

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

Vol. 3 Núm. 4 (2026). enero – junio 2026 | dialecticaescenica.uanl.mx





UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

DIRECTORIO

Dr. Santos Guzmán López / **Rector UANL**

Dr. Mario Alberto Garza Castillo/ **Secretario General UANL**

Dr. Jaime Arturo Castillo Elizondo / **Secretario Académico UANL**

Dr. José Javier Villarreal Tostado / **Secretario de Extensión y Cultura**

Mtra. Adriana Briceño Arreazola / **Directora de la Facultad de Artes Escénicas**

CONSEJO EDITORIAL EXTERNO

Dra. Eréndira Rebeca Villanueva. Universidad Autónoma de Nuevo León, México

Mtro. Sergio Rommel Alfonso Guzmán. Universidad Autónoma de Baja California, México

Dra. Sandra Guadalupe Altamirano Galván. Universidad Autónoma de Nuevo León, México

CONSEJO EDITORIAL INTERNO

M.A. Deyanira Triana Verástegui. Facultad de Artes Escénicas, UANL, México

Dra. Emma Alicia Lozano García. Facultad de Artes Escénicas, UANL, México

M.H. Olivia Janneth Villarreal Arizpe. Facultad de Artes Escénicas, UANL, México

M.A. Jeany Janeth Carrizales Márquez. Facultad de Artes Escénicas, UANL, México

COMITÉ CIENTÍFICO NACIONAL

Dra. Rocío Galicia. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli CITRU-INBAL, México

Dra. Verónica Lizett Delgado Cantú. Universidad Autónoma de Nuevo León, México

Dra. Ana Cristina Medellín Gómez. Universidad Autónoma de Querétaro, México

Dr. Jorge Francisco Aguirre Salas. Universidad Autónoma de Nuevo León, México

Dra. Rocío Luna Urdaibay. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

PhD. Alicia del Campo. California State University, Long Beach, Chile/EEUU

PhD. Lola Proaño Gómez. Universidad de California, Irvine, Ecuador/Argentina

Dr. Ezequiel Lozano. Universidad de Buenos Aires, Argentina

Dra. Daniela Alejandra Cápona Pérez. Universidad de Chile, Chile

Dr. Gino Luque Bedregal. Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú

Dr. Carlos Salazar Zeledón. Universidad de Costa Rica, Costa Rica

EDITOR EN JEFE

Dr. Jesús Eduardo Oliva Abarca. Facultad de Artes Visuales, UANL, México

COORDINACIÓN DE VINCULACIÓN

M.A.E. Mayra Daniela Leal. Facultad de Artes Escénicas, UANL, México

EDITORES TÉCNICOS

M.A. Armandina Yarezi Salazar Díaz. Facultad de Artes Escénicas, UANL, México

M.A.E. Bernardo Martínez Evaristo. Facultad de Artes Escénicas, UANL, México

ASISTENCIA EN CORRECCIÓN DE ESTILO Y REDES SOCIALES

Lic. Beatriz Cruz Vallarta. Estudiante de la Maestría en Gestión y Producción de Proyectos Artísticos y Culturales de la Facultad de Artes Escénicas UANL.

CORRECTOR DE RESUMEN EN INGLÉS

M.E. Sylvia Graciela González Díaz. Facultad de Artes Escénicas, UANL, México

DISEÑO GRÁFICO

Lic. Montserrat Jara Castillo. Facultad de Artes Escénicas, UANL, México

IMAGEN DE LA PORTADA

Van Hugo



Dissoluta (dir. Ranny Piñero), Compañía de Danza Contemporánea de la Facultad de Artes Escénicas

Dialéctica Escénica. Revista de la Facultad de Artes Escénicas UANL, Vol. 3, Núm. 4 (2026). enero-junio 2026, es una publicación semestral de acceso abierto editada por la Universidad Autónoma de Nuevo León, a través de la Facultad de Artes Escénicas UANL, Calle Praga y Trieste s/n, Fraccionamiento Las Torres, Campus Mederos, UANL. C. P. 64930, Monterrey, Nuevo León, México. *Dialéctica Escénica. Revista de la Facultad de Artes Escénicas UANL* reserva del derecho exclusivo de uso del nombre bajo la licencia a 04-2024-040817242200-102. ISSN 3061-7545. Correo electrónico: dialectica.escenica@uanl.mx. Dirección web: <https://dialecticaescenica.uanl.mx/index.php>. Editor responsable: Dr. Jesús Eduardo Oliva Abarca. Responsable de la última publicación: M.A.E. Bernardo Martínez Evaristo y M.A. Armandina Yarezi Salazar Díaz. Fecha de la última modificación: 31 de enero de 2026.

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

Índice

■ *Artículos de investigación*

- 5** **La legislación del trabajo en artes en México: Una asignatura pendiente**
Labor Legislation and Artistic Work in Mexico: An Outstanding Issue

Ahtziri Eréndira Molina Roldán

- 24** **Descolonizando la escena:**
Canon hegemónico, silencios y resistencias en la escenografía mexicana
(1895-1975)
Decolonizing the Stage: Hegemonic Canon,
Silences, and Resistances in Mexican Scenography (1895-1975)
Patricia Ruíz Rivera

- 48** **El sacrificio autoficcional como medio para la construcción del cuerpo**
poético: Identidad poética de María Velasco en *Talaré a los hombres de*
sobre la faz de la tierra
Autofictional Sacrifice as a Means of the Poetic Body Contruction: The Poetic
Identity of María Velasco in *Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra* (I Will
Cut Men Down from the Face of the Earth)
Mayra Valeria Carbajal Silva

■ *Artículos de reflexión*

- 63** **El bailarín clásico y sus esferas corporales hacia un cuerpo**
sistémico
The Classical Dancer and His Bodily Spheres Towards a Systemic Body
Jessica Patricia Aguillón Núñez
Arturo Rico Bovio

- 76** **Movimiento dancístico y su influencia en la composición**
musical para danza contemporánea
Dance Movement and Its Influence on Musical Composition for Contemporary
Dance
Arturo Charles Valdez
Jorge Rodrigo Sigal Sefchovich

- 92** **Serie: ¿Cómo te atreves? Segunda parte: La maternidad no es la culpable**
Series ¿Cómo te atreves? Part Two: Motherhood Is Not to Blame
Patricia Oliva Barboza
Luisa Pérez Wolter

■ *Reseñas*

- 110** **Teatralidades afectivas: Para una historia material de las**
artes escénicas desde América Latina
David Rivera Batista
Hugo Octavio Salcedo Larios

- 116** **En busca del espectador o del teatro de secesión**
Pablo Tepichín

- 121** **Nuevas brújulas:**
La dramaturgia como
herramienta fundamental para no perder el norte
Armandina Yarezi Salazar Díaz

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

RECIBIDO: 14 de octubre de 2025

ACEPTADO: 08 de enero de 2026

DOI: <https://10.29105/de.v3i4.29>

■ La legislación del trabajo en artes en México: Una asignatura pendiente Labor Legislation and Artistic Work in Mexico: An Outstanding Issue

Ahtziri Eréndira Molina Roldán¹

Universidad Veracruzana (UV) / Xalapa, Veracruz, MX

Contacto: ahtziri@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6722-4787>

¹ Investigadora y coordinadora del Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes (CECDA) de la Universidad Veracruzana (UV), donde investiga sobre: políticas culturales, legislación de las artes, trabajadores del sector creativo, gestión cultural y consumo cultural.

Actualmente coordina la investigación colectiva: Legislación cultural en América Latina: caso México inscrito en el Programa de Investigación de la Red Latinoamericana de Investigación en Artes.

Además, coordina el Doctorado en Estudios sobre Artes Escénicas y Performatividad: DESAEP y es parte del núcleo académico básico de la Maestría en Artes Escénicas, ambas de la Universidad Veracruzana. Es miembro de la Junta Académica de la Maestría Doctorado en Gestión de la Cultura de la Universidad de Guadalajara



La legislación del trabajo en artes en México: Una asignatura pendiente

Labor Legislation and Artistic Work in Mexico: An Outstanding Issue

Resumen

Este artículo conceptualiza, revisa y reflexiona sobre los elementos existentes del marco legal del trabajo artístico en México. Primero se propone una definición de este término desde el análisis del concepto “trabajo”; asimismo, se establecen categorías que permiten caracterizar la heterogeneidad y complejidad del trabajo en artes. Posteriormente, se presenta y analiza la legislación existente sobre el tema, esto es, leyes de carácter general y particular, así como aquellas relacionadas de manera adyacente. La metodología implementada consistió en la conformación de un normograma a partir de la investigación documental de las leyes federales y generales de los Estados Unidos Mexicanos. Con base en la sistematización de este marco legal y la identificación de sus elementos clave, se procedió al análisis de los conceptos esenciales para la investigación, así como al examen de las condiciones sociales del trabajo artístico. Finalmente, se presenta un balance de la situación jurídica, así como los principales retos y dificultades que enfrentan los artistas en su conceptualización, reconocimiento y ejecución desde el marco legal vigente. Esto invita a reflexionar sobre la responsabilidad de la sociedad y del Estado para garantizar que el trabajo artístico se desarrolle en condiciones de reconocimiento, dignidad y justicia social.

Palabras clave: legislación laboral, trabajo artístico, precariedad laboral, legislación para las artes.

Abstract

This article analyzes the legal framework governing artistic labor in Mexico, focusing on labor law regulations and their application to the arts sector. First, the article proposes a definition of this term grounded in an analysis of the concept of ‘work’; it also establishes categories that make it possible to characterize the heterogeneity and complexity of artistic labor. Subsequently, the existing legislation on the subject is presented and analyzed, including both general and specific laws, as well as those indirectly related. The methodology employed consisted of constructing a normogram based on documentary research of the federal and general laws of the United Mexican States. Based on the systematization of this legal framework and the identification of its key elements, the study proceeds to analyze the concepts essential to the research, as well as to examine the social conditions of artistic labor. Finally, an assessment of the legal situation is presented, outlining the main challenges and difficulties faced by artists in the conceptualization, recognition, and exercise of their work within the current legal framework. The aim is to invite reflection on the responsibility of society and the State to ensure that artistic labor is carried out under conditions of recognition, dignity, and social justice.

Keywords: labor legislation, artistic work, job precarity, legislation for the arts.

Introducción

En este artículo se comparten algunas reflexiones sobre las implicaciones de realizar quehacer artístico como trabajo dentro de un marco legal que pudiera conducir al ideal de vivir del arte. Respecto a ello, resulta fundamental identificar el marco legislativo federal en el cual se realizan estas actividades laborales y sus implicaciones para que estas tareas se lleven a cabo con parámetros claros para su generación, regulación, existencia, preservación y memoria.

Para la elaboración de este artículo se establece la problemática a desarrollar, el origen de la investigación, las preguntas de investigación, el marco teórico donde se caracteriza el trabajo artístico, así como se nombran otras publicaciones que han problematizado el marco normativo. Posteriormente, se señalan los principios metodológicos de la investigación que dan pie a esta contribución, para continuar con la enumeración de las leyes que resultan en el marco normativo para el sector. Con la finalidad de abonar a la discusión sobre las características e implementación del marco normativo, se establecen reflexiones sobre las características de conocimiento y uso por parte del sector creativo en sus tareas cotidianas.

Vivir del arte ha sido, en general, más un anhelo que una realidad para muchas personas que, con formación artística o no, han incursionado en el sector. Esta investigación considera que, en México, estamos ante varias problemáticas estructurales de la nación, así como particulares al sector, las cuales nos dejan muy lejos de la deseada condición de vivir del arte. Aunado a lo anterior, la pandemia de COVID-19 expuso las condiciones sociales y económicas de todos, permitiendo, a su vez, evidenciar y denunciar las condiciones precarias de trabajo —y, por ende, de vida— enfrentadas por el sector artístico.

Fue en este marco que, en diciembre de 2023, nació la investigación: *Legislación para las artes en América Latina: Un comparativo entre siete países*, realizada por 24 investigadores de 13 universidades de Argentina, Uruguay, Perú, Ecuador, Colombia, Costa Rica y México. Este estudio se realiza bajo el cobijo de la Red Latinoamericana de Investigación en Artes (Red LIA) y lo que aquí se presenta es resultado parcial de tal investigación, aún en ciernes.

Este artículo se guía a partir de cuatro preguntas clave:

1. ¿Cómo caracterizar el trabajo artístico? Esta interrogante se establece, con la finalidad de identificar a los sujetos de estudio.
2. ¿Cuál es la legislación existente sobre el trabajo artístico al respecto y cuál es su finalidad? Se presentan las normas federales, generales, particulares y adyacentes que le dan legalidad al trabajo en el sector.
3. ¿Cuáles son las condiciones actuales en las que se realiza el trabajo artístico? Se describen las características mayoritarias de trabajo del sector, quienes en su mayoría son trabajadores independientes.
4. ¿Qué elementos son deseables para que se desarrolle desde otra perspectiva? Con los elementos de la discusión se vislumbran algunos escenarios que podrían mejorar las condiciones de trabajo y vida de este grupo laboral.

Marco teórico y metodológico

Para el desarrollo de este artículo se ha realizado una investigación documental que ha integrado un normagrama² de las leyes federales y generales del país, así como la identificación del funcionamiento del sistema legislativo mexicano que permite reconocer los modos básicos en que estas leyes operan en la vida cotidiana. Con base en la sistematización de estas leyes y de la identificación de los elementos legislativos, se elaboró un reporte de las características del sistema, actualmente en proceso de edición.

Es importante mencionar que, en últimos años, especialmente a partir de la pandemia de COVID-19 (entre 2020 y 2021), la problematización académica de los estudios sobre condiciones de trabajo del sector creativo se ha vuelto, en general, un tema recurrente entre los estudiosos de la cultura en el mundo y nuestro país no ha sido la excepción. Así, Piedras (2004), en diálogo con García Cancini, hizo algunas de las primeras aproximaciones a la contabilización del sector cultural mexicano a partir de las mediciones de los registros obtenidos de las industrias protegidas por el derecho de autor.

Por su parte, Enrique de la Garza Toledo (2013), catedrático de la UAM, si bien no ha desarrollado una investigación estrictamente sobre el trabajo artístico, se dedicó a caracterizar el trabajo no clásico realizado por sectores laborales no tradicionales. Él también generó trabajos con colaboradores, quienes sí han buscado establecer parámetros para el trabajo en artes, en especial en las escénicas y de calle (Feregrino Basurto, 2018).

Guadarrama Olivera (2014) caracteriza las trayectorias de los trabajadores de la música y sus condiciones de trabajo intermitente y de multiempleo, mientras que **Sánchez Daza**, Romero Amado y Reyes Álvarez (2019) ponen en valor la formación escolar de los trabajadores y las de condiciones de trabajo del sector esperadas, ya sea asalariados o como trabajadores independientes. En ambos casos, destacan las condiciones de inminente flexibilización de trabajo y las implicaciones de precariedad en las que viven los trabajadores del sector.

Durante la pandemia, los trabajos de Jaramillo-Vázquez (2022), Molina y Garduño (2022) y Guadarrama Olivera, García Chanes y Tolentino Arellano (2023) señalaron cómo las malas condiciones laborales de la comunidad —algunas estructurales, otras más dadas las circunstancias— así como el poco manejo de la tecnología agudizaron la precariedad de estos trabajadores durante el distanciamiento social.

Sin embargo, el estudio de las condiciones normativas para el trabajo es más limitado. Entre las investigaciones existentes, Feregrino (2020) identifica, desde la reflexión sobre el ejercicio de los derechos de los actores y actrices, que en el ejercicio del poder existen características discriminatorias para el reconocimiento y aplicación de los derechos laborales enunciados. Por su parte, Reyes-Martínez y Andrade-Guzmán (2021 y 2023) enuncian, a través de métodos numéricos, cómo las condiciones de ejercicio de los derechos sociales y económicos del gremio brindan pocas posibilidades para el ejercicio pleno de los derechos de los artistas.

² El normagrama desarrollado se puede consultar en la página de Red LIA. <https://redlia.investigaciondebora.edu.co/proyectos-en-red/>

La categorización del trabajo artístico

Antes de abordar el concepto de trabajo artístico, conviene precisar primero qué se entiende convencionalmente como trabajo. De acuerdo con el Centro Interamericano para el Desarrollo del Conocimiento en la Formación Profesional, entidad dependiente de la Organización Internacional del Trabajo, es el “Conjunto de actividades humanas, remuneradas o no, que producen bienes o servicios en una economía, o que satisfacen las necesidades de una comunidad o proveen los medios de sustento necesarios para los individuos” (s.f., párr. 1)

Asimismo, resulta pertinente recordar que Karl Marx (2017/1867) estableció en su teoría del capital —la cual desarrolló a lo largo de varias conferencias y eventualmente concretó en su obra máxima *Das Kapital*— que en términos del capital el trabajador dispone de su fuerza de trabajo, es decir, es su propietario, puesto que no es el dueño de los medios de producción.

Por otro lado, la Ley Federal del Trabajo (LFT), emitida en abril de 1970, establece en su segundo artículo los fines del trabajo, el cual debe orientarse por el equilibrio entre el capital y el trabajo desde una perspectiva de justicia social: “Las normas del trabajo tienden a conseguir el equilibrio entre los factores de la producción y la justicia social, así como propiciar el trabajo digno o decente en todas las relaciones laborales” (LFT, 1970, art. 2°).

Del mismo modo, en dicho artículo se exponen las características del trabajo digno, el cual implica que no existe discriminación alguna, se cuenta con acceso a la seguridad social y se percibe un salario remunerador con capacitación continua y beneficios compartidos, además de laborar en un espacio seguro e higiénico. También incluye el respeto a los derechos colectivos de los trabajadores, como la libertad de asociación, el derecho a huelga y de contratación colectiva, así como la noción de igualdad sustantiva, la cual consiste en la igualdad de oportunidades considerando las diferencias entre los individuos (LFT, artículo 2°).

Hasta aquí se ha hablado de manera sucinta sobre las condiciones generales del trabajo. Sin embargo, para aproximarse a la definición del trabajo artístico, primero se recurre a la noción de trabajo no clásico que propone de la Garza Toledo (2013). Este autor desestima las nociones de trabajo inmaterial, trabajo informal, trabajo precario y trabajo intermitente que consideran de forma parcial distintas implicaciones de estos modos de empleo. Sin embargo, acuñó la noción de trabajo no clásico, la cual será útil para caracterizar la forma laboral a la que se refiere este artículo. Inicialmente, se recupera la idea de trabajo inmaterial planteada por Marx en de la Garza Toledo, la cual es caracterizada del siguiente modo:

Un ejemplo que utiliza es la representación de una obra de teatro en donde el teatro es propiedad de un capitalista, los actores son asalariados y el público paga por el espectáculo y el negocio debe generar ganancias para sostenerse y acumular capital. Según Marx, en este tipo de producción el producto primero es inmaterial y no material como lo es en la industria. Como buen filósofo, Marx no entendía por material solo lo físico material, que está diferenciado del productor y puede ser observado a través de los sentidos, sino entiende por material

lo objetivado; es decir que, aunque es producto del trabajo humano adquiere una existencia separada de su productor. Sin embargo, en un solo acto de la obra de teatro se produce el espectáculo (que no es sino una configuración de símbolos que adquieren significados para los espectadores), simultáneamente, se circula como mercancía hacia los compradores que son los espectadores y se consume en el mismo teatro por estos. Es decir, la producción simbólica que es la obra termina subjetivándose en el espectador y no puede ni almacenarse ni revenderse. El producto no se objetiva sino que se subjetiva. (2013, p. 317)

De lo anterior, se deduce que el trabajo no clásico se sublima: es efímero, pero es duradero.

Con este ejemplo, de la Garza Toledo define al trabajo no clásico como una actividad donde la participación del cliente es esencial para la producción y adquisición del producto, pues se generan símbolos transmitidos al cliente, o bien, porque la interacción misma es el producto en sí:

La intervención del cliente implica interacción con los trabajadores clásicos y, a veces, con otros actores aparentemente ajenos a dicho trabajo, así como intercambios simbólicos entre los sujetos del trabajo, incluyendo al cliente. Esto ocurre porque parte importante del trabajo no clásico es la producción e intercambio de símbolos (cognitivos, emocionales, morales, estéticos). (2013, p. 319).

Asimismo, concluye que el trabajo no clásico, más que aludir a un tipo de trabajo, puede ser un enfoque de análisis.

De la misma forma, este autor establece que los servicios se configuran como trabajos no clásicos y declara que su definición no está exenta de polémica, ya que depende del enfoque bajo el cual se analiza el fenómeno laboral. También enfatiza que, para la perspectiva jurídica, lo esencial es la observancia de la norma, independientemente del tipo de trabajo, salvo las excepciones previstas por ley.

Una vez efectuado el acercamiento al tipo de labor y servicio producido por el trabajo no clásico, se comparte una definición de artista, la cual se encuentra vinculada a esta tarea productiva. Dicha delimitación fue elaborada por el equipo de investigación de Legislación en Artes para América Latina.

En términos generales, se han establecido cuatro significados posibles. Las dos primeras acepciones se relacionan con dos niveles de “ocupación artística”, lo cual constituye una forma metodológicamente sencilla de delimitar a la población considerando su ocupación antes que el sector económico donde se desenvuelva. Así, se tienen:

Ocupaciones artísticas: artista en su sentido restringido. Incluye a personas que trabajan en las llamadas “bellas artes” (incluyendo el cine). Esta definición, de carácter utilitario, se apoya en las categorías brindadas por el Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales (SACPC) de México en sus diversos programas (SACPC, s.f.). La lista puede parecer muy amplia, sin embargo, se ha procurado incluir toda la variedad de tipos de trabajo creativo desempeñados en cada rama artística.

Las personas que reciben los apoyos de este sistema se dividen en dos categorías:

Creadores Artísticos:

- Artes visuales: escultura, fotografía, gráfica, pintura, dibujo.
- Composición musical: contemporánea, acústica, medios electrónicos.
- Coreografía: contemporánea, folclórica, étnica, diseño de escenografía, vestuario, iluminación, sonido.
- Medios audiovisuales: cine, video, guion.
- Teatro: dirección, dramaturgia, diseño de escenografía, iluminación, vestuario y sonido, performance.
- Literatura: ensayo, narrativa, poesía, traducción, letras en lenguas indígenas.

Ejecutantes (también llamados “creadores escénicos”):

- Artes circenses: payaso, actos aéreos, acróbata, equilibristas.
- Danza: bailarines de danza clásica, bailarines de danza contemporánea, bailarines de danza folclórica o étnica.
- Música: directores de orquesta o coro, cantantes, instrumentistas.
- Teatro: actrices y actores de cine y medios audiovisuales, actrices y actores de teatro, narradoras y narradores orales, actrices y actores de cabaret, actrices y actores de teatro de títeres y/o máscaras.

El sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales también establece una categoría de “interdisciplina”. Esta noción, aunque útil para incluir trabajo generado entre diversas disciplinas y con formatos que pueden considerarse alternativos, no resulta suficientes para incluir la variedad de formatos emergentes derivados de las postnarrativas artísticas.

La segunda acepción se deriva de las *ocupaciones artísticas: artista en su sentido ampliado*. Incluye a todos los que se desempeñan en la acepción anterior, pero también incluye a personas que se dedican al diseño gráfico, diseño de modas, diseño editorial, joyería, mobiliario, publicidad, etcétera. Como se puede ver, todo lo anterior va más allá de lo que tradicionalmente se considera como “bellas artes”.

Aquí puede incluirse la definición de artista proporcionada por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, por sus siglas en inglés):

Se entiende por “artista” toda persona que crea o que participa por su interpretación en la creación o la recreación de obras de arte, que considera su creación artística como un elemento esencial de su vida, que contribuye así a desarrollar el arte y la cultura, y que es reconocida o pide que se la reconozca como artista, haya entrado o no en una relación de trabajo u otra forma de asociación. (1981, p. 59).

Lo anterior implica no solamente a la persona creadora, sino que tiene como condición necesaria, para ser reconocida como tal, contar con prestigio dentro de su campo artístico. Esto significa que el reconocimiento y la valoración son aspectos clave para la identificación de un artista.

En esta acepción se incluye la lista presentada en el artículo 13 de la Ley Federal de Derechos de Autor (LFDA):

Los derechos de autor a los que se refiere esta Ley se conocen respecto a las obras de las siguientes ramas:

- I. Literaria;
- II. Musical, con o sin letra;
- III. Dramática;
- IV. Danza;
- V. Pictórica o de dibujo;
- VI. Escultórica y de carácter plástico;
- VII. Caricatura e historieta;
- VIII. Arquitectónica;
- IX. Cinematográfica y demás obras audiovisuales;
- X. Programas de radio y televisión;
- XI. Programas de cómputo;
- XII. Fotográfica;
- XIII. Obras de arte aplicado que incluyen el diseño gráfico o textil; y
- XIV. De compilación, integrada por las colecciones de obras, tales como las enciclopedias, las antologías, y de obras u otros elementos como las bases de datos.... (LFDA, artículo 13)

La tercera y cuarta acepción podrían agruparse en tanto que representan sectores de la cultura. Uno en sentido restringido (trabajadores del arte y de la cultura), el otro, en un sentido más ampliado (trabajadores del arte, de la cultura, de las artesanías y de las “industrias creativas”). No obstante, es preciso señalar que ambas categorías comprenden ocupaciones no necesariamente artísticas o culturales.

Trabajadores del arte y de la cultura. Incluye a las dos acepciones anteriores, pero también a todas las personas relacionadas de manera indirecta con estas actividades: promotores culturales, facilitadores, gestores, administradores, investigadores, promotores de espacios culturales, estudios culturales, etc.

Trabajadores del arte, de la cultura, de las artesanías y de las industrias culturales. Incluye no solamente las tres acepciones anteriores, también todo lo que se puede considerar “artesanía” (trabajo de creación y transformación no industrial). En general, esta acepción se utiliza para consideraciones económicas. Algunas Cuentas Satélite de Cultura y algunos indicadores económicos incluyen dentro del ramo de trabajadores de la cultura y del arte tanto a artistas –en su sentido más amplio posible– como a todo trabajo artesanal que no tiene propiamente el carácter de trabajo industrial-manufacturero. Esta acepción es por demás amplia y, por ende, poco rigurosa.

Entonces, como se observa, resulta complicado definir artista en términos laborales; como se verá en términos de legislación, resulta todavía más farragoso señalarlo. Así, Eduardo Nivón declaró que, en la consulta celebrada por un equipo de notables para la creación de la Ley General de Cultura del país, se decidió no enfrentar la dificultad para definir qué entendían los consejeros de este trabajo por cultura, mucho menos por arte (comunicación personal, 16 de agosto de 2024). Esto ha ocasionado más dificultades para comprender lo que cabe en esta noción, por la amplitud que tiene.

¿Cuál es la legislación existente para el sector? ¿Para qué sirve?

Con la finalidad de establecer un marco conceptual comparativo, se ha propuesto una clasificación en cinco campos o tipos de leyes. Con el propósito de organizar este estudio de manera clara y sistemática, a continuación se exponen las categorías mencionadas y sus respectivas descripciones.

