

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

RECIBIDO: 20 de abril de 2026

ACEPTADO: 12 de junio de 2026

FECHA DE PUBLICACIÓN: 28 de julio de 2026

DOI: <https://doi.org/10.29105/de.v3i5.41>

Cartografías de la frontera: Teatralidades de la emergencia, cuidado y producción de lo común en Tamaulipas

■ Cartographies of the Border: Theatricalities of Emergency, Care and the Production of the Commons in Tamaulipas

Lucía Leonor González Enríquez¹

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) / Ciudad de México,
México.

Contacto: lucialeonor.go.en@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-8645-6971>

¹ Investigadora, docente, dramaturga y traductora. Doctora y Maestra en Historia del Arte (UNAM); Licenciada en Comunicación (UAM); Maestranda en Educación (SEP/ La Rioja) y posdoctorante SECIHTI en el CITRU en la línea Cuerpos, fronteras y violencias. Miembro del Seminario Permanente de Estudios de la Escena y el Performance (UNAM) y candidata del Sistema Nacional de Investigadores.



Cartografías de la frontera: Teatralidades de la emergencia, cuidado y producción de lo común en Tamaulipas

Cartographies of the Border: Theatricalities of Emergency, Care and the Production of the Commons in Tamaulipas

Resumen

Este artículo releo mi investigación sobre el Teatro de la Emergencia en Tamaulipas desde la categoría de frontera, entendida no solo como límite geográfico, sino como condición expandida que atraviesa cuerpos, afectos, usos del espacio y formas de relación. A partir de una pesquisa cartográfica situada realizada en 2017 en Tamaulipas, propongo que las teatralidades de Teatro para el Fin del Mundo, DOSCE La Compañía, Gato Negro Teatro y Colectivo Trueque, no solo tematizan la violencia, sino que intervienen en ella mediante operaciones de reapropiación espacial, cuidado, reorganización del convivio y producción efímera de lo común. El análisis de experiencias permite observar cómo la teatralidad posibilita la ocupación de ruinas, resistir el autosequestro, abrir espacios para infancias vulneradas y sostener infraestructuras mínimas de encuentro, allí donde la violencia ha lesionado profundamente la vida comunitaria. Desde esta perspectiva, el Teatro de la Emergencia se comprende como una constelación de prácticas situadas que, sin negar la devastación ni prometer reparación plena, disputan la lógica fronteriza de separación y ensayan formas de presencia, cuidado y comunidad. Así, el artículo plantea que estas teatralidades funcionan como contrageografías afectivas que reabren, desde la herida misma del territorio, la pregunta por lo común en contextos de devastación.

Palabras clave: frontera, cuidado, emergencia, teatralidad.

Abstract

This article revisits my research on Emergency Theatre in Tamaulipas through the category of the border, understood not merely as a geographical boundary but as an expanded condition that traverses bodies, affective relations, uses of space, and forms of social interaction. Drawing on situated cartographic research conducted in Tamaulipas in 2017, I argue that the theatricalities developed by Teatro para el Fin del Mundo, DOSCE La Compañía, Gato Negro Teatro, and Colectivo Trueque do not merely represent violence, but actively intervene in it through practices of spatial reappropriation, care, the reorganization of conviviality, and the ephemeral production of the common. The analysis of these experiences shows how theatricality enables the occupation of ruins, resists forms of self-imposed confinement, opens spaces for vulnerable children, and sustains minimal infrastructures of encounter where violence has profoundly damaged communal life. From this perspective, Emergency Theatre is understood as a constellation of situated practices that, without denying devastation or promising full reparation, challenge the border logic of separation and rehearse precarious yet persistent forms of presence, care, and community. The article thus argues that these theatricalities operate as affective counter-geographies that reopen, from within the territorial wounding itself, the question of the common in contexts of devastation.

Key words: border, care, emergency, theatricality.

Frontera, emergencia y cuidado

En un presente histórico-político atravesado por violencias múltiples, desapariciones, desplazamientos forzados, economías de muerte y fracturas profundas del lazo social, la frontera desborda su comprensión estrictamente geográfica y se vuelve una clave crítica para pensar las formas contemporáneas de separación, contacto, borradura y convivencia. Más que una línea divisoria entre territorios nacionales, la frontera puede entenderse como un dispositivo que organiza circulaciones desiguales, distribuye vulnerabilidades, administra la visibilidad de ciertos cuerpos y produce formas específicas de experiencia. En ese contexto, la frontera no solo delimita un afuera y un adentro: interviene en los afectos, en los desplazamientos, en la imaginación de lo común y en la posibilidad misma de habitar un mundo con otros.

Pensar la producción escénica contemporánea desde la frontera exige, por tanto, expandir la mirada: más que identificar obras que tematicen el límite territorial, la migración o la alteridad, la pregunta que me interesa proponer es cómo ciertas prácticas artísticas se gestan dentro de territorios heridos; cómo responden a espacialidades atravesadas por el miedo, por la pérdida y por la suspensión de las condiciones ordinarias del convivio; y de qué manera ensayan otras formas de relación. Desde esta perspectiva, la frontera, además de ser un tema de representación, aparece como una condición que modela procesos creativos, usos del espacio, modos de reunión y regímenes de percepción.

En el horizonte de los estudios fronterizos, la frontera puede asumirse no solo como objeto de análisis, sino como una posibilidad epistemológica. Esto supone desplazarla de su comprensión restringida como límite geográfico para entenderla como un lugar crítico de observación desde el cual se vuelven legibles las tensiones, fracturas y cruces que organizan la vida contemporánea (Escolar & Besse, 2011, pp. 13-16)². Así, la frontera revela cómo se producen las diferencias, cómo se administran las movilidades y las inmovilidades, cómo se distribuyen la visibilidad y la borradura y cómo se definen los contornos de lo humano, de lo social y de lo representable. En su conceptualización sobre el bios precario, De Mauro Rucovsky (2025) revisa la forma en que en los mundos precarios se reconfiguran los umbrales de lo vivible, de lo que merece ser llorado, acompañado y sostenido (pp. 121-166). Leer desde la frontera implica entonces asumir una posición atenta a los intersticios, a los umbrales, a las zonas de disputa, a lo que se revela y resiste desde los márgenes; una posición particularmente fértil para pensar ciertas prácticas escénicas que emergen allí donde la realidad ha sido lacerada, donde los marcos habituales de comprensión ya no alcanzan.

