍTICO, CALLEJERO Y POPULAR: RESIGNIFICANDO EL LUGAR SOCIAL DE LA PERIFERIA ORIENTE

M. Cristina Tamariz Estrada

Toda actividad humana no urgida por la necesidad de supervivencia, alimentación, defensa, protección, tiene una base lúdica. La cultura es juego, el arte es juego. Allí donde no hay juego, sólo hay brutalidad.

José A. Sánchez

## INTRODUCCIÓN

El presente capítulo reconstruye la historia del teatro político, callejero y comunitario en la periferia oriente de la Ciudad de México, específicamente en el municipio de Nezahualcóyotl, desde las narrativas de sus protagonistas. El capítulo reseña el surgimiento de los primeros colectivos de teatro hacia los años ochenta del siglo pasado en Nezahualcóyotl, e identifica la emergencia y continuidad de la actividad teatral de colectivos como Utopía Urbana, Alfa y Omega, Artemis y La Fragata. Esta especificidad histórica en la conformación de los colectivos se explica por la certidumbre de los colonos al ser reconocidos como propietarios legítimos de sus terrenos y por el proceso de urbanización que se implementó hacia los años setenta. A través de un diálogo entre la construcción sociohistórica del territorio en cuestión y lo que interpela el teatro en contextos de marginalidad y exclusión social, nuestra pregunta principal es ¿en qué medida la actividad teatral en la periferia permite que sus participantes se apropien de uno de los instrumentos de producción cultural para convertirse así en los autores de su propia representación social? La premisa principal es que, en

contextos periféricos, el teatro (político, callejero, popular) se convierte en un recurso para la formación de identidades autónomas. El principal desafío que enfrentan sus hacedores es revertir las dinámicas de la subsistencia, lo cual se traduce en un escaso reconocimiento social de las actividades artísticas en sus entornos cotidianos.

Para trazar esta cartografía de las prácticas teatrales en contextos periféricos se retoma la perspectiva de Bourdieu (2004) sobre la (im)posibilidad de los dominados para crear sus propias representaciones, cuya autoría es obra de los grupos que tienen acceso preferente a los instrumentos de producción cultural, entre estos el teatro. Apelando a mi pertenencia social como autora, el texto parte de la óptica del conocimiento situado propuesto por Haraway, para establecer una perspectiva que permita mirar desde la periferia sin asumir que esa mirada puede prescindir de un posicionamiento crítico.

En los siguientes apartados se discutirán tres aspectos. En primer lugar, hay un posicionamiento crítico sobre las implicaciones en la generación de conocimientos cuando se mira desde la periferia. En un acto de responsabilidad, retomo los planteamientos de Donna Haraway (1991) acerca del conocimiento situado para discutir en qué condiciones la visión de los dominados puede ofrecer una ventaja epistemológica, así como los problemas que trae la mirada desde abajo si nos conformamos con validar esa perspectiva y asumir las ventajas de los “conocimientos subyugados” sin un examen crítico de por medio. En el segundo apartado nos situamos en el terreno de las periferias desde una perspectiva sociohistórica. En el caso particular de la periferia oriente, nos interesa comprender cuáles discursos y representaciones contribuyeron a proyectar esa imagen decadente de sus habitantes y que, por tanto, justifican su condición. Finalmente, en el último apartado se recrean las trayectorias de cuatro colectivos teatrales formados en Nezahualcóyotl: Utopía Urbana, Alfa y Omega, Artemis Teatro y La Fragata, para mostrar las expectativas, influencias, las elecciones personales y los efectos sociales de su actividad artística en términos de una representación auténtica con el potencial de resignificar el lugar social de la periferia.

## MIRAR DESDE LA PERIFERIA, LA VENTAJA EN EL PUNTO DE VISTA DE LOS SUBYUGADOS

En 2022 me incorporé al equipo de investigación en el proyecto Memoria Reciente del Teatro Comunitario en el Oriente de la Zona Metropolitana de la Ciudad de México: Desarrollo, Resignificación y Procesos Identitarios (MRTC-ZMCM). La invitación vino del coordinador, el doctor J. Carlos Domínguez Virgen, con quien ya había colaborado en otras iniciativas académicas. Lo particular de este proyecto era el tema de estudio y cómo se cruzaba la mirada de la investigadora y la experiencia encarnada de una mujer que nació y creció en la periferia oriente. En un primer momento asumí esa “ventaja” de mi origen social, no obstante, a medida que avanzaba el proyecto, fue necesario dar cuenta de mi posicionamiento en la investigación.

Desde la perspectiva de los conocimientos situados, Haraway (1991) hace una defensa extraordinaria de uno de los sentidos más cuestionados en la generación de conocimiento: la vista. En su argumentación hace un llamado a la responsabilidad por parte del sujeto que conoce, se trata de rendir cuentas sobre nuestra óptica y reconocer cómo nos posicionamos en las dimensiones ética y política frente a aquello que buscamos conocer. Algunas preguntas sirven de guía en ese intento: ¿cómo vemos?, ¿qué limita nuestra visión?, ¿a quién se ciega?, ¿quién logra tener más de un punto de vista?

¿Existe una ventaja visual intrínseca en los puntos de vista de los subyugados? Haraway considera que no se trata de una ventaja que opera en automático como efecto de la identidad o pertenencia social. En una crítica a las corrientes feministas que confían “ciegamente” en esas posiciones ventajosas, asegura: “aquí existe el serio peligro de romantizar y/o apropiarse de la visión de los menos poderosos al mismo tiempo que se mira desde sus posiciones” (Haraway, 1991, p. 14). Las razones de este cuestionamiento se entienden porque la pertenencia, lejos de propiciar los procesos de deconstrucción o de interpretación necesarios para acceder a esa ventaja de la mirada periférica, podría inhibirlos.

Los puntos de vista de los subyugados no son posiciones inocentes y pueden incluir distintos modos de negación que se expresan a través de la represión, el olvido y los actos de desaparición. Por ello, sin importar dónde nos situamos, es importante examinar cuál es la óptica de nuestro posicionamiento, qué es lo que nos permite ver y qué permanece oculto. La objetividad feminista se asume desde una perspectiva parcial, desde ahí aprendemos “cómo ligar el objetivo a nuestros escáneres políticos y teóricos

para nombrar dónde estamos y dónde no, en dimensiones de espacio mental y físico” (Haraway, 1991, p. 12).

En relación con mi participación como investigadora, el examen crítico de mi pertenencia social fue un proceso. En un primer momento asumí la validación identitaria y esa supuesta ventaja de la mirada desde la periferia. Los límites de esa mirada eran dejar sin explicación las dinámicas de exclusión que tenía plenamente naturalizadas. Asumir la perspectiva parcial fue un efecto de la ruptura con las dinámicas cotidianas que, entre la familiaridad y la costumbre, me impedían formular preguntas ante lo que empezaba a mirar con extrañeza. Al igual que los integrantes de los colectivos teatrales, mi origen familiar y personal se sitúa en la periferia oriente. Nací en una de las colonias del municipio de Nezahualcóyotl en 1979 y crecí en el municipio vecino de Chimalhuacán. De mi infancia recuerdo un paisaje con calles de terracería, el contacto cotidiano con un canal de aguas negras y las vías del tren que hacían la división con Neza. Mis padres y sus respectivas familias llegaron en la oleada de migración interna de finales de los años sesenta. Más allá de las demarcaciones geográficas, las familias que llegaron a los municipios de Nezahualcóyotl o Chimalhuacán desde mediados del siglo xx compartían motivaciones y expectativas inscritas en los procesos de expulsión de la zona central de la ciudad.

La periferia oriente puede ser el centro de todo si nunca sales de aquí, se trata de una experiencia relacional respecto a un centro. Entre los que habitamos aquí es común una expresión, la de “ir al centro”, como validando la relación que hace posible asumir la pertenencia espacial a la periferia. A mediados de los años noventa salí de mi pequeña demarcación para estudiar el bachillerato, padecí entonces los largos trayectos, la incomodidad y esa sensación de estar lejos de todo lo que en un momento estructura tu proyecto de vida: la escuela, el trabajo. Una lejanía que se paga con tiempos muertos, espacios en los que pacientemente se renuncia a la recreación, al ocio o al cuidado. Esos son los costos sociales de habitar en la periferia. En lo visual, el paisaje gris de las casas en obra negra; en lo olfativo, la cercanía con el basurero del bordo de Xochiaca se hacía presente con una potente fetidez que se mezclaba con la de las aguas negras del Canal de la Compañía, expuesto a cielo abierto al igual que el basurero. Ese carnaval de malos olores nos recibe a quienes regresamos a diario, es una reafirmación silenciosa de no merecer algo mejor, una marginalidad encarnada y sensorial.

La inercia estructural que sentencia “origen es destino” se desestabiliza en estas latitudes ante la emergencia de una alternativa no prevista. Lo que para los integrantes de los colectivos representó el encuentro con el teatro, para mí lo fue el encuentro con la actividad académica, la presencia de casualidades selectivas. Esas rupturas que reorientan un curso vital sumamente determinado son las que hacen posible tener una perspectiva crítica de las dinámicas de exclusión, de las representaciones caricaturizadas que justifican las oportunidades mínimas de “salir” no del espacio físico, sino trascender un espacio social restrictivo. Salir de la periferia no implica un distanciamiento físico, sino social. Es la mirada en perspectiva, ese distanciamiento hace posible romper con la lógica de la subsistencia y ampliar el espectro visual para comprender las dinámicas sociales de la periferia que de alguna manera nos someten. En esa línea, la actividad artística y el trabajo académico como experiencias específicas de quienes participamos en este ejercicio de investigación permiten mirar en perspectiva para (des)localizar el lugar social de la periferia.

## NEZA, LA PERIFERIA ORIENTE COMO FORMACIÓN SOCIOHISTÓRICA

Los estudiosos de las periferias como fenómeno cultural cuestionan la visión que las reduce al plano de las fronteras geográficas y a expresiones de violencia y marginalidad. Por su carácter complejo y heterogéneo, se puede reconocer en las periferias la articulación de planos políticos, económicos y culturales que confluyen en la potencia de su carácter simbólico (Portal y Ziri6n, 2019). Para comprender las periferias desde este planteamiento es necesario abordarlas como construcciones sociohist6ricas, advertir c6mo se conforman las fronteras de pertenencia y los l6mites simb6licos e imaginarios de la identidad y estereotipos de la diferencia, “son, a fin de cuentas, espacios que reproducimos, pero al mismo tiempo nos producen y reproducen como sujetos y sociedad” (Portal y Ziri6n, 2019, p. 12).

El concepto de *periferia* es relacional respecto a un centro; de las implicaciones de la periferia se tiene conciencia s6lo con cierta perspectiva, es necesario alejarse, mirar a cierta distancia para comprender sus dinámicas cotidianas. Para los externos, las periferias se vuelven inteligibles a trav6s de las representaciones que alguien m6s hace de estos espacios. Esa mirada

tiende a representar la peor versión de lo marginal: vicios, contradicciones, burlas, aspectos caricaturizados.

Para referirnos a la periferia oriente como una formación sociohistórica es necesario dar cuenta de los antecedentes del espacio físico en el que surgió el municipio de Nezahualcóyotl y que hasta inicios del siglo xx formó parte del lago de Texcoco, de ahí que los primeros asentamientos de los años cuarenta fueran nombrados “Colonias del Vaso del Lago de Texcoco”. Por sus antecedentes lacustres y por la problemática de la propiedad ejidal de los vecinos de Chimalhuacán, los terrenos en los que se formó Nezahualcóyotl pasaron por litigios jurídicos que obligaron a sus primeros pobladores a enfrentar condiciones inclementes, con el aval de los gobiernos federal y estatal:

la formación de Nezahualcóyotl fue el resultado de un proyecto “planificado” por el gobierno federal para el establecimiento de colonias proletarias [...] como alternativa habitacional para los grupos populares del Distrito Federal. Así, a lo largo de 25 años los promotores inmobiliarios ofertaron más de 150 mil lotes desprovistos, en su mayoría, de infraestructura urbana (Ocotitla, 2000, p. 13).

Resulta pertinente comparar la oferta de vivienda para las clases medias, los edificios diseñados con el trazo arquitectónico de Mario Pani (Multifamiliar Miguel Alemán y Conjunto Urbano Nonoalco Tlatelolco) y los espacios delegados a las clases populares, excluidas desde entonces del proyecto modernizador. Por esa distinción entre las políticas de vivienda para las clases medias y los sectores populares, algunos autores advierten sobre una segregación territorial programada para explicar el surgimiento de las colonias del oriente de la ciudad. Los nuevos colonos de las zonas que dejó al descubierto el vaso del antiguo lago sufrieron abusos por parte de los fraccionadores; su permanencia fue un desafío mayor al prescindir de los servicios elementales como agua o electricidad.

Pese a que las representaciones dominantes de la periferia explican su surgimiento como obra de la casualidad y de acciones ilegales, las condiciones para el poblamiento de esos terrenos se desprenden de acuerdos oficiales a cargo del presidente Adolfo Ruiz Cortines y del entonces regente de la ciudad, Ernesto Uruchurtu. El primero definió los límites del nuevo Vaso Regulador del Lago de Texcoco para establecer una zona suburbana, lo cual alimentó la especulación inmobiliaria; mientras que el segundo com-

plementó la medida al imponer una ley en los años cincuenta que prohibía la formación de nuevas colonias populares en el Distrito Federal. Ocotitla (2000) apunta al respecto: “Esta aventura de colonización la iniciaron con muchas ilusiones, pero terminó siendo un infortunio para los colonos pobres, quienes alimentaron sentimientos de desesperanza, impotencia, angustia y resentimiento en contra de los fraccionadores” (p. 67). El reclamo de los colonos era permanente ante la falta de servicios y, debido a la magnitud del asentamiento y a los recursos que se requerían para atender la demanda, el gobierno del Estado de México optó por reconocer al conjunto de colonias del oriente como el municipio mexiquense número 120 en abril de 1963. El propósito de tal medida era que las autoridades del nuevo municipio asumieran los compromisos de urbanización que los fraccionadores incumplieron.

El punto culminante del conflicto llegó hacia los años setenta, cuando el entonces presidente Luis Echeverría autorizó la conformación de un fideicomiso para dotar de infraestructura urbana a Neza. Lo polémico de esa medida fue que el costo recaería de nueva cuenta en los colonos. Pero ¿por qué es relevante el contexto histórico sobre la creación del territorio estudiado? Atender los antecedentes sociohistóricos aporta claves de lectura para comprender cómo surgieron los estereotipos y los estigmas vinculados a ese territorio. La representación dominante de la periferia oriente “era la de un tumor maligno de la ciudad de México que debía desaparecer, por muchos años se consideró un asentamiento irregular y clandestino” (Ocotitla, 2000, p. 149).

### *QUIEN RESULTE RESPONSABLE,* LAS REPRESENTACIONES DE LA PERIFERIA

Para Bourdieu (2004), el mundo social es la síntesis de las luchas individuales y colectivas para imponer una representación afín a sus intereses. La representación que los grupos tienen de sí mismos y de los otros contribuye a orientar identidades y prácticas. Las representaciones son luchas inconclusas y permanentes que se libran en un escenario desigual porque los participantes tienen un dominio y acceso variable a los instrumentos de la representación del mundo social. Si nos situamos en las dinámicas de la representación, se trata de acciones de construcción ya hechas, pero que es necesario rehacer, escenificar. Sánchez (2016) introduce un criterio

interesante para problematizar la dinámica en la producción de las representaciones y es precisamente su carácter transitorio: “En sociedades democráticas [...] Las representaciones serán concebidas como modos transitorios de ser o como medios temporales de comunicación” (p. 58). La transitoriedad de las representaciones reconoce su ámbito de producción como una disputa permanente donde a través de acuerdos políticos, de debates, se resuelva el conflicto para acortar la distancia entre la representación y el representado.

La creación y circulación de representaciones estigmatizadas de la periferia oriente tuvo en su momento el propósito de construir una otredad negativa y caricaturizada para restarle fuerza y legitimidad a sus demandas políticas. Así, en el momento de mayor movilización social y tensión política en Neza, el productor de cine Gustavo Alatríste realizó un documental para exhibir “el rostro oscuro” de la naciente periferia por encargo de una de las principales organizaciones políticas del municipio. En 1971 se estrenó *qrr* (Quien resulte responsable), la abreviatura que cierra las declaraciones ministeriales de algunos de los entrevistados: jóvenes arrestados por beber y escandalizar en la vía pública, adolescentes sorprendidos al consumir drogas o alcohol, mujeres alcoholizadas que cierran el círculo de la representación negativa de sus habitantes. La lente de Alatríste, como la de un policía, seleccionó los vicios, excesos e infortunios de los colonos de Neza, capturó además los cuartos en obra negra, construcciones provisionales de cartón, habitaciones multiusos sin acabados, alguna televisión o una consola que musicalizaba el momento en la voz de José José con un tema dedicado al abandono: “Espera un poco, un poquito más/para llevarte mi felicidad”. La mirada del documentalista pasa rápido y con cierta condescendencia cuando entrevista a los fraccionadores, responsables directos del fraude inmobiliario que provocó esas condiciones de vida que escandalizaron a Alatríste. Fernando Benítez, escritor y amigo personal del entonces gobernador del Estado de México, Carlos Hank, escribió no sin cierta exageración sobre *qrr*:

En ese documento todavía desconocido por el gran público, millares y millares de tugurios asentados sobre un gigantesco basurero parecían flotar entre los pantanos y los desechos de un modo enteramente fantasmal [...] Ante las cámaras de Alatríste actuaban bufonesca, cínicamente [...] Se les daba el trato reservado a los indios apaches y ellos se sentían apaches, seres

peligrosos, indeseables, confinados en una especie de reservación (Ocotitla, 2000, p. 62).

Con este pasaje podemos comprender cómo opera la construcción de representaciones a través de escritores, periodistas y artistas, quienes con el acceso a los instrumentos de producción cultural, impusieron una representación de la periferia con un interés político particular.

### COLECTIVOS TEATRALES EN LA PERIFERIA ORIENTE, LA ELECCIÓN POR EL TEATRO POLÍTICO, CALLEJERO Y POPULAR

La representación que se impone a los dominados contribuye a reproducir los estigmas sociales al caracterizarlos por medio de la burla y la discriminación. El efecto perverso de estas construcciones radica en no visibilizar los mecanismos y las disparidades estructurales que permiten la reproducción de esa condición social desfavorable. Como señala Bourdieu (2004): “los dominados han de contar con una verdad objetiva de su clase que no es obra de ellos, con esa clase-para-otro que se les impone como una esencia, un destino” (p. 255). Envueltos en un halo de sospecha ante una teatralidad impuesta que acentúa vicios, defectos y limitaciones, el guion que reproducen los dominados en la escena social proyecta identidades caricaturizadas, ataviadas con los disfraces que alguien más diseñó para ellos con el propósito de justificar su marginación.

Así como llegaron los primeros habitantes a los terrenos del extinto lago de Texcoco en los años treinta del siglo pasado, al constituirse como municipio y ganar la batalla por el reconocimiento legal de la propiedad, las expresiones artísticas en Neza empezaron a visibilizar la disposición de participar en otra disputa, ahora de carácter simbólico, sobre su propia representación. El surgimiento de los primeros colectivos de teatros se registra, según el testimonio de sus protagonistas, a finales de los años ochenta; sin embargo, el punto de contacto entre quienes serían los directores de grupos, como Roberto Vázquez de Utopía Urbana, Rogelio Martínez de Alfa y Omega, Joshua Escalante de Artemis Teatro o Gustavo Cortés de La Fragata, inició mucho antes en el plano individual. “Llevar teatro a donde no hay” fue la premisa principal de algunas agrupaciones que asumieron el compromiso político del teatro popular para incidir en

la transformación social a través del arte. El más influyente en la periferia oriente fue una de las escisiones del Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA), por medio de Enrique Cisneros, el Llanero Solitario, pero no sería la única. Los talleres de teatro en planteles del Colegio de Bachilleres también detonaron la vocación de quienes años más tarde crearían sus propios grupos. Sobre los pioneros del teatro comunitario en Neza, Roberto Vázquez comenta:

Quando empezamos a hacer teatro en Neza *habíamos* solamente las compañías: Cascarazo, Utopía Urbana y Alfa y Omega, [esta última] montaba a Sartre, a Manel, a Pirandello [...] Y lo presentaban en espacios cerrados y solían cobrar por las funciones [...] Cascarazo es uno de los proyectos más populares que existió [...] Armando Flores que fue su fundador, él sigue trabajando con una compañía, pero ahora está en Iztapalapa.<sup>1</sup>

### *La Utopía Urbana de Roberto Vázquez*

Roberto Vázquez es referente del teatro popular y callejero en el oriente de la ciudad. Nació en octubre de 1965 en la colonia Pantitlán, aledaña al municipio de Nezahualcóyotl, por lo que el contacto permanente con grupos y actores de Neza le otorga el reconocimiento como uno de los iniciadores del teatro popular en la zona. Los primeros acercamientos de Roberto al teatro se dieron durante los primeros años de la década de los ochenta. Antes de ingresar a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM para estudiar la licenciatura en arte dramático, en 1985, Roberto reconoce tres momentos que orientaron su vocación teatral. El primero, al conocer el trabajo del grupo Contigo América en la obra *Los que no usan smoking*, de Jean Guarneri. Otro montaje que influyó en sus inclinaciones artísticas fue *Muerte accidental de un anarquista*, de Darío Fo, en el montaje de José Luis Cruz. Finalmente, Vázquez reconoce la influencia de su encuentro con la propuesta artística del CLETA y su elección por el teatro político:

<sup>1</sup> Entrevista a Roberto Vázquez, realizada por J. Carlos Domínguez Virgen y M. Cristina Tamariz Estrada, Ciudad de México, 14 de julio de 2022. Proyecto Memoria Reciente del Teatro Comunitario en el Oriente de la Zona Metropolitana de la Ciudad de México: Desarrollo, Resignificación y Procesos Identitarios (PTC-ZMCM).

Yo me acuerdo mucho de que el Llanero Solitito del CLETA decía una frase que me gustaba mucho, que decía “ser profesional no necesariamente significa vivir de lo que haces, sino también el concepto [...] Profesional viene de profesar y profesar es entregarte en cuerpo y alma a una actividad”, y eso es lo que yo he hecho desde esa trinchera. Y ahí fue que yo elegí el teatro popular, el teatro comunitario, el teatro político.<sup>2</sup>

En 1989, Vázquez conformó la agrupación teatral Utopía Urbana. Su posicionamiento frente al papel social del teatro retomaba parte de la propuesta del CLETA, al reconocer que hacía suyos los postulados de Augusto Boal y de otros grupos de teatro comunitario de América Latina. Con Utopía Urbana, Vázquez asistió a festivales de teatro popular y comunitario en países como Chile, El Salvador, Honduras, Costa Rica, Nicaragua y Cuba. De manera puntual, la propuesta de esta agrupación se puede definir en estos términos: “Utopía Urbana ve al arte dramático popular como un excelente medio para la comunicación social, capaz de transformar la vida humana y creativa del individuo por sus diversas temáticas que llevan al espectador a ser un ente pensante y reflexivo; convirtiendo al teatro en un medio para incrementar los intereses artísticos y culturales, tanto del creador como del público” (Vázquez, 1998, p. 3). Estas premisas reafirman las cualidades del teatro popular latinoamericano en tanto sus contenidos expresan problemáticas sociales desde una perspectiva crítica; en su estética prescinden de las estructuras tradicionales del teatro convencional y en su relación con el público no hay una referencia al “espectador” porque aspira a tener una recepción activa (Frischmann, 1990).

Como se ha mencionado, la expresión más influyente del teatro popular y callejero en Neza se dio a través de Enrique Cisneros<sup>3</sup> y la experiencia del CLETA-Oriente, que surgió a finales de 1982 y concentraba sus actividades de trabajo político y artístico en las delegaciones Iztacalco, Iztapalapa, Venustiano Carranza y el municipio de Neza. Sobre su encuentro con el colectivo dirigido por Cisneros, Vázquez comenta: “Verlos en una calle de la colonia Arenal, ahí en la Alcaldía Venustiano Carranza, muy cerca de donde yo vivo en Pantitlán [...] Verlos en la calle hacer un trabajo de teatro

<sup>2</sup> Roberto Vázquez, entrevista citada.

<sup>3</sup> Enrique Cisneros nació en la ciudad de México en 1948. Actor, director, dramaturgo y promotor del teatro popular conocido como el Llanero Solitito. En 1973 se unió al CLETA, en la década de los ochenta trabajó principalmente en la zona oriente. Fundador de festivales internacionales de teatro popular, falleció en la Ciudad de México el 2 de marzo de 2019.

popular, teatro callejero, me impactó muchísimo.”<sup>4</sup> El trabajo del CLETA, según Frischmann (1990), recuperaba la tradición de teatro popular en México, el teatro de carpa, los monólogos en verso, incluso obras de la tradición popular anónima o bien algunas adaptaciones de autores reconocidos pero adaptadas a problemáticas sociales, “su trabajo fundamentalmente callejero busca y encuentra a su público en los espacios públicos. Es ahí donde entretiene a la vez que promueve en un público fundamentalmente popular una conciencia de su fuerza y valía, provocando también en él una toma de conciencia de su propia circunstancia social y política” (p. 194).

Pese a la cercanía y el trabajo conjunto, había discrepancias entre los estilos de Cisneros y Vázquez, en parte por la resistencia al estilo de panfleto heredado del CLETA. Hacia el año 2000, cuando Cisneros organizó una “encerrona teatral”, Vázquez presentó una obra de su autoría, *La voz del viento*, con la temática de la violencia de género:

Una de las consignas en esa obra era hablar de feminicidios y de violencia hacia las mujeres a partir de una obra metafórica, poética en el lenguaje. Nunca mencionaba ni la palabra *mujer*, ni la palabra *violencia*, ni la palabra *feminicidio*. Y entonces quedó una obra bastante poética [...] El cierre de la obra es el único panfleto. Ellos, los personajes, toman una cruz, la llevan al cielo y dicen “ni una más”. Eso es la única, es la única parte panfletaria.<sup>5</sup>

La cercanía entre ambos personajes se comprendía cuando Cisneros le reconoció a Vázquez que la obra *La represión infantil* era prácticamente de él, ya que desde su estreno en 1983 acumulaba cerca de 4 000 funciones. Por esa razón, la crítica de Cisneros sobre *La voz del viento* le hizo comprender que, pese a trabajar con estilos diferentes en la parte teatral, compartían el compromiso político y social: “Enrique Cisneros por primera vez en muchos años de estar juntos, colaborando, me dijo: ‘Te pido una disculpa. Yo pensé que estabas escribiendo para intelectuales o para universitarios y me callaste la boca. Esto lo puede entender cualquiera y está muy bien escrito’.”<sup>6</sup> La elección de Roberto Vázquez del teatro popular como expresión artística se reafirma a través de su trayectoria como director de Utopía Urbana, por los 30 años de organizar el Encuentro Teatral con la Muerte y su

<sup>4</sup> Roberto Vázquez, entrevista citada.

<sup>5</sup> Roberto Vázquez, entrevista citada.

<sup>6</sup> Roberto Vázquez, entrevista citada.

papel como profesor en la Escuela de Iniciación Artística del INBAL, donde asisten algunos de sus talleristas. Para él, el teatro popular es una elección que aspira a “transformar los espacios en espacios de representación”.

### *El teatro de autor de Alfa y Omega*

Alfa y Omega es otro de los grupos teatrales con más trayectoria en el oriente. El fundador del colectivo, el maestro Rogelio Ramírez Carrillo, fallecido en 2021, impartió talleres extraescolares en el Colegio de Bachilleres, plantel 12, ubicado en Neza. Sobre los inicios de Alfa y Omega, Rogelio Martínez, integrante de la agrupación, reconoce que el grupo de teatro del Bachilleres fue el antecedente de Alfa y Omega. A mediados de los noventa presentaron *La puta respetuosa*, de Sartre, en uno de los pocos espacios disponibles para hacer teatro, la biblioteca municipal Jaime Torres Bodet. En sus inicios, uno de los aspectos controvertidos de la compañía fue el cobro por función, pues, como comentan otros teatreros, era mal visto vivir de su trabajo artístico porque se confundía con una falta de vocación. Según Rogelio Martínez, el grupo acordó lo siguiente: “Nosotros cobrábamos un boleto, tuvimos muchas críticas al interior de Ciudad Nezahualcóyotl, de otros grupos independientes por el tema del cobro. Nos llegaron a criticar y me llegaron a decir que éramos mercenarios de la cultura. Les digo: ‘no, no somos mercenarios, estamos cobrando lo que creemos que merecemos y lo que sabemos que cuesta nuestro trabajo’.”<sup>7</sup>

Los años de auge de Alfa y Omega coinciden con la alternancia política en el municipio, tras el triunfo del candidato del Partido de la Revolución Democrática, Valentín González Bautista, quien a decir de Martínez, le dio un impulso importante a la actividad cultural en Neza. Durante la gestión del profesor González, se construyeron cuatro casas de cultura municipales. Esos espacios fueron importantes porque en su momento las autoridades los prestaban a grupos teatrales para ensayar. Parte del impulso del gobierno municipal a las actividades artísticas se reflejó en apoyar con una parte de los viáticos para que los integrantes de Alfa y Omega asistieran a un festival de teatro comunitario en La Habana, Cuba, en 1998. La compañía se

<sup>7</sup> Entrevista a Rogelio Martínez, realizada por M. Cristina Tamariz Estrada, Nezahualcóyotl, Estado de México, 3 de octubre de 2023. Proyecto Memoria Reciente del Teatro Comunitario en el Oriente de la Zona Metropolitana de la Ciudad de México: Desarrollo, Resignificación y Procesos Identitarios (PTC-ZMCM).

mantuvo activa por 25 años, tuvo una pausa durante la pandemia y después de la muerte de su fundador, Rogelio Ramírez. Parte de su identidad como colectivo teatral dependía de hacer del teatro una actividad remunerada, en lo estrictamente artístico, su inclinación por el teatro de autor:

La otra fue que queríamos hacer un teatro o tratamos de hacer un teatro lo más decoroso posible, con la técnica mejor posible, por respeto a los autores. Si te das cuenta, los autores no son cualquiera. Y muchos grupos de teatro escribían sus propias obras y las montaban. La obra del director es loable y muy importante. Nosotros no: la obra de Eduardo Mané, la obra de Juan José Arreola.<sup>8</sup>

*Teatros de nueva generación: Gustavo Cortés y Joshua Escalante*

Como pionero de la actividad teatral en el oriente, Roberto Vázquez y Utopía Urbana formaron a integrantes de otros colectivos, como es el caso de Gustavo Cortés, director de La Fragata Teatro, agrupación con 16 años de trayectoria. Oriundo de Neza y nacido en 1970, Gustavo Cortés pertenece a una generación posterior a la de Roberto Vázquez y Rogelio Martínez, y duda en definirse como teatrista o teatrero, “me gusta más teatrero, autodidacta, que también combina la profesión [...], en realidad mi profesión académica es de sociología de la educación. Entonces ejerzo esta parte de la educación y la combino con la parte teatral”.<sup>9</sup>

En la trayectoria de Cortés, las inclinaciones por las actividades artísticas se manifestaron al concluir la preparatoria. Un episodio que recuerda como definitorio fue cuando fue rechazado por el Centro Nacional de las Artes (CENART) para estudiar teatro:

Me frustré un poco después de que no fui aceptado [...] Fue por ahí del año 2000. Entonces fueron, de las tres etapas, llego a la entrevista y me evalúa una bailarina de danza contemporánea [...] Había dos, un maestro de actuación y veo que su gesto es de “no nos da para más”. Ya había pasado prue-

<sup>8</sup> Rogelio Martínez, entrevista citada.

<sup>9</sup> Entrevista a Gustavo Cortés, realizada por M. Cristina Tamariz Estrada, Ciudad de México, 9 de agosto de 2022. Proyecto Memoria Reciente del Teatro Comunitario en el Oriente de la Zona Metropolitana de la Ciudad de México: Desarrollo, Resignificación y Procesos Identitarios (PTC-ZMCM).

bas de ejercicios de improvisación, expresión corporal, y ahí fue donde me botaron [...] competí contra un compañero alto, blanco, guapito, del estado de Jalisco, y él sí se quedó. Y yo sentí que yo había hecho una labor mucho más digna que él en la parte actoral, por eso me frustré.<sup>10</sup>

Para Cortés, la posibilidad de mantenerse en el teatro fue posible gracias al circuito del teatro independiente donde colectivos como Utopía Urbana, personajes como Enrique Cisneros y otros exintegrantes del CLETA, talleristas en espacios universitarios, abrieron la posibilidad de “hacer teatro” fuera de las instituciones educativas formales. Lo anterior incluyó viajes a otros países como Colombia, Ecuador y Perú como integrante de Utopía Urbana. De manera simultánea, su formación profesional universitaria en Sociología de la Educación le permitió vincular el interés por el teatro en los procesos educativos. En 2006 decidió formar su propio colectivo teatral, La Fragata, con las herramientas pedagógicas de su carrera universitaria y su experiencia teatral en el grupo de Vázquez. Como él mismo reconoce:

Entonces sí cambió completamente mi perspectiva de lo que significa ser un actor social, un actor de cambio. Cuando me titulo en la Universidad, en la UPN de Ajusco, en el área de Sociología de la Educación, busco el teatro como modo de titulación. Y justo una de las preguntas que me hacen ahí es ¿qué sentido tiene vincular la Sociología con el teatro? Y mi respuesta fue buscar el capital simbólico e identificarlo en la comunidad y llevarlo al teatro, y que el teatro sea una posibilidad de acercamiento comunitario y de cambio.<sup>11</sup>

Así como existe un circuito para la formación del teatro independiente y popular, los directores de los colectivos teatrales forman redes de colaboración para apoyar sus procesos creativos. Al compartir un discurso estético y político frente al contexto social, los colectivos recurren a prácticas artísticas participativas que aspiran a involucrar a la comunidad en talleres, festivales y otros espacios. En el caso de Vázquez y Cortés, la colaboración involucra el montaje de una pieza teatral, *Ícaro jaguar*, donde el

<sup>10</sup> Gustavo Cortés, entrevista citada.

<sup>11</sup> Gustavo Cortés, entrevista citada.

primero realizó la dramaturgia y el segundo la actuación de un monólogo sobre la violencia en el estado de Guerrero.

Artemis Teatro es otro de los colectivos con presencia y reconocimiento en Neza. Su director, Joshua Escalante, originario del municipio, pertenece a una generación posterior a la de Gustavo Cortés. Él nació en 1986, a los 16 años decidió “salir” de Neza para estudiar el bachillerato en el Bachilleres plantel 4 de Culhuacán. Ese distanciamiento le permitió comprender cómo pesan estigmas y estereotipos de quienes son parte de la periferia oriente:

Desde ahí viene un poco este tema social contra la gente que está acá, y digo *contra* porque en realidad son comentarios despectivos, desde un físico, desde un cómo te vistes, desde un cómo hablas. Sobre todo, creo que es más eso lo que hacía que definieran a la zona oriente, era el cantadito, de cómo hablaban y así. Y entonces yo decía, pues no, te ando quedando mal, yo no hablo así. Me decían, es que no te creo que vienes de ahí, en Neza no hablan así.<sup>12</sup>

En el plantel 4, el maestro Guillermo Navarro era el responsable del taller de teatro, espacio que acercó y definió la vocación artística de Escalante, quien continuó su formación como actor para después regresar a Neza a formar su propia compañía, Artemis Teatro. Escalante recuerda el panorama de colectivos teatrales cuando él inició talleres en el Centro Cultural Jaime Torres Bodet, “fue donde empecé a dar clases, ahí nació el taller de Teatro Artemis, a partir de la necesidad de compartir. De compartir lo que ya había aprendido y, sobre todo, tenía mucha inquietud de trabajar con jóvenes y niños”.<sup>13</sup>

En el proceso de conformar su propio grupo de teatro, Escalante se encontró con una realidad sobre el tema de la remuneración de la actividad artística. Cuenta que en los centros culturales y casas de la cultura encontraba placas principalmente de los colectivos Utopía Urbana y Alfa y Omega, pero también advirtió que quienes se dedicaban al arte estaban acostumbrados a “regalar su trabajo”; el público tampoco estaba habituado a pagar por

<sup>12</sup> Entrevista a Joshua Escalante, realizada por M. Cristina Tamariz Estrada, Nezahualcóyotl, Estado de México, 12 de septiembre de 2023. Proyecto Memoria Reciente del Teatro Comunitario en el Oriente de la Zona Metropolitana de la Ciudad de México: Desarrollo, Resignificación y Procesos Identitarios (PTC-ZMCM).

<sup>13</sup> Joshua Escalante, entrevista citada.

un boleto, así que concentró sus esfuerzos en revertir esas dinámicas que afectan la subsistencia de los creadores teatrales.

Escalante se refiere al impacto del teatro en su trayectoria de vida:

A mí me salvó la vida el teatro como adolescente, de venir de una historia de abuso. Probablemente en la secundaria de traer un bagaje ahí medio oscuro, de *bullying* y de violencia por parte de una comunidad estudiantil. El teatro, *pum*, hizo que detonaran muchísimas cosas, como ser humano [...] Entonces creo que también tener esa gratitud con este arte, pues es lo que hace que yo también hoy redefine esta historia y cuando me toca estar a la cabeza del proyecto, de mi propio proyecto.<sup>14</sup>

En cada experiencia de quienes conforman los colectivos con mayor trayectoria en el teatro comunitario en el oriente se advierte un punto de confluencia con relación a sus prácticas artísticas. El trabajo en colectivo para la presentación de su trabajo en festivales y en sus propios foros implica un trabajo de articulación en el quehacer teatral en la periferia. Otro punto de coincidencia es que, independientemente de la identidad del colectivo en cuanto a temáticas y propuesta estética, sus directores se reconocen como agentes de cambio y transformación social.

En su estudio de los colectivos artísticos en contextos periféricos, Bang (2013) señala que las prácticas artísticas implican encuentros y un proceso de construir imaginarios sobre la realidad, de esa manera, pensarse colectivamente como un sujeto activo de transformación. Las prácticas artísticas colectivas implican encuentros con el otro en un proceso de construir imaginarios sobre la realidad, siendo un primer momento de escucha que permite pensarse y sentirse colectivamente como un sujeto activo de transformación. La autora enuncia los colectivos teatrales como espacios en los que se comparten tareas creativas y organizacionales en pro de consolidar narrativas artísticas, resaltando su articulación con procesos de memoria y posicionamiento político frente a múltiples realidades. Así, “La producción artística se convierte en una posibilidad de transformación desde la subjetividad, a través de la creatividad y crítica colectiva que piensa e imagina otras condiciones de existencia” (Bang, 2013, p. 13).

<sup>14</sup> Joshua Escalante, entrevista citada.

## PUNTOS DE LLEGADA

El papel de las actividades artísticas en contextos periféricos implica el reconocimiento de sus participantes como sujetos de cambio social. Para llegar a esta reflexión, es necesario mostrar la construcción sociohistórica del territorio para contar con algunas claves de interpretación que nos permitan identificar tensiones y resistencias a las que se ven enfrentados sus participantes. Ante el cuestionamiento principal, ¿en qué medida la actividad teatral en la periferia permite que las personas se apropien de uno de los instrumentos de producción cultural para convertirse en los autores de su propia representación social? Una respuesta tentativa apunta a la posibilidad de revertir representaciones impuestas desde otros intereses sociales y políticos para incidir directamente en la construcción de su propia representación. En este contexto, el quehacer teatral se convierte en un recurso para la formación de identidades autónomas.

El teatro en la periferia expresa dinámicas de resistencia contra identidades impuestas desde el prejuicio o el estigma. Para las clases dominadas, la producción de su imagen es una de las principales restricciones a las que se ven sometidas, no hablar sino ser habladas, como anota Bourdieu. Las clases dominadas habitan espacios sociales donde su identidad es objetivada y heterónoma, “hay una labor de representación mediante una teatralización y una estetización de su persona y de su comportamiento con el objetivo de poner de manifiesto su condición social, y sobre todo, de imponer su representación”. Por ello, el valor social de la actividad teatral en la periferia oriente apunta a confrontar las dinámicas de exclusión impuestas desde sus propios imaginarios. Las clases dominadas asumen la imposición de una representación distorsionada o fragmentada. Desde este planteamiento, el teatro en la periferia se convierte en una alternativa para reconfigurar esas representaciones impuestas; las prácticas artísticas son una alternativa vital en las geografías de la exclusión. Si reconocemos como parte de la desigualdad social de los grupos dominados el no acceder a los instrumentos de producción cultural para ser autores de su propia representación social, vale considerar al teatro en la periferia como una forma de apropiarse de esos instrumentos y crear así identidades autónomas.

## LISTA DE REFERENCIAS

- Bang, C. (septiembre, 2013). El arte participativo en el espacio público y la creación colectiva para la transformación social. *Creatividad y Arte. Creatividad y Sociedad*, 20, 1-25.
- Bourdieu, P. (2004). *El baile de los solteros*. Barcelona: Anagrama.
- Frischmann, D. (1990). *El nuevo teatro popular en México*. México: INBAL/CITRU.
- Haraway, D. (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Barcelona: Ibérica.
- Haraway, D. (1987). Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575-599.
- Ocotitla Saucedo, P. (2000). *Movimientos de colonos en Ciudad Nezahualcóyotl: Acción colectiva y política popular, 1945-1975* (Tesis inédita de maestría). UAM-Iztapalapa, México.
- Portal, M. A. y Ziri6n, A. (2019). *Periferias. Antropología en los límites de la ciudad y la cultura*. México: UAM/Gedisa.
- Piga, D. (1978). El teatro popular: consideraciones históricas e ideológicas. En G. Luzuriaga, *Popular theatre for social change in Latin America. Latin American Center* (pp. 3-23). California: Universidad de California en Los Ángeles.
- Rindone, F. (agosto-septiembre, 2020). La calle como espacio escénico y como vocación: algunas reflexiones sobre el teatro callejero en Buenos Aires. *Urdimento, Florianópolis*, 2(38), 1-25.
- Sánchez, J. A. (2016). *Ética y representación*. México: Paso de Gato.
- Vázquez, R. (1998). *La represión infantil, versión de Utopía Urbana*. México: Edición de autor.



CAPÍTULO 2.  
ACONTECIMIENTO TEATRAL, CUERPO HÍBRIDO  
Y CONSTRUCCIÓN ÉTICA:  
LA POTENCIA TRANSFORMADORA  
DEL TEATRO COMUNITARIO EN EL ORIENTE  
DE LA CIUDAD DE MÉXICO

Néstor R. Martínez Gutiérrez

INTRODUCCIÓN

La experiencia de quienes han tenido algún tipo de encuentro con el teatro se puede entender de diversas formas y en distintos niveles. Por un lado, está la experiencia de los artistas escénicos que han atravesado por un espacio de formación que en mayor o menor medida ha modificado su historia de vida. Los testimonios recopilados dentro del proyecto Memoria Reciente del Teatro Comunitario en la Región Centro de México: Desarrollo, Resignificación y Procesos Identitarios, 2023-2024 dan cuenta de ello. Los motivos por los que una persona decide dedicar su vida al teatro son muy variados, y en ocasiones puede suceder por encuentros casuales o fortuitos, como algún taller o curso al que se asiste por mero esparcimiento o simple curiosidad, pero que tiene implicaciones importantes que repercuten en la vida de las personas. En otros casos, puede ocurrir por influencia familiar, por simple gusto o por una mayor exposición a este tipo de actividades desde una edad temprana.

Si a lo anterior se le suma un contexto desfavorable y una situación social precarizada, el encuentro con el teatro no sólo es un evento fortuito e improbable, sino que se vuelve prácticamente un milagro. Por eso, quienes deciden dedicar su vida a la profesión teatral, ven en ella una forma de resistir a las lógicas de precarización e injusticia en las que viven. El teatro se vuelve entonces una necesidad y una postura política.

Por otro lado, están aquellos que asisten a una puesta en escena, el espectador a quien está dirigida la obra y con los que se busca generar un diálogo; en el mejor de los casos, una experiencia colectiva trascendente que de alguna manera contribuya a la reflexión colectiva de la vida y de lo que es vivir en sociedad. De esta forma, el teatro comunitario, al igual que el teatro dicho sin más, adquiere una dimensión política, social, ética y estética. El teatro es ir al encuentro del otro, el acontecimiento escénico va más allá de un momento de afectación entre quienes actúan y entre quienes observan, este implica una experiencia de transformación de quienes coparticipan del acontecimiento escénico.

En este sentido, el presente trabajo busca analizar, partiendo de dos definiciones particulares de lo que se ha entendido como *acontecimiento escénico/teatral*, la afectación en las historias de vida de las personas integrantes de algunos colectivos de teatro comunitario en el oriente de la Ciudad de México a partir de su experiencia en el quehacer teatral, así como en su relación con la comunidad.

Tomando como base los estudios sobre el carnaval y la noción de hibridación como acto ético de Mijaíl Bajtín, se pondrá sobre la mesa la potencia disruptiva del teatro comunitario y popular como un teatro que busca el encuentro con el otro a partir de la apropiación de la calle y los espacios públicos, la preeminencia del cuerpo como territorio performativo para cuestionar el estatus cosificado del poder y el acto ético que surge de la relación entre artistas, comunidad y sociedad. La reflexión de estos elementos tiene como propósito brindar argumentos y evidencia del potencial transformador del teatro no sólo a partir del encuentro con la comunidad, sino a partir de la experiencia y el trabajo que realizan los colectivos teatrales y artistas escénicos como actores de la misma comunidad en donde trabajan y que ven en el teatro una forma de contribuir a resolver problemáticas sociales de distinta índole, lo que Bajtín (2000) denomina *construcción estética del acto ético*.

## ACONTECIMIENTO TEATRAL: CONVIVIO, *POIESIS* Y EXPECTACIÓN. SU RELEVANCIA DENTRO DEL TEATRO COMUNITARIO

Más allá del amplio bagaje teórico que se puede encontrar respecto a las implicaciones y características de lo que se define como *acontecimiento*

*teatral*, se retoman dos definiciones puntuales que, desde la perspectiva del presente trabajo, son complementarias dentro del esquema conceptual de los estudios escénicos y teatrales.

En primer lugar, Fischer-Lichte (2011) propone una definición de *acontecimiento escénico* que tiene como base los análisis realizados sobre mediación, materialidad y semioticidad. En este sentido, señala tres aspectos que construyen el acontecimiento escénico:<sup>1</sup>

- La autopoiesis del bucle de retroalimentación y el fenómeno de emergencia. Conceptos tomados de los biólogos Humberto Maturana y Francisco Varela, quienes hacen referencia a la capacidad de un sistema de reproducirse y mantenerse a sí mismo. En este sentido, el acontecimiento escénico refiere al hecho en el que todos los participantes son parte activa del mismo y no se mantienen como meros espectadores. Las acciones realizadas en tiempo presente tienen como consecuencia un proceso de afectación.
- La desestabilización y el desmoronamiento de las oposiciones dicotómicas de quienes participan del acto escénico (relaciones sujeto-objeto, observador-observado, etcétera).
- Las situaciones de liminalidad que experimentan los participantes en la realización escénica y las transformaciones vinculadas a ellas. Este concepto es retomado de los estudios de Victor Turner y que en Latinoamérica tienen su correspondencia en las investigaciones realizadas por Ileana Diéguez sobre escenarios liminales y las prácticas socioestéticas que ocurren en el espacio público.

Desde esta perspectiva, el acontecimiento escénico implica una experiencia liminal de transformación que ocurre durante la realización del acto escénico compartida por aquellas personas que participan del mismo. Esto implica la desestabilización de las relaciones dicotómicas, la sustitución del tiempo cotidiano por un tiempo ritual/sagrado vinculado a los actos realizados por las y los artistas que, a través de distintos medios, nutren, sostienen y modifican junto con el resto de los asistentes el acontecimiento escénico. Sin embargo, como se señalará más adelante, esta experiencia va más allá

<sup>1</sup> En un sentido más amplio, Fischer-Lichte se refiere al acontecimiento escénico (y no únicamente teatral) a partir de lo que denomina *estética de lo performativo*, la cual atraviesa distintas manifestaciones escénicas como el *performance*, el *happening*, el *fluxus*, el *body art*, el *action art* o *life art*, etc., así como la combinación de otras disciplinas artísticas marcadas principalmente por las acciones físicas de sus ejecutantes.

de la duración *in situ* del acto escénico y, aunque de manera subjetiva, tendrá implicaciones en la historia de vida de los participantes. Es decir, ocurre un proceso de transformación vinculado a la experiencia vivida.

Por su parte, Jorge Dubatti (2011) se centra en el estudio y la definición del acontecimiento teatral. Este se construye de tres subacontecimientos que surgen en el momento específico de una puesta en escena: el convivio, la *poiesis* y la expectación:

- El convivio o el acontecimiento convivial es aquel que se da por la presencia del cuerpo presente sin intermediación tecnológica de un grupo de personas (actores, actrices, espectadores, técnicos, etc.) en un tiempo y espacio determinados. El teatro se vive con los otros.
- La *poiesis* teatral se entiende como el nuevo ente que se produce a partir de la acción corporal de actores y actrices, el cual involucra tanto la acción de crear como el objeto creado, fabricado: “producción es el hacer y lo hecho. La *poiesis* es acontecimiento *en* el acontecimiento y, a la vez, es ente producido por el acontecimiento” (Dubatti, 2011, p. 38).
- La expectación se explica a su vez como la consciencia de la naturaleza otra del ente *poiético*, es decir, la distancia ontológica de la consciencia entre aquellos que asisten al acontecimiento teatral y la consciencia de la especificidad *poiética* de dicho acontecimiento y su salto respecto de la vida cotidiana. De manera semejante a lo que señala Rancière (2010), la expectación no se limita a la contemplación del acontecimiento teatral, sino que contribuye a multiplicarla y a generarla.

