

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

FECHA DE PUBLICACIÓN: 28 de julio de 2026

DOI: <https://doi.org/10.29105/de.v3i5.55>

■ Introducción Conceptualizar las fronteras en (la) escena

Rocío Judith Galicia Velasco¹

Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU-INBAL) /

Ciudad de México, México

Contacto: rociogalicia90@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-7703-5414>

Zaida Godoy Navarro²

Fashion Institute of Technology-State University of New York / Nueva

York, Nueva York, Estados Unidos

Contacto: zaidagodoynavarro@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-1014-7822>

¹Investigadora especializada en el estudio del teatro fronterizo y el dramaturgismo en México. Su investigación sobre fronteras comenzó en 2003. Es autora de los libros: *Dramaturgias fronterizas* y *Dramaturgia en contexto I y II*. Imparte clases en el INBAL y la UNAM. Fue presidenta de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (2022-2025). Actualmente es directora del Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, INBAL.

² Doctora en Lenguas y Literaturas Hispánicas por el Centro de Graduados de City University of New York; Maestría en Literatura Comparada por la Universidad de Carolina del Norte en Chapel Hill. Sus intereses académicos se centran en el teatro latinoamericano contemporáneo, con especial énfasis en el teatro mexicano. Su trabajo aborda los estudios del género, particularmente las masculinidades, así como temas relacionados con la violencia, la justicia social, la inmigración y la ecología. Actualmente se desempeña como catedrática en el Fashion Institute of Technology–SUNY.



Introducción

Conceptualizar las fronteras en (la) escena

Este primer dossier de *Dialéctica Escénica* se focaliza en el análisis de los tiempos convulsos que atravesamos, tanto a nivel político como conceptual. Las guerras, los movimientos migratorios, las desapariciones forzadas, la incertidumbre, la resistencia social y la esperanza inevitablemente dejan su impronta en los contenidos y la morfología de las artes escénicas contemporáneas. Desde esta perspectiva aparecen las fronteras como método crítico para el análisis de la escena. Si bien el punto de partida son las problemáticas contenidas en el teatro de la norfrontera de México, estas emergen también en piezas de otras tierras y mares. Desde el teatro, la teatralidad y el performance es evidente que las propuestas creativas activan miradas críticas, compromisos est/éticos y propician el contacto sensible con sus espectadoras y espectadores.

El concepto *frontera* se desplazó de su inscripción militar y luego territorial hacia una transformación multidimensional en el intento de diversos pensadores por explicar la complejidad de fenómenos que caracterizan nuestra época. Transitamos de la idea de límite natural (ríos, océanos o montañas) hacia delimitaciones políticas, militares, administrativas y jurídicas. Más tarde nombró tránsitos disciplinares, conceptuales, procesos dinámicos, zonas de intercambio, mixturas, tensiones e hibridaciones. En este tenor, cabe preguntarse por qué las fronteras aparecen en diversas áreas del conocimiento como una especie de topografía para pensar problemas. En un ejercicio de *desfronterización*, coloquemos esta pregunta en el campo de las matemáticas; desde este lugar inédito para los estudios de las artes escénicas se nos advierte que los límites (pueden ser imaginarios) permiten entender los puntos críticos de un sistema. Esta idea se conecta con lo señalado por Heidegger: un límite no es el final, sino el lugar donde algo comienza a presentarse como lo que es. Es decir, entendemos que ahí conviven la sujeción y el freno, pero también la dinamización y la potencia de interconexión con algo que se sabe más allá. Eso que se imagina del otro lado configura el deseo: se piensa que es mejor. De ahí la necesidad de franquear los muros, los campos minados, la militarización, el mar, el desierto, la selva y los más sofisticados sistemas basados en nuevas tecnologías para ubicar e inmovilizar.