En este trabajo, la frontera aparece como una zona liminal, inestable y en disputa donde se fracturan y reconfiguran las condiciones de experiencia; un espacio de cruce entre órdenes heterogéneos: entre arte y vida, entre visibilidad y borradura, entre memoria y olvido, entre ley y suspensión. Partiendo de la concepción de Ileana Diéguez (2014) sobre lo liminal “como una zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética ... un arte en diálogo con la vida, en

² Fue de particular inspiración para la consolidación de este escrito la triple provocación de Escolar y Besse, a propósito de lo fronterizo, donde conciben la investigación como región fronteriza entre el conocimiento como posibilidad, como necesidad y como invención histórica; lo fronterizo partiendo de las perspectivas poscoloniales y la invitación a pensar en situación, es decir de forma situada; y en tercer lugar a pensar una epistemología fronteriza como una anti-epistemología en tanto anti-normativista (Escolar & Besse, 2011, pp. 13-16).

situación de precariedad y ejercido desde el compromiso ético” (pp. 24-25). En otras palabras, ante los acontecimientos hirientes de un escenario vivo, frente a la violencia del mundo, ¿desde dónde se posiciona una práctica determinada del quehacer teatral y para qué ingenia y activa formas de encuentro y experiencia?

En escenarios atravesados por la violencia, esta condición fronteriza se intensifica, pues cuerpos y territorios quedan situados en umbrales donde la vida se precariza, donde las categorías que organizan la experiencia —lo vivible, lo común, lo representable— se resquebrajan. Durante mucho tiempo, Tamaulipas se caracterizó por ser el escenario donde se presentaban muertes violentas como acontecimientos que buscaban producir y mantener una cultura de terror que Ileana Diéguez (2013) nombró como necroteatro (p. 82). Para dimensionar los niveles de violencia que se han vivido en la entidad, basta pensar en los hallazgos en La Bartolina, un sitio de exterminio donde de 2017 a julio de 2021 ha sido recuperada media tonelada de restos óseos calcinados (Saldierna, 2021).

En 2017, año en que realicé la pesquisa que nutre esta reflexión, el fundador del Semáforo Delictivo, Santiago Roel, reveló que hasta donde había registro, México no había tenido días tan violentos “en tiempos de paz” (García Hernández, 2017). Lo que sucedería los años subsecuentes es que esa leyenda se actualizaría; cada año y cada administración arrojaría cifras que darían cuenta de que las violencias en México difícilmente hablan de tiempos de paz³.

De acuerdo con Guadalupe Correa-Cabrera (2016), Tamaulipas ha sido desde hace varias décadas una zona que resulta clave para el crimen organizado, pues por sus vías de comunicación, red carretera y su condición fronteriza ha posibilitado actividades ilegales tales como tráfico de drogas, armas y personas (p. 181). En 2010 la entidad del noreste cobró una infame notoriedad cuando se afirmó que San Fernando era sitio del holocausto migrante, porque se perpetraron masacres de migrantes y se han encontrado 47 fosas clandestinas con 193 cadáveres, la mayoría pasajeros de autobuses que intentaban llegar a la frontera con Estados Unidos (Turati, 2016). Si bien hay una insistencia en que la desarticulación de grupos del crimen organizado como los Zetas permite pensar que se ha superado la violencia que asolaba a la entidad, Tampico, por ejemplo, dejó de ser una de las ciudades más violentas del país (Gómez, 2026); Santiago Nieto Castillo subrayaba en 2022 que la entidad del noreste ocupaba el segundo puesto en concentrar casos de desaparición y se reportaba como el estado de la República con más incidencia de desapariciones de mujeres; asimismo, conviene tener presente que en 2026 se mantiene una alerta roja en Reynosa que recomienda a los ciudadanos norteamericanos no viajar a la ciudad por terrorismo, crimen y secuestro (U.S. Mission to Mexico, 2026).

En Tamaulipas, la frontera se vuelve una condición expandida de experiencia: una herida territorial y afectiva y, a la vez, un lugar de enunciación desde el cual ciertas teatralidades ensayan otras formas de visibilidad, memoria y comunidad. Si bien su ubicación geográfica lo inscribe en dinámicas transfronterizas complejas, su condición fronteriza no se agota en ese dato cartográfico. Las distintas

³ En agosto de 2025, se concluyó a partir de cifras del INEGI que el sexenio del expresidente Andrés Manuel López Obrador es el más violento de la historia reciente de México (Espino, 2025).

violencias que atravesaron el estado del noreste no solo transformaron las condiciones materiales del entorno, sino que horadaron el tejido mismo de la experiencia compartida, haciendo del territorio un espacio herido e inestable, atravesado por la incertidumbre.

En ese escenario, en ese momento histórico, la pregunta por las formas de convivio que posibilitaban las artes escénicas parecía apremiante: ¿Qué manifestaciones, qué teatralidades, qué acciones estético-afectivas emergen cuando una comunidad se ve obligada a enfrentar una realidad marcada por la violencia extrema, por la desaparición y por el desgarramiento del lazo social? ¿Cómo se “pone el cuerpo” en un estado de levantados, desaparecidos y cuerpos destrozados por la violencia? ¿Cómo se generan y mantienen los procesos de creación teatral cuando los territorios afectivos, sociales y geográficos de los creadores son atravesados por fenómenos de violencia tan horrible e inaudita que parecería imposible llevar a cabo el encuentro espacial y temporal que supone el hecho teatral y que sin embargo persiste, con la clara conciencia de vincularse significativamente con su contexto social?

Para este artículo retomo mi investigación de maestría, donde una de las intuiciones centrales de mi pesquisa fue que diversas compañías y creadores de Tamaulipas no solo continuaron produciendo a pesar de la convulsión, sino que reconfiguraron su quehacer por y para responder a esta. En las coincidencias y disonancias entre sus afectos, historias, acciones y formas de agencia fui reconociendo los cimientos de lo que nombré Teatro de la Emergencia: una constelación heterogénea de teatralidades que no se define primordialmente por rasgos formales homogéneos, sino por su inscripción en un territorio atravesado por la violencia y por su insistencia en abrir procesos, encuentros y experiencias de copresencia capaces de reactivar, aunque sea precariamente, la posibilidad de construir comunidad y de sostener acciones de cuidado (González Enríquez, 2018).