Convivio, *poiesis* y expectación son entonces inseparables en el acontecimiento teatral:

La zona de acontecimiento resultante de la experiencia de estimulación, afectación y multiplicación recíproca de las acciones conviviales, poéticas (corporales: físicas y físicoverbales) y expectatoriales en relación de compañía. El teatro, en suma, como espacio de subjetividad y experiencia que surge del acontecimiento de multiplicación convivial-poética-expectatorial (Dubatti, 2011, p. 43).

En este mismo sentido, el estudio del acontecimiento teatral propone analizar los elementos vinculados a este, es decir, los materiales tangibles o intangibles generados antes o después de la realización de una puesta en

escena y no como tal el estudio o la explicación del acontecimiento en sí, ya que “en tanto experiencia vital, efímera y aurática, el teatro se relaciona con la infancia; *in fable* es justamente el que no habla” (Dubatti, 2011, p. 36). El acontecimiento teatral rebasa la experiencia de lo verbalmente comunicable. Ya Agamben (2016) ha señalado la imposibilidad de mantener el misterio a partir de la historia, “el misterio, que se ha consumido íntegramente en una historia, nos quita la palabra, se encierra por siempre en una imagen” (p. 17).

Se propone, entonces, realizar el análisis del acontecimiento teatral a partir de sus bordes: el estudio del texto dramático, las bitácoras, ensayos, grabaciones, anotaciones, fotografías, críticas y demás materiales generados en el proceso de construcción de la puesta en escena. De esta manera, el investigador o investigadora escénico busca analizar su propia experiencia convivial, así como los elementos, residuos, huellas y testimonios mencionados.

El presente trabajo busca colocarse en esa dimensión a partir de la expectación de las obras *Espejismos/Corte A* y *Salitre*.<sup>2</sup> El análisis de la propia experiencia convivial es el principal punto de partida, así como las conversaciones compartidas con las y los integrantes de los grupos teatrales, los apuntes, el análisis de los textos dramáticos y de las entrevistas realizadas son la guía para aproximarse, en la medida de lo posible, al estudio del acontecimiento teatral vinculado a las obras mencionadas y a las entrevistas realizadas que dan cuenta del tránsito de los artistas en su encuentro con el teatro.

La necesidad de fusionar las definiciones propuestas por Fischer-Lichte y Dubatti tiene que ver con la complementariedad de elementos y conceptos para pensar el acontecimiento escénico/teatral. Desde esta perspectiva, se considera que el acontecimiento escénico descrito por Fischer-Lichte como experiencia liminal se da únicamente en momentos específicos, bajo circunstancias particulares y que no implica necesariamente su “aparición” en toda puesta en escena. El componente de *autopoiesis* como ciclo de retroalimentación y la desestabilización/rompimiento de las relaciones dicotómicas implican un tipo de actividad poética/corporal particular por parte de los artistas y una disposición para involucrarse de manera más

<sup>2</sup> Ambas puestas en escena nacen dentro del proyecto Memoria Reciente del Teatro Comunitario en la Región Centro de México: Desarrollo, Resignificación y Procesos Identitarios, 2023-2024. Estas obras están enmarcadas dentro de lo que se denomina *teatro verbatim* y toman como base el testimonio de las personas entrevistadas durante dicho proyecto.

profunda por la parte expectante que no siempre ocurre. La experiencia liminal tiene implicaciones que no necesariamente suceden en toda puesta en escena. Esta experiencia compartida, aunque inenarrable, puede llegar a ser reconocida por la comunidad como *poiesis* generadora de nuevos sentidos. Cuando se dice que ninguna función es igual a otra se afirma que los elementos que conforman el acontecimiento teatral: convivio, *poiesis* y expectación, no ocurren nunca de la misma manera.

La experiencia del teatro comunitario parece tener un papel doblemente relevante en su componente de convivialidad no sólo para quienes participan en la creación y expectación de una puesta en escena, sino como experiencia colectiva más allá del espacio-tiempo en el que ocurre una presentación. Esto es particularmente relevante cuando los artistas están vinculados de manera personal por su origen e historia de vida al lugar en donde llevan a cabo su trabajo y propuesta artística. Desde las distintas perspectivas de lo que es el teatro comunitario, se puede hablar de un teatro *para* y *de* la comunidad (Chávez, 2021) en el sentido en que las propuestas realizadas por estos colectivos buscan abordar temas que le son propios a la comunidad. Con ello no se busca demeritar la potencia creadora y transformadora de distintas manifestaciones escénicas y teatrales; sin embargo, las particularidades que existen dentro de la experiencia del teatro comunitario desempeñan un papel relevante para creadores y para la comunidad que participa de la misma.

En este sentido, uno de los elementos por demostrar en el presente trabajo, a partir del análisis de la propia experiencia convivial durante el proceso de investigación, la expectación de las puestas en escena y el análisis de los testimonios recopilados en el proyecto Memoria Reciente del Teatro Comunitario en la Región Centro de México: Desarrollo, Resignificación y Procesos Identitarios, es el hecho de que se puede decir que las repercusiones del acontecimiento teatral van más allá del cronotopo en el que se desarrolla una puesta en escena. Como lo señala Carlos Domínguez, “yo creo que el teatro, independientemente de que sea teatro comunitario, lo que tiene es que hay una serie de acontecimientos que están vinculados con procesos de más largo plazo y que son con las trayectorias de vida de los que están involucrados”.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Entrevista a Carlos Domínguez, realizada por Néstor Gutiérrez, vía remota por Zoom, 1 de junio de 2024.

Desde esta perspectiva, el acontecimiento teatral adquiere una nueva dimensión, trasciende su propio tiempo y sus ecos se expanden a través de la vida de las personas y de la comunidad que participa de ella. El artista adquiere entonces un compromiso ético y estético, puesto que el encuentro con el teatro implica ya un cambio de paradigma en su historia de vida y es a partir de la misma que muchos de los artistas consideran que compartir su trabajo es una forma de contribuir a atender distintas problemáticas sociales como la inseguridad, la violencia, la exclusión o la falta de oportunidades, tal como a ellos y ellas mismas les ha ocurrido en su momento. El trabajo comunitario que realizan, al menos dentro de los casos analizados, se vuelve entonces un trabajo *para* la comunidad. Más que buscar involucrar en los procesos creativos a los vecinos y vecinas de la colonia, lo que se ofrecen son espectáculos del interés del público sobre temas que le son propios.

Como se verá más adelante, el encuentro con el teatro genera un cambio en la historia de vida de las y los artistas (parte de una experiencia liminal por la que se ha atravesado) y a partir de la cual se van generando nuevos sentidos y formas de ser entre sus participantes: artistas, vecinos, niñas y niños, gente de la tercera edad, familias enteras que van al encuentro del otro en el complejo entramado que es vivir en sociedad y en donde se va (re)construyendo una visión del mundo y de la comunidad misma.

## TEATRO COMUNITARIO Y CARNAVAL

Como señala Roberto Vázquez (2021), creador con una amplia trayectoria en el oriente de la Ciudad de México, para el teatro comunitario el espacio de la representación y de los espectadores no siempre queda perfectamente delimitado, el teatro comunitario es también popular y callejero, es aquel que va a la búsqueda y al encuentro del público en escuelas, plazas, mercados y calles. Espacios que no son diseñados para la representación teatral pero que adquieren un nuevo significado a partir de la misma.

Si bien no todo el teatro comunitario es un teatro que sale a la calle, una de las características de las agrupaciones del oriente de la Ciudad de México es la transformación de distintos espacios como las salas de sus casas, cocheras y calles para la realización de espectáculos escénicos. Es común que los artistas adapten sus propios espacios para generar foros teatrales, salones de ensayo y casas de cultura para la comunidad. Como lo ha hecho el propio Roberto Vázquez: “en mi casa, por ejemplo, yo había sa-

queado dos habitaciones que mi papá usaba como bodegas para chácharas y en un tiempo hice un teatro en forma ahí, con su templete, sus cortinas, sus luces”.<sup>4</sup>

Como menciona Julio César López Cabrera (2021), sería muy difícil llegar a una definición de lo que es el teatro comunitario puesto que una de sus principales características es la heterogeneidad de sus propuestas y el hecho de que sus orígenes se extienden a tiempos anteriores a la época colonial. Sin embargo, lo que sí se puede afirmar es que existen agrupaciones y compañías de teatro comunitario que encuentran en el componente callejero y popular su razón de ser ofreciendo un teatro *para, con y/o de* la comunidad (Chávez, 2021).

En este sentido, el teatro comunitario en su dimensión popular y callejera establece un interesante paralelismo con el carnaval. En ambos, la frontera espacial entre representación y vida cotidiana se encuentra desdibujada. En el carnaval no existe diferencia entre actores y espectadores, el pueblo es partícipe de este. No sólo lo observa, lo vive, no se puede escapar de él porque no tiene fronteras, es un tiempo que todo lo inunda. Representación de la vida, establece un momento especial y de renovación, ciclo de vida y muerte: “el carnaval no era una forma artística de espectáculo teatral, sino más bien una forma concreta de la vida misma, que no era simplemente representada sobre un escenario” (Bajtín, 1998, p. 7).

Si bien el carnaval niega cualquier forma escénica y distinción entre actores y espectadores, se puede establecer una comparación entre quienes hacen teatro popular y de calle, y el bufón como figura ilustre y degradada a la vez, autorizada para criticar al rey –figura arquetípica del poder– y señalar aquello que dicho por alguien más podría ser sujeto de juicio. Esta relación entre el carnaval y teatro popular es la que se analizará más adelante, ya que a partir de esta emerge un potente dispositivo de cuestionamiento social. Más relevante es el hecho de que estos personajes, producto de la Edad Media y el Renacimiento, no actúan ni dejan de ser ellos mismos, sino que encarnan una forma especial de vida situados en una frontera entre vida y arte, voz popular del pueblo, establecen un vínculo entre vida cotidiana y carnaval, entre el poder y el pueblo. ¿Qué son los actores de

<sup>4</sup> Entrevista a Roberto Vázquez, realizada por J. Carlos Domínguez Virgen y M. Cristina Tamariz Estrada, Ciudad de México, 14 de julio de 2022. Proyecto Memoria Reciente del Teatro Comunitario en el Oriente de la Zona Metropolitana de la Ciudad de México: Desarrollo, Resignificación y Procesos Identitarios (PTC-ZMCM).

estas compañías sino aquellos que hablan a través de su testimonio sobre la vida y ser de la comunidad?

Aunque Bajtín centra su estudio en la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento europeos, su reflexión es útil para establecer similitudes con el teatro callejero, popular y comunitario. El carnaval es el tiempo popular y de renovación, de abundancia, de igualación e inversión de papeles, y son los bufones los encargados de representar y cuestionar al rey. Lo anterior no quiere decir que el carnaval de la Edad Media sea igual al teatro comunitario que se realiza en México en la actualidad. Sin embargo, existen elementos que vale la pena analizar para pensar su potencial subversivo en la actualidad, tal como lo harán las propuestas escénicas que realizan los grupos de teatro comunitario del oriente de la Ciudad de México.

El teatro que va a la calle, al encuentro del público y, más aún, el teatro que es pensado para la comunidad en donde se abordan temáticas que le son propias, es un detonador para modificar, como señala Judith Butler (1998), su estatus cosificado. Es un espacio para cuestionar, reflexionar e internalizar procesos que no siempre son visibles o han sido conscientes. La inversión del mundo a partir del tiempo y la experiencia teatral tiene repercusiones en la cotidianidad de aquellos que participan, comparten y cohabitan de ella.

En el caso de las obras *Espejismos/Corte A* y *Salitre*, el discurso abarca precisamente una realidad que les es propia a sus creadores. El trabajo de puesta en escena permite cuestionar e invertir el estatus de los personajes que representan el poder y el abuso para así generar grietas que dan paso a la reflexión del cuerpo colectivo, de la realidad social y del tiempo que acontece. El teatro comunitario enfatiza el componente social, popular y convivial al no perder de vista los intereses de la comunidad, al buscar entablar un diálogo y al ser parte de ella. Como señala Cristina Tamariz (2024), los teatreros del oriente de la Ciudad de México han tomado la decisión de trabajar en sus lugares de origen como una manera de contribuir a la transformación de sus espacios.

## CUERPO HÍBRIDO Y CONSTRUCCIÓN ÉTICA

Continuando con la idea del carnaval, el estudio de Mijaíl Bajtín (1998) sobre la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento analiza la

historia de la risa, la fiesta popular y el cuerpo grotesco a partir de la obra de Rabelais y de la cual se recupera también la noción de cuerpo híbrido.

En primer lugar, la referencia al cuerpo grotesco en relación con la comedia busca recuperar la potencia subversiva del cuerpo que cuestiona el sentido de las cosas y el *statu quo*. La figura escindida e incompleta de quien muestra una realidad que no quiere ser vista se erige como un organismo desestabilizador y desorganizador en contraposición a lo bello, estético y normado.

La imagen inacabada de lo grotesco mantiene su esencia incompleta, abierta, naciente y muriente. El cuerpo incompleto encarna el ciclo de vida y de muerte, es un cuerpo embrionario que sólo nace para volver a morir, que encarna para dar vida a un nuevo ser. ¿No es el cuerpo grotesco el encargado de mantener abiertas las venas del mundo? “En realidad el grotesco, incluso el romántico, ofrece la posibilidad de un mundo totalmente diferente, de un orden mundial distinto, de una nueva estructura vital, franquea los límites de la unidad, de la inmutabilidad ficticia (o engañosa) del mundo existente” (Bajtín, 1998, p. 40).

El cuerpo grotesco existe como contravención al cuerpo legislado, utiliza la comedia y la risa como herramienta para invertir las reglas del juego y renovar el mundo. El mundo al revés en el tiempo de carnavales tiene una relación directa con el teatro (sin ser teatro) y con su capacidad para cuestionar la inamovilidad de las cosas. Así como Butler (1998) considera el género como una construcción y un acto performativo, es precisamente en esa performatividad en donde “surge la posibilidad de cuestionar su estatus cosificado” (p. 197). La performatividad del cuerpo permite desestabilizar los principios que legislan al mundo, la idea de un cuerpo abierto e inacabado sirve como punto de apoyo para la renovación de unos principios que serán siempre contingentes.

En segundo lugar, los conceptos de *hibridación* y de *cuerpo híbrido* son un proceso de construcción histórica que se nutre de su relación con los otros en un constante proceso de retroalimentación. “En el centro de su concepción del mundo se encuentra el hombre en permanente interacción con sus semejantes mediante el lenguaje entendido como acto ético, como acción, como comunicación dinámica, como *energeia*” (Bubnova, 2006, p. 100). Es aquí donde surge la relación del acontecimiento teatral y acto ético. Qué es el teatro sino una relación dialógica, el encuentro entre dos o más cuerpos, la relación que surge con el otro y la experiencia de la alteridad en donde se construye el mundo:

[Bajtín] observa la hibridación como una de las modalidades principales de la conciencia histórica y del proceso de formación de los lenguajes; pero en los espacios artísticos y literarios, particularmente en la novela, la define como un procedimiento (o sistema de procedimientos) intencional en el cual se mezclan dos lenguajes sociales, dos conciencias lingüísticas diferentes. Para Bajtín el híbrido novelesco –y podemos extenderlo al amplio territorio del arte– es un *sistema de combinaciones de lenguajes organizado, intencional y consciente, desde el punto de vista artístico*. La hibridación, pues, está estrechamente vinculada a la confrontación dialógica de lenguajes (Diéguez, 2014, p. 54).

Si el cuerpo teórico bajtiniano se puede dividir en tres contribuciones principales: la teoría del sujeto, la teoría del lenguaje y la teoría de la novela, la primera remite directamente a su filosofía del acto ético “en cualquier ámbito específico de la actividad del hombre, lo que define al ser humano en cuanto tal es la relación con el otro en el acto creador. De esta manera, la alteridad se encuentra en el centro del pensamiento dialógico bajtiniano” (Bubnova, en Bajtín, 2000, p. 13).

El estudio sobre el acontecimiento escénico/teatral se encuentra en los bordes de dicha reflexión, ya que el acontecimiento escénico/teatral no se puede crear sin el otro, con quien se construye la puesta en escena y sin el cual, sin su complicidad, se pueden cuestionar y poner en entredicho las relaciones normadas y el estatuto del poder.

El mundo es, pues, el territorio en el cual se desarrolla nuestra actividad, concebida siempre en una estrecha interacción con el otro. Así, cada quehacer nuestro tendrá el carácter de un encuentro con el otro basado en una responsabilidad específica que la relación con el otro genera: debido a mi posición única e irrepetible en el espacio y el tiempo, yo soy la única persona capaz de realizar mis actos concretos, que repercuten de una manera concluyente en el otro, pero antes que nada, que están hechos “para el otro”, buscando su mirada y su sanción. Lo que sucede entre nosotros es, entonces, un “acontecimiento del ser”, un suceso dinámico abierto, que tiene carácter de interrogación y respuesta a la vez, y una proyección ontológica: el “acontecimiento del ser” es, en ruso, *sobytie bytia*, un “ser juntos en el ser”. Cualquier acto nuestro, cuando no es fortuito, sino que obedece a la tensión permanente del deber ser que proviene de la presencia del otro, es un acto entendido específicamente como “acto ético” (Bubnova, en Bajtín, 2000, pp. 17-18).

Esto se relaciona de distintas maneras con los objetivos del presente trabajo. Primero, la importancia de la construcción del mundo a partir del encuentro con el otro refuerza la condición de convivialidad que existe en el teatro. Segundo, la importancia de la construcción de un mundo como acto ético adquiere relevancia de manera general en la sociedad, pero de manera particular en los procesos de creación y en la manera en que se relacionan los integrantes de las agrupaciones teatrales del oriente de la Ciudad de México con la comunidad, así como su papel dentro de las relaciones sociales que se desarrollan en sus lugares de origen. Tercero, la relación que existe entre la potencia subversiva del *corpus* teórico de Bajtín con todo lo que implica el tiempo de carnaval, su relación con el acontecimiento escénico/teatral y, de manera particular, la forma en que se manifiesta en el trabajo de dichas agrupaciones teatrales.

En conclusión, sumar a este análisis el papel del cuerpo grotesco, la construcción de un cuerpo híbrido y del acto ético dentro del contexto del teatro comunitario tiene dos propósitos principales:

- Reforzar la idea subversiva del cuerpo para cuestionar el estatus cosificado de las cosas es un acto performativo que adquiere especial énfasis durante las representaciones teatrales creadas por estos grupos, ejemplifica la encarnación del sujeto que invierte el estatus de quien ejerce la violencia y detenta el poder, diluye su fuerza, cuestiona las funciones y se manifiesta sobre estas figuras que en el mundo cotidiano/legislado se vuelven tabúes.
- Mostrar que la hibridación del cuerpo social tiene como consecuencia un proceso de constante construcción/reconstrucción de sí misma a partir de la particular relación que surge entre artistas y comunidad como sólo una parte del complejo entramado social. Aquel que va al encuentro de otro y de su construcción dialógica constituye la estética del acto ético. El acto ético como construcción del mundo se da a partir de la mirada y el diálogo con el otro: yo para mí, yo para el otro, el otro para mí (Bajtín, 2000). Esta arquitectura es un proceso autopoietico que se alimenta a través de la convivialidad de un grupo de personas. En este sentido, el acontecimiento teatral que ocurre en el espacio-tiempo de una función es sólo una parte de los procesos subjetivos y sociales que se dan entre artistas y comunidad, el cual se extiende más allá del mismo y tiene repercusiones en las historias de vida de las personas.

## LA EXPERIENCIA DE LAS OBRAS *ESPEJISMOS/CORTE A Y SALITRE*

*Espejismos/Corte A*<sup>5</sup> y *Salitre*<sup>6</sup> surgen del proyecto de investigación Memoria Reciente del Teatro Comunitario en la Región Centro de México: Desarrollo, Resignificación y Procesos Identitarios en el Oriente de la Ciudad de México. Ambas piezas fueron construidas a partir de las entrevistas realizadas a integrantes de distintas agrupaciones teatrales y utilizaron la técnica de teatro *verbatim* para su creación. En este apartado se analizan ambas obras a la luz de los elementos teóricos previamente mencionados.

En primer lugar, *Espejismos/Corte A* narra la experiencia de cuatro jóvenes originarios del oriente de la Ciudad de México y su llegada al quehacer teatral. Sin ser completamente evidente, el testimonio corresponde a cada personaje, ya que los diálogos se van alternando entre las diferentes voces; la obra narra parte de la historia de cuatro jóvenes artistas, sus primeras experiencias, sus anhelos y perspectivas, los procesos que vivieron dentro de diferentes agrupaciones teatrales de las que han formado parte, hasta llegar al tema de violencia y abuso sexual, experiencias por las que han atravesado en distintas formas y niveles las integrantes del elenco.

La obra hace uso de elementos farsicos que ayudan a invertir el papel de la autoridad y abuso que es señalado dentro de la obra. Este elemento me parece relevante, ya que la exageración, la comedia y el absurdo que se presentan en la actuación de las artistas son una vía para aproximarse a temas que suelen ser sumamente complicados. La performatividad del cuerpo y el juego que aparece entre el testimonio y la farsa son elementos que ayudan a cuestionar el estatus de poder y a volver conscientes los procesos de violencia y abuso que han vivido.

El develamiento del abuso hace que aquellos y aquellas que se encontraban en una posición de vulnerabilidad adquieran un estatus de empoderamiento y vayan restando poder a quien antes lo ejercía, mostrando su fragilidad y autoritarismo. El trabajo creativo, así como las reflexiones

<sup>5</sup> *Espejismos/Corte A* se estrenó el jueves 21 de abril de 2024 en el Centro de Arte Dramático A. C. (CADAC), en Coyoacán, en la Ciudad de México. El elenco está conformado por: Jenn Cruz, Dalia Burgoa, Rosa Luna, Cristian Sánchez y, como actores invitados, Horacio Trujillo y Carlos Domínguez.

<sup>6</sup> *Salitre* realizó una primera función a público abierto el 15 de marzo de 2024, en el Foro Artemis Teatro en Ciudad Nezahualcóyotl. Su estreno formal se realizó el 6 de abril de 2024, en el marco del Festival de Arte Comunitario en Zacualtipán, Hidalgo, organizado por la agrupación teatral Vaca 35. El elenco está conformado por Roberto Vázquez, Joshua Escalante, Gustavo Cortés, Nora López, Leticia Díaz, Melanie Razo y Mayte Gaos.

y discusiones que ocurren en un proceso de montaje para dar vida a una obra son sólo una parte del amplio proceso que tuvieron que vivir los artistas para llevar a escena un tema tan complejo como la violencia y el abuso sexual. El teatro se ofrece como un medio para restituir la identidad y el derecho de las artistas.

Más interesante aún es la pronunciación de los diálogos por quienes han dado su testimonio para la puesta en escena realizando un juego de (re)presentación en donde se pone entre paréntesis la ficción para pasar al testimonio en su sentido más puro y simple. El proceso sirve no sólo para empoderar a las actrices, sino como una postura política que parte de un proceso interno de cada una de las artistas que, a su vez, buscan dar voz a aquellas personas que han vivido o que actualmente viven experiencias similares:

Ahora puedo expresar cosas que tenía muy guardadas. Lo tenía muy guardado y eso me hacía ser muy nerviosa, me hacía ponerme muy tensa. Y, además, no era como que yo quisiera que la gente se enterara de lo que me pasó a mí, pero ahora que lo saben, creo que es importante y puede ayudar a otras personas a salir de este tipo de situaciones. Entonces, me gusta que la gente sepa que puede tener el valor de salir y pues también a mí me gustaría ser una persona que ayude en ese tipo de situaciones a más gente, porque pues si lo hice con una persona que de cierta manera me importaba, pues también se puede hacer en otros casos. Era mucha manipulación (Domínguez, 2024a, p. 25).

Por su parte, *Salitre* cuenta la historia de un grupo de teatreros –con una trayectoria reconocida en el oriente de la Ciudad de México– que son acusados de alterar el orden público, pero que en verdad lo único que hacían era ensayar una obra de teatro en la calle. Al tiempo que esto ocurre, cada artista es interrogado por el Ministerio Público dando argumentos absurdos sobre su detención, tergiversando la información obtenida en los interrogatorios y mostrando parte de la realidad que se padece y la manera en que puede llegar a operar el sistema de justicia en México. Es clara la relación que existe entre la violencia sistémica que ejerce el Estado y el simple hecho de vivir en las zonas periféricas de la Ciudad de México, en donde arte y teatro quedan relegados y no tienen ningún valor para las autoridades y gran parte de la población.

Uno a uno, los artistas son interrogados para dar su declaración en donde dan cuenta también de parte de su historia y los motivos que los han

llevado a elegir el teatro como profesión. Dentro de los separos existe una interacción violenta, de burla y acecho ejercido por el personaje de la Perra,<sup>7</sup> que representa la violencia, la pobreza y la precarización que se viven en cualquiera de las zonas periféricas de la Ciudad de México. El resultado es un ciclo de reproducción de violencia que parece no tener fin:

A mi abuelita la expulsaron de una vecindad en el Centro Histórico cuando Uruchurtu se puso a derrumbar edificios para dizque renovar esos barrios viejos. A mi mamacita la expulsaron después, cuando construyeron el metro, la estación esa grandota de Pantitlán. De ahí se fue a mero Texcoco a trabajar en una fábrica de textiles. Conoció a mi papá que venía de Oaxaca y me tuvieron a mí y a seis hermanos, dos varoncitos y cuatro hembras. Mi papá se hizo policía bancario, dizque muy honesto, pero se lo tronaron en un asalto y mi mamacita se quedó sola. No le pagaron la pensión que le correspondía que porque había errores de ortografía en unos documentos. De mis hermanas, a varias las ultrajaron sin que nadie pudiera hacer nada. De mis hermanos, uno desapareció [...] Yo soy el más morrito [*sic*], pero desde chavito [*sic*] he andado en las calles carroñando o buscando un hueso qué roer. Por eso me dicen “el Perro” [*sic*] (Domínguez, 2024b, p. 21).

Al final de la obra, este personaje adquiere un nuevo estatus de poder al ocupar el lugar que deja vacante el policía que es persuadido por el testimonio de los artistas. Los dos personajes que representan el sistema de justicia, policía y agente del Ministerio Público, aparecen con máscaras que recuerdan a la comedia del arte, los elementos exagerados y grotescos sirven para mostrar el absurdo y lo endeble que puede resultar bajo ciertas circunstancias la figura de quienes detentan el poder. Nuevamente, el cuerpo adquiere una dimensión preeminente como territorio de performatividad y potencial disruptivo del poder estatificado. El personaje del policía lleva a cabo una acción de desenmascaramiento, acto simbólico al momento de recuperar su libertad y autonomía, es transformado por el testimonio de los detenidos que narran su vida a través del teatro, representa la posibilidad de un proceso de transformación/emancipación que puede suceder en

<sup>7</sup> Vale la pena mencionar que este personaje, escrito originalmente en masculino, fue representado por la actriz Melanie Razo, lo cual genera un nuevo sentido del texto dramático en términos prácticos y simbólicos. La Perra, al ser interpretada por una mujer, puede provocar rápidamente una lectura de la violencia de género que se vive en México.

cualquier persona, incluso en aquellos que ejercen algún tipo de violencia: “todos pueden hacer teatro, también tú”, se escucha al final de *Salitre*.

Sin embargo, así como alguien es persuadido y transformado por el teatro, alguien más es absorbido por el sistema de opresión y violencia. El papel del policía es cedido a la Perra, los brazos del poder se multiplican y extienden para seguir violentando a través de aquellos a los que antes oprimía. Ciclo infinito de reproducción, no niega la compleja realidad de las zonas en donde trabajan y viven estos artistas. El juego de la representación ofrece la posibilidad de liberarse en el plano simbólico de la violencia ejercida sistemáticamente por la autoridad en las zonas limítrofes de la Ciudad de México.

A mi parecer, uno de los elementos de mayor importancia en ambas obras es el hecho de que la figura de poder no sólo es cuestionada, sino confrontada y transformada por quienes son vulnerados y agredidos. El teatro sirve para invertir, al menos de manera simbólica en un primer momento, el estatus de los personajes y de la comunidad misma. El acontecimiento teatral genera una toma de consciencia entre los asistentes sobre el papel que desempeña la figura de abuso y las violencias que cada uno vive en su cotidianidad.

Sin embargo, como lo comenta Carlos Domínguez, si bien el proceso creativo ha ayudado a develar y tomar consciencia sobre el abuso que se sufre y el poder que se ejerce incluso dentro de la propia comunidad teatral, hay todavía “pequeñas cosas en la interacción, en la forma de trabajar, que dan cuenta de que tienen muy internalizada, pues eso, esa figura del poder que existe en el teatro”.<sup>8</sup> Con esto, lo que se quiere decir es que la experiencia escénica y los procesos creativos a través del teatro son sólo una parte del complejo proceso de transformación social. Existen violencias internalizadas que no pueden ser obviadas y cuyo desarraigo implica un trabajo más complejo, en donde el teatro es un elemento poderoso para la transformación, pero que difícilmente será suficiente por sí mismo. Los propios procesos que se viven a través del teatro comunitario, no exentos de las dinámicas de poder y violencia, se van complejizando y transformando con el tiempo.

<sup>8</sup> Carlos Domínguez, entrevista citada.

## GRUPOS TEATRALES Y COMUNIDAD EN EL ORIENTE DE LA CIUDAD DE MÉXICO

El teatro se caracteriza por la convivencia de sus participantes en los procesos de aprendizaje, creación y puesta en escena. La formación escénica casi siempre implica una experiencia comunitaria y convivial en la que un cuerpo colectivo de personas comparte un proceso de aprendizaje en donde se transita por una experiencia distinta del mundo, una experiencia liminal. Los propios procesos creativos y de montaje, así como de puesta en escena, están marcados por la convivencia que se genera entre las personas que conforman los grupos de trabajo. Esto ha sido señalado de manera reiterativa en las entrevistas realizadas.

El teatro y, puntualmente, el teatro comunitario trabaja buscando romper la distancia entre comunidad y artistas, reconociéndose ellos mismos como parte de la comunidad. El proceso de creación es un proceso en el que siempre se tiene en cuenta a la comunidad con la que se comparte el trabajo realizado. En gran medida, estas agrupaciones teatrales trabajan para recuperar precisamente el sentido de comunidad: “convivencia familiar, convivencia vecinal, es eso para mí. Que nos enseñan, de alguna manera, a tolerarnos, a ayudarnos, a convivir, esa cercanía que antes ya se había perdido.”<sup>9</sup>

En el oriente de la Ciudad de México, este proceso adquiere una doble dimensión. La convivencia se refuerza con el trabajo que realizan los grupos teatrales de la mano con la comunidad. La aproximación al teatro no genera solamente un proceso de cambio en los artistas que comparten su quehacer, sino que, a su vez, la comunidad va adquiriendo un nuevo entendimiento y dando un nuevo valor a la cultura involucrándose cada vez más, incluso en la propia organización de eventos y festivales:<sup>10</sup>

La misma comunidad cuida los recursos que llegan para poder hacer el encuentro: las sillas, la lona, las tarimas. La comunidad los está cuidando porque quedan volando en la calle, pues ahí hay que estar echándoles ojo y la comunidad nos ayuda con eso. Y la respuesta de la comunidad verda-

<sup>9</sup> Entrevista a vecinos del foro Roberto Vázquez, realizada por M. Cristina Tamariz Estrada, Ciudad Nezahualcóyotl, Estado de México, 14 de septiembre de 2023. Proyecto Memoria Reciente del Teatro Comunitario en la Región Centro de México: Desarrollo, Resignificación y Procesos Identitarios, 2023-2024.

<sup>10</sup> Tal es el caso del Encuentro Teatral con la Muerte realizado en Ciudad Nezahualcóyotl, que en 2023 cumplió 27 ediciones.

deramente es increíble, los vecinos aprecian que les lleven ese pedacito de cultura, de esparcimiento, de no estar pensando en sus problemas de todos los días, sino que van y se divierten un ratito, aprenden cosas nuevas. Los niños, bueno, ni se diga. También lo disfrutaban mucho.<sup>11</sup>

La gente comienza a reconocerse nuevamente, la convivencia que se tenía en el pasado y que se fue perdiendo en los últimos 30 o 40 años, principalmente después del terremoto que vivió la Ciudad de México en 1985, se ha ido a recuperando a través de distintas manifestaciones artísticas que se presentan en los foros teatrales que han ido proliferando gracias al trabajo de artistas y colectivos.

La asistencia de las personas a los eventos culturales y a las presentaciones escénicas es percibida como algo positivo, no sólo por la convivencia que se da alrededor de la misma, sino por los procesos reflexivos que detona entre las y los espectadores, lo cual puede llegar a verse como un parteaguas para la comunidad. Estos procesos reflexivos, en el mejor de los casos, son internalizados y trasladados a la vida cotidiana. Temas como la violencia intrafamiliar, la precarización social, la delincuencia y las adicciones se van poniendo poco a poco sobre la mesa: “En el caso de las mujeres, pues al ver una obra de teatro que va encaminada a eso, donde les dicen, pues la violencia no es nada más que te peguen, también es por la manera en que te tratan y todo. También les da la oportunidad a ellas de reflexionar y de decir, ‘ah, pues sí, estoy viviendo violencia, situaciones de violencia y no quiero esto ni para mí ni para mis hijos’.”<sup>12</sup>

Aun con lo anterior, la comunidad no deja de reconocer los grandes problemas que existen en la zona; sin embargo, la vida teatral se ofrece como un nuevo horizonte de posibilidades sobre todo para las personas jóvenes. Lo anterior no significa que el teatro sea la solución a todos los problemas sociales mencionados, existe una importante conciencia de la comunidad al respecto. Pese a ello, se reconoce el impacto positivo que se genera en la vida de las personas al tener contacto con actividades culturales, la participación en actividades de formación artística que ofrecen los espacios institucionales e independientes es cada vez más demandada y

<sup>11</sup> Entrevista a familiares y vecinos de Roberto Vázquez, realizada por J. Carlos Domínguez Virgen, Ciudad Nezahualcóyotl, Estado de México, 14 de septiembre de 2023. Proyecto Memoria Reciente del Teatro Comunitario en la Región Centro de México: Desarrollo, Resignificación y Procesos Identitarios, 2023-2024.

<sup>12</sup> Familiares y vecinos de Roberto Vázquez, entrevista citada.

valorada por las personas: “Les despierta curiosidad, también despierta una curiosidad por saber más, por querer aprender más cosas [...] porque los niños escuchan un tema, ven un tema y se quedan ‘¿Ay, y qué es eso?’, ‘¿Y por qué dijo eso?’, ‘¿Y de qué se trata eso?’ Entonces empiezan a generar curiosidad, creo que ése es el impacto.”<sup>13</sup>

Además de lo anterior, existe una fuerte necesidad de reforzar el papel del Estado como promotor y garante del derecho a la cultura. Una de las demandas más frecuentes señaladas por los artistas fue la necesidad de contar con seguridad laboral para quienes trabajan en espacios públicos, así como la continuidad en la gestión de proyectos y espacios culturales públicos. La inestabilidad y poca previsibilidad de la agenda pública en el ámbito cultural está relacionada con los cambios administrativos que existen en los municipios debido a los cambios de gobierno. La política cultural y la gestión de espacios se mantienen bajo el criterio de las personas que quedan al frente de puestos públicos, que no siempre tienen el mejor criterio o las herramientas adecuadas para implementar una correcta política cultural.

A grandes rasgos, el teatro comunitario en el oriente de la Ciudad de México existe gracias al trabajo de artistas, compañías y grupos teatrales que de manera consciente han decidido trabajar en sus lugares de origen, con identidad y pertenencia a sus barrios, brindando talleres, construyendo espacios, convocando a festivales y presentando obras para el disfrute de los vecinos y personas que viven en la zona. De igual manera, se identifican artistas y colectivos que trabajan y se forman en zonas más céntricas de la Ciudad de México, pero que deciden generar propuestas artísticas, sociales y pedagógicas para su comunidad. El trabajo realizado por agrupaciones teatrales como Utopía Urbana<sup>14</sup> ha ido generando un reconocimiento entre los vecinos que participan de manera activa, bien sea como espectadores, asistentes e, incluso, apoyando en la organización de las actividades culturales que se programan.

El trabajo del teatro comunitario ha funcionado de alguna manera como semillero de artistas escénicos, brindando un nuevo horizonte de posibilidades a las nuevas generaciones. Varios de los artistas jóvenes que ahora se mantienen activos en los circuitos escénicos de estas zonas han surgido de los talleres de formación que ofrecen generaciones de artistas

<sup>13</sup> Familiares y vecinos de Roberto Vázquez, entrevista citada.

<sup>14</sup> Agrupación teatral fundada por Roberto Vázquez en 1989.

más grandes, trabajo que no queda exento de las dinámicas de violencia a las cuales se ha hecho referencia y de las cuales se busca salir. El teatro comunitario da cuenta de estos procesos y de la importancia de recuperar espacios, de resistir a la violencia sistémica, al despojo y a la falta de oportunidades y de garantizar los derechos por parte del Estado –como el derecho a la cultura y la seguridad–, el cual históricamente ha estado en deuda con estas zonas de la ciudad. Como menciona Rocío Vázquez: “El arte en general, creo que nos hace a los seres humanos, nos sensibiliza, nos hace personas distintas, nos hace personas que podemos tener otro tipo y otro estilo de vida.”<sup>15</sup>

## CONCLUSIONES

Si bien la propuesta de Dubatti y de Fischer-Lichte establece parámetros claros para el estudio del acontecimiento teatral, el trabajo, las experiencias y las historias de vida de los artistas que conforman las agrupaciones teatrales del oriente de la Ciudad de México, nos dan elementos para comenzar a pensar el acontecimiento teatral más allá del espacio-tiempo en el que ocurre una obra o un espectáculo escénico. Ya que el acontecimiento escénico puede ser estudiado por sus bordes y fronteras, valdría la pena rescatar y documentar todo aquello que ocurre con artistas, creativos y las personas que participan como espectadores. Es decir, no sólo a través de la documentación de bitácoras, notas, videos y demás fragmentos que va dejando la elaboración de una pieza escénica en el camino, sino también a partir de las reverberaciones que estas tienen en las historias de vida de las personas. Al respecto, el teatro comunitario nos ofrece una buena oportunidad para comenzar a pensar el acontecimiento escénico más allá del evento teatral y a partir del trabajo que realizan los artistas que ven en su quehacer una forma de contribuir a resolver problemáticas de índole social.

Asimismo, se ha puesto sobre la mesa la relación entre carnaval y teatro comunitario. Lo anterior a partir de los elementos populares que están presentes en ambos y que establecen un tiempo que, como el teatro, podemos llamar extra cotidiano, en donde la figura del rey puede ser cri-

<sup>15</sup> Entrevista a Rocío Vázquez y César Noel, realizada por M. Cristina Tamariz Estrada, foro Roberto Vázquez, Ciudad Nezahualcóyotl, 14 de septiembre de 2023. Proyecto Memoria Reciente del Teatro Comunitario en la Región Centro de México: Desarrollo, Resignificación y Procesos Identitarios, 2023-2024.

ticada y en donde los papeles pueden ser invertidos. La condición de voz crítica y vínculo entre pueblo y rey que aparece en la figura del bufón será una condición similar a la que adquieran los artistas del teatro popular y en donde la performatividad del cuerpo se vuelve el campo de batalla en donde el estatus cosificado de la ley puede ser cuestionado e incluso modificado a partir de su repetición. El cuerpo grotesco encarnado en la figura del bufón y el artista muestra todo aquello que no quiere ser visto. Si en la antigüedad el bufón representaba el cuerpo deforme y degradado, el artista del teatro popular y comunitario aborda todo aquello que no quiere ser dicho o visto, todo lo que está fuera de aquello que llamamos *normal*: abuso, pobreza, violencia y exclusión son temas recurrentes en este tipo de teatro.

El concepto de *hibridación* une estos elementos: tanto el acontecimiento escénico en su dimensión social a partir del encuentro que ocurre con los demás y la potencia subversiva en la performatividad del cuerpo, como la arquitectura que se construye a partir del encuentro dialógico entre dos o más seres y su concepción ética, condición implícita del teatro cada vez que es llevado a escena. Los grupos de teatro comunitario a los que se ha hecho mención han realizado esto de manera enfática. El trabajo y las actividades que realizan están dirigidos de manera explícita a cuestionarse por las condiciones en las que se habita y construye el mundo, las formas en que se manifiestan y la manera en que se pueden mejorar dichas condiciones.

Por ejemplo, en el caso de *Salitre*, más allá del argumento y la reflexión que presenta la obra, el proceso ha servido para que artistas de diferentes colectivos se conozcan y comiencen a establecer vínculos que de otra manera no habrían sido posibles. Entre los propios artistas comienza un trabajo colectivo con implicaciones éticas: “esta obra, en contraste con *Espejismos*, lo que tiene de particular, lo que la hace valiosa, desde mi punto de vista, más allá de lo que sucede en escena, es la posibilidad de que muchos grupos que nunca habían trabajado juntos se juntan a colaborar a raíz, con el pretexto de este proyecto, eso es lo más valioso”.<sup>16</sup> Entonces lo verdaderamente valioso es el encuentro y la reflexión que surge a partir del otro.

En este sentido, la experiencia que comparten a través del propio ejercicio teatral los artistas y colectivos del oriente de la Ciudad de México es de suma importancia en la medida en que esta puede modificar la trayectoria de vida de una persona. Como se señala en *Espejismos/Corte A*, “ya una vez adentro dije: sí me gusta mucho el teatro y ahora quiero ser actriz”

<sup>16</sup> Carlos Domínguez, entrevista citada.

(Domínguez, 2024, p. 3). Tal como señala Tatiana Bubnova (1992), citando a S. Averistev, para hacer justicia al pensamiento de Bajtín “probablemente no le entenderá aquél que con cualquier pretexto o sin él hable del ‘espíritu del carnaval’, o de la ‘polifonía de las novelas de Dostoievski’, sino aquél que siquiera en una pequeña medida sepa emular su libertad interior” (p. 64); condición similar ocurre con el teatro y su acontecimiento.

Sin embargo, no quisiera dejar de subrayar la importancia del trabajo que realizan los artistas en el proceso de encuentro que se da con el otro; finalmente, al igual que en la Edad Media, artistas y bufones comparten una característica fundamental como parte de lo popular y voz crítica manifiesta, ambos renuncian a las mediaciones entre ellos y el mundo, ya que para hacer más visible su condición de sujeto, el artista escénico “trabaja por un paraíso, que ya no es ahora, que quizá no sea nunca, pero que sigue siendo como horizonte, irrenunciable” (Sánchez, 2008, p. 29).

## LISTA DE REFERENCIAS

- Agamben, G. (2016). *El fuego y el relato*. Madrid: Sexto Piso.
- Bajtín, M. (2000). *Yo también soy ese que no soy. Fragmentos sobre el otro*. México: Taurus.
- Bajtín, M. (1998). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bubnova, T. (primavera, 2006). Voz, sentido y diálogo en M. Bajtín. *Acta Poética*, 27(1), 99-114.
- Bubnova, T. (octubre, 1992). Mijaíl Bajtín (1895-1975): ideas principales y su trayecto histórico. *Revista de la Universidad de México*, 501, 62-64.
- Butler, J. (octubre, 1998). Actos performativos y construcción de género: Un ensayo sobre la fenomenología y teoría feminista. *Debate Feminista*, 18, 296-314.
- Chávez, M. (abril-junio, 2021). ¿Qué es el teatro comunitario? *Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro*, 84, 22-23.
- Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales: teatralidades, performance y política*. México: Paso de Gato.
- Domínguez, C. (2024a). *Espejismos/Corte A* [Texto dramático inédito].
- Domínguez, C. (2024b). *Salitre* [Texto dramático inédito].
- Dubatti, J. (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. México: Libros de Godot.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- López Cabrera, J. C. (abril-junio, 2021). Los precursores del teatro comunitario. *Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro*, 84, 24-27.

- Rancièrè, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Sánchez, J. A. (2008). El teatro en el campo expandido. *Quaderns Portàtils*, 16. Recuperado de [https://img.macba.cat/public/uploads/20140204/QP\\_16\\_Sanchez.pdf](https://img.macba.cat/public/uploads/20140204/QP_16_Sanchez.pdf)
- Tamariz, C. (2024). Teatros en el oriente de la Ciudad de México, prácticas artísticas en contextos periféricos. En J. C. Domínguez, C. Tamariz y R. Cabrera (coords.), *Memorias del teatro comunitario y popular en la región centro de México*. México: Instituto Mora.
- Vázquez, R. (abril-junio, 2021). La sagrada comunión del teatro comunitario, *Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro*, 84, 32.



### CAPÍTULO 3. VIOLENCIA Y EMANCIPACIÓN. EXPERIENCIAS DEL TEATRO COMUNITARIO EN EL ORIENTE DE LA CIUDAD DE MÉXICO\*

Raúl Eduardo Cabrera Amador

Aunque hayamos utilizado a menudo textos clásicos, el nuestro es un teatro contemporáneo en el sentido en que confronta nuestras más íntimas raíces con nuestra conducta corriente y con nuestros estereotipos, y de esta manera nos muestra cómo somos “ahora” en perspectiva con nuestro “ayer”, y este “ayer” con nuestro “ahora”.

Jerzy Grotowski

#### INTRODUCCIÓN

Esta lectura de la experiencia llevada a cabo principalmente en el oriente de la Ciudad de México no pretende dar cuenta de la inclusión de las comunidades objeto de la investigación en la estrategia teatral, ni del devenir histórico de las actividades relacionadas con el teatro comunitario en la región. Por el contrario, busca reconocer en su interior la manera en que directores, actores y espectadores se sumergen en las historias que el teatro les propone, las interpretan a partir de su propia historia y despliegan distintas potencialidades individuales y colectivas para reorientar sus modos de vida. A pesar de ello, es necesario resaltar que este potencial que encontramos alrededor de la participación en la experiencia del teatro comunitario no está exento de expresiones propias de un contexto marginal,

\* Este capítulo toma algunos párrafos (no textuales) de un trabajo anterior editado en la revista *Telóndefondo*, núm. 39 (enero-junio de 2024). Universidad de Buenos Aires, Argentina.

donde se ponen en juego distintas manifestaciones de la violencia que permea a los barrios conurbados de esta zona de la Ciudad de México.

Así, los hallazgos de la investigación sobre el teatro comunitario en el oriente de la Ciudad de México apuntan a reflexionar no sólo sobre la capacidad de desarrollar distintas potencialidades a través de la experiencia teatral, sino también a preguntarse por el ejercicio de las violencias, principalmente la violencia de género. Para ello resulta necesario partir del supuesto de que la violencia ha dejado de ser un fenómeno fortuito, que puede ser considerado caso por caso y que se comporta más como una violencia estructural. Esto es, que puede tener distintos orígenes: violencias por motivos políticos o de clase, o como producto de la descomposición de las instituciones responsables de garantizar la vida en común y la presencia de actores con capacidad organizativa y poder como la delincuencia organizada, violencias como producto de las desigualdades económicas, sociales y culturales, así como violencias específicas entre diversos sectores de la población que ponen en juego sus respectivas identidades y necesidades particulares. Pero, en todos los casos, configura un *modus vivendi* que se expresa en diversos planos. Es decir, la exposición actual de la violencia en México desborda de distintas maneras la relación que esta tiene con el derecho en lo general y con la justicia en lo particular, tal y como lo señaló Benjamin (2009), y configura un sistema rizomático que se sustrae a las condiciones de la vida institucional pero que las atraviesa de distintas maneras.

En el caso que nos ocupa, estaríamos pensando tanto en violencias específicas como son las violencias de género, pero vinculadas a patrones de violencia estructural como la que producen la pobreza y marginación. En este marco, en todos los espacios de relaciones sociales es factible reproducir este sistema de relaciones en los microcircuitos de las interacciones humanas. Frente a ello, el campo de la cultura en general y el teatro comunitario en particular ofrecen experiencias colectivas donde actores y espectadores participan de escenarios que propician un distanciamiento temporal respecto de los modos dominantes de reparto y distribución de funciones sociales, contribuyendo de este modo a la puesta en cuestión de lo ya dado como formas de organización del mundo. A pesar de ello, no escapan a las manifestaciones cotidianas de una violencia de género. La capacidad de producción desidentificatoria propia del espacio teatral es en realidad una metáfora de la práctica política que, a través de esa condición, abre la posibilidad de pensar en otros modos de redistribución del mundo. Así, el teatro interroga al producir cruces y diálogos continuos con la realidad

(Diéguez, 2014) y ofrece esa posibilidad de que los participantes se reconozcan como agentes capaces de crear algo, abriendo con ello las oportunidades de visualizar diversos escenarios y no sólo los que marginalmente les tocó vivir. De este modo se abre una capacidad de emancipación (Rancière, 2010) respecto de la asignación de lugares socialmente determinados.

A pesar de ello, los testimonios de algunas actrices y actores revelan la reproducción de violencias, considerando dos ejes sustantivos a través de los cuales la violencia estructural cobra una dimensión particular y se expresa como violencias de género. Siguiendo sobre todo la reflexión de Rita Segato (2021), vemos que estos dos ejes representan dos tipos de relaciones que la autora considera a partir del planteamiento de Lévi-Strauss. Denomina *eje horizontal* a las relaciones de intercambio, de comercio y de lenguaje, y *eje vertical* al que se impone sobre los intercambios a modo de jerarquías basadas en el valor diferenciado de los integrantes de la relación. El cruce de estas dos esferas de relación la lleva a plantear que, en la esfera horizontal, se tejen relaciones por ejemplo de competencia o de alianza, de pares entre iguales al interior de uno de los géneros, que les da soporte a las prácticas de verticalidad basadas en la interdicción, violencia y desigualdad en las relaciones entre los géneros. La propuesta de Segato consiste en vincular ambas formas simbólicas del intercambio en un solo sistema de ejercicio de la dominación, en donde fraternidades patriarcales sellan un pacto de silencio y de lealtad para el ejercicio de la violencia hacia las mujeres. El cuerpo agredido de la mujer se reduce entonces a una condición de objeto para sostener la estructura clánica de un poder y de un dominio sobre el otro.