Al extrapolar estas ideas hacia el teatro, las teatralidades y las performatividades contemporáneas aparece un conjunto creciente de piezas, fenómenos y representaciones susceptibles de ser estudiadas desde el emplazamiento de los estudios de frontera. Esto supone un análisis interdisciplinar que ubica no solo los puntos críticos de nuestra cronotopía, sino los cada vez más frecuentes desbordamientos disciplinares que devienen en la necesidad de elaborar otras lentes teóricas que partan de lo situado y con perspectiva decolonial.

El teatro fronterizo que desde los años 80 del siglo XX surgió en la norfrontera de México es un esfuerzo seminal que nutre algunos de los trabajos contenidos en este dossier. No obstante, hay otras aproximaciones teórico-prácticas desarrolladas en otras geografías, por ejemplo: en España, el Teatro fronterizo de José Sánchez Sinisterra; en Colombia, la Dramaturgia fronteriza de Liliana Alzate Cuervo; en México, especialmente el Teatro fronterizo de Enrique Mijares; y en Uruguay, el Teatro de

fronteras de Gustavo Remedi. En todos los casos, lo fronterizo surge como método crítico para explicar las problemáticas específicas partiendo del des/encuentro que supone “habitar” al menos dos realidades o territorialidades naturales, artificiales o simbólicas. Hay un malestar, una pulsión y la posibilidad de un tránsito rebelde en oposición a la sedentarización, domesticación, aceptación o control. Las fronteras son reales para los seres humanos, pero paradójicamente no para los objetos, o más concretamente, para las mercancías. Pensar que una familia no se puede reunir por la condición “ilegal” de algunos de sus integrantes y observar que armas, drogas o piezas arqueológicas cruzan sin mayor control es ver uno de los rostros más crueles del capitalismo, esa máquina de producción de seres vulnerables.

Hoy observamos fronteras muy conflictivas en el mundo, caracterizadas por el alto grado de violencias presentes en el territorio. Tal sería el caso de la frontera en guerra entre Rusia y Ucrania; la frontera militarizada entre Corea del Norte y Corea del Sur; la frontera del exterminio entre Palestina e Israel; la disputada frontera entre Afganistán y Pakistán; y la frontera México y Estados Unidos, con el más intenso tráfico de migrantes que enfrentan la muerte en su cruel travesía.

Esta frontera se caracteriza no solo por el intenso tránsito migratorio, sino por ser el límite entre el imperio y América Latina. También por ser una frontera lingüística, étnica y con enormes desigualdades. En la historia común de Estados Unidos y México hay disputas territoriales, robos, tráfico de drogas, alcohol, armas y personas víctimas de trata. Compartimos una historia caracterizada por la asimetría, la violencia y la instauración de la industria maquiladora y diversos vertederos.

A la anterior descripción se suma la idea de un dispositivo-frontera, para el cual ya no es necesaria la materialidad divisoria de un muro, una cerca o un frente, sino que se introyecta el límite, la prohibición y el control, ya sea a nivel tecnológico (sensores o monitores de patrullaje) o a nivel de ideas. Este dispositivo-frontera es el triunfo del miedo. No opera solo en lo geográfico, surge en cualquier parte cuando nos prohibimos avanzar.

Pese a lo que hasta aquí se ha descrito, hay personas que viven en ambos países: entre semana en uno y los sábados y domingos en el otro. Hay historias de personas que se hicieron empresarios del otro lado, que estudiaron en prestigiosas universidades, que son profesionales bilingües y transitan ambos países en autos de lujo. Sí, sabemos de esas historias, pero son muy escasas. Citamos estos ejemplos porque nos permiten situar que hay cruces trasfronterizos que inauguraron otra cultura.

En el ámbito de la escena, ¿cómo se activa una propuesta fronteriza que aterrice en el nivel del contacto con los otros y convoque una interpelación? No solo se trata de la descripción de los hechos o problemáticas, sino de presentar estructuras que permitan la construcción de sentido sobre el contexto y a partir de la propia experiencia. Estas creaciones no son asépticas, intencionalmente ponen el dedo en la llaga, traen al escenario aquello que se intenta silenciar, invisibilizar o borrar. Se trata de obras que recrean memorias incómodas y sacan a la luz lo denso, o las tinieblas, como señala Giorgio Agamben.