- **Leyes generales:** normativas con rango de ley que regulan o impactan de forma nacional. No necesariamente son exclusivas del sector cultural o artístico, pero sí tienen una vinculación e impacto para el trabajo artístico en todo un país.
- **Leyes particulares:** normativas con rango de ley que regulan de manera particular a determinados sectores, por ejemplo, el cinematográfico, el editorial, el teatral, el musical, etc.
- **Leyes adyacentes:** normativas con rango de ley que regulan campos o temas del derecho asociados con el sector artístico o cultural, por ejemplo, leyes vinculadas con la materia económica, mercantil, civil, laboral, etc. Es decir, leyes nacionales que responden a ramas o subramas del derecho que, de alguna forma, se vincularán con el objeto del presente estudio.
- **Leyes orgánicas:** normativas con rango de ley cuyo principal propósito es la creación, regulación y organización de instituciones públicas del sector artístico.
- **Leyes ejemplares:** normativas con rango de ley que resultan ejemplares en un país y que se vinculan con el sector artístico. En este caso, se incluyen todas las leyes que pudieran haber quedado excluidas de las clasificaciones antes descritas, que son casos posiblemente únicos e incomparables y que resultan interesantes para describir.

La información provista en este estudio refiere únicamente al trabajo de los artistas, aquellas personas que dentro del sector creativo desarrollan tareas de esta índole en los ámbitos tradicionales de las artes: artes visuales, música, danza, teatro y literatura. También es importante señalar que, con fines comparativos, este documento no incluye documentos legales de menor rango que la carta magna, leyes generales, federales y orgánicas. Tampoco se incluyen normativas estatales, municipales, distritales o regionales, pues se volvería un listado muy extenso de legislación por revisar. Así, el presente estudio es de carácter general y, para cada caso, deberá complementarse con la legislación estatal y municipal pertinente para los análisis particulares.

La Constitución de los Estados Unidos Mexicanos, que es la ley fundamental del país, establece que el Poder Legislativo está conformado por dos cámaras: la de Diputados, que ostenta la representación popular, y el Senado, como garantía del pacto federal al encarnar la representación de las entidades federativas que conforman el Estado federal mexicano. Es este poder legislativo el encar-

gado de emitir las leyes que se pondrán en vigor para el desarrollo de la vida nacional. Dichas cámaras, además, brindan el marco legal que orienta la generación de planes, programas y políticas por parte del Poder Ejecutivo, encabezado por la presidencia. Asimismo, constituyen la base de trabajo del Poder Judicial, el cual se encargará de observar que dichas leyes se cumplan a cabalidad, así como de dirimir los conflictos que surjan de su infracción, malinterpretación u omisión en la vida nacional.

La Constitución Política Mexicana, por otro lado, puede concebirse en términos de Karl Loewenstein, quien establece qué es una constitución de tipo nominal, esto es: “una constitución que, si bien posee validez jurídica, no se adapta a la dinámica real del proceso político” (1976, pp. 213-214). Todo ello, por supuesto, ha generado la expectativa de que deje de ser una constitución nominal y se convierta en una constitución normativa, en la cual la regulación se relacione efectivamente con el orden concreto de la sociedad.

Leyes generales sobre las artes

En primer término, la Constitución Política es el marco legal que da origen a la forma de gobierno y estructura del país. La Constitución solo hace una referencia explícita al trabajo del artista o del creador cultural en el artículo 28, relativo a la prohibición de los monopolios productivos y de comercialización, en donde se exenta al trabajo artístico dadas sus particulares características de producción creativa a nivel individual y colectivo.

En segundo lugar, se encuentra la Ley General de Cultura y Derechos Culturales (LGCDC), que reafirma el derecho a la protección de los intereses morales y patrimoniales de los autores, ya sea por sus obras artísticas, literarias o culturales. Establece que “Toda persona ejercerá sus derechos culturales a título individual o colectivo” (artículo 9). Esto se encuentra vinculado al derecho de autor, pues establece que uno de los derechos culturales para todos los habitantes consiste en “la protección por parte del Estado mexicano de los intereses morales y patrimoniales que les correspondan por razón de sus derechos de propiedad intelectual, así como de las producciones artísticas, literarias o culturales de las que sean autores” (LGCDC, artículo 11, fracción VIII).

Además, en esta ley se establecen tres posibles fuentes de financiamiento gubernamental para las artes: la federal, las derivadas del erario de las entidades federativas y otros recursos complementarios. En cuanto a los estímulos fiscales dirigidos a particulares, hay dos vías específicas: el programa de estímulo fiscal conocido como Efiartes³ —basado en la deducción de impuestos— y el Programa Pago en Especie para los artistas plásticos. Ambas permiten que no exista contradicción en la aplicación de los estímulos fiscales y facilitan la participación de los artistas en los programas correspondientes.

Asimismo, es importante destacar que el artículo 123 constitucional hace referencia al trabajo y la previsión social donde, de manera general, se habla de la regulación de la relación entre patrones y trabajadores. Lo anterior incluye la reglamentación de las condiciones de contratación, las características del sueldo, de la protección social y de la jornada laboral, así como el derecho de organización libre y el derecho de huelga. Se incluye a los trabajadores del arte y de la cultura, aunque nunca se refiere a ellos de manera expresa, lo cual se amplía en la Ley Federal del Trabajo descrita posteriormente.

³ El acrónimo de este programa se refiere al Estímulo Fiscal a Proyectos de Inversión en la Producción Teatral Nacional; en la Edición y Publicación de Obras Literarias Nacionales; de Artes Visuales; Danza; Música en los Campos específicos de Dirección de Orquesta, Ejecución Instrumental y Vocal de la Música de Concierto y Jazz. Se aplica sobre el pago del Impuesto sobre la Renta (ISR).

De igual modo, se tiene la Ley General de Educación (LGE), que considera a la apreciación y creación artísticas como orientaciones relevantes en el sistema educativo nacional (artículo 18, fracción X).

Por último, se contempla la Ley Federal del Derecho de Autor, que define el concepto de autor como “la persona física que ha creado una obra literaria y artística” (artículo 12) e incluye el sistema de protección del derecho autoral en México, correspondiente al tema de creación en las 14 ramas ya mencionadas. Es fundamental destacar que esta normativa se relaciona con lo planteado en el artículo 27 de la Declaración Universal de Derechos Humanos: “Toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora” (Organización de las Naciones Unidas, 1948).

Leyes particulares

Solamente tres sectores tienen leyes particulares, pues las artes escénicas, teatro, danza, y música, no cuentan con marcos normativos específicos. Los sectores que sí cuentan con leyes particulares son:

1. Cine: la Ley Federal de Cinematografía regula la producción, distribución, comercialización y exhibición de películas, así como su rescate y preservación.
2. Literatura: la Ley General de Bibliotecas regula el depósito legal de libros y establece una clasificación de tipos de obra literaria. Además, la Ley de Fomento para la Lectura y el Libro establece los mecanismos que se deben atender para fomentar la lectura, así como los conceptos de precio único y cadena de valor del libro.
3. Artes visuales y arquitectura: la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas regula el proceso de protección y declaratoria de obras artísticas producidas por mexicanos en territorio nacional o en el extranjero. En términos de monumentos, se incluyen obras arquitectónicas.

También se tiene la Ley Federal de Telecomunicaciones y Radiodifusión, que regula lo relacionado al espectro radioeléctrico nacional y, específicamente, establece que los concesionarios de radiodifusión deben aprovechar y estimular los valores artísticos locales y nacionales, así como promover las expresiones de la cultura mexicana, de acuerdo con las características de su programación.

Como se advierte, la dirección que toma la legislación al respecto se dirige a las obras y productos artísticos, particularmente en lo correspondiente a sus condiciones de producción, distribución o conservación; sin embargo, en poco se aborda el tema de las condiciones de los trabajadores del arte y de la cultura, que son los agentes encargados de realizar estas actividades. Este vacío en la legislación es una de las características centrales que se manifiesta en el análisis realizado.

Leyes adyacentes

En lo referente a las leyes adyacentes, estas pueden ser:

1. De materia mercantil: la Ley General de Sociedades Cooperativas, que regula a todas las sociedades que se constituyen como persona moral (persona jurídica) bajo los principios

cooperativos de la economía nacional. También se incluye la Ley General de Sociedades Mercantiles, que reglamenta las sociedades mercantiles con el tipo de persona moral (persona jurídica).

2. De materia civil: la Ley Federal de Fomento a las Actividades Realizadas por Organizaciones de la Sociedad Civil, la cual establece que uno de los posibles objetivos de las asociaciones civiles es la promoción y el fomento educativo, cultural, artístico científico y tecnológico.
3. De materia laboral: la Ley Federal del Trabajo, que regula a nivel nacional todas las relaciones laborales, la cual dedica el capítulo XI a los trabajadores actores y músicos:

Artículo 304.- Las disposiciones de este capítulo se aplican a los trabajadores actores y a los músicos que actúen en teatros, cines, centros nocturnos o de variedades, circos, radio y televisión, salas de doblaje y grabación, o en cualquier otro local donde se transmita o fotografíe la imagen del actor o del músico o se transmita o quede grabada la voz o la música, cualquiera que sea el procedimiento que se use.

Artículo 305.- Las relaciones de trabajo pueden ser por tiempo determinado o por tiempo indeterminado...

Artículo 306.- El salario podrá estipularse por unidad de tiempo, para una o varias temporadas o para una o varias funciones, representaciones o actuaciones.

Artículo 307.- No es violatoria del principio de igualdad de salario, la disposición que estipule salarios distintos para trabajos iguales.

Artículo 308.- Para la prestación de servicios de los trabajadores actores o músicos fuera de la República, se observarán ... las disposiciones siguientes:

I. Deberá hacerse un anticipo del salario por el tiempo contratado de un veinticinco por ciento, por lo menos; y

II. Deberá garantizarse el pasaje de ida y regreso.

Artículo 309.- La prestación de servicios dentro de la República, en lugar diverso de la residencia del trabajador actor o músico, se regirá por las disposiciones contenidas en el artículo anterior, en lo que sean aplicables.

Artículo 310.- Cuando la naturaleza del trabajo lo requiera, los patrones estarán obligados a proporcionar a los trabajadores actores y músicos camerinos cómodos, higiénicos y seguros, en el local donde se preste el servicio. (LFT, Capítulo XI)

Es importante mencionar que, por parte de los senadores Susana Harp Iturribarría y Alejandro Armenta Mier, existe una iniciativa de reforma para dicha ley, la cual busca que se amplíe el concepto restringido de “trabajadores actores y músicos” por el concepto más amplio de “personas trabajadoras del arte y la cultura”. Este cambio pretende incluir todas las categorías de

quienes participan en actividades culturales y artísticas, con la intención de garantizar y tutelar los derechos laborales de las personas que presten un trabajo subordinado en los ámbitos del arte y la cultura (2023).

4. De materia fiscal; la Ley del Impuesto sobre la Renta, que establece que no son contribuyentes del impuesto sobre la renta las personas morales constituidas como asociaciones o sociedades civiles, organizadas sin fines de lucro y autorizadas para recibir donativos. También instaure y regulariza el estímulo fiscal a la producción y distribución de cine, teatro y demás disciplinas escénicas.

Leyes orgánicas y ejemplares

Igualmente, existen las leyes orgánicas destinadas a la creación o regulación de instituciones. Entre ellas se encuentra la Ley Orgánica del Instituto Nacional de Antropología e Historia. También se incluye la Ley que crea el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, organismo encargado de preservar y difundir el patrimonio artístico, estimular y promover la creación de las artes y desarrollar la educación y la investigación artística.

Por último, se tienen las leyes ejemplares, entre las cuales se encuentra la Ley Federal de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas, la cual es una ley de promulgación reciente (2022) que brinda protección cultural y de propiedad intelectual sobre los bienes producidos por comunidades y pueblos indígenas y afromexicanos.

Balance sobre los instrumentos legislativos disponibles

Como se puede observar, la legislación con respecto a la cultura y, por ende, a las condiciones laborales de los artistas, no es producto de una planeación cuidadosa o de un proyecto programático general, sino que se ha ido desarrollando históricamente a partir de las demandas generales de los trabajadores o las reformas tributarias, así como de las específicas que el sector ha sorteado. Si bien han existido necesidades y demandas constantes por parte del gremio artístico, esto no se ha reflejado cabalmente en una legislación coherente que permita solventar las diferentes problemáticas que lo aquejan.

En este sentido, existe una Ley General de Cultura, sin embargo, hasta el momento es de carácter enunciativo y se encuentra plasmada de manera meramente formal. Aunque el sector cultural demanda constantemente que se le proporcione la reglamentación secundaria pertinente, la respuesta del aparato legislativo a tales solicitudes es frágil aún, por lo que dicha Ley posee elementos insuficientes que permitan su aplicación adecuada en la realidad.

Por su parte, el conjunto de reglamentación en los tres niveles de gobierno, que involucra tanto a instituciones públicas como a agentes sociales, carece de una articulación adecuada, lo que dificulta en gran medida su aplicación efectiva.

Es importante destacar que la legislación y la institucionalidad existentes en el ámbito de la creación artística tienen la dudosa particularidad de no promover, integralmente y en su totalidad, las

fases de la cadena de valor de los distintos circuitos artísticos. Es decir, se enfocan más en la producción y la creación que en su distribución, su exhibición y su consumo. Con ello, se generan cuellos de botella que impiden que los productos, bienes y manifestaciones artísticas cumplan cabalmente con su cometido social. Esto representa un problema severo para las condiciones laborales del artista, pues se pierde de vista la relevancia que el trabajo creativo tiene en el conjunto de la sociedad, lo cual repercute negativamente en la remuneración monetaria y simbólica que, socialmente, se considera que debería tener.

La legislación mexicana actual regula algunos aspectos relacionados con las obras de arte y el trabajo en el sector; sin embargo, como ya se comentó, los instrumentos legales otorgan mayor importancia a las obras artísticas, documentales, patrimoniales, etcétera, que a las personas que las producen. Debido a ello, la reglamentación que protege específicamente a los artistas en materia económica y laboral resulta sumamente limitada.

Lo anterior revela que las leyes específicas del sector artístico aún tienen un trecho por recorrer en la tarea de proporcionar garantías más específicas para el desempeño del trabajador. Esta misión adquiere un carácter especial en las modalidades de contratación predominantes, como la del trabajador temporal que carece de prestaciones laborales previstas por la ley, así como en la legislación referente a tarifas, certificación de las capacidades aprendidas en campo, condiciones laborales, organización gremial efectiva, entre otras.

Hasta aquí las apreciaciones legales respecto a qué es y cómo está construida la legislación para el trabajo. No obstante, es importante mencionar una serie de condiciones sociales que se han construido comunitariamente que abonan al cumplimiento parcial de estas leyes.

¿Cuáles son las condiciones actuales en las que se realiza el trabajo artístico?

En el imaginario social no se concibe la idea de que un artista sea capaz de vivir de sus obras artísticas. La sociedad ha internalizado una serie de hábitos, modos de proceder y enseñanzas, las cuales minimizan el valor monetario y social del trabajo artístico. Esto ha generado hábitos y *habitus* que conducen el trabajo hacia otras direcciones. A continuación, se explican algunas de estas condiciones.

La mirada de hacer el arte por el arte y vivir del aplauso. De esta visión se deriva la creencia de que la producción de contenidos artísticos no debe remunerarse dado lo etéreos, efímeros e individuales que estos resultan. Históricamente, la idea de los mecenas invita a imaginar que los artistas no tenían por qué cobrar, pues era su inspiración la que les permitía generar contenidos simbólicos, y que su bienestar quedaba establecido en ese sentir. Así, la idea de que todos pueden expresarse artísticamente y de que no todos son remunerados ayuda la construcción de hacer arte por el gusto de hacer arte y no por las implicaciones monetarias que este puede tener. Entre otras cosas, esto implica que sea poca la contratación de los miembros del sector y, cuando se hace, dadas sus características de intermitente y efímero, no se reconocen los derechos sociales de los trabajadores y se les contrata de modo informal.

La deseada y complicada subvención del Estado y de algunos mecenas. Dado lo inasible de los bienes artísticos y por su carácter simbólico, el Estado generalmente ha subvencionado los grandes proyectos y, previo a esto, los mecenas fueron los encargados de cubrir gastos de producción. Sin embargo, estas figuras tampoco han propiciado la creación de mercados para las artes que reconozcan los

costos reales de la producción y los remuneren de manera adecuada. El sector creativo en formación en las universidades es creciente, pues está distribuido por todo el país, así también se refleja en los altos niveles de educativos del sector según los datos presentados por Sánchez Daza, Romero Amado y Reyes Álvarez (2019) y Reyes-Martínez Andrade-Guzmán (2021).

El desconocimiento por parte del sector sobre las implicaciones legales y administrativas del trabajo en artes. Esta situación es una constante declarada por muchos de los trabajadores, quienes señalan que mucha de esa información no les fue proporcionada durante su formación profesional en las escuelas de arte y que en los espacios laborales las han aprendido mediante el ensayo y muchos errores en la construcción de sus trayectorias artísticas. Hay muchas cosas más, que ignoran y por tipo de intereses profesionales no les resultan importantes, según las entrevistas realizadas por Molina y Garduño (2022), pues suelen centrarse en su trabajo creativo. Cabe además señalar que las figuras de trabajo intermitente e informal no abonan para que los trabajadores conozcan y ejerzan sus derechos.

Los actuales modos de contratación por parte del Gobierno Federal. Estas modalidades se manifiestan en esquemas como Capítulo 3000, que implica pago por honorarios, así como otorgar becas en lugar de empleos. Esto genera esquemas de trabajo precario que no permite cubrir las necesidades básicas para la vida cotidiana. Estos esquemas fueron abordados por Garduño, Molina y Pertierra (2024), donde se da cuenta del tipo de contrataciones que se han instituido desde distintos niveles de gobierno.

La noción de independencia como un valor incompleto. En México, se habla casi siempre del arte promovido por el Estado, la iniciativa privada y los creadores independientes. Existe un problema importante a la hora de creer y crear la noción de independencia o de autogestión en el arte. En parte, comienza por la propia idea de que su contraparte es la dependencia. Muchas veces, los individuos o grupos que mencionan la independencia de sus contenidos y propuestas respaldan su trabajo en becas, comodatos o apoyos familiares para la realización de su trabajo. Esto se debe a la constante insuficiencia de recursos para la creación y la poca entrada de dinero a la bolsa.

La independencia como tal debería evocar a las condiciones de una microempresa, con entradas, ganancias, pérdidas, capital, etcétera, es decir, un espacio autogestivo. Sin embargo, difícilmente el trabajo realizado desde las artes es equiparable al de otros sectores, regidos por la lógica de que todo negocio debe generar utilidades y, de este modo, se pueda vivir de ello. Resultaría beneficioso para los trabajadores del sector modificar esta noción de independencia por una de autogestión y vinculada al sector laboral, no únicamente a la noción artística. Es parte de las reflexiones hechas por de la Garza Toledo (2013) y Feregrino Basurto (2018 y 2023) sobre el trabajo atípico.

El problema de las audiencias para las artes. Una afirmación constante es la inexistencia de públicos, pues no se han creado las audiencias suficientes que garanticen la asistencia regular a los eventos, así como la cobertura de los costos con las entradas. Por otro lado, parte de este problema reside en que, por lo general, los boletos son muy baratos, o incluso gratuitos. Esto implica que, aunque haya públicos, difícilmente estarán dispuestos a pagar por los bienes a los precios que se consideran adecuados. Más aún: las regulaciones municipales para la generación de espectáculos son variadas y, algunas veces, confusas. Dados los magros ingresos obtenidos por función, en muchas ocasiones estas

ganancias no son registradas ante las autoridades; tampoco se pagan impuestos ni se registran las obras presentadas. Esto influye significativamente en que el sector trabaje con frecuencia de manera irregular.

La falta de datos precisos sobre el tamaño del sector. No se cuenta con registros reales del tamaño del sector. La Cuenta Satélite de la Cultura de México, generada anualmente por el Sistema Nacional de Información Estadística y Geográfica (SNEGI), no detalla con exactitud a quienes se considera en este rubro. Por otra parte, los Censos de Población y Vivienda no han registrado esta información, puesto que dan cuenta del trabajo principal, no de los secundarios. La mayoría de las veces los trabajadores del sector tienen más de un trabajo, donde la actuación, el canto o el baile no figuran como su empleo principal. Estas últimas actividades se refieren al trabajo en condiciones informales, precarias, no clásicas. Se trabaja por proyecto temporal, no se poseen marcos para el cobro y, por último, no se piensa en el arte como una transacción comercial donde se producen y venden bienes simbólicos, cuya utilidad puede brindar sustento a su autor.

¿Qué elementos son deseables para que se desarrolle desde otra perspectiva?

Actualmente los modos de trabajo son precarios, aunque algunos de los trabajadores cuenten con salario estable, los cuales muchas veces están vinculados al sector de modo parcial, pues son instructores o técnicos, pero no siempre realizan el trabajo creativo (Molina y Garduño, 2022) de trabajo, es más, las formas de trabajar cambian incluso de proyecto a proyecto, dadas las necesidades. Resulta necesaria la generación de un marco que permita proceder de modos regulares, donde se habitúe a todos los interesados a actuar de una manera específica. Este fin debe alcanzarse en las aulas, en los espacios de trabajo de las oficinas gubernamentales y en las empresas. Conocer derechos y obligaciones desde el trabajo es fundamental para conformar una comunidad más sólida, más creíble, que demuestre que aporta bienes simbólicos, pero también derrama económica para el país, no únicamente como turismo sino como bienes colectivos que repercuten en conocimiento, reflexión, solidaridad, comunidad y paz. Alcanzarlo requiere una construcción por parte de todos quienes integran la comunidad. El cambio no será fácil: las condiciones impuestas y los modos de actuar han llevado a la sociedad hacia una precarización muy amplia y casi permanente. No obstante, por lo que se hace como sector, por la insistencia que se tiene —y se debe de tener— para vivir del arte, es que resulta imprescindible no cejar en el intento.

Referencias

- Centro Interamericano para el Desarrollo del Conocimiento en la Formación Profesional. (s.f.). *Trabajo*. Organización Internacional del Trabajo. <https://www.oitinterfor.org/taxonomy/term/3315?page=1>
- Feregrino Basurto, M. A. (2018). Espacio y “trabajo no clásico” en los trabajadores performáticos de teatro de calle de la Ciudad de México. *Iberoforum. Revista de Ciencias Sociales*, 13(25), 44-59. <https://iberoforum.iberomex.mx/index.php/iberoforum/article/view/216>
- Feregrino Basurto, M. (2020). Derechos laborales de actores y actrices en México. *Iberoforum, Revista de Ciencias Sociales*, 15(30) 1-29. <https://iberoforum.iberomex.mx/index.php/iberoforum/article/view/146>
- Feregrino Basurto, M. (2023). *Trabajo no clásico y configuración productiva en el trabajo artístico*. Universidad Autónoma Metropolitana. <https://casadelibrosabiertos.uam.mx/gpd-trabajo-no-clasico-y-configuracion-productiva-en-el-trabajo-artistico-9786072829411.html>
- Garduño, B., Molina, A. E., y Pertierra, A. C. (2024). Public cultural institutions in Mexico and precarisation of creative labour. *International Journal of Cultural Studies*, 27(4), 456-473. <https://doi.org/10.1177/13678779241245728>
- de la Garza Toledo, E. (2013). Trabajo no clásico y flexibilidad. *Caderno CRH*, 26(68), 315-330. <https://www.redalyc.org/pdf/3476/347632191007.pdf>
- Guadarrama Olivera, R. (2014). Multiactividad e intermitencia en el empleo artístico: El caso de los músicos de concierto en México. *Revista Mexicana de Sociología*, 76(1), 7-36 <https://revista-mexicanadesociologia.unam.mx/index.php/rms/article/view/43671>
- Guadarrama Olivera, R., García Chanes, R. E., y Tolentino Arellano, H. (2023). Precariedad laboral en México: Artes escénicas durante la pandemia. *Revista Mexicana De Sociología*, 85(3), 755-781. <https://doi.org/10.22201/iis.01882503p.2023.3.60780>
- Harp Iturrigarria, S., y Armenta Mier, A. (2023). *Iniciativa con proyecto de decreto por el que se reforman los artículos 304, 305, 306, 307, 308, 309 y 310 y la denominación del capítulo XI del título sexto de la Ley Federal del Trabajo*. Senado de la República, LXV Legislatura del Congreso de la Unión de México. https://infosen.senado.gob.mx/sgsp/gaceta/65/2/2023-05-09-1/assets/documentos/Ini_Morena_Sen_Harp_Ref_Art_304_a_310_Ley_Fed_de_Trabajo_Actual_08_05_23.pdf
- Jaramillo-Vázquez, A. (2022). Los contactos cuentan: Experiencias y estrategias laborales de actores y actrices de la Ciudad de México. *Culturales*, 10, 1-29. <https://doi.org/10.22234/recu.20221001.e712>
- Ley de Fomento para la Lectura y el Libro [L.F.L.L.], reformada, Diario Oficial de la Federación [D.O.F.], 24 de julio de 2008 (México). <https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LFLL.pdf>
- Ley del Impuesto sobre la Renta [L.I.S.R.], reformada, Diario Oficial de la Federación [D.O.F.], 11 de diciembre de 2013 (México). https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/ref/lisr/LISR_orig_11dic13.pdf

- Ley Federal de Cinematografía [L.F.C.], reformada, Diario Oficial de la Federación [D.O.F.], 29 de diciembre de 1992 (México). https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/ref/lfc/LFC_orig_29dic92_ima.pdf
- Ley Federal de Fomento a las Actividades Realizadas por Organizaciones de la Sociedad Civil [L.F.F.A.O.S.C.], reformada, Diario Oficial de la Federación [D.O.F.], 9 de febrero de 2004 (México). <https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LFFAOSC.pdf>
- Ley Federal de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afro-mexicanas [L.F.P.C.P.C.I.A.], reformada, Diario Oficial de la Federación [D.O.F.], 17 de enero de 2022 (México). <https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LFPPCPCIA.pdf>
- Ley Federal de Telecomunicaciones y Radiodifusión [L.F.T.R.], reformada, Diario Oficial de la Federación [D.O.F.], 14 de julio de 2014 (México). https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/abro/lftel/LFTel_abro_14jul14.pdf
- Ley Federal del Derecho de Autor [L.F.D.A.], reformada, Diario Oficial de la Federación [DOF], 24 de diciembre de 1996 (México). <https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LFDA.pdf>
- Ley Federal del Trabajo [L.F.T.], art. 2º, reformada, Diario Oficial de la Federación [D.O.F.], 01 de abril de 1970 (México). https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/ref/lft/LFT_orig_01abr70_ima.pdf
- Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas [L.F.M.Z.A.A.H.], reformada, Diario Oficial de la Federación [D.O.F.], 6 de mayo de 1972 (México). <https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LFMZAAH.pdf>
- Ley General de Bibliotecas [L.G.B.], reformada, Diario Oficial de la Federación [D.O.F.], 1 de junio de 2021 (México). https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/ref/lgb/LGB_orig_01jun21.pdf
- Ley General de Cultura y Derechos Culturales [L.G.C.D.C.], reformada, Diario Oficial de la Federación [D.O.F.], 19 de junio de 2017 (México). https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/ref/lgcdc/LGCDC_orig_19jun17.pdf
- Ley General de Educación [L.G.E.], reformada, Diario Oficial de la Federación [D.O.F.], 30 de septiembre de 2019 (México). https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/ref/lge/LGE_orig_30sep19.pdf
- Ley General de Sociedades Cooperativas [L.G.S.C.], reformada, Diario Oficial de la Federación [D.O.F.], 3 de agosto de 1994 (México). <https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LGSC.pdf>
- Ley General de Sociedades Mercantiles [L.G.S.M.], reformada, Diario Oficial de la Federación [D.O.F.], 4 de agosto de 1934 (México). <https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LGSM.pdf>
- Ley Orgánica del Instituto Nacional de Antropología e Historia [L.O.I.N.A.H.], reformada, Diario Oficial de la Federación [D.O.F.], 3 de febrero de 1939 (México). https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/170_171215.pdf
- Ley que crea el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, reformada, Diario Oficial de la Federación [D.O.F.], 31 de diciembre de 1946 (México). https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/193_171215.pdf