Los relatos de vida reunidos en esta investigación abren así un acercamiento a la experiencia subjetiva de los entrevistados, que se revela a través de testimonios, tanto de experiencias que apuntalan formas individuales y colectivas de emancipación intelectual, siguiendo la noción empleada por Rancière (2010), como otras que se acercan al ejercicio de la violencia de género y a la composición de esferas donde el estatus desigual entre los géneros introduce variantes específicas al tema de la violencia. Los testimonios no son sólo itinerarios de las potencialidades desarrolladas o de las violencias vividas; configuran también ecos y resonancias (Castillejo, 2009) que atestiguan la constitución de una comunidad que, a través de la experiencia subjetiva de algunos de sus integrantes y participantes en escenarios de teatro comunitario, muestran un mundo al que autoras como Ann Stoler (2013) consideran en ruinas. Según la socióloga estadounidense, se trata de un rasgo distintivo de lo que llama *formación imperial*, es decir,

la conformación de un registro de la continuidad de los procesos de aniquilación, desplazamiento y recuperación de los espacios que están presentes más allá de las exclusiones formales legisladas en temas como la igualdad de oportunidades. En este sentido, la experiencia del teatro comunitario se enfrenta a condiciones de deterioro no sólo socioeconómico y cultural de sus pobladores, sino también socioambiental por el constante saqueo de los recursos naturales y por la erosión de la tierra. Así, el territorio geográfico que hemos mencionado en el oriente de la Ciudad de México es también un territorio simbólico donde se tejen tanto los escenarios de aniquilación y desplazamiento, como pueden ser el de las distintas manifestaciones de la violencia, como otros escenarios que despliegan formas propias de sobrevivencia y apropiación de ese mundo en ruinas. Según Stoler, una tarea fundamental consiste en reconocer las conexiones y las tramas en las que se tejen las potencialidades individuales y colectivas, a las que hemos hecho referencia, y enlazarlas a esos entornos degradados y a los desechos de los proyectos imperiales.

## TEATRO COMUNITARIO. ALGUNAS VERTIENTES

Una primera reflexión sobre el tema que nos ocupa apunta a pensar en el papel y la función del teatro comunitario en el sentido de transformar al ser humano a través de tocar las emociones de los espectadores. En ello está en juego un teatro que estimula a pensar la vida de la gente como producto de un espacio de encuentro entre actores y espectadores, pero también de encuentro con la realidad en la que se hallan inmersos. Según la tradición brechtiana (Rancièrè, 2010), el teatro tenía la función de movilizar al espectador pasivo para transformarlo en un sujeto activo, haciéndolo consciente de su realidad. El teatro aparecía como una forma pedagógica de confrontación del espectador consigo mismo en tanto que colectividad. Daba lugar a una experiencia asamblearia donde la gente del pueblo podía tomar conciencia de su situación a través de un ritual colectivo de participación social. Es decir, la comunidad aparecía como un soporte simbólico a través del cual los cuerpos individuales, los espectadores, despojados de una visión del teatro como espectáculo, que tiende a convertirlos en consumidores de imágenes dramáticas, son capaces de producir un cuerpo colectivo restaurador: “El teatro es una asamblea en la que la gente del pueblo toma conciencia de su situación y discute sus intereses, decía Brecht” (Rancièrè, 2010, p. 13).

De manera distinta, la visión artaudiana del teatro se acerca a la idea de comunidad por la vía de poner al espectador en “posesión de sus propias energías”, y es esa condición y ese lugar otorgado al espectador los que revitalizan su capacidad de acción comunitaria. De este modo, la perspectiva artaudiana buscaba recuperar la esencia misma del teatro a través de la supresión de la distancia que separa la escena teatral de la propia actividad de los espectadores respecto de su realidad. El teatro de Artaud intentaba, si no sustituir, por lo menos acercar la representación, en términos de exterioridad a la que se enfrenta el espectador, a la presentación de su verdad, de su historia y de su lugar social. Con ello daba lugar a “Enseñar a sus espectadores los medios para cesar de ser espectadores y convertirse en agentes de una práctica colectiva” (Rancière, 2010, p. 15).

Una tercera forma de concebir este acercamiento al teatro comunitario no deja de lado la relevancia que adquieren estas dos dimensiones donde la comunidad aparece como una condición indispensable para la puesta en marcha de la escena teatral, y donde el espectador es empujado a salir de sí para actuar y recuperar su energía colectiva a través de la acción. En ambas tendencias el teatro es una mediación entre el individuo y la comunidad, que incita a producir un desvanecimiento de esa distancia que separa al sujeto de su propio entorno. Sin embargo, lo que esta tercera dimensión pone en juego es, en todo caso, la puesta en cuestión de esa relación entre quien actúa y quien mira, entre actor y espectador, pero no como soporte de un camino que transita del espectáculo teatral a la puesta en marcha del espectador en dirección de la acción colectiva. Lo que está en juego, más bien, es la capacidad del espectador, tanto como la del actor, de interpretar la palabra y la imagen que el otro le presenta, y de traducirla en una experiencia propia, que puede incluso ser colectiva. Esta experiencia abre para los involucrados en la escena teatral un espacio de comparaciones y cavilaciones que desdibujan esa frontera entre quien actúa y quien mira, tal como lo señala Rancière (2010).

Se trata entonces de un proceso que se realiza en el interior tanto del actor como del espectador y que confronta de algún modo las vivencias, los estereotipos y los papeles desempeñados en el escenario de la vida. De este modo, el otro escenario, el teatral, busca profanar las orientaciones dominantes que organizan y jerarquizan la vida de la gente y el tipo de relaciones en las que se encuentran sujetados y que, de algún modo, usurpan su tiempo y su capacidad de decisión. Rancière lo plantea en los siguientes términos:

El poder común a los espectadores no reside en su calidad de miembros de un cuerpo colectivo o en alguna forma específica de interactividad. Es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera aquello que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los vuelve semejantes a cualquier otro aun cuando esa aventura no se parece a ninguna otra. Ese poder común de la igualdad de las inteligencias liga individuos, les hace intercambiar sus aventuras intelectuales, aun cuando los mantiene separados los unos de los otros, igualmente capaces de utilizar el poder de todos para trazar su propio camino (2010, p. 23).

La comunidad a la que hace referencia este tercer modo de acercamiento estriba más bien en la capacidad singular de cada quien de actuar, de mirar y de hacer como producto de una experiencia donde los participantes construyen su propia historia a partir de aquella que les es dada en el espacio escénico y pueden impulsar acciones performativas para renombrar el mundo que comparten. Lo que pone en juego esta concepción del teatro comunitario es entonces un modo de aventurarse, de lanzarse en una travesía del pensamiento que se sostiene por la puesta en escena de una igualdad de las inteligencias y por la capacidad de redefinir y reeditar los espacios en los que cada quien se desenvuelve. Así, el teatro comunitario suscita el pensar distinto sobre las posibilidades de vida, pese a las condiciones marginales y de violencia estructural en las que se desarrollan quienes participan en él. Si bien esta es una cualidad que emerge de la experiencia del teatro comunitario, es decir, una metáfora de la experiencia de vida que la rehace a su modo, reinventando el espectáculo de la vida propia y la de otros; los contextos de marginalidad y violencia estructural en los que emergen estas experiencias tienden también a reproducirse, no sólo en los territorios marginales en los que habitan los jóvenes que participan de este tipo de experiencias, sino también en la propia escena teatral.

## TESTIMONIOS DE VIOLENCIA DE GÉNERO

Siguiendo el argumento anterior, la violencia se inserta en las relaciones, de tal modo que da cuerpo a muy diversas manifestaciones. Una de esas manifestaciones es la violencia de género. Así, ligado a la formación y a la participación en pequeñas empresas teatrales en el oriente de la Ciudad de México, es posible observar que, en algunos casos, directores o produc-

tores de esos espacios han llegado a ejercer esta violencia sobre actores y actrices apasionados por el teatro, sometiéndolos a un maltrato físico y psicológico como herramienta de poder. La propia estructura del mundo cultural le otorga mayor peso y credibilidad a la palabra de directores por encima de la de actores y actrices, lo cual facilita el establecimiento de relaciones desiguales, asimétricas, que propician el abuso de poder. Es decir, de algún modo los contextos de violencia que se viven en estas zonas marginadas de la ciudad se reproducen en los espacios culturales pese a que son estas experiencias culturales las que buscan producir ciertas transformaciones sociales.

Por otra parte, al interior de esta actividad cultural se forman, en ocasiones, esquemas de relaciones donde las figuras de los maestros de mayor trayectoria tienden a rodearse de una especie de halo sagrado que impone esta condición asimétrica en las relaciones con las actrices y los actores. En este esquema, los personajes que ocupan esos lugares sagrados (los grandes directores de Neza) se conocen entre sí y tienden a apropiarse de las trayectorias principalmente de las mujeres jóvenes actrices y, en algunos casos, a emplear la violencia de género. Las mujeres son como “sus actrices” y les vetan la posibilidad de trabajar en otros espacios.

Creo que algo que sucede es que hay como una forma extraña en la que se ve a los maestros de mayor trayectoria como personas sagradas. Entonces creo que eso pasa mucho aquí en Neza, que hay muchas de esas personas sagradas y creo que eso desacredita un poco los trabajos de las personas que están empezando, porque ellos, se puede decir que es su ámbito, es un poco raro. Entre ellos se conocen y siento que, además, hay una violencia hacia las mujeres porque la mayoría son directores, ellos son los grandes, los grandes directores en Neza. Las mujeres son como sus actrices o son maestras de pequeñas compañías.<sup>1</sup>

También el abuso sexual se construye alrededor del propio proceso de formación como actriz y, de este modo, se establece en torno a él un velo que impide, en la experiencia de las mujeres abusadas, distinguirlo como abuso y denunciarlo como tal. Hay en juego una especie de red de complicidades entre agresores respecto de un pacto que se sostiene a través

<sup>1</sup> Entrevista anónima, realizada por María Cristina Tamariz Estrada, Nezahualcóyotl, Estado de México, 13 de noviembre de 2023.

de prácticas donde la violencia ejercida queda silenciada, incluyendo el silencio de las propias mujeres abusadas.

Lamentablemente estuve con un director, el cual también frenaba mi crecimiento. De cierto modo me estancó como actriz y a la hora de que yo quería estar en otro proyecto, me atacó con críticas, que a mí no me importaba ya el proyecto, que yo prefería sumar a otro colectivo que al mío. Que yo ya no quería aprender como actriz, que ya no quería ser actriz. Aparte sí, es abuso psicológico y todo eso me provocó inseguridades, de que no puedo hacer nada.<sup>2</sup>

Eso comenzó así y ya después eran como ejercicios de quítate la blusa, quítate el brasier y yo pues me sentí la verdad bastante incómoda porque era muy pequeña. Y además estos ejercicios, en algún momento yo tenía 16 años y había más compañeros hombres, en ese momento solamente había hombres y yo era la única mujer. Entonces hubo un ejercicio en donde nos vendaron los ojos y mi maestro nos dijo: “necesito que me digan su mayor miedo y que confíen totalmente en mí”, y yo sí confiaba totalmente en él. Y pues yo le dije que mi mayor miedo pues era que yo en una ocasión pasada, pues había tenido una pareja que había abusado sexualmente de mí.

Yo le dije que a mí me daba mucho miedo eso y entonces él me dijo: “¿confías en mí?”, yo pues sí, y yo no sé, cuando cerré los ojos y me puse la venda, estaban ahí todos mis compañeros, que eran cuatro hombres y después, yo no sé qué pasó, pero pues él me estaba penetrando. Y yo así de, y mis compañeros, y pues me había tapado la boca. Entonces yo no supe cómo expresarlo, no supe qué decir.<sup>3</sup>

Otra de las expresiones que trae consigo esta experiencia de violencia sexual es la manifestación de distintos síntomas en quienes han vivido el abuso y, al mismo tiempo, el distanciamiento de la familia, a quien no pueden expresar lo que están viviendo por temor, además de dejar cicatrices en el ejercicio de su propia sexualidad. Sólo el compartir la experiencia con otras mujeres que también han sido abusadas abrió en ellas alternativas para vivir una vida al margen del control que ejercía uno de estos directores y hacer posible la denuncia.

<sup>2</sup> Entrevista a Dalia Burgoa, realizada por María Cristina Tamariz Estrada, Nezahualcóyotl, Estado de México, 13 de noviembre de 2023.

<sup>3</sup> Entrevista anónima.

Pues algo que me ha ayudado fue en primera darme cuenta de las cosas, porque yo antes sí creía que todo lo que pasaba lo veía normal y me sentía muy mal. Yo tengo problemas de anemia, por esa situación porque yo dejaba de comer, vomitaba, me sentía pues muy mal, tenía episodios muy depresivos. Me alejé de mi familia, así por completo, porque yo no sabía cómo decirles. Yo pensaba realmente que nadie me apoyaba, o sea, que todo lo que me decía él pues era real, que solamente era la única persona que me ayudaba en el mundo y todas esas situaciones.<sup>4</sup>

Un rasgo en particular de estas prácticas de violencia sexual y de género alrededor de la experiencia teatral es la elección de chicas jóvenes que tenían problemas familiares, económicos o de otra índole, y que por tanto se encontraban en situación de vulnerabilidad. Esa condición permitía construir en torno a ellas un tipo de lazo basado en la explotación de esa condición ofreciendo al mismo tiempo el “apoyo” para salir de ella.

Algo que pasaba con el proyecto de Maykol, que se llama Del Barrio a las Tablas, justamente, es que él buscaba personas vulnerables. Entonces al principio, aunque esos proyectos estaban conformados por hombres y mujeres, casi siempre se terminaba deshaciendo de los hombres. Siempre empezaba como que no es que no actúas bien, les empezaba a hacer burla a los hombres muy feo y era como para que ellos se incomodaran y así quedarse solamente con chicas. Y pues como la mayoría de las chicas eran menores de edad y eran vulnerables, o sea, sí tenían muchos problemas familiares o económicos, pues se aprovechaba de esa situación.<sup>5</sup>

La frase presente en una de las entrevistas en el sentido de: “Yo creo que el tipo de teatro que quiero hacer es algo que se asimile a la verdad de lo que yo creo y en las cosas en las que yo pienso” resume una transformación en la posición de una de las actrices en el sentido de haber vivido la violencia sexual y de género, además de una historia permanente de chantajes y abuso psicológico y pasar a la denuncia de este tipo de maltrato y a la transformación de las experiencias de vida. Queda ahí pensar de qué modo la experiencia teatral contribuye a producir este cambio en algunas de sus actrices y actores. Cuando en la entrevista una de las chicas

<sup>4</sup> Entrevista anónima.

<sup>5</sup> Entrevista anónima.

menciona: “eso es lo que quiero llevar a cabo dentro de mi compañía, que ellas tengan la libertad de expresarse, que sea un lugar seguro, donde ellas puedan compartir. Y pues dentro de mi vida justamente, a no relacionarme con personas que puedan tener una actitud similar”,<sup>6</sup> se pone en juego un posicionamiento donde se ejerce una capacidad que reconoce la experiencia traumática, por decirlo de alguna manera, y construye a partir de ella un nuevo lugar de enunciación. Esta experiencia tiene características similares a las que en diferentes entrevistas las actrices y actores atribuyen al teatro.

Otro tema vinculado a esta experiencia de violencia sexual y de género de algunas de las actrices es el lugar que ocupa la vulnerabilidad producida por condiciones socioeconómicas y afectivas deterioradas, pero usadas con fines de poder. Es decir, las vulnerabilidades socioculturales producto de condiciones de clase se convierten en un instrumento del poder del otro para continuar expandiéndolas. A partir de este tipo de experiencia, los victimarios tienden a mostrarse en lo opuesto, como protectores de las víctimas para engancharlas. Aparece entonces la supuesta protección, frente a las vulnerabilidades vividas por las víctimas, como ejercicio de poder y de violencia legitimados por la aparente protección ofrecida. De esta manera se pone en juego una práctica de abuso disfrazada de empatía con la víctima.

La pregunta es cómo entender estos espacios del teatro comunitario, que si bien abren condiciones de emancipación de sus participantes respecto de las formas de vida a las que están destinados por su posición de clase, también son espacios en donde se reproducen formas de violencia estructural en microcosmos que apuntalan las violencias de género. En otros términos, cómo pensar estas violencias que cobran forma en la violencia de género, tomando en cuenta que no son violencias aisladas sino patrones constitutivos de ejercicio de la violencia sexual.

## CONTRATO Y ESTATUS EN LA ESFERA DE LAS VIOLENCIAS DE GÉNERO

Con base en estas preguntas, interesa ahora hacer una lectura detallada de la reflexión elaborada por Rita Segato (2021) sobre la violencia sexual, a través de lo que ella denomina *violación cruenta* como un ejercicio particular

<sup>6</sup> Entrevista anónima.

de la violencia, pero que proporciona claves fundamentales para entender las agresiones de género. Esta reflexión da la pauta para pensar formas de prevención que estarían más ligadas a la capacidad emancipatoria de los participantes en el espacio escénico, noción que tomaremos fundamentalmente de Jacques Rancière.

Segato plantea que la violencia cruenta, pese a ser una de las violencias que en menor medida se presentan cuando se aborda el tema de la violencia sexual, es la que de mejor manera contempla elementos para pensar la violencia en general. Para la pensadora argentina, se trata de la expresión de una estructura sin sujeto. “Una estructura en la cual la posibilidad de consumir el ser del otro a través del usufructo de su cuerpo es la caución o el horizonte que, en definitiva, posibilita todo valor o significación” (Segato, 2021, p. 22). Un acto que aparece sin sentido, pero a través del cual emergen revelaciones de la vida social y de sus modos de ordenamiento jerárquico.

Con base en ello, y siguiendo la tesis de Carole Pateman, quien disiente de las posturas de Freud y Lacan sobre el origen de las sociedades, presente en la obra *Tótem y tabú* del primero, Segato apunta a definir la violación sexual como un modo de apropiación por la fuerza de todas las mujeres de la horda primitiva, por parte del patriarca, como el primer crimen que da lugar al establecimiento de un sistema de estatus, contraviniendo las posturas de los psicoanalistas respecto del crimen del padre por los hijos, para acceder a las mujeres de la tribu, como origen de la fundación de la ley o sistema de contrato. Para Segato, el sistema de estatus inherente al género sigue presente en el sistema contractual. Así, en este plano mítico, la violación de las hijas por el padre, y no el asesinato del padre teorizado por Freud, instaura aquello que la autora argentina llama *la primera ley u ordenamiento del estatus*, y esa ley se revitaliza a través del ejercicio de la violencia sexual.

Pateman señala que, a través de la ley de contractualidad, la mujer queda protegida por la misma ley que regula también a los hombres como sujetos de derecho, pero señala que las relaciones de género, pese a estar reguladas por esta ley de contractualidad, no adquieren del todo un carácter contractual y se encuentran sometidas a la ley del estatus. Así, la violación como apropiación del cuerpo femenino se trata de una “conquista territorial” (Segato, 2021, p. 29) que muestra el músculo de un régimen de estatus propio de las estructuras jerárquicas de género. El delito de violación es entonces una manifestación que se expresa en el límite entre el sistema de

estatus y el sistema de contrato entre iguales, de manera tal que la mujer se encuentra en una posición genérica que, a través del acto de violación, permite al violador renovar la sujeción de las relaciones de género y sostener un sistema de estatus más allá de la ley contractual. El acto mismo de la violación “es un acto canibalístico en el cual lo femenino es obligado a ponerse en el lugar de dador: de fuerza, poder, virilidad” (Segato, 2021, p. 31).

Siguiendo la reflexión de Pateman y sobre todo de Segato, es posible pensar que la expresión propia de la violencia de género, a través de la violación, es una demostración de una masculinidad que, pese a ser parte de una comunidad de pares entre los géneros, se aferra a la preservación de un sistema de privilegios y desigualdades. Ahora bien, el acto propio de la agresión sexual cobra sentido cuando se muestra y hace visible que los interlocutores de su ejercicio no son propiamente las mujeres a través de la apropiación de su cuerpo, ellas operan como la carnada para renovar junto con los otros hombres el estatus desigual entre los géneros.

Este énfasis otorgado por Segato a la violencia de género y en particular al acto de la violación sexual, lleva a pensar que, más allá de las relaciones contractuales que conforman un sujeto de derecho, se configuran estructuras imaginarias que conviven con las estructuras formales de la sociedad, en donde se establecen lenguajes y discursos entre sujetos que no necesariamente son los que configuran la relación de violencia, pero que permiten comprender la forma que esta toma. Así, la violación aparece como una forma de restauración del estatus masculino, que ha sido dañado como producto de las transformaciones en las relaciones de género a partir de las luchas feministas que se desplegaron desde la segunda mitad del siglo pasado. El hombre sujeto de la violencia de género busca rehacer su masculinidad a expensas de la mujer, que en cada ocasión se convierte en víctima de la naturaleza patriarcal que se busca conservar.

Con base en esta reflexión, podemos volver a algunos de los testimonios enunciados para considerar la forma singular en la que se expresa un orden basado en el estatus, en aquellas relaciones que se producen entre las y los integrantes de los pequeños colectivos de teatro comunitario en el oriente de la Ciudad de México. Uno de los pasajes de las entrevistas que hemos mencionado, más allá de la propia historia de las actrices, hace hincapié en la constitución de un halo alrededor de personajes que han impulsado el teatro comunitario en la región de Neza. De igual modo, señala que esta especie de devoción que se construye alrededor de estas figuras, es alimentada a través de un tejido comunitario donde los directores y pro-

ductores de estos espacios escénicos desempeñan un papel de protectores y promotores de servicios culturales para los integrantes de la comunidad, principalmente para los jóvenes. Quienes impulsan esta labor tienden a obtener un reconocimiento público que los habilita para sostener relaciones a través de las cuales gozan de una relativa inmunidad. El testimonio hace igualmente hincapié en que entre ellos se conocen y conforman una especie de cofradía de los grandes directores de Neza.

Este testimonio pone de manifiesto que la formación de pequeños colectivos, conformados principalmente por jóvenes alrededor de directores del teatro comunitario en esta región de la Ciudad de México, contempla situaciones donde las formas contractuales de regulación de las relaciones entre individuos en una determinada comunidad resultan ineficaces para controlar las violencias de género. Las jóvenes, principalmente, están sometidas a convenciones en los puestos ocupados que tienden a ser perpetuados por un sistema de estatus más allá de las estructuras institucionales. La confianza que chicas y chicos depositan en estas figuras consagradas al teatro comunitario en la región es una construcción que logra engancharlos frente al deterioro de otros vínculos, incluyendo los familiares, que se encuentran continuamente expuestos a diversos tipos de violencia. Así, las violencias que son producto de los escenarios de marginación y pobreza y que están presentes en la región, configuran en la subjetividad de las víctimas la formación de espacios de esperanza a través de los cuales buscan escapar a esas violencias. Las pocas alternativas culturales representan esos espacios de esperanza.

Pero también es cierto que quienes encuentran en estos mecanismos basados en una intimidad “menos hostil” las argucias para seducir a estas jóvenes, quienes ven en estos espacios futuros un modo de vida un poco más prometedor, tienden a construir a través del estatus nexos que se alimentan, al interior de las empresas teatrales, de la apropiación de cuerpos femeninos expuestos a determinadas condiciones de vida, y al exterior de las mismas, una reputación como donantes de sus servicios culturales a la comunidad. De este modo, el abuso del que han sido objeto algunas actrices resulta estar inmerso en una atmósfera que en poco favorece la denuncia de los eventos mencionados. Hay un poder que se perpetúa a través de prácticas donde el uso que se hace de las violencias a las que las jóvenes están expuestas, el consentimiento aparente de las víctimas atrapadas en relaciones de supuesta protección, el chantaje y el reconocimiento al interior de la comunidad respecto de los promotores de la cultura, configuran un escenario al que, como señala una de las actrices, difícilmente se le puede reconocer y denunciar.

Ahora bien, para finalizar con esta reflexión sobre el papel que desempeña un sistema de estatus en la esfera de las violencias de género, cabe señalar un pasaje en el cual Segato insiste en que la prevención a este tipo de violencias no se encuentra, propiamente, en las estructuras contractuales y en las leyes que dan soporte a su interdicción. Por el contrario, la pensadora argentina hace referencia a la trascendencia que desempeña, en las sociedades contemporáneas, la pérdida de los medios discursivos que hacen posible una reflexión sobre los temas que las aquejan, como una condición que incrementa el ejercicio de la violencia. No es sólo el silencio sobre los actos de violencia de género la condición que favorece su reproducción. Segato insiste en el papel de la pérdida de la palabra y de las imágenes ligadas a ella, que permiten enunciar diversas realidades constitutivas que dan sentido a sus formas de vida, diversas formas de representación del mundo que los rodea. El tiempo de la reflexión y el uso de medios discursivos para producirla se enajenan y a la par se incrementan las formas propias de la violencia (Segato, 2021, p. 49).

Así, poner al alcance de las comunidades caminos de interiorización y proyección de la propia experiencia a partir de los discursos dramáticos que el teatro les presenta, se convierte en un panorama que moviliza deseos de actores y espectadores, que lleva a las y los jóvenes que hemos entrevistado a mirar y actuar de manera distinta respecto de sus propias posibilidades de vida. En este terreno interesa ahora pensar cómo las y los jóvenes vinculados al teatro comunitario pueden enfrentar las convenciones propias de un sistema de estatus, que tiende a perpetuar funciones y ejercicios de la violencia más allá de los soportes jurídicos o institucionales, sometiendo su voluntad y capacidad de decisión.

## TEATRO COMUNITARIO Y EMANCIPACIÓN

Intentemos aproximarnos a la noción de emancipación descrita por Rancière y a través de ella hacer una lectura sobre el modo en el que la experiencia teatral de estos jóvenes abre opciones de recreación de las formas de vida, pese a que el contexto en el que se desenvuelven no las propicia. En el *Maestro ignorante*, Rancière (2022), siguiendo la experiencia del pedagogo francés Joseph Jacotot, exiliado en los Países Bajos durante la segunda década del siglo XIX, describe, a partir del trabajo del francés con estudiantes de habla holandesa, lengua que él no conocía, cómo la enseñanza se apoyaba

en un saber que consiste en mostrar la desigualdad de las inteligencias, es decir, un saber que, más que un conjunto de conocimientos que el maestro posee, se inscribe en una posición que lo diferencia del alumno. De tal modo opera así, que el saber enseña, primero que nada, la distinción entre quien lo posee y el ignorante, y esa distancia sólo se remite al juego de las posiciones ocupadas. Así, el alumno siempre será el ignorante por más que la brecha se cierre. Esta “verificación de la desigualdad de las inteligencias”, como la nombra Rancière (2010, p. 16), es lo que Jacotot llamó *embrutecimiento*, y a esta práctica de embrutecimiento oponía otra práctica que consistía en la verificación de la igualdad de las inteligencias. Rancière describe esta práctica en los siguientes términos:

La distancia que el ignorante tiene que franquear no es el abismo entre su ignorancia y el saber del maestro. Es simplemente el camino desde aquello que ya sabe hasta aquello que todavía ignora, pero que puede aprender tal y como ha aprendido el resto, que puede aprender no para ocupar la posición del docto sino para practicar mejor el arte de traducir, de poner sus experiencias en palabras y sus palabras a prueba, de traducir sus aventuras intelectuales a la manera de los otros y de contra-traducir las traducciones que ellos le presentan de sus propias aventuras (2010, p. 17).

A esta verificación de la igualdad Rancière (2022) la llama *emancipación intelectual*. En ella, el aprendizaje no pasa por acercar el saber del alumno al del maestro. Esa práctica se encarga de sostener una condición desigual, en la cual habrá siempre un déficit que hace que una comunidad de los iguales no pueda encarnarse por cuerpos concretos. La distancia que el alumno o el aprendiz tiene que salvar es producto de su propio proceso entre aquello que ya sabe y aquello que puede aprender. En esa ruta se desenvuelve el arte de llevar sus experiencias a la construcción de un lenguaje que, empleando las palabras que le son afines, busca nombrar lo que lo circunda y poner a prueba eso que nombra. De este modo traduce la experiencia propia o la que otros le comparten en una aventura personal, que, a través de la palabra, presenta a otros. Cuando Benjamin (2002) menciona en *El narrador* que el relato conforma una experiencia común, hace referencia justamente a ello. La narración es una práctica que supone un encuentro con el otro a partir de la palabra, y en ella están presentes tanto el narrador como quien lo escucha. Ambos someten su experiencia a la producción del relato como fuente de encuentro de las mismas.

La emancipación intelectual se pone en juego entonces en la medida en que el sujeto comprende que las estructuras que separan a quienes poseen determinadas capacidades respecto de quienes no las poseen son en realidad estructuras de sujeción y de sometimiento (Rancière, 2010). La emancipación introduce una supresión de esa frontera, de tal manera que el ejercicio mismo de las capacidades se descentra del vínculo de sujeción entre el que sabe y el que no sabe. Así, la capacidad comienza a ejercerse a través de un ensayo constante donde el sujeto produce asociaciones y disociaciones y con ellas crea sentidos posibles tanto a su experiencia como a la que otros le comparten. Lo que esta condición está enunciando es la instauración de rupturas en el orden que determina las formas de enseñar, de aprender o de modificar la brecha de las capacidades. En ella, los tiempos y los espacios destinados a la enseñanza cobran otra dimensión. Al despojarse de las rutinas que parcializan el tiempo y las materias de esas competencias de acuerdo con una organización que preexiste al conocimiento mismo, la emancipación se convierte en lo que Butler describe con agudeza en torno a su reflexión sobre el discurso del amo y el esclavo en Hegel (Cabrera, 2021, p. 186). Señala la pensadora estadounidense que el apego del esclavo a su condición está vinculado al hecho de que ni su trabajo, ni los productos de su trabajo, ni su propia identidad le pertenecen. Estas esferas en las que se desenvuelve configuran en realidad una emanación del amo, que es el propietario de las mismas. Sin embargo, y es aquí donde cobra sentido la emancipación intelectual, en la medida en que el esclavo se afana en su trabajo, reconoce en la producción de objetos su propia actividad productora. Si bien hay en su trabajo un espacio y tiempo que le son impuestos y a los cuales se somete, y que, además, él mismo no es propietario de los beneficios de su trabajo, la actividad creadora le permite reconocer signos de sí mismo cuya presencia está, de algún modo, representada en los objetos que produce y es reconocida como propia. Es ahí, señala Butler, donde el esclavo encuentra el camino de la libertad.

Podemos llevar esta reflexión sobre la emancipación al campo de la escena teatral. Uno de los presupuestos de los que hemos hablado anteriormente, refiriéndonos al teatro comunitario, es que tanto los dramaturgos como los directores y actores probablemente no saben qué esperan de los espectadores, pero al menos esperan que algo ocurra, que algo se mueva en ellos como producto de su intervención, y con ello buscan salvar la distancia que separa la actividad dramática de la pasividad del espectador. Las historias de vida con actrices y actores de estas pequeñas agrupaciones mues-

tran que la mirada puesta sobre los espectadores les permite captar cómo en sus rostros y en sus gestos hay reacciones que transforman, aunque sea momentáneamente, su perspectiva sobre determinadas imágenes que la escena teatral les presenta. La emancipación tiene lugar en la medida en que se pone entre paréntesis la distancia entre mirar y actuar. De este modo, la mirada aparece como una acción que transforma la distribución de las posiciones. En términos de Rancière (2010), el espectador “También actúa como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante” (p. 19). Así, los espectadores ven, sienten y componen su propia creación, tal y como lo hacen los dramaturgos y los actores.

Lo que está en juego es la producción de una intensidad de sentimientos que bien puede traducirse en una acción colectiva. Esos sentimientos que se erigen entre ambos, actor y espectador, están más allá de la búsqueda de producir algún tipo de reacción desde los primeros hacia los segundos. Por el contrario, transmite un potencial para la expansión de este último, en sentidos que no están presentes hasta antes del acontecimiento teatral. No hay un lenguaje oculto que impulsa al espectador a actuar en determinada dirección. De este modo, el poder común de los espectadores no reside en cobrar conciencia de su conformación como un cuerpo colectivo o comunitario. Es más bien el poder de “traducir cada uno a su manera, aquello que percibe y de ligarlo a una aventura intelectual” singular, por usar las palabras de Rancière (2010, p. 20), que lo vuelve semejante a cualquier otro. Así se abre otro valor situado en el despliegue de capacidades que hacen posible, por ejemplo, la conversión de un espacio usado como *garaje* en una vieja casa del barrio, en un escenario teatral donde actores y espectadores de la comunidad construyen otras historias posibles acerca de sí mismos. Así, las actrices y los actores entrevistados revelan cómo se pone en juego la capacidad de vivir la vida de sus personajes, tanto como la vida de otras personas, de mirar y de ser mirado y mostrar escenarios posibles de vida a través de las obras que interpretan. La experiencia teatral también hace posible crear espacios escénicos donde la comunidad se expresa y advierte la existencia de otras posibilidades de vida donde no las hay. Entonces es posible reconocer diversas atmósferas de desenvolvimiento personal y colectivo y diversos territorios de vida, enriqueciendo no sólo la capacidad performativa de actores y espectadores, sino también, rehaciendo a su ma-

nera un modo de vida. Es así como se pone en juego la reformulación de las relaciones establecidas entre el mirar y el actuar.

Hay diversos órdenes de composición que están ligados entre sí por la escena teatral, en los cuales cada quien, a su manera, interpreta una obra movilizado por la capacidad de pensar y de sentir lo que en ella está en juego. Dramaturgos, directores, actores y espectadores convergen en una composición que es fruto de los primeros, pero cada quien traduce esa composición de acuerdo con sus propios escenarios de vida y crea con ello su propia comprensión. En este sentido, el teatro comunitario no está empujando a establecer una unidad de conciencia en torno a una determinada problemática que el drama escénico pone sobre el espectador. No hay una intención de instruir al espectador, sino de producir una cadena de disociaciones que desbordan los lugares que a cada quien le corresponde jugar. La percepción del espectador está sujeta a esas disociaciones a través de las cuales enlaza lo que pasa en escena con retazos de su propia vida y recompone en ellos su capacidad anónima de nombrar y dar sentido a su propia historia. La escena teatral hace revolucionar el pensamiento de las personas y la capacidad de transitar, de su condición como actriz o actor, a su condición como espectadora o espectador del teatro y de la vida. Su experiencia les permite expandir tanto su capacidad de actuación como de ser espectador, observador del drama que otros proponen. Con ello se abre una especie de desplazamiento y una deriva temporal de las identidades como un espacio significativo, producido por la escena teatral, a través del cual los escenarios propician y estimulan una capacidad emancipadora. Estos espacios performativos fisuran de algún modo la realidad produciendo otras representaciones de la representación que se tiene de la misma, y ponen en juego, en actores y espectadores, la capacidad de alterarla al menos en su propia imaginación.

## LA EXPERIENCIA TEATRAL ENTRE LA VIOLENCIA Y LA EMANCIPACIÓN

Hasta ahora hemos argumentado que algunas experiencias del teatro comunitario en el oriente de la Ciudad de México se insertan en una encrucijada que, si bien potencia la capacidad emancipatoria de las y los participantes, también reproduce espacios donde se registran testimonios de abusos y reproducción de violencias estructurales, tal y como lo describen algunas entrevistadas. Al emplear la noción de experiencia como un abordaje que

ocurre en el terreno de lo desconocido, es decir, en ese lugar extremo de lo posible, la experiencia alcanza una fusión entre el no saber del sujeto que la vive y el objeto desconocido que irrumpe a fin de producir en él un desbordamiento de sí, tal como lo ha formulado Bataille (2016). De este modo, ese desbordamiento del sujeto configura y entra en espacios de comunicación con el mundo donde los objetos que este le presenta se fusionan con el sujeto que los vive, y es en ese espacio, al borde de la butaca, donde se ponen en cuestión las figuras dominantes de identidades distribuidas inequitativamente, ocupando lugares y funciones desiguales. El teatro abre así nuevos escenarios puestos en imágenes que producen diversas disociaciones del sujeto respecto de su realidad y con ello la posibilidad de interrogarse sobre sus formas limitadas de vida.

A pesar de ello, la experiencia teatral no abandona del todo el horizonte de sentidos instituidos que mantienen, como lo hemos visto, las estructuras a través de las cuales se ejercen distintos modos de dominación, que van más allá de la dominación económica. Las formas de operar a través de pequeños colectivos organizados en función de la trayectoria y la experiencia de figuras reconocidas en la comunidad, por su aporte al desarrollo de la cultura, aun en espacios marginales, crean escenarios a través de los cuales sistemas como el de estatus desigual entre los géneros cobra vigencia y relevancia a la hora de poner en juego espacios de intercambio y de relaciones que hacen posible las puestas en escena. Si bien esas puestas en escena son el espejo a través del cual espectadores y actores reconocen tendencias presentes en el desenvolvimiento de su comunidad, del barrio, de la ciudad, así como los riesgos que están presentes en estos espacios, sus modos de producción no escapan a formas organizativas donde se reproducen patrones de violencia y estigmatización. La paradoja que envuelve esta reflexión es que mientras que la experiencia teatral apuntala una desidentificación respecto de los patrones sociales que definen y enraízan las desigualdades y abren nuevos escenarios posibles para pensar los cursos de vida, también es cierto que crea en su interior procesos de intercambio y relaciones que en ocasiones se sitúan en un panorama de reproducción de las violencias estructurales. ¿Cómo impedir que esta contradicción acabe por cercenar la experiencia de actrices y actores en torno al trabajo teatral?, es aquí donde cobra sentido la voz de una de las actrices que, en una de las entrevistas, señala lo siguiente:

Ahora puedo expresar cosas que tenía muy guardadas. Lo tenía muy guardado y eso me hacía ser muy nerviosa, me hacía ponerme muy tensa. Y, además, no era como que yo quisiera que la gente se enterara de lo que me pasó a mí, pero ahora que lo saben, creo que es importante y puede ayudar a otras personas a salir de este tipo de situaciones. Entonces, me gusta que la gente sepa que puede tener el valor de salir y pues también a mí me gustaría ser una persona que ayude en ese tipo de situaciones a más gente, porque pues si lo hice con una persona que de cierta manera me importaba, pues también se puede hacer en otros casos.<sup>7</sup>

Hay en este testimonio dos elementos trascendentes a través de los cuales la experiencia cobra relevancia. Por un lado, la ruptura del silencio impuesto a la vivencia de las víctimas de violencia sexual; por otro, la contención que ofrece una comunidad que da soporte y hace lazo con las víctimas sin juzgarlas. En ambos casos, la confianza en el otro no puede ser un secreto. Es más bien producto de ese tejido comunitario que, a través de experiencias como las del teatro, permite reconocer la existencia de fronteras que separan a las voces de quienes viven la experiencia teatral, respecto de los lugares sociales desde los cuales estas voces son enunciadas. Acercar a los sujetos a sus propias capacidades expresivas y, por tanto, a la forma que toma su realidad, devuelve en ellos la confianza que les ha sido sustraída de su experiencia de vida.

En las experiencias de violencia de género vividas por estas actrices, que ocurrieron desde unos años antes de la puesta en marcha del proyecto de investigación, las denuncias realizadas por algunas de ellas respecto de la violencia sexual y psicológica ejercida por uno de los directores mencionados han dado motivo para profundizar en los testimonios presentes en los relatos de vida. Con base en ello, y situados en el ámbito del teatro verbatim, un teatro no sólo de la representación sino también de la presentación, integrantes del equipo de investigación construyeron, con fragmentos de estos testimonios, un montaje denominado *Espejismos/Corte A*. La experiencia de puesta en escena de estos fragmentos de testimonios convertidos en una obra teatral, con la participación de las propias víctimas de la violencia de género, en este caso, las actrices entrevistadas, interroga sobre el lugar que ocupan estas dos dimensiones de la experiencia a la que nos hemos referido: el teatro en las periferias como espacio de reproducción de las

<sup>7</sup> Entrevista anónima.

violencias, pero también como forma de emancipación. Para cerrar este capítulo, intentemos profundizar en algunos aspectos que los testimonios señalan sobre la experiencia que trajo consigo la puesta en marcha de *Espejismos/Corte A*.

Las actrices y entrevistadas hacen hincapié en tres aspectos de lo que fue para ellas el haber participado en una puesta en escena con base en un guion elaborado con fragmentos de sus propios testimonios. El primero de estos aspectos hace referencia a que lo vivido durante el periodo en el que trabajaron con el mencionado director, y el dolor que el recuerdo de ello trae consigo, sigue presente:

—Al principio estaba muy insegura, estaba bloqueada, era demasiado difícil hablar del tema. Me sentía señalada. Me costó el proceso porque era recordar todo lo vivido.

—Necesitaba vivir esta experiencia de contarlo porque se sigue viviendo un poco fuerte.

—Me doy cuenta de cómo nos afectó y cómo afecta a nuestro público cuando nos presentamos.

—La violencia y el acoso están normalizados incluso dentro del teatro.

—Al principio tenía una sensación de miedo, como que todo lo que hiciera iba a ser una basura y no le iba a gustar a la gente.

Estas frases muestran que, pese a que la puesta en escena y el trabajo desarrollado en torno a sus propios testimonios pone, de algún modo, una distancia respecto de lo vivido de manera traumática, el dolor causado por el abuso sexual y psicológico se sigue manifestando y produce en la actualidad expresiones sobre todo de rabia. La rabia, como lo señala Laura Quintana (2021), deja ver cómo las formas de sujeción a las que han estado sometidos determinados cuerpos pueden producir dislocaciones a través de las cuales las víctimas se agencian modos propios de resignificación de lo vivido y les dan salida a esas expresiones subjetivas traumáticas. El trabajo teatral en torno a los fragmentos de sus testimonios es entonces un vehículo para ello.

El segundo aspecto presente en las entrevistas posteriores a la puesta en escena de *Espejismos/Corte A* es que esta, además de visibilizar una realidad que aqueja principalmente a las mujeres en nuestro país, y en este sentido se traduce en un acto no sólo estético sino también político, contempla además una dimensión catártica, pero sobre todo, resignificante de la experiencia.

Al apropiarse de sus mismas voces y personajes reunidas en los testimonios y actuarlas frente a un público, construyen un efecto de exterioridad respecto de la propia interioridad de lo vivido. Con ello, crean espacios de apropiación de la experiencia donde el lugar pasivo que fue vivido como producto de la sujeción y el sometimiento al mandato patriarcal de quien abusó de ellas adquiere otra perspectiva. Toman un lugar de agencia que se expresa al confrontar los parlamentos de sus personajes con la respuesta del público y descubrir a través de ellos no sólo la aceptación y el aprecio por su trabajo, sino la valentía por exponer en el teatro experiencias reales vividas por ellas mismas.

El tercer aspecto que resulta significativo en las entrevistas efectuadas a partir del montaje de *Espejismos/Corte A* es que la puesta en escena de estos fragmentos de testimonios vividos por las actrices mencionadas forma parte de otras acciones llevadas a cabo en forma colectiva, a través de las cuales las víctimas de la violencia sexual a la que nos hemos referido han conformado un proyecto teatral de formación y desenvolvimiento profesional llamado Las Valquirias. En la entrevista mencionan que el nombre obedece a que las valquirias son guerreras en la mitología nórdica, que bajo el mandato de Freyja, una deidad femenina, se encargaban de llevar a quienes murieron en batalla al Valhalla al lado de Odín. En ese sentido, son las elegidas, las que lucharán.

Así, el trabajo teatral centrado en la presentación de fragmentos de los testimonios vividos por las actrices contribuye no sólo a elaborar una experiencia traumática vivida en lo individual, sino a dar lugar a acciones conjuntas a través de las cuales se fortalece tanto la autoestima y la seguridad emocional a partir de la experiencia teatral, como también la construcción de proyectos colectivos capaces de orientar la formación y el desarrollo profesional desde otro lugar, más horizontal, más participativo y con un reconocimiento que antes no tuvieron.

Con base en lo anterior, regresemos a la pregunta que nos hemos formulado: ¿cómo entender estos espacios del teatro comunitario que si bien abren condiciones de emancipación de sus participantes respecto de las formas de vida a las que están destinados por su posición de clase, también son espacios en donde se reproducen formas de violencia estructural en microcosmos que apuntalan las violencias de género? La experiencia de las jóvenes actrices de la región de Chimalhuacán muestra que, al igual que en otros espacios de zonas marginadas y no marginadas, la violencia de género sigue reproduciéndose y los espacios culturales de acogida para las y

los jóvenes no son inmunes a ello. En cada ámbito de relaciones sociales se manifiestan intercambios entre los géneros que no escapan a lo que Segato (2021) llama *sistema de estatus*, que define modelos de intercambio insertados en una estructura patriarcal del mundo. A pesar de ello, el teatro comunitario introduce, como lo hemos señalado, rutas de experiencia y reflexión que ponen a las diversas expresiones, comportamientos y papeles asumidos en la vida social presentes en distintas realidades contemporáneas, en un mirador que es el de la escena teatral. Entonces, lo que vemos da lugar a cavilaciones y meditaciones que acercan esa mirada a la realidad en la que nos movemos cotidianamente. Con ello se abre cualquier experiencia individual o colectiva a un prisma de miradas donde el teatro comunitario se torna en un vehículo de sustracción y recomposición de la realidad y, con ella, a producir, tanto en actores como en espectadores, formas de emancipación de esas funciones a las que el lugar social ocupado nos destina. Sin embargo, también es cierto que estos espacios teatrales, como cualquier otro espacio, no son inmunes a las violencias. Son un espacio más donde estas se manifiestan, pero con la ventaja de producir una capacidad, como lo hemos señalado, de convertirse en vehículo de distanciamiento y recomposición de la realidad, incluyendo la que se manifiesta como violencia de género.

En la experiencia de las jóvenes actrices de la región de Chimalhuacán, vemos que, además de este lugar que da forma a experiencias de emancipación, la puesta en escena de sus propios testimonios que narran el modo en el que fueron objeto de la violencia sexual introduce una manera de procesar el acto propio de la dinámica violenta que renombra, resignifica ese acto y sus connotaciones, y con ello produce una disputa por los propios sentidos que se le otorga socialmente a la experiencia, moviéndose del lugar acostumbrado de víctimas. En segundo lugar, la puesta en escena propicia no sólo la denuncia de los eventos ocurridos durante largo tiempo y el ejercicio de sometimiento involuntario al que estuvieron subordinadas, sino que también crea un modo de recepción en el espectador que puede construirse otro criterio, y como ellas mismas lo señalan, recibir su apoyo de distintas maneras. Finalmente, la puesta en escena de testimonios producto de la violencia sexual y de género contribuye a tocar y trastocar lo que Rita Segato (2021) llama el *trueque afectivo desigual*, es decir, a modificar y reorganizar un régimen de tributo donde las mujeres son el objeto a través del cual se prolonga un régimen de estatus propio del sistema patriarcal.

## LISTA DE REFERENCIAS

- Bataille, G. (2016). *La experiencia interior*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Benjamin, W. (2009). Para una crítica de la violencia. *Estética y Política* (pp. 1-159). Buenos Aires: Los Cuarenta.
- Benjamin, W. (2002). *El narrador*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Cabrera, R. (2021). En los bordes de la biopolítica. *Nomadías*, 30, 165-189. Recuperado de <https://nomadias.uchile.cl/index.php/NO/article/view/66097/69719> [Consulta: 20 de marzo de 2024.]
- Castillejo, A. (2009). *Los archivos del dolor*. Bogotá: Universidad de los Andes/Centro de Estudios Socioculturales.
- Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales*. México: Paso de Gato.
- Quintana, L. (2021). *Rabia. Afectos, violencia, inmunidad*. Barcelona: Herder.
- Rancière, J. (2022). *El maestro ignorante*. Madrid: Libros del Zorzal.
- Rancière, J. (2011). *El tiempo de la igualdad*. Barcelona: Herder.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Segato, R. (2021). *Las estructuras elementales de la violencia*. Buenos Aires: Prometeo.
- Stoler, A. (2013). *Imperial Debris*. Durham y Londres: Duke University Press.

CAPÍTULO 4.  
CONTINUIDADES ENTRE LA PRÁCTICA ESCÉNICA  
DE UN GRUPO INDEPENDIENTE Y SU TRABAJO EN EL  
ÁMBITO COMUNITARIO A PARTIR DEL PROYECTO  
CULTURAL ZACUALTIPÁN

Raúl Rodríguez

¿QUÉ HAY MÁS ALLÁ DEL CENTRO?

A través del goce que la literatura nos comunica hay efectos profundamente importantes para la vida en libertad, para la vida en la diversidad y para el sentirnos capaces de criticar lo existente (las fuerzas de este mundo, todos aquellos poderes que de alguna manera representan el establecimiento –pueden ser buenos, pueden ser mejores que otros–) pero si no hay frente a ellos una actitud de desconfianza y sumisión lo que está amenazado es el progreso humano.

Mario Vargas Llosa

En el presente texto expondré un tema que reconozco fundamental para el desarrollo de las artes escénicas en el interior de la república mexicana. Detecto que existen pocos espacios dedicados a la formación y divulgación de las artes escénicas en los estados. En ocasiones, los municipios cuentan con una casa de cultura y algún espacio teatral para presentar propuestas escénicas; sin embargo, pocas veces estos lugares cuentan con una oferta amplia, variada y adecuada a los intereses de las y los habitantes de los municipios. Definitivamente son ínfimas las opciones para la infancia, la juventud, la edad adulta y las y los adultos mayores. No obstante, casi no existen espacios públicos o privados destinados a la formación y divulgación de la danza, el teatro, la música, las artes visuales y el cine no

comercial, y qué decir de las carteleras (en caso de que las haya), las cuales son paupérrimas.

Ante esta situación me surgen las siguientes preguntas: ¿por qué hay tan pocos espacios dedicados a la formación y divulgación de las artes en el interior de la república?, ¿por qué hay tan poca oferta cultural?, ¿quiénes y bajo qué parámetros deciden aquello que se presenta en los espacios dedicados a las artes escénicas?, ¿qué pasa con los presupuestos destinados a la difusión de las artes en los municipios?, ¿por qué hay tanto desinterés por las artes escénicas en los municipios?, ¿a qué tipos de propuestas se les da mayor visibilidad?, ¿qué posibles utilidades podrían tener los espacios destinados a las artes en los municipios?