La frontera permite trabajar con obras del pasado que revisitan la historia o que no quieren olvidar los traumas del presente, al igual que permite vislumbrar el futuro porque tiene un fundamento móvil. También posibilita profundidad reflexiva, así como un acercamiento a realidades que parecieran imposibles de tratar por su violencia, por lo extenuante, lo profundamente rompedor, la desesperanza

y la frustración. Comprender la frontera puede ayudar a establecer relaciones que de otra forma no podríamos imaginar, relaciones internacionales, desplazamientos intercontinentales o contextos tan complejos como la insularidad.

La fractura que representa la escena fronteriza también está arraigada en el acontecimiento poético. Se trata de obras que se alejan de las estructuras lineales, aspecto que conlleva un rompimiento con lo instituido. A decir de Enrique Mijares, en estas obras encontramos elementos como la multifocalidad, la simultaneidad, la fragmentación, los juegos del tiempo y los personajes múltiples o la ausencia de estos, solo por citar algunas características que esbozan la orientación de esos textos. Antes que apostar por estructuras cerradas, encontramos la exposición abierta de temas, la ambigüedad y la invitación al espectador a que se implique como coautor de la creación. Es decir, son propuestas que esperan ser completadas con la experiencia y el conocimiento de sus espectadoras y espectadores.

En los últimos años, las fronteras como método crítico han sido retomadas por estudiosos y estudiosas de otras latitudes para analizar problemáticas análogas. En este dossier se reúnen las miradas críticas de personas de México, Chile-Francia, Costa Rica, Cuba y España. También es justo decir que las personas que llevaron a cabo la dictaminación doble ciego proceden de diversas geografías. En las siguientes páginas emergen temas asociados a las fronteras como la migración, el feminicidio, la búsqueda de personas desaparecidas, la resistencia ciudadana, los encuentros supra-nacionales y transculturales, el saber fronterizo y mestizo, el saber fronterizo como producción de sentido y la crisis social que genera los procesos migratorios.

El primer artículo de este dossier toma la frontera en su significado más literal al centrarse en la producción escénica de un lado de la franja política entre México y Estados Unidos. En *Utopía y frontera en el teatro del norte de México: Espacios de resistencia y experimentación temporal*, Gonzalo Toledo Albornoz se propone probar que, aunque se pueda hablar de una ausencia del “giro performativo” del fin del siglo XX en el teatro del norte de México, la superposición de temporalidades y el manejo de mitos, archivos y testimonios le permiten relacionarse no solo con el presente, sino también con el futuro, a pesar del contexto catastrófico, a través de la gestación de utopías. Toledo Albornoz nos recuerda que ese contexto no es tan solo una cuestión nacional sino totalmente dependiente de la relación con el país vecino del norte. El ensayo distingue dos momentos emancipatorios del teatro de fronteras con el del centro del país y se centra de modo especial en el segundo, caracterizado por la irrupción de las mujeres dramaturgas en la representación del feminicidio en los escenarios fronterizos. Frente a la espectacularización del crimen en las obras de dramaturgos hombres, el teatro de mujeres —y en particular las dos obras que se analizan de la compañía juarense Teatro de Arena y su directora Perla de la Rosa— actúa con sensibilidad y respeto hacia las víctimas y familiares del feminicidio, mientras que también responde con estrategias de resistencia propias.

El siguiente artículo nos lleva a Sinaloa, otro estado mexicano del noroeste, y continúa con un enfoque en teatro de mujeres a través de *Proyecto Aroma*, trilogía que surgió del acompañamiento a buscadoras de personas desaparecidas de forma forzada por parte de la fundadora de La Terca Teatro, Teresa Díaz del Guante. En *Maternidad sin fronteras en Proyecto Aroma*, de Teresa Díaz del Guan-

te, Yilietzi Vieyra Vázquez extiende el concepto de frontera al cuerpo para demostrar cómo en estas dramaturgias de la búsqueda el cuerpo de una madre se desfronteriza. Es decir, a través de una serie de resignificaciones y desdibujamientos de diversos tipos de frontera (geográfica, afectiva, familiar, gastronómica) en las tres piezas *Sabueso*, *Aroma* y *Monstruo bajo tierra*, una madre buscadora se acerca a otros cuerpos física y afectivamente para en seguida reterritorializarse y consolidarse como maternidad colectiva.