En las prácticas y procesos que configuraban las distintas compañías observé esa cualidad que apuntó Reinaldo Laddaga (como se citó en González Enríquez, 2018) de ciertos individuos o grupos artísticos de posibilitar y potenciar la invención de maneras de vida y la exploración de modos de coexistencia en la comunidad en que se desarrollan; ahí la emergencia es, además de una situación apremiante que precisa una respuesta, un fenómeno de vinculación con la comunidad que persiste y se prolonga hasta lo probable (pp. 93-94), y esas respuestas sostenidas e improbables son labores de cuidado que, de acuerdo con Joan Tronto (1993, como se citó en Puig de la Bellacasa, 2017), comprenden todo lo que hacemos para mantener, continuar y reparar nuestro mundo para que podamos vivir en él lo mejor posible. Nuestro mundo incluye a nuestros cuerpos, a nosotras mismas, nuestro ambiente y “todo lo que buscamos entretejer en una red compleja que sostiene la vida” (Puig de la Bellacasa, 2017, pp. 1-3).

En este artículo me propongo una relectura desde la categoría de frontera. Mi hipótesis es que en Tamaulipas la frontera opera como una condición expandida que atraviesa cuerpos, afectos, movi- lidades, usos del espacio y formas de relación. De este modo, las prácticas escénicas aquí analizadas no solo tematizan un contexto de crisis: intervienen en un territorio donde la frontera se ha interiorizado como régimen de separación, inmovilidad, sospecha y fractura del lazo social. Frente a esta realidad,

las compañías a las que me acerqué ensayaron operaciones de resistencia desde la reapropiación espacial, formas de cuidado, reorganización del convivio y producción efímera de lo común. Además de leerlas como respuestas artísticas a la violencia, me interesa pensarlas como prácticas fronterizas que disputan, desde la herida misma del territorio, los regímenes dominantes de sentido y las formas en que se distribuyen la visibilidad, la dignidad y la posibilidad de hacer aparecer en el espacio público otros afectos e imaginarios.

Para desarrollar esta hipótesis, recurro a una pesquisa cartográfica que no buscó fijar un mapa estable de compañías, obras o estilos, sino seguir huellas, recorridos, intensidades y modos de habitar un territorio convulso. La cartografía, tal como la asumí, opera como una práctica situada de implicación, no como levantamiento neutral de datos: exige poner el cuerpo, dejarse afectar, abrirse a los diversos puntos de vista que habitan una misma experiencia de realidad, reconocer que el conocimiento surge en relación con los movimientos del proceso, con la intervención y con el compromiso (González Enríquez, 2018, pp. 11-17). Desde esta perspectiva, cartografiar implicó situarme en el territorio, escuchar relatos, recorrer ciudades, advertir cambios de atmósfera y atender a las formas en que la violencia modulaba las dinámicas de la vida cotidiana y no solo las prácticas artísticas. La frontera aparece entonces como una experiencia encarnada: una trama de recorridos cancelados, espacios vaciados, memorias soterradas y gestos que, a contrapelo del miedo, insisten en encontrar formas de cuidado y de reunión.

Es desde ese umbral que sostengo que algunas teatralidades desarrolladas en Tamaulipas pueden entenderse como contrageografías afectivas. Al ocupar ruinas, resignificar espacios heridos, insistir en el encuentro o propiciar formas frágiles, pero persistentes de comunidad, estas prácticas buscaron intervenir en la reorganización sensible del territorio. No restituyen una normalidad perdida ni ofrecen consuelo; tampoco niegan las distintas violencias que atravesaban el contexto, pero sí abren umbrales desde los cuales es posible imaginar otras relaciones entre cuerpo, espacio, memoria y convivencia. Me interesa mostrar que, en un territorio donde la frontera se vive como partición geopolítica pero también como herida interior, los procesos escénicos, como prácticas estético-ético-afectivas, pueden reabrir la pregunta por lo común allí donde la desconfianza y el miedo parecían haberla negado.

Teatralidades de la emergencia: Ocupar la ruina, reabrir el contacto, producir comunidad

Si la frontera hiere al fracturar la continuidad del territorio y al volver inciertas las formas cotidianas de convivencia, las teatralidades que aquí me interesa pensar no responden a ella solo por la vía de la representación. Su potencia radica, más bien, en que intervienen el espacio, modifican el régimen de circulación, convocan cuerpos y abren formas de contacto allí donde la violencia ha producido repliegue, miedo o aislamiento. En Tamaulipas, estas prácticas no pueden comprenderse únicamente como expresiones artísticas desarrolladas “a pesar” del contexto; también son respuestas situadas que se configuran por y para responder a un territorio herido.

Ocupar la ruina: Teatro para el Fin del Mundo (TFM) y la reapropiación del espacio herido

Teatro para el Fin del Mundo (TFM) está concebido como una plataforma que permite la habilitación de espacios abandonados y marcados por la violencia. A través de la reapropiación de estos lugares se busca explorar las condiciones y posibilidades de resignificación y recuperación de la memoria de esos sitios para así crear imaginarios en la urgencia que supone habitar un escenario social de inseguridad e incertidumbre. De acuerdo con Ángel Hernández, director creativo y portavoz de TFM, la reconfiguración del proyecto escénico surgió de la imposibilidad de seguir haciendo teatro bajo las lógicas acostumbradas del recinto y de la función convencional. Según Ángel Hernández, cuando TFM se cuestionó cuál podía ser el propósito del teatro, bajo las condiciones de posibilidad y existencia en su contexto específico, desde su estar situado en el mundo, en un lugar primero atravesado por violencias ambientales y luego horadado por la guerra, una de las principales conclusiones a las que llegaron fue la de reflexionar la teatralidad en función del espacio marcado por la violencia (González Enríquez, 2018, p. 9). Así, TFM articuló una práctica de reapropiación de lugares abandonados o marcados por la violencia, orientada a explorar sus posibilidades de resignificación, de recuperación de memoria y de creación de imaginarios que hicieran frente a la realidad que estaban viviendo.