Ante un evidente desinterés por parte del Estado surgen algunas apuestas impulsadas desde la iniciativa privada, las asociaciones civiles o la actividad comunitaria, lo cual nos permite detectar una serie de espacios que funcionan en el interior de la república, que cubren una tarea necesaria y básica que no sólo sirven para ocupar el espacio de ocio, pues además dotan de herramientas educativas, emocionales, físicas y lúdicas a diversas personas interesadas en la labor escénica. Podríamos mencionar una serie de grupos, colectivos o creadores que desde provincia impulsan espacios y propuestas que dotan de herramientas, las cuales resultan útiles para restaurar el tejido social en un contexto sociopolítico que ofrece pocas oportunidades en temas como educación (hay muy poca oferta educativa de calidad), seguridad (en distintos espacios el crimen organizado tiene sitiados diversos municipios), cultura (las casas de cultura no ofrecen muchas opciones), cuidado del medioambiente (las fábricas abusan, explotan y contaminan el medioambiente) salud (altos índices de drogadicción, alcoholismo y obesidad) e igualdad de género (asesinatos, abusos y desaparición de hombres y mujeres), entre otros tantos problemas que no han sido resueltos y que para la agenda política parecen no ser prioritarios.

Me permitiré parafrasear al Premio Nobel Mario Vargas Llosa, quien durante una conferencia titulada “Victor Hugo y mis pasiones literarias”<sup>1</sup> expuso algunas de las cualidades que la literatura tiene y que de alguna manera, extrapolándolo al resto de las artes, me sirven de argumento para avalar el enorme desinterés que el Estado demuestra tener a las artes:

<sup>1</sup> Dicha conferencia formó parte de la Cátedra Alfonso Reyes y fue organizada por el Tecnológico de Monterrey. La actividad se llevó a cabo el 20 de abril de 2015 en la ciudad de Monterrey, México.

La buena literatura, la gran literatura muchas veces nos expone un mundo mejor que el mundo en el que vivimos. Mucho más complejo y profundo que el que podemos vivir solamente a través de nuestra propia experiencia. A través de las artes podemos alcanzar a ver ciertos estados que difícilmente podemos detectar en este mundo tan pequeño y mediocre en el que vivimos. Porque vivimos en un mundo que está por debajo de los mundos que somos capaces de inventar, de fabricar con nuestro talento, pero también con nuestros sueños y nuestras frustraciones, y eso crea en nosotros un malestar que es un sentimiento absolutamente fundamental y al que extrapolando un poco se debe el progreso humano. Si en algún momento no hubiéramos sentido ese malestar frente a la vida que vivimos, no habríamos salido de las cavernas [...] El progreso humano ha nacido de ese desasosiego, de esa insatisfacción con lo que tenemos alrededor, ha nacido de esa capacidad que la literatura ha desarrollado en nosotros más que ninguna otra actividad y más que ningún otro género, que nos hace desear salir de nosotros mismos y ser otros. Ese sentimiento de insatisfacción con el mundo tal como es es lo que se llama *espíritu crítico* y el espíritu crítico es el gran factor de transformación, de cambio, de renovación, que ha permitido al ser humano llegar a las estrellas. En gran parte se lo debemos a esa actividad que nos parece tan inocua. La de contar historias, la de inventar historias.<sup>2</sup>

Así, por lo tanto, la activación de un espíritu crítico y la búsqueda por estimular la memoria son en nuestro país actividades generalmente ninguneadas por el Estado. De tal manera que, si la sociedad tiene entre sus intereses la necesidad de modificar sus condiciones de vida, a través de las artes encontrará una posibilidad para erradicar el olvido y modificar su curso.

Por lo tanto, en el presente capítulo dedicaremos nuestra atención a revisar el trabajo realizado por el colectivo Vaca 35 (quien se ha encargado de desarrollar un proyecto que entre muchas de sus funciones dota de herramientas que resultan fundamentales para la búsqueda de una vida más digna) en colaboración con habitantes de Zacualtipán, con la finalidad de analizar las temáticas abordadas en sus obras, las herramientas de creación y las posibilidades que dichos montajes tienen como medio de transformación social y de desarrollo. Las acciones artísticas, éticas y políticas de-

<sup>2</sup> Paráfrasis de la conferencia impartida por Mario Vargas Llosa durante la Cátedra Alfonso Reyes, organizada por el Tecnológico de Monterrey, realizada el 20 de abril de 2015 en la ciudad de Monterrey, México.

tonadas en Zacualtipán a través del trabajo de Vaca 35, que más adelante revisaremos, las asumo como una labor necesaria y lúcida que se confronta ante la podredumbre que se respira en varias áreas que conforman nuestra cotidianidad.

## VACA 35: UN TRABAJO DESCENTRADO

Actuar es modificar la figura del mundo, disponer medios con vistas a un fin, producir un complejo instrumental y organizado tal que, por una serie de encadenamientos y conexiones, la modificación aportada a uno de los eslabones traiga apareadas modificaciones en toda la serie y, para terminar, produzca un resultado previsto.

Jean Paul Sartre

El colectivo Vaca 35 es una agrupación formada y consolidada en la Ciudad de México y en el extranjero que cuenta con 17 años de generar propuestas escénicas. En dicho colectivo participan Diana Magallón, José Rafael Flores, Mari Carmen Díaz y Damián Cervantes. Entre sus propuestas podemos destacar: *El loco amor, viene* (2007), *Casualmente* (2009), *Uppercut* (2011), *Lo único que necesita una gran actriz es una gran obra y las ganas de triunfar* (2011), obra con la que ganaron reconocimiento nacional e internacional y se legitimaron como un referente de la escena mexicana), *Ese recuerdo ya nadie te lo puede quitar* (2014), *Los equilibristas* (2014), *Cuando todos pensaban que habíamos desaparecido* (2015), *Terror y asco. Vida privada de gente feliz, Postales alemanas* (2017), *Por favor cierra la puerta, gracias* (2018), *Josefina la gallina puso un huevo en la cocina* (2018), *Proyecto Mujeres* (2020), *África, cartas sobre el origen* (2022), *Sawa Ino* (2022), entre otras:

La primera obra, *El loco amor, viene* [...] es una obra que es en exteriores. No tan exteriores, pero es una obra que es pensada en un círculo, un tapete, ahí se desarrollaba la historia y la gente se sentaba alrededor [...] Vino el proceso creativo, de creación colectiva con *Casualmente*, esta obra de Milan Kundera, y nos enfrentamos a esta etapa de creación colectiva, de ver qué pasaba. Viene *Lo único que necesita una gran actriz es una gran obra y las ganas de triunfar*, que fue el parteaguas del grupo porque nos hicimos más conocidos, nos empezó a ubicar más la gente. Luego empezamos a hacer otras cosas...

Viene *Josefina, la gallina, pone un huevo en la cocina*, que es unipersonal, la dirige Diana, a partir de esta anécdota de mi niñez en Ciudad Juárez. Luego viene una obra muy grande que hicimos con unos actores y actrices en España: *Cuando todos pensaban que habíamos desaparecido*. Luego una obra que se llama *Los equilibristas*, de David Gaytán [...] Y luego viene *Proyecto Mujeres*, que es un proyecto que plantean Diana y Mari Carmen, las mujeres del grupo, y ellas llevan este proyecto. Se hace este montaje con actrices de la Ciudad de México [...]³

Las propuestas de Vaca 35 se caracterizan por una necesidad de generar apuestas que vayan a contrapelo del teatro convencional.<sup>4</sup> Esto a pesar de que sus fundadores, José Rafael Flores y Damián Cervantes, fueron formados en Casa del Teatro (espacio en el que se forma a los actores para hacer un teatro narrativo hegemónico):

Siempre quisimos salirnos de los teatros convencionales, lo que vimos en Casa del Teatro, todo tan convencional, estas obras tan de teatro a la italiana, toda esa estructura la quisimos romper. No quisimos teatros, el recinto como tal, y queremos hacer obras en el departamento 3, en la bodega, donde sea, pero que sea un espacio real. Eso fue lo primero que tuvimos claro en el grupo [...]⁵

Gran parte de sus propuestas se construyen a partir de la idea de creación colectiva. Los procesos son una suerte de laboratorio en el que, a través de la investigación del uso del espacio, el tiempo, los cuerpos, las atmósferas, los sonidos, la música, las danzas y las imágenes poéticas, se van entretejiendo sus montajes. Dichos laboratorios trabajan a partir de la idea de un tiempo indefinido en el que los espectáculos se estrenan sólo cuando se considera que ya están listos para ser presentados:

Los tiempos siempre han sido largos. Es algo que no nos angustia. Si algo hemos tenido claro es que son procesos largos, algunos más cortos, pero

<sup>3</sup> Entrevista a José Rafael Flores, realizada por M. Cristina Tamariz Estrada y J. Carlos Domínguez Virgen. Zacualtipán, Hidalgo, 22 de septiembre de 2023.

<sup>4</sup> Es decir, ir en contra de un teatro supeditado a un texto dramático, que se representa en espacios convencionales y en el que la relación actor/espectador esté subordinada a la idea de que el espectador desde un lugar pasivo asuma el discurso que la obra busca comunicar.

<sup>5</sup> José Rafael Flores, entrevista citada.

sobre todo no decir “tenemos que presentar para tal fecha”. Casualmente así fue, fue un poco angustiante para mí, fueron momentos de incertidumbre. Llegaba a ensayos y no sabía qué iba a pasar, porque era explorar, no saber qué va a pasar. Este rollo de la incertidumbre, de estar abiertos a cualquier cosa en los ensayos.

Entonces, empezamos a hacer estos procesos largos, sin angustiarnos de que vamos a presentar en tal fecha, dejarnos llevar y disfrutar el proceso. Quién sabe qué va a salir, a lo mejor nada, pero meternos en esta dinámica creativa y de ejercicios. Entonces, los tiempos han sido así [...] A lo mejor por eso se prolongaba mucho, nos dábamos tiempo, dos o tres veces a la semana, es un poco con calma, como la cocina, cuando guisas algo y hay que darle tiempo para que se integren todos los sabores y prolongar. Sin estar angustiados, hubo momentos de angustia de mi parte, había que trabajar, ensayar, ya no veía claro, era angustiante para mí, ya me perdí, ya no sabía para dónde, para qué estamos haciendo esto. Hubo momentos de angustia, pero yo creo que fue parte del proceso de encontrar nuestra dinámica de trabajo. Pero fue parte del proceso y así la encontramos.<sup>6</sup>

Dicho colectivo ha tenido la oportunidad de presentar diversas obras tanto en México como fuera del país, lo que les ha permitido consolidarse como un destacado referente de la escena mexicana actual.<sup>7</sup> Además, en la actualidad, derivado del trabajo realizado por Vaca 35 y como resultado de una serie de circunstancias, se ha creado el Proyecto Cultural Zacualtipán, principalmente gracias a que el artista escénico Rafael Flores decidió cambiar de residencia y dejar la Ciudad de México para radicar en Zacualtipán.<sup>8</sup>

A raíz de dicho cambio de residencia, y sumado a la necesidad de continuar trabajando en el teatro, el creador escénico Rafael Flores impulsó un espacio para que la población de Zacualtipán pudiera acercarse a las artes escénicas. Primero iniciaron con talleres dirigidos a niñas y niños, los cuales derivaron en propuestas escénicas en las que se abordaron diversas temáticas, para más adelante realizar talleres y montajes con mujeres de la comunidad y posteriormente adultos mayores:

<sup>6</sup> José Rafael Flores, entrevista citada.

<sup>7</sup> Para el momento en el que ha sido escrito el presente texto, Vaca 35 ha realizado trece piezas escénicas de producción propia y tres *performances*, y se ha presentado en 16 países y 45 ciudades.

<sup>8</sup> Zacualtipán es cabecera del municipio de Zacualtipán de Ángeles, ubicada en el estado de Hidalgo, en la región de la Sierra Alta.

El Proyecto Zacualtipán es nuestro proyecto de teatro comunitario, y que Vaca 35 Teatro fundó desde septiembre de 2020. A raíz de la pandemia y por causa del confinamiento, uno de los miembros de Vaca 35, José Rafael, se fue a vivir a Zacualtipán, Hidalgo, con su padre. Ante la inminente necesidad de la comunidad por tener algún tipo de oferta cultural y artística decidimos implementar como grupo, y bajo el auspicio del Rancho Ecológico La Mina, los primeros talleres (títeres y máscaras) con niñas y niños de la comunidad de La Laja, que es una pequeña colonia aledaña a La Mina. El resultado de dicha actividad fue la presentación de dos puestas en escena con los títeres y máscaras que los niños y niñas habían elaborado en el taller. Las historias fueron cuentos cortos que ellos y ellas construyeron de manera colectiva. Éste fue el punto de partida. Como grupo de teatro hemos comprendido que el trabajo con la comunidad requiere de presencia y compromiso. Por lo que a lo largo de dos años hemos implementado varias actividades con niños(as), jóvenes, mujeres y adultos de la tercera edad. También en el verano de 2021 terminamos la construcción de la cabaña escénica que se ubica en las instalaciones del Rancho Ecológico La Mina, y que ahora es sede de nuestras actividades.<sup>9</sup>

Las actividades que se han realizado en Zacualtipán desde 2020 hasta la fecha en la que se realiza el presente trabajo son:

- Siembra de árboles con los niños (agosto, 2020).
- Taller de títeres con niñas y niños (septiembre, 2020).
- Taller de máscaras con niñas y niños (septiembre, 2020).
- Siembra de hortalizas y leguminosas. Familias y niñas y niños (octubre, 2020).
- Taller de piñatas con niñas y niños (diciembre, 2020).
- Cosecha de maíz y alverjón con familias y niñas y niños (marzo, 2021).
- Taller de actuación con niñas y niños (marzo-abril, 2021).
- Elaboración de composta con residuos orgánicos con la comunidad (mayo, 2021).
- Curso de verano 2021 (julio y agosto, 2021).
- Taller de mujeres (agosto, 2021).
- Taller de yoga con adultos de la tercera edad (agosto, 2021).

<sup>9</sup> “Proyecto Zacualtipán”. Recuperado de <https://www.vaca35teatro.com.mx/proyecto-zacualtipan-teatro-comunitario/> [Consulta: 19 de mayo de 2024.]

- Taller de actuación con adultos de la tercera edad (agosto, 2021).
- Función de cine familiar cero emisiones. Programa cinema móvil Toto (septiembre, 2021).
- Pastorela con adultos de la tercera edad (diciembre, 2021).
- Taller de actuación con niñas y niños. De hadas duendes, elfos y otros cuentos (abril, 2022).
- Presentación de espectáculo de danza Body Weather (abril, 2022).
- Curso de verano con niñas y niños (agosto, 2022).
- Curso de verano con jóvenes (agosto, 2022).
- Taller de adultos mayores.
- Pieza *Mis XV años* con adultos mayores.
- Obra de teatro infantil realizada por niños, *En busca del Querreque*.
- *Proyecto Mujeres*.<sup>10</sup>

A través de las actividades mencionadas el colectivo ha buscado conquistar los siguientes objetivos: ofrecer actividades culturales y artísticas a la comunidad de Zacualtipán, Hidalgo, a través de experiencias colectivas; facilitar los intercambios culturales y artísticos en la comunidad de Zacualtipán, Hidalgo; fomentar y desarrollar en los participantes de las actividades la creatividad y el trabajo en equipo y fomentar la conciencia ecológica en la comunidad.<sup>11</sup>

Para lograr su labor, los creadores de Vaca 35 (ahora también formadores) se han valido de las siguientes herramientas:

- La formación que han adquirido en Casa del Teatro.
- La experiencia profesional generada durante 17 años en los que se han articulado proyectos que han sido expuestos a nivel nacional e internacional, dejando destacados referentes para el mundo de las artes escénicas del siglo XXI.

Por mi parte, detecto que en su trabajo también aparecen herramientas del teatro de creación colectiva; los paradigmas asociativo y discursivo (que incluyen elementos del biodrama y prácticas vinculadas al teatro de lo real); el teatro político impulsado por Piscator y Brecht; algunos elemen-

<sup>10</sup> “Proyecto Zacualtipán (Teatro comunitario)”. Recuperado de <https://www.vaca35teatro.com.mx/proyecto-zacualtipan-teatro-comunitario/> [Consulta: 19 de mayo de 2024.]

<sup>11</sup> “Proyecto Zacualtipán (Teatro comunitario)”. Recuperado de <https://www.vaca35teatro.com.mx/proyecto-zacualtipan-teatro-comunitario/> [Consulta: 19 de mayo de 2024.]

tos del teatro impulsado por Augusto Boal a través del denominado teatro del oprimido y el uso de máscaras y títeres; así como la integración de improvisaciones, canciones y juegos como parte de los procesos creativos; y finalmente un elemento que me parece medular en Vaca 35 (desde el momento de su fundación, que sigue vigente y que se ha convertido en seña particular): hacer teatro como una profunda necesidad vital, sin importar que los medios de producción regularmente sean escasos.

Es necesario advertir que mi visión en torno a las herramientas que asumo como parte de los procesos creativos es la de alguien que observa desde afuera el trabajo y que nunca ha estado involucrado en ningún proceso de Vaca 35. Además, es importante mencionar que los creadores y las creadoras de la agrupación probablemente trabajen desde un lugar más intuitivo; que toma en cuenta las necesidades y particularidades de su alumnado (mismo que está conformado por edades y condiciones distintas).

Desde sus inicios, el colectivo ha defendido la idea de que sus propuestas surgen de la creación colectiva. Sus obras son resultado de procesos de laboratorio en los que la fecha de estreno no es un determinante para la concreción y presentación de las piezas. Sus proyectos se cuecen como los mejores platillos, realizados de manera artesanal y no supeditados a las leyes del consumo y la demanda. El dinero no determina sus creaciones; sino el tiempo (elemento más caro y eterno); que al igual que el fuego que cocina, ilumina y dota de conocimiento al ser humano, lenta pero continuamente, mantiene la llama de la creación encendida. “En los niños es la imaginación que tienen para crear personajes, historias, desde que empezamos a trabajar con ellos y manejar la creación colectiva, dejamos que ellos propongan y hagan la historia. Crean la historia y nosotros hacemos la estructura, la escritura.”<sup>12</sup>

Las obras gestadas por Vaca 35 y los proyectos derivados del Proyecto Zacualtipán podrían considerarse que integran elementos asociativos. Esto debido a que constantemente incluyen imágenes poéticas dentro de su discurso escénico. Dichas imágenes ofrecen al espectador la posibilidad de articular una lectura abierta desde su subjetividad. Tanto en el *Proyecto Mujeres*,<sup>13</sup> como en *Lo único que necesita una gran actriz es una gran obra y las ganas de triunfar* aparecen momentos que no articulan una narrativa lógica; sino que,

<sup>12</sup> José Rafael Flores, entrevista citada.

<sup>13</sup> Es importante mencionar que *Proyecto Mujeres* ha sido presentado en dos versiones. Una realizada por Vaca 35 en colaboración con otras creadoras escénicas, y otra con mujeres que viven en La Laja.

rompiendo el efecto de causalidad, ofrecen al espectador (a través de un uso de los sistemas de significación que no busca articular un sentido unívoco) una serie de imágenes ambiguas que cada asistente debe asociar libremente.

Me viene a la mente el momento en que Mari Carmen Díaz, durante la obra basada en el texto de Genet, empieza a atragantarse con un bolillo mientras se ríe y dice su texto. Considero que la acción de atragantarse puede tener múltiples significados para cada uno de los espectadores que asisten a la obra. Este tipo de acciones que son una constante en la gramática de Vaca 35 están apelando siempre a la libre interpretación del público:

El paradigma asociativo, por el contrario, frente a la linealidad racional plantea la multidimensionalidad. La lógica causal es sustituida por la lógica asociativa. La concepción que posee el pensamiento asociativo es la de un continuum ininterrumpido en el que cada elemento, sea producto humano o natural, tenga carácter material o espiritual, se sitúa junto a todos los demás, relacionándose independientemente con el todo. La contigüidad y la textura son, pues, las operaciones básicas de pensamiento asociativo, situando toda semejanza en el interior de ese espacio continuo en el que las cosas se yuxtaponen. En 1962 se publica *El pensamiento salvaje* de Claude Lévi-Strauss, un texto que conmocionó a las ciencias humanas y es fundamental para el tema que nos ocupa ya que valora por igual el pensamiento racional y el pensamiento mágico o asociativo, negando que el pensamiento mágico es una etapa inferior en el camino hacia el conocimiento. Lévi-Strauss utiliza la metáfora del bricolaje para describir cómo funciona el pensamiento humano cuando no sigue el pensamiento científico, con sus pruebas de verificación y contraste, y construye su conocimiento a partir de la interrelación de los elementos dados en busca de un sentido específico (Enrile, 2016, p. 136).

Esta manera de abordar el trabajo a través del paradigma asociativo está presente en el *Proyecto Mujeres*, tanto en la versión presentada por Vaca 35 en colaboración con creadoras escénicas, como en la propuesta realizada con mujeres habitantes de La Laja. Esto debido a que la estructura de la obra se teje a partir de fragmentos o imágenes poéticas relacionadas entre sí por una lógica asociativa.

En torno al paradigma discursivo (y más precisamente al biodrama; así como prácticas que tienen que ver con un teatro de “lo real”) podemos comentar que a los creadores de Vaca 35 les interesa trabajar en ocasiones desde la experiencia real de las personas que se involucran en sus procesos

creativos. En este sentido, es un teatro menos de representación y más de presentación,<sup>14</sup> en el que los participantes integran sus vivencias, testimonios, recuerdos, temores y necesidades vitales a las propuestas escénicas:

Y con los adultos mayores, toda esta historia de vida que tienen, toda esta experiencia, también es muy fuerte, muy potente porque aportan esta cosa tan fuerte que tienen. Pero sobre todo le entran al juego. El trabajo de adultos mayores lo que aporta es que le entran sin miedo, sin nada. Son muy divertidos los adultos mayores, y este arrojo que tienen y también a partir de sus historias personales, es muy fuerte, muy potente para la historia.<sup>15</sup>

En la pieza *Mis XV años*, realizada con adultos mayores, el punto de partida fue una situación compartida entre varias ancianas, quienes durante su juventud no tuvieron la oportunidad de tener fiesta de xv años. Entonces el proceso consistió en abordar este sueño (no logrado en su momento) como punto de partida para una obra que incorporó vivencias, experiencias y testimonios. En este sentido, es una obra en la que entran en juego propuestas vinculadas a las prácticas de “lo real” (impulsadas por José Antonio Sánchez) con materiales propios del biodrama (abordado y detonado por las argentinas Vivi Tellas y Lola Arias).

Sobre el teatro político articulado en la primera mitad del siglo xx por Brecht y Piscator, podemos comentar que, dentro de las propuestas que forman parte del proyecto Zacualtipán, hay una intencionalidad de denuncia y crítica sociopolítica. Como bien sabemos, esta intencionalidad de detonar procesos de cambio social y desarrollo tuvo continuidad en la propuesta de teatro del oprimido de Augusto Boal.<sup>16</sup> Por lo tanto, en esta acción de “poner el cuerpo” para denunciar abusos que está presente en las prácticas artísticas realizadas a través del proyecto Zacualtipán podemos identificar elementos propios del teatro político (Piscator), teatro documen-

<sup>14</sup> Me refiero a que, por momentos, el trabajo de Vaca 35 es un teatro más de presentación, que de representación, debido a que los actores y actrices no necesariamente representan personajes en todas sus obras. A veces son ellos y ellas mismas (tal como sucede en las obras *Proyecto Mujeres* o *Mis XV años*) quienes a través de sus propias experiencias, memorias, testimonios y/o cuerpos van articulando las propuestas artísticas, y entonces cobra más peso el actor o la actriz y el personaje generalmente desaparece o se desdibuja.

<sup>15</sup> José Rafael Flores, entrevista citada.

<sup>16</sup> Propuesta que podríamos identificar como un trabajo de continuidad a las herramientas articuladas por Brecht, Piscator y Weiss.

to (Weiss), teatro épico (Brecht), biodrama (Tellas y Arias) y teatro del oprimido (Boal):

Uno de los elementos clave del teatro del oprimido es la ruptura de la separación entre actores y espectadores, ya que al hacerlo surge un nuevo lenguaje escénico que se desliga definitivamente del aparato de dominación en tanto que apartado de producción de sentido, y cuestiona todo el dispositivo teatral convencional, esto es lo que sucede en muchas de las formas escénicas que trabaja Augusto Boal: la dramaturgia simultánea, el teatro imagen, el teatro foro, el teatro periodístico, el teatro máscara, teatro legislativo, etc. De la cultura como monumento separado de la vida cotidiana a la cultura que tiene como objetivo la realidad social. En lugar de dar voz a quien no la tiene hablando por ellos, se trata de propiciar el laboratorio social en donde todos pueden participar. Por lo que el teatro del oprimido ofrece al público un contexto escénico en el que ensayar la vida real. El espectador como un participante activo prueba la acción real en escena, y ensayándola se produce el acontecimiento (Enrile, 2016, p. 99).

A través de los laboratorios y/o talleres que ha detonado Vaca 35 en Zacualtipán, las y los creadores han podido servirse de los medios que dispone el teatro para problematizar sobre situaciones que forman parte de sus contextos. En este sentido, los procesos creativos se convierten en mecanismos para sublimar, criticar, analizar, visibilizar y/o denunciar (según sea el caso) situaciones que les aquejan en su día a día.

También es fundamental hablar sobre el elemento del juego; ya que este es una parte medular en la labor del colectivo. A través de canciones, improvisaciones y juegos teatrales, realización de máscaras y títeres, se estimula la imaginación de los participantes y se detonan espacios que derivan en la creación, debido a que por medio del juego podemos imaginar, ensayar e impulsar otras posibles realidades:

Como es obvio el juego genera participación, inclusión y comunicación desde una experiencia compartida. El elemento lúdico no sólo en la actualidad sino en toda la historia del arte ha sido un elemento importante para poder cuestionar e interpretar la realidad reelaborándola desde un pensamiento estético. Por otro lado, el juego permite la construcción de una zona autónoma temporal donde se acentúa la experiencia creadora y la libertad al modificar las instrucciones de la vida cotidiana. Finalmente como ejercicio colectivo

permite la superación del individualismo y la creación de nuevos espacios sociales (Enrile, 2016, p. 128).

Además de las herramientas creativas que podríamos identificar como parte de los elementos teóricos y técnicos de los que se componen los trabajos del colectivo (y que a su vez forman parte de la poli-est-ética),<sup>17</sup> me parece fundamental subrayar que el componente ético es muy importante en el trabajo realizado por Vaca 35. En relación con este punto, los procesos se convierten no sólo en obra, sino en un acompañamiento que dota al alumnado de herramientas que les ayudan a trazar mejores bosquejos de futuro. Me atrevo a decir que cada proceso creativo de Vaca 35 es al mismo tiempo un proceso emancipatorio. Las niñas y los niños, hombres y mujeres, ancianas y ancianos que han tenido la posibilidad de acceder al Rancho Ecológico La Mina han formado parte de una comunidad que, gracias a los saberes que nos dan las artes, han adquirido herramientas para escapar un poco de su cotidianidad:

Los intelectuales y artistas tenemos una función fundamental, ya que tenemos todo el tiempo la posibilidad de trazar un bosquejo de futuro [...] En mi opinión habría que trazarlos hacia procesos emancipatorios [...] Es decir luchar por una idea de progreso [...] Procesos emancipatorios junto a personas que a lo largo de la historia tienen el rol de perder. ¿Cómo hacemos actuar esos elementos para que un proceso emancipatorio sea digno, humanista y humano y que al mismo tiempo no sea ingenuo? Esto es complicadísimo porque cada lugar requiere soluciones diferentes, trampas diferentes y apuestas diferentes.<sup>18</sup>

Tuve la oportunidad de visitar el Rancho Ecológico La Mina y puedo manifestar que ese espacio es una especie de oasis. Es de esos lugares que uno nunca imagina que pudieran estar allí. Rodeado de casas humildes (muchas veces mantenidas por madres solteras),<sup>19</sup> niños que deben trabajar

<sup>17</sup> Más adelante dedicaremos nuestra atención a los entrecruces poli-est-éticos que se generan entre la práctica realizada por Vaca 35 y las propuestas impulsadas como consecuencia del Proyecto Zacualtipán.

<sup>18</sup> Opinión de Manuel Vázquez Montalbán en el debate *El compromiso de los intelectuales* transmitido por Televisión Española desde Valencia, llevado a cabo en 1987.

<sup>19</sup> Es importante mencionar que La Laja, lugar donde está enclavado el Rancho Ecológico La Mina, forma parte de las tierras que el municipio dio para que fueran habitadas por madres solteras.

para mantener la economía familiar<sup>20</sup> y ancianos que no gozan de las mejores condiciones de salud, seguridad y alimentación. Dicha estampa es una constante que podemos encontrar en muchos municipios de la república mexicana. La pobreza es una constante, la explotación y los abusos son parte del día a día. El panorama es aciago y parece no haber escapatoria. Probablemente las artes hacen algún tipo de resistencia.

### *EN BUSCA DEL QUERREQUE Y PROYECTO MUJERES*

Las tradiciones aún no se han ido y la modernidad no acaba de llegar.

García Canclini

He seleccionado las obras *En busca del Querreque* y *Proyecto Mujeres* con la intención de analizar las temáticas que abordan, así como los alcances que ambas obras tienen como posibles medios de transformación social y desarrollo.

Es importante comenzar mencionando que *En busca del Querreque* fue el primer proyecto escénico realizado como parte del Proyecto Zacualtipán y, en boca de Rafael Flores y Mari Carmen Díaz (responsables del proyecto), fue la obra que les permitió tener un acercamiento con la infancia perteneciente a La Laja y que de alguna manera les mostró una posible vía que podría adquirir el trabajo comunitario realizado por Vaca 35. “Y Rafa y yo, con niños. Y yo encantada de ir a Zacualtipán porque me gusta trabajar con niños. Y armamos la obra del Querreque con los niños y fue una experiencia fantástica. La obra la hemos machacado y remachacado, la llevamos a México, estuvimos en Teatro Casa de la Paz y fue súper bonito.”<sup>21</sup>

Dicha obra, trabajada a partir del mundo de la fantasía, incorporaba elementos de carácter lúdico (canciones, elementos de utilería realizados por niños y niñas, tales como piñatas, títeres y máscaras). Uno de los niños que formó parte del elenco, de nombre Johan Bautista Hernández, en una

<sup>20</sup> Durante mi visita a Zacualtipán escuché que un niño de tres años que participa en los talleres de teatro trabaja como ayudante en una fábrica.

<sup>21</sup> Entrevista a Mari Carmen Díaz, realizada por M. Cristina Tamariz Estrada y J. Carlos Domínguez Virgen, Zacualtipán, Hidalgo, 17 de noviembre de 2023.

entrevista realizada por M. Cristina Tamariz Estrada y J. Carlos Domínguez Virgen nos relata la trama:

Un monstruo que lanza una poción para que nadie pueda reír, sólo él, y luego lo andaban buscando y lo agarraron y le dijeron que cómo podían revertir el hechizo, y un ave que dice “querreque”, y lo empezaron a buscar y como no lo encontraron, se sentaron a la orilla del mar y apareció un tiburón martillo. Luego les dice que el monstruo lo había convertido en eso y fueron por el monstruo y le dijeron que le quitara eso al tiburón martillo y luego les dijo que si no le podían ayudar a buscar al Querreque. Y le dijo que sí, que miraran hacia arriba y ahí estaba. Que le tenían que quitar una pluma, la más brillante que tenía y ya.<sup>22</sup>

Gracias al relato de Johan Bautista podemos inferir que era una trama sencilla y divertida; acompañada de elementos llamativos y atractivos para que tanto los niños y las niñas que actuaban en la obra, como aquellos que la espectaban pudieran disfrutar, divertirse y aprender de la experiencia. No se detecta una intencionalidad discursiva profunda, ni crítica vinculada al contexto de Zacualtipán, sino que se busca que el acto de hacer teatro se convierta en un medio a través del cual se pueda impulsar un convivio y un espacio para el disfrute y el juego. En este sentido, es importante destacar que la relación que estimulan tanto Rafael Flores como Mari Carmen Díaz con el teatro realizado por los niños que viven en La Laja es una relación plenamente ligada al disfrute que brinda trabajar desde la imaginación. Gracias a estas actividades, los niños y las niñas encuentran un espacio para fomentar la sana diversión que en ocasiones su cotidianidad les arranca. Hoy en día, estas acciones se vuelven necesarias y pertinentes en un contexto en que los medios tecnológicos poco a poco suplantando la riqueza que emana del espacio lúdico y terminan haciendo de las infancias seres alienados por el uso constante e irresponsable de diversas apps, redes sociales y videojuegos.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Entrevista a Johan Bautista Hernández, realizada por M. Cristina Tamariz Estrada y J. Carlos Domínguez Virgen, Zacualtipán, Hidalgo, 18 de noviembre de 2023.

<sup>23</sup> Me aterra ver los materiales de ínfima calidad realizados por diversos *youtubers* que se han convertido en una especie de sonajas digitales, niñeras robots de nuestros tiempos; y que día a día absorben el tiempo de las infancias. Es menos común ver niños y niñas jugando en parques y mucho más cotidiano verlos con los ojos atentos a las pantallas consumiendo sus tiempos, su imaginación y su infancia.

Para mí esto es un poco duro, porque no tienen su infancia de juego y pienso que este espacio es muy lúdico para ellos y es como ellos pueden manifestar y expresar en sus casas, en su escuela y en la vida cotidiana del lugar. Para mí es importante este espacio para que ellos se expresen a través del movimiento, de la escena, del teatro, y ha sido bastante sorprendente trabajar con las niñas y los niños.<sup>24</sup>

El *Proyecto Mujeres*, por otra parte, tiene una carga discursiva muy profunda y emerge de la necesidad de las mujeres por visibilizar situaciones en las que han sido violentadas. Esta propuesta realizada por las dos mujeres que forman parte de Vaca 35 (Mari Carmen Díaz y Diana Magallón) en un inicio fue un proyecto realizado por mujeres creadoras con distintos perfiles, y en una segunda apuesta se convirtió en un proyecto realizado por mujeres pertenecientes a La Laja que no contaban con una formación previa en las artes escénicas, pero sí con una profunda rabia y necesidad de usar las tablas para exponer sus dolores:

En este momento las dos mujeres en Vaca 35 Teatro en Grupo, Mari Carmen Díaz y Diana Magallón decidimos emprender un proyecto que pudiera plantear una serie de inquietudes relacionadas con el hecho de ser mujer en México y ser mujer en la escena. Decidimos emprender esta búsqueda acompañadas de otras mujeres creadoras de distintos perfiles con el objetivo de sumar perspectivas. Iniciamos este viaje en enero de 2019 y lo construimos a lo largo de 11 meses.

Este proyecto se sustenta de varias búsquedas y de varias preguntas, pero principalmente de querer ejercer nuestro derecho a la vida. Decidimos entre todas frenar el hecho de sentirnos violentadas. De crear a partir de ese cuerpo común. El Estado es cómplice de todos los hechos violentos que vivimos a cada minuto. Empezamos queriendo hablar sobre la violencia, sobre el miedo, sobre el sistema patriarcal, sobre el amor, sobre arte, sobre nuestros cuerpos y poco a poco fuimos drenando el dolor para encontrar otra manera de percibir el mundo; la reunión y el reencuentro.

Se dice que México es un país machista y sí, sí lo es, pero porque lo somos tanto hombres como mujeres. Ejecutamos una serie de comportamientos que alimentan ese ser. Pues nos pusimos a pensar en ello, en cómo

<sup>24</sup> José Rafael Flores, entrevista citada.

romper el sistema en el que estamos insertadas y el que, además, seguimos alimentando.

Como mujeres y actrices hemos querido desentrañar preguntas como: ¿qué espacio habito en este cuerpo político social?, ¿cuál es nuestra verdadera naturaleza creativa?, ¿cómo encuentro mi lugar y cómo lo transito para entenderme como mujer en la escena?, ¿qué es eso que me importa decir y que se me agolpa en la garganta?<sup>25</sup>

En este texto no centraremos nuestra atención en el trabajo artístico realizado por Vaca 35 para ser presentado para espectadores y espectadoras, sino en el trabajo derivado de aquel proyecto seminal y que a su vez forma parte del repertorio de obras realizadas al interior del proyecto Zacualtipán. La apuesta que aquí revisamos podría categorizarse como un proyecto vinculado a lo que la teórica Ileana Diéguez propone como teatralidad liminal:

Tuvimos la experiencia de hacer tallercitos con mujeres, en esa ocasión en línea y en Zacualtipán ya hicimos dos talleres con mujeres. *Proyecto Mujeres* siento que tiene mucha vida por delante, porque siento que es un proyecto que en un espacio de tiempo determinado puedes convocar a mujeres, actrices, depende del nivel que lo quieras hacer.

Lo puedes hacer en cualquier latitud. A lo mejor lo quieres hacer en Colombia y me llevo a tres mujeres que estuvieron conmigo en el proyecto de mujeres y me voy a Colombia con esas tres actrices, junto a otras tres actrices de Colombia y hacemos un laboratorio. O me voy a una comunidad como Zacualtipán, armas un grupo de mujeres. Ahora en el Abril Cultural, vinimos tres actrices, Diana y yo, o sea, cinco actrices que habíamos estado en *Proyecto Mujeres* y agarramos mujeres de la comunidad. Y vamos a entrelazar historias y a ver qué sale.

En *Proyecto Mujeres* tuvimos dos: uno fue como en el 2022 o 2021, fue un taller muy chiquito, como cinco sesiones. Los dos fueron muy chiquitos. Las mujeres no quisieron hacer nada de escénico. Lo que hicimos fue un *collage* y lo explicamos. Pero porque no quisieron hacer nada escénico. Dijimos, vamos a hacer lo que se quiera hacer. Pero sí exploramos la idea del constructo de ser mujer y se plasmó en un *collage* muy interesante. Y la segunda

<sup>25</sup> *Proyecto Mujeres (Mujeres de la escena)*. Recuperado de <https://www.vaca35teatro.com.mx/proyecto-zacualtipan-teatro-comunitario/2024> y <https://www.vaca35teatro.com.mx/producciones-piezas-escenicas/proyecto-mujeres/> [Consulta: 19 de mayo de 2024.]

experiencia que tuvimos fue en el Abril Cultural y ahí sí arrancamos con un rollo escénico porque además nos trajimos actrices que habían participado en *Proyecto Mujeres*.

Fue muy lindo porque de alguna manera las mujeres de la comunidad vinieron a plantear lo que significa ser o cómo están posicionadas como mujeres en esta comunidad y nosotros empezamos a proponer cosas más escénicas para armar un producto final, un performance. Entonces empezamos a través de objetos y que esos objetos hablaran. Fue muy sencillo: fue traer objetos, hacer que esos objetos hablaran, pero conformamos una poética con todas. Fue muy bonito porque al final no se notaba quién era actriz y quién no. La gente sí lo sabe, pero siento que los discursos no eran tan diferentes. Se tocaban en muchos lados y esto era increíble.<sup>26</sup>

En este proyecto participaron mujeres de diversas edades. La más joven tenía quince años y la más grande más de 70. En palabras de los creadores y creadoras de *Vaca 35* fue un proceso muy enriquecedor,<sup>27</sup> ya que a través del trabajo con estas mujeres, tanto Diana Magallón como Mari Carmen Díaz se dieron cuenta de muchas situaciones fuertes que implican el hecho de ser mujer en este contexto.

Casualmente, el resultado de este proceso no derivó en una propuesta escénica que se mostró al público; sin embargo, las mujeres implicadas se entregaron y se abrieron para exponer aquello que las aqueja.

Ambas propuestas (*En busca del Querreque* y *Proyecto Mujeres*) abordadas desde temáticas distintas y con creadores y creadoras de distintos perfiles, así como generadas desde procesos creativos con particularidades propias, tienen en común el hecho de que buscan dignificar (ya sea desde el juego o bien desde la rabia convertida en escena) a las personas que se suman a los procesos. La escena y los procesos creativos se asumen como un medio para exorcizar la lacerante y pobre cotidianidad que muchas veces compartimos.

<sup>26</sup> Mari Carmen Díaz, entrevista citada.

<sup>27</sup> Tuve la oportunidad de charlar con Rafael Flores sobre el proyecto en una visita a Zacualtipán y la manera en la que se refería al proyecto era una clara muestra del tremendo amor que le tiene a dicha propuesta.

## POLI-ESTÉTICAS ENTRE LAS CREACIONES DE VACA 35 Y EL TRABAJO PROPUESTO DESDE EL PROYECTO ZACUALTIPÁN

¿Le parece posible que se viva delante de un espejo que, a lo más, no satisfecho con devolvernos la imagen de nuestra misma expresión, nos la devuelva como una mueca irreconocible de nosotros mismos?

Pirandello

Es evidente que las propuestas generadas al interior del Proyecto Zacualtipán son un reflejo de las prácticas realizadas por Vaca 35. Podríamos establecer un paralelo entre las obras articuladas en ambos contextos y distinguiríamos que tanto la postura política como el carácter ético y las búsquedas estéticas se cruzan y se permean, estableciéndose un canal de comunicación entre la práctica artística de Vaca 35 y el teatro comunitario generado al interior del Rancho Ecológico La Mina.

Es curioso, sin embargo, como dato anecdótico quisiera comentar que al entrar al rancho en ocasiones te encuentras con vacas muy imponentes que, por lo general, a los visitantes los fuerzan a modificar su recorrido y, en lugar de caminar recto, bordear para no ser embestidos. A través de esta imagen, en cierto sentido azarosa, cómica y develadora, quisiera manifestar que al interior del proyecto Zacualtipán se encuentran presentes las posturas poli-estéticas de Vaca 35, o dicho de una manera más literal, adentro del Rancho Ecológico La Mina hay vacas que de manera simbólica refuerzan la idea de que adentro de Zacualtipán está Vaca 35.

Algunos elementos que comparten Vaca 35 y el Proyecto Cultural Zacualtipán son la creación colectiva, el uso del teatro como medio de denuncia, la búsqueda interminable por investigar con los lenguajes, la posibilidad de trabajar con lo que está a la mano, el carácter lúdico, la capacidad de adaptación, el trabajo permeado por “lo real”, el recurso de trabajar no sólo a partir de textos dramáticos (sino desde la necesidad vital, las obsesiones, los dolores y los traumas), la generación de imágenes ambiguas que abren al espectador la posibilidad de imaginar otros mundos, la interminable búsqueda de no estar condicionados por los tiempos de producción que determina el mercado y el Estado, y la independencia creativa.

Vaca 35 trabaja desde la libertad imaginativa y creativa, que surge desde esa raíz profunda que significa hacer teatro con lo que sea y sin tener que dar cuentas a nadie. Vaca 35 también trabaja para la libertad. En pro de transformar la mirada del espectador, pero también del creador para dotarlo de herramientas que le ayuden a vivir en un mejor mundo. En su labor, el hecho de trabajar con lo que está a la mano ha sido lo que ha condicionado su estética. La dimensión política de los miembros que componen Vaca 35 a su vez ha impulsado que pese a las condiciones económicas ellas y ellos emitan una postura que trasciende las limitaciones de un país que ofrece un presupuesto a la cultura muy reducido.

Los creadores de Vaca 35 son hijos e hijas de su tiempo. Un contexto complejo que ofrece muy pocas oportunidades a quienes se dedican al arte; sin embargo, a pesar de esos condicionamientos han sabido mantenerse a flote. Suena romántico que su nombre se deba a los 35 pesos que cada uno ponía semanalmente para hacer teatro y resulta también llamativo que su estética sea a veces más valorada en otros países, pues como es sabido, nadie es profeta en su propia tierra. Mucho menos cuando este país tiene otros intereses (en los que el arte no figura).

## CONCLUSIONES

Definitivamente este tipo de apuestas son muy necesarias y convendría replicarlas por todo el país. Ante el rotundo desinterés por parte del Estado, la impresión que tengo es que la sociedad civil y los artistas deben organizarse para poder impulsar acciones emancipatorias a través de las artes.

El caso de Zacualtípán es atípico, resultado de una serie de circunstancias que permitieron que el espacio hoy pueda ofrecer un servicio a una comunidad que lo requiere y lo aprovecha; sin embargo, la realidad es que a lo largo de la república hay mucho territorio que no goza de la misma atención que la colonia La Laja.

Por lo tanto, conscientes de los alcances que proyectos como el que en el presente texto se expone, convendría pensar en estrategias para que estas acciones puedan replicarse a lo largo y ancho del país y más niños y niñas, jóvenes, hombres, mujeres y ancianos y ancianas dispongan de las herramientas que el teatro tiene para generar comunidad y, por ende, una mayor conciencia para detonar mejores condiciones de vida.

La labor es interminable, tan larga como el territorio que no goza de estos beneficios. Zacualtipán hoy se erige como un posible modelo de trabajo funcional, necesario, útil y pertinente en un medio tan hostil como el nuestro. Hay mucho trabajo por hacer. Muchas situaciones que el teatro podría atender; sin embargo, la dificultad que implica atender áreas sin el apoyo del Estado lo convierte en una tarea que muy pocos seguramente quieran asumir.

Por ahora sólo nos queda aprender de este y otros proyectos que (muchas veces desde la precariedad) generan un trabajo muy loable, y en la medida de lo posible continuar visibilizando:

- Las problemáticas sociopolíticas que aquejan diversas latitudes.
- Las labores de estas agrupaciones que desde sus posibilidades las atienden.
- El profundo alcance de estas dinámicas.

Con la intención de que en un futuro cercano más personas se sumen a esta ingente y necesaria tarea, y que a su vez a otras y otros artistas sirva también como referente y estímulo.

El objetivo es la construcción de espacios y relaciones que reconfiguren material y simbólicamente el territorio común. Por lo tanto, la obra artística no se organiza alrededor de un objeto, ni de un sujeto, sino de un encuentro. El “arte” es un estado de encuentro y la práctica artística radica en la invención de relaciones entre sujetos. Se trata de hacer realidad los derechos civiles, la división equitativa del poder y la eliminación de la discriminación. El principio ético que defiende la libertad del individuo para realizar sus capacidades humanas es constitutivo de todo proyecto democrático y emancipatorio. Sin embargo, no es posible tener derechos individuales definidos de manera aislada, sino solamente en contextos de relaciones sociales que definen posiciones determinadas de sujetos, ya sea en el ámbito de las relaciones de producción, de ciudadanía, de vecindad, de amistad, etc. La libertad en el mundo neoliberal, la de un individuo independiente y autónomo, es de clase ya que está reservada a unos pocos, cada vez menos y en determinados países, y por lo tanto excluye a una gran parte de la humanidad, además se reduce a la construcción de un mundo de seres individuales atomizados y en competición. Un mundo en el que las relaciones entre los seres humanos se reducen al interés particular de cada uno. El gran valor de la modernidad,

la libertad individual, ha provocado la disolución de lo social en la competición individual. Vivimos en una oligarquía de los poderes económicos y estatales que se mantienen en el poder porque han logrado transformar las energías de la escena pública, en este deseo individualista de la búsqueda de la prosperidad material y de las felicidades privadas, generalizándose así, el individuo consumidor narcisista capaz de casi cualquier cosa por satisfacer sus demandas, reinando los deseos ilimitados de los individuos en la sociedad de masas moderna. Por lo tanto, la individualidad de la modernidad no ha sido un proceso para el desarrollo de los ciudadanos, sino más bien para el sometimiento de cada uno a un sistema, que como hemos visto, tiene un sofisticado aparato de vigilancia y castigo [...] Como plantea, entre otros, Nancy [1996] lo primero no es el individuo como último átomo social, sino que lo primero es el conjunto de los lazos sociales, culturales y económicos en los que nacemos y nos socializamos. Sólo a través de ellos y gracias a ellos, llegamos a singularizarnos. Concebida así, la libertad no puede entenderse como la capacidad que cada ser humano tiene para “hacerse a sí mismo”, sino como la capacidad común que los seres humanos tienen para inventar un mundo en el que quepan muchos mundos. La libertad debería desligarse de la competición entre los seres humanos, para pasar a designar la capacidad que tenemos de construir colaborativamente, un mundo común compartido, no sometido a los dictámenes de algunos sino abierto al ser singular plural. Si cada uno está atomizado en su lucha con los demás, sólo puede seguir las órdenes impuestas por un mundo en donde no cabe más que uno, fundado por el individuo egoísta, atomizado, consumista, competitivo, y en guerra continua con el otro, siendo así incapaz de llegar a ser. El ser humano necesita de la cooperación con el otro, de la capacidad de trascender el individualismo, para encontrarse con el otro, y así poder finalmente singularizarse (Enrile, 2016, p. 177).

Construyamos colaborativamente, hagamos de nuestra comunidad un espacio digno. Diseñemos un mundo en el que quepan muchos mundos. Las artes son la vía para imaginarlos.

## LISTA DE REFERENCIAS

Enrile, J. P. (2016). *Teatro relacional: una estética participativa de dimensión política*. Madrid: UCM.

## OTRAS FUENTES

Acosta, L. (1982). *El drama documental alemán*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Aragón, A. (2014). *La renovación de la escena tras el relevo del paradigma narrativo por el nuevo teatro posdramático: teatro discursivo, teatro asociativo y teatro relacional*. Recuperado de [http://www.anagnorisis.es/?page\\_id=1405](http://www.anagnorisis.es/?page_id=1405) [Consulta: 19 de mayo de 2024.]

Ardenne, P. (2002). *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: CENDEAC.

Bidegain, M. (2007). *Teatro comunitario. Resistencia y transformación social*. Buenos Aires: Atuel.

Boal, A. (2002). *El arco iris del deseo. Del teatro experimental a la terapia*. Barcelona: Alba.

Boal, A. (1980). *Téatro del oprimido*. Barcelona: Alba.

Caillois, R. (1958). *Teoría de los juegos*. Barcelona: Seix Barral.

*Debate: El compromiso de los intelectuales*. [Video]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=quYg4PXwuic> [Consulta: 23 de mayo de 2024.]

García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: CONACULTA/Grijalbo.