- Loewenstein, K. (1976). *Teoría de la constitución*. Ariel.
- Marx, K. (2017). *El capital: Crítica de la economía política* (Vol. 1). Siglo XXI Editores. [Obra original publicada en 1867].
- Molina, A., & Garduño, B. (2022). Work strategies developed by creative workers in Mexico City: Enhanced precarity and adjustments during pandemic social distancing periods. *European Journal of Cultural Management and Policy*, 12, 1-10. <https://doi.org/10.3389/ejcmp.2022.11087>
- Organización de las Naciones Unidas. (1948). *Declaración Universal de los Derechos Humanos*. <https://www.un.org/es/about-us/universal-declaration-of-human-rights>
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (1981). *Actas de la Conferencia General, 21ª reunión, Belgrado, 23 de septiembre-28 de octubre de 1980. Volumen 1: Resoluciones*. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000114029_spa.page=153
- Piedras, E. (2004) *¿Cuánto vale la cultura? Contribución económica de las industrias protegidas por el derecho de autor en México*. CONACULTA. México.
- Reyes-Martínez J. y Andrade-Guzmán C. (2021). Los derechos económicos, sociales y culturales de los artistas en contextos de violencia y pobreza: El caso de Acapulco, México. *Arte, Individuo y Sociedad*, 33(2), 413-432. <https://doi.org/10.5209/aris.68448>
- Reyes-Martínez, J., y Andrade-Guzman, C. (2023). Derechos sociales y culturales en el trabajo artístico: Un análisis exploratorio de artistas chilenos y mexicanos durante tiempos pandémicos. *Revista Finanzas Y Política Económica*, 15(2) 441-464. <https://doi.org/10.14718/revfinan-zpolitecon.v15.n2.2023.6>
- Sánchez Daza, G., Romero Amado, J., y Reyes Álvarez, J. (2019). Los artistas y sus condiciones de trabajo: Una aproximación a su situación en México. *Entreciencias: Diálogos en la Sociedad del Conocimiento*, 7(21), 69-89. <https://doi.org/10.22201/enesl.20078064e.2019.21.69464>
- Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales (SACPC). (s.f.). *Quiénes somos*. Gobierno de México. https://sistemacreacion.cultura.gob.mx/quienes_somos
- Sistema Nacional de Información, Estadística y Geografía. *Cuenta Satélite de la Cultura de México*. Gobierno de México. https://www.snig.mx/Documentos/CONSEJO/sesiones/doc_12024/cscm.pdf

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

RECIBIDO: 14 de octubre de 2025

ACEPTADO: 08 de enero de 2026

DOI: <https://doi.org/10.29105/de.v3i4.32>

■ Descolonizando la escena: Canon hegemónico, silencios y resistencias en la escenografía mexicana (1895-1975)

**Decolonizing the Stage: Hegemonic Canon,
Silences, and Resistances in Mexican Sceno-
graphy (1895-1975)**

Patricia Ruíz Rivera¹

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral

Rodolfo Usigli (CITRU-INBAL) / Ciudad de México, México

Contacto: pruiz.citru@inba.edu.mx

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5912-5698>

¹ Investigadora especializada en artes escénicas con más de veinte años de trayectoria en el CITRU del INBAL. Actualmente es responsable del Fondo Escenografía Mexicana en el siglo XX y titular del proyecto de la Galería Virtual de Fotografía Escénica. Su trabajo integra la documentación, la investigación histórica y la preservación del patrimonio cultural escénico nacional.



Descolonizando la escena: Canon hegemónico, silencios y resistencias en la escenografía mexicana (1895-1975)

Decolonizing the Stage: Hegemonic Canon, Silences, and Resistances in Mexican Scenography (1895-1975)

Resumen

Este artículo presenta una revisión crítica de la historiografía de la escenografía mexicana entre 1895 y 1975, proponiendo un análisis decolonial que desentraña los mecanismos de poder, género y colonialidad que han estructurado su relato canónico. En este artículo se examina críticamente cómo el canon escenográfico mexicano organiza la memoria de la escena mediante operaciones de selección, deformación y olvido, invisibilizando saberes técnicos, prácticas populares y sujetos subalternos. Desde una hermenéutica de la sospecha y un enfoque decolonial, se analizan los mecanismos mediante los cuales ese canon instituye regímenes de visibilidad que legitiman ciertas narrativas y condenan otras al olvido. Se argumenta que la renovación historiográfica exige no solo ampliar el corpus documental, sino emprender una descolonización epistemológica capaz de cuestionar las categorías analíticas heredadas y reconocer la agencia de creadores históricamente marginados. El artículo se organiza en tres ejes: la colonialidad del saber escenográfico, la interseccionalidad de género y las resistencias creativas que han puesto en tensión el canon hegemónico. A través del análisis de archivos primarios del Instituto Nacional de Bellas Artes y de una relectura de fondos teatrales, se propone una historiografía escenográfica decolonial, dialógica y políticamente consciente.

Palabras clave: escenografía mexicana, estudios decoloniales, canon hegemónico, Paul Ricœur, género, colonialidad, memoria histórica.

Abstract:

This article presents a critical review of the historiography of Mexican scenography between 1895 and 1975, proposing a decolonial analysis that unravels the mechanisms of power, gender, and coloniality that have structured its canonical narrative. It critically examines how the Mexican scenographic canon organizes the memory of the stage through operations of selection, distortion, and omission, thereby rendering invisible technical knowledge, popular practices, and subaltern subjects. Employing hermeneutics of suspicion and a decolonial framework, the analysis focuses on the mechanisms through which this canon institutes regimes of visibility that legitimize certain narratives while condemning others to oblivion. It is argued that historiographical renewal requires not only expanding the documentary corpus but also undertaking an epistemological decolonization capable of questioning inherited analytical categories and recognizing the agency of historically marginalized creators. The article is structured around three main axes: the coloniality of scenographic knowledge, the intersectionality of gender, and the creative resistances that have contested the hegemonic canon. Through the analysis of primary archives from the National Institute of Fine Arts and a critical re-reading of theatrical collections, the study proposes a decolonial, dialogical, and politically conscious scenographic historiography.

Keywords: mexican scenography, decolonial studies, hegemonic canon, Paul Ricœur, gender, coloniality, historical memory.

Introducción crítica: La escenografía como campo de batalla

La escenografía mexicana del periodo 1895-1975 ha sido tradicionalmente narrada como una sucesión lineal de estilos y figuras que, partiendo de la influencia europea durante el Porfiriato², habría desembocado en la consolidación de una escena nacional moderna. Este relato, sin embargo, no es inocente: los grandes teatros porfirianos concebidos a la italiana condensan, de manera ejemplar, esa aspiración a inscribir el teatro mexicano en un horizonte civilizatorio europeo, desplazando a un segundo plano las prácticas escénicas populares e indígenas. En el sentido planteado por Quijano (2000) y Mignolo (2003), la escenografía mexicana ha estado atravesada por la colonialidad del poder y del saber, es decir, por una matriz de dominación y jerarquización epistémica que privilegia formas de creación escénica alineadas con modelos europeos e institucionales. El objetivo de este artículo es dismantelar esa narrativa hegemónica, entendiendo que la escenografía actúa como espacio performativo de tensiones identitarias (desarrollado en 2.6). El periodo 1895-1975 es particularmente significativo, pues abarca desde la modernización porfiriana —con su fervor europeizante— hasta la consolidación institucional posrevolucionaria, que construyó un imaginario nacionalista tan poderoso como excluyente. En este lapso, el canon escenográfico se construyó a partir de una triple supresión: la de los saberes técnicos y artesanales frente a la genialidad del director, la de las prácticas populares frente a la alta cultura, y la de las mujeres creadoras frente al protagonismo masculino (Ruíz Rivera, 2020, p. 104).

Para esta tarea de deconstrucción, nos valdremos de dos marcos teóricos fundamentales. Por un lado, la hermenéutica crítica de Paul Ricœur (2004) ofrece herramientas para interrogar los mecanismos de la memoria y el olvido, preguntándonos no solo qué se recuerda, sino en nombre de quién se recuerda (p. 185). Por el otro, los estudios decoloniales —en particular los aportes de Aníbal Quijano (2000) sobre la colonialidad del poder, Walter Mignolo (2003) sobre la geopolítica del conocimiento y Silvia Rivera Cusicanqui (2010) sobre la sociología de la imagen— permiten leer la escenografía como un espacio atravesado por la colonialidad interna, pero también por posibles resistencias. Este documento se sustenta en un análisis histórico-crítico orientado a reconstruir las condiciones de emergencia y consolidación del canon hegemónico, atendiendo tanto a sus silencios como a sus mecanismos de legitimación. Se adopta una metodología interseccional³ que cruza género, clase, raza y colonialidad en el examen de archivos institucionales, fondos teatrales y testimonios secundarios sobre la práctica escenográfica.

Se parte de la hipótesis de que el llamado canon de la escenografía mexicana no es un registro neutro de grandes obras, sino un artefacto histórico que organiza la memoria teatral mediante operaciones de selección, deformación y olvido activo, privilegiando determinados sujetos, espacios y estéticas. Este trabajo propone interrogar ese canon como un dispositivo de poder que, al definir qué se recuerda y quién merece ser recordado, ha marginado sistemáticamente los aportes de artesanos, escenógrafas y tradiciones escénicas populares.

² El Porfiriato fue el periodo en la historia de México dominado por el gobierno de Porfirio Díaz, que abarcó desde 1876 hasta 1911. En este documento centraremos nuestra atención en su época de *esplendor* cultural.

³ La metodología interseccional se operacionaliza en este análisis mediante el cruce sistemático de ejes como género (escenógrafas excluidas vs. autores canónicos masculinos), clase social (artesanos populares de carpas vs. elites porfirianas del INBA) y colonialidad (prácticas indígenas silenciadas vs. influencias eurocéntricas), triangulando fuentes primarias del CITRU (fotografías, diseños escenográficos) con prensa histórica y testimonios secundarios decoloniales para desentrañar exclusiones en la historiografía escenográfica mexicana (1895-1975).

1. Marco teórico: Hermenéutica y giros decoloniales

1.1. La hermenéutica de la sospecha: Memoria, olvido y las políticas del archivo escenográfico

La filosofía de Paul Ricœur constituye un andamiaje crítico para deconstruir la pretendida objetividad de la historiografía tradicional de la escenografía mexicana. Su conceptualización del círculo hermenéutico no se limita a señalar la interdependencia entre intérprete y texto histórico, sino que postula una relación dialéctica donde el presente interroga al pasado y es, a su vez, interpelado por él (Ricœur, 2004, p. 57). Esta circularidad es la condición misma de toda comprensión histórica: un proceso activo donde el historiador, lejos de ser un espectador neutral, se sitúa en un horizonte de expectativas que determina qué preguntas se formulan, qué huellas se consideran significativas y qué silencios se perpetúan.

Es aquí donde la hermenéutica de la sospecha —que Ricœur (como se citó en Lythgoe, 2021, p. 148) reconoce en Marx, Nietzsche y Freud— se revela como una herramienta metodológica indispensable. No se trata de una simple actitud de escepticismo, sino de un procedimiento sistemático para “desenmascarar las mentiras de la conciencia colectiva e institucional” (Ricœur, 2008, p. 32). Esta hermenéutica insta a transgredir la literalidad del relato histórico establecido para indagar en sus condiciones de producción: ¿qué regímenes de visibilidad impone un canon? ¿A qué economía del prestigio y el poder responde? ¿Qué violencia simbólica (Bourdieu, 1991, p. 145) se ejerce al consagrar ciertas narrativas en detrimento de otras? En este marco, el análisis hermenéutico se orienta a desentrañar las dinámicas de deformación, legitimación e integración del canon escenográfico y a localizar en sus fisuras las huellas de memorias y sujetos que quedaron fuera del relato oficial.

En el caso específico de la escenografía mexicana, esta sospecha debe dirigirse hacia el canon hegemónico, que opera como un sofisticado *dispositivo de olvido* (Ricœur, 2004, p. 413). Ricœur distingue entre el olvido pasivo —la mera erosión del tiempo— y el olvido activo, que es una omisión estratégica al servicio de un proyecto político y cultural. El canon no es, por tanto, un registro fiel de lo ocurrido, sino el resultado de una lucha por la memoria en la que triunfaron aquellas voces con mayor capacidad de instituir sus narrativas como universales. Así, la invisibilización de escenógrafas, artesanos y tradiciones populares no es un accidente historiográfico, sino la manifestación de una política del archivo (Derrida, 1997, p. 11) que decide qué merece ser conservado y, por ende, recordado.

Esta política se materializa en lo que podemos denominar, siguiendo a Ricœur (2004), la triple función ideológica del canon⁴:

1. Función de deformación. El canon no solo selecciona, sino que deforma lo que incluye. Al presentar una sucesión lineal de maestros y estilos, simplifica la compleja trama de influencias, colaboraciones y fracasos que caracteriza cualquier práctica cultural viva. La escenografía de Julio Prieto, por ejemplo, es celebrada como un hito de profesionalización, pero su narrativa oficial suele omitir las

⁴ En este sentido, el canon no solo selecciona qué escenografías merecen ser recordadas, sino que organiza jerarquías de valor y vuelve ‘natural’ un régimen de visibilidad que determina quién aparece como autor y qué prácticas quedan relegadas al margen. Esta operación puede observarse, por ejemplo, en la institucionalización del campo a través del INBA: al definir estándares de formación, reconocimiento y circulación, consolida un horizonte de legitimidad que privilegia ciertas estéticas y trayectorias mientras vuelve secundarias —cuando no invisibles— las prácticas populares, técnicas y colectivas que sostuvieron buena parte de la producción escénica del periodo.

redes de artesanos y colaboradoras que hicieron materialmente posible su obra (Escobar, 2017, p. 78).

2. Función de legitimación. El canon sirve para legitimar un orden social y estético existente. Al privilegiar a los escenógrafos formados en instituciones estatales (como la Escuela Nacional de Arte Teatral) y descalificar los saberes prácticos de los artesanos de teatro, refuerza las jerarquías de clase y consolida el monopolio simbólico de las élites culturales. Este proceso es un claro ejemplo de lo que Pierre Bourdieu (1991) denominaría violencia simbólica: la imposición de estructuras de valoración que son experimentadas como naturales, aunque respondan a intereses particulares (p. 152).

3. Función de integración. Finalmente, el canon construye una identidad —la escenografía mexicana— mediante la exclusión de lo que no puede o no debe ser integrado. Lo popular, lo femenino, lo indígena es presentado como lo otro, lo pre-moderno o lo complementario, nunca como el centro gravitacional de la tradición. La hermenéutica de la sospecha nos obliga a invertir esta lógica y a preguntar, como sugiere Walter Mignolo (2003), “qué modernidad se construyó sobre qué colonialidad” (p. 45). La modernidad escenográfica mexicana se edificó, así, sobre el olvido activo de sus raíces mestizas, artesanales y comunitarias.

Aplicar una hermenéutica ricœuriana a la escenografía mexicana no es solo un ejercicio de *completar* la historia con lo omitido. Es un gesto ético y político que busca “hacer justicia al pasado” (Ricœur, 2004, p. 112) restituyendo la dignidad histórica de los silenciados. Exige una metodología que, más allá de las fuentes escritas, se abra al testimonio oral, a la cultura material y a la lectura sintomática de los archivos, buscando en sus grietas y contradicciones las huellas de esas otras memorias subalternas. Solo mediante esta sospecha sistemática y este compromiso con una memoria plural podremos desmontar el dispositivo de olvido que ha estructurado el canon hegemónico y comenzar a escribir una historia de la escenografía que sea, finalmente, una historia de todos los que la hicieron posible.

1.2. La colonialidad del poder y del saber: Una mirada desde el sur en la escenografía mexicana

La perspectiva decolonial, articulada desde América Latina por pensadores como Aníbal Quijano (2000) y Walter Mignolo (2003), proporciona un marco teórico para desentrañar los cimientos sobre los que se erigió el canon hegemónico de la escenografía mexicana. Este canon no es simplemente una selección estética, sino la manifestación concreta de lo que Quijano denominó la colonialidad del poder: una matriz de dominación que, lejos de extinguirse con las independencias políticas, se reconfiguró para perpetuar una jerarquía global que privilegia lo europeo y blanco sobre lo indígena, africano y mestizo, no solo en lo racial y lo económico, sino también en el ámbito del conocimiento y la expresión cultural (Quijano, 2000, p. 201).

En el contexto escenográfico mexicano, esta jerarquía se materializa a través de lo que Mignolo (2003) conceptualiza como la diferencia colonial (p. 72): la línea invisible que divide lo considerado universal, civilizado y digno de ser recordado, de lo etiquetado como local, bárbaro o meramente artesanal. Esta diferencia no es un simple prejuicio, sino un dispositivo epistemológico que operó una violencia simbólica sistemática, descalificando estéticas, técnicas y materiales autóctonos para consagrar los modelos importados como la encarnación misma del progreso y la modernidad.

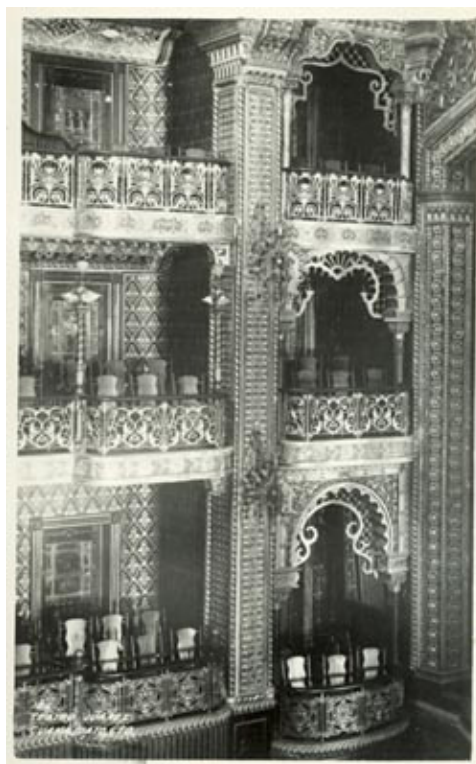
La imposición de este paradigma se ejecutó a través de mecanismos concretos:

1. La arquitectura teatral como dispositivo⁵ de poder:

Durante el Porfiriato, la construcción de teatros como el Teatro Juárez en Guanajuato, inaugurado por Díaz en 1903 (Figura 1), o el monumental Palacio de Bellas Artes, iniciado en 1904, no fueron inocentes. Estos coliseos, diseñados bajo el modelo del teatro a la italiana, impusieron una disciplina espacial que reforzaba las jerarquías sociales: la élite ocupaba palcos y plateas, reservados a familias acaudaladas y funcionarios del régimen; las clases medias accedían a lunetas y butacas con tarifas intermedias; mientras que el pueblo quedaba relegado a la galería superior, el área más económica, con visibilidad limitada y experiencia estética condicionada por la distancia. Esta segmentación no solo respondía a criterios económicos, sino que funcionaba como un mecanismo de exclusión simbólica. La arquitectura teatral no era un contenedor neutral; era un artefacto cultural-colonial que prescribía relaciones sociales y una experiencia estética europeizante, marginando otras formas de sociabilidad y espectacularidad propias de las tradiciones populares e indígenas.

Figura 1

Interior del teatro Juárez, Guanajuato, ca. 1907.



Fuente: INBAL/CITRU, col. Fotográfica, Fondo Armando de Maria y Campos.

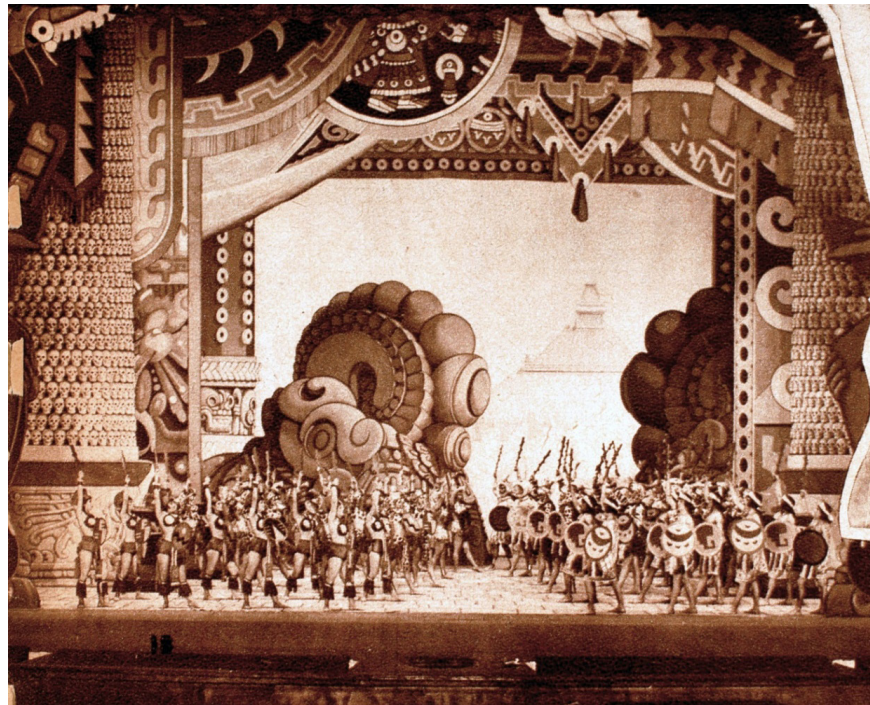
⁵ El concepto de dispositivo ha sido trabajado por diversos filósofos contemporáneos. Foucault lo define como una red heterogénea de discursos, instituciones y prácticas que producen efectos de poder y saber (Foucault, 1992). Deleuze lo concibe como un conjunto multilineal en constante transformación, ligado a procesos de subjetivación (Deleuze, 1999). Agamben amplía el término para referirse a cualquier mecanismo que orienta y modela la conducta de los seres vivos (Agamben, 2011).

2. La escenografía como pedagogía del imperio. El caso de los dioramas de Salvador Alarma para la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, que ilustraban la “Exposición histórica y cartográfica del descubrimiento de América”, resulta paradigmático para entender cómo la escenografía puede operar como herramienta de colonización mental. Estos dioramas, encargados a un escenógrafo catalán, no solo representaban el Descubrimiento, sino que construían una narrativa visual donde la colonización aparecía como episodio épico y civilizatorio. Esta escenografía de la colonización (Beltrán, Bejarano y Sierra García, 2018, p. 111) funcionaba como pedagogía que naturalizaba la superioridad europea y justificaba la violencia colonial.

En México, las élites porfirianas replicaron este mecanismo al representar un ideal de nación blanca, moderna y europea, borrando de la escena pública expresiones culturales no europeas. La escenificación de México a través de los siglos por la compañía de revistas de Roberto Soto en el Palacio de Bellas Artes, en 1938, constituye un ejemplo de colonización simbólica: el Estado utilizó imágenes espectaculares y narrativas históricas para fijar una memoria colectiva nacionalista, privilegiando modelos culturales importados y subordinando la diversidad local a una narrativa homogénea de mexicanidad. (Figura 2).

Figura 2

México a través de los siglos, 1938.



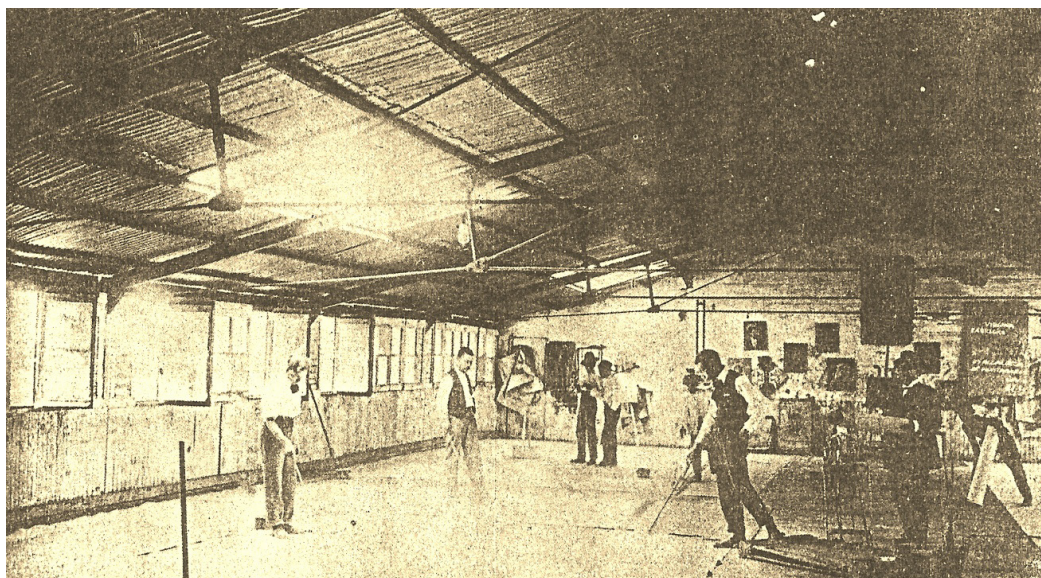
Compañía de Revistas Roberto Soto. Sala principal del Palacio de Bellas Artes.
Escenografía: Aurelio Mendoza y Hermanos Galván.

Fuente: INBAL/CITRU, Col. Fotográfica, Fondo Armando de Maria y Campos.

3. La profesionalización como exclusión. La colonialidad del saber se manifestó en el teatro mexicano mediante la instauración de criterios de profesionalismo. La creación de la carrera de Escenografía (1949) en la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBAL, aunque buscaba elevar el nivel técnico, estableció una frontera entre el conocimiento académico legitimado por métodos europeos y los saberes prácticos de artesanos, carpinteros y creadores populares. Estos últimos, portadores de un conocimiento oral y comunitario invaluable, fueron desvalorizados por no ajustarse a los cánones de la escenografía institucional, configurando lo que Boaventura de Sousa (2010) Santos denomina epistemicidio: la aniquilación sistemática de formas de conocimiento subalternas. El caso de Roberto Galván y su familia, vinculados al taller en los altos del Teatro Fábregas y reconocidos como gremio de escenógrafos del teatro de revista, ejemplifica este proceso, como lo indica Ruíz Rivera (2022). Su exclusión frente a la institucionalización académica revela cómo la colonialidad del saber jerarquiza los conocimientos, privilegia lo académico-profesional bajo parámetros europeos y desvaloriza la tradición artesanal que sostuvo la vitalidad del teatro popular. Este desplazamiento invisibilizó la contribución de los Galván e interrumpió la transmisión intergeneracional de un saber escenográfico arraigado en la práctica, evidenciando que la modernización teatral en México implicó la sistemática supresión de saberes subalternos (Figura 3).