Un tercer artículo, *Cartografías de la frontera: Teatralidades de la emergencia, cuidado y producción de lo común en Tamaulipas*, también parte de la frontera como espacio geopolítico al centrarse en prácticas teatrales del otro lado del norte mexicano como es Tamaulipas. Como en los dos artículos anteriores, estas prácticas son también entendidas como formas de resistencia que conforman lo que Lucía Leonor González Enríquez ya denominó en su tesis de maestría “Teatro de la emergencia”. En esta ocasión la autora re-visita su investigación anterior para expandir la categoría de frontera y pluri-significarla: la frontera es en este trabajo posicionamiento crítico, dispositivo organizativo y experiencia encarnada. Las teatralidades de la emergencia de Teatro para el Fin del Mundo, DOSCE La Compañía, Gato Negro Teatro y Colectivo Trueque retan la interiorización de un régimen intimidatorio a partir de formas de resistencia que van más allá de la producción creativa. Se trata de prácticas espaciales no solo estéticas, sino también éticas, que devienen en lo que González Enríquez llama “contrageografías afectivas” y que tienen como mayor logro abrir posibilidades de comunidad a pesar del miedo y la inseguridad.

Los dos textos que siguen sitúan a la frontera como categoría analítica dentro de la teoría descolonial. Se sirven de un concepto amplio de la frontera desde la cual se generan saberes pertinentes a la realidad contemporánea. Además, la frontera se entiende más como punto de contacto que como marca de delimitación; es así que ambos artículos establecen relaciones entre México y el exterior.

En *Fronteras inmateriales: Las conexiones del teatro de Rascón Banda en Costa Rica*, Carlos Salazar Zeledón se ocupa del traslado de la obra de un dramaturgo fronterizo, el chihuahuense Víctor Hugo Rascón Banda, a los escenarios costarricenses desde los 90 hasta la actualidad. Catherine Walsh y Walter Mignolo, por un lado, y Jorge Dubatti y Gloria Anzaldúa, por otro, componen el marco teórico con el que el investigador analiza cómo el público y la crítica de Costa Rica han acogido y respondido a casi una decena de obras rasconbandianas. A pesar de las particularidades territoriales entre México y Costa Rica, Salazar Zeledón encuentra puntos de encuentro supranacionales y transculturales que explica a partir de la creación del término “fronteras inmateriales”. En particular distingue el efecto de un trío de obras: *Voces en el umbral*, *La mujer que cayó del cielo* y *La Malinche*, que suponen un despertar descolonial para la sociedad costarricense por la marginalidad y la cualidad de mestiza de sus protagonistas femeninas.

Por su parte, Antonio Prieto Stambaugh y Francisco Javier Ponce Orozco acuden al concepto de lo circunatlántico y relacionan México con las Islas Canarias para rescatar la historia de la explotación de la grana cochinilla y el tinte rojo que este insecto desprende a través del proyecto *Rojo descolonial* de Gloria Godínez. *Saber fronterizo y performatividad circunatlántica: Rojo descolonial*, de Gloria Godínez añade al énfasis en el teatro de mujeres de los artículos anteriores una perspectiva

ecológica. De las presentaciones performáticas —tanto individuales como colectivas— y los trabajos videográficos de Godínez se desprenden un saber fronterizo y mestizo (Mignolo/Anzaldúa) del cual aprender para relacionarnos de forma más sostenible con nuestro entorno actual. Si formalmente se trata de un trabajo que diluye fronteras de géneros artísticos, la relación cochinilla/actriz supone también un desdibujamiento de los márgenes entre lo humano y lo no humano.