Fischer-Lichte, E. (2005). *Theatre, sacrifice, ritual: Exploring forms of political theatre*. Londres: Routledge.

Fischer-Lichte, E. (2004). *Estética de lo performativo*. Madrid: Adaba.

Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana.

Lehmann, H. T. (1999). *Téatro posdramático*. Murcia: CENDEAC.

Nancy, J. L. (1996). *Ser singular plural*. Tudela: Arena Libros.

Nancy, J. L. (1983). *La comunidad desobrada*. Madrid: Arena Libros.

Piscator, E. (2001 [1963]). *El teatro político*. Fuenterrabía: Argitaletxe Hiru.

Sánchez, J. A. (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros.

Sánchez, J. A. (2007). *El teatro en el campo expandido*. Barcelona: MACBA/Quadern Portàtils.

Sennett, R. (2012). *Juntos. Rituales, placeres y política de cooperación*. Barcelona: Anagrama.

Vargas Llosa, M. (15 de abril, 2015). *Víctor Hugo y mis pasiones literarias* [Video]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=SLYic6Z1bPY> [Consulta: 23 de mayo de 2024.]

Weiss, P. (1965). *Escritos políticos*. Barcelona: Lumen.

## CAPÍTULO 5. BULLY O LA POSIBILIDAD DE LO DIVERSO. TEATRO APLICADO E INFANCIA EN ZACUALTIPÁN, HIDALGO

M. Cristina Tamariz Estrada

### INTRODUCCIÓN

El capítulo explora, desde la perspectiva del Teatro Aplicado a la Comunidad (TAC), el caso de La Cabaña Escénica en Zacualtipán, un proyecto iniciado en junio de 2020 por Rafael Flores, actor de la compañía teatral Vaca 35, dirigido al público infantil de la comunidad. El TAC comprende un conjunto de procesos creativos que comparten el propósito de intervenir en el contexto sociocultural de los participantes. Los elementos que lo definen son *a*) la intencionalidad, es decir, el propósito de las prácticas donde el teatro o la disciplina artística es más que un fin, un medio para abordar ciertas problemáticas cotidianas, *b*) la hibridación en tanto hay un cruce interdisciplinario con profesionales tanto del campo artístico como de la investigación social, y *c*) la alteridad, por orientarse a la atención de las problemáticas locales (Motos y Ferrandis, 2015).

De manera complementaria, se retoma el planteamiento de Vygotsky (1986) sobre infancia y procesos creativos, el cual sostiene que, al replicar la actividad teatral con niños, es necesario centrarse en los procesos creativos, sin trabajos de memorización de libretos y con énfasis en la creación colectiva de las historias y su representación en entornos lúdicos. Para el autor, el punto más importante no es el producto final, sino el proceso en el cual los niños proponen una historia y resuelven su presentación con los elementos que tienen a su alcance. En el apartado final se retoma el proceso creativo que culminó con la propuesta dramática *Bully, el toro que quería vestirse de gallina*, donde se problematiza el tema del *bullying* y se recomienda la tolerancia hacia la expresión de identidades diversas y su

visibilidad en el contexto de Zacualtipán. En el aspecto metodológico, el capítulo reconstruye las trayectorias biográficas desde la perspectiva de la historia oral de los participantes en el proyecto, así como la observación participante realizada en campo en tres momentos distintos entre octubre de 2023 y abril de 2024.

## LA PERSPECTIVA DEL TEATRO APLICADO A LA COMUNIDAD (TAC)

El proyecto de La Cabaña Escénica en Zacualtipán reafirma en lo esencial las premisas del campo interdisciplinario de estudio que desde finales de los años noventa se conoce como Teatro Aplicado (TA). Se trata de una perspectiva que agrupa un conjunto de prácticas teatrales y procesos creativos orientados hacia los participantes. Los espacios del TA dan cuenta de una diversidad de contextos geográficos y culturales que tienen en común su implementación en espacios informales o fuera de las convenciones teatrales (Prentki y Preston, 2009, y Sedano, 2019). Los territorios o ámbitos de aplicación del TA incluyen contextos educativos, institucionales y, como el que nos compete en relación con el caso de Zacualtipán, comunitarios. Además de situarse al margen de los espacios teatrales convencionales, el TA tiene entre sus propósitos impulsar cambios sociales en beneficio del grupo o de los participantes involucrados.

Dentro de los estudios teatrales, el campo del TA se desarrolló en la última década del siglo pasado en el contexto anglosajón y se describe como una forma teatral que trasciende la intención de comunicar un mensaje estéticamente bien elaborado, para enfocarse en individuos o colectivos con algún tipo de carencia, experiencias de exclusión, marginación, violencia o vulnerabilidad (Motos y Ferrandis, 2015, p. 10). Las actividades propias del TA suceden fuera de las instituciones teatrales convencionales. Los orígenes del concepto se pueden rastrear a finales de los años noventa, cuando estudiosos y artistas hicieron “uso” del teatro con fines distintos a los puramente estéticos con fines pedagógicos, terapéuticos o políticos.

Por definición, el dominio del TA suele estar relacionado con impulsar mejoras o cambios sociales en beneficio del grupo o de la comunidad participante (Nicholson, 2005). En el proyecto Zacualtipán es notorio el papel que desempeñan sus iniciadores, Rafael Flores y Mari Carmen Díaz, ambos con una formación profesional en teatro y la experiencia de Vaca 35, una

compañía con más de quince años de trayectoria. En el contexto de Zacualtipán y el trabajo con los niños de la comunidad, el teatro es un medio para abordar de forma lúdica las problemáticas que tocan la cotidianidad de las familias: la contaminación del agua, violencia y exclusión, entre otras.

En el rubro que compete a los propósitos analíticos del capítulo, el Teatro Aplicado a la Comunidad se relaciona con corrientes como el Teatro para el Desarrollo, el Teatro del Oprimido, el Teatro Penitenciario, el Teatro Playback y el Teatro Popular y Comunitario. El énfasis en el impacto social lo comparten todos los campos del TA, sin embargo, la singularidad del TA a la comunidad radica en “las estrategias dramáticas como intervención sociopolítica” (Motos y Ferrandis, 2015, p. 46). Por lo anterior, es importante mencionar las primeras experiencias en orientar procesos de cambio socio-cultural a través del teatro durante la segunda mitad del siglo xx.

El teatro comunitario que surgió en Europa y Estados Unidos afianzó vínculos y reforzó identidades de quienes compartían un mismo territorio. Balme (2013) se refería a los artistas que trabajaban en cierta comunidad para crear con sus habitantes una representación de algún acontecimiento histórico o bien abordar cierto problema social.

El carácter interdisciplinario de las prácticas y los procesos de creación artística que se agrupan en el concepto de TA comparten por lo menos tres rasgos en común: intencionalidad, hibridación y alteridad:

- **Intencionalidad:** Esta cualidad busca influir en la actividad humana y plantear problemáticas que los miembros de una comunidad requieren resolver. Taylor, citado por Motos y Ferrandis (2015), se refiere al propósito de transformar o modificar las conductas personales como parte del proceso creativo que sucede fuera de los espacios convencionales del teatro; por ello no hay espectadores, sólo participantes. El TA no se aparta de la forma estética del teatro, más bien en su praxis converge el arte, la política, la ética y la comunidad para mostrar nuevas posibilidades para la vida cotidiana.
- **Hibridación:** Como práctica interdisciplinaria, el TA, según Nicholson (2005), se nutre de investigaciones en disciplinas como las ciencias sociales, la filosofía, la educación o la psicología, el predominio de cada disciplina en conjunto con el trabajo teatral se explica por el propósito de cambio o la problemática que se trate desde esta perspectiva.
- **Alteridad:** Las prácticas de intervención en el TA están centradas en el otro, ya sea individuos o colectivos. Los procesos creativos son

receptivos a las historias y los entornos locales de la gente común, sus preocupaciones y expectativas.

Por último, de acuerdo con el nivel de implicación con los participantes, en el TA se pueden distinguir las siguientes relaciones: *a)* teatro para la comunidad cuando la compañía se presenta frente a grupos comunitarios locales sin una participación directa; *b)* teatro por la comunidad, cuando la comunidad asume la responsabilidad de crear y representar un espectáculo en un espacio local, y *c)* teatro con la comunidad, cuando la modalidad principal son talleres en los que se involucra a los participantes a través de un proceso donde se trabaja improvisación y creación colectiva. Puede o no incluir la presentación del espectáculo para una audiencia más amplia, y en esta categoría se inscribe el proyecto de Zacualtipán, como se verá en los siguientes apartados.

## PROYECTO ZACUALTIPÁN, UN REFUGIO PARA INFANCIAS VULNERABLES

Como cada fin de semana desde junio de 2020, Rafael Flores recorre en su auto el centro de Zacualtipán en busca de tamales de bola, pan y barbacoa para desayunar con su padre, Antonio. En la radio local, la Sultana de la Sierra, suenan a ritmo de huapango los versos de la composición que don Antonio dedicó a su tierra natal:

Serrano yo soy señores  
del mero Zacualtipán,  
pero la influencia huasteca  
la traigo yo por azar.  
Paisano del artillero  
Ángeles, mi general,  
con sus cañones certeros  
de la gloria nacional.<sup>1</sup>

Don Antonio nació en Zacualtipán en enero de 1939. Fue el menor de cinco hermanos criados por la abuela paterna. En los años cuarenta, en este

<sup>1</sup> Antonio Flores es autor de varias composiciones musicales dedicadas a Zacualtipán.

municipio de Hidalgo, proliferaban los talleres de calzado. El padre de don Antonio, además de músico, era zapatero, oficio que continuó uno de los hijos mayores. Don Antonio recuerda: “Mi infancia fue muy triste, no teníamos suficiente comida. Comíamos por mi abuelita, pero no era abundante, fuimos pobres, en pocas palabras. Pero, aun así, salimos adelante. Cuando crecieron mis hermanos, se pusieron a trabajar y ya me ayudaron en la escuela, para seguir estudiando.”<sup>2</sup>

A mediados de los años cincuenta del siglo pasado, las oportunidades educativas para los niños en Zacualtipán eran tan limitadas como en la actualidad. Don Antonio fue el único de los hermanos que logró concluir la secundaria y continuar sus estudios de bachillerato en Pachuca. Aconsejado por uno de sus profesores del Instituto Literario de Pachuca, llegó a la Ciudad de México en los años sesenta para cursar sus estudios profesionales en la Escuela de Ingeniería y Mecánica (ESIME) del Instituto Politécnico Nacional (IPN). Al poco tiempo de egresar, Antonio se integró a la plantilla laboral de la Comisión Federal de Electricidad, pasando gran parte de su vida en el norte del país: “A mi esposa, la conozco cuando me mandan a trabajar a Casas Grandes. Después de varios años de andar batallando, pero ya me dieron ahí, primero como practicante, luego me dieron una oportunidad de trabajar como superintendente [...] estuvimos como diez años, ahí nacieron mis hijos.”<sup>3</sup> El otro punto de residencia de la familia Flores fue Ciudad Juárez, donde Rafael concluyó su primaria y cursó sus estudios universitarios en arquitectura.

Al cumplir 70 años, don Antonio regresó de manera definitiva a Zacualtipán, retomó las actividades de campo y crianza de animales en el Rancho La Mina, mientras disfrutaba de las visitas recurrentes de su hijo Rafael, quien para ese entonces vivía en la Ciudad de México, donde se formaba profesionalmente como actor. En junio de 2020, en plena contingencia sanitaria por COVID-19, Rafael decidió quedarse en Zacualtipán al lado de su padre y echar a andar el proyecto de La Cabaña Escénica con actividades para los niños que vivían en los alrededores del rancho. Para Rafael, Zacualtipán fue durante su infancia un lugar de visita durante las vacaciones de verano.

<sup>2</sup> Entrevista a Antonio Flores, realizada por M. Cristina Tamariz Estrada, Zacualtipán, Hidalgo, 23 de septiembre de 2023. Proyecto Memoria Reciente del Teatro Comunitario en el Oriente de la Zona Metropolitana de la Ciudad de México: Desarrollo, Resignificación y Procesos Identitarios (PTC-ZMCM).

<sup>3</sup> Antonio Flores, entrevista citada.

La familia llegaba en tren desde Ciudad Juárez, en trayectos interminables e incómodos, según recuerda. A diferencia de don Antonio, para Rafael no se trató de un regreso, sino de la llegada a un lugar a donde durante gran parte de su vida iba sólo de visita: “Más bien fue una etapa de llegar. En esos 20 años que duré en la Ciudad de México, venía cada mes, estaba con mi papá el fin de semana y me regresaba. Pero ahora que llego a Zacualtipán y me quedo es, con todas estas vivencias que tenía desde niño, retomar la relación con mi papá, más profunda, desde otro piso.”<sup>4</sup>

Para dimensionar la relevancia social de La Cabaña Escénica, es necesario conocer el contexto social. Zacualtipán es uno de los 84 municipios del estado de Hidalgo, se localiza al norte del estado en la región de la Sierra Alta y colinda con el municipio de Tianguistengo y el estado de Veracruz. Desde los años setenta, las principales actividades económicas son la manufactura textil y el comercio local. Zacualtipán es punto de llegada para habitantes de localidades rurales vecinas con altos grados de marginación. El atractivo es la facilidad para encontrar empleo en alguna de las maquilas textiles, donde se labora con sueldos bajos y sin seguridad social ni prestaciones básicas. Esta dinámica económica explica un incremento en su población de 17% entre 2010 y 2020 (Vázquez y Chávez, 2023).

La población del municipio se calcula en 38 000 habitantes, los cuales se concentran principalmente en las 43 colonias de la zona urbana, aunque existen dispersas 32 localidades rurales. Otra característica importante es que 50% de su población es menor de 27 años y tanto niños como adolescentes representan un porcentaje considerable de la población (Ayuntamiento de Zacualtipán, 2020). En comparación con el Zacualtipán que enfrentó don Antonio a mediados del siglo pasado, las oportunidades educativas y de crecimiento profesional no son muy distintas. A pesar de que cerca de 27% de la población es menor de 19 años, las ofertas educativas son limitadas y las iniciativas culturales prácticamente inexistentes. Zacualtipán cuenta con varias primarias, pero sólo una secundaria, por lo que los niños deben salir del municipio para continuar su formación, tal como fue el caso de don Antonio. Para nivel medio superior hay un CBTS y dos universidades, una pública y otra privada, por eso la opción es continuar

<sup>4</sup> Entrevista a Rafael Flores, realizada por M. Cristina Tamariz Estrada y J. Carlos Domínguez Virgen, Zacualtipán, Hidalgo, 22 de septiembre de 2023. Proyecto Memoria Reciente del Teatro Comunitario en el Oriente de la Zona Metropolitana de la Ciudad de México: Desarrollo, Resignificación y Procesos Identitarios (PTC-ZMCM).

los estudios en Pachuca, aunque son pocas las familias con la capacidad de solventar los gastos de sus hijos en educación.

Otro rasgo sobresaliente es que las madres, que en algunos casos son cabeza de familia, trabajan hasta diez horas diarias en las maquilas de mezcilla. De acuerdo con datos del INEGI (2020), en el municipio había cerca de 2 500 mujeres que trabajaban en la industria textil. En el caso de los hombres, es común que se dediquen a actividades agrícolas o en la construcción. Aproximadamente la mitad de las familias en Zacualtipán están a cargo de la madre, precisamente en la comunidad de La Laja, donde vive la mayoría de los niños asistentes al taller de teatro, las familias son dirigidas por una mujer, pues esos terrenos fueron otorgados por las autoridades del municipio a quienes cumplían con esa condición.

## EL PROCESO CREATIVO EN LA CABAÑA ESCÉNICA

En el proyecto Zacualtipán hay tres personajes clave: Rafael Flores, Mari Carmen Díaz y Mike Maranto. Rafael se describe como “un adulto de 47 años que tiene una compañía de teatro, es actor [...] Y pues es una persona que desde niño le gustó esto de la actuación, el teatro. Que siempre tuvo esa cosa de ser visto, ser reconocido. Dar algo, decir algo, compartir algo, pero ser visto.”<sup>5</sup> Por su parte, Mari Carmen es una mujer de 48 años, actriz, directora, teatrera, creadora. Y, sobre todo, humana que tiene el gusto de convivir con la gente: “soy mexicana, hija de padres españoles, ambos [...] eran refugiados de la guerra civil española. Somos cuatro hermanos, yo soy la menor. Criada en México como mexicana, pero con toda una raíz española muy fuerte dentro de casa y con costumbres muy hispanas”.<sup>6</sup> Mike Maranto, de 42 años, se dedica al estilismo y a dar *shows drag*, es originario de Zacualtipán y en los cursos de verano es quien imparte los talleres de maquillaje y vestuario con materiales reciclados.

El origen del proyecto Zacualtipán, según recuerda Rafael, tuvo relación con la presencia de niños en el rancho: “Pues una tiene que ver con la cercanía de las casas de estos niños, que están aquí en seguida, y yo cada

<sup>5</sup> Rafael Flores, entrevista citada.

<sup>6</sup> Entrevista a Mari Carmen Díaz, realizada por M. Cristina Tamariz Estrada y J. Carlos Domínguez Virgen, Zacualtipán, Hidalgo, 17 de noviembre de 2023. Proyecto Memoria Reciente del Teatro Comunitario en el Oriente de la Zona Metropolitana de la Ciudad de México: Desarrollo, Resignificación y Procesos Identitarios (PTC-ZMCM).

vez que venía al rancho, desde antes de la pandemia, veía que jugaban niños [...] Yo creo que fue eso, verlos ahí que jugaban [...] Luego se enteraron de que era hijo de don Antonio, a mi papá ya lo conocían”.<sup>7</sup>

Rafael recuerda que la primera actividad que tuvieron fue sembrar hortalizas aprovechando el espacio de cultivo disponible en el rancho. Uno de los niños que trabajaba en otro rancho tenía nociones y fue a partir de esta iniciativa que Rafael empezó a conocer a los niños en la siembra de al-verjón. Desde ese momento, además de tener un espacio de juego, los niños encontraron actividades como el taller de manualidades, máscaras y piñatas. En Zacualtipán los niños están familiarizados con actividades artísticas musicales y de danza por la influencia del huapango en la región, “son muy dulces, muy musicales, muy suaves”, considera Rafael.

Para Rafael y Mari Carmen, en el trabajo con los niños de La Laja, lo más importante es la capacidad de imaginar, crear historias: “Creo que es importante para ellos, para desarrollar todo lo que traen en su interior, que no lo pueden manifestar de otra manera.”<sup>8</sup> Las condiciones en las que crecen los niños en el contexto rural de Zacualtipán los expone a casos de abandono escolar y trabajo infantil: “muchos ya no van a la escuela por la situación económica, prefieren trabajar para ayudar a la mamá o el papá [...] Para mí esto es un poco duro, porque no tienen su infancia de juego y pienso que este espacio es muy lúdico para ellos y es como ellos pueden manifestar y expresarse en sus casas, en su escuela y en la vida cotidiana del lugar [...] es importante que ellos se expresen a través del movimiento, de la escena, del teatro”.<sup>9</sup> Son estos propósitos donde se recuperan las premisas del TAC que se describieron en el primer apartado.

Para analizar el potencial de la actividad en el desarrollo infantil, Vygotsky (1986) advertía sobre las posibles afectaciones si únicamente se buscaba reproducir las formas del teatro adulto. Enfrentar a los niños a la memorización, como hacen los actores profesionales, de un libreto con frases que escapan a su realidad y comprensión, puede frenar la creación infantil al convertir a los niños en repetidores de frases ajenas. Desde una perspectiva pedagógica, el autor recomendaba dejar a los niños en libertad para crear sus propias historias, desarrollar los personajes e involucrarlos en el proceso que conlleva la dramatización de una historia.

<sup>7</sup> Rafael Flores, entrevista citada.

<sup>8</sup> Rafael Flores, entrevista citada.

<sup>9</sup> Rafael Flores, entrevista citada.

La reflexión de Vygotsky coincide con el propósito central del TAC al no concentrarse en el aspecto artístico de la práctica, sino en el desarrollo e impacto del proceso creativo, al reconocer que “estas obras resultarán sin duda más imperfectas y menos literarias que las preparadas y escritas por autores adultos, pero poseen la enorme ventaja que han sido creadas por los propios niños” (1986, p. 88). Desde la práctica teatral, Rafael describe en esos términos su trabajo en los talleres: “En los niños es la imaginación que tienen para crear personajes, historias, desde que empezamos a trabajar con ellos y manejar la creación colectiva, dejamos que ellos propongan y hagan la historia. Crean la historia y nosotros hacemos la estructura, la escritura.”<sup>10</sup>

Por otra parte, la experiencia de Mari Carmen aplicando técnicas teatrales en contextos educativos orientó el trabajo en los cursos de verano de Zacualtipán. Ella retoma la experiencia de cinco años de trabajo en una reserva de animales en peligro de extinción en Ixtapaluca, Estado de México. Las dramatizaciones tenían como propósito involucrar a los visitantes, principalmente niños y jóvenes, en el cuidado del medioambiente. De nuevo, las premisas del teatro aplicado se advierten en esa experiencia con elementos teatrales en espacios no convencionales:

lo que yo hacía ahí era trabajar con niños que venían a visitar el aviario y era bellissimo. En esa etapa no hacía tanto teatro de hacer obras, pero con los chicos que eran guías, les ponía algún personaje [...] hacíamos nuestro propio tallerito, y yo les daba voz, caracterización. Armábamos nuestras temáticas, que llamábamos aventuras, llegaban los niños y teníamos una aventura, y tenían que pasar retos. Yo era la creativa de hacer todo el cuento, de qué iban a buscar, en qué consistía el reto, y cómo se iba a concluir. Yo preparaba todo.<sup>11</sup>

Gracias a ese trabajo de teatro aplicado con fines educativos, Mari Carmen logró dirigir las actividades en los cursos de verano. Acompañada de Mike, desarrollaban distintas actividades, donde los niños eran los autores principales. Como sugería Vygotsky, los niños, además de proponer la historia y ensayar los personajes a partir de un libreto básico, se involucran además en la creación técnica del vestuario y la escenografía. Sobre la creación del vestuario, Mike comenta:

<sup>10</sup> Rafael Flores, entrevista citada.

<sup>11</sup> Mari Carmen Díaz, entrevista citada.

Yo estaba trabajando activación física a través del baile, ejercicios de respiración, estiramientos y también en la parte creativa. Realizar vestuarios a partir de basura, desarrollar tu creatividad de un cartón, una envoltura, porque su imaginación les da para todo. El poder diseñar su propio disfraz sin tener que comprarlo es algo que los relaja mucho, trabajar con materiales alternativos, lo disfrutaban mucho.<sup>12</sup>

Las actividades en los talleres de verano también involucran a la familia en los procesos creativos, como el diseño de vestuario: “Emmanuel llegó y me dijo: ‘mamá, tengo que hacer un traje de gala’, porque era un traje de gala reciclado y era el de guardabosques. Lo hicimos con una bolsa de Maseca, la volteé para que no se vieran las letras y se le hizo el traje. Y en el del reciclado, él empezó a pegar las tapas a la ropa, a la playera y al pantalón y ya le ayudamos a hacer todo el traje.”<sup>13</sup>

En el proceso creativo que siguen los talleres y cursos de verano en La Cabaña Escénica convergen distintas actividades artísticas que van desde el trabajo manual en la confección de los vestuarios, de caracterización con la elaboración de máscaras y maquillaje, así como de la propia escenografía para involucrarse en cada etapa de la creación escénica. De manera detallada, Mari Carmen comparte el proceso creativo para montar *En busca del Querreque*:

Empezó a gestarse esta idea de armar algo con ellos y en un punto de Vaca 35 nos dividimos en dos. Diana y Damián se fueron a Mazunte y Rafa y yo, con los niños. Y yo encantada de ir a Zacualtipán porque me gusta trabajar con niños. Y armamos la obra del Querreque y fue una experiencia fantástica. La obra la hemos machacado y remachacado, la llevamos a México, estuvimos en el Teatro Casa de la Paz y fue súper bonito.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Entrevista a Miguel Maranto, realizada por M. Cristina Tamariz Estrada, Zacualtipán, Hidalgo, 18 de noviembre de 2023. Proyecto Memoria Reciente del Teatro Comunitario en el Oriente de la Zona Metropolitana de la Ciudad de México: Desarrollo, Resignificación y Procesos Identitarios (PTC-ZMCM).

<sup>13</sup> Entrevista a Neri Hernández, mamá de niño tallerista, realizada por M. Cristina Tamariz Estrada, Zacualtipán, Hidalgo, 22 de septiembre de 2023. Proyecto Memoria Reciente del Teatro Comunitario en el Oriente de la Zona Metropolitana de la Ciudad de México: Desarrollo, Resignificación y Procesos Identitarios (PTC-ZMCM).

<sup>14</sup> Mari Carmen Díaz, entrevista citada.

Con *En busca del Querreque* el Proyecto Zacualtipán afianzó una forma de trabajo a partir de talleres que seguían la regla básica del arte creativo infantil en tanto “su valor no reside en el resultado, en el producto de la obra creadora, sino en el proceso mismo” (Vygotsky, 1986, p. 88). En dicho proceso se trabaja la trama hasta culminar con el trabajo de representación. Una forma de advertir cómo los integrantes del taller participan en la historia es cuando se les pregunta sobre la trama y sus personajes. Los niños cuentan en estos términos la historia de *En busca del Querreque*:

La historia trata de un monstruo que hechizaba el reino de Zacualtipán. La policía y todos los demás fueron a buscar al monstruo que estaba haciendo otro hechizo. Luego Luigi punto exe llegó y lo transformó en un tiburón martillo. Y de ahí tenía que sacar un moco del tiburón para tener la cura.<sup>15</sup>

Hay un monstruo que lanza una pócima para que nadie pueda reír, sólo él. Luego lo buscaron y le preguntaron cómo podían revertir el hechizo. Tenían que encontrar un ave que dice “Querreque”. Lo empezaron a buscar y como no lo encontraron, se sentaron a la orilla del mar y apareció un tiburón martillo. Luego el tiburón les dijo que el monstruo lo había convertido en eso. Fueron por el monstruo y le pidieron que le quitara el hechizo. El monstruo les dijo que si no podían encontrar al Querreque, que miraran hacia arriba y le quitaran la pluma más brillante y con eso tenía.<sup>16</sup>

En la elección de los temas de las puestas se da también un trabajo de acompañamiento y atención a las necesidades de los niños y sus familias. El problema del agua en Zacualtipán, la contaminación en los ríos que provoca la industria de la mezclilla, el problema de la basura y en la última puesta el *bullying* son los ejes de una reflexión que se materializa el día de la presentación. La elección de la temática implica tratar problemas que les resulten cercanos y en los que se presente también una alternativa o propuesta de solución.

<sup>15</sup> Entrevista a Emir Gómez, diez años, realizada por J. Carlos Domínguez Virgen y M. Cristina Tamariz Estrada, Zacualtipán, Hidalgo, 22 de septiembre de 2023. Proyecto Memoria Reciente del Teatro Comunitario en el Oriente de la Zona Metropolitana de la Ciudad de México: Desarrollo, Resignificación y Procesos Identitarios (PTC-ZMCM).

<sup>16</sup> Entrevista a Johan Hernández, nueve años, realizada por M. Cristina Tamariz Estrada, Zacualtipán, Hidalgo, 18 de noviembre de 2023. Proyecto Memoria Reciente del Teatro Comunitario en el Oriente de la Zona Metropolitana de la Ciudad de México: Desarrollo, Resignificación y Procesos Identitarios (PTC-ZMCM).

## BULLY, LA POSIBILIDAD DE LO DIVERSO

En abril de 2024 convergieron en el Festival Abril Cultural las propuestas del Proyecto Zacualtipán dirigido por los integrantes de Vaca 35 y del proyecto Memoria Reciente del Teatro Comunitario en el Oriente de la Zona Metropolitana de la Ciudad de México: Desarrollo, Resignificación y Procesos Identitarios (PTC-ZMCM). La puesta de los niños fue *Bully, el toro que quería vestirse de gallina*. El taller para el montaje de la obra quedó a cargo del creador escénico y titiritero Horacio Trujillo, integrante del equipo de investigación. Trujillo, originario de Morelos, cuenta en su trayectoria de más de 30 años en el teatro con experiencias de teatro comunitario e independiente en Morelos, Ciudad de México y Veracruz. El proceso creativo de *Bully, el toro que quería vestirse de gallina*, Trujillo lo narra en los siguientes términos: “A partir de las entrevistas que se hacen con los niños se recogen los temas que con más frecuencia ellos mencionan [...] hay un tema que aparece con cierta frecuencia que es esta cuestión del *bullying*, esta cuestión de las burlas que reciben los niños por desempeñar actividades artísticas, por manifestar su propia personalidad, sus propios orígenes, su identidad.”<sup>17</sup> En el primer tratamiento dramático, Carlos Domínguez, responsable del proyecto, elaboró a manera de guía una escaleta con la secuencia de acciones y situaciones que darían forma a la puesta. El planteamiento es el siguiente: “A *Bully*, un toro muy particular, lo molesta un grupo de ardillas por querer vestirse como gallina para el Festival Abril Cultural Zacualtipán. Sin embargo, tres lugareños muy conocidos entran en su defensa y convencen a todos los presentes de la importancia del teatro, de las artes y de la ficción para imaginar un Zacualtipán mejor y más diverso”. En algunos diálogos se retoman fragmentos de las entrevistas realizadas a Rafael Flores, su papá, Antonio, y Mike Maranto.

El elenco conformado por seis niños (Quetzali, Johan, Yareli, Tadeo, Luis y Emir) se definió por un tema de disponibilidad y asistencia. El taller se realizó durante las vacaciones de Semana Santa, que en el contexto social de Zacualtipán se trata de una celebración religiosa importante que convoca a las familias. Otra de las complicaciones se presentó con Luis, el encargado de interpretar a *Bully*: “Luis, quien con apenas trece años entró a trabajar

<sup>17</sup> Entrevista a Horacio Trujillo, realizada por M. Cristina Tamariz Estrada, vía Zoom, 18 de junio de 2024. Proyecto Memoria Reciente del Teatro Comunitario en el Oriente de la Zona Metropolitana de la Ciudad de México: Desarrollo, Resignificación y Procesos Identitarios (PTC-ZMCM).

como ayudante de albañil, tiene poca disponibilidad para estar en los ensayos. El resto de los niños dependen de las tareas de sus padres para ir al taller, preparar sus máscaras y ensayar los diálogos.”<sup>18</sup> Para Trujillo, lo más enriquecedor de esta experiencia de teatro con niños no tiene relación con lo que se valora desde el teatro profesional, aquí lo importante es el proceso, el convivio y acercamiento que se propició a partir de *Bully, el toro que quería vestirse de gallina*, la necesidad de desarrollar la sensibilidad, la escucha y la empatía para conectar con los niños. Y sobre el impacto de la actividad artística en los niños, Trujillo sugiere: “Puede ser que lo que les quede no sea algo que se pueda ver en el corto plazo, creo que quizá sea algo de lo que se den cuenta en su juventud o en su vida adulta, que es el ganar seguridad en sí mismos, confianza en sí mismos. Creo que la obra en general y en específico este proceso les permite formarse un punto de vista de sí mismos, ampliar la percepción de sí mismos.”<sup>19</sup> En algunos años, los niños del proyecto Zacualtipán recordarán su participación en el festival y el aplauso que reconoció sus talentos después de su presentación:

Bully: Ahora sí, ya nada más me falta ponerme mi disfraz y estaré listo para ir al Festival Abril Cultural.

Ardilla 1: ¿Ya vieron?

Ardilla 2: ¿Qué?

Ardilla 3: ¡Es Bully! Se está disfrazando de gallina.

Ardillas: ¡Ja ja ja ja!

Bully: Ahora, a practicar mi canto de gallina.

Ardillas: ¡Ja ja ja ja!

Ardilla 1: Oye, ¿qué te pasa?

Ardilla 2: ¡Qué ridículo!

Ardilla 3: ¡Un toro vestido de gallina!

Bully: ¿Qué tiene de malo?

Ardilla 1: ¿Cómo que qué tiene?

Ardilla 2: Eres un toro.

Ardilla 3: No eres una gallina.

Ardillas: Los toros son valientes y las gallinas cobardes.

Bully: No me importa lo que ustedes digan, a mí me gusta jugar al teatro y disfrazarme de lo que yo quiera.

<sup>18</sup> Horacio Trujillo, entrevista citada.

<sup>19</sup> Horacio Trujillo, entrevista citada.

Ardillas: ¡Ay sí, a mí me gusta jugar al teatro! ¡Ay, sí!

Bully: ¡Claro, porque en el teatro se puede jugar a hacer lo que uno quiera! Se pueden inventar ficciones.<sup>20</sup>

La historia de *Bully, el toro que quería vestirse de gallina* problematiza el tema de la tolerancia y el respeto a la diversidad. Una experiencia de violencia en la que coinciden las trayectorias de Rafael, Mike y el propio Luis, quien representa a Bully.

## RAFAEL Y LA GALLINA JOSEFINA

Rafael Flores vivió parte de su infancia y juventud en Ciudad Juárez. Hasta los seis años recuerda una infancia feliz entre juegos y amigos. La etapa difícil vino con el cambio de residencia a Juárez, donde vivió hasta cursar su carrera universitaria. Los recuerdos del rechazo y la violencia que ejercían los compañeros en la primaria siguen presentes:

En Juárez viví mi etapa de la niñez, sufrí *bullying*, bastante *bullying*, sobre todo cuando iba en tercero y cuarto de primaria. Era un niño gordito, o sea, 5, 6 o 7 años, cuando cumplí 8 o 9, engordé. También me hacían mucha burla por mi comportamiento, que era medio afeminado, gordo y era muy fuerte. Me hacían *bullying*, me cantaban una canción. Por eso hicimos una obra, *Josefina, la gallina, pone un huevo en la cocina* [...] Viene de esa etapa de mi vida, de una anécdota, de que un día llegué al salón y todos al entrar, me empiezan a cantar: “Josefina, la gallina, pone un huevo en la cocina, y su tía le dice cochina”, y para mí fue muy fuerte. Fue muy violento. Fue una etapa difícil porque no quería ir a la escuela, mi mamá me preguntaba por qué no quería ir, me decía “es que tienes que comportarte así, tienes que ser más serio, no tan así”. Ella tratando de decirme cómo comportarme, para evitar esa burla.<sup>21</sup>

*Josefina la gallina...* es un espectáculo unipersonal protagonizado por Rafael Flores, se estrenó en 2019 como parte del repertorio de la compañía Vaca 35. En él, Rafael representa a una gallina que cuenta sus experiencias

<sup>20</sup> Tratamiento dramático realizado por Carlos Domínguez y Horacio Trujillo para *Bully, el toro que quería vestirse de gallina*, marzo de 2024.

<sup>21</sup> Rafael Flores, entrevista citada.

afectivas y de cuidado, y retoma algunos pasajes biográficos sobre las burlas de sus compañeros de escuela por su aspecto físico. Con una escenografía mínima, repisas suspendidas donde Josefina coloca sus huevos y un mapa trazado sobre papel kraft con la ruta de vida de Rafael, entre el norte y la Ciudad de México, el monólogo expone la experiencia del enamoramiento, la homosexualidad y el valor de no sentir vergüenza por la identidad, los gustos o formas de expresión que tenemos. Este mensaje se retoma en *Bully, el toro que quería vestirse de gallina*.

## MIKE, LOS NIÑOS NO SE PINTAN EL PELO NI LAS UÑAS

Cuando Mike se integró al proyecto Zacualtipán, Rafael y Mari Carmen advirtieron que su presencia podría ayudar a visibilizar y tratar temas de inclusión desde los talleres: “Entonces, tenemos un caso de *bullying*, y tenemos que hacer algo para que no ocurra o para generar cierta conciencia en los niños, lo hacemos con un cuentacuentos.”<sup>22</sup> Para Mike, en el trabajo con los niños es de suma importancia abordar temas de la tolerancia a la diversidad, más cuando entre los niños asistentes detectaron un caso de *bullying*:

En el curso de verano, yo sí tenía un niño en especial, que no le parecía. Yo siempre me pinto el cabello de mil colores. Hubo un tiempo que lo traía rosa. Y me dice: “por qué traes el cabello rosa, si el rosa no es para niños, no es para hombres”. “Pues porque me gusta”; o “por qué te pintas las uñas, por qué traes falda”, o cosas así. Pero creo que esto aporta mucho para los niños, porque también teníamos un niño más o menos *queer* y eso le daba una esperanza.<sup>23</sup>

Mike asegura que en Zacualtipán hay muchos casos de identidades sexuales diversas, pero las mantienen ocultas por miedo al rechazo social. De su infancia recuerda que él vivió con naturalidad su gusto por confeccionar vestidos, jugar con muñecas a pesar de las críticas que recibía:

<sup>22</sup> Mari Carmen Díaz, entrevista citada.

<sup>23</sup> Miguel Maranto, entrevista citada.

Muchas personas a mi alrededor me decían que estaba mal, que eso no era para niños. Obviamente porque vivo en un pueblo y las ideologías son completamente machistas. Y que aquí un niño sea afeminado y le gusten este tipo de cosas es muy mal visto. Yo pasé por psicólogos, por sacerdotes; muchas personas que me aconsejaban que cambiara. Yo siempre he sido así, amanerado y afeminado, y nunca me ha dado vergüenza, pero era mal visto. Tengo compañeros homosexuales, pero ellos lo escondían.<sup>24</sup>

Para Mike, la etapa más difícil fue en la secundaria, porque para quienes empiezan a sentirse atraídos por personas de su mismo sexo no hay una oportunidad de tener novio o novia en la escuela; es algo mal visto, y eso los priva de vivir esa etapa a plenitud. Como parte de esa experiencia de vida, Mike presentó un monólogo: *Cuarentona en cuarentena*, donde retoma la condición que enfrentan las personas homosexuales en un contexto rural y de cómo el no haber disfrutado de un amor adolescente los hace vivir una “adolescencia eterna”. Para él, encontrarse con el Proyecto Zacualtipán fue muy afortunado porque permite visibilizar la diversidad para que las nuevas generaciones puedan disfrutar abiertamente de su sexualidad. Además del trato con niños, para Mike el trato con las madres de los niños también ha sido una buena experiencia: “[...] creo que he sabido llevar el trato con las mujeres, porque todas son mujeres, todo el tiempo estoy tratando con mujeres. Como fue de una manera respetuosa y auténtica, pues qué te pueden decir.”<sup>25</sup>

El caso de *bullying* al que se hace referencia es el de Luis, de trece años. Él conoce el rancho desde pequeño, antes de que iniciara el Proyecto Zacualtipán. Sus padres trabajan en las actividades típicas del municipio; la mamá, en un taller de ropa, y su papá, en el campo. Después de la pandemia, Luis dejó de asistir a la escuela para ayudar con los cuidados de su hermana pequeña. En nuestra segunda visita, ya tenía que trabajar como ayudante en una construcción. Luis tiene el cabello largo con algunos mechones en azul, se pinta las uñas de color negro y en su ropa se ve la imagen de un grupo de K-pop, un género que se populariza entre los adolescentes de Zacualtipán. Su estilo de vestir y sus gustos musicales han sido motivo de burlas, en su casa le dicen que a ellos les gustan los hombres, Luis dice que a él sólo le gusta su música, cómo bailan y cómo se visten.

<sup>24</sup> Miguel Maranto, entrevista citada.

<sup>25</sup> Miguel Maranto, entrevista citada.

De nuevo, como en las historias de Rafael y Mike, no hay tolerancia para quien expresa la diversidad en sus gustos musicales, en su forma de vestir o de comportarse. La única vez que Luis salió de Zacualtipán fue cuando Rafael y Mari Carmen los llevaron a la Ciudad de México a presentar *En busca del Querreque* en el Teatro Casa de la Paz. Luis piensa en su futuro lejos de Zacualtipán, cuando sólo tenga que regresar para visitar a su familia.

Desde una perspectiva generacional, en las trayectorias de Rafael, Mike y Luis se advierte cómo desde la actividad artística se gestionan las identidades diversas en un entorno rural. Cada experiencia de vida reflejada en una puesta en escena permite desde un proceso colectivo visibilizar y cuestionar expresiones de violencia y rechazo frente a lo diverso. En palabras de Mike: “No es casualidad que encuentres tanta gente que te haga ver que la vida sigue y que uno como persona tiene derecho a ser feliz. A eso, a ser feliz, a ser quien eres y a no avergonzarte de quien eres. Yo creo que eso sería una de mis aportaciones a la sociedad, enseñarles a los niños que no está mal ser quien eres.”<sup>26</sup>

## PUNTOS DE LLEGADA

En el proyecto La Cabaña Escénica de Zacualtipán, Hidalgo, se manifiestan las premisas del TAC, en tanto se ejecutan procesos creativos con el objetivo de intervenir en el entorno inmediato. Desde junio de 2020, Rafael Flores y Mari Carmen Díaz, como integrantes de la compañía teatral Vaca 35, implementaron talleres y actividades para acercar a los niños de la comunidad a las artes. El arte como un medio, al margen de sus espacios convencionales, da forma al proyecto de actividad teatral con niños de Zacualtipán. El teatro en este caso se convierte en el medio para tratar en lo colectivo problemas inmediatos, tanto sociales como de convivencia: la contaminación del agua, el manejo de la basura, así como el tema de la última intervención, la intolerancia a las identidades diversas.

El entorno local en Zacualtipán incide en oportunidades mínimas de desarrollo para niños y adolescentes, de ahí la pertinencia del proyecto. A menudo, cuando se busca dar cuenta de los impactos de este tipo de intervenciones, se buscan indicadores irrefutables para demostrar cierto beneficio; no obstante, desde las premisas del TA como de la perspectiva de

<sup>26</sup> Miguel Maranto, entrevista citada.

los artistas que participan en el proyecto, los efectos de estas iniciativas se conocen en el largo plazo, en la huella que dejan en cada trayectoria, en el potencial de asumir las problemáticas del entorno y posicionarse frente a éstas. Motos y Ferrandi (2015) lo explican en los siguientes términos:

No hay duda de que la participación en actividades teatrales (dramatización o teatro) nos hace crecer, aunque las semillas esparcidas en cada función teatral y enraizadas en nosotros permanezcan ignoradas o no estén disponibles en nuestro acontecer diario. Y tampoco sabemos cuándo comenzarán a fructificar; pero, dado que siempre hay implicación en el encuentro dramático –se actúe como participante o como espectador–, es seguro que aquella resultará realmente transformadora. Y eso es debido a la comprensión profunda (*insight*), al disfrute, a la toma de conciencia de la propia identidad, a la alternativa de perspectivas ofrecidas y al desarrollo del sentido artístico que surge durante este proceso de implicación. Y esta es la esencia del teatro aplicado: promover el cambio en el ámbito personal y social, desde la reflexión y la acción, ya sea en la educación formal y no formal [...] (p. 10).

Por otra parte, los rasgos que caracterizan al TA como son la intencionalidad, la hibridación y la alteridad están presentes en cada una de las propuestas que desde junio de 2020 se realizan en La Cabaña Escénica: la intencionalidad de acercar a los niños de la comunidad y plantear desde un proceso creativo lúdico temas que afectan en lo colectivo y en lo individual; la hibridación se manifiesta por los ámbitos en los que cada integrante del colectivo se desempeña, el ejemplo más claro es Mike, como responsable de vestuario y maquillaje; y la alteridad, entendida como la aceptación de las identidades diversas como punto de coincidencia en las trayectorias de Rafael, Mike y Luis.

Un punto que merece rescatarse tiene que ver con la experiencia de los artistas al realizar este tipo de ejercicios de intervención. Hay una coincidencia general en cómo el sentido de lo comunitario también los toca y transforma sus propias sensibilidades. Desde esa perspectiva, el TAC no trabaja de forma unidireccional; si bien sus impactos se podrán advertir en el largo plazo, para los artistas que intervienen hay una gratificación al ser reconocidos como parte de esa comunidad. Así se rompe la premisa del artista que llega a enseñar y a transformar, por la del artista que colabora, se sorprende y aprende en colectivo, como reconoce Mari Carmen: “Con respecto aquí al proyecto Zacualtipán, sólo decir que en el trabajo comuni-

tario, realmente hay que entender la palabra *comunitario* o *comunidad*, porque no son los maestros que vienen a imponer una doctrina. El que quiera hacer un trabajo evangelizador está en un error.<sup>27</sup>

El eje de esa articulación entre artistas y comunidad es el reconocimiento de que, en cada taller, en cada presentación, no es el resultado lo más importante o el punto de llegada, sino el proceso que generó, las reuniones previas, los ensayos y el tiempo de convivencia que antecede a la presentación, en el sentido que retoma Vygotsky sobre el papel del arte en la infancia.

## LISTA DE REFERENCIAS

- Balme, Ch. (2013 [2008]). *Introducción a los estudios teatrales*. Santiago: Frontera Sur Ediciones.
- Motos, T. y Ferrandis, D. (2015). *Téatro aplicado. Téatro del oprimido, teatro playback, dramaterapia*. Barcelona: Octaedro (Recursos, 148).
- Nicholson, H. (2005). *Applied theatre: The gift of drama*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Prentki, T. y Preston, S. (2009). *The applied theatre reader*. Nueva York: Routledge.
- Shaughnessy, N. (2012). *Applying performance. Live art, socially engaged theatre and affective practice*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Sedano-Solís, A. S. (2019). El teatro aplicado como campo interdisciplinario de investigación en los estudios teatrales. *Artnodes*, 23, 104-113. DOI: <https://doi.org/10.7238/a.v0i23.3260>
- Vázquez-Ruiz, G. y Chávez Arellano, M. E. (2023). Alimentación familiar y trabajo femenino. Experiencias de madres trabajadoras en Zacualtipán, Hidalgo. *Textual*, 81, 93-117. DOI: <https://doi.org/10.5154/r.textual.2022.81.05>
- Vygotsky, L. S. (1986). *La imaginación y el arte en la infancia*. Madrid: Ediciones Akal.

<sup>27</sup> Mari Carmen, entrevista citada.



## CAPÍTULO 6. LA COMUNIÓN ARTÍSTICA FRENTE A AMBIENTES HOSTILES

Julio César López Cabrera

### INTRODUCCIÓN

El proyecto de La Ladera, terreno cultural, en Huitzilac, Morelos, que acaba de cumplir diez años de funcionar, es impulsado por algunos de sus pobladores (las parejas Carmen Díaz y Emilio Torres, Isis Villanueva y Josué, así como Ana Luisa Alfaro y Gilberto Guerrero), quienes, frente a hechos hostiles del narcotráfico, expresado de diferentes maneras, creen que el convivio cultural comunitario es una forma de anteponer una subcultura comunitaria a otra subcultura, la del narco; sobre todo, su esperanza está en los niños y adolescentes que son los que representan la posibilidad del cambio.

Por ello, desde hace diez años, cuando menos una vez al mes llevan al terreno cultural La Ladera actividades culturales y artísticas como puestas de teatro, música (cuarteto de cuerdas, gaiteros), actividades de divulgación científica (ciencia divertida, pláticas temáticas), presentación de científicos de la Academia de Ciencias de Morelos, el fomento de la lectura, talleres, arquitectura alternativa, abrir espacios de comercio, entre otras.

El proyecto surge después de que una de sus iniciadoras, Carmen Díaz, sufrió un secuestro exprés de manera fortuita y al parecer por equivocación, “según el tono de voz que escucho”, por una banda de sicarios jóvenes que tenían la orden de secuestrar a otra mujer. Y aunque Carmen perdió su automóvil y algunas pertenencias más, la dejaron en libertad, lo que le permitió salvar su vida y decidir que no podía huir de la región por la inseguridad existente, a pesar de la opinión de quienes le aconsejaban que dejara el lugar; por lo contrario, tenía que hacer algo alternativo, ya

que en Huitzilac tenía invertido su patrimonio y era el lugar cuyo ambiente había elegido junto a Emilio, su pareja, para vivir.

## CONTEXTO

Para la investigadora Becerra Romero (2018), estudiosa de la narcocultura, este concepto incorpora una amplia simbología que forma un estilo de vida que caracteriza a los individuos y grupos implicados en el consumo y tráfico de drogas y actividades ilícitas que en nuestro país tomó fuerza y se caracteriza como:

un fenómeno social que en México tiene una fuerte presencia a partir de la década de los setenta, con el incremento y diversificación de la producción de películas, música, series televisivas y documentales relacionados con el consumo y tráfico de drogas, pero también, por la difusión mediática que ha tenido el estilo de vida de los narcotraficantes, su lenguaje, consumos, vestuario, accesorios, entre otros aspectos [...] (p. 2).

Para los fines de este trabajo examinaremos el proceso por el que los productos externalizados de la actividad cultural y artística de los participantes de La Ladera alcanzan el carácter de objetividad, gracias al cual interactúan con el medio social donde están enclavados y que es, justamente, el de la objetivación. En este caso, entendemos por objetivación, interpretando a Pierre Bourdieu, el sistema de signos accesibles que se transmiten a través de experiencias culturales y artísticas que, en la medida que forman un proyecto y, por tanto, continuamente se experimentan, cuando menos una vez al mes en este proyecto cultural, se van sedimentando en el sector participante, poco a poco, logrando así separarse de su contexto originario y se convierten en una posibilidad de conocimiento objetiva de todos los que pertenecen, o pueden pertenecer en el futuro, a la misma comunidad de La Ladera.

De acuerdo con López Cabrera (1995), este proceso:

se realiza por una acumulación de sedimentaciones, distinguibles por la profundidad y extensión de sus alcances. La sedimentación, la objetivación y la internalización son momentos, sin embargo, de un proceso dialéctico continuo; cuyas multiplicaciones, repercusiones e irradiaciones hacia la definición

o institucionalización de un *habitus*, se particularizan en cada experiencia educativa (formal o informal) concreta (p. 15).