Figura 3

Taller estudio de Roberto Galván, ca. 1920.



Fuente: INBAL/CITRU. Fondo La carpa en México.

Hacia una descolonización de la mirada historiográfica

Ante esta constatación, la tarea del o la investigadora contemporánea no puede limitarse a denunciar estas exclusiones. Se debe emprender una descolonización activa de la mirada historiográfica, que implica:

- Cuestionar la universalidad de los modelos estéticos europeos y reconocer la validez y complejidad de los sistemas de creación escénica locales.
- Rastrear las huellas de las resistencias creativas que, desde los márgenes, desbordaron el marco hegemónico. La escenografía de las carpas, los teatros ambulantes y las fiestas comunitarias constituye un contra-archivo que desafía la narrativa única.
- Revalorizar la materialidad y los oficios, entendiendo que el conocimiento encarnado en los artesanos es tan fundamental para la historia de la escenografía como las ideas de los directores consagrados.
- En conclusión, la colonialidad del poder y del saber no es un marco teórico externo que se aplica a la escenografía mexicana, sino la lógica interna que estructuró su canon hegemónico, definiendo qué era visible y qué permanecería en la sombra, qué era arte y qué artesanía, qué merecía ser archivado y qué condenado al olvido. Develar esta matriz de poder es el primer paso indispensable para escribir una historia escenográfica que sea, finalmente, plural y descolonizada.

1.3. Sociología de la imagen y saberes subyugados: Una epistemología desde la praxis descolonizadora

La contribución de la socióloga, historiadora y activista aymara Silvia Rivera Cusicanqui es crucial para radicalizar y encarnar el análisis decolonial de la escenografía mexicana. Su propuesta de la sociología de la imagen no es un método analítico, sino una posición epistemológica y política que emerge de su praxis en el Taller de Historia Oral Andina (THOA). Esta aproximación permite leer la escenografía no como mera representación o arte decorativo, sino como un hecho social total que condensa memorias silenciadas, resistencias cotidianas y saberes subyugados (Rivera Cusicanqui, 2010, p. 55). La autora sostiene que, en el contexto colonial, “las palabras no designan, sino encubren” (p. 19), funcionando como un “registro ficcional, plagado de eufemismos que velan la realidad en lugar de designarla” (p. 19). Frente a esta insuficiencia del lenguaje verbal, las imágenes —y por extensión, las prácticas escenográficas— funcionan como archivos alternativos que permiten “descubrir sentidos no censurados por la lengua oficial” (p. 20).

Frente a la historia oficial del teatro, que privilegia los grandes montajes en escenarios institucionales y las narrativas escritas de directores y dramaturgos, una mirada inspirada en Rivera Cusicanqui se orienta hacia las memorias subterráneas (p. 62). Estas no residen en los archivos consagrados, sino que palpitan en la materialidad efímera de las carpas, en la adaptabilidad de los teatros ambulantes y en la ritualidad sincrética de las fiestas patronales. Espacios considerados menores por el canon hegemónico son, en realidad, depositarios vitales de saberes encarnados que, aunque no legitimados por la academia, poseen una potencia creativa y crítica formidable (p. 55).

La sociología de la imagen se revela, por tanto, como herramienta metodológica poderosa para la descolonización de la mirada historiográfica. Su propuesta se articula en torno a dos operaciones fundamentales:

1. La imagen como teoría visual crítica. Rivera Cusicanqui (2010) analiza los dibujos del

cronista indígena Waman Poma de Ayala no como ilustraciones, sino como una sofisticada “teorización visual del sistema colonial” (p. 22). Allí donde el discurso escrito puede ser cooptado por la lógica del colonizador, la imagen conserva la capacidad de articular una crítica radical. Por analogía, los bocetos de escenografía, la disposición espacial en una carpa o los elementos rituales reutilizados en el teatro popular pueden leerse como textos visuales que teorizan, desde la práctica, sobre identidad, poder y resistencia.

2. El efecto flash back como método histórico. Rivera Cusicanqui (2010) propone aplicar nociones cinematográficas como el *flash back* a la interpretación de imágenes históricas. Este procedimiento permite “explorar otras aristas, hipotéticas, de su pensamiento” (p. 25) y conectar el pasado con las luchas del presente. En el contexto escenográfico, esto implica observar una fotografía de una escenografía popular de los años treinta no como vestigio estático, sino como nodo que conecta con las memorias subterráneas (p. 62) de las comunidades que la hicieron posible, cuyos ecos pueden rastrear-se en prácticas teatrales comunitarias contemporáneas.

En *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores* (Rivera Cusicanqui, 2010), la autora desarrolla una metodología que se opone explícitamente a las lecturas historicistas y “las apreciaciones basadas en ideas de ‘autenticidad’ y autoría” (p. 30) que han dominado la academia. Desde esta perspectiva, el valor de una práctica o un artefacto escenográfico no reside en su fidelidad a un modelo europeo ni en su autoría individual, sino en su potencial interpretativo y en su capacidad para revelar “una percepción moral y política de lo ocurrido” (p. 31).

Aplicar este marco a la escenografía mexicana implica un viraje radical:

- a) Dejar de buscar obras maestras para rastrear procesos creativos colectivos.
- b) Leer la escenografía como texto visual donde se inscriben relaciones de poder coloniales y de género.
- c) Buscar en lo popular no lo folclórico, sino la persistencia de una memoria ch'ixi —esa mezcla contradictoria en la que lo indígena y lo occidental coexisten en paralelo sin fusionarse— que desafía la pureza imaginada del canon (p. 7).

En definitiva, la sociología de la imagen provee herramientas para construir una historiografía escenográfica que no solo incluya nuevos contenidos, sino que transforme las categorías con las que comprendemos lo teatral. Se trata de una apuesta por una memoria que no es propiedad de las instituciones, sino un flujo vivo que circula en los saberes subyugados de artesanos, escenógrafas populares y comunidades que, desde los márgenes, han seguido haciendo teatro y creando mundos, alimentando una memoria escenográfica crítica y descentrada del canon instituido.

1.4. Interseccionalidad: Género, clase y raza en la arquitectura oculta de la producción escenográfica

Un análisis que se limite a develar la colonialidad del saber en la escenografía mexicana resultaría incompleto sin una perspectiva interseccional que articule críticamente las categorías de género, clase y raza. El canon hegemónico no es únicamente eurocéntrico; es una estructura profundamente patriarcal y clasista que naturalizó una jerarquía de valores y una división sexual del trabajo creativo.

Como demuestra Ruíz Rivera (2020) en su estudio sobre la invisibilidad de las escenógrafas, estas profesionales fueron doblemente marginadas: por su género y por el carácter colectivo y artesanal de su labor, el cual chocaba frontalmente con el mito romántico del genio creativo individual, solitario y predominantemente masculino (p. 107). Esta marginación no fue un efecto colateral, sino un pilar estructural del sistema de exclusión (Figura 4).

Figura 4

Julio Prieto y Graciela Castillo del Valle, ca. 1949.



Camerinos del Palacio de Bellas Artes.

Fuente: INBAL/CITRU. Archivo Graciela Castillo del Valle.

La división sexual del trabajo en el teatro mexicano replicó y reforzó las estructuras más amplias de la colonialidad interna. Los puestos asociados con la dirección, la conceptualización y la autoría intelectual —ámbitos considerados de creación pura— fueron abrumadoramente monopolizados por hombres. Por el contrario, las labores de realización material, confección de vestuario, elaboración de utilería y ejecución técnica —actividades despreciativamente etiquetadas como manuales o artesanales— recayeron predominantemente en mujeres, muchas de las cuales permanecen en absoluto anonimato histórico. Esta dicotomía entre el trabajo intelectual (masculinizado) y el trabajo manual (feminizado) es un legado directo de lo que Aníbal Quijano (2000) identificó como la colonialidad del poder, un patrón que asigna valor y estatus en función de la proximidad a la razón europea y masculina (p. 201).

Esta jerarquía se sustentaba en una epistemología patriarcal que desvalorizaba sistemáticamente los saberes feminizados. Los conocimientos técnicos y artesanales, transmitidos con frecuencia de manera oral y corporal en talleres y salas de ensayo, carecían del prestigio de los discursos teóri-

cos. Como indica Rivera Cusicanqui (2010), existe toda una tradición de saberes subyugados (p. 55) que, al no estar codificados según los cánones académicos occidentales, son relegados al ámbito de lo no-pensado o lo meramente utilitario. La labor creativa de figuras como Castillo del Valle o Medina fue frecuentemente absorbida por la narrativa del director-genio⁶. Este fenómeno de apropiación simbólica no solo invisibilizó la autoría femenina, sino que operó una descalificación epistemológica: al categorizar el diseño de vestuario o la utilería como manual, el canon despojó a estas creadoras de su estatus como intelectuales de la escena, reduciéndolas a facilitadoras técnicas de una visión masculina preestablecida.

La dimensión de clase y raza se entrelaza de manera compleja con esta opresión de género. Las mujeres indígenas y mestizas de clases populares no solo enfrentaban la barrera de género, sino también la descalificación de sus saberes por su condición de clase y su pertenencia cultural. Sus prácticas creativas, a menudo enraizadas en tradiciones comunitarias y no en la formación académica institucional, eran folclorizadas o directamente ignoradas por el circuito teatral legitimado. El canon hegemónico, por lo tanto, funcionaba como un dispositivo de blanqueamiento cultural, donde la figura del creador legítimo era, por defecto, masculina, criolla o mestiza ilustrada y urbana.

La superación de estas estructuras de exclusión exige, por tanto, más que una simple adición de nombres femeninos a la historia oficial. Implica una reconceptualización radical de la autoría y la creatividad que ponga en el centro la naturaleza colaborativa y material de la escenografía. Significa dismantlar la ficción del genio individual y reconocer el tejido colectivo de saberes —técnicos, artesanales, comunitarios— que constituyen el hecho teatral. Solo mediante esta mirada interseccional y descolonizadora podremos rescatar del olvido a esas innumerables trabajadoras de la escena cuya labor, aunque invisible, fue fundamental para construir la memoria material del teatro mexicano.

2. Desarrollo analítico: Mecanismos de invisibilización y resistencias creativas

2.1. El mito de la modernidad porfiriana: Europofilia y desprecio de lo local

El periodo porfiriano (1876-1911) constituye un momento fundacional en la configuración del canon hegemónico de la escenografía mexicana, donde se establecieron parámetros de valoración estética que privilegiaron lo europeo sobre lo local. La construcción de teatros como el Juárez en Guanajuato (1903) y el Principal en la Ciudad de México fue celebrada como símbolo de progreso y civilización. Sin embargo, detrás de esta narrativa se escondía un proyecto político de blanqueamiento cultural que buscaba situar a México en el mapa de la civilización occidental (Ortiz Bullé Goyri, 2010, p. 93). Estos teatros funcionaron como emblemas del progreso (Romero Vázquez y Betancourt Mendieta, 2020, p. 265) que materializaban visualmente el ideal modernizador del régimen.

En el sentido de la colonialidad del poder y del saber formulada por Quijano y Mignolo, la adopción del modelo del teatro a la italiana no representó una simple transferencia técnica, sino un acto de mimesis colonial mediante el cual las élites buscaban emular a Europa y marcar distancia respecto

⁶ La concepción del director-genio formulada por Edward Gordon Craig en la Inglaterra de principios del siglo XX respondía al ideal de elevar el teatro a la categoría de las bellas artes, siguiendo una genealogía que se remonta al Renacimiento italiano. Esta ideología, que privilegia la autoría individual y desplaza la dimensión colectiva de la creación escénica, ha sido cuestionada desde perspectivas decoloniales en el Sur global. Guerra Arjona y la Asamblea Opaca (2025) señalan que la insistencia en la figura del autor único reproduce jerarquías coloniales del saber y oculta las prácticas comunitarias y colaborativas que sostienen la producción artística.

de lo indígena y lo popular, asociados con el atraso (Mignolo, 2003, p. 89). Esta arquitectura organizaba los cuerpos e instituyó un régimen de miradas que naturalizaba las diferencias de clase. Como se analizó previamente en relación con la matriz de poder (Bitrán Goren, 2021, p. 5), la disposición del espacio en el Teatro Juárez y el Palacio de Bellas Artes no solo segmentaba al público por su capacidad económica, sino que consagraba la experiencia estética como un privilegio de clase, donde la visibilidad del escenario era directamente proporcional al estatus social del espectador.

La escenografía de este periodo, dominada por el paradigma pictórico de telones pintados y decorados bidimensionales, operaba bajo la misma lógica colonial (García, 2013, p. 18). Los escenógrafos mexicanos fueron formados para reproducir paisajes y arquitecturas europeas mediante la técnica del telón de boca y la perspectiva pictórica, creando un imaginario visual ajeno al contexto local. Este fenómeno se explica también por el carácter textocentrista del teatro en los grandes recintos, donde todos los elementos de la puesta en escena —incluida la escenografía— estaban subordinados al texto dramático. La mayoría de las obras provenían de dramaturgos europeos, reforzando la mimesis colonial que privilegiaba modelos estéticos ajenos a la realidad mexicana.

Un ejemplo paradigmático es Manuel Eduardo de Gorostiza, considerado el dramaturgo más representado en México durante el siglo XIX. Aunque nació en Veracruz, realizó sus estudios en España y vivió allí cerca de dos décadas, adoptando ideologías eurocentristas que se reflejaron en su obra (Reyes Palacios, 2009). Su producción dramática muestra cómo el pensamiento europeizante permeaba el teatro mexicano, consolidando un modelo escénico en el que la escenografía quedaba supeditada a la textualidad colonial. Como documenta Escobar (2012), este sistema de representación “privilegiaba la ilusión de profundidad mediante pinturas sobre telones” que replicaban modelos franceses e italianos (p. 24).

No obstante, incluso dentro de este marco rígido, emergieron espacios de negociación y resistencia. Investigaciones recientes demuestran cómo algunos escenógrafos, particularmente los anónimos artistas que trabajaron en el Teatro Principal, introdujeron elementos y soluciones técnicas que respondían a los gustos y condiciones específicas del público mexicano (Barbosa Sánchez, 2015, p. 77). Estas adaptaciones incluían:

- La incorporación de motivos locales en los diseños de telones y utilería.
- La modificación de las técnicas de perspectiva para adaptarse a las dimensiones de los teatros mexicanos
- El uso de materiales autóctonos en la construcción de escenografías.

Estas prácticas constituyen lo que podríamos denominar *tácticas de apropiación creativa* mediante las cuales los artistas locales subvertían discretamente el modelo importado. Como sugiere Barbosa Sánchez (2015), en los intersticios del formalismo europeizante “se desarrollaron soluciones específicas para las condiciones locales” (p. 78), demostrando que la escenografía porfiriana no fue un simple calco, sino un campo de negociación cultural.

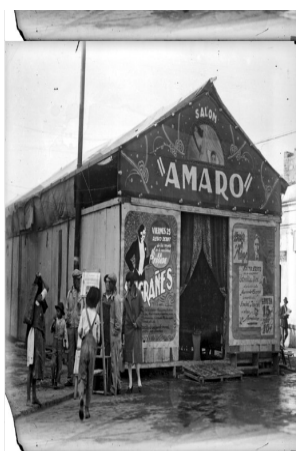
Esta tensión entre imposición y apropiación refleja lo que Rivera Cusicanqui (2010) identifica como la dinámica del mundo al revés (p. 25), donde las estructuras coloniales conviven con prácticas de resistencia que las desbordan. Los teatros porfirianos, aunque diseñados como templos de la cultura europea, terminaron albergando expresiones creativas que desafiaban el proyecto civilizatorio que pretendían encarnar.

2.2. La Revolución Mexicana: ¿Ruptura o reconfiguración de la colonialidad?

La historiografía tradicional ha presentado a la Revolución Mexicana (1910-1920) como un parteaguas que democratizó la cultura y abrió el camino hacia un arte nacional. Si bien es cierto que el conflicto armado dinamitó estructuras porfirianas, una mirada decolonial obliga a matizar este relato triunfalista. La Revolución no eliminó la colonialidad, sino que la reconfiguró bajo nuevas formas discursivas e institucionales. Como advierte Rivera Cusicanqui (2010), los procesos de aparente inclusión suelen operar una “domesticación de lo indígena y lo popular” (p. 71), vaciándolos de su potencial crítico para convertirlos en ornamento de la identidad nacional (Figura 5).

Figura 5

Carpa Salón Amaro, 1925.



Reprografía del Archivo Casasola.

Fuente: INBAL/CITRU. Fondo Escenografía Mexicana.

El conflicto tuvo un impacto material evidente en la práctica escenográfica. La destrucción de teatros formales y la proliferación de espacios efímeros —carpas, patios, plazas— generó lo que Martínez Aguilar (2019) identifica como una *democratización forzada* de la escenografía (p. 167). Los escenógrafos, obligados a trabajar con recursos limitados y en condiciones de alta movilidad, desarrollaron soluciones creativas y flexibles que desafiaban el formalismo y la tecnificación porfiriana. El teatro popular, como el *género chico* estudiado por Bryan (1983), experimentó un renacimiento y ganó visibilidad sin precedentes, constituyéndose en una de las expresiones culturales más dinámicas y masivas del periodo (p. 145). En estos espacios alternativos, la escenografía se liberó de la obligación de emular cánones europeos y pudo experimentar con estéticas más cercanas a la sensibilidad y el humor populares.

Sin embargo, esta efervescencia creativa pronto fue disciplinada por el proyecto cultural pos-revolucionario. El Estado emergente, en su búsqueda por construir una identidad nacional unificada, instrumentó un nacionalismo estatalizante que operó mediante exclusiones sutiles pero efectivas. El muralismo fue consagrado como arte nacional por excelencia, recibiendo financiamiento estatal y re-

conocimiento institucional, mientras que otras expresiones, como la escenografía de las carpas o el teatro campesino, fueron progresivamente marginadas por considerarse no serias o no modernas. Esta dinámica ilustra lo que Rivera Cusicanqui (2010) describe como la paradoja de la recolonización: la retórica de la inclusión y el mestizaje sirve, en la práctica, para neutralizar la diferencia radical y convertirla en un elemento administrable dentro del orden hegemónico (p. 71).

La creación de instituciones como la Secretaría de Educación Pública (1921) y, posteriormente, el Instituto Nacional de Bellas Artes (1946), si bien buscaba fomentar las artes, también estableció un sistema de consagración que tendió a privilegiar las expresiones fácilmente incorporables a la narrativa del México moderno. La escenografía que no se ajustaba a este proyecto —ya fuera por su carácter popular, su estética disruptiva o su base comunitaria— fue relegada a un estatus secundario, perpetuando bajo nueva retórica la jerarquía colonial entre lo culto y lo popular. La Revolución, por tanto, no acabó con la colonialidad, sino que negoció con ella, produciendo una síntesis en la que lo popular fue invitado a la mesa, pero solo bajo los términos definidos por el Estado y sus élites culturales. En este sentido, la Revolución no fue ni un corte radical ni una continuidad absoluta, sino un momento de “tensión histórica donde la colonialidad se adaptó a nuevas formas de gestión estatal de lo popular” (Rivera Cusicanqui, 2010, p. 71).

2.3. El Teatro de Ulises, Teatro de Orientación y Los Contemporáneos: Cosmopolitismo como colonialidad interna

El Teatro de Ulises (1928), Teatro de Orientación y el grupo de Los Contemporáneos son frecuentemente celebrados en la historiografía tradicional como la irrupción definitiva de la vanguardia y la modernidad en el teatro mexicano. Su labor de introducir a autores europeos y norteamericanos de vanguardia como Cocteau, O’Neill y Lenormand, así como su colaboración con el pintor vanguardista Agustín Lazo en la escenografía, representó una renovación del lenguaje escénico mexicano (Calva, 2002, p. 505). La propuesta estética de Lazo, caracterizada por una plasticidad sintética y simbólica, rompía conscientemente con el ilusionismo pictórico del naturalismo decimonónico (Figura 6).

Figura 6
Antígona, 1932.



Dirección: Julio Bracho. Escenografía: Agustín Lazo. Espacio: Teatro Orientación
 Fuente: INBAL/CITRU, Col. Fotográfica, Fondo Armando de Maria y Campo.

No obstante, una lectura decolonial permite problematizar este elogio indiscriminado, revelando lo que podríamos denominar una colonialidad interna en su proyecto intelectual. Su cosmopolitismo, aunque valioso como apertura, se construyó sobre un profundo desprecio por las expresiones locales y populares, consideradas manifestaciones de un México bárbaro que debía superarse mediante la asimilación acrítica de la cultura europea (Ortiz Bullé Goyri, 2002, p. 521). Como expresa Mignolo (2003), la lógica colonial se reproduce incluso en los gestos que aparentemente pretenden trascenderla, pues “la búsqueda de la modernidad implica, demasiado a menudo, la negación de la colonialidad” (p. 112).

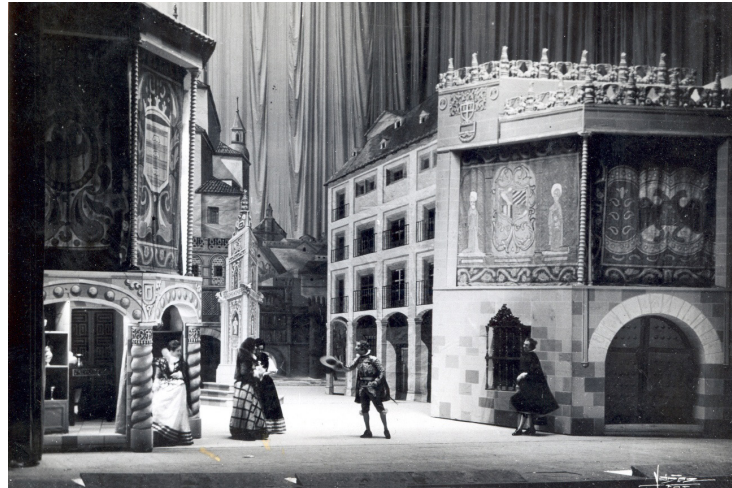
Esta epistemología de la negación del sustrato cultural local configura lo que Rivera Cusicanqui (2010) identificaría como un patrón de mimesis colonial (p. 53), donde las élites ilustradas buscan legitimidad replicando modelos metropolitanos y descalificando saberes autóctonos. El proyecto de Los contemporáneos, en su afán por conectarse con las corrientes artísticas parisinas, operó una sistemática exclusión de las tradiciones escénicas populares que, desde las carpas y los teatros barriales, estaban desarrollando formas de modernidad alternativas.

La dimensión conflictiva de este proyecto se evidencia en la recepción crítica de la época, donde fueron acusados de ser extranjerizantes y afeminados (Prensa INBAL, 2018). Estos epítetos no constituían meras críticas estéticas, sino acusaciones políticas que revelan cómo la construcción de la nacionalidad posrevolucionaria estaba profundamente entrelazada con nociones de masculinidad, raza y autenticidad cultural. Como explica Monsiváis (2000), la acusación de afeminamiento funcionaba como un marcador de alteridad que cuestionaba su legitimidad para representar lo mexicano (p. 87).

El canon hegemónico, al celebrar a Los Contemporáneos como pioneros de la modernidad teatral, ha tendido a ocultar esta dimensión excluyente de su proyecto, presentando su cosmopolitismo como un gesto puramente progresista. Sin embargo, como advierte Bhabha (2002), el cosmopolitismo de las élites del Sur global frecuentemente enmascara un complejo de inferioridad cultural que refuerza, en lugar de subvertir, las jerarquías coloniales (p. 45). La paradoja del Teatro de Ulises reside en que su gesto transgresor reproducía la misma lógica de desprecio hacia lo local que caracterizó al proyecto civilizatorio porfiriano, actualizándola bajo el disfraz de la vanguardia internacional.

2.4. La institucionalización posrevolucionaria: El INBA y la profesionalización de la exclusión

Los archivos del Fondo Escenografía Mexicana del CITRU muestran que los montajes oficiales priorizaban un realismo psicológico europeizante y un ideal de espectacularidad acorde con el proyecto nacionalista oficial, marginando expresiones híbridas o radicalmente experimentales (Escobar, 2012, p. 28). Antonio López Mancera, primer jefe del Departamento de Producción Teatral (1952-1978), ejemplifica esta élite institucional homogénea y dependiente del Estado posrevolucionario (Secretaría de Cultura, 2024).

Figura 7*La verdad sospechosa, 1934.*

Obra inaugural del Palacio de Bellas Artes.

Dirección: Alfredo Gómez de la Vega.

Escenografía: Carlos González.

Fuente: INBAL/CITRU. Fondo Escenografía Mexicana.

Este proceso de domesticación de la escenografía (Figura 7) puede entenderse como una manifestación de lo que Mignolo (2003) denomina la colonialidad del saber (p. 67), donde los criterios de validación del conocimiento reproducen las jerarquías epistémicas establecidas durante la colonia. La profesionalización a través del INBA implicó así la progresiva desconexión de la escenografía de sus raíces populares y comunitarias, transformándola en una disciplina especializada, reglamentada y funcional al proyecto de construcción nacional hegemónico. Los saberes técnicos de carpinteros, sastres y pintores especializados —muchos de ellos anónimos— que durante generaciones habían dado vida material a las puestas en escena, fueron subordinados al conocimiento teórico-académico de los nuevos escenógrafos institucionales, perpetuando bajo nuevas formas las exclusiones históricas del campo cultural mexicano.

2.5. La (in)visibilidad de las escenógrafas: El patriarcado en la sombra

El canon hegemónico ocultó sistemáticamente a escenógrafas como Fiona Alexander, Graciela Castillo del Valle, Félida Medina y Marcela Zorrilla mediante el silencio en el archivo y la omisión historiográfica (Ruíz Rivera, 2020, p. 105). Esta exclusión replicó una división sexual del trabajo que asignaba a hombres la concepción artística y a mujeres la ejecución material, un patrón patriarcal que reserva la esfera simbólica para lo masculino (Segato, 2016, p. 92). El archivo fotográfico de Castillo del Valle en el CITRU (ca. 1950) muestra su colaboración con López Mancera en posiciones secundarias, pese a contribuciones creativas equivalentes, demandando una sociología de la imagen para rastrear huellas visuales no censuradas (Rivera Cusicanqui, 2010, p. 20) (Figura 8).

Figura 8

Graciela Castillo del Valle, Antonio López Mancera y Celia “La Güera” Guerrero en el Palacio de Bellas Artes, 1950.



Fuente: INBAL/CITRU. Col. Fotográfica. Archivo Graciela Castillo del Valle.