En TFM, la ruina es un campo de disputa sensible, es la marca visible de la devastación, del abandono, de las violencias, pero es también una oportunidad de resistir. El potencial de las ruinas yace en su capacidad de revelar esos otros mundos que ya no son, de desafiar los relatos hegemónicos de seguridad, normalidad y progreso. Como espacios afectivos, estas invocan y evocan el ambiente y la situación en que ocurrió un trauma. De acuerdo con Clark (2015, p. 84), son heridas arquitectónicas abiertas en el día a día, invocan y evocan el ambiente, invita a pegarse a la memoria del espacio, lo que planteaba la urgencia en la urdimbre de fenel reconfiguradas como palimpsestos, capas de fuerzas históricas, hechos violentos y acontecimientos que componen una urdimbre compleja de valores y, añadiría, de afectos y memorias. Los espacios que interviene TFM son elegidos tras recorridos por el territorio a partir de una valoración de su relación con la comunidad, de la huella de violencia que los marca o de la memoria que concentran. Posteriormente, se revisan sus condiciones estructurales, se evalúan sus riesgos legales o delictivos y, sobre todo, se emprende una labor física de limpieza y habilitación que involucra intensamente a los cuerpos de quienes participan. En esa interacción con lo que podría juzgarse como despojos, el espacio no solo se recupera: se vuelve vivido, reapropiado, reinscrito en otra geografía posible: TFM trastoca la lógica fronteriza que había sustraído esos lugares de la vida compartida. Quien acude a estas intervenciones no llega simplemente a “ver una obra”, sino que participa de un desplazamiento corporal por una ciudad herida; se vuelve partícipe de una experiencia donde los baches, las pintas, las fisuras, los escombros hablan junto con la acción artística.

El nombre de la compañía es elocuente para hablar de las circunstancias que llegaron a atravesar los habitantes de Tampico y la misma agrupación. El 31 de julio de 2013, un mundo se acabó para los creadores escénicos de Tamaulipas, cuando Omar Vázquez Treviño, Javier Jefté Morales Olivo y Luis Fernando Landeros Aguilar fueron desaparecidos en el cruce de la calle 16 y Berriozábal en Ciudad Victoria. Ese día aciago también fue su última representación de la obra *Fando y Lis* de Fernando

Arrabal. Los jóvenes de 22, 26 y 28 años, eran artistas escénicos, titiriteros, músicos y acróbatas. A pesar de los toques de queda que existían en la ciudad y en lo peligroso que se había vuelto compartir y convivir en un mismo espacio, ellos tenían un lugar pequeño al que bautizaron como *Centro Alternativo de Creaciones Artísticas S*, que pronto se conocería como el *CACAS*. Ahí concurrían músicos, artistas gráficos, visuales y escénicos, poetas, así como personas que se interesaban por integrar o apoyar los proyectos. Cuatro días antes de que lo desaparecieran, Fernando Landeros escribió en su página de Facebook lo que resultaría ser una angustiante inquietud sobre su quehacer:

Me encuentro en un problema terrible. Desde hace mucho tiempo creo que el arte es mi arma, y que desde mi trinchera debo disparar... Ayudar a la gente a abrir los ojos a lo que siento necesario... Ahora me pregunto: ¿vale la pena? (Landeros, 2013).

Aunque TFM tiene su sede en Tampico, la comunidad teatral tamaulipeca está entrelazada: Fernando Landeros era miembro de TFM. En una charla que mantuve con Ángel Hernández (comunicación personal, 27 de febrero de 2016), me comentó que el levantamiento de Omar, Jefte y Fernando fue un punto decisivo que los llevó a cuestionarse si querían continuar, si su compañía debía terminar. Descubrir cuán vulnerables eran fue un parteaguas para la compañía. La desaparición les urgía a dialogar de forma más atenta con las circunstancias límite en las que se encontraban y descubrieron que necesitaban crear una red con la gente que estaba alrededor. No bastaba subsumir el potencial estético, el deseo y la creatividad para decidir la activación de un espacio en ruinas, había que hacer una investigación mucho más concienzuda que les permitiera determinar, hasta cierto punto, si era “seguro” volver transitable aquello que la violencia había convertido en límite, resto o zona vedada.

La experiencia a la que nos convoca TFM es la de ingresar, corporalmente, en un espacio herido y reclamarlo desde la presencia compartida. Por eso, la potencia de TFM no radica únicamente en ocupar ruinas, sino en activar su dimensión alegórica. Para Walter Benjamin (2006) la potencia de la alegoría está en permitir una nueva forma de reflexión, de conocimiento distinto que entiende al fragmento como una manera de operar en un mundo fragmentado, al que puede interrogarse, pero para el cual no necesariamente tiene respuestas ni un sentido unívoco ni tampoco implica que puede conocerse algo como verdaderamente es (p. 383). Allí donde el pasaje del tiempo no ha implicado progreso sino desintegración, la ruina deja de ser escombros y se vuelve umbral crítico: lugar donde se hace legible la barbarie, pero también donde puede ensayarse otra relación con ella.

Resistir el autosequestro: DOSCE y la reformulación ética de la práctica

Si TFM permite pensar la frontera a partir de la reapropiación del espacio, DOSCE La Compañía hace visible otra de sus dimensiones: la frontera interior que se instala en el cuerpo y reorganiza la práctica artística a partir del miedo, la conmoción y la necesidad de no ceder al secuestro de su ciudad.