Como indica el sociólogo Gilberto Giménez (2021) citando a Bourdieu, la cultura es ante todo *habitus*, es decir, “cultura actuada y vivida desde el punto de vista de los actores y de sus prácticas” (p. 77, vol. 1). Y más adelante concluye haciendo una interpretación del mismo teórico:

Entre *habitus* e instituciones, entre “sentido práctico” y “sentido objetivado” se establece, según Bourdieu, una relación dialéctica. Por un lado, el sentido objetivado en las instituciones, producto de la historia colectiva, produce su “efecto de *habitus* en los individuos sometidos a su influencia mediante procesos sociales de inculcación y apropiación cultural; y por otro lado el *habitus* opera la reactivación del sentido objetivado en las instituciones: el *habitus* es aquello que permite habitar las instituciones, apropiárselas prácticamente y, por eso mismo, mantenerlas en actividad, en vida y en vigor arrancándolas incesantemente del estado de letra muerta y de lengua muerta; es aquello que permite revivir el sentido depositado en ella pero imponiéndoles las revisiones y las transformaciones que son la contrapartida y la condición de la reactivación” (p. 96).

Según la revisión hemerográfica, Huitzilac es un municipio que conecta a Morelos con la Ciudad de México y el Estado de México, cuenta con 24 000 habitantes entre comuneros, población flotante y los habitantes de los fraccionamientos, quienes han construido sus casas con el deseo de convivir con la naturaleza.

En las décadas de 1990 y 2000, escribe Enrique Domínguez,<sup>1</sup> Huitzilac “ganó fama como un sitio turístico con puntos clave: barbacoa, quesadillas, pulque, y, por supuesto, las Lagunas de Zempoala”. Sin embargo, uno de los graves problemas es la falta de trabajo sustentable. En los últimos años, Huitzilac tiene casi 50 policías municipales, y el mismo periodista dice en otro artículo: “ha sido señalado por constantes actos de inseguridad, particularmente en la zona de carreteras, donde se registran asaltos e

<sup>1</sup> E. Domínguez, “Tres personas sin vida al inicio del 2024 en Morelos”, *El Sol de Cuernavaca*, 3 de mayo de 2024, p. 1.

incluso secuestros exprés”, con métodos cada vez más violentos y con la participación de jóvenes y hasta menores de edad.<sup>2</sup>

Además, la violencia se ve agravada con hechos como los ocurridos en abril de 2023, en Fierro del Toro, Huitzilac, donde tres jóvenes que regresaban de la Ciudad de México de una cita médica fueron localizados sin vida y con huellas de tortura; el 26 abril de 2024 fue localizado sin vida el comunicador Roberto Carlos Figueroa y el pasado 1 de mayo tres personas murieron y una más resultó herida luego de ser atacadas a balazos.

La ruptura del tejido social también abarca la tala ilegal de árboles, una actividad cotidiana para los habitantes de este municipio, quienes inicialmente la realizaron para construir sus viviendas, luego la han comercializado ilegalmente sacando grandes ganancias. A esto hay que agregar que la gente que vive en los fraccionamientos ve como enemigos a vencer a los comuneros.

Por otra parte, el cierre del ducto de Pemex que atravesaba esta zona y servía para la práctica del huachicol, debido a que en 2017 una camioneta que contenía cientos de garrafas explotó, lejos de terminar con la delincuencia derivó en el incremento de robo de vehículos con violencia.

## AMBIENTES HOSTILES VS AMBIENTES CULTURALES

En este contexto nació el proyecto de La Ladera, terreno cultural. Carmen Díaz<sup>3</sup> rememora en entrevista lo que pudo ser el suceso decisivo para que ella junto con otros amigos se decidieran a crear un proyecto cultural:

En 2013 hubo un incidente, un poco lamentable, en el que sin tener yo que ver en ningún asunto, me secuestran y eso hace que dé un giro en todo senti-

<sup>2</sup> E. Domínguez, “En Huitzilac la violencia se hereda”, *El Sol de Cuernavaca*, 29 de mayo de 2023, p. 1.

<sup>3</sup> “Nací en México, pero crecí en Veracruz, así que por adopción soy veracruzana. En el mero puerto de Veracruz. Bueno, varios giros porque mi papá era el agente viajero, así nos trajo por varios puntos, itinerantes, hasta que llegamos y nos asentamos en el puerto de Veracruz. Yo tenía seis años. De ahí estuve hasta los 18, cursé mi primaria, mi secundaria, la preparatoria y volví a regresar a México a estudiar esta carrera técnica, yo soy de formación Técnica en Prótesis Dental. De ahí me quedé un rato en México, hasta que llegamos a estos lugares. Ésa es a grandes rasgos la historia. Además, en mi ideal de buscar el clima de Veracruz, así como que añorando estar en Veracruz, así fue como caímos en este espacio, dizque tropical, pero equivocamos un poco la parte de las alturas.” Entrevista a Carmen Díaz, realizada por M. Cristina Tamariz Estrada, Huitzilac, Morelos, 16 de noviembre de 2023.

do mi pensamiento. Lo más sencillo para la gente que no habita en un espacio como éste o que, al habitarlo, tenga la facilidad de decir “me pasó esto” y me voy, pues no era viable para nosotros, porque es nuestro patrimonio por un lado y no es que tuviera la casa que me estuviera esperando en las islas griegas. Todo mundo me decía “vete de aquí”, pero no, vamos apostando a hacer algo al respecto.<sup>4</sup>

Mientras que, para Gilberto Guerrero, otro miembro de las parejas fundadoras del proyecto, la importancia de La Ladera, además de darle una respuesta alternativa al secuestro de Carmen, es anteponer a la subcultura del narco otra subcultura que dé posibilidades de generar un *habitus* alternativo. Para él:

Tiene que ver mucho con el entorno donde La Ladera, el terreno cultural, está ubicado. Al norte, 10 kilómetros al norte de la ciudad de Cuernavaca y 10 al sur de Tres Marías, en el municipio de Huitzilac. Es una zona que es de terrenos comunales, pero que se fue fraccionando, o sea, todo el problema de fraccionamientos del norte de Cuernavaca [...] Pues crea una zona de población muy particular. La fuerza de atracción de Cuernavaca trae hacia sus alrededores a una cantidad de inmigrantes que trabajan en Cuernavaca, o que trabajan en aquellas casas de los fraccionamientos y está la gente originaria. Entonces tenemos población originaria, tenemos migrantes trabajadores. Ya sea que trabajen en Cuernavaca o que trabajen en los alrededores, en los fraccionamientos. Y tenemos los habitantes de los fraccionamientos.<sup>5</sup>

Ahora bien, es necesario agregar a las situaciones de contexto que los estudios sobre la narcocultura se han efectuado, de acuerdo con la investigadora Becerra Romero (2018), desde diversas perspectivas que toman en cuenta tanto su producción y difusión como su consumo, dejando entrever que es un concepto polisémico que además se aborda desde diversas aristas, como los enfocados al narcocorrido, aunque también resaltan los estudios sobre series televisivas, religión, arquitectura y literatura. Otra vertiente de estudios vincula a la narcocultura con temas sociales como la identidad, el género, los jóvenes, la marginación social y las violencias urbanas. De igual

<sup>4</sup> Carmen Díaz, entrevista citada.

<sup>5</sup> Entrevista a Gilberto Guerrero, realizada por Julio César López Cabrera, instalaciones del CITRU-INBAL, septiembre de 2023.

manera, se han analizado las representaciones, los imaginarios y elementos simbólicos contenidos, y su relación con los procesos de institucionalización y legitimación social del narcotráfico.

Los elementos simbólicos del narco crean representaciones e imaginarios sociales que, de acuerdo con Becerra Romero (2018), llegan a:

configurar un mundo de vida con estilos, valores y patrones de comportamiento propios, y seducen a una gran cantidad de personas al convertirse en anhelos que van desde el consumo y apropiación de los contenidos simbólicos, hasta la incorporación en actividades del narcotráfico. En este rubro de ideas, los adolescentes y jóvenes se identifican como los sectores más sensibles a dichas representaciones.

En La Ladera, incluso, Gilberto Guerrero señala en entrevista (2023) que Ana Luisa le comentó que han llegado en la troca y se les observa con sus cadenas ostentosas y sus lentes e incluso se han estacionado a la distancia, “se bajaron y a lo lejos estuvieron viendo”. Es una zona de delincuencia justo por estar enclavada en medio del bosque y con callejuelas donde el crimen organizado puede realmente camuflajearse en esta zona. En Huitzilac, además, justo enfrente de La Ladera pasa una ruta de huachicol, ductos que afortunadamente se cerraron.

Son estos elementos los que nos permiten valorar que en esa región el narco es parte de una subcultura, donde además de elementos simbólicos también hay que tener en cuenta los demográficos y los valores para poder observar cómo en una zona pueden subsistir subculturas con características distintas propias y, a veces, en conflicto. En este caso, tenemos la subcultura del narco y la que intentan crear los participantes de La Ladera. En ese sentido, señala Isis a Cristina Tamariz (2023), en la región se resiente que “hay ciertas conductas machistas por parte de algunos de los vecinos. Se da la situación de que esta vieja loca cómo se atreve a opinar”.<sup>6</sup>

Cuando se entrevistó a los principales iniciadores del proyecto observamos que coinciden en señalar como un problema que, por la procedencia de la población, en Huitzilac no hay una memoria colectiva objetiva que se cohesionen como un grupo circunscrito en el tiempo y en el espacio, y consideran que las actividades culturales y artísticas que impulsan llevan

<sup>6</sup> Entrevista a Isis Villanueva, realizada por M. Cristina Tamariz Estrada, Huitzilac, Morelos, 16 de noviembre de 2023.

ese objetivo. Por ejemplo, saben que no son poseedores de la tierra, sino que los comuneros les dan un reconocimiento como avecindados; en otras palabras, que no son los dueños. De acuerdo con Carmen, esto genera el siguiente problema: “se han creado estos grupos antagónicos en los que, claro, la gente que vive en estas áreas de los fraccionamientos tiene una forma de ver a los comuneros como enemigos a vencer. Hay discriminación, pero lo mismo pasa a la inversa, los dos grupos.”<sup>7</sup>

Además, el problema de cohesión se complejiza porque han migrado de diversos estados de la república y por ello, como menciona Díaz en entrevista con Tamariz, “no hay un punto focal de identificación”: “Son muchas personas que habitan de Puebla, Guerrero. Mayoritariamente Puebla, ya hemos visto que viene gente de Guerrero. También hemos visto gente de Michoacán y de Oaxaca.”<sup>8</sup>

Mientras que Isis Villanueva<sup>9</sup> ejemplifica el problema de la falta de cohesión debido a la diversidad de intereses y a la diversidad de percepción entre los pobladores de Huitzilac. Para ello se refiere a un conflicto con el agua, que está a cargo de una asociación, pero:

de pronto los colonos de los parajes o los barrios están en contra de la asociación porque son los ricos que llegaron a agenciarse algo que es del pueblo. Entonces, está la idea generalizada y no apoyan porque sería apoyar a los fifís, a los ricos. Y está la posición del otro grupo, de esta gente que no entiende cómo hay que progresar, cómo hay que hacer las cosas. Entre eso y quienes no tenemos vela en el entierro, y que son apáticos a participar, se dan varias situaciones.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Carmen Díaz, entrevista citada.

<sup>8</sup> Carmen Díaz, entrevista citada.

<sup>9</sup> “Vengo de una familia obrera, completamente. Mi mamá viene de un pueblo cercano a las grutas de Cacahuamilpa, que se llama Michapa, y mi papá y su familia históricamente han vivido en el poblado de Amatlán, que es un poblado histórico dentro de la ciudad de Cuernavaca. Estudié la licenciatura en Comunicación y Tecnología Educativa [...] posgrado en Investigación Educativa y [...] el doctorado en Educación, en el Instituto de Ciencias de la Educación en la Universidad Autónoma de Morelos [...] durante la licenciatura conocí a mi esposo. Nos juntamos, nos fuimos a vivir juntos, tuvimos un hijo. Mi esposo estudiaba y trabajaba un tiempo y eso le permitió tener ciertos puntos en el Infonavit, le permitió tener puntos a cierta edad, que fue cuando nos fuimos a vivir juntos”. Isis Villanueva, entrevista citada.

<sup>10</sup> Isis Villanueva, entrevista citada.

Además, el problema de cohesión en Huitzilac también tiene que ver con las posibilidades de empleo dentro y fuera de la región. Isis enfatiza que el municipio:

tiene un alto nivel de marginación. Las poblaciones que están en las orillas, o que están en estas zonas semi rurales tienen pocas posibilidades de desarrollo. Si no es la agricultura, es una actividad productiva del sector primario, se tienen que emplear como trabajadores en las zonas residenciales o ir hasta Cuernavaca. Pero esto implica un tiempo de desplazamiento, porque no hay un sistema de transporte público, nada más contamos con el TUC, que pasa cada cuarenta minutos o cada hora, y si tienes suerte, pasará un taxi colectivo. Geográficamente, estamos aislados. La otra es que hay pocas posibilidades de empleo y autoempleo, porque si tú quieres vender algo en esta zona, casi no hay gente.<sup>11</sup>

Y agrega que, además: “aunque hablé hace un rato de la diferencia de clases, la verdad es que somos perfiles bien grandes. Desde el vecino alemán, hasta la vecina colombiana, el compañero comunero que se encarga de cuidar el bosque.”<sup>12</sup>

Así, el proyecto cultural de La Ladera lo podemos definir, de acuerdo con los objetivos de sus principales promotores, como una subcultura que promueve conductas y modos de ser variados y diversos a la subcultura del narco. Para Guerrero:

Nuestra principal meta es atender a la gente con menos recursos. Pero por supuesto, la segunda meta de nuestro proyecto es crear un espacio seguro, un espacio de convivencia, pero es una zona de mucha violencia [...] y tratar de ofrecerles a los niños y a los jóvenes otras alternativas, abrirles como ventanas de que hay otras cosas en la vida más allá de la delincuencia, que existe la literatura, que existe la música, que existe el teatro. Y bueno, esto parece que es fundamental.<sup>13</sup>

Mientras que Carmen Díaz señala:

<sup>11</sup> Isis Villanueva, entrevista citada.

<sup>12</sup> Isis Villanueva, entrevista citada.

<sup>13</sup> Gilberto Guerrero, entrevista citada.

[...] es un espacio familiar porque tenemos que convencer a las mamás y a los papás de que traigan a los niños, es el enfoque totalmente hacia las infancias lo que estamos pretendiendo [...] que es un espacio mágico porque todo aparece, lo que tiene que aparecer y con la oportunidad con la que se da y bueno, siempre surgen personas que alrededor de nosotras están en la disposición de ayudar con el mismo corazón, sin ningún interés que no sea más allá que el colaborar con el proyecto. Entonces, eso es lo que nos hace estar aquí.<sup>14</sup>

Si entendemos, con Pietro Rossi, citado por Gilberto Giménez (2021, p. 40), por cultura: “todos los esquemas de vida producidos históricamente, explícitos o implícitos, racionales, irracionales o no racionales, que existen en un determinado momento como guías potenciales del comportamiento humano”; o, en otras palabras, como el mismo Giménez la define, “la cultura es la sociedad como estructura de sentido” (p. 63).

Así podemos entender cómo se estructura y conforma un incipiente proyecto de subcultura desde los distintos enfoques y actividades que se llevan a cabo en La Ladera. Por ejemplo, para Gilberto Guerrero:

Hay un movimiento en el entorno de La Ladera de gente que trabaja y produce cosas. Unos compañeros tienen un temazcal, otros hacen shampoo, otros compañeros que hacen chocolate. Hay otros, bueno, Carmen Díaz hace arquitectura alternativa, hay dentistas, hay músicos. Digamos que hay una comunidad que se va formando y que en cierta medida es como una comunidad también de respaldo para el proyecto de La Ladera. No siempre van, pero de una manera u otra siempre nos han acompañado. Profesores universitarios que trabajan en la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, incluso unos que se incorporaron al proyecto completamente. [Además de] crear un espacio seguro [...] vecinos que antes se miraban con desconfianza. Cruzaban y no sabías si voltear a verlos o no, justo por el entorno. Entonces ahí dicen: “ah, es mi vecino, me cruzo con él”, se conocen, se empiezan a saludar y se va creando este sentido de comunidad. Sobre todo, en estas épocas de violencia digamos que es fundamental restablecer estos lazos en las comunidades.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Carmen Díaz, entrevista citada.

<sup>15</sup> Gilberto Guerrero, entrevista citada.

Por su parte, Carmen Díaz piensa que el proyecto debe ser principalmente: “hacer por los niños porque con los viejos no hay que esperar más a que se mueran. Ya no los vamos a cambiar, tal vez es muy fuerte, pero se me quedó grabado. Ciertamente: estas costumbres, estos hábitos, estos pensamientos, la forma tan cuadrada de pensar no la vamos a cambiar”.<sup>16</sup> Aunque su propuesta, señala Carmen, también ha comprendido:

las fondeadoras, en alguna ocasión, con algunas amigas, que me invitaron unas amigas, logramos hacer este muro perimetral, que es una obra de arte, la verdad. Es un muro que, aunque parece muy humilde, es un muro súper de lujo. Pero bueno, es lo que hemos logrado y que nos da esta distinción por la que nos hemos dado a conocer y por la que la gente está, los amigos y no amigos, apuestan a que es un espacio que vale la pena.<sup>17</sup>

Por cierto, este mural hecho con la reutilización de materiales de des-carte fue una obra colaborativa de los habitantes y de aliados de Huitzilac que participan en La Ladera. Además de ser una barda perimetral, el mural cuenta la historia y los elementos que se encuentran en la naturaleza del lugar. Gilberto abunda en la importancia de la bioconstrucción y de la manera en que contribuyó a hacer comunidad y rememora:

hemos contribuido efectivamente a reconstruir un tejido social, que me parece que es importante, incluso el muro que se hizo se hace con trabajo voluntario. Se hace una convocatoria y el que quiera va y ayuda. Bueno, ya se terminó, pero iban y “no, es que no sé nada”, “no, nosotros te enseñamos”. Y hay este otro colectivo que se llama La Cuchara que son dos compañeras que normalmente se dedican a enseñar técnicas de construcción a mujeres para que hagan sus casas, sus albañilerías. En fin, una de ellas es arquitecta, la otra creo que es ingeniera. Entonces, bueno, Carmen, que también sabe mucho de bioconstrucción, se hizo el proyecto del muro con la participación de la comunidad [...] Ahí era muy interesante porque justo la bioconstrucción o esta construcción ecológica es todo un tema y hay comunidades. Carmen pertenece a una de esas comunidades, entonces de repente nos llegaba gente incluso del extranjero: acampaban para estar un fin de semana trabajando en

<sup>16</sup> Carmen Díaz, entrevista citada.

<sup>17</sup> Carmen Díaz, entrevista citada.

el muro. Entonces bueno, pues digamos que lo que se ha ido construyendo alrededor de La Ladera es [...] ha sido importante.<sup>18</sup>

Mientras que Isis, la especialista en educación, valora la importancia de lograr hacer comunidad como una forma de construir identidades sociales que se manifiestan en equilibrio del grupo que se va gestando alrededor del proyecto y va construyendo una fuerza simbólica. Ella lo expresa con las siguientes palabras:

Nos sentimos muy integrados, no sólo por Ana y por Carmen, sino por el resto de la comunidad que, de alguna manera, teje la red de La Ladera. Desde las chicas místicas, que son inicialmente amigas de Carmen, pero que aportan en algo en cada uno de los eventos, pero también son muy curiosas de todo lo que sucede alrededor, pero también de cosas nuevas que trae alguien. Otros amigos, que han llegado aquí, con los que hemos consolidado una red de amistad.<sup>19</sup>

Además, en cuanto a cuál es su aportación al proyecto, Isis parte de la:

fascinación por toda la parte de ciencia, de cultura [...] A mí me gustaba mucho ir a conciertos, ir a teatros, exposiciones. Y la propia universidad también me hizo integrarme en estos espacios [...] empiezo a entender la importancia de la divulgación científica, de la generación de conocimiento, también impacta en las cosas que quiero traer para los niños, para las familias. Tener conocimiento de lo que se está haciendo, de cómo funciona el entorno, de cómo leer los fenómenos. Y la gente informada siempre va a tomar mejores decisiones a su favor y a favor de los demás, a favor del entorno y la sociedad [...] he querido impulsar el fomento a la lectura en los niños. Pero una lectura más libre, pensada en el placer, en la búsqueda de las ideas, que en una lectura obligatoria. En algún momento empezamos a impulsar la idea de regalarles libros y que se entusiasmaran con la lectura [...] ahora tenemos una biblioteca pequeña, relativamente, pero que es visitada por los niños y genera diferentes cosas. Lo primero es motivar a los niños a leer todo lo que se encuentren, desde novelas, historietas, manuales, revistas, qué sé yo.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Gilberto Guerrero, entrevista citada.

<sup>19</sup> Isis Villanueva, entrevista citada.

<sup>20</sup> Isis Villanueva, entrevista citada.

Ana Luisa, directora artística del grupo Delirio Teatro, es programadora en La Ladera, es quien consigue las compañías, y se preocupa de que o sean profesionales, que la mayoría lo son, o que sean de círculos cercanos. Por ejemplo, han trabajado mucho con La Vecindad, que no son profesionales, pero es un proyecto del gobierno del estado de Morelos en donde hay talleres de todo tipo para niños y adolescentes. Y hay talleres de teatro que con mucha frecuencia han llevado trabajos a La Ladera. Esto se convierte en una experiencia donde ellos se confrontan con un tipo de espectador y con un tipo de teatro donde no hay luces, no hay nada más que árboles, tierra y estas gradas donde sientan a sus espectadores. Incluso, dice Guerrero, grupos profesionales como La Máquina Teatro se sorprenden. Se sorprenden de lo agradecido y lo participativo que es nuestro público.

El trabajo de Ana Luisa contribuye a generar una diferencia con la subcultura del narco y, en ese sentido, permite clasificar y ordenar la realidad desde “un nosotros”, que identifica a quienes pertenecen de manera relativamente homogénea al proyecto del terreno cultural, y se contrapone a “los otros” (subcultura del narco). De esta manera, como plantea Gilberto Giménez:

las representaciones sociales también implican la representación de sí mismo y de los grupos de pertenencia que definen la dimensión social de la identidad. Por lo demás, los procesos simbólicos comportan [...] una lógica de distinciones, oposiciones y diferencias, uno de cuyos mayores efectos es precisamente la constitución de identidades y alteridades [...] (2021, p. 85).

En palabras de Gilberto Guerrero, en el sentido de su actividad para generar un nuevo *habitus*, el teatro puede ser útil:

Por supuesto que estoy convencido que sirve, igual que todo el teatro, sirve para humanizarnos, para tratar de reconstruir una serie de identidades, para compartir, para convivir. Es una de las artes en donde se plantea una especie de asamblea, como diría Dubatti, este convivio en tiempo presente, lugar y tiempo entre espectadores e intérpretes, en donde se dicen cosas [...] digamos que el teatro sirve. Sirve, humaniza, crea redes, te hace pensar. Me parece que estimula el pensamiento crítico de las personas.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Gilberto Guerrero, entrevista citada.

Guerrero agrega a su reflexión la importancia de entender la dinámica de la sociedad que es necesario plantear en su conjunto dialéctico con el sistema cultural, el cual es indisoluble del sistema social y que nos permite distinguir sólo de manera analítica:

¿El teatro por sí mismo cambia? Sí, sí cambia la sociedad, pero también necesita de contextos. Si uno pensara contextos como los que vivió Augusto Boal en Brasil, incluso el mismo 68, este teatro relámpago que se hacía en camiones, que se hacía un poco para difundir ideas, las discusiones que se armaban. Que son fenómenos parateatrales también. Incluso hechos por profesionales del teatro que impactaron de manera muy significativa y apoyaban a movimientos sociales de manera muy, muy importante.

Yo desde muy joven he creído mucho más en un tipo de transformación que se acerca a lo que dice Antonio Blanch, “construir la contracultura desde abajo”. O sea, no pensar que vamos a generar una televisora que va a competir con Televisa, porque ni tenemos los recursos para ello, pero sí ir ganando espacios [...] Particularmente y pasando al teatro comunitario en donde compartimos preocupaciones importantes sobre nuestra comunidad, entre otras, me parece que es fundamental la idea de divertirnos, de crear belleza. A la gente le encanta y eso es bien importante, porque con frecuencia a una buena parte de nuestros espectadores no se les ocurriría entrar a un concierto. Entonces, llevarles el cuarteto de cuerdas es “ah, yo también puedo disfrutar de este tipo de música”.<sup>22</sup>

Esta reflexión donde la necesidad comunicativa, la festividad, el teatro como un derecho y no un privilegio construye identidad colectiva, de alguna manera sostiene la conectividad existente, desde los inicios del teatro comunitario, tanto la veta política donde estaba el CLETA como la otra bifurcación que le da surgimiento a las primeras experiencias del maestro Rodolfo Valencia y los movimientos que continuaron ese tipo de hacer teatro comunitario hasta el teatro comunitario contemporáneo.

Otro elemento que podemos observar en Huitzilac es que las actividades realizadas son hechos simbólicos que convierten los individuos, que les permiten comunicarse entre sí y compartir sus experiencias, concepciones y creencias. Por ejemplo, la experiencia que le tocó vivir a Carmen Díaz

<sup>22</sup> Gilberto Guerrero, entrevista citada.

y que nos permite confirmar esa construcción de sentido contrapuesta a las prácticas del narco:

En una de las preparatorias de Huitzilac, en un CBTA, fui a entregar papelitos [...] Entonces hubo una maestra que me dio chanza de invitar a los alumnos y dijo que les iba a dar dos puntos por ir. Así que les dije, órale, chavos, les van a dar dos puntos.

Entonces, una vez que cayó una tromba, un aguacero y para esto era una obra de teatro de cartonería, todo fue muy accidentado. Los chicos llegaron empapados, era un grupo de cinco o seis muchachos, dos niñas y los otros eran hombres. Se quedaron, estuvieron muy contentos, percibí que se fueron muy prendidos. Entre que hicieron obras de teatro, de cartonería. Estuvo genial. Al siguiente mes que fui a invitarlos, uno de ellos me dijo: “ya me inscribí al centro cultural infantil La Vecindad, a teatro”.

En uno he influido, qué maravilla. Con qué me voy, con el corazón lleno [...] es mejor hacerlo que no hacer nada.<sup>23</sup>

Por su parte, Isis Villanueva rememora al respecto:

ha tocado dar algunos talleres, mi propio hijo ha sido tallerista con una de sus aficiones, que es la papiroflexia. De pronto he visto que algunos de los proyectos que he evaluado o los mismos que he leído reportan cosas, el cambio de manera cualitativo en una sociedad es lento [...] que los cambios son generacionales.

Es esta idea de que poco a poco las personas vayan cayendo en cuenta de aquello que les deja el proyecto, que aporta para ellos y para sus hijos. Y también poder entender cómo funcionan esos valores. Uno [...] ni lo que se dice aquí es la verdad. Dos, que la gente venga y los haga partícipes [...] los niños que llegan y que regularmente van pidiendo ciertos libros, también han tenido la oportunidad de dar un taller.<sup>24</sup>

Otra manera de formar figurativamente hechos simbólicos que dan “organización social del sentido” en el relato de Isis es cuando evoca que:

<sup>23</sup> Carmen Díaz, entrevista citada.

<sup>24</sup> Isis Villanueva, entrevista citada.

[...] ha funcionado el poder abrir los espacios de comercio. Las mesitas, pues. Las propias vecinas, invitamos a las propias vecinas a que traigan algo para vender, lo que sea. Y en ese “voy a ir a vender” se traen a la familia, la familia convive aquí [...] antes de la pandemia ya lo teníamos muy consolidado. La gente venía, no necesitábamos hacer mucha publicidad. Ya sabían de qué se trataba, teníamos el espacio lleno casi todos los fines de mes. Además, se proponían para participar en algo, para venir a vender o dar alguna charla, para participar, algo que nos dimos cuenta es que a la gente le gustaba venir a ver un espectáculo. Pero el taller, no siempre era concurrido, porque implicaba romper esta barrera. Pero los niños nos ayudan mucho con eso, porque a los niños les gusta hacer y, aunque sea un títere, una galletita, dibujar o pintar e integra a sus papás o a la abuelita o a la tía, quienes lo traigan o vengan acompañando.<sup>25</sup>

La idea de Isis plantea de manera implícita que se generen nuevos signos en los participantes del proyecto a través de traer innovaciones que enriquezcan de manera plural los bagajes culturales. Estas innovaciones las explica de manera muy clara cuando afirma:

[...] he querido introducir esta parte de divulgación científica y he tenido la iniciativa de traer pláticas, de traer, de pronto se han anotado con talleres de ciencia divertida, talleres o énfasis sobre algunos temas. En nuestra red, tuvimos una presentación del cerebro por parte de nuestro amigo Marcus Muller, que además es vecino del municipio, que es investigador, físico, investigador de la UAEM, con una presentación sobre el cerebro, fabuloso. Pero también hemos tenido participación de científicos de la Academia de Ciencias de Morelos, que de pronto nos regalan carteles para hacer divulgación, revistas, libritos, algunas entrevistas, sobre todo en febrero para estimular a las niñas, en esto de la ciencia. Entonces ésas son algunas de las cosas que hemos querido implementar, ya sea a través de la biblioteca o como parte de las charlas a las que también nos gustaría seguir dando impulso, porque van de la mano, el arte y la ciencia.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Isis Villanueva, entrevista citada.

<sup>26</sup> Isis Villanueva, entrevista citada.

Por su parte, Gilberto Guerrero hace una evaluación donde prevalece la sedimentación de nuevas prácticas culturales que van generando un nuevo *habitus*:

Otro proyecto dentro de La Ladera que es importante es nuestra biblioteca. Tenemos una biblioteca, los niños y los adolescentes, incluso los adultos se llevan su libro y regresan al mes siguiente. Eso ha sido muy importante, hemos tenido pequeños espectadores, muy pequeños, o sea, de cinco o cuatro años que se fueron acercando con mucho miedo, que eran vecinos de un estrato de muy bajos recursos. Finalmente, pues ya fueron tomando confianza de que no les pasaba nada, veían las funciones, veían los libros, se los llevaban y los devolvían, y un día uno de estos niños de los más pequeños se acercó a Ana Luisa y le dijo: “me compraron un libro, o sea, ya tengo un libro, te lo voy a traer para que lo veas”. Y era una revista, pero de pronto Ana decía: “ya existe el interés” de acercarse a las letras. En un niño que de otra manera no se habría interesado por la lectura [...] Entonces yo digo, si de todos los niños que se han acercado en estos ocho años en La Ladera, el diez por ciento se ha interesado en el teatro o por leer, es un proyecto exitoso.<sup>27</sup>

## CONCLUSIONES

Una de las conclusiones que nos permite observar el proyecto del terreno cultural La Ladera es que las prácticas culturales y artísticas son una dimensión constitutiva de toda la vida social. Por ejemplo, para Carmen Díaz:

[...] la cultura, creo que en esta comunión que se da cada que se dan los eventos, se logra romper con ese esquema porque la verdad es que, en santa paz, quien venga, puede estar tranquilamente conviviendo con cualquiera de las que se encuentren aquí, más allá de lo que sean sus creencias y formas de pensar [...] queremos tejer una red social, en la que no desconfiemos todos de todos.<sup>28</sup>

Mientras Isis, en entrevista con Cristina Tamariz, considera que el poder desarrollar un nuevo *habitus* no pasa solamente por las actividades

<sup>27</sup> Gilberto Guerrero, entrevista citada.

<sup>28</sup> Carmen Díaz, entrevista citada.

que realizan actualmente en La Ladera, sino que además se requiere proyectar actividades que sean una alternativa de vida social de más impacto, y señala: “no tenemos forma de comunicarnos con las autoridades para pedir espacios recreativos. No hay parques, no hay lugares donde los niños puedan ir a jugar. No hay bibliotecas o al menos no en los parajes ni en estas zonas, ni espacios donde te puedas cultivar ni puedas platicar con más personas”.<sup>29</sup>

Otra anécdota de Isis Villanueva nos permite observar la dimensión constitutiva de la vida social de Huitzilac y la manera como tratan de sedimentar nuevos *habitus* sin violentar las relaciones sociales sino a través del consenso; ella lo rememora señalando que:

[...] dentro de la población hay un grupo bastante conservador, respecto de los usos y costumbres, pero también de formas de pensar. Si tú no estás en la iglesia, si no eres una persona devota, si no te ven el 12 de diciembre en la iglesia, tache, porque no puedes ser nuestra líder, no puedes ser aceptada [...] nos tocó una obra de teatro que era muy crítica respecto a las creencias religiosas y la gente se espantaba, y nosotros también, porque dijimos, ya no van a querer venir. Y una de las cosas que nosotros aprendimos es que no podemos decir: “ustedes están mal y nosotras estamos bien”, y hay que meter el mensaje. Necesitamos meter mensajes muy sutiles en los que la gente sí reflexione sobre ese tipo de prácticas, sí reflexione sobre la violencia, el maltrato animal, el daño al planeta. Y muchos otros mensajes, pero tampoco puedes decirles que están mal. Primero, quién eres tú para venir y decir que lo que hace el otro y piensa el otro es incorrecto. Y dos, de qué manera puedes construir estos espacios de reflexión, porque es lo que buscamos. No es que sea un mensaje de la verdad absoluta, sino que generemos reflexión sobre las diferentes problemáticas que analizamos y que la gente tome acción desde el punto y espacio en que se encuentra.<sup>30</sup>

La segunda conclusión que podemos rescatar del proyecto Huitzilac es que un proyecto cultural, por incipiente que sea, es un dispositivo de poder que no sólo enfrenta una subcultura, como es este caso. Además, propone sedimentar, interiorizar y objetivar *habitus* nuevos que generen alternativas reales. Podemos advertir un dispositivo de poder en la medida que

<sup>29</sup> Isis Villanueva, entrevista citada.

<sup>30</sup> Isis Villanueva, entrevista citada.

busca el ordenamiento de la conducta colectiva a través de pretender que sus propuestas sean absorbidas y recreadas por las prácticas sociales. Carmen se plantea a futuro: “un espacio que pueda aleatoriamente tener talleres [...] talleres formativos en muchas áreas [...] poner baños secos. Algo que me encantaría es que la gente pudiera entender lo que es el construir con tierra”.<sup>31</sup>

La idea de Isis como parte de esta segunda conclusión o dispositivo de poder se bosqueja con las intenciones de tener:

[...] aulas, talleres, pero con otros proyectos. En algún momento me ha llamado la atención poder formar clubes de tarea. Para la comunidad el primer problema es que mi hijo vaya bien en la escuela y le ayuden con aquello en lo que yo no le puedo ayudar.

Me gustaría tener los clubes de tareas, ir identificando temas que les gusten e irlos guiando para que desarrollen algo de proyectos científicos, pensamiento crítico, pensamiento científico, de una manera lúdica. Hacer unos pequeños proyectos, pequeños experimentos y exponerlos en alguna feria de ciencias, aquí con nosotros. Hemos soñado también con tener nuestra propia feria del libro, traer libreros, cuentacuentos, que sea una jornada grande, que participe la comunidad. Vamos desde regalar libros, hasta que los niños ahorren sus pesitos y digan: “me voy a llevar esto, voy a adquirir este libro”.<sup>32</sup>

E incluso atender a otros sectores de la población. Para ello, piensa en:

[...] los talleres para jóvenes y para adultos. Las adolescencias son un sector que tenemos medio abandonado. De pronto los talleres son muy para los niños o algunas obras de teatro, muy para los adultos. Pero a los adolescentes les cuesta trabajo unirse y sentirse parte. Se sienten muy grandes para los niños, pero todavía no forman parte del sector de la adultez. Entonces hemos pensado en abrir cine debates, tardes de cine, donde se avienten un refresco o un jugo, se avienten una película, pero que los adolescentes convivan en un ambiente distinto. Uno de nuestros proyectos a mediano plazo es tener nuestro toldo.<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Carmen Díaz, entrevista citada.

<sup>32</sup> Isis Villanueva, entrevista citada.

<sup>33</sup> Isis Villanueva, entrevista citada.

Por su parte, Ana Luisa Alfaro se encarga de conseguir a los artistas con los que tienen contacto. Pero también está pendiente de ver las convocatorias de los diferentes programas, en las que los artistas tienen como obligación brindar espectáculos de manera comunitaria porque tienen que hacerlo en retribución a la beca que se les otorga. Entonces, dice Isis: “los profesionales [del arte] vienen porque hacen trabajo comunitario, se ganan becas o proyectos para el estímulo del arte. Y generalmente estos estímulos buscan que se presenten en zonas como ésta, donde se abra el espacio en zonas populares, sobre todo con niños o familias, adonde el teatro no llega de manera fácil.”<sup>34</sup>

Una tercera conclusión de las prácticas culturales y artísticas que se realizan en Huitzilac es que su estructura simbólica, como la llama Gilberto Giménez (2021), se articula como un “sistema de oposiciones y diferencias” (p. 68) en relación con las prácticas de la narcocultura y son una opción entre lo cultural, artístico y lo social, cuyas características, como menciona el mismo Giménez (2021): “no buscan la uniformidad cultural sino sólo la administración y la organización de diferencias, mediante operaciones como la hegemonización, la jerarquización, la marginalización y la exclusión de determinadas manifestaciones culturales: De este modo, introducen cierto orden y, por consiguiente, cierta coherencia dentro de la pluralidad cultural [...]” (p. 68).

## LISTA DE REFERENCIAS

- Becerra Romero, A. T. (2018). Investigación documental sobre la narcocultura como objeto de estudio en México. *Culturales*, 6, 1-36. doi: <https://doi.org/10.22234/recu.20180601.e349>
- Bourdieu, P. (1980). *Le sens pratique*. París: Les Éditions de Minuit.
- Giménez Montiel, G. (2021). *Teoría y análisis de la cultura*. vols. I y II. Guadalajara: ITESO/Universidad Iberoamericana/Universidad de Guadalajara.
- López Cabrera, J. C. (1991). *La práctica teatral como práctica educativa. Un estudio de caso* (Tesis inédita de licenciatura). México: UNAM.

<sup>34</sup> Isis Villanueva, entrevista citada.



## CAPÍTULO 7. POLI-EST-ÉTICAS Y TEATRO COMUNITARIO (UNA REFLEXIÓN AUTOETNOGRÁFICA)

J. Carlos Domínguez Virgen

### INTRODUCCIÓN

Decidí incursionar en la creación escénica hace aproximadamente una década. Más allá de las circunstancias específicas, vale la pena mencionar algunas motivaciones personales: la curiosidad de pisar un escenario y la inquietud de involucrarme en alguna actividad que me acercara de nuevo a la escritura creativa (la cual había practicado con algunos logros, incluyendo una novela publicada en la juventud, pero había dejado de lado con el paso del tiempo); lo anterior, en conjunto con mi hartazgo de las formas acartonadas y, desde mi punto de vista, estériles, prevalecientes en los campos de la investigación académica tradicional y de los servicios de asesoría especializada en temas sociopolíticos (actividades que había desempeñado exitosa y lucrativamente hasta ese momento). Así comenzó un largo y fructífero camino en el mundo del teatro independiente, sobre todo como director, productor, dramaturgo y, en contadas ocasiones, como actor.

Con el paso del tiempo, mi actividad teatral se multiplicó y se intensificó hasta el punto de generar una disyuntiva profesional, casi existencial: ¿debía abandonar por completo mi actividad académica para dedicarme de lleno a la creación escénica o, al contrario, resignarme a que el teatro era “sólo un pasatiempo” y se diluiría con los años?

Este preámbulo de carácter autobiográfico es indispensable para entender el origen del concepto de las poli-est-éticas. Después de todo, como escriben Deleuze y Guattari (1991), “[...] los conceptos no nos esperan ya hechos, como cuerpos celestes. No hay cielo para los conceptos. Deben ser inventados, fabricados o más bien creados, y no serían nada sin la signatura

de aquellos que los crean [...]” (pp. 177-178). Y más adelante, al parafrasear a Nietzsche, estos autores nos recuerdan: “[...] usted no conocerá nada por conceptos si antes no los ha creado, es decir, construido en una intuición que les es propia [...]” (p. 179).

En este tenor, sería demasiado pretencioso adjudicarme la “invención” del concepto de las poli-est-éticas, el cual describe los cruces entre el contenido político (los temas que se abordan), los dispositivos escénicos de los que el creador echa mano (la estética y la poética) y las formas de trabajo, que caracterizan de manera muy singular a cada artista o colectivo en un campo artístico y cultural determinado (Domínguez, 2021, 2022 y 2023). Sin embargo, su ensamblaje y aplicación al ámbito del teatro independiente sí responde a un contexto específico y se cruza con una intuición, una historia personal, que vale la pena documentar desde la perspectiva autoetnográfica. Obviar el peso de la voz en primera persona sería desconocer que “[...] el producto no puede ser separado del productor, del modo de producción o del método de conocer [...]” (Richardson y Adams, 2019, p. 51).

Por supuesto, para que el ejercicio autoetnográfico pueda aportar conocimientos más allá de la historia personal, es necesario orientarlo con preguntas concretas sobre el mundo y sobre las formas de intervenirlo (Preissle y DeMarrais, 2019, p. 87). Es decir, resulta indispensable que todas las etapas de la investigación, la escritura incluida,<sup>1</sup> sean suficientemente reflexivas para construir puentes y generar un diálogo entre el sujeto y el contexto social en un sentido más amplio. Este ejercicio reflexivo implica que el observador debe someterse “[...] al mismo análisis crítico al que se somete el objeto construido que se tiene entre manos [...]” (Barnard, citado en Bourdieu y Wacquant, 2012, p. 70), pero, además, que dicho análisis crítico abarque los posibles puentes entre la experiencia autobiográfica y el contexto social en su conjunto. En palabras de Bourdieu, no hay “[...] ninguna necesidad de hacer impactantes revelaciones privadas para explicarse a sí mismo sociológicamente, pues lo que ha sucedido [al investigador] no es singular: está vinculado a una trayectoria social [...]” (p. 74).

<sup>1</sup> Esta precisión no es menor. A menudo concebimos el proceso de escritura como un paso posterior a la investigación. Es decir, como una forma de estructurar y dar a conocer los datos y los hallazgos que se han hecho. Sin embargo, como lo señalan Richardson y Adams St. Pierre (2019, pp. 46-47), en ciencias sociales, sobre todo en las indagaciones cualitativas, la escritura en sí misma permite crear conocimiento. En estos casos, quien escribe también es un instrumento de investigación.

Si lo analizo y lo reflexiono en retrospectiva, el concepto de poli-est-éticas se generó en el marco de un proyecto de investigación específico, el cual tenía como objetivo formal y explícito abordar las siguientes inquietudes:

[...] ¿hasta qué punto sigue siendo válida la etiqueta de “teatro independiente” y qué tanto estamos dispuestos a estirla para que haga sentido en contextos temporales que son cambiantes? Y si esta categoría ya no es pertinente desde el punto de vista histórico y sociológico, ¿qué otras etiquetas y definiciones resultan válidas para referirnos a este tipo de manifestaciones culturales y artísticas? [...] (Domínguez, 2021, pp. 20-21).

Dicha investigación, la cual duró casi tres años, hacía sentido desde el punto de vista meramente académico por distintas razones. Sólo por mencionar parte de la justificación, había pocos esfuerzos similares que trataran de documentar la creación escénica contemporánea desde la perspectiva de la historia oral, lo cual ofrecía a los participantes una valiosa oportunidad de aportar un granito de arena a la historia de esta actividad artística y cultural en México. Como sucede con otras iniciativas de este tipo, se trataba de construir la fuente histórica para propiciar futuras reflexiones sobre dicho campo. Adicionalmente, desde el punto de vista sociológico, constituía una apuesta novedosa para identificar procesos recurrentes y mecanismos causales en un campo social específico que hasta ese momento contaba con pocas explicaciones más allá de los contrastes taxonómicos que habían prevalecido hasta entonces: la división y supuestas diferencias entre el teatro independiente, comercial e institucional. Teníamos la oportunidad de aportar nuevos conocimientos, incluso sugerir que el término *independiente* ya no era tan preciso y que, quizá, era pertinente usar otros: por ejemplo, las nociones de *autonomía* y *resistencia* (Domínguez y López, 2021).

Visto así, de manera muy neutral y aséptica, el proyecto sin duda contribuyó a generar conocimiento, detonó valiosas reflexiones y abrió el camino para nuevas investigaciones. De hecho, el presente volumen y todo el trabajo que lo acompaña solamente pueden explicarse como la continuidad de aquel otro proyecto que se llevó a cabo en conjunto con varios colegas de distintas instituciones y disciplinas apenas unos años atrás. Este es el telón de fondo.

Ahora bien, si incorporo mi propia experiencia subjetiva, mis inquietudes y mi historia muy particular como observador-participante en el mundo del teatro independiente, encuentro que el concepto concreto de

las poli-est-éticas también estaba orientado a responder una serie de cuestionamientos sobre las alternativas disponibles para construir mi propia trayectoria en el campo de la creación escénica. En tal sentido, mi experiencia subjetiva como investigador-creador se convierte en un dato empírico que resulta valioso para ajustar, afinar, complejizar y poner a prueba los alcances del concepto en sí mismo.

El ejercicio autoetnográfico me ha permitido concientizarme de cómo, en su momento, el ensamblaje del concepto de las poli-est-éticas estuvo condicionado por una agenda personal que yacía oculta, de manera poco consciente, “en segundo plano” por así decirlo: la necesidad de identificar salidas viables a la disyuntiva profesional que he descrito párrafos más arriba. En diálogo con el trabajo de investigación que da forma a este nuevo volumen, ese mismo ejercicio me permite explorar otras coordenadas analíticas y proponer nuevos alcances (máxime que el dilema profesional ya ha sido resuelto, al menos parcialmente).

Estos ajustes no hablan de un concepto erróneo en su planteamiento original, sino que, en su proceso de formación y autopoiesis, es inevitable que muestre sus contornos irregulares, su devenir y sus posibilidades de enlazarse con otras definiciones y conceptos (Deleuze y Guattari, 1991, pp. 182-183). Se trata, además, de un efecto normal de cualquier investigación cualitativa, sobre todo cuando hablamos de procesos complejos de investigación-creación. Como lo señalan Preissle y DeMarrais (2019), “[...] los académicos producen investigaciones o estudios con diferentes entendimientos, experiencias y supuestos de los que tenían inicialmente [...]” (p. 87).

El objetivo de este escrito es precisamente eso: ofrecer una reflexión sobre las posibilidades del concepto de poli-est-éticas para identificar y diseccionar manifestaciones teatrales varias, incluyendo el teatro callejero, comunitario y popular.<sup>2</sup> Es decir, se trata de explorar las potencialidades y alcances del concepto, de ponerlo a prueba y de complementar el planteamiento original. Pretendo que el escrito ofrezca una descripción densa,

<sup>2</sup> A veces uso estos tres términos de manera indistinta. Esto no es conciencia de algún capricho personal o de falta de rigor. Más bien busca hacer eco de los adjetivos que los teatreros, sobre todo del oriente de la Ciudad de México, usan para referirse a su propio trabajo. Ellos mismos hablan de su actividad escénica, a veces en el ámbito de lo comunitario, a veces como algo popular y otras tantas, seguramente por la influencia del CLETA (véase el capítulo de Julio César López Cabrera en este mismo volumen), como algo callejero (aunque en realidad muchas de sus puestas en escena sucedan actualmente en foros definidos para ello).

manifiesta en un “montaje discursivo” (Bourdieu y Wacquant, 2012, p. 99) de tres capas que se entrecruzan: la narrativa personal, las voces y trayectorias de vida de algunos entrevistados en el marco del proyecto Memoria Reciente del Teatro Comunitario en México: Desarrollo, Resignificación y Procesos Identitarios – El Caso de la Región Centro (PTC-RC) y algunas reflexiones de orden teórico, en particular la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty y la sociología de Pierre Bourdieu.

### NARRATIVA AUTORREFLEXIVA: EL ORIGEN DEL CONCEPTO DE LAS POLI-ESTÉTICAS

Regreso a la narrativa autobiográfica: mi vida en el teatro comenzó, como sucede con muchos colegas, con un primer curso introductorio. En mi caso fue en el Centro de Arte Dramático, A. C. (CADAC), impartido por la inolvidable Rosamartha Sosa. El entusiasmo que me generó esa experiencia me motivó a tomar un curso integral de actuación en esa misma institución, varios talleres de especialización, incluyendo en dramaturgia y dirección escénica, la conformación de un grupo independiente (éramos un grupo de cuatro personas) y, casi de manera natural, la producción de nuestras primeras puestas en escena, las cuales encontraron muy rápidamente espacio en el circuito de foros independientes de la Ciudad de México, incluyendo el Foro Contigo América, la Sala Novo del Teatro La Capilla, El Foco y El Hormiguero.

A esas alturas comenzó a surgir la disyuntiva profesional que ya he mencionado. Por muchos meses, quizás un par de años, me rompí la cabeza tratando de “encontrar la cuadratura del círculo”, ¿cómo avanzar en la creación escénica sin dejar por completo el ámbito de la investigación? ¿Cómo seguir en la investigación sin morir de tedio frente a los rituales, los protocolos, las fórmulas de trabajo repetidas una y otra vez en un ámbito académico cuya esencia no ha cambiado en décadas (por no decir siglos, quizá desde la Edad Media)? ¿Cómo sobrevivir a la esquizofrenia, la necesidad de vivir dividido entre mi yo académico y mi yo teatrero?

Afortunadamente, por razones que poco se relacionaban con el teatro, mi orientación disciplinar había comenzado a girar hacia la historia oral y ahí fue donde encontré una salida viable. Mi incursión en la historia del tiempo presente y, de manera más concreta, en la historia oral en tanto enfoque metodológico, constituyó una manera de abrirme cami-

no en direcciones insospechadas. En mi desesperación por encontrar una respuesta a mi crisis vocacional, descubrí que prácticamente nadie había aplicado las herramientas de la historia oral para entender las dinámicas sociales características de dicho campo cultural (el teatro independiente) y, aunque no tenía todas las certezas, sí tenía la intuición de que aquello me permitiría construir puentes entre ambas actividades, la investigación académica y la creación escénica.