La recuperación de su trabajo trasciende un ejercicio de justicia arqueológica. Implica desmontar la noción misma de autoría y genialidad que sustenta el canon hegemónico, conceptos heredados del romanticismo europeo que privilegian al individuo (masculino) sobre lo colectivo. Las escenografías, como demuestran los estudios de caso de Ruíz Rivera (2020), a menudo desarrollaron prácticas creativas profundamente colaborativas, en diálogo horizontal con directoras, actrices, vestuaristas y técnicas, generando metodologías de creación que desbordaban el modelo individualista y patriarcal predominante (p. 112).

Figura 9

*Boceto de escenografía para *Los soles truncos*, 1977.*



Dirección: Nancy Cárdenas. *Escenografía:* Félida Medina. *Vestuario:* Cristina Sauza.

Fuente: Archivo Particular Félida Medina.

Esta visibilización exige una auténtica revolución metodológica en la forma de escribir la historia del teatro. Como propone Rivera Cusicanqui (2010), se requiere desarrollar una sociología de la imagen que permita leer entre líneas de los archivos visuales y “descubrir sentidos no censurados por la lengua oficial” (p. 20). En el caso de las escenógrafas, esto implica rastrear sus huellas en los bordes de las fotografías, en los registros administrativos de producción, en las memorias orales de sus colaboradoras y en los bocetos y maquetas que sobrevivieron al olvido institucional (Figura 9). Solo mediante esta aproximación metodológica disruptiva podremos comenzar a tejer una historia de la escenografía mexicana que reconozca el papel fundamental de estas creadoras en la configuración del paisaje teatral nacional.

2.6. Resistencias y contra-archivos: Hacia una escenografía otredad

Las resistencias emergieron en teatros de carpa, con escenografías portátiles que priorizaban síntesis y conexión popular sobre ilusionismo oficial (Bryan, 1983, p. 152). Grupos independientes de los 1960-1970, como el de María Alicia Martínez Medrano (Teatro Campesino de Tabasco), exploraron escenografías integrales centradas en cuerpo y espacio comunitario, desplazando el textocentrismo europeo. Estas prácticas forman un contra-archivo de “armas de los débiles” (Scott, 1990, p. 136) que exige una mirada *ch'ixi*, sosteniendo contradicciones culturales sin síntesis forzada (Rivera Cusicanqui, 2010, p. 89).

El teatro de carpa, por ejemplo, desarrolló una escenografía portátil, económica e ingeniosa que dialogaba directamente con el humor y la sensibilidad popular. Sus escenógrafos, anónimos en su mayoría, crearon un lenguaje visual basado en la síntesis, la sugerencia y la complicidad con el público, muy distante del ilusionismo pictórico y la grandilocuencia de los teatros oficiales. Como documenta Bryan (1983), estas expresiones populares “constituyeron un espacio de autonomía creativa donde se desarrollaron formas escénicas alternativas al modelo europeizante” (p. 152). La materialidad precaria de estas escenografías no era solo una limitación económica, sino una elección estética que privilegiaba la inmediatez y la conexión emocional con el espectador.

De manera similar, las puestas en escena de grupos independientes en los años sesenta y setenta exploraron una escenografía integral que cuestionaba la primacía del texto dramático y ponía el acento en el cuerpo, el espacio y la experiencia sensorial. Trabajos pioneros de creadoras como Félida Medina en montajes como *Cementerio de automóviles* (1968) y *Los albañiles* y, posteriormente, la obra crítica y experimental de Jesusa Rodríguez (Figura 10) en espacios alternativos, contribuyeron a desplazar el modelo textocentrista heredado de la tradición europea, como ya se ha mencionado. La obra de Alejandro Luna (posterior a 1975 y que aquí se menciona como horizonte, no como corpus central de este relato), quien declaró que “la escenografía no existe, existe el teatro” (Montoya, 2022, p. 3), representa un punto culminante de esta búsqueda de una escenografía descolonizada, que ya no servía para decorar sino para significar. Como explica el propio Luna en entrevista con Montoya (2022), su propuesta buscaba “desmantelar la noción de escenografía como telón de fondo para construirla como un elemento orgánico del hecho teatral total” (p. 4).

Figura 10

Concilio de amor, 1987.



Dirección: Jesusa Rodríguez. Escenografía: Tolita Figueroa y José Manuel Rodríguez. Vestuario: Tolita Figueroa. Música: Liliana Felipe.

Fuente: INBAL/CITRU.Colección Fotográfica General.

Estas prácticas de resistencia exigen, como propone Rivera Cusicanqui (2010), una mirada *ch'ixi* (p. 89): una visión capaz de sostener la contradicción y de reconocer la coexistencia de múltiples temporalidades y lógicas culturales sin forzar su síntesis u homogeneización. Esta perspectiva nos permite leer en las grietas del archivo oficial las huellas de esas otras escenografías que desbordaron el canon: desde las adaptaciones creativas de los escenógrafos anónimos del Teatro Principal durante el Porfiriato (Barbosa Sánchez, 2015, p. 77) hasta las propuestas espaciales radicales del teatro campesino e indígena que emergió en los años setenta.

Recuperar estos contra-archivos no es un ejercicio de nostalgia, sino un acto de justicia epistémica que permite, como recalca Rivera Cusicanqui (2010), “reactualizar aspectos no conscientes del mundo social” (p. 19) y visibilizar las múltiples modernidades que coexistieron en el México del siglo XX. Solo mediante esta aproximación podremos comenzar a tejer una historia de la escenografía mexicana que honre su complejidad y riqueza, más allá de las narrativas hegemónicas que han dominado la historiografía.

Conclusiones interpretativas: Hacia una memoria escenográfica dialógica

El análisis realizado a lo largo de esta investigación permite concluir que la historiografía de la escenografía mexicana entre 1895 y 1975 ha estado estructurada por un canon hegemónico que no constituye un reflejo natural de los hechos, sino una construcción política al servicio de proyectos nacionales que fueron, simultáneamente, coloniales y patriarcales. Este canon operó mediante meca-

nismos de exclusión —eurocentrismo, profesionalización elitista, invisibilización de las mujeres— que han distorsionado la comprensión del pasado escénico. La adopción del modelo del teatro a la italiana durante el Porfiriato, analizada en el apartado 2.1, no fue una simple transferencia técnica, sino un acto de mimesis colonial mediante el cual las élites buscaron emular Europa, distanciándose de lo indígena y lo popular (Mignolo, 2003, p. 89).

La aplicación de la hermenéutica de Ricœur y de los estudios decoloniales ha permitido desmontar estos mecanismos y demostrar que la memoria histórica es, en realidad, un *campo de batalla* simbólico. Ricœur señala (2003) que existe una dialéctica fundamental entre memoria y olvido donde “el trabajo del duelo es el precio de la memoria” (p. 85). Frente a la *historia única* del canon, es necesario oponer una *memoria dialógica* capaz de escuchar las múltiples voces silenciadas: las de los artesanos, las de las escenógrafas, las de los creadores populares cuyas prácticas de resistencia analizamos en el apartado 2.6.

Esta tarea de descolonización historiográfica trasciende el mero ejercicio académico para adquirir implicaciones éticas y políticas. El trabajo de la memoria se convierte, en palabras de Ricœur (2004), en un “acto de justicia hacia los ausentes” (p. 112). Recuperar las contribuciones de los marginados no se reduce a “hacerles un lugar” en la historia, sino a restituirles su dignidad histórica y reconocerlos como sujetos plenos de su propio destino. La invisibilización de las escenógrafas, documentada en el apartado 2.5, responde a lo que Segato (2016) identifica como la estructura patriarcal que reserva para los hombres el dominio de la esfera simbólica (p. 92).

En este sentido, este artículo propone una serie de desplazamientos epistemológicos fundamentales para futuras investigaciones:

1. Del genio individual a la creación colectiva. Desmantelar el mito del autor único y reconocer el carácter colaborativo de la escenografía, tal como practicaron las escenógrafas en sus trabajos colectivos (apartado 2.5).

2. De la obra al proceso. Desplazar la mirada de los productos terminados hacia los procesos creativos, las condiciones laborales y las redes de colaboración que los hicieron posibles, incluyendo los espacios efímeros de la Revolución Mexicana (apartado 2.2).

3. Del centro a los márgenes: Prestar atención sistemática a los espacios y prácticas considerados periféricos (carpas, teatros ambulantes, comunidades), donde a menudo se encuentran las innovaciones más radicales, como en el teatro de carpa (apartado 2.6).

4. De lo visible a lo invisible: Desarrollar metodologías, como la sociología de la imagen propuesta por Rivera Cusicanqui (2010, p. 19), capaces de leer los silencios de los archivos, interpretar huellas indirectas y reconstruir las biografías de quienes no firmaron sus obras.

Solo mediante una epistemología otra, descolonizada y feminista, podremos construir una historia de la escenografía mexicana fiel a la complejidad del pasado y útil para los desafíos del presente. Una historia que, en palabras de Rivera Cusicanqui (2010), no aspire a la síntesis totalizadora, sino que sepa “habitar en la contradicción y celebrar la riqueza de lo múltiple” (p. 89), reconociendo que el periodo 1895-1975 no fue una secuencia lineal de desarrollo, sino un complejo momento de negociación entre tradiciones, de experimentación con nuevas posibilidades expresivas y de construcción gradual de un campo profesional autónomo que nunca logró silenciar las voces que desde los márgenes insistían en contar otra historia.

Referencias

- Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica (México)*, 26(73), 249–264. <https://sociologiamexico.azc.uam.mx/index.php/Sociologica/article/view/112>
- Barbosa Sánchez, A. (2015). *La estampa y el grabado mexicanos. Tradición e identidad cultural*. Universidad Autónoma Metropolitana. http://csh.izt.uam.mx/sistemadivisional/SDIP/proyectos/archivos_rpi/dea_35147_773_511_11_1_LIBRO%20LA%20ESTAMPA.pdf
- Barriandos Rodríguez, J. (2007). La nueva historia cultural. *Alteridades*, 17(33), 101–110. <https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/240>
- Beltrán Catalán, C. J., Bejarano, C., y Sierra García, M. (2018). Escenografías de la colonización en la Exposición Iberoamericana. Los dioramas de la Exposición Histórica y Cartográfica del descubrimiento de América. En A. Graciani & M. Barrientos (Coords.), *Imagen, escenografía y espectáculo en la Exposición Iberoamericana: Volumen I. Testimonios, artistas y manifestaciones* (pp. 111–136). Editorial Universidad de Sevilla.
- Bhabha, H. K. (2002). *El lugar de la cultura*. Manantial.
- Bitrán Goren, Y. (2021). Público teatral y formación de identidad en la Ciudad de México (1820–1850). *Sonus litterarum*. <https://sonuslitterarum.mx/publico-teatral-y-formacion-de-identidad-en-la-ciudad-de-mexico-1820-1850/>
- Bourdieu, P. (1991). *El sentido práctico*. Taurus.
- Bryan, S. E. (1983). Teatro popular y sociedad durante el Porfiriato. *Historia Mexicana*, 33(1), 130–169. <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/2579/2090>
- Calva, L. (2002). Algo más en el teatro experimental en México (periodo posrevolucionario): La experiencia de Alfredo Gómez de la Vega (y un pequeño paréntesis sobre Gloria Iturbe). En D. E. Meyran, *Théâtre et pouvoir* (pp. 503–510). Presses Universitaires de Perpignan. <https://doi.org/10.4000/books.pupvd.29884>
- Deleuze, G. (1999). ¿Qué es un dispositivo? En *Michel Foucault, filósofo* (pp. 155–163). Gedisa.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo: Una impresión freudiana*. Trotta.
- Escobar, A. (2012). *Escenografías del olvido. Cambios paradigmáticos del teatro mexicano s. XX y XXI*. <https://citru.inba.gob.mx/publicaciones/libros/electronicos/ebook3/24.html>
- Escobar, A. (2017). *Antonio López Mancera, escenógrafo*. Secretaría de Cultura, INBAL, CITRU. <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/1455>
- Foucault, M. (1992). *Microfísica del poder* (2ª ed., J. Varela & F. Álvarez-Uriá, Trad.). La Piqueta.
- García, Ó. A. (2013). Del coliseo al teatro: Transición de paradigmas en la escena mexicana del siglo XIX. *Hecho teatral*, 5, 15–28. <https://www.hechoteatral.com/index.php/hteatral/article/view/126>

- Guerra Arjona, F., & Asamblea Opaca. (2025). *Coreografías del habitar*. Ediciones OnA.
- Instituto Nacional de Bellas Artes. (26 de septiembre de 2018). *El Teatro de Ulises y la dramaturgia moderna, parte del legado de Los Contemporáneos a nueve décadas de su aparición*. <https://inba.gob.mx/prensa/10581/el-teatro-de-ulises-y-la-dramaturgia-moderna-parte-del-legado-de-los-contemporaneos-a-nueve-decadas-de-su-aparicion>
- Lythgoe, E. (2021). Esbozos de una hermenéutica crítica en Ideología y utopía de Paul Ricœur. *EN-DOXA*, (48), 145–163. <https://doi.org/10.5944/endoxa.48.2021.25780>
- Martínez Aguilar, J. M. (2019). El Salón Apolo de Pátzcuaro. Un teatro inaugurado durante la Revolución mexicana. *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, 41(163), 13–44. <https://doi.org/10.24901/rehs.v41i163.675>
- Mignolo, W. (2003). *Historias locales / diseños globales: Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Akal.
- Monsiváis, C. (2000). *Aires de familia: Cultura y sociedad en América Latina*. Anagrama.
- Montoya, D. (2022). Alejandro Luna: Momentos de una escenografía integral. *Revista electrónica Imágenes*. <https://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/alejandro-luna>
- Ortiz Bullé Goyri, A. (2002). Un camino hacia el poder cultural en México: El Teatro de Ulises (1928). En D. E. Meyran, *Théâtre et pouvoir* (pp. 519–526). Presses Universitaires de Perpignan. <https://doi.org/10.4000/books.pupvd.29884>
- Ortiz Bullé Goyri, A. (2010). Teatros y vida escénica en las conmemoraciones del centenario. *Fuentes humanísticas*, 40, 91–99. <https://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/index.php/rfh/article/view/202>
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (Comp.), *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales* (pp. 201–246). Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO). <https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140507042402/eje3-8.pdf>
- Reyes Palacios, F. (2009). *Manuel Eduardo de Gorostiza en su contexto dramaturgico*. Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Ricœur, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica.
- Ricœur, P. (2008). *Finitud y culpabilidad*. Trotta.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón. <https://tintalimon.com.ar/libro/ch-ixinakax-utxiwa/>
- Romero Vázquez, J., y Betancourt Mendieta, A. (2020). Emblemas del progreso: El Teatro Colón y el Palacio de Bellas Artes en la construcción de la nación, Argentina y México, 1880–1910.

- Signos históricos*, 22(44), 260–292. <https://signoshistoricos.izt.uam.mx/index.php/historicos/article/view/538/592>
- Ruíz Rivera, P. (2020). La (in)visibilidad de las escenógrafas mexicanas (1950–1990). *Investigación Teatral*, 11(18), 100–120. https://www.researchgate.net/publication/346617100_La_invisibilidad_de_las_escenografas_mexicanas_1950-1990
- Ruíz Rivera, P. (2022). Mexican Ra-ta-plan, entre lo tradicional y lo moderno: Roberto Galván, escenógrafo. En Ó. A. García (Coord.), *La escena y sus recintos: Arquitectura teatral y escenografía en México* (pp. 87-98). Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), Facultad de Filosofía y Letras, Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) UNAM. <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/2940>
- Scott, J. C. (1990). *Domination and the arts of resistance: Hidden transcripts*. Yale University Press.
- Secretaría de Cultura. (2024, marzo 9). *Antonio López Mancera, un apasionado del arte escenográfico*. <https://www.gob.mx/cultura/prensa/antonio-lopez-mancera-un-apasionado-del-arte-esce-nografico>
- Segato, R. L. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de Sueños. https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/map45_segato_web.pdf
- de Sousa Santos, B. (2009). *Una epistemología del Sur: La reinención del conocimiento y la emancipación social*. Siglo XXI, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO).

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

RECIBIDO: 03 de noviembre de 2025

ACEPTADO: 08 de enero de 2026

DOI: <https://doi.org/10.29105/de.v3i4.31>

■ El sacrificio autoficcional como medio para la construcción del cuerpo poético: Identidad poética de María Velasco en *Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra* Autofictional Sacrifice as a Means of the Poetic Body Contruction: The Poetic Identity of María Velasco in *Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra* (I Will Cut Men Down from the Face of the Earth)

Mayra Valeria Carbajal Silva¹

Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) / Lima, Perú

Contacto: mvcarbajals@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-7228-4275>

¹ Licenciada en Teatro por la Pontificia Universidad Católica del Perú y Magíster en Artes Plásticas, Electrónicas y del Tiempo por la Universidad de Los Andes, Colombia. Sus ejes de investigación se centran en las narrativas del yo y autoficcionales, donde busca responder interrogantes con respecto a las representaciones estéticas de estas narrativas en el espacio escénico.



El sacrificio autoficcional como medio para la construcción del cuerpo poético: Identidad poética de María Velasco en *Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra*

Autofictional Sacrifice as a Means of the Poetic Body Contruction: The Poetic Identity of María Velasco in *Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra* (I Will Cut Men Down from the Face of the Earth)

Resumen

El presente trabajo pretende demostrar que una característica autoficcional supone el sacrificio como elemento clave y que culmina en la conformación de un cuerpo poético. Para ello, se ha buscado responder a la pregunta en torno a cómo la autoficción funciona como medio para generar cuerpos poéticos a partir del sacrificio en el caso de la obra de María Velasco, *Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra*. Para ello, el análisis toma la idea de que la autora brinda un personaje a partir de ella misma en la historia. Con esto se puede afirmar que la autoficción funciona como herramienta de reconocimiento impulsada por la idea de entrega a situaciones poco favorables para la construcción identitaria, lo cual permite llegar a un producto poético como resultado de una afectación artística. De esta manera, la narración de María Velasco en la obra es un ejemplo relevante y característico de este tipo de sacrificio. Así, el resultado es un cuerpo sacrificado en sentido metafórico que se hace presente a través de los procesos de escritura, la rememoración de hechos y la conformación identitaria.

Palabras clave: autoficción, María Velasco, cuerpo poético, dramaturgia del yo, teatro contemporáneo, sacrificio

Abstract

This paper aims to demonstrate that one of the defining characteristics of autofiction is sacrifice as a key element, culminating in the formation of a poetic body. To this end, it explores how autofiction operates to generate poetic bodies through sacrifice, specifically in the case of María Velasco's work *Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra* (I Will Cut Down the Men from the Face of the Earth). The analysis focuses on the author's construction of a character based on the author herself within the narrative. This suggests that autofiction functions as a tool for self-recognition, driven by the act of exposing oneself to situations that hinder identity formation. Such exposure enables the emergence of a poetic product resulting from artistic affectation. Thus, María Velasco's narrative constitutes a relevant and characteristic example of this type of sacrifice. The result is a metaphorically sacrificed body that becomes present through processes of writing, remembrance, and identity formation.

Keywords: Autofiction, María Velasco, poetic body, dramaturgy of the self, contemporary theater, sacrifice

1. Autoficción, el cuerpo y la escritura del yo

La actividad autoficcional traza, a quien se entregue a realizarla, un camino que debe recorrerse (Campbell, 1959)². Caminar por este sendero narrativo implica someterse a tiempos en los que se identificarán verdades, llegarán anagnórisis o se reconocerá la realidad de un cuerpo o una identidad ficcional. De esta forma, el inicio de una tarea autoficcional nos muestra, a quienes observamos el andar poético de una narración, el comienzo de un cuerpo (el cuerpo del autor/a), y el final de este que ha pasado por una afectación o un largo viaje en el sentido metafórico.

La autoficción, como tal, resulta un medio o un camino que el autor/a emprende, sacrificando partes de sí en un reconocimiento sobre sí mismo, ya que es necesario llegar a una conclusión identitaria en su propia aventura de vida narrada. En los análisis de textos autofccionales el sacrificio y la violencia han sido parte de los temas de debate que considero relevantes como una característica única al momento de emprender un trabajo autoficcional y que se muestran, en la mayoría de las veces, más evidentes en la escritura femenina, de manera no excluyente, porque conlleva a una acción contestataria que se hace de forma escondida y escarba en la memoria para purgar las emociones y los recuerdos en los contextos en los que, históricamente, las mujeres o la presencia femenina no puede alzar la voz.

Desde la perspectiva de esta investigación, la escritura autoficcional es un cuerpo presente que el autor/a ha construido con base en sus memorias y acontecimientos atravesados por la ficción o inverosimilitud, que, además, contiene un carácter que guarda una experiencia personal. En este sentido propongo analizar la obra de María Velasco a través del cuerpo poético que construye por medio de la afectación-sacrificio en *Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra* (2020), siendo el sacrificio del personaje autoficcional, o de la acción de escritura autoficcional, un elemento fundamental para las características autofccionales. Para ello, el análisis toma al personaje de la autora en la historia y afirma que la autoficción funciona como herramienta de reconocimiento impulsada por la idea de entrega a situaciones poco favorables para la construcción identitaria. Esto permite alcanzar un producto poético como resultado de una afectación artística, estética y metafórica. De esta manera, la narración de María Velasco en esta obra es un ejemplo relevante y característico de este tipo de sacrificio.

La metodología que seguiré en adelante consistirá en comprender la definición de sacrificio en un sentido occidental dentro de las creencias judeocristianas con base en los conceptos narrativos de Sergio Blanco (2018) y Angélica Liddell (2008) y que reforzaré con la construcción de un cuerpo poético

² Según Joseph Campbell (1959) un viaje implica un proceso de aventura que un héroe o personaje debe emprender que se liga con las narraciones y leyendas tradicionales. Si realizamos una comparación con las formas en las que los seres humanos modernos conformamos nuestras identidades, en el transcurso de la vida representamos a nuestros propios personajes y ellos/ellas son sometidos a la peripecia de la aventura. Lo que implica perder o renunciar a lo que consideramos importante o parte de nosotros.

En contraste al monomito de Campbell, se encuentran los análisis de Maureen Murdock que construyen un camino heroico desde la feminidad como una escapatoria a una afirmación en una conversación que la autora mantuvo con Campbell, en donde este afirma que “en toda la tradición mitológica, la mujer está ya ahí. Lo único que tienen que hacer es darse cuenta de que ella es el lugar al que la gente intenta llegar” (Murdock, 2014, p.12). El esquema de Murdock enfatiza otro lado de la construcción heroica femenina haciendo énfasis en una separación y negación de aspectos que las mujeres han considerado como ejes importantes en sus construcciones identitarias, como la presencia del padre y el intento de agradarle constantemente, la separación de la idea de feminidad y la reconciliación con la madre. El camino heroico femenino parte de una insatisfacción en cualquier etapa de la vida.

a través de la afectación de la memoria por medio de los conceptos sobre afectación y territorialidad de Jorge Dubatti (2011 y 2020).

Finalmente, este análisis toma como punto de partida la primera versión de la obra de *Talaré...* (2020) porque contiene fotografías que representan un contenido estético interesante y, porque, a diferencia de otras versiones publicadas de la obra, los títulos se encuentran presentes en el texto. Esta primera versión fue publicada junto con otras obras de otros autores en el VIII Laboratorio de Escritura Teatral de la Fundación SGAE dirigido por Yolanda Pallín Herrero. Pronto, el texto dramático fue estrenado por la misma autora con el cargo de directora de la obra. El texto como tal ha recibido reconocimientos como el Premio Max a la Mejor autoría teatral y el Premio Internacional del 39 Heidelberger Stückemarkt. También se encuentra publicado en la primera edición de *Parte de lesiones* (2022) bajo la editorial La uña rota junto con otros textos de Velasco.

2. Otros puntos de partida

En mis acercamientos al texto de Velasco y a narraciones autoficcionales o escrituras hechas por mujeres, encuentro una correlación interesante en las características del diario íntimo que es potenciado por la escritura femenina. Esto ha llamado mi atención como punto de partida para encontrar un estímulo estético y narrativo que considero relevante para próximos diálogos. La conexión que se mantiene entre los contextos traumáticos es privilegiada porque responde a violaciones, incesto, violencia, enfermedad y muerte:

A través de Catherine Cusset, Catherine Millet, Alina Reyes y varias otras escritoras, la autoescisión y la disociación de la autoficción están vinculadas a nuevos espacios afirmativos del deseo femenino. Sarah Cooper acredita a Cusset creando un libertinaje distintivo y libre de culpa, mientras que Philippe Lejeune saluda la controvertida elaboración de la vida sexual de Catherine M. como ‘un acte anthropologique original et valentux’. El impacto de estos experimentos insólitos deriva, en parte, de la posesión por parte de sus autores de experiencias excesivas, a veces violentas, que son los más fácilmente explorados a través del distanciamiento autoficcional (Jordan, 2012, p. 78, traducción propia).

La autoficción como medio narrativo para la exploración literaria escrita por mujeres se vincula con nuevas aspiraciones e interrogantes que el género ha buscado y se abre como un espacio para resolver dichos cuestionamientos, lo que también abre preguntas sobre si la escritura contiene un género:

La crítica literaria que practica esas caracterizaciones expresivas y temáticas de lo “femenino” se basa en una concepción representacional de la literatura según la cual el texto es llamado a expresar realistamente el contenido experiencia de ciertas situaciones de vida que retratan la “autenticidad” de la condición-mujer, o bien su “positividad” en el caso de que el personaje ejemplifique una toma de conciencia anti-patriarcal (Richard, 1993, p. 130).

Existe, también, un punto de encuentro entre diario íntimo y autoficción que se caracteriza por explorar la inmolación, porque se expone al ser a través del recuento de los sucesos haciendo uso de la memoria en la narración. Plasmar el trauma o la violencia que padecen algunos grupos marginalizados

pareciera que es una característica que le presta formas particulares y ritmos a las escrituras del yo. Desde la perspectiva de la escritura íntima y autobiográfica hecha por mujeres, Leonor Arfuch (2012) describe cómo los diarios íntimos organizan narraciones sobre la vida de otros, las vivencias propias y ajenas. Para la investigadora, la escritura de la propia vida es un medio para la comprensión más profunda sobre una misma.

Este estilo destaca por contener un carácter intersubjetivo porque le otorga a la escritora “la posibilidad de alentar una sintonía valorativa entre narrador y su destinatario, tanto respecto de la experiencia -la ‘vida propia’- como de la ‘vivencia de la vida misma’, es decir la dimensión ética de la vida en general” y la cualidad de forma que se traduce en “una puesta en forma narrativa, expresiva -que es también una puesta de sentido” (Archuf, 2012, p. 47). El presente se encuentra en la comprensión de la vida misma y en la forma narrativa para atormentar la memoria a través de la reviviscencia en un formato de guerra constante (Archuf, 2012) donde la autora redescubre los espacios de la memoria. Lo psíquico se ubica en esta escritura como una experiencia fragmentada para recomponer la memoria y las partes de la autora³ que han sido marginalizadas (Richard, 1993). Para Silvia Hégéle (2018) el formato diarístico representa trazos de la existencia hechos frases que tienen la funcionalidad de estructurar una identidad desvanecida, “pero antes de vislumbrar una respuesta, la autora autoficcional tiene que confrontarse a la duda: ‘but please, don’t ask me who I am. ‘Apassionate, fragmentary girl’, maybe’” (p. 277).