En 2026, DOSCE La Compañía cumplió 21 años de actividad teatral. En su escrito a propósito del Día Mundial del Teatro, celebraban ese espacio de creatividad que “nos mueve, nos confronta y nos transforma” (DOSCE La Compañía/artes y oficios, 2026), y aludieron a esa capacidad de la ficción

de poner en riesgo y de hacer preguntas incómodas. Para Sandra Muñoz, directora de DOSCE, la violencia que pareció irrumpir “de la noche a la mañana” en las vidas de los habitantes de Tampico desde 2011, implicó un serio cuestionamiento a nivel de la práctica teatral que realizaba y una oportunidad de poner en tensión las formas en que estaban creando y cómo se recibía lo que configuraban:

Me preguntaban por qué no dejaba la ciudad, o en las muestras en otros estados nos objetaban el que no reflejáramos la violencia, y lo que estaba ocurriendo en nuestro estado; o al contrario, si la estética del montaje partía del cuerpo fragmentado asumían inmediatamente que respondía a que veníamos de Tamaulipas. (como se citó en González Enríquez, 2018, p. 28)

La frontera no solo hiere el territorio: trastoca las formas de hacer teatro y DOSCE no respondió abandonando la práctica, sino reconfigurándola. Para Sandra Muñoz, está claro que el teatro:

es un acto de resistencia, y no sólo en Tamaulipas, es un acto de resistencia en muchas dimensiones: por la permanencia, por no permitirnos el autosequestro en nuestras propias ciudades, por el reto que significa construir ficciones tanto o más contundentes que la realidad misma. (como se citó en González Enríquez, 2018, p. 29)

La Compañía buscó una sede propia, lo que le ha permitido explorar estéticamente con “mayor responsabilidad ética” sobre los procesos que activan en comunidades, en sus espacios y en la escena. Al resistir a esa frontera que parecía definir la violencia —marcada por el miedo a circular y los toques de queda autoimpuestos—, la práctica escénica se convirtió en una posibilidad de atravesar la frontera sin negarla. DOSCE no buscó producir una falsa normalidad ni desactivar la gravedad del contexto; lo que puso en juego fue una reconfiguración de su quehacer desde una mayor responsabilidad ética. En otras palabras, si la violencia había impuesto una geografía del encierro, la compañía respondió reimaginando los modos de presencia, contacto y responsabilidad del teatro en un territorio sitiado. Así, el encuentro teatral se convirtió en una forma de no abandonar el espacio común, de imaginar otras formas de estar juntos, a pesar del temor o la desconfianza.

La constante en las compañías de teatro a las que entrevisté es que, si bien la llaga estaba abierta, la voluntad de seguir creando no había menguado. Tuvieron que reajustarse, reanudar el diálogo con un público que temía abandonar su hogar. La compañía DOSCE me comentó que empezaron a modificar los ritmos y tiempos de trabajo:

Si había que dar las funciones más temprano para que el público se sintiera más seguro, cambiábamos el horario. Sabíamos que, en ese momento, lo más importante de nuestra labor era ser una ventana a otras posibilidades de vida. Eso que nos estaba tocando presenciar, o escuchar, o sentir, no era Tampico, o no sólo era eso, y el teatro podía hacerles sentir otras emociones, alegría, imaginar otras vías, soñar. (como se citó en González Enríquez, 2018, p. 59)

Llegar a donde el recinto no llega: Gato Negro Teatro y la disputa por la infancia

Gato Negro Teatro es una organización no gubernamental que desde 2012 busca llegar a espacios marginales para estrechar la comunión entre creadores y la niñez en circunstancias vulnerables

—como la niñez en situación de calle, infancias en asentamientos periféricos y comunidades donde el acceso a la educación y la cultura ha sido afectado por la erosión del tejido social—. En este caso, la frontera se manifiesta en la existencia de zonas sociales y afectivas marginadas, poblaciones infantiles vulnerables y espacios olvidados por las instancias estatales. La compañía renuncia deliberadamente a la aspiración de un recinto teatral como centro de legitimación y privilegio, en cambio, el desplazamiento hacia aquellos lugares donde la niñez vive formas de precariedad o desamparo. Su propósito no es solamente llevar funciones, sino estrechar una comunión entre creadores, niñas y niños, mostrar que es posible vivir otras emociones y abrir otras posibilidades de relación con la vida. Aquí lo fronterizo nombra la producción de periferias interiores, de zonas afectivas desatendidas, de infancias arrojadas a una experiencia reducida del mundo. De este modo, Gato Negro interviene una frontera social y emocional: aquella que separa a esta niñez del acceso a experiencias de juego, imaginación, confianza o encuentro; exclusión que perpetúa el desamparo de ciertas infancias.

Durante las manifestaciones más álgidas de violencia en Tampico, o para decirlo con Diéguez (2013), cuando las representaciones de horror eran más cruentas en el escenario social, Valentín Arias, director de Gato Negro Teatro, tuvo la firme idea de que era posible salvar a los niños de eso que se estaba viviendo. Con esa idea en mente, la compañía se dedicó a hacer teatro a domicilio. Cargaban un teatrino, algunas marionetas y tocaban de puerta en puerta para que aquellos que aceptaban recibirlos tuvieran la oportunidad de escuchar un cuento o ver una pequeña obra, algo que les transmitiera afectos y emociones distintas a las que había afuera. Posteriormente, Gato Negro Teatro llevó teatro infantil y talleres de teatro a los tamules, espacios públicos y centros comunitarios impulsados por el gobierno del estado de Tamaulipas de las zonas marginales de Tampico. Al principio fue un reto, los niños temían acercarse, pero poco a poco fueron formando parte de esta iniciativa, que buscaba también integrar a los padres. Como explica Arias:

Nosotros buscamos darles un espacio para expresarse, para convivir, llevábamos comida, intentábamos mostrarles otra forma de estar juntos, pero había comunidades donde era particularmente terrible escuchar las historias de destinos que parecen marcados. Hijas de prostitutas que seguramente seguirían el mismo camino, niños que abandonaban la escuela y se dedicaban a drogarse... En fin, uno trata, uno debe seguir porque creo que, de alguna manera, la creación teatral es una forma de rebelarse ante lo que se vive en nuestras tierras. (como se citó en González Enríquez, 2018, p. 75).

La frontera como herida no alude solo a los espacios destruidos o a los cuerpos expuestos al terror, sino también a la lenta sedimentación de un mundo donde ciertas subjetividades quedan marcadas por la carencia de horizontes afectivos y simbólicos. Gato Negro responde a ello produciendo aperturas mínimas pero significativas. Abrir una grieta por donde se cuelen otras posibilidades en experiencias del mundo dominada por la opresión y el abandono no es una acción menor ni inocente; es un acto de resistencia y cuidado.