Comencé a hacer entrevistas en mis ratos libres y en algún momento, al hablarle del proyecto a Julio César López, entonces asociado al CITRU, se entusiasmó y comenzó a acompañarme en un lindo y fructífero proceso de investigación. Recopilamos testimonios, trayectorias, temáticas de vida, para entender las circunstancias en las que alguien decide dedicarse al teatro, los retos y desafíos, las formas de validación al interior del gremio, las luchas, los tipos de capital que son valorados y las formas en las que el teatro independiente se ha convertido en un campo de producción cultural semiautónomo (Bourdieu, 1996, p. 180; 1992, pp. 66-68; 181-197; 223-227). El proyecto generó interés en colegas de otras instituciones, quienes eventualmente se sumaron a la iniciativa. El esfuerzo colectivo derivó en la creación de un seminario permanente, así como la publicación de dos libros y varios artículos académicos.

Antes de llegar a concretar dichas publicaciones nos enfrentamos a una masa de información, incluyendo incontables horas de grabación, cientos de cuartillas de transcripciones, narrativas personales, detalles privados, maestros, lugares, escuelas, eventos y un sinfín de anécdotas. Al menos pudimos constatar algo con mucha claridad: el llamado teatro independiente era bastante más complejo y diverso de lo que habíamos imaginado al principio de la investigación. Pero más allá de esa verdad evidente, se necesitaba una forma de ordenar los datos recopilados si queríamos aprehender y entender la realidad de manera un poco más productiva.

Algunas discusiones nos obligaron a dividir en dos partes el estudio introductorio del primer libro publicado sobre la temática: una sección desde la perspectiva histórica y otra de carácter sociológico. Este último, de mi autoría, incluyó el primer esfuerzo por ensamblar el concepto de poli-estéticas para aplicarlo al ámbito del teatro independiente (Domínguez, 2021, pp. 30-43). El término resultaba interesante como contraste a los conceptos bourdieusanos de campo y subcampo. Más adelante resultó también fructífero comparar las poli-estéticas con el concepto de *mundos del arte* de Howard Becker y llegar a la conclusión de que las poli-estéticas son

tríadas, puntos de encuentro entre tres aspectos que se determinan entre sí (los contenidos y temáticas políticas, las elecciones estéticas y las prácticas éticas). Estas forman un amplio archipiélago de posibilidades que se espejean con una sociedad mucho más diversa y compleja de lo que era México hace medio siglo (Domínguez, 2022, pp. 281-287).

Desde cierto ángulo, podemos hablar de la competencia en los campos y los subcampos, con otra mirada referirnos a las convenciones y a la cooperación en el mundo del arte, pero ambas perspectivas pueden complementarse con un tercer lente: el de las poli-est-éticas. Como mencionan Deleuze y Guattari (1991):

[...] todo concepto que tenga un número finito de componentes, bifurcará sobre otros conceptos, compuestos de otro modo, pero que constituyen regiones del mismo plano, que responden a problemas conectables, que participan de una co-creación. Un concepto no exige solamente un problema bajo el cual rehace o reemplaza conceptos precedentes, sino una encrucijada de problemas donde se alía con otros conceptos coexistentes [...] (p. 183).

El ejercicio sociológico no se contrapone a los detalles autobiográficos que he compartido y la narrativa subjetiva no resulta vana frente al ejercicio analítico. Al contrario, como lo menciona Arthur Bochner (2019) “[...] teorizar no es una actividad desprovista de contexto y consecuencias [...]” (p. 116), y si lo pensamos bien, contar historias sirve justo para contextualizar, situarnos, entender el origen de nuestras ideas. Relatar también es una forma de generar conocimiento.

Por ejemplo, me parece que el origen del concepto de poli-est-éticas se aprecia mejor en el marco de esta narrativa subjetiva, de carácter autorreflexivo. Es decir, en sus inicios, el término respondió a una necesidad taxonómica, la cual a su vez se cruzaba con una inquietud muy personal: la oportunidad de identificar distintos caminos para darle viabilidad a mi propia actividad en el ámbito de la creación escénica.

Por un lado, estaban las preguntas que daban forma a la investigación en el protocolo correspondiente; por otro lado, en segundo plano, las preguntas personales: ¿qué hacen otros teatreros? ¿Cuáles son sus estrategias para generar un sustento más allá de los escasos, casi inexistentes, recursos que deja la taquilla? ¿Cómo suplir la falta de educación formal en el ámbito de la creación escénica? ¿Mi formación anterior en disciplinas como la economía, la filosofía, la historia y la sociología, constituían un ancla o

una vela para incursionar en la creación escénica? ¿Podían mis trabajos y propuestas teatrales inscribirse en la cartografía del teatro independiente mexicano? ¿Mi dilema entre la academia y el teatro era real o sólo existía en mi imaginación?

Reconocer estas interrogantes no limita la potencialidad explicativa del concepto; simplemente devela sus orígenes en el pensar y en el sentir del autor. Permite quitarle las ataduras para ponerlo a prueba, hacerlo volar y expandir el horizonte de sus posibilidades sociológicas. Pero ¿cómo lograrlo? ¿Por dónde empezar?

En un primer momento el estudio de las poli-est-éticas efectivamente me ofreció respuestas a las interrogantes planteadas. Por ejemplo, me topé con una variedad de géneros y teatralidades que abrevaban de la historia y de la investigación social a partir de un universo muy amplio de dispositivos y contradispositivos. El resultado es una plétora de posibilidades en las que, seguramente, de una u otra manera, mi trabajo escénico encontraría cabida: “[...] el teatro documento, el teatro objeto, el cabaret, el *down*, el teatro performático, las instalaciones interactivas, el teatro brechtiano que sucede en domicilios particulares, el teatro del oprimido, son tan sólo algunos ejemplos que dan cuenta del crecimiento y la diversidad del teatro independiente en el siglo XXI, en comparación con algunas décadas atrás [...]” (Domínguez, 2021, p. 43).

Los resultados de la investigación mostraban un panorama tan flexible y poroso que seguramente se podía estirar un poquito más para que mi práctica escénica encontrara cabida en el territorio existente (quizá con un teatro más académico, por ejemplo). En este sentido, otro hallazgo que me ayudó a ganar confianza fue el concepto del *teatrero filósofo* (Domínguez, 2021, p. 50), figura que surge cuando los teatreros reflexionan sobre la crisis de representación, tanto en la política como en las artes escénicas, y acuden a otras disciplinas en busca de respuestas y recursos para renovar su quehacer teatral. Si ellas y ellos mostraban un movimiento interdisciplinario desde el arte teatral hacia la historia, la filosofía y las ciencias sociales, ¿por qué no moverme en sentido opuesto, encontrándonos en algún lugar en el medio?

Mi propio trabajo me ayudó a entender en la práctica el concepto de las poli-est-éticas. Después de producir y participar en muchísimos montajes me quedó claro que los temas abordados, en conjunto con las formas de trabajo, incluyendo el tipo de ensayos y las posturas éticas frente al fenómeno de la representación, se reflejan y derivan en ciertas formas estéticas

y poéticas. Estos tres pilares funcionan como una especie de caleidoscopio: no se puede modificar uno sin afectar los otros dos.

Pero debe haber algo más, ¿qué hace falta para potenciar el poder explicativo de las poli-est-éticas? Deleuze y Guattari (1991) escriben que “[un] concepto se define por la inseparabilidad de un número finito de componentes heterogéneos recorridos por un punto en sobrevuelo infinito, a velocidad infinita [...] los conceptos son [...] formas que no tienen otro objeto que la inseparabilidad de variaciones distintas [...]” (p. 185). Más allá del tono poético, la frase sugiere que hay un acontecimiento cada vez que el concepto surge y opera como descripción de eso etéreo, inasible, que va más allá de los cuerpos físicos. En palabras de estos autores, “[...] el concepto dice el acontecimiento [...]” (p. 185).

Si construyo sobre esta propuesta de Deleuze y Guattari, y si tomo mi propia experiencia como dato empírico, una poli-est-ética surge cuando estos tres ejes se cruzan en el tiempo y en el espacio. Es resultado de tres planos de la realidad que se materializan y se codeterminan mutuamente en un mismo cronotopo:

1. Los cuerpos que deciden hablar de cierto tema (el medioambiente, las injusticias, la igualdad de género, la violencia estructural, la migración).
2. Los cuerpos que acuerdan trabajar bajo ciertas premisas (por ejemplo, ensayar enfocados en la repetición o en la reflexión; lograr un teatro de la representación o bien, volcarse al teatro de la presentación).
3. Con la intención de producir ciertos resultados y aspirar a conseguir determinados efectos en el público (a partir de espectáculos más conservadores o bien, por medio de contradispositivos que desafíen al público y lo saquen de su supuesta pasividad).

El lector seguramente ha notado la introducción, sigilosa pero contundente, de dos nociones complementarias al concepto de las poli-est-éticas: el cuerpo y el acontecimiento. Pienso de nuevo en mi historia personal y lo cruzo con las muchas trayectorias de vida que mis colegas y yo hemos documentado a partir de la historia oral y concluyo: el teatro es una suerte de acontecimiento que irrumpe y cambia la vida para siempre. Pero dicho acontecimiento no es un evento extraordinario que sucede una sola vez y se diluye rápidamente. Al contrario, como señala Žižek (2014), es un efecto que excede a sus causas. El acontecimiento “desborda” y genera huellas que

se registran a grandes distancias temporales respecto al punto en el que se registró originalmente.

Así sucede con la creación escénica. Ya adentro, uno se ve arrastrado por la corriente de un río y no se da cuenta de lo que ha pasado, de lo que sigue pasando, hasta varios años después. Como sucede con todo acontecimiento, identificarlo depende de analizar las cadenas causales en el pasado, pero, sobre todo, de distinguir sus efectos en el futuro (presente). Esta tensión entre pasado, presente y futuro sólo puede resolverse por medio de la narrativa (Ricœur, 2000, pp. 39-53).

No es simplemente, como sugieren Deleuze y Guattari, que el concepto constituya un acontecimiento en sí mismo, sino que las poli-est-éticas hacen referencia a acontecimientos que se registran en distintos niveles y de muy diversas maneras. Para expresarlo de alguna manera, ese es el “punto en sobrevuelo infinito” (la noción del acontecer) que “[...] atraviesa a un número finito de componentes heterogéneos [...]” (los tres pilares de las poli-est-éticas).

En términos de la narrativa personal, mi vida cambió definitivamente desde que tomé los primeros cursos de teatro hace poco más de una década. Como discutiré más adelante, mi cuerpo se transformó desde una perspectiva fenomenológica; es decir, la manera en la que me muevo en el mundo se modificó definitivamente. En todo esto hay acontecimiento, pero también lo hay en el encuentro entre intérpretes y audiencias en un mismo cronotopo, haciendo eco de la típica definición del acontecimiento teatral, al estilo del maestro Jorge Dubatti (2012, p. 35). Y lo hay también en esa chispa que surge cuando los contenidos políticos, los dispositivos escénicos y las posturas éticas se cruzan y dan lugar a una expresión artística en particular.

## EL ARTE ES UNA FORMA DE MOVERSE EN EL MUNDO

Yo no me dedico al teatro comunitario, prácticamente nunca lo he hecho y ni siquiera creo haber tenido la intención cuando me involucré en las artes escénicas. Es decir, si acaso hay una incursión reciente, esta se sitúa precisamente en el marco de este proyecto de investigación. Pero, entonces, ¿cómo llego a este punto?, ¿cómo se cruza esta modalidad de producción teatral con mi trayectoria personal, haciendo tan necesaria la reflexión al respecto?

Vuelvo a la narrativa personal. Las entrevistas de vida a distintos teatreros, es decir, la investigación sobre el teatro independiente en el ámbito

de la historia oral, ha continuado en los últimos años. En algunas ocasiones, para complementar el proyecto inicial; en otras, para documentar experiencias específicas, como es el caso de algunas puestas en escena que abordan la terrible problemática de los feminicidios en México, como *Ánima sola*, escrita por Alejandro Román y dirigida por Guillermo Navarro (Domínguez y Tamariz, 2023).

Eventualmente, mi trabajo de investigación ha ganado cierto reconocimiento y he tenido el honor de ser invitado por parte de distintos espacios a desempeñar varios roles. Me parece que fue en 2019 cuando participé por primera vez como jurado en el Rally de Teatro Independiente de la Ciudad de México, organizado por el Centro Cultural El Foco, y ahí conocí el trabajo de uno de los grupos que estaban en competencia, encabezado por un maestro de teatro que en su momento fue muy conocido en el oriente de la Ciudad de México. Dicho maestro (prefiero no mencionar su nombre) había formado varios grupos de teatro comunitario, principalmente con jóvenes y adolescentes en los municipios de Nezahualcóyotl y Chimalhuacán. Su trabajo, al menos a primera vista, parecía muy honesto, muy importante a la luz de las escasas oportunidades de desarrollo que tienen los jóvenes en esa zona de la ciudad.

Este detalle no es trivial. Tres años después, cuando el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT, ahora CONAHCYT) publicó una convocatoria para llevar a cabo investigaciones multidisciplinarias con la finalidad de rescatar y divulgar las memorias y la diversidad biocultural y cultural de México, con énfasis en grupos marginados, subalternos y similares, me pareció que el tema del teatro comunitario en el oriente de la ciudad era *ad hoc* para recibir financiamiento. Más allá de la importancia del tema en sí mismo, muy intuitivamente supe que dicha convocatoria representaba una oportunidad de seguir, por decirlo de alguna manera, cuadrando el círculo (el de mi agenda de investigación, pero también el círculo personal-vocacional).

Ocultar este tipo de detalles subjetivos constituye una forma de negar el carácter eminentemente social de la producción de conocimiento científico. Como señala Carol Rambo en su texto autoetnográfico (2019, p. 147), los detalles de quién investiga y cuáles son sus motivos para investigar un determinado tema de interés son sumamente relevantes; lo personal y lo social siempre pueden entrelazarse en un bucle de reflexión emocional e intelectual para abonar a que el proceso y los resultados sean más significativos.

Me acerqué al citado maestro y le planteé la posibilidad de usar sus colectivos de teatro como casos de estudio. Estuvo de acuerdo. ¿Qué encontramos inicialmente en los testimonios de las personas que se dedican a la creación escénica en el oriente de la Ciudad de México? Para dar cuenta de ello, es necesario desdoblar la narrativa estrictamente subjetiva, distanciarse un poco y relatar algunos fragmentos en tercera persona, desde la perspectiva de un narrador “deficiente”.<sup>3</sup>

\* \* \*

Imaginemos a dos mujeres jóvenes, todavía en plena adolescencia, que viven en un barrio urbano. Es el oriente de la Ciudad de México, quizá Nezahualcóyotl o Chimalhuacán, no importa. En medio de un paisaje gris y desolado, permeado por la violencia y la marginación, ellas se imaginan a sí mismas como artistas. En ese lugar donde otros optarán por la salida “fácil” que ofrecen las pandillas, el crimen organizado o la prostitución, ellas han decidido ser actrices de teatro. Ese sueño, o mejor dicho, para entrar en el campo de los conceptos y las definiciones, esa representación de sí mismas como cuerpos creativos nos recuerda a dos lilas que crecen en tierra muerta, parafraseando a T. S. Eliot.<sup>4</sup>

Ellas todavía no lo saben, pero quisieran ver el mundo de manera distinta. Lo intuyen aunque todavía no son capaces de articularlo, de ponerlo en palabras. En la representación mental que han hecho, hay un movimiento subversivo, una intención –temprana, incipiente... apenas germinal– de fracturar los supuestos que subyacen y explican la realidad social que se manifiesta alrededor suyo.

Hay intencionalidad en la forma en que ellas, como cualquiera de nosotros, miramos el mundo: nuestro andar está permeado por el ánimo de completarnos en la tragedia de nuestra propia finitud. Atribuimos sentido a partir de nuestra historia, de nuestra experiencia cognitiva y de lo que nos

<sup>3</sup> Entiendo al narrador “deficiente” como aquel que conoce mucho de la acción y de las características de los personajes, pero está lejos de ser omnisciente. Por esta razón debe suponer y ficcionar algunos detalles.

<sup>4</sup> Esta metáfora que usamos frecuentemente en el contexto del proyecto PTC-RC y que da título, tanto al libro colectivo como al video documental que emana de esta iniciativa, se la debemos a Raúl Eduardo Cabrera Amador, quien desde las primeras visitas de campo tuvo la lucidez de describir lo observado con dicha imagen: las personas que se dedican al teatro comunitario en ambientes tan inhóspitos son como las lilas que crecen en tierra muerta.

rodea, incluyendo la estructura espacio temporal de cada cronotopo que nos es permitido habitar, en tanto seres sensibles, personas atravesadas por la condición de historicidad, cuerpos que se mueven en el mundo.

Sin embargo, la particularidad de estas chicas, quienes han decidido ser actrices en condiciones tan adversas, es que, casi sin saberlo, han comenzado a reorientar su camino y eso las convierte en entes políticos. Cuando la madre de una de ellas se entera de que quiere incursionar en el teatro, la amenaza con echarla de la casa. A la segunda le toleran su curiosidad artística, solamente porque se trata de algo “relacionado con la escuela”. En cualquier caso, algo ha pasado, algo ha *acontecido*, en la vida de estas dos mujeres. Sus trayectorias han dado un viraje radical.

Se topan con un maestro de teatro y, en conjunto con otras chicas y otros chicos de su edad, también residentes de ese barrio periférico, conforman un grupo y comienzan a ensayar juntos. Trabajan en su propia versión de *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams. Pero hay una diferencia. En esta versión de la historia, la visita de Blanche a su hermana Stella y a su cuñado Stanley servirá de pretexto para hablar de las desigualdades sociales, de la violencia intrafamiliar, del machismo y de los roles de género en el contexto de las clases urbanas populares de la Ciudad de México.

La puesta en escena no cuenta con una gran producción escénica, es cierto. El trazo es discutible y hay deficiencias en la técnica actoral de ambas chicas. Sin embargo, ganan concursos escolares, se presentan en festivales y eventualmente ofrecen funciones con teatro lleno durante largas temporadas bajo la modalidad de “cooperación voluntaria”.

Si nos centramos en sus falencias técnicas, resulta tentador concluir que no vale la pena documentar este tipo de manifestaciones artísticas. Sin embargo, si pensamos en el hecho teatral como un acontecimiento que también sucede en el cuerpo de los creadores e intérpretes escénicos (un cambio en la trayectoria de vida); un acontecimiento que luego se replica en el cuerpo social (un cambio en la trayectoria colectiva), resulta más difícil negar el derecho que tienen estas expresiones a ser situadas en una coordenada más del vasto mapa de teatralidades de México.

Todavía no sabemos en qué otras formas y modalidades de producción teatral incursionarán ambas jóvenes conforme se desenvuelvan en este ámbito, ¿en el teatro comunitario, popular, independiente, institucional, comercial? Más allá de su coqueteo con el realismo norteamericano de Tennessee Williams (cosa que no es menor), tampoco sabemos en qué

géneros, ¿comedia, cabaret, teatro performático, teatro testimonial, teatro de objetos?

Lo cierto es que sus historias nos confirman que la escena teatral contemporánea en México no podría explicarse sin referirnos a las trayectorias de vida de los creadores e intérpretes que la habitan, incluyendo las expresiones vinculadas al teatro popular y comunitario. Son ellos y ellas, en su andar por el mundo, quienes dan forma y dotan de sustancia al universo escénico de nuestros días. En pocas palabras, no se puede entender la diversidad temática y la amplísima cartografía de propuestas poéticas sin revisar las historias personales (y colectivas) que se entrecruzan con la gran variedad de formas de trabajo y de filosofías frente al hecho teatral.

\* \* \*

Regreso brevemente a la narrativa personal. Como mencioné anteriormente, cuando yo inicié en el teatro, mis inquietudes eran bastante superficiales: pisar un escenario, saber qué se sentía recibir el aplauso al final de la función. Uno de mis objetivos era distraerme de las tediosas actividades académicas y de consultoría. Este detalle es importante porque, en una primera etapa, me empeñé en mantener ambas actividades separadas una de otra. De hecho, tenía cierta resistencia a involucrarme en procesos multidisciplinarios que intentaran diluir las fronteras entre el arte teatral y la investigación social.<sup>5</sup>

El tipo de poli-est-ética que intentaba construir en ese momento se asociaba a un teatro muy decimonónico, en recintos diseñados específicamente para ello, con estructuras dramáticas aristotélicas. Los ensayos podían incluir algo de reflexión porque era difícil deshacerme de mi equipaje filosófico, pero en realidad terminaban muy enfocados en la repetición. Los temas podían rescatar preocupaciones sociales y políticas válidas, pero prefería montarlas en referencias de la literatura universal como la *Odisea* de Homero. Es decir, me parecía que disciplinas como la sociología o la historia eran más adecuadas para abordar las problemáticas sociales. Mi yo teatrero y mi yo académico siguieron disociados por algunos años más.

<sup>5</sup> En alguna ocasión atendí a una reunión organizada por Héctor Bourges y otros colegas de la agrupación Teatro Ojo. Recuerdo que el tema era “Teatro y política”. No me quedé, ni me sumé a la iniciativa, porque en ese momento me daba una pereza enorme usar el teatro para abordar temas que prefería –en ese momento– plasmar en mi práctica académica.

Sin embargo, todo cambió con el paso del tiempo. Hubo situaciones y encuentros que modificaron mi forma de pensar al respecto. La práctica de la historia oral, por ejemplo, me orilló a cambiar mi escritura académica, de ser más neutral y distanciada pasó a ser algo mucho más narrativa y personal. En este contexto, la decisión de recopilar testimonios de otros teatreros independientes me reveló alternativas, menos esquizofrénicas, un poco más híbridas, por llamarlas de alguna manera. Y finalmente, la búsqueda de formas adecuadas para divulgar el conocimiento derivó en el teatro testimonial, particularmente en el teatro *verbatim*. En pocas palabras, mi manera de conocer y moverme en el mundo cambió significativamente. Algo *aconteció*.

Este “moverse en el mundo” me recuerda a uno de mis filósofos predilectos, Maurice Merleau-Ponty y su *Fenomenología de la percepción* (de nuevo, no es casual que las preferencias muy personales y subjetivas moldeen procesos de investigación que a menudo asumimos neutrales y objetivos). ¿A qué se refiere el filósofo francés? ¿Sirve de alguna manera para construir puentes que conecten mi propia historia con las experiencias de las personas que hacen teatro en el oriente de la Ciudad de México?

Mis compas en el oriente de la Ciudad de México y yo tenemos en común la forma en la que interpretamos y construimos el mundo. Al percibir, sugiere Merleau-Ponty, traemos al presente la memoria de lo vivido en el pasado, la relación que hemos establecido con el mundo a lo largo del tiempo, las regularidades que hemos identificado tácitamente como parte de nuestro caminar en él, incluyendo su estructura espacio temporal, la estructura de nuestro cuerpo y la estructura de los datos sensoriales que procesamos a partir de un campo de percepción específico (Merleau-Ponty, 2006, p. 26, también citado en Domínguez y Tamariz, 2023). Nuestros cuerpos pertenecen al mundo y nos permiten conocerlo, no en una forma dualista-cartesiana, sino porque nos movemos en él (Hansen, 2004, pp. 244-246).

El mundo para Merleau-Ponty no sólo es una masa material en el que habitan las cosas. El mundo también está constituido por sueños, ideas, opiniones, incluso alucinaciones. El mundo no se presenta como un conjunto de objetos externos y distanciados de nosotros como sujetos, sino como el lugar en el que nos movemos, estamos inmersos y lo construimos activamente (Hansen, 2004). Para el pensador francés, ser en el mundo conlleva la intencionalidad constante y continua de completarlo a partir de impulsos sensoriales que se presentan como pedazos dispersos. Esta intencionalidad

se hace patente en el mundo de las experiencias, pero también, por extensión, en el mundo de la ficción.

Por ejemplo, no he escrito gran cosa, de hecho prácticamente nada, sobre estas dos chicas que viven en un barrio periférico. Sin embargo, casi estoy seguro de que el lector ya se ha imaginado sus edades aproximadas y algunos rasgos físicos, incluyendo el color de su tez, si son altas o bajas, si sonríen o son más bien taciturnas. Algún lector incluso se ha imaginado el barrio, las casas donde viven, cómo son sus familias o las escuelas primarias a las que asistieron. Alguien más, lectora creativa, seguramente ha comenzado a especular sobre el camino que recorrerán para construir sus respectivas trayectorias artísticas.

Lo que está en juego cuando completamos y rellenamos los vacíos, los silencios, las ausencias, todo aquello que no se dice, es, justamente, nuestra relación con la elipsis: puntos suspensivos que nos invitan a completar la historia para dotarla de sentido.<sup>6</sup> Basta con narrar algunos eventos, dentro de una secuencia lógica, para dotar al relato de unidad y coherencia, incluso si la trama no corresponde con un orden cronológico que sea verificable empíricamente (Ricoeur, 2000, p. 92; Domínguez, en prensa).

La conexión entre fenomenología y ficción emerge de esa tarea: “hacer ver” a partir de lo que se oculta. Estos espacios “invisibles” invitan al lector (o al espectador) a fabular, a especular sobre las formas posibles de completar la elipsis, de la misma manera como “completamos” y dotamos de unidad al mundo de la experiencia, co-construyéndolo. El gesto teatral, esa provocación a “hacer como si...”, es una invitación a co-construir la ficción. En esto consiste el acto creativo en la escena viva: en elegir un conjunto de elementos dramáticos que, combinados en el espacio-tiempo, invitan al espectador a completar el mundo de cierta manera, bajo determinadas premisas.

El espectador es capaz de responder a la invitación de completar la elipsis porque su relación con el mundo de la ficción está condicionada por su relación fenomenológica con el mundo de la experiencia.<sup>7</sup> Más aún,

<sup>6</sup> Más allá de la fenomenología, podríamos hacer referencia a Kermode y su trabajo *The sense of an ending*. Y desde los estudios sociales, al interaccionismo simbólico de Goffman, entre otros.

<sup>7</sup> En línea con Jacques Rancière (2008, p. 23), el poder del espectador yace en su capacidad de asociar o disociar y de elegir entre distintos regímenes de expresión, entre la realidad y la ficción. En el proceso de mirar, sugiere este autor, también hay acción y con ello se desmitifica la idea del espectador pasivo y de su distanciamiento respecto al creador activo (Catalina Yazigi, 2011). Sin embargo, el papel activo del espectador no sólo está en la mirada sino en todo el cuerpo, incluyendo

la elipsis no sólo está presente en las cadenas de causalidad, en la ilación diacrónica de los hechos. También se manifiesta cuando nos referimos a la disposición de otros elementos en un sistema, incluyendo los rasgos más básicos de un personaje o, bien, la forma como dos conceptos se vinculan entre sí de manera sincrónica. Si hay algo que ha cambiado en mi práctica académica a partir de mi quehacer teatral es eso: estoy convencido de que toda teoría (social, filosófica, la que sea) funciona como una ficción.

El poder del creador escénico consiste en proponer, accionar y ejecutar ciertos elementos dramáticos a partir de su condición de cuerpo que se ha movido y que se mueve en el mundo. El cuerpo, en este sentido, es depositario de experiencias y conocimientos acumulados en el pasado, en constante tensión con el presente, con la anticipación de futuros posibles y con la aspiración a dotarse a sí mismo de sentido ante su propia condición de finitud e incompletitud. Visto de esta manera, la perspectiva fenomenológica nos sugiere que la puesta en escena es resultado de elecciones estéticas y poéticas, pero también es reflejo de experiencias acumuladas, no sólo profesionales sino de vida en general.

Así, las historias de vida aportan elementos para entender la manera como los cuerpos se acercan a la creación escénica, cuál es el contexto, como cambian con el tiempo y en qué cronotopos. Estas trayectorias moldean y condicionan la construcción y sedimentación de poli-estéticas muy específicas. Por ejemplo, en mi caso particular, yo no incluiría esta discusión fenomenológica si mi búsqueda de herramientas analíticas para entender la escena más profundamente no me hubiese llevado a expandir mis horizontes filosóficos en dicha dirección. Tampoco escribiría desde una perspectiva autoetnográfica si el teatro no hubiese modificado mi quehacer académico.

Pero la cuestión va más allá del ejercicio de escritura: en términos prácticos, una vez que he abierto la puerta de estas ideas, resulta difícil desligarlas de mis posturas frente a la representación y frente al hecho teatral, de mi forma de trabajar y comunicarme con mis colegas en dicho ámbito. Esto, a su vez, ha transformado mi práctica académica. Se trata de un movimiento subversivo que rompe esquemas y compartimentos existentes: “el académico que hace teatro”, un cuerpo que ha sido modificado, en tanto forma de moverse, experimentar y co-construir el mundo. Una poli-estética que se fundamenta en una trayectoria de vida.

---

la forma de moverse en el mundo, de conocerlo, de completarlo y dotarlo de sentido. Regresamos a la fenomenología.

La historia de las jóvenes teatreras en el oriente de la ciudad difiere en su contenido, pero da cuenta de una lógica similar: a partir de cierto campo social<sup>8</sup> y de ciertas coordenadas espacio temporales (sin duda muy distintas), la actividad artística y de producción cultural, en este caso teatral, también ha irrumpido para modificar sus cuerpos y cambiar sus trayectorias de vida. En un contexto socialmente adverso, la producción teatral en comunidad o para la comunidad constituye un acto subversivo en sí mismo, simple y sencillamente porque las y los jóvenes que participan en estas iniciativas se descubren a sí mismas como personas con capacidad de crear algo en contextos que han sido atravesados (y destruidos parcialmente) por situaciones de violencia y marginación periurbana.

Es decir, la puesta en escena podría ser tan trivial como *La sirenita* o como algún otro cuento de hadas y eso no anularía por completo la intencionalidad política de su trabajo. En todo caso, lo político seguiría emanando de las condiciones de producción (en línea con Rancière) y de las modificaciones que el proceso creativo desencadenaría en el cuerpo de las participantes (en línea con Merleau-Ponty).

Desde esta perspectiva, el acontecimiento que se registra en la escena facilita ese “hacer ver”, esa mirada a otros ángulos y aspectos del mundo que habían permanecido ocultos. Pero también hay otro “hacer ver” que concierne al cuerpo del ejecutante y que sucede como consecuencia del proceso de producción creativa. Este último es un “hacer ver” fenomenológico que puede modificar la manera como el cuerpo del creador escénico se mueve en el mundo.

Comparto el siguiente testimonio que recabamos en el marco del proyecto PTC-RC. La entrevistada habla sobre su encuentro con el teatro y el significado atribuido:

<sup>8</sup> El campo social, concepto clave en la sociología de Bourdieu, se deriva en gran medida de la noción de *campo de experiencia* propuesto por Merleau-Ponty (2006, p. 309). El concepto funciona como metáfora de un campo de juegos en el que agentes individuales participan y compiten entre sí, de acuerdo con reglas establecidas (y compartidas) y con jerarquías que son determinadas por sus dotaciones de capital. Es decir, el campo no es un lugar que existe materialmente, sino que es resultado directo de las relaciones de poder entre los distintos participantes. El campo ofrece un conjunto de posibilidades estratégicas y de horizontes posibles de decisión. La estructura interna de un campo determinado incluye las batallas y las luchas internas, las barreras de entrada, las sanciones, las definiciones de éxito, las luchas por definir lo que es legítimo, entre otros aspectos (Bourdieu, 1992, p. 67; 1996, pp. 223-227).

[La primera vez que me subí a un escenario] Fueron muchas emociones encontradas, no sé, sabía que era mi lugar, lo que estaba buscando, lo que quería compartir estaba ahí, y entendí que yo lo quería, yo quería eso de por vida. Yo quería ese amor; eso, eso que había sentido ahí había sido amor a primera vista, había sido como si todo este tiempo me estuviera esperando y [...], y llegó. No sé, no sé cómo describirlo, pero es una [...], es una caricia, es una caricia al alma [...]

[...] este es mi lugar. No me podría ver lejos, tal vez no de un escenario, lejos de hacer teatro, porque entendí que hacer teatro no solamente es subirte a un escenario. Hacer teatro es [...] es estar en constante crecimiento, en constante cambio. Si no estoy en constante cambio es porque no estoy haciendo teatro [...]

[...] Cuando terminé la primera obra [...] yo lo creí irreal, no puedo [...] ¡Fue un proceso de literalmente dos semanas! Es más, yo ni siquiera supe cómo me aprendí todo eso, yo no sabía cómo había llegado [...].<sup>9</sup>

Para Merleau-Ponty (en contraste con otros autores como Jacques Rancière, citado por Cabrera en este mismo volumen), lo político se relacionaría con las posibilidades de modificar el cuerpo en su conjunto, en tanto repositorio de la experiencia y posibilitador de una visión del mundo. En este sentido, la modificación del cuerpo del espectador resulta más difícil, pues el espectáculo teatral es corto y efímero, muy acotado en el tiempo y en el espacio, de tal manera que resulta difícil lograr una modificación perdurable de los cuerpos espectatoriales. En contraste, hay más posibilidades de modificar el cuerpo del creador escénico como consecuencia de procesos creativos, artísticos, productivos, que por definición son más largos y extenuantes.

Esto también tiene un efecto sobre las posibilidades del teatro en tanto dispositivo de lo político. Por ejemplo, la adaptación de Tennessee Williams que mencioné más arriba constituye una forma de abordar la violencia y los roles de género tradicionalmente establecidos. Y, sin embargo, lo político no se acota a la temática, sino que abarca las condiciones de producción, el contexto socioeconómico, y las trayectorias de vida de las creadoras escénicas.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Entrevista a Mayte Ortega, realizada por Carlos Domínguez, Raúl Eduardo Cabrera Amador y Julio César López, Ciudad Nezahualcóyotl, mayo de 2022.

<sup>10</sup> De hecho, la puesta en escena aborda la violencia de género y la violencia intrafamiliar desde una perspectiva que está muy alejada del feminismo y que más bien enfatiza la dignidad y la lu-

Para apoyar mi argumento, vale la pena hacer referencia a otros casos documentados en el contexto del proyecto PTC-RC. Por ejemplo, en el caso de *Bully, el toro que quería vestirse de gallina*,<sup>11</sup> podríamos decir que lo político radica en la temática y en parte es cierto, pues el texto se construyó a partir de fragmentos de entrevistas a niñas y niños del Proyecto Cultural Zacualtipán. Montado en una estructura fabular, el texto rescata la esencia de sus voces y refleja una preocupación que parece ser constante a lo largo de varias generaciones de niñas y niños en Zacualtipán: el problema del acoso y la violencia escolares, el llamado *bullying* (el capítulo de Cristina Tamariz en este mismo volumen aborda el tema con más detalle).

El tema es en sí mismo político, pero resulta subversivo, casi revolucionario, a la luz del contexto y las trayectorias de vida de los participantes, incluyendo a los familiares de las niñas y los niños que estuvieron en el montaje. Según relata Horacio Trujillo, colaborador del proyecto y creador escénico de larga trayectoria, una de las dificultades de trabajar con los niños en Zacualtipán, Hidalgo, era su inconstancia en el taller de montaje y elaboración de máscaras para que la obra de *Bully* tomara forma. Esta problemática se debía a que muchos de los participantes, apenas adolescentes o preadolescentes, ya tienen algunos compromisos laborales que les impiden llegar a tiempo o asistir a todas las sesiones. Las madres, algunas de ellas en situaciones monoparentales, trabajan en las fábricas textiles de Zacualtipán y hacen sacrificios tremendos para poder llevar a sus hijos a este tipo de actividades culturales. Los traslados no son fáciles: las madres trabajan en el centro de Zacualtipán, el lugar donde se llevaba a cabo el taller está a unos kilómetros, y las rancherías donde residen, a otro tanto.

En el proyecto cultural La Ladera, en Huitzilac, Morelos, participan también niñas y niños que vienen de distintos lugares de residencia: del pueblo de Huitzilac, del fraccionamiento, de ejidos cercanos y de otras localidades incluyendo Cuernavaca, Morelos. Más allá de las temáticas

---

cha de los cuerpos ante la adversidad en general. En tal sentido, el tratamiento de la temática podría considerarse un tanto superficial. Esto no es sorpresa y coincide con el análisis que Raúl Eduardo Cabrera Amador presenta en el capítulo que ha sido incluido en este mismo volumen: el teatro, aunque territorio de emancipación, no está exento de las violencias estructurales que caracterizan a la sociedad mexicana. Es decir, centrarnos en los temas como único parámetro para catalogar una expresión teatral resulta insuficiente; lo que necesitamos entender es la poli-est-ética en su conjunto.

<sup>11</sup> La puesta en escena se montó unas semanas antes del Abril Cultural de Zacualtipán, entre el 25 de marzo y el 6 de abril. Se trató de un montaje a partir de los testimonios recopilados con niñas, niños, madres y otros participantes en el Proyecto Cultural Zacualtipán.

que se abordan en cada puesta en escena,<sup>12</sup> el proyecto es político por las coordinadas espacio temporales en las que se sitúa: una época sumamente violenta, con secuestros, “huachicoleo” y presencia de otras formas de delincuencia organizada; un lugar en el que los contrastes y las inequidades socioeconómicas son patentes. La iniciativa es posible y ha sobrevivido gracias al empeño de sus promotores, incluyendo a creadoras y creadores escénicos como Gilberto Guerrero o Ana Luisa Alfaro, en conjunto con algunas vecinas:

[...] es un proyecto que ha ido creciendo [...] tenemos en promedio –ya quisiera tener esta gente acá– de 120 por función donde tú ves y dices: “¡Ay!, aquí no va a venir nadie, no hay nadie, no hay casas” y de repente empiezan a llegar y a llegar y a llegar. Son los hijos de los comuneros, los hijos de los sicarios y los hijos de los albañiles. Ha ido creciendo. Tenemos una pequeña biblioteca. Antes nada más les daba un taller o teatro, y ahora es taller, teatro y nuestra biblioteca. No tenemos ningún ladrillito ahí puesto, tenemos lonas [...]<sup>13</sup>

También recuerdo la presentación de *Salitre*, otra de las obras de teatro *verbatim* que surgieron del proyecto PTC-RC. Al finalizar la función en el Abril Cultural de Zacualtipán, el elenco, colegas de distintas agrupaciones del oriente de la Ciudad de México, con muchísima experiencia, se acercaron para conocer mis impresiones de lo que acababa de ver. Como coordinador del proyecto y autor del texto de *Salitre*, me encontré en una situación particularmente incómoda. Era evidente que el trabajo escénico se encontraba todavía en pañales; la obra había corrido con tropiezos, sin ritmo y sin mucha coherencia actoral. Los trazos escénicos no eran claros y ni siquiera había una construcción clara de la ficción.

Seguramente, con más trabajo y ensayos, *Salitre* tendría el potencial de convertirse en algo muy interesante, pero en ese momento, lo único que atiné a decir era que cumplía con los objetivos del proyecto de investiga-

<sup>12</sup> Por ejemplo, en alguna visita de campo que hicimos, tuvimos la oportunidad de ver una versión de *El loco amor viene*, de Jorge Ibarguengoitia, a cargo de un grupo de la Facultad de Estudios Superiores de Acatlán. Se trata de una obra centrada en el divertimento, con un sentido del humor pícaro e inocentón. Pero nuevamente, las implicaciones políticas no están en el tema en sí mismo, sino en el contexto de producción y en la transformación de los cuerpos que participan en el proceso creativo.

<sup>13</sup> Entrevista a Ana Luisa Alfaro, realizada por Julio César López Cabrera, domicilio particular de la Ciudad de México, 26 de agosto de 2019, incluida en Domínguez y López (2021, p. 448).

ción: rescatar y divulgar la memoria del teatro comunitario en el oriente de la Ciudad de México. La reacción me sorprendió, sobre todo de Roberto Vázquez, quien me dijo (palabras más, palabras menos) que lo importante no era eso, sino lo que cada participante quería lograr al participar en la puesta en escena (es decir, la transformación del cuerpo) y el hecho de que teatreros de agrupaciones tan distintas se hubiesen dado la oportunidad de trabajar juntos por primera vez, a pesar de sus complicadas agendas (las condiciones de producción).

Si tomo los tres casos en su conjunto (oriente de la Ciudad de México, Zacualtipán, Hidalgo y Huitzilac, Morelos), y pongo en juego mi propia experiencia en la creación escénica, me resulta inevitable pensar en el arte teatral como una oportunidad para dirigir la mirada (Rancière), pero, sobre todo, como una forma de moverse en el mundo (Merleau-Ponty). Especulo un poco, construyo sobre estas ideas y algunas conclusiones comienzan a “cristalizarse” (Richardson y Adams St. Pierre, 2019, p. 54): las poli-est-éticas no surgen de manera espontánea, sino que tienen raíces profundas en las trayectorias de los creadores.

Son resultado de ese doble movimiento: como el teatro me permite moverme en el mundo de manera distinta, hay algo que me gustaría mostrarles a los otros. Busco la manera de dirigir su mirada. Pero el propio proceso creativo, en diálogo con mi historia, con mi experiencia y el contexto, hace que mi cuerpo se modifique de nuevo, que la mirada vuelva a desplazarse, que aquello que deseo mostrar cambie con el tiempo. Por supuesto, lo político radica en lo mostrado (los temas) y en cómo ha sido mostrado (los dispositivos). Pero, sobre todo, en la vinculación de estos dos aspectos con un tercero: nuestra disposición a que el cuerpo, la forma de moverse en el mundo, la experiencia fenomenológica, se modifiquen irremediable y continuamente (la ética).

Las poli-est-éticas quizá tienen un primer origen en las inquietudes individuales, pero estas siempre encuentran cimientos en contextos y campos sociales muy específicos. Asimismo, lo individual siempre se modifica y se convierte en algo colectivo a raíz del cruce de distintas trayectorias de vida. Resultado de estos cruces, hay poli-est-éticas que se refuerzan a sí mismas y generan propuestas grupales que funcionan como cámaras resonantes: dos o tres teatreros que comienzan a trabajar a partir de ideas políticas, estéticas y éticas que son muy similares.

En otros casos, tan raros como interesantes, las trayectorias disím-bolas se cruzan y dan lugar a una poli-est-ética híbrida, completamente

distinta. Pienso en el caso de *Salitre*. En dicha iniciativa hay al menos cuatro teatreros de larga trayectoria (Roberto, Gustavo, Joshua y Nora), cuyas posturas poli-est-éticas son muy distintas entre sí. Recuerdo una de las comidas que compartí con ellos, un día antes de su presentación en el Abril Cultural de Zacualtipán. Roberto y Gustavo hablaban de la música de Víctor Jara; Joshua Escalante prefería referirse a algún grupo de música de pop en español, quizá Flans o Timbiriche; Nora escuchaba la discusión callada, taciturna, rememorando seguramente su último viaje a Cuba para participar en un festival de teatro infantil.

Sería difícil describir la atmósfera que se sentía, era algo indefinido entre la tensión por las diferencias ideológicas y el respeto a sus respectivas trayectorias. Lo cierto es que, si el proyecto *Salitre* prospera, seguramente dará lugar a una nueva poli-est-ética, nutrida de lo que cada trayectoria individual puede aportar al montaje. Como resultado del proceso, seguramente habrá modificaciones en el cuerpo de cada uno de los participantes, en su forma de ver, de moverse y conocer el mundo.

Según las pláticas que he sostenido con los participantes, *Salitre* les resulta interesante porque es una forma de hacer comunidad, de aprender de los otros, quizá de refrescar su propio trabajo. Son creadores que ya han encontrado formas para darle viabilidad y sentido a su actividad en el ámbito del teatro comunitario, pero que necesitan revitalizarlas constantemente en un ambiente adverso, no sólo por las condiciones sociales, sino por la falta de apoyos institucionales, la apatía de algunos vecinos, las dificultades logísticas para seguir adelante, entre otros desafíos. Me recuerda mucho a aquel episodio que describí al inicio de este trabajo, cuando decidí incursionar en la escena; cuando la búsqueda de estrategias para superar un dilema personal no sólo derivó en el concepto de las poli-est-éticas en sí mismo, sino en la búsqueda de mi propia poli-est-ética.

## EL ACONTECIMIENTO MÁS ALLÁ DE LA *POIESIS* TEATRAL<sup>14</sup>

Remitirme a la fenomenología del cuerpo como forma de conocer el mundo me obliga a replantear lo que entendemos por “acontecimiento teatral”

<sup>14</sup> Esta sección retoma algunos argumentos y pasajes, total o parcialmente, que fueron incluidos en Domínguez y Tamariz (2023).

o, al menos, a pensar en una veta de investigación para complementar las definiciones comúnmente aceptadas.<sup>15</sup> Es decir, ese encuentro casi fortuito entre dos trayectorias de vida –la del espectador y la del creador escénico– en un mismo cronotopo constituye tan sólo una de las miradas posibles a dicho acontecimiento. Lo que he sugerido en secciones anteriores es que hay otro aspecto, quizá más profundo y de mayor calado, que vale la pena documentar: las transformaciones duraderas en la trayectoria de vida de los creadores escénicos, sobre todo aquellas que vienen acompañadas de nuevas formas de ver el mundo.

Pero ¿cómo vincular el concepto de acontecimiento con una aproximación fenomenológica, y desde qué coordenadas? Para Merleau-Ponty, la labor de interpretar e integrar los datos sensoriales para generar una *representación* del mundo como un todo es posible gracias a la conciencia del sujeto. Al respecto, se antoja pensar que el paso de las sensaciones a la percepción/representación del mundo es más que la suma de las partes<sup>16</sup> y que, por lo tanto, funciona como un efecto que desborda o excede sus causas: es una suerte de acontecimiento (Žižek, 2014).<sup>17</sup>

Desde esta perspectiva, podríamos decir que *ser y moverse en el mundo es una forma de acontecer*, quizá la más básica y elemental: una especie de acontecimiento de primer orden. Pero, como he sugerido a lo largo de este documento, un segundo nivel del acontecimiento sucede cuando esa forma de conocer y de moverse en el mundo es modificada, como si cambiara el lente a partir del cual lo representamos, co-construimos y dotamos de sentido.

<sup>15</sup> Pienso, por ejemplo, en la definición de Jorge Dubatti (2012, p. 32; también citado en Domínguez, 2021, p. 17, y en Domínguez y Tamariz, 2023, p. 185), quien escribe: “El teatro se define lógico-genéticamente como un acontecimiento constituido por tres subacontecimientos relacionados: el convivio, la poiesis y la expectación [...] Llamamos convivio o acontecimiento convivial a la reunión, de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etc., en el tiempo presente). El convivio, manifestación de la cultura viviente, diferencia al teatro del cine, la televisión y la radio, en tanto exige la presencia aurática, de cuerpo presente, de los artistas en reunión con los técnicos y espectadores, a la manera del ancestral banquete o simposio [...]”

<sup>16</sup> En línea con Mark Hansen, el mundo se manifiesta a través del cuerpo y es el cuerpo el que puede concebirse como algo más que la suma de las partes. Véase Hansen (2005, p. 238).

<sup>17</sup> Merleau-Ponty es escéptico de los conceptos de *causalidad* y *acontecimiento* porque remiten al mundo físico, meramente material (Merleau-Ponty, 2006, p. 507). El evento o acontecimiento, escribe Merleau-Ponty, no puede existir sin que haya alguien que lo perciba como tal (2006, p. 477). Por eso mismo sugerimos la figura del “todo que es más que la suma de las partes”, como una figura descriptiva que no necesariamente remite a la causalidad mecanicista y que además abre la posibilidad para el papel del sujeto en cuanto co-constructor del mundo.

Así, el acontecimiento se puede registrar cuando algo o alguien contribuye a modificar la trayectoria de vida de una persona, a tal grado y en tal medida que el “equipaje” que dicha persona tiene para interpretar, construir y representar el mundo se ve afectado y transformado irreversiblemente.<sup>18</sup>

Después de todo, ¿no es eso lo que me sucedió al tomar los primeros cursos de teatro hace más de diez años, cuando encontré una forma de expresión que inicialmente se contraponía a la labor académica, pero luego terminó complementándola? ¿No es eso lo que ha sucedido con las actrices que participan en la obra de Tennessee Williams, cuando se descubren personas con la capacidad de crear algo a través del teatro en medio de un contexto sumamente adverso, de violencia y marginación? ¿No es eso lo que sucede con otros creadores escénicos?

Los horizontes se amplían, se redefine la identidad y la manera de moverse en el mundo. En palabras de otra actriz de teatro comunitario en el oriente de la Ciudad de México:

[...] Hacer teatro, para mí, significa estar viva. Darme esa alegría que no consigo de muchas formas. No me siento de la misma forma cuando estoy cantando una canción. Cuando estoy platicando con mis papás no me siento de esa misma forma. Es como ser escuchada y el saber que la gente te está prestando atención, que estás transmitiendo algo que la gente está entendiendo. Es sentirme viva [...] Es algo que no logro encontrar en otro lado...

[...] Creo que el aplauso es como una caricia al alma. Mis papás dejaron de ir a verme actuar hace como dos años o tres más o menos. Fue como la última vez en la que ellos me vieron, me vieron en escena, y el imaginar que mis papás están entre el público es como bonito. El saber que también el aplauso se siente. Que no es un aplauso como de “sí, sí, adiós”, sino un aplauso de “¡Bravo!”. O sea, que de verdad te transmite, o sea, yo de verdad creo que la gente puede transmitir muchas cosas. Cuando estamos en escena y de repente escuchamos un [sonido nasal de llanto] es porque sabemos que el espectador siente lo que estamos [...] cantando [...]

[...] Creo que la decisión de estudiar Ciencias Políticas y Administración Pública fue para hacer que el grupo de teatro tenga otros horizontes. Quizá convertirlo en una asociación civil y, a través del teatro, llevar recursos

<sup>18</sup> Para una discusión más completa, véase Domínguez y Tamariz (2023, p. 186).

o generar otro tipo de oportunidades a otras personas, como el teatro lo hizo conmigo. Creo que es darle mayor fuerza al proyecto [...] <sup>19</sup>

En resumen, el acontecimiento teatral a menudo se define en términos del momento específico del espectáculo. Me refiero a ese momento que tanto me inquietaba cuando incursioné inicialmente en la creación escénica: el encuentro con el espectador en un mismo cronotopo, el aplauso, las reacciones del público a un trabajo que se ha llevado mucho tiempo preparar, etc. Efectivamente, este acontecimiento resulta de presentarle al espectador una trama y una poética determinadas para que siga un rastro, un punto de fuga. Se le invita a completar y a representar en su mente un mundo ficticio, de la misma manera en la que completa y representa en su mente el mundo de la experiencia a partir de un conjunto de impulsos sensoriales. Pero más allá del acontecimiento espectral, hay otro; un acontecimiento que, consecuencia del proceso de producción artística, “hace ver” y contribuye a un cambio en la trayectoria de vida del creador escénico: una transformación de los cuerpos, un cambio en la forma de conocer y moverse en el mundo.