La confrontación con la memoria y el pasado me lleva a repensar la autoficción a partir del formato antes expuesto. El sacrificio del bienestar emocional me parece una actividad rumiante dentro de la autoficción. Regresando al análisis de Richard (1993): existe una representación realista del contenido de la experiencia de la vida misma.

Llamo a la confrontación de la duda el sacrificio que la identidad femenina debe sobrellevar. Para Sergio Blanco (2018) la autoficción mantiene una “mecánica de trabajo: establecer un dispositivo bélico contra uno mismo y sobre todo contra nuestros prejuicios” (p.15). Así, la autoficción promueve un sacrificio de la cordura o de la estabilidad. Se sacrifica la tranquilidad de una apacigüe mentalidad que no recuerda a sí misma para escarbar y rememorar o deslizarse del “trauma insoportable a un trauma que puede soportarlo todo” (Blanco, 2018, p.14).

Según Angélica Liddell (2008), el sacrificio aparece como un elemento importante en la obra de arte. “En el tiempo de las muertes colectivas es necesario el sacrificio individual como rebeldía o barricada. El arte, sacrificio íntimo en un espacio público, es nuestra rebeldía. Gracias al sacrificio poético recuperamos la identidad que perdemos en la masacre” (2008, párr. 1). Esto defiende la unicidad

³ Es necesario hacer una salvedad a esta característica para democratizar el espacio de la intimidad y alejarse del comportamiento sistemático de las culturas hegemónicas patriarcales que segregan y estigmatizan los comportamientos a ciertos sectores para categorizarlos. Considero que, si en esta investigación se realizará una categorización de algún tipo, es necesario alejarse de las naturalezas tiránicas. Por ello, me apegó a las ideas de Nelly Richard (1993) en su crítica a la escritura femenina que estipula que la escritura puede tener un género: “cada vez que una poética o que una erótica del signo rebalsa el marco de retención/contención de la significación masculina con sus excedentes rebeldes (cuerpo, libido, goce, heterogeneidad, multiplicidad, etc.) para desregular la tesis del discurso mayoritario” (p. 132).

Esta democratización permite a todos aquellos que no se identifiquen con lo que estipulan los sistemas masculinos a rebalsar la tentación de ellos haciendo uso del cuerpo y de otros aspectos que lo afectan y transforman como la libido, goce, la heterogeneidad, etc., con la finalidad de desencajar el discurso de lo general (Richard, 1993).

que resulta de las escrituras del yo. El cuerpo poético aparece como la identidad generada luego de la reconstrucción de los fragmentos de la identidad femenina que se desvanecen en la sociedad.

Hasta ahora, como definición de sacrificio, es posible contener dentro de este concepto la acción de pasar por el tormento de mirar al pasado haciendo uso de la memoria. En el caso de las escrituras del yo, sean estas autoficcionales o, como se ejemplificó, diarísticas, la presencia identitaria es relevante para definir el carácter de ese sacrificio.

3. El cuerpo como elemento para narrar

Esta investigación pretende encontrar un cuerpo poético que se construye con base en una entrega de un cuerpo social que coloca un artista en su obra de arte. Para explicar ello abordo la concepción del cuerpo poético dentro de la narración autoficcional como un elemento que se genera desde el sacrificio. Como es para Arfuch (2012): la reviviscencia en un formato de guerra constante al momento de realizar la escritura; traduzco esto como un proceso de afectación.

Un cuerpo poético surge en un tiempo narrativo y un espacio memorial. El sentido de mediación que el cuerpo ejerce sobre la escritura y que sucede de regreso al cuerpo físico como un intercambio puede ser tomado como un compartir generador de un convivio de múltiples niveles constructores de significados: el convivio entre memoria, escritura y cuerpo, y el convivio entre palabra, cuerpo construido y receptor. Para ello, las teorías de Jorge Dubatti (2011) pueden alentar la argumentación.

En estos sistemas de significación, la materia o cuerpo semióticos, para Dubatti, son unidades de diferentes manifestaciones. Sin embargo, Dubatti menciona un segundo cuerpo semiótico que es la conexión que este cuerpo brinda con un grupo de imágenes. Estas imágenes ponen en manifiesto nuestra capacidad de producir sentido (2011, p. 97). ¿Cómo es posible encontrar estos cuerpos semióticos en una dramaturgia autoficcional?:

Ese cuerpo en acción produce un volumen de acontecimientos que se manifiesta organizado por una *nueva forma*... La materia dispuesta/tomada se deja informar por la nueva forma, la cual, a la vez que respeta su entidad, la funde en una nueva organización. Materia informada y nueva forma constituyen el núcleo originario del ente poético en el acontecimiento (Dubatti, 2011, p. 88).

Para encontrar un cuerpo poético dentro de estos parámetros es necesario comprender que Dubatti habla de una afectación por la que pasa esta materia. Desde esta perspectiva me parece fundamental la cita anterior para responder a la última pregunta. Considero que la autoficción brinda herramientas para potenciar la construcción de un espacio y un tiempo en el que la materialidad del yo referencial o del autor se convierte en una materialidad poética.

No obstante, estas afirmaciones son un análisis a partir de un convivio entre sucesos teatrales. Lo primordial, en este caso, sería ubicar un convivio que se genere en un contexto narrativo que se produce a través de los acontecimientos en la historia. En *Teatro Comparado, territorialidad y espectadores: multiplicidades intraterritoriales*, Dubatti (2020) menciona las maneras en las que generamos territorios con base en la territorialidad. Si bien, las aproximaciones se enfocan en el contexto teatral, se menciona que la territorialidad, en este contexto, es un espacio subjetivado (p. 30) y que al partir de la idea de territorialidad, desterritorialidad y reterritorialidad construimos identidades que se

sostienen a través de viajes, caminos y mudanzas. Todo ello sostenido ante un convivio constante con quien nos observa o, en este caso, nos lee⁴ (Goffman, 1981).

Otro acercamiento sobre la idea de un cuerpo que se forma o se construye en territorios autoficcionales lo brinda Mauricio Tossi (2017). Defiende, por un lado, la relación del cuerpo y la puesta en escena y, por otro, el cuerpo del actor como parte de una dramaturgia del actor. Así, en ambas posturas el cuerpo resulta ser la materia prima para la representación. Esto se debe a que el cuerpo del intérprete es un espacio en el que se exponen signos y se crean significados como un laboratorio de experimentación y exposición. Ya que el cuerpo en el espacio escénico, también en el ámbito social, expone “su contingencia social y sus mecanismos de significación” (Tossi, 2017, p. 61).

Lo anterior corresponde al primer aspecto que Tossi enfatiza en su análisis del cuerpo en relación con la escena, el cual empieza a separarse del texto dramático para convertirse en materialidad estética. En otras palabras, ocurre un brinco estético que trasciende el cuerpo para crear un cuerpo poético. “Aquí, el cuerpo del actor no es un instrumento de comunicación de signos textuales: por el contrario, es el puntapié inicial de un trayecto estético y técnico que promociona una mente corporizada o embodiment” (Tossi, 2017, p. 63).

Este acercamiento me permite conceptualizar “la gestación de un cuerpo singular” (Tossi, 2017, p. 62). La materialidad corporal surge para dar lugar a un cuerpo fenomenológico. Un cuerpo lleno de significados. Sin embargo, ¿es posible proponer un cuerpo que se construye cuando no se encuentra en un espacio? Mis interrogantes surgen al haber observado a artistas como Arca que, desde la cultura pop latinoamericana, expone sobre un cuerpo en constante performatividad en la identidad social de la artista como en su referencialidad en videoclips. Es más sencillo y claro presenciar un cuerpo transformado en Arca. A diferencia de ello, la escritura dramática pareciera que carece de ese aspecto y debe salvaguardarse únicamente en el proceso de creación de significados y símbolos narrativos que la autora construya y el lector genere. En el caso autoficcional y, eventualmente como se observará en *Talaré...*, el cuerpo poético del artista va tomando forma.

El análisis que María José Sánchez Montes (2004) realiza con base en los pensamientos sobre la escena de Adolphe Appia me parecen relevantes para esta investigación porque fundamentan una condición para la corporalidad. El cuerpo es un punto unificador entre tiempo y espacio. “Cuerpo como elemento reconciliador de tiempo y espacio, es decir, denominador común de ambos o única instancia capaz de poner en relación todas las artes, tanto las denominadas ‘artes del tiempo’ como las ‘artes del espacio’” (p. 70).

Una característica de este elemento unificador es la latencia. Es decir, que deberá palpitar durante la obra de arte y mientras se encuentre en el espacio. De esta forma, la obra de arte es “gobernada por un principio vivo o viviente” (Sánchez Montes, 2004, p. 71). Así, es posible afirmar que lo que sucede en la obra de arte contiene cierta verdad porque recibe la ayuda de la materialidad que no solo es técnica y estética, sino que también es viva. Solo lo que puede mantenerse con vida contiene cuerpo, incluso las ideas.

⁴ Desde la mirada sociológica se pueden tomar como referencias las premisas sobre la construcción identitaria que funciona a través de auditorios de Erving Goffman (1981).

Sánchez Montes (2004) destaca un ejemplo de Appia sobre la música como medio para afectar la materialidad y hacerla viva. “La palabra que se expresa en tiempo, es portadora de pensamiento, mientras que la música que lo es ... de sentimientos, consigue dejar a un lado el ejercicio de la razón” (p.75).

Según las contemplaciones de Appia, un cuerpo se construye y se desenvuelve a partir de un medio de afectación. Appia propone que, en primer lugar, debe existir un ente viviente al cual se haga referencia (Sánchez Montes, 2004, p. 78) que, en este caso, es el cuerpo. En segundo lugar, solo por la mediación del cuerpo puede el espacio viviente convertirse en resonador (Sánchez Montes, 2004, p.82). Entonces, el carácter vivo acontece al combinar tiempo y espacio, por lo que una primera afirmación es que la escritura en un formato íntimo posee una temporalidad al recordar los sucesos del pasado como una narración (tiempo) en la memoria (espacio). Lo que hacemos nosotros es leer la sintaxis de un cuerpo que ya ha sido plasmado en la memoria.

De esta manera, a lo que me refiero con cuerpo poético en adelante, es un cuerpo que ha sido afectado de manera narrativa por el sacrificio y el tormento de hacer pasar al personaje autoficcional por acontecimientos históricos que agobien la identidad referencial del autor y su personaje.

4. El sacrificio en *Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra*

Me parece, entonces, relevante y justificado abordar estos conceptos antes expuestos dentro de la obra de Velasco, porque considero que pueden aparecer de manera orgánica o que haya que enfrentarse a descifrar algunos elementos que, no obstante, se encuentran ahí.

Las obras de Velasco han sido estudiadas desde diferentes perspectivas, como la de la presencia animal, la ecológica, el sentido de violencia, la memoria y la autoficción. Si bien el análisis de *Talaré a los hombres de la faz de la tierra* no es extenso, existen autores que se han dedicado a examinarla. Markel Hernández Pérez (2024) describe un análisis autoficcional desde los elementos estéticos de la obra. Además, plantea la idea de un cuerpo poético estético que delimita la presencia performativa de este y se potencia a través de la danza y el gesto físico.

Vale la pena, además, considerar a la obra autoficcional al incluir a Velasco como autora de autoficciones en general. La categorización puede venir desde elementos como que la historia personal se mostrase a través de la narración (García Barrientos 2014; De la Torre-Espinoza, 2024, p. 103), lo cual en *Talaré...* sucede al presenciar el crecimiento del personaje principal, cuyo nombre es también el de la autora.

De la Torre-Espinoza (2024) asegura que, para comprobar que la obra de Velasco es autoficcional, es necesario identificar la presencia de una autoconstrucción poética de la experiencia personal. “La dramaturgia actual femenina tiene un papel relevante ... La autoficción es un recurso literario que se visibiliza en ciertas obras con autoría femenina ... en María Velasco, en particular, se observa una aplicación rica de esta estrategia.” (Pérez Cabrera, 2022, p. 52). Del mismo modo, el uso de la “posmemoria” es un elemento que describe la relación de una generación posterior a la que sufrió el trauma, que se asocia a la acción de recordar (De la Torre-Espinoza, 2024, p. 104).

Para Alayón Galindo (2022), grosso modo, la deducción autoficcional en el drama se basa en aspectos como la aproximación a la primera persona, la característica ficcional en donde el autor está presente y el yo que toma la escena y se despliega dentro de códigos poco realistas e inverosímiles (p.148), generando una confusión entre realidad y ficción. “Se codean, al mismo nivel, con los personajes reales y los de ficción. ¿Quién es quién? A decir verdad, no existe tanta diferencia entre unos y otros” (Velasco, 2020, p. 11).

En conversaciones con la autora en propias investigaciones anteriores, el diálogo sobre el carácter autoficcional de la obra está presente:

MV: Pues mira, realmente siempre voy a hablar en primera persona porque no creo que en la escritura y tampoco la creación haya fórmulas universales que sean eficaces para todos, pero de alguna manera, en mi escritura, siempre, lo autoficcional siempre ha sido importante. Siempre he partido de vivencias propias, creo que no solo para generar un discurso a partir de ella sino también para generar un discurso hacia el futuro. De alguna manera poner estas vivencias en tela de juicio, ver lo que habían supuesto con carácter retrospectivo, pero también decir cómo yo me recreaba, o me auto creaba, o me proyectaba hacia el futuro. Qué discurso podía generar a partir de esto. Y obviamente, también yo siempre digo que cuando uno hace ese proceso de anamnesis, de recuerdo, está haciendo una anamnesis no solo de una historia personal sino de la historia colectiva, porque siempre hay una relación, yo diría, íntima, una relación entrañable con el de afuera. Entonces, yo también confío mucho en que la sensibilidad va de lo personal a lo colectivo y que cuando yo estoy hablando de una serie de vivencias, que presupongo compartidas, al menos con muchas personas de mi generación, con muchas personas que han compartido un contexto geocultural, pues creo que estoy apelando a esa sensibilidad de lo colectivo y generando ese discurso para el futuro no solo propio, sino también de una generación (Carbajal Silva, 2021, p. 172).

Es desde aquí que me aferro a una mirada que propone una escritura constructora de un cuerpo poético en la actividad autoficcional a partir de la obra de María Velasco, *Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra*. Creo que es posible observar la presencia de una identidad memorial y textual traducida en un cuerpo poético que se mantiene por la posmemoria, la multiplicidad y la latencia, surgidas todas estas características desde el paso por el tormento.

Encuentro que en la naturaleza autoficcional el sacrificio metafórico del que tratan algunos autores genera un símil con la afectación de un cuerpo en escena o un cuerpo que se afecta en la producción artística donde el lector de autoficciones convive con esta producción. De esta manera, la afectación cumpliría el rol técnico del concepto metafórico del sacrificio en las escrituras del yo.

En estos términos, sacrificio y afectación del cuerpo están en el mismo nivel de aparición. En *Talaré...* la afectación-sacrificio se presenta en formas en la historia que ayudan a la protagonista a construir una concepción de su propia identidad. El lector/espectador observa en el texto el enfrentamiento constante con la contextualización e idiosincrasia de una cultura española que ha heredado conductas del pasado.

Conectar con la naturaleza

En *Talaré...* la autora comienza la autoficción contextualizándonos en un asado familiar donde observamos a una niña bajo un árbol. La afectación-sacrificio acontece desde el inicio de la narración, en el cual la protagonista, en su etapa infantil —que no dejará hasta que se haya reconocido como un ser diferente a los seres arquetípicos de la sociedad que habita— es despojada por todo aquello que la caracteriza por su feminidad:

El padre concentrado /en su tosca tarea. / La niña inmóvil, /
con la mirada gacha, / deja uno de los pocos atributos/
de su feminidad en la corteza. / Ahora parece una pelona, /
una de esas mujeres/humilladas con el rapado/
en la España de Franco/ o en la Segunda Gran Guerra. /
Es entonces cuando el árbol la consuela. /
(Velasco, 2020, p. 501)

La autora parece ser consciente del tormento desde y de las nociones de aventura al enfrentar a la protagonista con la naturaleza. Para Murdock (2014) es primordial que el viaje heroico femenino incentive una búsqueda por reconectar con la naturaleza al hacerse ella presente de forma involuntaria.

Dentro del viaje emprendido por la protagonista, sus preocupaciones acogen los acontecimientos que suceden en el Amazonas. Estas preocupaciones resultan comparar lo que una España de Franco ejecutó sobre el cuerpo de las identidades femeninas con el extractivismo ocasionado por la colonización sobre las culturas y territorios del sur.

La naturaleza, en este caso representada por el árbol, es un personaje que aparece y desaparece en momentos cumbre de la construcción identitaria de la protagonista. Por ello, observarlo como un consejero colabora a la idea de la construcción de una identidad heroica conformada a través del viaje. El árbol aparece luego de la sustentación de la tesis doctoral de la protagonista para reconstruir un cuerpo que, como lectores/espectadores de autoficciones, se desarmó y alejó hacia un camino que no le correspondía a esa identidad:

Tú también tienes una enorme capacidad de autorregeneración: ¡arriba las hojas! No es un orgullo morir de pie. ... HAS CRECIDO COMO SER HUMANO. CRECE AHORA COMO ALGO QUE NO CONOCES (Velasco, 2020, pp. 566 y 567).

Prostitución

En este viaje, la protagonista se somete a la prostitución desde la idea del deber. Esta acción en la historia conforma un espacio para que ella coloque su cuerpo frente a otro:

Te fijas en otros anuncios para escribir el tuyo. A partir de los treinta, el mercado se enrarece. La gente pide menstruación, vello

facial, embarazo avanzado... Así que decides cambiarte el nombre
y quitarte años. ¿Qué edad aparentas? ¿Qué edad aparentas
cuando estás seria?, ¿y cuando te ríes? ¿Qué edad puedes llegar
a aparentar? ¿Qué edad mental estás dispuesta a fingir?
(Velasco, 2020, p. 532).

Colocarse en un escaparate para la venta del cuerpo acontece por una respuesta a un deber. En parte, el llamado a comenzar una aventura es un deber cuyo objetivo consiste en encontrar respuestas a interrogantes. En este caso, pertenecer a una sociedad responsable de abusar del cuerpo femenino implica para la protagonista vivir la experiencia como un devenir histórico dentro de su construcción identitaria:

Entonces, lo que intento mostrar con el personaje es que esto está en su tradición familiar. Pareciera que pudiera estar superado en su generación. No es así, porque está esa casuística también en su pareja. Parecería que alguien hoy ha tenido la suficiente educación sexual o ya está en un marco de libertad sexual para no necesitar esos roles de poder, mentira. Aparece también como detonante para lo que ella va a ser esa anécdota de la pareja y, luego, para mí la frase que ella dice que recuerdo: “si yo quería probar esta vivencia que han hecho siete de cada diez españoles”, la cifra es dura, es heavy, no podía hacerlo como sujeto, tenía que hacerlo como subalterno. Supone estar del lado del estigma, supone un devenir menor, supone de tener que hacerlo del lado del frágil, del lado del débil, fragilizarse (Carbajal Silva, 2021, p.180).

Este sometimiento permite a la autora proponer que la protagonista está enfrentada a una metamorfosis. La búsqueda de identificarse con algo para poder ser amada construye un cuerpo que, de forma narrativa, la palabra lo describe. En esta historia no existe cuerpo femenino en tanto no se encuentre expuesto, vendido o mutilado.

Buscar un dios

Velasco es consciente, como autora, de cómo el proceso de reconocimiento y la búsqueda de respuestas en la autoficción llegan desde el tormento. La cultura judeocristiana nos solicita constantemente despojarnos de aquello considerado valioso o realizar rituales de sacrificio; y si en un principio la tradición pedía el sacrificio de un ser vivo, en la época contemporánea pide el sacrificio del bienestar, solicitando la penitencia constante del más débil. Las figuras santificadas llegan al estatus de adoración, porque han pasado por la penitencia y el despojo.

El deber constante del sacrificio es colocarnos en situaciones marginalizadas. Sin embargo, hasta qué punto de marginalización debemos llegar quienes ya lo estamos. Es interesante lo que hace Velasco porque podría decirse que habla por aquellas personas sin voz. Coloca la prostitución del cuerpo en un nivel parecido a la prostitución del conocimiento. Cuerpo y mente son objetivados ante dos sistemas patriarcales (burdel – academia) y coloca a las mujeres en un mismo nivel en todo sentido.

La razón por la cual muchas no nos colocamos en las posiciones de subalternidad es porque el peligro de aproximarnos a ello puede costarnos la vida. En la realidad, ¿cuántas deben acercarse al límite de la muerte? Entonces, para encontrar respuestas solo nos arriesgamos a entregar nuestros conocimientos

a la calificación⁵. Podríamos, sin embargo, pensar que otra forma de sacrificio y exposición del cuerpo se encuentran en las redes sociales y las aplicaciones de citas. Ahí, las normas para los grupos femeninos son diferentes a lo esperado en los masculinos. En la virtualidad seguimos siendo objeto de consumo. Este, de todas formas, es un análisis diferente.

El deber religioso aparece como una representación de castigo en escenas como:

LA NIÑA VUELVE A CASA DESPUÉS DE UN TIEMPO Y HABLA CON SU MADRE DE DIOS, JIMÉNEZ LOSANO Y UN BOABAB Y LA NIÑA VISITA AL TÍO MATERNO Y CREE RECONOCER EN SUS ÚLTIMAS PALABRAS EL NICKNAME O ALIAS QUE SE UTILIZABA CUANDO SE PROSTITUÍA (Velasco, 2020, 517 y 551).

Aparece la observación panóptica de la cual las figuras femeninas suelen esconderse en la historia. Las mujeres en esta historia esconden la palabra, el racionamiento y entregan el vientre para poder ser cuidadas dentro de la estructura en donde viven. Toda una sociedad completa las observa.

El segundo y el tercer suceso son enfrentamientos con la condición de una cultura en la cual se le ha colocado a Velasco y ella ha enfrentado a la protagonista. El sentido de enfrentamiento también afecta el cuerpo textual que Velasco tiene sobre el cuerpo que habita en la cultura en donde se encuentra.

Convertirse en animal

La obra muestra dos maneras mediante las cuales la protagonista se convierte en chivo expiatorio o animal de caza de una historia crítica de una sociedad permeada por la religión, la doble moral y el abuso. Por un lado, en el encuentro con el tío paterno, la autora coloca un pie de página al final de la escena:

Almizcle

(...)

Sustancia grasa, untuosa, de olor, intenso que algunos mamíferos segregan en glándulas situadas en el perineo o cerca del ano. Por su untuosidad y aroma, es la base de cosméticos de perfumería.

(Velasco, 2020, p. 544)

El sistema de consumo al que se ha vendido la convierte en un animal sexualizado en mundos donde el cuerpo y el conocimiento de ciertas identidades solamente son reconocidos para satisfacer el deseo patriarcal. El olor emitido por el animal es un elemento erótico. Por otro lado, la autora nos confiesa el momento de su muerte al presentarse en su tesis doctoral y decir: “me llamo María, me van a matar” (Velasco, 2020, p. 555).

⁵ Dos ejemplos de ello, uno de movilización y otro de afectación del cuerpo se encuentran en la poeta peruana María Emilia Cornejo, quien dejó de lado el estatus social y se mudó a Caja de Agua en San Juan de Lurigancho. Esta actitud frente a una sociedad conservadora y clasista significa subalternar la posición social y dirigirse al espacio que habita aquel otro que no tiene nombre. Por otro lado, la cantante venezolana trans Arca confecciona su cuerpo constantemente en sus videoclips y en la realidad (como la remoción de la manzana de Adán). Desde mi perspectiva lo que la cantante hace con su cuerpo responde al instinto de sacrificio subalterno del estatus: una persona que nace hombre y modifica su cuerpo para no serlo más.

Protagonista y autora demuestran su identidad

Desde mi perspectiva, el momento de la manifestación de la tesis es uno de los puntos clave en el que el convivio de esta autoficción se hace evidente, porque el estilo narrativo del texto dramático permite a la niña de la historia hablar a dos públicos diferentes: al jurado de la tesis y al lector/espectador.

Este es el momento en donde los sacrificios físicos llevados a cabo por la protagonista durante la historia toman un cuerpo dentro del nombre de la autora que la presidenta de la mesa nos delata:

PRESIDENTA. - Buenas tardes, vamos a proceder a la defensa de la tesis doctoral presentada por María Velasco y dirigida por el doctor /" (Velasco, 2020, p. 555).

Conclusiones

Tratando de regresar al objetivo de esta investigación y responder a la pregunta principal, en la obra de Velasco la autora entrega al lector y espectador un personaje enfrentado a una afectación-sacrificio del cuerpo en la historia, en este caso metafórica, para sacrificar la cordura y el bienestar. Esto produce un cuerpo/identidad poética textual como resultado de la aventura emprendida: construirse como mujer en una España postdictadura y reforzada con la acción autoficcional, la cual es mostrarnos a la autora y protagonista manteniendo la misma identidad.

El texto representa la naturaleza autoficcional al colocar a la autora como personaje principal que descubrimos en la sustentación de la tesis doctoral. La prostitución sirve como la situación inverosímil donde Velasco se fragiliza frente a su jurado de sustentación de tesis, sus clientes. Todo ello permite repensar la autoficción y las escrituras del yo como un espacio de búsqueda de construcciones identitarias. Así, también permite repensar la colectividad, la posición desde la cual se enuncian los hechos y tomar la técnica narrativa como una manera de denuncia.

Así, los significados también construyen un cuerpo. En tanto la escritura hable de un cuerpo que tiene una acción que la afecte o la represente, hay vida y cuerpo poético. En *Talaré a los hombres...* el cuerpo hace una autorreferencia, por eso existe de manera escrita y representada.

Las pistas que Velasco muestra como métodos de sacrificio se sostienen a través de una latencia de la memoria colectiva cargada de sus antepasados en una España que aún sostiene las represalias de una dictadura franquista. La posmemoria lleva a una memoria latente que induce a la protagonista a fragilizar su cuerpo y afectarlo a través de la prostitución. La construcción identitaria, entonces, se nutre del sacrificio hecho por los individuos en diferentes situaciones de representación.

El cuerpo poético, en este caso, se crea desde un convivio entre autor, protagonista, lector/espectador. Quienes nos acercamos a esta autoficción somos testigos de un viaje en el que la autora empieza una construcción identitaria metafórica desde cero y construye un personaje basado en su referencialidad. Luego, nos sorprende con un estilo intrigante cuya forma narrativa expone una pre representación escénica. Aquí, el cuerpo se reconstruye frente a nosotros.

A partir de esta investigación surgen interrogantes en relación con la poética femenina en diferentes ámbitos narrativos y a la poética de otros tipos de disidencias que impulsan a seguir investigando en el desenvolvimiento de estas y en cómo se desenvuelven en sus contextos sociales no solo observado en la literatura o la dramaturgia, sino también en sus representaciones escénicas, plásticas, entre otras.