Sostener un espacio en común: Colectivo Trueque y la insistencia en la convivencia

Colectivo Trueque permite atisbar otra arista de esta disputa: la persistencia en sostener un espacio de encuentro cuando la violencia ha dañado profundamente las formas de convivencia. Veena Das (2008) encuentra que cuando la agencia ha sido vulnerada, resulta necesario ocupar los signos de la herida y conferirles un nuevo significado (p. 223). De acuerdo con la conversación que mantuve con Carlos Valdez, director del Colectivo Trueque, todas las personas que hacían teatro en Tamaulipas experimentaron el mismo bache, la gente no quería salir de sus casas, salvo para lo absolutamente indispensable. En esos primeros años de gran violencia, a raíz de la llamada guerra contra el narcotráfico, Valdez recuerda que habían organizado un festival de teatro, pero tuvieron que cancelarlo por la seguridad del público y la de la compañía:

fue como una pausa, necesitábamos descifrar cómo íbamos a hacerle, pero nunca nos pasó por la cabeza dejar de hacer teatro, sólo teníamos que encontrar la forma de hacerlo y lo primero que descubrimos es que no podíamos hacerlo solos. Aislarse suponía un riesgo mayor porque te volvías más vulnerable. (como se citó en González Enríquez, 2018, pp. 58-59).

Colectivo Trueque se conformó en 2005. A lo largo de su trayectoria han ganado numerosos reconocimientos en concursos estatales y nacionales, han llevado su trabajo a festivales internacionales y obtuvieron apoyos del FONCA y el ITCA para llevar talleres de teatro a niños y jóvenes de Tamaulipas y para realizar Encuentros y Festivales Culturales. Tras la pausa necesaria para la reconfiguración a la que los conminaban las violencias, se procuraron un espacio que al inicio tenía la misión de ser lugar de ensayos, pero después se convirtió en foro; posteriormente, se instaló una cafetería. El espacio fue bautizado como La Columna —nombre que alude a la columna física que sostenía el techo y no podía removerse, pero también, en palabras del colectivo, a lo que el teatro significa para ellos: “soporte y pilar de nuestras vidas”—. Ahí, el colectivo pudo ensayar, presentar obras, ofrecer cursos e invitar a otras compañías, aunque mantuvo su labor en escuelas y en la calle.

Lo relevante en la labor del colectivo no es la programación de obras, sino la decisión de preservar una infraestructura mínima para el encuentro: un foro, una cafetería, una circulación de espectadores, un sitio donde la reunión todavía puede tener lugar. Esos mundos comunes que fungen como asilo, espacios de creación y retroalimentación o moradas se tornaron en una necesidad durante las expresiones más cruentas de violencia en Tamaulipas.

La potencia de un lugar yace en la capacidad de evocar en determinado fragmento una posible unidad de la comunidad, ya sea a través de una memoria o experiencia compartida o de una significación construida. Parafraseando a Fernando Quesada (2015), el espacio compartido adquiere el papel del lugar de negociación y de convivencia de una multiplicidad de intereses individuales, lo que posibilita diversas formas de acción y participación (pp. 242-243). Bajo este marco, podemos concebir al espacio como un archivo matérico de anécdotas, afectos e imágenes; un dispositivo de interrogación que funciona al mismo tiempo como alojamiento, lugar de producción, espacio de convivio e intercambio, así como lugar de discusión y retroalimentación de las creaciones. También se aspira a que las

historias compartidas de las condiciones de nuestra existencia y las memorias y vivencias soterradas sean reivindicadas en el plano de lo social a través de un proceso que permita compartirlas con el resto de la comunidad. Así, la insistencia de Trueque en mantener un foro o en seguir llegando a públicos diversos puede leerse como una manera de sostener un lugar, a contrapelo de la lógica del repliegue, donde la comunidad todavía pueda reconocerse en acto.

De la ruina al mundo en común

Considerados en conjunto, estos casos permiten advertir que las teatralidades de la emergencia no responden de una sola manera a la herida fronteriza. TFM actúa sobre ruinas y espacios abandonados para reinsertarlos en una cartografía vivida; DOSCE reformula tanto su poética como su ética para resistir el autosequestro y producir presencia en medio del horror; Gato Negro lleva la escena hacia infancias y zonas marginadas, disputando una frontera social/afectiva; Colectivo Trueque insiste en sostener espacios concretos de convivencia frente al daño que la violencia inflige al lazo comunitario. Lo que los vincula no es una estética homogénea ni un mismo discurso sobre la violencia, sino una serie de operaciones comunes: reapropiar espacio, reabrir recorridos, convocar cuerpos, sostener contacto, producir alguna forma de lo común allí donde la frontera ha impuesto separación.

Las comunidades que se pueden configurar a partir de los procesos a los que invitan TFM, DOSCE, Gato Negro Teatro y Colectivo Trueque surgen de heridas y vulnerabilidades en común; son comunidades que se procuran desde los espacios afectivos y desde la potencia de los afectos. Cuando las compañías reconocieron la forma en que los atravesaba la violencia, entonces pudieron configurar otras formas de estar juntos, nuevas formas de pensarse y de pensar sus procesos y las formas de sus exploraciones creativas. Esas comunidades afectivas efímeras que se fraguan parten de abrirse a los otros (a pesar del miedo), abrirse al mundo, desde la particularidad de la experiencia, pero con la voluntad de compartir, de formar un mundo en común, por efímero que este sea, pero que apunta a la configuración de una comunidad emocional que persista más allá de lo urgente, más allá del estado de emergencia. Afectos, acciones y agencias puestas “en pro de la convivencia y no de la supervivencia” (Belvis, 2015, p. 251).

La frontera no solo separa; también vuelve visibles las prácticas que intentan desbordarla. Las teatralidades aquí leídas no cancelan la violencia ni reparan plenamente el territorio, pero sí producen contrageografías afectivas: pequeños umbrales donde el espacio vuelve a ser habitable y las distintas formas de la copresencia pueden ensayarse.