Por último, los dos artículos finales ofrecen un giro de tuerca al concepto de frontera al aplicarse a realidades insulares en las que el mar es el margen divisorio que limita al territorio completo con su exterior. Leer *Una tempestad, de Aimé Césaire: La frontera como dispositivo crítico para interrogar al poder* continúa el interés por el pasado colonial del ensayo anterior. Su autor, Michel Fidel Cruz Gomez, nos lleva a la Martinica, isla caribeña en la que, a diferencia del resto de los textos del dossier, no se habla español, pero que comparte una historia de colonialismo con toda Latinoamérica. Cruz Gomez parte de Rocío Galicia y Roxana Rodríguez Ortiz para entender la frontera como lugar de producción de sentido, desde el cual se analiza la adaptación que hizo Aimé Césaire de *La tempestad* de Shakespeare. Es gracias al marco teórico fronterizo que Cruz Gomez puede dimensionar la violencia estructural activa de la obra, así como los desplazamientos de lenguaje, personajes y relaciones de poder. En particular destaca la presentación de los cuerpos racializados de Calibán, Próspero y Ariel para representar las dimensiones del conflicto colonial. *La tempestad* pasa a ser de un texto canónico a un espacio fronterizo de disputa y situado para visitar la historia colonial del Caribe desde una postura crítica.

Finalmente, *Emigración, familia y teatro cubano contemporáneo: Trazos de una Isla en sus mapas posibles* de Eberto García Abreu se centra en otra isla del Caribe, Cuba, a partir del desarrollo teórico del concepto de frontera de Rocío Galicia y Enrique Mijares. En concreto, García Abreu se interesa por la idea de hipertextualidad de Mijares y por cómo Galicia resalta el movimiento expansivo y el conflicto social en su pensar fronterizo. Añadiendo también teóricos como Fernando Ortiz y Manuel Moreno Fraginals, el artículo nos conduce por una reflexión sobre los procesos migratorios cubanos con un tono personal y de urgencia que se concretiza en el comentario de cuatro obras cubanas: *10 millones* de Carlos Celdrán, *Jacuzzi* de Yunió García Aguilera, *Entropía* de Lilianne Lugo, *8 grados al noreste* de Charles Wrapner y *El Collar*, creación escénica de Osvaldo Doimeadiós. Con este trabajo cerramos el dossier regresando a la categoría de los afectos a través de la repercusión de la emigración en la familia como configuración estructural. Por la diversidad de registros familiares presentada en las obras analizadas de García Abreu, entendemos que la familia es una estructura más y, dadas las circunstancias migratorias particulares de Cuba, se desdibuja como lo hacen las muchas otras fronteras descritas en los artículos precedentes.

Más que ofrecer respuestas concluyentes, este dossier propone abrir un espacio de diálogo desde las artes escénicas para pensar un presente marcado por la fractura, el desplazamiento y la disputa por la vida. Las contribuciones aquí reunidas muestran que la frontera no constituye únicamente una línea divisoria ni un objeto de estudio circunscrito a determinadas geografías; es, ante todo, una categoría epistemológica capaz de revelar las tensiones que atraviesan nuestros cuerpos, territorios, memorias

y formas de convivencia. En este sentido, las teatralidades fronterizas no sólo representan los conflictos de nuestro tiempo, sino que producen conocimiento situado, ensayan otras formas de relación y hacen visible aquello que el poder pretende mantener en los márgenes.

Esperamos que las páginas que siguen contribuyan a fortalecer los estudios de frontera como un horizonte fértil para la investigación escénica contemporánea y, al mismo tiempo, inviten a ampliar este diálogo hacia otras latitudes, disciplinas y experiencias. Si toda frontera señala un límite, también anuncia un comienzo. Que este dossier sea, entonces, una invitación a seguir cruzando, interrogando y transformando los bordes desde donde hoy pensamos, creamos y habitamos el mundo.