Referencias

- Alayón Galindo, C. (2022). “Soy un museo de máscaras infinitas”: Autoficción e identidad en *Lacura* (2016) y *Pogüerful* (2019), de Bibiana Monje. *Revista de Filología*, (44), 147–163. <https://doi.org/10.25145/j.refiull.2022.44.09>
- Arfuch, L. (2012). Narrativas do eu e memórias traumáticas. *Tempo e Argumento*, 4(1), 45–60. <https://doi.org/10.5965/2175180304012012045>
- Blanco, S. (2018). *Autoficción: Una ingeniería del yo*. Punto de Vista Editores.
- Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica.
- Carbajal Silva, M. V. (2022). *Heroína desde el silencio: Análisis de la travesía heroica de la protagonista en la autoficción “Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra” de María Velasco* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. *Repositorio Institucional PUCP*. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/21625>
- De la Torre-Espinosa, M. (2024). *Formas de la posmemoria en el teatro autoficcional hispánico*. En G. Morales Ortiz & M. Carrera Garrido (Eds.), *Voces para la escena: Dramaturgias actuales en España y América Latina*. Iberoamericana Vervuert.
- Dubatti, J. (2011). *Introducción a los estudios teatrales: Diez puntos de partida*. Libros de Godot.
- Dubatti, J. (2020). Teatro comparado, territorialidad y espectadores: multiplicidades Intraterritoriales. *El hilo de la fábula*, (20), 28-43. <https://doi.org/10.14409/hf.v0i20.9635>
- García Barrientos, J. L. (2014). Paradojas de la autoficción dramática. En A. Casas (Ed.), *El yo fabulado: Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (pp. 127-146). Iberoamericana / Vervuert. <https://doi.org/10.31819/9783954878154-007>
- Goffman, E. (1981). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu.
- Hernández Pérez, M. (2024). “Quiero despatriarcalizar mi estantería” o la estética teatral en la dramaturgia de María Velasco. *Revista Kaylla*, (3), 196–216. <https://doi.org/10.18800/kaylla.202401.009>
- Hégéle, S. (2018). Diario íntimo, ¿una escritura del silencio? *Travessias*, 12(1), e19368. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8093301.pdf>
- Jordan, S. (2013). Autofiction in the feminine. *French Studies*, 67(1), 76–84. <https://doi.org/10.1093/fs/kns235>
- Liddell, A. (2008). Abraham y el sacrificio dramático. *Pausa*, 30. <https://www.revistapausa.cat/abraham-y-el-sacrificio-dramatico/>
- Murdock, M. (2014). *El viaje de la heroína: La búsqueda de la mujer por la totalidad* (P. Gutiérrez, Trad.). Gaia Ediciones.
- Pérez Cabrera, F. S. (2022). Notas sobre la autoficción en la obra de María Velasco. *Revista de Filología*,

(44), 51-68. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8394081>

Richard, N. (1993). *Masculino/Femenino: Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Francisco Zegers Editor.

Sánchez Montes, M. J. (2004). *El cuerpo como signo: La transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*. Biblioteca Nueva.

Tossi, M. (2017). Condiciones estético-políticas de la autoficción teatral. En A. Casas (Ed.), *El autor a escena: Intermedialidad y autoficción* (pp. 59–79). Iberoamericana – Vervuert.

Velasco, M. (2020). *Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra*. En J. Disla, D. Luque, S. Navarro Perramon, J. Romero Gárriz, L. Rubio Galletero, & M. Velasco, *VIII Laboratorio de Escritura Teatral (LET): La suerte, Puto barrio, El último soviético, La Piscina, La búsqueda de 'Salitsa', Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra* (pp. 501-574). Fundación SGAE. <https://www-digitaliapublishing-com.ezproxy.uniandes.edu.co/a/100021>

Velasco, M. (2022). *Parte de Lesiones*. Ediciones La Uña Rota.

Fuentes de consulta

Fischer-Lichte, E. (2014). *Estética de lo performativo* (D. González Martín & D. Martínez Perucha, Trads.). Abada.

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

RECIBIDO: 29 de octubre de 2025

ACEPTADO: 08 de enero de 2026

DOI: <https://doi.org/10.29105/de.v3i4.30>

■ El bailarín clásico y sus esferas corporales hacia un cuerpo sistémico

The Classical Dancer and His Bodily Spheres towards a Systemic Body

Jessica Patricia Aguillón Núñez¹

Universidad Autónoma de Chihuahua (UACH) / Chihuahua, México

Contacto: jaguillon@uach.mx

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-0019-9095>

Arturo Rico Bovio²

Universidad Autónoma de Chihuahua (UACH) / Chihuahua, México

Contacto: aricobovio@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6840-9625>

¹ Docente e investigadora de tiempo completo en la Universidad Autónoma de Chihuahua. Actualmente cursa el Doctorado en Educación, Artes y Humanidades en la Facultad de Filosofía y Letras. Bailarina profesional de Ballet Clásico, maestra, coreógrafa y creadora escénica.

² Académico Emérito Investigador de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Chihuahua. Expositor frecuente de cursos, ponente y conferencista en eventos y congresos filosóficos nacionales e internacionales. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores nivel II.



El bailarín clásico y sus esferas corporales hacia un cuerpo sistémico

The Classical Dancer and His Bodily Spheres towards a Systemic Body

Resumen

Partimos de los siete enfoques con las que trabaja el bailarín de ballet clásico, que se les denominará para este ensayo *esferas corporales*: el alma, las emociones y sensaciones, el espíritu y creencias, el intelecto, el cuerpo disciplinado por el ballet clásico, el cuerpo formado por la sociedad moderna y el cuerpo físico. Algunas están más desarrolladas que otras. El cuerpo formado por la técnica de ballet influye en las demás áreas de la vida. En esta investigación se apuesta por la armonía del cuerpo del bailarín, a fin de impulsar la creación artística desde una perspectiva integral y consciente y desarrollar un concepto del cuerpo sistémico para la bailarina de ballet clásico. Para alcanzar esta consciencia corporal, se propone buscar una estrategia para comprender el cuerpo desde el mismo cuerpo. Pensar la danza, interiorizarla desde un pensamiento analítico, sentir y estar consciente de cómo el ballet vive en el cuerpo del bailarín. Con todo y sus reglas, leyes y teoría, desarrollar una poética del ballet para evitar la fragmentación del cuerpo; se trata de fomentar un cuerpo dancístico integral y hacer frente a las violencias cometidas sobre el cuerpo del bailarín, tanto teóricas como prácticas.

Palabras clave: ballet clásico, cuerpo integral, violencia del cuerpo, filosofía del cuerpo, consciencia corporal.

Abstract

This study is based on seven approaches with which classical ballet dancers engage, referred to in this essay as corporal spheres: the soul; emotions and sensations; spirit and beliefs; intellect; the body disciplined by classical ballet technique; the body shaped by modern society; and the physical body. These spheres are not equally developed, and the body shaped by ballet technique significantly influences the other areas of the dancer's life. This research emphasizes the harmony of the dancer's body in order to foster artistic creation from a holistic and conscious perspective and to develop a concept of the systemic body for the classical ballet dancer. To achieve this body awareness, the study proposes a strategy for understanding the body through embodied experience itself. This involves reflecting on dance, internalizing it through analytical thought, and cultivating awareness of how ballet inhabits the dancer's body. Considering its rules, principles, and theoretical foundations, this research advocates for the development of a poetics of ballet that prevents bodily fragmentation. The aim is to promote an integral dancing body and to address the forms of violence inflicted upon the dancer's body, both in theory and in practice.

Keywords: Classical Ballet, integral body, corporeal violence, philosophy of the body, body awareness.

Introducción: La situación del ballet clásico en México

El objetivo principal de esta investigación es desarrollar un concepto del cuerpo sistémico para aportarlo a la enseñanza del ballet, con la intención de potencializar a la persona de la bailarina o bailarín de ballet clásico. Con esta base se confrontan las violencias heredadas en las prácticas tradicionales, aplicadas en la enseñanza de la danza y en el ámbito escénico. En esta investigación se tomarán en cuenta los géneros de bailarina y bailarín para su inclusión.

En la parte de la introducción se analizará la situación de violencia corporal que diversas generaciones de estudiantes de ballet clásico han experimentado. Así mismo, se hará un breve desarrollo del contexto del ballet en nuestro país y se abordará la filosofía del cuerpo, lo cual nos ayudará a unir las diferentes esferas corporales en uno solo. En la segunda parte del texto llamada Una visión sistémica de la bailarina de ballet clásico, se comentará la fragmentación del cuerpo en la bailarina de ballet, condición que se busca desvanecer para propiciar un cuerpo habitado desde la conciencia. Además, se presentarán las diferentes esferas propuestas en este estudio. Para finalizar, en el apartado de conclusión, se hará un breve recorrido de lo expuesto y se aportará esta visión sistémica a la teoría de la danza desde la filosofía para impulsar al ballet y los cuerpos que habitan en él. De este modo, las esferas corporales podrán ser eje de investigación para la comunidad escénica en nuestro país.

En México, la danza se ha establecido como un pasatiempo para niños y jóvenes y, en un mínimo de casos, también como una formación profesional que desemboca en una forma de vida, la cual se distingue por la disciplina y el esfuerzo que conlleva estudiar las artes en un país como el nuestro. En el portal oficial del observatorio laboral del gobierno de México, las carreras de música y artes escénicas tienen un total de 34,537 profesionistas en el país al primer trimestre del 2024 y su ingreso oscila entre 11 y 12 mil pesos mensuales (Observatorio Laboral Mexicano, s.f.). Este estudio une a dos carreras, pero no especifica la cifra real de artes escénicas que, por lógica, recibe menos aspirantes que música. Si dividimos a las artes escénicas en danza contemporánea, teatro y ballet clásico, la última tendría un ingreso estudiantil mínimo dentro de las escuelas profesionales.

En la página oficial del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, INBAL (2025a), se informó el número de aspirantes admitidos para el ciclo escolar 2025-2026 para la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea ubicada en la Ciudad de México, donde se observa la admisión de un total de 48 estudiantes para el área correspondiente a Danza. Estas 48 personas han ingresado en diferentes carreras y niveles: para el nivel inicial para la formación profesional de ballet, para la Licenciatura en Danza Clásica con línea de trabajo de bailarín, para la Licenciatura en Danza Clásica con línea de trabajo en docencia, para la Licenciatura en Danza Contemporánea y para la Licenciatura en Coreografía.

Esta mínima cantidad de estudiantes es un reflejo del difícil proceso de audición para ingresar en las carreras relacionadas con la danza clásica y contemporánea y del trabajo anterior que el aspirante debe haber realizado para audicionar en estas carreras. Sin embargo, es conocido que en el arte danzario no se necesita cantidad sino la calidad de las personas y de su desempeño dancístico. Esta comunidad estudiantil se esfuerza diariamente por alcanzar niveles artísticos de primera calidad, sin olvidar que el ballet es una disciplina difícil, competitiva y de una entrega total.

En el noreste del país, en la Ciudad de Monterrey en el Estado de Nuevo León, se encuentra otra escuela perteneciente al INBAL, la Escuela Superior de Danza y Música de Monterrey, donde al igual que la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea ofrecen licenciaturas y formación profesional de ballet clásico, contemporánea, folklórica y música. Un total de 88 aspirantes admitidos en las diferentes carreras se distribuyen en las diversas Licenciaturas de Danza Clásica, Danza Contemporánea y Danza Folklórica (Instituto Nacional de Bellas Artes 2025b).

Se mencionan estas dos escuelas por su importancia a nivel nacional, aunque también dentro de toda la República Mexicana existen diversos centros de formación en artes ofrecidos por parte del gobierno o de manera privada. Las escuelas llamadas Centros de Educación Artística (CEDART) también pertenecientes al INBAL y ofrecen el acercamiento artístico desde el nivel de secundaria.

La carrera de ballet clásico en su ámbito profesional en México tendría cifras minúsculas si las comparamos con las más populares como contabilidad o una ingeniería; sin embargo ¿qué ofrece el ballet profesional a las y los jóvenes mexicanos en la actualidad? Los que ya están inmersos en este ambiente entenderán, por el tiempo dedicado a este arte danzario, que no es fácil su estilo de vida y tampoco su quehacer profesional, pero no es imposible. Existen varios casos de éxito en hombres y mujeres mexicanos que resaltan en el ambiente de la danza clásica a nivel mundial, como Isaac Hernández, bailarín principal del American Ballet Theater (s.f.) y Elisa Carrillo, primera bailarina del Stuttgart Ballet (Cabello, 28 de febrero de 2025).

El ballet clásico en la actualidad está más cerca de la sociedad, rompiendo paradigmas sociales y culturales. En alguna clase de ballet se comentó: el ballet es para todos, pero no todos son para el ballet. La carrera profesional se inicia alrededor de los nueve años y termina ocho años después; al mismo tiempo se estudia la educación primaria, secundaria y el bachillerato. No solo la clase de técnica de ballet se estudia en la carrera de bailarín o bailarina profesional, también existen clases como acondicionamiento físico, música, clase de puntas, clase de *pas de deux*, ballet folklórico y ensayos. Se puede ver que desde la infancia se tiene una vida dedicada totalmente a la danza.

El estudiante de ballet clásico no puede solo, el apoyo de la familia es fundamental. El desarrollo de la persona en el mundo del ballet incluye con su disciplina a niños y jóvenes, una gran carga de responsabilidad, compromiso y entrega con su propio cuerpo, con su alrededor y con la danza misma. Se afirma que el ballet es para los atrevidos, fuertes y valientes. En el programa dedicado a la vida de la bailarina y directora Amalia Hernández, en Clío Tv, comentó lo siguiente: “el arte es disciplina, una disciplina rígida y les cuesta mucho trabajo” (Barrera Juárez, 2019, min. 35:25).

El estudio profesional del ballet clásico va más allá de un cuerpo físico que baila. En efecto, el cuerpo físico entrenado nos acerca a la plenitud y belleza de la danza. Es una formación de muchos años. En la Escuela Cubana de Ballet la carrera profesional tiene una duración de 8 años divididos en dos etapas: la primera con una duración de 5 años, que es el nivel elemental, y la segunda, de nivel medio de 3 años. En torno a esta última etapa se basará esta investigación. La primera es donde el niño o la niña inicia con esta disciplina dancística, aprende la colocación del cuerpo para recibir la técnica de ballet, conoce los pasos básicos y sus futuras complicaciones: hacer el paso a pie plano, pasarlo a *demi plié*, después a *relevé* y finalmente en *turn out*. En la segunda, cuando el joven ya alcanzó un cierto nivel de madurez dentro de la danza clásica, llega a pensar en su futuro profesional en ella. En

este nivel se prepara para el salto de la vida estudiantil a la etapa profesional artística. Para una mayor asimilación de la técnica, se recomienda que inicien sus estudios a temprana edad: la edad de 8 o 9 años es ideal para iniciar la carrera profesional dentro del ballet clásico (González Hernández y Rodríguez Ocampo, 2004, p.10).

Si bien el ballet que se realiza en México tiene una gran influencia de la Escuela Cubana de Ballet por las escuelas y universidades que toman su método como programa académico, existe influencia y práctica de las escuelas rusa e inglesa por el acceso a cursos particulares, los cuales tienen un gran peso e importancia en el estilo de vida de aquellas niñas, niños y jóvenes que hacen del ballet clásico su vida entera.

Las características y elementos teóricos de la Escuela Cubana de Ballet están establecidos desde sus inicios: “La formación de un bailarín clásico necesita de una compleja estructura de enseñanza, que integre los aspectos de la cultura general y teóricos...” (González Hernández y Rodríguez Ocampo, 2004, p.18). El ballet en un ámbito profesional conlleva muchos sacrificios y esfuerzos, como en otras carreras, solo que además del intelecto toda la corporalidad del individuo está comprometida, por ello se debe atender a su cuidado y mantenimiento.

La seriedad que asumen las escuelas de ballet clásico profesionales para la formación de excelentes bailarines contempla un modelo ideal del cuerpo físico con el que pueden ingresar a la carrera de ballet. Para el proceso de admisión al ciclo escolar 2019-2020 de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea, la página de la Secretaría de Cultura publica un documento donde expone: “hay muchos factores a tomar en cuenta en el perfil de un aspirante a bailarín o bailarina de danza clásica o ballet” (Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2015, p.4). El objetivo de dicho documento es orientar a aspirantes y sus familias en lo referente a la figura requerida para la formación profesional como bailarín o bailarina de danza clásica en la mencionada escuela.

Algunas de las características del cuerpo de la bailarina exigidas por la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea (Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2015, p. 2) son las siguientes: cabeza pequeña, busto pequeño, muslos delgados y en proporción con las pantorrillas, tobillos delgados, pies alargados y con arco pronunciado, columna recta y cintura delgada, piernas largas, alineadas y con buen tono muscular, pero sin volumen entre otras. Las características del cuerpo del bailarín que dicha Escuela pide son muy parecidas a la de la bailarina, pero con la fortaleza muscular del hombre. Estas características proceden de la Escuela Cubana de Ballet.

Para corresponder al gran trabajo que tiene un artista profesional, a este cuerpo físico que se ha descrito lo acompañan la fuerza, determinación y voluntad del bailarín. En su libro *Cartas sobre la danza y los ballets*, el maestro y coreógrafo del siglo XVIII George Noverre afirma: “en este cuerpo se expone toda la belleza mecánica de los movimientos armoniosos del cuerpo” (2004, p.158). Este cuerpo ha sido el motivo del trabajo de importantes maestros y coreógrafos, como el mismo George Noverre, Marius Petipa y Fernando Alonso.

Una visión sistémica de la bailarina de ballet clásico

Pero ¿de qué cuerpo hablamos?, ¿sufre algún tipo de violencia por practicar ballet clásico? En el ambiente del ballet existen la conversación y el diálogo sobre el cuerpo físico, el cuerpo visible, el

cuerpo que se observa y que el maestro, con su crítica, puede corregir o contribuir a perfeccionar los movimientos estructurados de la técnica utilizada. Todo se centra en este cuerpo visible, en considerar sólo su cara externa, como lo menciona Rico Bovio en su libro *Las fronteras del cuerpo, crítica de la corporeidad* (1998). En este cuerpo visible se definen las líneas corporales, las cuales, gracias al entrenamiento y esfuerzo físico, son infinitas, volátiles y cruzan el salón de ballet o escenario para transformar el espacio e interconectar con otros cuerpos, sobre todo con los cuerpos simbólicos y espirituales de los que asisten como público.

La otra cara de este mismo cuerpo es la cara invisible, la interna, donde se ubican las esferas del alma, de las emociones y sensaciones, del espíritu y creencias, del intelecto, donde habita lo más íntimo de nuestro ser: el pensamiento y la interacción de todas las esferas corporales visibles y no visibles juega un lugar importante en la expresión dancística de la bailarina. Este movimiento de interacción entre varias esferas corporales es descrito por George Noverre (2004):

No ejecutamos pasos, simplemente estudiemos las pasiones. Al habitar nuestra alma a sentir las, se desvanecerá la dificultad de expresarlas, y entonces la fisonomía recibirá de la agitación del corazón todas sus impresiones, se caracterizará de mil maneras distintas, transmitirá energía a los movimientos exteriores y pintará con trazos de fuego el desorden de los sentidos y el tumulto que reina en nuestro interior. (p.94)

Este cuerpo, integrado por las distintas esferas corporales, ha sufrido las violencias que se generan con la formación profesional, las cuales aparecen desde diferentes fronteras. En la práctica dancística, el abuso del cuerpo formado por el ballet —por parte del docente o encargado de la clase— puede provocar lesiones físicas, pero también psicológicas. Ordán Bolívar, Águila Carrero y Colunga Santos, en su artículo llamado *Formación de competencias emocionales: Un reto para la educación emocional en los estudiantes de ballet*, comentan lo siguiente sobre el contexto formativo en la carrera de arte danzario perfil Ballet en Cuba: “Sus alumnos poseen una técnica que se connota en los variados escenarios nacionales e internacionales por los que transitan. Sin embargo, la educación emocional de estos alumnos se ha quedado a la saga” (2015, p.4).

No solo el docente puede provocar violencias, el propio bailarín puede forzar su cuerpo al límite para alcanzar niveles físicos y artísticos, los cuales llevados al extremo causan lesiones, depresión y falta de seguridad en sí mismo. Se pueden enfrentar estas situaciones si los integrantes de la comunidad artística, incluyendo a familiares y público en general, al igual que los propios bailarines, coreógrafos y maestros, apoyan y reconocen al cuerpo con todas sus diferentes esferas corporales. El cuerpo sistémico del bailarín va más allá de un cuerpo físico que baila.

Juan David Nasio recuerda haber asistido con su amigo Serge Leclair a una función de ballet, *La siesta del fauno*. Su impresión de los cuerpos físicos de los bailarines refiere a esas líneas trazadas por el cuerpo en movimiento con música de Debussy: “la pierna parecía trazar con la punta del pie una escritura deslumbrante de levedad” (Nasio, 2022, p. 95). Desde la óptica, este arte escénico puede ser un primer encuentro con el ballet y, a partir de él, dar la bienvenida a los demás sistemas sensoriales de nuestro cuerpo con sus caras visible e invisible.

Al encontrarnos con la posibilidad de conocer más allá de nuestra piel y su forma, hacia la parte interior, nos acercamos al conocimiento de más cuerpos y de más esferas corporales, de las cuales todos participamos: la parte espiritual e intelectual, la parte interna y la parte externa que da cabida al cuerpo físico y al cuerpo social, con el cual nos comunicamos con los demás, sin olvidar ese cuerpo danzario construido por la técnica del ballet clásico, inherente al cuerpo total del bailarín.

El estudio de la técnica en el ballet clásico es la columna de la formación como bailarina profesional. Sin embargo, queda una dimensión del cuerpo de la bailarina que casi no se refiere, sobre todo en la etapa de formación profesional: la dimensión interior del cuerpo. Aquella está más interesada y ocupada en la asimilación de la técnica, desarrollar una disciplina y la apropiación de un estilo clásico. La consciencia completa del cuerpo queda pendiente.

Aunque la técnica del ballet clásico —en especial la Escuela Cubana de Ballet— ha alcanzado niveles de calidad muy altos —por lo cual después de dos siglos se observa al ballet clásico como una de las artes escénicas por excelencia—, hay un factor importante que cuestiona a este bello arte: la mayoría del tiempo la atención se refiere a la asimilación de la técnica por el cuerpo físico del bailarín, dejando en segundo término sus demás aspectos, como el espíritu, las emociones, sus pensamientos o su cuidado personal y psíquico. El reconocido bailarín Isaac Hernández comenta en una entrevista que: “hay días que con el simple hecho de terminar la clase de principio a fin o terminar la barra ya logré un progreso importante, porque todo estaba en mi contra, mi cuerpo y mi mente” (Vogue México, 2024). La fragmentación del cuerpo del bailarín lo aleja de un cuerpo sistémico, que beneficiaría a una vida integral y en armonía.

Esta búsqueda de un cuerpo capaz de interrelacionarse con sus dos caras, de llevar la consciencia del cuerpo a diferentes esferas corporales, fomenta un interés estético de la danza que el maestro Noverre puntualizaba en sus expresiones pedagógicas: “Llevad hasta el entusiasmo el amor por vuestro arte. No se obtiene éxito en las composiciones teatrales si el corazón no se agita, el alma no se anima, las pasiones no gritan y el genio no alumbra todo” (Noverre, 2004, pág. 96).

El estudio de esta problemática conviene sobre todo a las futuras generaciones de estudiantes de ballet clásico y con ellas a los maestros que llevan de la mano a jóvenes con grandes aptitudes para una carrera profesional. La ayuda de la filosofía, en especial de la filosofía del cuerpo, construye una forma de conocer y entender el cuerpo de manera integral, colocando a todas las esferas corporales al unísono, dando un soporte más amplio al cuerpo físico, donde recae principalmente la técnica del ballet clásico. El ballet clásico es una disciplina que incluye al movimiento del cuerpo; si este cuerpo se empieza a ver como un cuerpo formado integralmente, ayudará en gran medida a transformar las artes escénicas y teatrales.

Aclaremos, antes de continuar con la filosofía del cuerpo aplicada al ballet clásico, que esta reflexión no significa adoptar una postura contraria y negativa a la técnica de la danza clásica ni dejar caer sobre ella los malos sabores que puede tener el ballet clásico. Esta investigación parte de quien es el bailarín que, por su destreza, disciplina, trabajo, su cuerpo responde de manera orgánica y bondadosa (resiliente) a tal grado que se convierte en un poseedor de saberes artísticos, kinestésicos, técnicos y estéticos. Si se le sumara el enfoque de la filosofía del cuerpo a este gran trabajo del bailarín o bailarina, se podrían alcanzar niveles de conocimiento ontológicos, axiológicos, físicos y espirituales que convergerían en la comprensión y superación de este cuerpo que hace ballet.

Las nombradas “esferas corporales” forman al cuerpo sistémico de la bailarina de ballet profesional: interiores y exteriores del cuerpo físico, único objeto de interés de la sociedad moderna, se le incorpora al subjetivo que se construye por la disciplina del ballet; también a la personalidad que se forma en este arte danzario. Esta investigación busca la construcción de un cuerpo sistémico para el ballet clásico.

Las esferas corporales que se proponen para una corporalidad sistémica de la bailarina son las siguientes:

Interiores del cuerpo

- 1) alma
- 2) emociones y sensaciones: cuerpo vivido
- 3) espíritu y creencias: cuerpo regulado
- 4) intelecto y pensamientos: cuerpo pensado

Exteriores del cuerpo

- 5) el cuerpo disciplinado por el ballet clásico
- 6) el cuerpo formado por la sociedad moderna
- 7) el cuerpo físico

Figura 1

Cuerpo sistémico de la bailarina de ballet.



Fuente: Elaboración de Jessica Patricia Aguillón Núñez

En la figura 1. se observa las siete esferas corporales que se identifican en el cuerpo del bailarín de ballet clásico. Se pueden aplicar dichas esferas a otros sujetos y a otros campos. La esfera del cuerpo de la que estamos hablando es la esfera del cuerpo disciplinado por el ballet clásico. En una exposición de índole deportiva, esta esfera se puede ampliar por la influencia corporal que tiene practicar el fútbol americano o soccer, las artes marciales, el atletismo o la gimnasia.