La indestructibilidad del deseo

Reflexionando sobre la pesantez de los tiempos oscuros en la vida contemporánea, Didi-Huberman (2018) preguntaba: ¿qué hacemos cuando reina la oscuridad? Por supuesto, no hay respuestas unívocas, pero el filósofo tiene claro que, en tiempos oscuros, si bien no se debe alimentar la esperanza con ilusiones vanas, tampoco debemos doblegarnos ante ellos. “La indestructibilidad del deseo”, afirma, es la que nos puede mover a buscar la luz (p. 9). Traer esta idea al cierre de este artículo no implica

romantizar las violencias que asolaron a las ciudades de Tamaulipas y que entidades como Reynosa siguen padeciendo, ni mucho menos atribuir al teatro un poder redentor que no tiene. Permite, más bien, nombrar con mayor precisión la insistencia de ciertas teatralidades que, en medio del daño, no dejan de abrir espacios mínimos pero decisivos de presencia, encuentro y mundo compartido.

Pensar la producción escénica de Tamaulipas desde la categoría de frontera me permite ahondar en la reflexión sobre la manera en que la violencia reorganiza el territorio, los afectos y las condiciones del convivio teatral. En este contexto, la frontera no opera solo como límite internacional ni como dato cartográfico, sino como una condición expandida que atraviesa cuerpos, recorridos, imaginarios y vínculos. Se interioriza como miedo a circular, repliegue de la vida pública, fractura del espacio compartido y debilitamiento del lazo comunitario. De ahí la pertinencia de pensarla como herida: no solo porque separa y vuelve incierta la relación con el territorio, sino porque trastoca las condiciones del reconocimiento, de la visibilidad y del estar-con-otros.

Desde esa clave, las prácticas escénicas que revisé muestran que la escena no comparece solo como representación de la catástrofe ni como comentario cultural sobre la violencia. Su potencia radica en que interviene, desde dentro, el territorio herido. Ya sea mediante la reapropiación de ruinas, la resistencia al autosequestro, la apertura de espacios para infancias vulneradas o la insistencia en sostener foros y circuitos de convivencia, estas experiencias comparten una misma intuición práctica: frente a la separación, ensayar contacto; frente al daño, producir presencia; frente al repliegue, insistir en alguna forma de apertura.

Así, el Teatro de la Emergencia puede comprenderse menos como una categoría formal homogénea que como una constelación de prácticas situadas que responden a un territorio convulso mediante operaciones espaciales, afectivas y comunitarias. Su emergencia no se explica únicamente por el contexto de violencia, sino por la manera en que ciertos creadores y colectivos decidieron no abandonar el espacio de la relación, no ceder del todo al encierro y no renunciar a la posibilidad de compartir mundo. Lo que estas teatralidades ponen en juego no es la promesa de una reparación plena ni la restitución ingenua de una normalidad perdida. Su alcance es otro: abren umbrales de copresencia en territorios donde la confianza ha sido dañada, reactivan recorridos en espacios sustraídos a la vida común y vuelven habitable, aunque sea momentáneamente, aquello que parecía clausurado por el miedo o el abandono.

La pesquisa cartográfica resultó decisiva para hacer visible esta dimensión. Al asumir la cartografía como práctica situada de implicación en lugar de registro neutral fue posible advertir que la frontera no se encontraba únicamente en el borde internacional, sino en la experiencia capilar del territorio: en los movimientos evitados, en las atmósferas alteradas, en los espacios vacíos, en los cuerpos alerta y en los gestos que insistían en reagrupar lo disperso. Recuperada desde los estudios fronterizos, la frontera revela así su potencia epistemológica: no como figura destinada a fijar un límite definitivo ni a clausurar el sentido, sino como posición situada de conocimiento, atenta a los intersticios, a las ambivalencias y a los cruces desde los cuales se vuelven legibles tanto la herida como las prácticas que intentan habitarla sin negarla.

Es necesario volver a subrayar, además, que esta pesquisa se sitúa en una coyuntura prepan-
démica específica. Hacia 2019 comenzaban a circular balances institucionales y mediciones públicas
que hablaban de ciertos descensos en algunos indicadores de violencias, mientras persistían signos
intensos de inseguridad en ciudades tamaulipecas. En 2017, año en el que realicé la investigación,
coexistían ciertas narrativas de baja de violencias con la permanencia de una experiencia herida del
territorio. Esa condición se vuelve aún más legible si se considera que ya en 2021 seguían emergiendo
evidencias brutales de la devastación acumulada, como la recuperación de restos óseos en La Bartolina.

De este modo, una de las aportaciones centrales de estas prácticas consiste en la producción
de comunidad afectiva y de espacio en común. En un territorio donde la violencia ha lesionado profun-
damente la posibilidad de convivir, hacer comunidad no significa restituir intacto un lazo previo, sino
sostener, aun de manera precaria, una relación abierta al otro. Del mismo modo, el espacio en común
no aparece como un lugar reconciliado, sino como un ámbito en disputa, hecho de fragilidad, trabajo,
tensión e invención. Precisamente por eso su producción resulta políticamente significativa: porque
impide que la herida se cierre en forma de aislamiento absoluto.

Como escribió Walter Benjamin (2008), “nada de lo que tuvo lugar alguna vez debe darse por
perdido para la historia” (p. 18). En ese sentido, resulta fundamental para quienes buscamos reflexionar
y teorizar sobre fenómenos teatrales atender cómo una práctica se duele y se transforma para responder
a su tiempo; explorar cómo se manifiestan las teatralidades atravesadas por fronteras externas e inter-
nas; y reconocer cómo se configuran por, ante y para la emergencia. Así, la frontera deja de ser solo una
figura del límite para revelarse también como un campo de disputa. Si hiere al separar y fragmentar,
estas prácticas muestran que también puede ser intervenida, atravesada y parcialmente desbordada
mediante acciones estético-afectivas que rehacen la relación entre cuerpo, espacio y comunidad. Leer
las teatralidades de la emergencia desde esta clave permite reconocer en ellas, además de respuestas a
un contexto violento, formas situadas de imaginación ética y política: modos de volver a preguntar, en
medio del daño, qué significa todavía habitar juntos o sostener, aunque sea de manera frágil, un mundo
en común.