## EL TEATRO COMUNITARIO Y EL CUERPO SOCIAL QUE INTENTA (RE)CONSTRUIRSE

Al enfocarse en el nivel de la experiencia individual, Merleau-Ponty limitó las posibilidades de establecer un diálogo más estrecho con otras disciplinas, como la historia y la sociología. A esto hay que sumar su muerte relativamente joven y las dificultades para vincular sus ideas con la vertiente estructuralista que dominaría en Francia a partir de la década de los sesenta (Carman y Hansen, 2005, p. 17). Pero, entonces, ¿cómo saltar del individuo al nivel de las implicaciones grupales y colectivas?

Sugiero que la respuesta está en Pierre Bourdieu, uno de los sociólogos más influyentes de las últimas décadas, cuyo trabajo está permeado por la fenomenología de Merleau-Ponty. Para Bourdieu, la estructura social es “depositada” en el cuerpo por medio del *habitus*, de tal forma que condiciona su movimiento en el mundo. En conjunto con sus experiencias pa-

<sup>19</sup> Entrevista a Marlene Ruiz, realizada por J. Carlos Domínguez Virgen, Raúl Eduardo Cabrera Amador y Julio César López Cabrera, Ciudad Nezahualcóyotl, mayo de 2022.

sadas, este constituye parte del equipaje con el que el sujeto conoce y toma decisiones. Así, el concepto de *habitus* es también un espejo de los factores estructurantes de la realidad que Merleau-Ponty ya había identificado a nivel fenomenológico (las reglas espacio temporales, la estructura del propio cuerpo y la estructura de los datos sensoriales), pero Bourdieu las expresa de manera más específica a nivel social.

Por ejemplo, los testimonios recopilados ilustran las dificultades que enfrentan jóvenes y adolescentes en diversas zonas del oriente de la Ciudad de México. Se trata de estructuras sociales que se reflejan en estructuras mentales, las cuales a su vez conllevan roles establecidos (incluyendo roles de género muy acotados), expectativas y horizontes de posibilidad sumamente limitados. El *habitus*, además, está anclado a espacialidades y territorios específicos, a menudo caracterizados por la violencia y la marginación.

Recuerdo un recorrido que hice en conjunto con otros colegas del proyecto de investigación en la zona de Chimalhuacán. En algún punto el motor del automóvil comenzó a sobrecalentarse y tuvimos que detenernos unos minutos. La persona que nos acompañaba en el recorrido (el maestro de teatro cuyo nombre prefiero no mencionar) se puso muy nerviosa cuando nuestro camarógrafo, sin pensarlo demasiado, quiso aprovechar la oportunidad para hacer tomas panorámicas de la zona. Casi de inmediato pudimos ver a varias personas que salieron de sus casas a unos cuantos metros, con teléfono celular en mano. “Baja tu cámara, por favor. Son halcones”, le dijo nuestro guía a Alfredo, el camarógrafo.

Las opciones, literalmente, son engrosar las filas de la delincuencia organizada en el caso de ellos y la prostitución y/o los embarazos adolescentes en el caso de ellas. No fue raro, como parte del trabajo de campo que se llevó a cabo para esta investigación, encontrarnos con historias sobre tráfico de drogas, feminicidios, la vigilancia de halcones o barrios que lucen abandonados y negocios que permanecen cerrados a plena luz del día. Se trata de un paisaje gris, literal y metafóricamente.

Ante este panorama, hay pocas alternativas que permitan adquirir e incrementar diversos capitales. Por ejemplo, sobre el capital cultural, en concreto sobre la educación formal, la oferta de educación pública se encuentra muy alejada geográficamente (la UAEMEX, la Universidad Autónoma de Chapingo y la UNAM), en algunos casos a más de dos horas de camino. Lo mismo sucede con la educación informal. Por ejemplo, las opciones de formación artística a nivel medio y superior son extremadamente limitadas, pues la mayoría de las opciones (escuelas de iniciación artística, centros de

educación artística, CUT, ENAT, entre otros) están en zonas alejadas de los municipios conurbados del Estado de México.

No es raro escuchar que las o los entrevistados nunca habían ido al teatro o que las experiencias culturales a la mano habían sido muy escasas antes de involucrarse en esta actividad (un malabarista en un semáforo o las opciones de entretenimiento que ofrecía la televisión). Como dice uno de los teatreros más jóvenes que entrevistamos: “Antes no tenía idea de lo que era el teatro. Para mí eso de la actuación era ver la Rosa de Guadalupe.”<sup>20</sup> En algunos casos, forman parte de la primera generación de la familia en ir alguna vez al teatro.

Es decir, los elementos estructurales a partir de los cuales el individuo se construye y le atribuye sentido al mundo social; el campo, el *habitus*, la dotación de capitales, todo en su conjunto, parece conjugarse en el oriente de la Ciudad de México para acotar el horizonte de posibilidades al que se enfrentan los sujetos entrevistados. Esto no es menor. Aunque hay eventos en la vida de una persona que representan momentos de “liberación cognitiva”, estos suelen ser muy escasos porque las experiencias originarias (es decir, la infancia, la juventud, los primeros años formativos) suelen tener un peso desproporcionado cada vez que el sujeto se enfrenta a la disyuntiva entre inclinarse por prácticas sociales cercanas al *habitus* predominante u optar por prácticas que intenten desprenderse del mismo.

Como lo explica Bourdieu, estadísticamente es más probable que suceda lo primero; es decir, no se trata de un destino escrito, sino de una “irreversibilidad relativa” (Bourdieu y Wacquant, 2012, p. 174). Por ejemplo, las posibilidades de que las chicas y los chicos de esta zona se dediquen al teatro son muy limitadas si tomamos en cuenta que, además de un contexto socioeconómico tan adverso, los padres suelen ostentar valores y estructuras mentales que poco favorecen la incursión de sus hijos en este tipo de actividades.

El *habitus*, entendido como “lo social encarnado”, como “la institución de lo social en el cuerpo” (Bourdieu y Wacquant, 2012, pp. 167-174), como un conjunto de estructuras sociales que se espejean con ciertas estructuras mentales, puede representar un obstáculo formidable para aquellos que quieren dedicarse al arte y a la producción cultural en el contexto de estos espacios periurbanos. Pero no es insalvable. El *habitus* puede ser perdurable, pero no eterno (pp. 167-174).

<sup>20</sup> Entrevista a Cristian Sánchez Ortiz en Nezahualcóyotl, 18 de junio de 2022.

## ¿QUÉ TAN COMUNITARIO ES EL TEATRO COMUNITARIO?

Al inicio de este proyecto de investigación pensaba en el teatro comunitario como esa modalidad romántica en la que adolescentes, niñas, niños y adultos de un barrio, comunidad o vecindario en particular se juntaban para producir y montar una obra de teatro en conjunto. Sin duda, esto todavía existe en algunos puntos del país, pero más que la regla, me parece que se trata de una excepción. Pienso en *La conjura*, una de las puestas en escena que fue incluida en la 43 Muestra Nacional de Teatro llevada a cabo en Jalisco en noviembre de 2023. El montaje, del Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena de X'ocen (Yucatán), escrito y dirigido por la maestra Delia Rendón, constituye una modalidad de teatro comunitario, con un elenco enorme de más de 50 personas. Efectivamente, se trata de un teatro hecho por integrantes de la comunidad para la comunidad. Una obra que dura casi dos horas, con grandes escenografías, vestuarios y una producción que seguramente no sería posible sin el apoyo institucional.

Pero más allá de este tipo de excepciones, la investigación que sustenta este volumen sugiere algo distinto. No podemos ser tan puristas en la definición de lo que entendemos por teatro comunitario. Recuerdo las palabras de Raúl Bretón, teatrero independiente de amplia trayectoria, cuando le pedimos que compartiera su opinión sobre el teatro comunitario para el documental que acompaña este trabajo. Entre otras cosas, Raúl se planteaba algunas preguntas sobre las cuales habría que reflexionar: ¿cómo hacer teatro comunitario cuando no hay comunidad? ¿Cómo hacer comunidad cuando las personas viven en Xochimilco y tienen que desplazarse hasta Cuajimalpa para trabajar? ¿A qué hora hacemos comunidad, a qué hora hacemos teatro comunitario?

Si hay comunidad o no, como dice Raúl Bretón, es un punto a discusión. Sin embargo, las preguntas son pertinentes en función de las dificultades a las que se enfrentan los artistas escénicos en lugares como el oriente de la Ciudad de México. No es casualidad, por ejemplo, que en la adaptación de *Un tranvía llamado deseo*, mencionada anteriormente, se hable de Blanca (en lugar de Blanche, como el texto original de Tennessee Williams), una joven que llega desde la colonia Roma a visitar a su hermana Estela y a su cuñado Esteban en La Joya, Chimalhuacán.

A primera vista, este detalle geográfico puede parecernos un tanto cómico, pero en realidad no lo es. Desde los primeros diálogos nos damos

cuenta de que, más allá de la distancia real que hay entre la colonia Roma y Chimalhuacán,<sup>21</sup> la obra nos sugiere una noción de distancia y fragmentación social que permea la construcción de mundo en el que se mueven los habitantes en algunas zonas del oriente de la Ciudad de México. Es un ejemplo de la manera en la que las trayectorias de vida moldean una poli-est-ética en particular.

Entonces, si dejamos de lado los casos excepcionales como el Laboratorio de Teatro Campesino en Yucatán, los testimonios recopilados, incluyendo las voces de algunas vecinas y algunos vecinos, sugieren que el teatro no es comunitario en tanto forma de producción en la que participe el barrio de forma activa, colaborativa, continua y horizontal. El tiempo y otros recursos escasos no son favorables para que esto suceda.

Sin embargo, el teatro popular que promueven personajes como Roberto Vázquez ofrece un punto de encuentro... un hilo de esperanza para la reconstitución del tejido social. El testimonio de Vázquez es ilustrativo de este argumento:

[...] Mira, yo pienso que la comunidad como tal no existe. No existe la [...] esta entelequia que llamamos comunidad. La comunidad es algo que creamos a partir de la participación de quienes conformamos un espacio físico. Por ejemplo, el Encuentro del Teatro con la Muerte, cuando yo lo hago [...] afuera de mi casa, en la calle, y que cierro la calle y todo esto [...] El foro se sigue llamando Tomás Espinosa, aunque lo saque yo a la calle. Y ¿cómo hago yo que esto se vuelva comunitario? Bueno, comunitario, es decir, poner en común algo [...], yo voy con todos los vecinos y les digo que si quieren participar.

No ha sido teatro, porque la mayoría de ellos no están interesados en hacer teatro. De hecho, el teatro ahí en ese barrio fue como una luz porque si tú sales en la noche, en la esquina ves que están vendiendo droga. No hace mucho mataron a un chavito de ahí a la vuelta, hijo de una vecina que colabora mucho conmigo en los festivales y en lo que hacemos. Bueno, era su nieto: lo mataron de un balazo en la cabeza. O sea, vivo en un barrio en donde ese tipo de situaciones son comunes, cotidianas, eh [...].

<sup>21</sup> La distancia es entre 27 y 32 kilómetros, los cuales pueden tomar entre una y dos horas de recorrido dependiendo de la ruta exacta si se usa automóvil. Pero efectivamente, como lo menciona el personaje de Blanca, pueden ser hasta cuatro o cinco horas si se opta por otro medio de transporte.

Lo menos es el grupo de teporochitos que seguido se va transformando, porque siempre se muere uno, y luego hay uno nuevo, y que están por ahí. Entonces, llevar teatro a este lugar fue como abrir una posibilidad de algo [...] a donde yo vaya [...], a comprar alitas, a la tienda o a cualquier lugar de por ahí, la gente sabe [quién] soy [...] A mí [...] ni siquiera saben mi nombre la mayoría de ellos, me dicen “el Profesor”. Soy “el Profesor”; y como en mi casa, mi hermana es profesora, mi cuñado es profesor, eh [...]. Pues este [...] somos la casa de los profesores y entonces yo soy “el Profesor”, pero soy el que hace teatro, soy el de las obras de teatro, así me dicen: el de las obras de teatro.

Entonces, eso es bien curioso porque te identifican, entonces yo hago carteles del Encuentro de Teatro con la Muerte, que yo le digo al de la papelería: “Oye, David, ¿nos vas a echar la mano para el encuentro?”. “Sí, sí, claro. ¿Cuándo?” [...]”<sup>22</sup>

Los testimonios recopilados sugieren que el teatro comunitario se sostiene a partir de las redes de cooperación que se activan de manera intermitente según sea necesario, lo cual hace eco de las ideas de Howard Becker (2008) sobre el arte como un espacio atravesado por convenciones compartidas y por la participación de una diversidad de actores más allá del artista individual. Un ejemplo es cuando se organiza el Encuentro Teatral con la Muerte, promovido por Roberto Vázquez: los vecinos ayudan a colocar las lonas, las cuidan para que los transeúntes no las tiren, preparan algo de comer para los grupos participantes e incluso ofrecen sus casas para que pernocten los grupos que vienen desde lejos.

Yo mismo tuve la oportunidad de presentar una puesta en escena en el festival que se llevó a cabo en 2022. Se trata de algo muy modesto, con algo de afluencia de los vecinos, pero incluso en estas condiciones, es posible ver que la gente coopera como puede; colabora con cuestiones logísticas, ofrece hospedaje o prepara algo de comer para los artistas que participan en dicho festival. No se trata de un esfuerzo comunitario permanente, sino, efectivamente, de redes de cooperación que se activan de manera esporádica. Es, en todo caso, un teatro que intenta contribuir a una comunidad en reconstrucción.

<sup>22</sup> Entrevista a Roberto Vázquez, realizada por J. Carlos Domínguez Virgen y M. Cristina Tamariz Estrada, Instituto Mora, Ciudad de México, junio de 2022.

Regreso a la filosofía y me parece que las voces recogidas en el marco de este proyecto también apoyan la propuesta fenomenológica de Merleau-Ponty en torno a la empatía (2006, pp. 403-425). Es decir, la propuesta de que los sujetos, al encontrarse con otros cuerpos que también se mueven en el mundo, con igual capacidad de co-construirlo y de darle sentido, pueden reconocer la existencia de estos como sujetos conscientes. En estos términos, la modificación del cuerpo individual también puede ser el inicio de transformaciones en el cuerpo social, en un sentido más amplio.

Los cuerpos de los individuos adquieren una nueva forma de conocer y de moverse. Esto, a su vez, comienza a tener un impacto sobre la manera como el cuerpo social se articula en su conjunto y se reproduce, aunque sea solamente en los márgenes, de manera incipiente. El teatro comunitario es relevante en tanto espectáculo que puede educar y entretener al público que llega a cada función, pero también es un punto de encuentro, de convivio y de reconocimiento entre los vecinos (incluso si consideramos la sugerencia de mi amigo Raúl Bretón).

## REFLEXIONES FINALES: EL CONCEPTO DE LAS POLI-EST-ÉTICAS APLICADO AL TEATRO COMUNITARIO Y POPULAR

Para que un concepto sea relevante y útil tiene que cumplir con dos requisitos que lo ponen en constante tensión: surgir a partir de una experiencia, un contexto, un conjunto de datos empíricos concretos (en línea con la teoría fundamentada), pero, a su vez, ser suficientemente flexible, ligero y poroso para viajar y aplicarse en otras coordenadas espacio temporales. Escriben Deleuze y Guattari (1991, p. 186) que “los conceptos son puentes móviles” o, en palabras de Mieke Bal (2002, pp. 66-67), “están cambiando constantemente”, son “centros de vibraciones”.

Es decir, si el concepto de poli-est-éticas es originalmente resultado de un esfuerzo de investigación que estuvo articulado alrededor de ciertas preguntas sobre el teatro independiente en nuestros días, con énfasis en la Ciudad de México; entonces, una prueba contundente consiste en aplicarlo a otra expresión teatral muy particular: el teatro comunitario, popular y callejero. Pero, además, si considero el cruce con mis inquietudes personales,

una segunda prueba para cristalizar su contenido radica en un diálogo con mi historia personal en el ámbito de la investigación-creación.<sup>23</sup>

En pocas palabras, ¿de qué sirve un concepto que no puede aplicarse a uno mismo; un concepto que no lleva la impronta de quien lo crea, parafraseando a Deleuze y Guattari (1991, pp. 177-178)? Si el concepto encuentra cimientos en el teatro independiente en general, en el teatro comunitario del oriente de la Ciudad de México, en otras expresiones teatrales del centro del país y en mi experiencia propia, creo que vale la pena explorar y complejizar en torno a su contenido y sus condiciones de posibilidad.

Desde esta perspectiva, me parece que las creaciones del teatro popular y comunitario en el oriente de la Ciudad de México conllevan posiciones poli-est-éticas muy claras. Es decir, como se ha señalado en trabajos anteriores (Domínguez, 2021, 2022 y 2023), hay cruces entre el contenido político (los temas que se abordan), los dispositivos escénicos de los que el creador escénico echa mano (la estética y la poética) y las formas de trabajo, que en conjunto permiten situar estas expresiones en coordenadas específicas de la creación escénica independiente.

En cuanto al contenido político, se abordan temas que afectan de manera cotidiana a la población que vive en esa zona de la Ciudad de México. Estos se presentan en formatos relativamente simples que se inspiran o toman como referencia obras clásicas del teatro y de la literatura en general. También hay un gran número de creaciones originales que se proponen rescatar distintos aspectos de la mexicanidad, incluyendo anécdotas históricas o temas de la vida cotidiana, como las relaciones con los abuelos y la transmisión de conocimiento entre distintas generaciones.

Estas propuestas participan de elaboraciones dramáticas cuyos planteamientos son relativamente sencillos, incluso cuando se retoman obras clásicas de mucha complejidad. Se apoyan en el lenguaje urbano y popular, lo que les permite resonar con la cultura y las convenciones del público, ya sea en los foros del oriente de la Ciudad de México o, bien, en otros espa-

<sup>23</sup> Nótese que no uso el término *triangular*. En línea con Richardson y Adams St. Pierre (2019): “[...] Propongo que el imaginario principal para ‘validar’ los textos postmodernos no es el triángulo –uno, rígido, fijo, objeto bidimensional–. Nuestro imaginario central es el cristal, que combina la simetría y la sustancia con una infinita variedad de formas, sustancias, trasmutaciones, multidimensionalidades y ángulos de aproximación. Los cristales crecen, cambian y son alterados, pero no son amorfos. Los cristales son prismas que reflejan externalidades y se refractan entre ellos mismos, creando diferentes colores, patrones y arreglos de fundición en diferentes direcciones. Lo que vemos depende de nuestro ángulo de posición. No triangulación, cristalización [...]” (pp. 52-53).

cios en los que se han presentado, como es el caso del Foro Off Spring en la colonia San Rafael o el Foro Leyenda, en la colonia Obrera.

Los formatos corresponden al teatro decimonónico. Es decir, se usa la caja negra y/o un solo frente, como se dice coloquialmente, “a la italiana”. Al menos en lo que pudo observarse como parte de la investigación, es muy raro que se exploren formas y géneros teatrales que se han vuelto sumamente frecuentes entre los teatreros independientes de México, como es el posdrama, el teatro documental, el teatro de objetos, el teatro performático o el diseño de contradispositivos, solamente por mencionar algunos.<sup>24</sup> Se trata, en un sentido estricto, de teatralidades muy tradicionales, sin mucha sofisticación intelectual, pero inteligentes, pues permiten el acercamiento a personas cuya experiencia como espectadores teatrales es incipiente, un tanto limitada.

Entonces, lo popular y lo mexicano, incluyendo los aspectos problemáticos de una realidad social que apunta hacia lo desigual, se combinan en formatos y tramas accesibles, relativamente fáciles de entender. Así, los dos primeros vértices de nuestro modelo (lo político y lo estético) se entretajan en puestas en escena que son perfectibles, pero no dejan de ser valiosas desde la perspectiva de una representación crítica, la cual a veces puede ser sumamente cruda, incluso si recurren al lenguaje “chusco”.

Queda pendiente preguntarnos sobre el tercer vértice que completa el concepto de las poli-estéticas: las formas de trabajo y las posturas éticas frente al oficio teatral. Por un lado, en línea con Bourdieu, hay competencia (mucho) entre los distintos teatreros de la zona y hay un conjunto de reglas implícitas que sugieren un subcampo en proceso de ganar cierta autonomía.<sup>25</sup> Pero, por otro lado, en línea con Becker, la producción artística no se limita a lo que hacen los teatreros individuales (aunque haya nombres, como los de Roberto Vázquez, Joshua Escalante, Gustavo Cortés o Antonio Toga, que resuenan como protagonistas en este ámbito). No debemos olvidar las redes colectivas, de vecinos y de amigos, que se activan en momentos clave, como pueden ser festivales o funciones especiales.

<sup>24</sup> Para una revisión más detallada, revisar Domínguez y López (2022), así como Domínguez *et al.* (2023).

<sup>25</sup> Aunque no se refleje en los testimonios recopilados, grabados y transcritos, los comentarios *off the record*, a nivel informal, sugieren que esta competencia es inevitable. Van desde “no sabía que yo era némesis de tal o cual teatrero” o, bien, “tal o cual teatrero no es de Neza, sino que trabaja en Pantitlán”.

¿Cómo se cruzan estos modelos analíticos con las taxonomías generalmente aceptadas sobre el teatro comunitario? De acuerdo con Chávez (2021, pp. 22-23), se puede hablar de tres vertientes o niveles de intensidad: 1) el teatro *para* la comunidad (se retoman saberes de la comunidad y el espectáculo va dirigido a la propia comunidad); 2) el teatro *con* la comunidad (se gesta con ayuda de facilitadores, externos o internos, que acompañan los procesos; hay un intercambio de saberes); 3) el teatro *de* la comunidad (se gesta en la comunidad y lo importante no es solamente el espectáculo sino el proceso).

Pero los casos de estudio cubiertos por el PTC-RC sugieren la posibilidad de una cuarta vertiente, una especie de híbrido que retoma elementos de las otras tres categorías: el teatro comunitario que *emana* de la comunidad y que *abre oportunidades de emancipación* para algunos de sus integrantes. Esta es la manifestación artística y cultural de la que he hablado en este escrito.

Es decir, el rescate de saberes específicamente comunitarios no necesariamente constituye el eje del teatro que se practica en el oriente de la Ciudad de México, como sería el caso del teatro *para* la comunidad. Los saberes, en todo caso, se cruzan con nociones más amplias de la mexicanidad o incluso de la literatura y del teatro universal, los cuales son instrumentalizados para hablar de la desigualdad, la pobreza, los prejuicios sociales, la discriminación, el racismo, entre otros temas.

El espectáculo tampoco se presenta de manera exclusiva para la comunidad en cuestión. De hecho, los creadores e intérpretes están interesados en figurar en otros circuitos del teatro independiente. Participan en concursos y festivales en el ámbito estatal, y obtener buenos resultados contribuye a incrementar su capital simbólico, muy en línea con la perspectiva de Bourdieu. Abren temporadas en foros y espacios que están alejados de su demarcación política con resultados muy interesantes en términos de afluencia de público.

La presencia y el papel de facilitadores externos es en realidad muy limitado. Más allá de los propios creadores escénicos que cuentan con distintos niveles de profesionalización y que son articuladores de esta actividad en el ámbito local, ya sea impartiendo talleres, abriendo sus propios foros independientes o gestionando espectáculos, es raro que haya colaboración externa. En el teatro comunitario del oriente de la Ciudad de México, ser “facilitador” es equivalente, incluso intercambiable, con ser “creador escénico”.

Estos rasgos hacen que la categoría de teatro *con* la comunidad también se quede corta como alternativa de clasificación para describir la dinámica y las implicaciones socioculturales del teatro que hemos investigado en el oriente de la Ciudad de México. Tampoco parece adecuado hablar de teatro *de* la comunidad, pues, como he mencionado, en realidad son grupos relativamente pequeños de teatreros los que participan activamente y las redes de cooperación comunitaria se activan en ciertas ocasiones, de manera intermitente.

Esto no le resta importancia al proceso en sí mismo como rasgo definitorio del teatro comunitario (de hecho es uno de sus aspectos más relevantes). Sin embargo, más que estar presente en el proceso específico de producción teatral, lo comunitario atraviesa dos ámbitos que están conectados entre sí: primero, en la transformación de los cuerpos de los sujetos de manera individual, y segundo, en los esfuerzos por reconstruir el cuerpo social en su conjunto.

Es decir, el proceso no es importante porque participe un gran número de integrantes de la comunidad. No se trata de una cuestión numérica, medible en términos de los vecinos que participan de manera activa. De hecho, como lo atestiguan las historias de vida recopiladas, el teatro a menudo se hace a pesar y en contra de lo que otros miembros de la colectividad –es decir, familiares, amigos, maestros– piensan al respecto.

En todo caso, los procesos de producción teatral permiten cambios en las trayectorias de vida de las y los jóvenes y adolescentes que se involucran en la creación escénica, aunque estos no sean representativos estadísticamente. Como he sugerido en las primeras secciones de este trabajo, el proceso de producción escénica contribuye a “hacer ver”. Amplía el horizonte de posibilidades a los que se enfrenta el sujeto y abre una rendija desde la cual se puede reconstruir el cuerpo social, aunque sea en los márgenes, permitiendo que el acontecimiento a nivel individual genere un acontecimiento a nivel colectivo.

Entonces, en cuanto al tercer vértice que da forma a la poli-est-ética del teatro comunitario en el oriente de la Ciudad de México –es decir, las formas de trabajo y la ética de la representación–, se identifican rasgos que contrastan con otros subcampos de la actividad teatral. Por ejemplo, si el teatro comercial concibe los ensayos y el proceso de producción teatral en general como forma de repetición para conseguir altos niveles de virtuosismo y asegurar que cada función sea una igual que la otra (una especie de “macdonalización” del teatro), mientras que algunas expresiones en el tea-

tro independiente conciben su trabajo como forma de reflexión en torno a ciertos temas y preocupaciones sociopolíticas, el teatro comunitario recarga su ética en la transformación de los sujetos involucrados con la esperanza de nadar a contracorriente y eventualmente impactar sobre una realidad que es sumamente adversa.

Como sugiere Mieke Bal (2002), un concepto sirve para enfocar el interés, no para etiquetar. Por esta razón, no podemos quedarnos con el concepto en tanto herramienta taxonómica. Intuyo que cada uno de los tres pilares encuentra raíces profundas en las trayectorias de vida de los creadores escénicos. El académico que cambia su agenda de investigación para vincular sus intereses académicos y teatrales. Las chicas que deciden incursionar en el teatro a pesar de los prejuicios y los desafíos. Nadar a contracorriente, el arte como una forma de moverse en el mundo. Cada quien en la construcción de su poli-est-ética.

## LISTA DE REFERENCIAS

- Bal, M. (2002). *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: CENDEAC.
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Becker, H. y Pessin, A. (2006). A dialogue on the ideas of “World” and “Field”. *Sociological Forum*, 21(2), 275-286.
- Bochner, A. (2019). Ya es hora: narrativa y el yo dividido. En S. M. Bénard Calva (selección de textos), *Autoetnografía. Una metodología cualitativa* (pp. 95-121). México: Universidad Autónoma de Aguascalientes/El Colegio de San Luis.
- Bourdieu, P. (1996). *The rules of art. Genesis and structure of the literary field*. Stanford: Stanford University Press.
- Bourdieu, P. (1992). *The logic of practice*. Cambridge, Reino Unido: Polity Press.
- Bourdieu, P. y Wacquant, L. (2012). *Una invitación a la sociología reflexiva*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Carman, T. y Hansen, M. (2005). *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*. Cambridge: The Cambridge University Press.
- Chávez, M. (abril-junio, 2021). ¿Qué es el teatro comunitario? *Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro*, (84), 22-23.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1991). ¿Qué es la filosofía? *Revista de la Academia*, (7), 175-192.

- Domínguez, J. C. (en prensa). Sobre las estructuras dramáticas de los testimonios orales. Los teatreros independientes y el viaje del héroe. En G. de Garay y J. Aceves, *La práctica de la historia oral. Ensayos, experiencias de investigación y recursos metodológicos*. México: Instituto Mora.
- Domínguez, J. C. (2022). Hacia una sociología del teatro independiente en México: ¿Pierre Bourdieu, Howard Becker, o la teoría de las poli-est-éticas? En J. C. Domínguez, J. C. López Cabrera y H. Salcedo Larios. “Hacer ver”. *Diálogos entre la teoría y la escena* (pp. 259-287). México: Instituto Mora.
- Domínguez, J. C. (2021). Estudio introductorio: ser teatrero (independiente) en el siglo XXI. En J. C. Domínguez y J. C. López, *Autonomía y resistencia en el siglo XXI: Voces del teatro (independiente) en la Ciudad de México* (pp. 15-62). México: Instituto Mora.
- Domínguez, J. C. y López, J. C. (2021). *Autonomía y resistencia en el siglo XXI: Voces del teatro (independiente) en la Ciudad de México*. México: Instituto Mora.
- Domínguez, J. C. y Tamariz, C. (2023). *Ánima sola. Acontecimiento y trayectorias de vida. Revista Kaylla. Revista del Departamento de Artes Escénicas*, (2), 179-198. Lima: Pontificia Universidad Católica de Perú.
- Domínguez, J. C., López Cabrera, J. C. y Salcedo Larios, H. (2022). “Hacer ver”. *Diálogos entre la teoría y la escena*. México: Instituto Mora.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales*. Buenos Aires: ATUEL.
- Hansen, M. (2005). The embryology of the (in)visible. En T. Carman y M. Hansen (eds.), *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty* (pp. 244-246). Cambridge: The Cambridge University Press.
- Kermode, F. (2000). *The sense of an ending*. Nueva York: Oxford University Press.
- Merleau-Ponty, M. (2006). *Phenomenology of perception*. Abingdon: Routledge.
- Preissle, J. y DeMarrais, K. (2019). Enseñar la reflexividad en la investigación cualitativa. Acoger un estilo de vida de investigación. En S. M. Bénard Calva (selección de textos), *Autoetnografía. Una metodología cualitativa* (pp. 83-91). México: Universidad Autónoma de Aguascalientes/El Colegio de San Luis.
- Rambo, C. (2019). Múltiples reflexiones sobre el abuso sexual infantil: Un argumento para una narración en capas. En S. M. Bénard Calva (selección de textos), *Autoetnografía. Una metodología cualitativa* (pp. 123-152). México: Universidad Autónoma de Aguascalientes/El Colegio de San Luis.
- Rancière, J. (2008). *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Richardson, L. y Adams St. Pierre, E. (2019). La escritura. Un método de indagación. En S. M. Bénard Calva (selección de textos), *Autoetnografía. Una metodología cualitativa* (pp. 45-81). México: Universidad Autónoma de Aguascalientes/El Colegio de San Luis.

- Ricœur, P. (2000). *Tiempo y narración I*. México: Siglo XXI Editores.
- Yazigi, C. (2011). Jacques Rancière. El espectador emancipado. *Aisthesis*, (50), 277-280. Santiago de Chile: Pontificia Universidad de Chile.
- Žižek, S. (2014). *Event*. Londres: Penguin.



## ANEXO FOTOGRÁFICO





Imagen 1. Dalia Burgoa, Jenn Cruz y Rosa Luna, en función de *Espejismos/Corte A*, Festival Abril Cultural, Zacualtipán, Hidalgo.  
Fuente: archivo particular de Cait Cooper.



Imagen 2. Función de *Espejismos/Corte A*, Festival Abril Cultural, Zacualtipán, Hidalgo.  
Fuente: archivo particular de Cait Cooper.



Imagen 3. Rosa Luna, Jenn Cruz y Dalia Burgoa, en función de *Espejismos/Corte A*, Teatro Casa de la Paz (UAM), CDMX.

Fuente: archivo particular de Liliana Salinas González.



Imagen 4. El Maestro, en función de *Espejismos/Corte A*, personaje interpretado por Horacio Trujillo, Teatro Casa de la Paz (UAM), CDMX.

Fuente: archivo particular de Liliana Salinas González.



Imagen 5. Jenn Cruz y Horacio Trujillo, en función de *Espejismos/Corte A*, Teatro Casa de la Paz (UAM), CDMX.

Fuente: archivo particular de Liliana Salinas González.



Imagen 6. Preparativos antes de la función de *Bully*, Festival Abril Cultural, Zacualtipán, Hidalgo.

Fuente: archivo particular de J. Carlos Domínguez Virgen.



Imagen 7. Función de *Bully*, Festival Abril Cultural, Zacualtipán, Hidalgo.  
Fuente: archivo particular de J. Carlos Domínguez Virgen.



Imagen 8. Tlacuache/Arlequín y Fiorela, *Fiorela y Sebastián en el territorio de Huitzi*, personajes interpretados por Abril García e Isabela Boar, Proyecto Cultural La Ladera.  
Fuente: archivo particular de Cecilia Moreno.



Imagen 9. Hochicoles, *Fiorela y Sebastián en el territorio de Huitzi*, personajes interpretados por Raquel Ackermann e Irving Toledano, Proyecto Cultural La Ladera.  
Fuente: archivo particular de Cecilia Moreno.



Imagen 10. Público reflexiona después del estreno de *Fiorela y Sebastián en el territorio de Huitzi*, Proyecto Cultural La Ladera.

Fuente: archivo particular de Cecilia Moreno.

## ÍNDICE ONOMÁSTICO

### A

Acosta Báez, Francisco: 22.  
Adame, Domingo: 22, 36.  
Agamben, Giorgio: 63, 80.  
Alatriste, Gustavo: 46.  
Alfaro, Ana Luisa: 35, 151, 169, 191.  
Anaya, Javier: 21.  
Anaya, Xavier: 20.  
Arias, Lola: 117, 118.  
Aristimuño, Hugo: 23, 36.  
Arreola, Juan José: 52.  
Artaud, Antonin: 87.

### B

Badiou, Alan: 14.  
Bajtín, Mijaíl: 60, 66-70, 80.  
Bal, Mieke: 202, 207.  
Ballesté, Enrique: 19.  
Bataille, George: 101, 106.  
Bautista, Johan: 120, 121, 142.  
Becerra Romero, Antonia: 152, 155,  
156, 169.  
Becker, Howard: 176, 201, 204, 207,  
208.

Benítez, Fernando: 46.  
Benjamin, Walter: 89, 97, 106.  
Brecht, Bertolt: 86, 114, 117, 118.  
Blanch, Antonio: 163, 183.  
Boal, Augusto: 49, 115, 117, 118, 129,  
163.  
Boc, Alfredo: 197.  
Bourdieu, Pierre: 40, 45, 47, 56, 57,  
152, 153, 169, 172, 175, 176, 197,  
198, 204, 205, 207, 208.  
Bourges, Héctor: 184.  
Bretón, Raúl: 199, 202.  
Bubnova, Tatiana: 68, 69, 80.  
Burgoa, Dalia: 71, 90.  
Butler, Judith: 67, 68, 80, 98.

### C

Carranza, Venustiano: 49.  
Castillo, Maribel: 29.  
Chabaud, Jaime: 29.  
Chávez, Mariana: 15, 27, 36, 64, 66, 80,  
136, 149, 205, 207.  
Cervantes, Damián: 110, 111, 140.  
Cisneros, Enrique (El Llanero Solitario):  
19, 20, 48-50, 53.

Cortés, Gustavo: 26, 47, 52-54, 71, 204.  
 Cruz, Jenn: 71.  
 Cruz, José Luis: 48.

## D

Deleuze, Gilles: 15, 16, 36, 171, 174,  
 177, 179, 180, 202, 203, 207.  
 Díaz, Leticia: 71.  
 Díaz, Mari Carmen: 34, 35, 110, 116,  
 120-122, 124, 132, 137, 139, 140,  
 145, 147, 151, 154, 155, 158-160,  
 163, 164, 166, 168.  
 Diéguez, Ileana: 61, 69, 80, 85, 106,  
 123, 229.  
 Domínguez, Enrique: 153, 154.  
 Domínguez Domingo, Juan Carlos: 24.  
 Dostoievski, Fiódor: 80.  
 Dubatti, Jorge: 62, 63, 78, 80, 162, 180,  
 194, 208.

## E

Echeverría, Luis: 45.  
 Eliot, T. S.: 182.  
 Escalante, Joshua: 26, 47, 52, 54, 55, 71,  
 193, 204.

## F

Fernández, Quetzali: 142.  
 Figueroa, Roberto Carlos: 154.  
 Fischer-Lichte, Erika: 61, 63, 78, 80, 129.  
 Flores, Antonio (Don): 134, 135, 136,  
 138, 142.

Flores, Armando: 36, 48.  
 Flores, Rafael: 28, 34, 112, 120, 121,  
 124, 131-138, 142, 144, 145, 147.  
 Fo, Darío: 48.  
 Franco, Israel: 14, 18, 21, 23, 24.  
 Freud, Sigmund: 93.  
 Freyja: 104.

## G

Galván Leguizamo, José Manuel (El  
 Topo): 18, 19.  
 Gaos, Mayte: 71, 189.  
 García Canclini, Néstor: 37, 120, 129.  
 García Lorca, Federico: 10, 11.  
 Gaytán, David: 111.  
 Genet, Jean: 116.  
 Giménez, Gilberto: 153, 159, 162, 169.  
 Goffman, Erving: 186.  
 Gómez, Emir: 141, 142.  
 González Bautista, Valentín: 51.  
 Grotowski, Jerzy: 83.  
 Gramsci, Antonio: 18, 37.  
 Guarneri, Jean: 48.  
 Guattari, Félix: 15, 16, 36, 171, 174,  
 177, 179, 180, 202, 203, 207.  
 Guerrero, Gilberto: 35, 151, 155, 156,  
 158-163, 166, 191.

## H

Hank, Carlos: 46.  
 Haraway, Donna: 40, 41, 42, 57.  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: 98.  
 Hernández, Johan: 120, 121, 141.  
 Hernández, Neri: 140.

Hernández Sánchez, Marcos: 20.  
 Holovatuck, Jorge: 14, 23, 36, 37.  
 Homero: 184.  
 Hugo, Victor: 108, 129.

I

Ibargüengoitia, Jorge: 191.

J

Jacotot, Joseph: 96, 97.  
 Jara, Víctor: 193.  
 Jaskot, Paul: 12, 13, 37.  
 Jones, Susana: 20-22.

K

Kermode, Frank: 186, 208.  
 Kundera, Milan: 110.

L

Lacan, Jacques: 93.  
 Lévi-Strauss, Claude: 85, 116.  
 Luna, Rosa: 71.  
 Luz, Nora (también Nora López): 71,  
 193.

M

Magallón, Diana: 110, 111, 122-124, 140.  
 Maldonado Macías, Humberto: 16.

Mané, Eduardo: 52.  
 Maranto, Mike: 137-148.  
 Márquez, María Alicia: 10.  
 Martínez, Rogelio (Alfa y Omega): 47,  
 51, 52.  
 Martínez Medrano, María Alicia: 10.  
 Maturana, Humberto: 61.  
 Merleau-Ponty, Maurice: 175, 185, 188,  
 189, 192, 194, 196, 197, 202, 207,  
 208.  
 Muller, Marcus: 165.

N

Navarro, Guillermo: 54, 181.  
 Navarro Sada, Francisco: 22.  
 Noel, César: 78.

O

Odín: 104.  
 Olivera, Mercedes: 20.

P

Pani, Mario: 44.  
 Pateman, Carole: 93, 94.  
 Pérez, Maykol: 91.  
 Pérez, Raúl: 20, 21.  
 Pirandello, Luigi: 48, 125, 141.  
 Piscator: 114, 117, 129.

## R

Rabelais, François: 68, 80.  
 Ramírez Carrillo, Rogelio: 51, 52.  
 Rancière, Jaques: 62, 81, 85-87, 93, 96-99, 106, 186, 188, 189, 192, 208, 209.  
 Rambo, Carol: 181, 208.  
 Razo, Melanie: 71, 73.  
 Rendón, Delia: 11, 199.  
 Rodríguez, Raúl: 5, 34, 107, 229.  
 Román, Alejandro: 18.  
 Rossi, Pietro: 159.  
 Rodríguez, Luis: 142, 144, 146-148.  
 Ruiz Cortines, Adolfo: 44.

## S

Sánchez, José Antonio: 39, 57, 81, 117, 129  
 Sánchez Ortiz, Cristian: 71, 198.  
 Sartre, Jean Paul: 48, 51, 110.  
 Segato, Rita: 34, 85, 9-94, 96, 105, 106.  
 Sosa, Rosamartha: 175.  
 Stoler, Ann: 85, 86, 106.

## T

Tellas, Vivi: 117, 118.  
 Toga, Antonio: 26, 204.  
 Toriz Martha: 16.  
 Torres, Emilio: 151, 152.  
 Torres Bodet, Jaime: 51, 54.  
 Trujillo, Horacio: 35, 71, 142-144, 190.  
 Turner, Victor: 61.

## U

Uruchurtu, Ernesto: 44, 73.

## V

Valencia, Rodolfo: 20-22, 163.  
 Varela, Francisco: 61.  
 Vargas Llosa, Mario: 107-109, 129.  
 Vázquez: 53, 136.  
 Vázquez, Roberto: 26, 47-50, 52, 57, 65, 66, 71, 78, 75-78, 81, 192, 193, 200, 201, 204.  
 Vázquez, Rocío: 78.  
 Vázquez Montalbán, Manuel: 119.  
 Villanueva, Isis: 35, 151, 156-158, 161, 164-169.  
 Villaseñor González, Roberto: 22.  
 Virgen, Carlos: 35, 41.  
 Vygotsky: 35, 131, 138, 139, 141, 149.

## W

Weiss: 117, 118, 129.  
 Williams, Tennessee: 183, 189, 195, 199.  
 Woods, Alan: 13, 14, 37.

## Z

Zepeda, Eraclio: 20.  
 Žižek, Slavoj: 179, 194, 209.

## SOBRE LOS AUTORES

### SEMBLANZAS DE COORDINADORES

*J. Carlos Domínguez Virgen*

Licenciado en Economía por el ITESM, Campus Monterrey; licenciado en Filosofía por el Birkbeck College, Reino Unido; maestro y doctor en Estudios sobre el Desarrollo por la Universidad de Oxford. Estudió teatro en el Centro de Arte Dramático A. C. (CADAC) y se ha formado en cursos y talleres de especialización impartidos por diversos creadores escénicos.

Es profesor-investigador del Instituto Mora desde 2008. Ha publicado cerca de 50 trabajos académicos, tanto científicos como de divulgación, sobre una variedad de temas que incluyen movimientos sociales, políticas públicas, desarrollo y democracia en México y Latinoamérica. En los últimos años ha ampliado sus campos de trabajo para incluir reflexiones prácticas y epistemológicas en torno a la historia oral, la sociología de la cultura y la sociología de la ciencia y la tecnología.

*M. Cristina Tamariz Estrada*

Investigadora y docente universitaria con formación interdisciplinaria orientada a la sociología cultural. Es licenciada en Comunicación y Periodismo por la UNAM (2007). Maestra en Sociología Política por el Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora (2010) y doctora en Ciencias Sociales con mención en Sociología por El Colegio de México (2014). Ha publicado

artículos y capítulos de libros sobre militancias clandestinas, identidad y territorio, culturas etarias y, en los últimos años, sobre prácticas artísticas en la periferia. En su labor docente se ha desempeñado como profesora universitaria y de posgrado en programas reconocidos por el CONAHCYT como especialista en metodologías cualitativas en contextos de violencia y vulnerabilidad. Actualmente se desempeña como profesora investigadora en la UAM-Cuajimalpa.

## SEMBLANZAS DE AUTORES

### *Raúl Eduardo Cabrera Amador*

Psicólogo social con doctorado en Ciencias Sociales por la Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco (UAM-X). Profesor en el Departamento de Ciencias Sociales y Políticas de la Universidad Iberoamericana (1989-2001); en la maestría en Psicología Clínica y Salud Mental Pública de la Universidad Autónoma de Morelos (1994-1997); en la maestría en Cooperación Internacional del Instituto Mora (2009-2012); y en la licenciatura en Psicología, la Maestría de Psicología Social de Grupos e Instituciones, el doctorado en Ciencias Sociales y la Maestría y el doctorado en Desarrollo Rural de la UAM-X, donde es profesor-investigador titular C desde 2011.

Consultor en procesos de reflexión política y estratégica de organizaciones sociales, civiles y agencias de cooperación internacional en México, Centro y Sudamérica (1989-2007). Coautor de tres libros y de más de una treintena de artículos en revistas científicas nacionales e internacionales, así como de capítulos de libro de circulación internacional. Desde 2015 es miembro del Sistema Nacional de Investigadores nivel II.

### *Julio César López Cabrera*

Licenciado y maestro en Pedagogía por la UNAM. Ha participado en los proyectos de investigación Teatro de Ulises, en el catálogo de publicaciones periódicas especializadas en teatro (primera etapa), en el proyecto Sergio Magaña y en el proyecto Grupos Teatrales Independientes de la Década de los Ochenta.

Es autor de artículos y ensayos publicados en revistas especializadas como *Plural*, *Boletín CITRU*, *Escénica*, *Educación Artística* y *Casa del Tiempo UAM*; así como en los periódicos: *Milenio*, *El Ángel* (suplemento cultural del periódico *Reforma*) y *Ovaciones*. Es autor de los libros *Contigo América, una experiencia teatral de 25 años*; *Una mirada a la vida y obra de Sergio Magaña (1924-1990)* y *CLETA: Crónica de un Movimiento Cultural Artístico Independiente*.

Fue consejero académico del CITRU y miembro del Comité Dictaminador del Área de Teatro.

### *Néstor R. Martínez Gutiérrez*

Licenciado en Ciencia Política por el Instituto Tecnológico Autónomo de México y maestro en Urbanismo por la UNAM. Artista escénico de formación independiente, cursó el Diplomado Intensivo de Actuación Dramática para la Profesionalización Teatral del Centro Dramático de Michoacán, así como distintos talleres y workshops en instituciones como la UNAM, el Centro Cultural Helénico, la Casa del Teatro, el CNA, entre otros.

Con experiencia profesional en investigación, sector público y social, ha impartido talleres con enfoque artístico para la prevención de violencia en la Ciudad de México y Oaxaca. Como actor ha participado en el Circuito Nacional de Artes Escénicas en Espacios Independientes Chapultepec convocado por el Centro Cultural Helénico y el Festival Internacional de Cabaret. Actualmente trabaja con distintas compañías escénicas en la Ciudad de Oaxaca, su propuesta artística se centra en las llamadas nuevas teatralidades como punto de partida para cuestionar el estatus cosificado del poder en la sociedad.

### *Raúl Rodríguez*

Doctor en Estudios Teatrales por la Universidad Complutense de Madrid. Realizó una estancia posdoctoral con la doctora Ileana Diéguez en la UAM-Cuajimalpa. Ha dirigido, producido y actuado en montajes teatrales en México, España y Polonia, así como en corto y largometrajes galardonados en importantes festivales de cine internacional. Actualmente labora en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM y en la Maestría en Artes de la Universidad de Caldas. Se especializa en teatro documento.

Cuenta con diversas publicaciones arbitradas sobre teatro y performatividad. Ha colaborado como investigador, tallerista y organizador en ponencias y encuentros en México, Perú, Colombia y España. Actualmente es miembro del Seminario Interdisciplinario Representaciones Contemporáneas en México organizado por el Instituto Mora en colaboración con el CITRU y la Universidad Iberoamericana.

Criando lilas en tierra muerta.  
*El teatro comunitario y popular en la región centro de México*  
edición realizada a cargo de la Subdirección  
de Publicaciones del Instituto Mora.

En ella participaron:  
*corrección de estilo*, SM Servicios Gráficos;  
*corrección de pruebas*, SM Servicios Gráficos, Claudia Nava,  
Estela García y Javier Ledesma;  
*diseño de portada y formación de páginas*, SM Servicios Gráficos;  
*cuidado de la edición*, SM Servicios Gráficos,  
Marco Ocampo y Natalia Macías.

Fecha de aparición en formato PDF:  
25 de noviembre de 2024.

El presente volumen tiene como principal objetivo divulgar los hallazgos del proyecto colectivo Memoria Reciente del Teatro Comunitario en la Región Centro de México: Desarrollo, Resignificación y Procesos Identitarios, financiado por CONAHCYT en los años 2022-2024. Algunas preguntas que se han planteado como parte de la investigación incluyen: ¿De qué manera las historias personales de las y los participantes en las iniciativas de teatro comunitario y popular se cruzan con la historia del grupo y de la comunidad en general? ¿Qué significa esta actividad desde la experiencia subjetiva de las y los participantes? ¿Qué procesos de resignificación social se registran como parte de los procesos de producción en el teatro comunitario y popular?

Se trata de un esfuerzo multidisciplinario que conjunta enfoques y perspectivas desde distintos campos, en particular la sociología de la cultura, los estudios sobre el desarrollo, los estudios teatrales y la historia oral como principal herramienta metodológica, con la finalidad de dar cuenta de un fenómeno complejo y diverso: el teatro popular y comunitario.

Los trabajos incluidos se enfocan sobre todo en tres casos de estudio: varios grupos de teatro comunitario en el oriente de la Ciudad de México; el Proyecto Cultural Zacualtipán, gestionado por Vaca 35 en Hidalgo y el proyecto cultural de La Ladera en Huitzilac, Morelos. En su conjunto, los tres casos aportan elementos para la discusión sobre las direcciones y las manifestaciones que ha tenido el teatro comunitario en México en los últimos años, particularmente en la región centro, así como sus posibles conexiones con otras categorías como “teatro político”, “teatro de grupo” o “teatro popular”.



CONAHCYT