En el libro *Sujetos del dolor, agentes de dignidad*, Veena Das (2008) se cuestiona cómo al-
guien puede reapropiarse de un espacio marcado por la destrucción. A través de las experiencias que
encuentra y recaba en su reflexión, concluye que una de las formas en que alguien puede reapropiarse
de su mundo no es a través de un ascenso hacia la trascendencia, sino a través de un descenso hacia
lo cotidiano (p. 223). Ahora bien, ese descenso no es entendido de forma peyorativa, sino como un
trabajo paciente que implica asimilar y aprender a vivir esa realidad alterada, involucrando tanto a la
razón como a los afectos: “El nuevo riesgo es no dejar de vivir, de hacer, a pesar del riesgo”, me afirmó
Sergio Aguirre de DOSCE, “hay un heroísmo que no se reconoce en salir a vivir el día a día, en no sus-
pender las acciones cotidianas. Hay mucho que defender, y no vamos a permitir que nos lo arrebatén”
(como se citó en González Enríquez, 2018, p. 58). Las prácticas situadas de las compañías les permiten
vincularse con su comunidad; a través de sus procesos y acciones de cuidado es posible vislumbrar
ensamblajes, complicidades e incluso formas de resistencia ante las violencias y los límites impuestos
por las fronteras, donde, a pesar de todo, se insiste en sostener tanto la vida como los espacios en común
en los mundos precarios que habitamos.

Referencias

- Benjamin, W. (2006). El origen del trauerspiel alemán. En R. Tiedemann & H. Schweppenhäuser (Eds.), *Obras* (Libro I, Vol. 1, pp. 223-430). Abada Editores.
- Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Itaca; Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Belvis, E. (2015). Hogar: Un deseo no operativo. En J. A. Sánchez y E. Belvis (Eds.), *No hay más poesía que la acción: Teatralidades expandidas y repertorios disidentes* (pp. 249-253). Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas; Paso de Gato.
- Clark, L. B. (2015). Ruined landscapes and residual architecture. *Performance Research*, 20(3), 84-88. <https://doi.org/10.1080/13528165.2015.1055084>
- Correa-Cabrera, G. (2016). Militarización y violencia en Tamaulipas. En R. Benítez Manaut y S. Aguayo Quezada (Eds.), *Atlas de la Seguridad y Defensa de México* (pp. 181-189). CASEDE; Instituto Belisario Domínguez, Senado de la República.
- Das, V. (2008). *Sujetos del dolor, agentes de dignidad*. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas; Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.
- De Mauro Rucovsky, M. A. (2025). *Bios precario: Cultura y precariedad en Latinoamérica* (2.^a ed.). Bajo Tierra Ediciones.
- Didi-Huberman, G. (2018). *Sublevaciones* (pp. 6-15). Museo Universitario Arte Contemporáneo UNAM; Editorial RM. https://muac.unam.mx/assets/docs/folio_064_sublevaciones.pdf
- Diéguez, I. (2013). *Cuerpos sin duelo: Iconografías y teatralidades del dolor*. DocumentA/Escénica Ediciones.
- Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales: Teatralidades, performatividades, políticas*. Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas; Paso de Gato.
- DOSCE La Compañía /artes y oficios. (2026, 27 de marzo). En DOSCE talleres celebramos el Día Mundial del Teatro. Hoy 27 de marzo celebramos un espacio que nos mueve... [Publicación con video]. Facebook. <https://www.facebook.com/share/v/1EScQcYeVp/>
- Escolar, C. & Besse, J. (Coords.). (2011). *Epistemología fronteriza: Puntuaciones sobre teoría, método y técnica en ciencias sociales*. Eudeba.
- Espino, M. (2025, 01 de agosto). Sexenio de AMLO, el más violento de la historia: Inegi; registra 202 mil asesinatos en el país. *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.mx/nacion/sexenio-de-amlo-el-mas-violento-de-la-historia-inegi-registra-202-mil-asesinatos-en-el-pais/>
- García Hernández, J. L. (2017, 21 de junio). Nunca antes, hasta donde hay registro, México tuvo días tan violentos en ‘tiempos de paz. *Sin Embargo*. <http://www.sinembargo.mx/21-06-2017/3245832>.
- González Enríquez, L. L. (2018). *Teatro de la emergencia: Una pesquisa cartográfica sobre teatralidad y violencia en Tamaulipas* [Tesis de maestría inédita]. Universidad Nacional Autónoma de México.

- Gómez, C. (2026, 26 de febrero). Hombres colgados y secuestros: Tampico dejó atrás siete años negros de inseguridad cuando aprendió a cuidarse en comunidad. *Milenio*. <https://www.milenio.com/estados/violencia-tampico-ciudadania-logro-recuperar-seguridad>.
- Landeros, F. [@ferlandebrios]. (2013, 27 de julio). *Me encuentro en un problema terrible...* [Actualización de estado]. Facebook. https://www.facebook.com/ferlandebrios?hc_ref=ARTOedw6mCa_kgKMhetC5l-DGjCV7yk31i1oCGx3ArpL3vUzWcSkJLq_4U5aDTLCs
- Nieto Castillo, S. (2022, 31 de mayo). ¿Qué está pasando en Tamaulipas? *La Jornada*. <https://www.jornada.com.mx/2022/05/31/opinion/012a1pol>
- Puig de la Bellacasa, M. (2017). *Matters of care: Speculative ethics in more than human worlds*. University of Minnesota Press.
- Quesada, F. (2015). Autoexclusión. En J. A. Sánchez y E. Belvis (Eds.), *No hay más poesía que la acción: Teatralidades expandidas y repertorios disidentes* (pp. 242–243). Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas; Paso de Gato.
- Saldierna, G. (2021, 11 de julio). Recuperan media tonelada de restos óseos en La Bartolina. *La Jornada*. <https://www.jornada.com.mx/notas/2021/07/11/politica/recuperan-media-tonelada-de-restos-oseos-en-la-bartolina/>
- Turati, M. (2016, 31 de agosto). San Fernando: El terror que jamás se ha ido. *Proceso*. <http://www.proceso.com.mx/453016/san-fernando-terror-jamas-se-ha-ido>.
- U.S. Mission to Mexico. (2026, April 27). *Security Alert: Criminal roadblocks and unrest in Reynosa*. U.S. Embassy & Consulates in Mexico. <https://mx.usembassy.gov/security-alert-security-alert-criminal-roadblocks-and-unrest-in-reynosa/>