Una de las esferas corporales es el formado por la sociedad moderna. Este cuerpo venido de una división cartesiana donde el cuerpo es marginado y la mente es la fuente de sabiduría y progreso. David Le Breton, en su libro *Antropología del cuerpo y modernidad* (2021) comenta que:

El cuerpo, factor de individuación en el plano social y en el de las representaciones, está disociado del sujeto y es percibido como uno de sus atributos. Las sociedades occidentales hicieron del cuerpo una posesión más que un cepa de identidad. (p.23)

Las actuales fronteras de la danza y del ballet clásico en específico nos ubican en este cuerpo moderno, momento histórico donde nace y se desarrolla el ballet clásico occidental. En esta etapa donde resplandece el ballet y sale de los espacios de la corte para trasladarse a la sociedad, al mismo tiempo se aleja de las sociedades tradicionales, donde el cuerpo es parte de todo el cosmos. El aislamiento del cuerpo en las prácticas occidentales, contrario a las culturas tradicionales, nos induce a que el hombre está separado del cosmos; esta individuación marca las demás esferas de la bailarina y compromete al cuerpo integral de la misma, siendo un entramado de diversas prácticas, usos y costumbres de este cuerpo occidental separado de los otros. Una situación importante que recalca en esta esfera del cuerpo occidental es que se contrapone con la esfera formada por el cuerpo disciplinado por el ballet clásico, pues una de sus características es el trabajo en equipo en la clase, ensayos y funciones. Esta forma de trabajo grupal es una característica estética de la danza, pero a la vez es una alianza con los cuerpos de los demás. Es sentir al otro para bailar, para expresar al unísono.

En la carta IV de George Noverre indica que: “La ventaja que la pintura y la danza tienen sobre las otras artes es la de pertenecer a todos los países y a todas las naciones; su lenguaje es universalmente comprendido y causa en todas partes la misma sensación” Noverre, 2004, p. 92). La unión de las esferas corporales de la bailarina o bailarín apoya a una humanidad unida, haciendo frente a la individualización de nuestra época.

Podemos llegar a cruzar con el pasaporte baletómano, dicho de la manera más coloquial, a sacar al ballet de esa visión imaginaria y no tan imaginaria de los estándares de teatros, auditorios, música clásica, elegante, sofisticado, del: “no sé qué bailan, pero se ve bonito”, “¡que dolor tendrán en los pies!”, “se me hace muy aburrido”, “¿por qué no mejor vamos al cine?” , para conocer otra propuesta, como la de conocer un poco su historia, su paso por países donde no tiene origen, pero que la idiosincrasia particular de cada región lo ha sellado con los matices de cada ciudad o país.

Pensadores del siglo pasado han contribuido a esta propuesta, la cual busca un apoyo integral a la corporalidad sistémica de la bailarina de ballet clásico. Merleau-Ponty propone que el cuerpo da sentido a todas las cosas. Junto con Marcel y Sartre dio un nuevo enfoque a la corporeidad y abrió una ventana para esta indagación desde la filosofía. “El cuerpo es el vehículo del ser-del-mundo, y poseer

un cuerpo es para un viviente conectar con un medio definido, confundirse con ciertos proyectos y comprometerse continuamente con ellos” (Merleau-Ponty, 1993, p. 100). Merleau-Ponty cuestionó la percepción del cuerpo, del sentido, de la mirada y del mundo en el que se vive. También enfrentó la distinción que la percepción hace entre lo espiritual y lo físico. En esta investigación se toma por separado estas dos órbitas del cuerpo para su estudio específico, pero se apuesta por un cuerpo integral.

Desde esta nueva perspectiva, consideramos que se podrá ayudar a la Escuela Cubana de Ballet mediante la aplicación del conocimiento de un cuerpo sistémico a la enseñanza del ballet clásico en edades infantiles y juveniles. Así daría un paso adelante el ballet clásico. Fortalecer las potencialidades corporales de la bailarina deberá ser armónico en todos sus niveles: físicos, psicológicos, intelectuales, artísticos y teóricos. Se podrá estudiar, analizar y comprender a diferentes tipos de cuerpos dentro de una misma escuela y técnica dancística. Identificar cuáles son las necesidades biogénicas, sociogénicas y noogénicas (Rico Bovio, 1998, p. 61), las cuales cubren las necesidades energéticas-orgánicas del cuerpo, las segundas generan la vida social y las noogénicas cubren el crecimiento y la realización de la persona.

Conclusión

En su tesis llamada *Cuerpo y conciencia trascendental de E. Husserl*, Ernestina Godoy menciona: “Edmund Husserl el fenomenólogo explícitamente plantea la distinción entre el cuerpo como vivido o experienciado (*Leib*) [*laip*] o como físico u objetivo (*Körper*) [*curpau*]” (Godoy, 2016, p. 2). Induce a una división que ha dado como resultado a prácticas dolorosas e injustas para el *Körper*, como lo llama Husserl. Este cuerpo que, si a ti te duele, a mí también; si a ella le lastima, a mí también; porque somos un micelio que estamos interconectados en nuestras raíces, en nuestros pensamientos, energías y sentimientos. Este micelio conectado desde nuestros ancestros, pasando por nosotros, fluirá con nuestra descendencia. El cuerpo ha sufrido fragmentaciones que la historia se ha marcado por ella. El cuerpo fue interpretado como parte de una dualidad por Platón y posteriormente por Descartes (Le Bretón, 2021, p. 17). Hasta el siglo XXI, permanece aún esta afirmación.

Si sumáramos investigaciones humanistas y artísticas en pro del ballet clásico latinoamericano y mexicano desde los centros e instituciones de enseñanza de ballet clásico profesional, se beneficiaría la teoría de la danza. Este giro metodológico permitiría una actualización del quehacer del profesor de ballet clásico, que es tan importante como la enseñanza a las nuevas generaciones de bailarines. Estas actualizaciones identifican al maestro o maestra que va acorde a las necesidades de la corporalidad de los estudiantes y dan a conocer herramientas para frenar las violencias que se pueden encontrar en este ambiente dancístico.

Una herramienta importante para los maestros de artes escénicas en general es el acercamiento a una literatura actual del ballet clásico que subraya la aportación de este en la formación universitaria en las artes escénicas. Los resultados están garantizados si la aplicación de la técnica es correcta por parte del docente.

Las anteriores reflexiones persiguen un impulso para sacar adelante al ballet y los cuerpos que habitan en él: el bailarín o bailarina, el maestro, el coreógrafo, el cuerpo de baile, la danza misma y el

público. Se busca construir una alianza con el arte danzario desde un cuerpo sano, íntegro y valorado para encontrar lo que antes no existía en aquel cuerpo o espacio. Un diálogo interno con conocimiento que se enlaza con las dos caras del cuerpo: interior y exterior, dando espacio al juego de la consciencia para que viaje a todas nuestras esferas corporales. No estar ajenos a nuestro propio cuerpo es la meta del bailarín y de la danza del siglo XXI, así como otorgar a este cuerpo integral un respeto por el que-hacer artístico y físico propio de la danza y las artes.

Existe un gran abanico de enfoques que pueden abarcar la consciencia corporal del bailarín de ballet clásico: uno de estos puede ser una poética de la danza que haga frente a la fragmentación del cuerpo de la bailarina o bailarín, tomando en cuenta no solo el cuerpo físico y el cuerpo formado por la técnica dancística, sino también de las otras esferas que se propone en esta investigación. Además de ello, desarrollar e impulsar estéticas, géneros y prácticas dancísticas que fortalezcan a la danza, así como hacer una búsqueda desde diferentes campos como la interpretación, investigación, creación y pedagogías para hacer frente a las violencias cometidas sobre el cuerpo del bailarín.

El valor de nuestro cuerpo integral nos hará acercarnos a nosotros mismos, como cuerpos y como un cuerpo integrado por todos. La danza nos ofrece este acercamiento con nuestra propia alma, haciendo vibrar a otras desde nuestro movimiento y ritmo. Vivamos el arte del ballet clásico desde mi cuerpo y desde el tuyo, así sabremos que vamos por buen rumbo.

Referencias

- Ordán Bolívar, A.I., Águila Carralero, A. y Colunga Santos, S. (2015). Formación de competencias emocionales: Un reto para la educación emocional en los estudiantes de ballet. *Mendive*, 13(3), 326-332. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6623664>
- Barrera Juárez, F. J. (2019). *Amalia Hernández — El Espectáculo de la Danza. Documental Clio* [Video]. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=sJP91qdkzI>
- American Ballet Theatre. (s. f.). *Isaac Hernández*. American Ballet Theatre <https://www.abt.org/people/isaac-hernandez/?type=performer>
- Cabello, C. (28 de febrero de 2025). La bailarina Elisa Carrillo será directora de la Escuela John Cranko de Alemania. *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/la-bailarina-elisa-carrillo-sera-directora-de-la-escuela-john-cranko-de-alemania/>
- Godoy, E. (2016). *Cuerpo y conciencia trascendental en E. Huseerl*. [Tesis de licenciatura, Universidad de Córdoba]. Repositorio Digital de la Universidad de Córdoba. <https://rdu.unc.edu.ar/items/cca58a36-3f2a-4bab-a4b6-a3921dd238cc>
- González Hernández, M., y Rodríguez Ocampo, J. G. (2004). *Bases metodológicas referenciales: Técnica de la danza clásica: nivel elemental*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. (2015). *El cuerpo humano ideal para la danza clásica o ballet*. Proceso de admisión al ciclo escolar 2019-2020. [PDF]. Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea; Subdirección General de Educación e Investigación Artística. https://sgeia.inba.gob.mx/archivos/escuelas/superiores/danza/endcc/endcc_cuerpo_ballet_2019.pdf
- Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. (2025a). *Resultados del proceso de admisión 2025-2026: Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea (ENDCC)* [PDF]. Subdirección General de Educación e Investigación Artística (SGEIA). https://sgeia.inba.gob.mx/archivos/escuelas/resultados/2025/resultados_endcc_2025.pdf
- Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. (2025b). *Resultados del proceso de admisión 2025-2026: Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey (ESMDM)* [PDF]. Subdirección General de Educación e Investigación Artística. https://sgeia.inba.gob.mx/archivos/escuelas/resultados/2025/resultados_esmdm_2025.pdf
- Le Breton, D. (2021). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Prometeo libros.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Planeta Agostini.
- Nasio, J.D. (2022). *Arte y psicoanálisis*. Ediciones culturales Paidós.
- Noverre, J. G. (2004). *Cartas sobre la danza y los ballets*. Madrid: Librerías deportivas Esteban Sanz, S.L.

Observatorio Laboral Mexicano. (s.f.). *Artes*. Secretaría del Trabajo y Previsión Social. <https://www.observatoriolaboral.gob.mx/static/estudios-publicaciones/Artes.html>

Rico Bovio, A. (1998). *Las fronteras del cuerpo: crítica de la corporeidad*. Ediciones ABYA-YALA.

Vogue México. (2024, septiembre). *Isaac Hernández en la portada de Vogue: El bailarín mexicano que vive con intensidad, dentro y fuera del escenario*. Vogue México. <https://www.vogue.mx/articulo/isaac-hernandez-portada-digital-vogue-septiembre-2024>

Fuentes de consulta

Micha, A. (2024). *El arte y la sensualidad artística de Isaac Hernández | Un día... una voz* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=llIvYna29Xk>

Rico Bovio, A. (2017). *Muerte y resurrección del cuerpo*. UACH-Plaza y Valdez

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

RECIBIDO: 29 de septiembre de 2025

ACEPTADO: 07 de enero de 2026

DOI: <https://doi.org/10.29105/de.v3i4.28>

■ Movimiento dancístico y su influencia en la composición musical para danza contemporánea Dance Movement and Its Influence on Musical Composition for Contemporary Dance

Arturo Charles Valdez¹

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) México

Contacto: contacto.arturocharles@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-9171-5849>

Jorge Rodrigo Sigal Sefchovich²

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) / México

Contacto: rodrigo@cmmas.org

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6871-0127>

¹ Compositor, investigador y artista transdisciplinario mexicano originario de Monterrey, Nuevo León, México. Su trabajo se ha definido por la interdisciplina con danza contemporánea, la música interactiva minimalista y la exploración sonora en medios audiovisuales e instalaciones.

² Compositor y gestor cultural, así como profesor titular de tiempo completo en la Escuela Nacional de Estudios Superiores, Morelia, de la Universidad Nacional Autónoma de México, en donde es coordinador de la Licenciatura en Música y Tecnología Artística.



Movimiento dancístico y su influencia en la composición musical para danza contemporánea

Dance Movement and Its Influence on Musical Composition for Contemporary Dance

Resumen

La relación entre la danza y la música tiene una historia extensa e importante. La evolución conjunta e independiente a lo largo de los años, además de los desarrollos tecnológicos, han dotado de características y metodologías particulares a cada una de las disciplinas. El presente trabajo profundiza en los elementos que emergen al momento de la colaboración entre música y danza contemporánea, partiendo de los términos propuestos por Paul Hodgins (1991), ilustrado bajo una propuesta de categorización de componentes o eventualidades que surgen a partir de los requerimientos de los creadores escénicos y compositores, específicamente enfocándonos en los distintos tipos de movimientos dancísticos o escénicos. Para este trabajo se realizó análisis de trabajos interdisciplinarios y transdisciplinarios que involucran principalmente la composición musical contemporánea y la danza contemporánea, así como la implementación de nuevas tecnologías en los procesos de creación de dichas obras; además se revisó bibliografía de autores pioneros como R. Murray Schafer (1993) y Michel Chion (1994), entre otros, así como de autoras y autores contemporáneos cuya especialidad radica en el estudio de esta interdisciplina como Katherine Teck (2011), Juliet McMains y Ben Thomas (2013), y Lucile Desblache (2019). El objetivo de este trabajo es esclarecer las convergencias entre la composición coreográfica y la composición musical y el potencial creativo que tiene la implementación consciente de estas convergencias en los procesos creativos de danza y música contemporánea.

Palabras clave: música, danza contemporánea, transdisciplina, interdisciplina, coreomusical.

Abstract

The relationship between dance and music has a long and significant history. Their parallel and independent evolution over time, along with technological developments, has endowed each discipline with distinct characteristics and methodologies. This paper explores the elements that emerge from the collaboration between contemporary music and contemporary dance, drawing on the concepts proposed by Paul Hodgins (1991) and presenting a framework for categorizing components or eventualities that arise from the needs of choreographers and composers, with particular emphasis on different types of dances or stage movement.

This study analyzes interdisciplinary and transdisciplinary works primarily involving contemporary musical composition and contemporary dance, as well as the integration of new technologies within creative processes. Additionally, it reviews foundational literature by pioneering authors such as R. Murray Schafer (1993) and Michel Chion (1994), alongside the work of contemporary scholars specializing in this field of study, including Katherine Teck (2011), Juliet McMains and Ben Thomas (2013), and Lucile Desblache (2019). The objective of this paper is to clarify the convergences between choreographic composition and musical composition and to highlight the creative potential of consciously integrating these convergences within contemporary dance and music creative processes.

Keywords: Music, contemporary dance, transdisciplinary, interdisciplinary, choreomusicality.

1. Introducción

La relación entre la música y la danza se ha mantenido en una constante transformación a lo largo de la historia. Ambas disciplinas reflejan los cambios culturales, estéticos y tecnológicos de su tiempo. Esta evolución permite redefinir el vínculo entre sonido y movimiento en un sentido discursivo-estético, dentro del ámbito escénico.

En la actualidad, la tecnología ofrece herramientas composicionales que abren nuevas perspectivas para la creación musical. Entre ellas se encuentran diversos *softwares* de creación y edición sonora (Ableton, Reaper, Logic), sistemas de control y comunicación de datos como MIDI u OSC (Max, TouchDesigner), entornos de programación o composición algorítmica (Max/MSP, SuperCollider), así como tecnologías de procesamiento y espacialización de sonido. Al integrar estas herramientas con el análisis de los elementos escénicos de la danza, es posible profundizar en el entendimiento del proceso creativo tanto de compositoras y compositores como de coreógrafas y coreógrafos, además de fortalecer colaboraciones interdisciplinarias más sólidas entre música y danza contemporánea.

El reconocimiento de estas metodologías compositivas y su relación con el movimiento corporal, como eje central de esta interdisciplina, ofrece herramientas fundamentales para el análisis de obras contemporáneas, así como para la interpretación o reinterpretación de obras preexistentes. De igual manera, este trabajo contribuye al registro y la categorización de algunos procesos compositivos musicales dirigidos a la danza contemporánea.

La motivación para el desarrollo de esta propuesta surge de la experiencia personal en la composición de música electrónica para danza contemporánea de Arturo Charles Valdez, uno de los autores de este artículo. En los inicios de su formación universitaria, mostró una inclinación por la exploración musical basada en el movimiento, así como por sistemas multicanal, el movimiento acústico y su control mediante el cuerpo, es decir, cómo el sonido puede desplazarse a través de un arreglo de múltiples bocinas o monitores dispuestos en un espacio determinado, a partir del movimiento corporal dancístico, o bien, del movimiento escénico de bailarines como fuente para trazar trayectorias sonoras. Con el tiempo, aunado a la revisión de sus primeros proyectos académicos, pudo identificar una tendencia constante hacia la integración del sonido con el movimiento como el eje central de su proceso creativo. Esta revisión, extendida a proyectos más recientes, reafirmó un interés estético-narrativo en la relación interdependiente entre la danza y la música.

Este escrito busca evidenciar, mediante ejemplos, análisis y estudios de caso, la convergencia entre la composición coreográfica y la composición musical, especialmente en procesos orientados a la creación de música para danza contemporánea. Se focaliza la atención en la influencia del movimiento corporal —ya sea individual o grupal, espacial o sobre la kinesfera del intérprete— dentro del proceso compositivo de dichas piezas musicales. Además, se realiza un cotejo entre distintas metodologías y enfoques de análisis con el fin de comparar diversas formas de relación entre sonoridad y danza en la creación de obras escénicas multidisciplinarias.

Ted Shawn (2011) menciona que “si un compositor realmente compone para la danza, debería estudiar con bailarines, vivir y trabajar con ellos, aprender los principios de la danza desde las bases” (p. 37). Gertrude Lippincott (2011), estudiante y coreógrafa de danza, así como alumna de Louis

Horst³, comparte que cuando el alumnado de Horst se volvía capaz de pensar de manera simultánea en la estructura y en la coreografía, alcanzaba una verdadera libertad estética. Asimismo, Horst sostenía que el cuerpo humano era un instrumento que debía aprender a controlarse (Lippincott, 2011, p. 56). Sobre su aproximación a la composición, Wallingford Riegger (2011) señala: “entre más me involucraba, más me convencía de que la solución correcta yacía en considerar, tanto la música como la danza, de igual importancia” (p. 59). De igual manera, respecto al juicio sobre una composición, Norman Lloyd (2011) sostiene que: “un *score* para danza no puede ser juzgado solamente en términos musicales. Es necesario saber qué está ocurriendo en el escenario para poder juzgar la verdadera efectividad de la música” (p.98).

Danza y música se presentan no como disciplinas paralelas distanciadas, sino como lenguajes interdependientes cuya relación podría fortalecerse a partir de una comprensión mutua de principios estructurales, expresivos, técnicos y tecnológicos. La incorporación de tecnologías contemporáneas, aunada a metodologías compositivas basadas en el movimiento corporal, abre un campo fértil para replantear procesos creativos, ampliar el espectro creativo y expandir las posibilidades estético-narrativas de la obra escénica. El análisis de estas prácticas permite no solo una lectura más detallada de producciones actuales, sino también una paleta de herramientas para la creación, interpretación y reinterpretación de obras multidisciplinarias, en las que sonido y movimiento sostienen un diálogo bilateral orgánico. Este trabajo busca reconocer la equivalencia y el diálogo constante entre ambas manifestaciones artísticas, así como sus convergencias, como eje fundamental de la creación escénica contemporánea interdisciplinaria.

2. Materiales y metodología: elementos coreomusicales

El eje central de esta propuesta se basa en la sinergia entre la composición musical y coreográfica. La propuesta coreográfica no solo da forma al espacio escénico, sino que también influye directamente en la experiencia audiovisual y, por ende, en la interpretación del espectador. La interacción de estos elementos conforma el fenómeno coreomusical en su totalidad.

En cuanto a la relación entre composición musical y composición coreográfica, el análisis parte de los conceptos propuestos por Juliet McMains y Ben Thomas (2013), desarrollados en las secciones siguientes, así como de las posibles influencias del resultado sobre el movimiento dancístico de sus intérpretes. Respecto al espacio escénico, se exploran las disposiciones más comunes en la danza contemporánea —uno, dos, tres y cuatro frentes— y su potencial impacto en la experiencia audiovisual, en diálogo con el uso del espacio acústico a partir de los planteamientos de Michel Chion (1994) sobre sus métodos de escucha, los cuales se adaptan, para fines de este trabajo, como “métodos de visualización”. Este enfoque permite profundizar en las posibilidades interpretativas del espectador al presenciar una obra coreográfica, así como en la relación entre el espacio escénico y el espacio acústico, entendido desde el trabajo de R. Murray Schafer (1993).

³ Pianista, compositor y acompañante principal de Martha Graham y su compañía.

2.1 La transmutación de las disciplinas

Lucile Desblache (2019), pensadora y musicóloga francesa, en su libro *Music and Translation: New Mediations in the Digital Age* ahonda sobre los conflictos que enfrentan los artistas al intentar trasladar sus obras a otras disciplinas. Plantea que el problema principal radica más en una relación de poder que en la fiabilidad de la traducción; es decir, “la mayor objeción ocurre por el pensamiento de que una forma de arte es superior a otra” (p. 315). También afirma que “hoy en día, la cultura popular está impulsada por eventos intersemióticos: las imágenes se usan para mediar la música y la música da distintos matices al contenido visual” (p. 316). Coincidimos con esta idea, pues consideramos que la interdisciplina permite concebir obras integrales y ricas en discurso artístico.

Si una obra artística consolidada en cierta disciplina migra a otra distinta y se separa de su forma original, sufrirá cambios potenciales en su interpretación. El catalizador se transforma en el momento de la reinterpretación y no vuelve a ser el mismo. Por ello, se prefiere el término *transmutar* antes que *traducir*, al hablar de interdisciplina. En alquimia, la transmutación alude al cambio de un elemento a otro mediante la alteración de los núcleos atómicos; por ejemplo, al retirar tres protones al plomo, sería posible convertirlo en oro. Este procedimiento requiere una enorme cantidad de energía, por lo que resulta muy costoso: el gasto energético supera cualquier ganancia potencial derivada del oro producido.

Del mismo modo, la música debe perder —o ganar— propiedades para convertirse en otra cosa, así, cambia de manera irreversible tanto la interpretación de la obra por parte del espectador, como el discurso artístico. Toda obra cuenta con un vehículo material: el soporte físico a través del cual la obra se hace perceptible. Este vehículo es el punto de encuentro entre la concepción del artista y la existencia concreta de la obra.

Zanpronha (2005) sugiere que la materialidad y el contenido mantienen una relación muy estrecha. El vehículo material y el contenido son tan próximos en la disciplina musical que el término “significado” parece inadecuado para referirse a ambos. En cambio, “significación” aparece como una alternativa para nombrar el proceso mediante el cual una secuencia de sonidos se convierte en algo inteligible, sin referencia al lenguaje verbal (p. 7).

Al retirar el sonido del lenguaje musical, eliminamos material y nos vemos obligados a utilizar otros recursos interpretativos. Por ejemplo, al analizar partituras a simple vista, espectrogramas o incluso código de programación, es posible tener una experiencia estética sin sonido, a través de algunas de sus probables representaciones.

Una experiencia estética específica conlleva una interpretación igualmente específica. Como sugiere Zanpronha, será necesario pensar menos en el “significado” de nuestro discurso artístico y más en la significación que se produce a través del espectador y del medio por el cual se experimente la obra.

El plano kinestésico también cumple un papel dentro de la práctica musical, en primer término, a nivel interpretativo. Se requiere movimiento corporal para tocar un instrumento y un dominio minucioso del cuerpo para interpretar una pieza. Según Jorge Sad (2009) “El acto de producción de las formas sonoras implica una gestualidad específica (inclusive en el caso de la música electroacústica en el que el compositor acude a tecnologías que pueden prescindir de acciones corporales para generarlas)” (p. 16).

En ese mismo texto, Sad profundiza en la importancia que adquirió el gesto físico del instrumentista como concepto teórico una vez que se popularizaron formatos de escucha que prescindían de la experiencia en vivo. Propone que estos elementos permiten acceder a otra capa de materialidad en la música, al recuperar la corporalidad y el contenido. Hoy es común escuchar música sin músicos presentes: la experiencia estética de la escucha musical ya no está condicionada a una sala de conciertos ni al proceso de asistir a un recinto. Probablemente, cuando alguien escucha un fragmento de *El Lago de los Cisnes*, no piense en cómo se mueven los músicos que lo interpretan ni en cómo esos movimientos inciden en la interpretación musical.

Sería interesante conocer la experiencia estética del público si intervinieramos los papeles. Si dejamos los movimientos que se producen al ejecutar un instrumento y eliminamos la capa sonora, podemos llegar a un discurso totalmente diferente, uno que tal vez la gran mayoría ignora, una especie de performance mudo cuyo contenido es la información musical, emocional e interpretativa expresada únicamente a través del cuerpo del intérprete y sus movimientos.

A grandes rasgos, a la danza le compete de manera más fundamental lo visual/kinésico antes que lo musical. También puede llevarse a otros planos, por ejemplo, al gráfico, mediante sistemas de notación como el de Laban, u otros no estandarizados, o a formatos como la videodanza. La danza puede prescindir de la música y, aun así, alterar su discurso o interpretación manteniendo coherencia y lógica interpretativas.

La música y la danza mantienen una relación más inclinada a lo complementario que a lo dependiente, pues el ejercicio entre ambas tiende a acentuar o atenuar dimensiones de una u otra. Norman Lloyd (2011) habla del “espacio metafísico” del bailarín, un espacio en el que la música no puede —o no debe— intervenir (p. 98). Louis Horst propone que la música cumple en la danza una función semejante a la de un marco en una pintura: no es totalmente necesaria, pero ayuda de manera muy significativa (Horst, 2011).

El plano kinésico juega un papel importante tanto en la música como en la danza; sin embargo, su relevancia se percibe de manera distinta, pues tiene un peso sustancialmente diferente para quienes hacen danza que para quienes hacemos música. Para los coreógrafos, es su lienzo en blanco donde se plasmará el trabajo; para nosotros, en cambio, puede resultar irrelevante, con algunas excepciones, por supuesto. Los coreógrafos consideran con mayor frecuencia el fenómeno coreomusical —término acuñado por Paul Hodgins (1991)— al realizar una pieza de danza. Por otro lado, existen numerosos ejemplos, como los de John Cage y Merce Cunningham, que evidencian el interés de mantener ambas disciplinas, la danza y la música, separadas, dejando trabajar el alineamiento y la probabilidad (McMains y Thomas, 2013).

La consolidación de la traducción/transmutación de las disciplinas puede resumirse en la relación que conforman a través de los efectos coreomusicales. El ejercicio consciente de dichos efectos, ya sea en una interpretación musical o dancística, puede entenderse como una transmutación entre ambas disciplinas: una conversación que acontece en tiempo real se configura, desconfigura, complementa, destroza, entiende y choca dando como resultado obras artísticas interdisciplinarias que enriquecen activamente sus discursos en la ejecución.

2.2 Movimiento y música

El método de análisis propuesto por McMains y Thomas parte de dos ejes principales: la amplificación y la aparición. Ambos ejes pueden mantener una relación intrínseca o extrínseca entre danza y música, en lo que respecta a su discurso.

Cuando los cambios en velocidad, volumen o densidad musical generan un cambio directo sobre la interpretación dancística, se dice que existe una relación intrínseca: si la música va más rápido, el cuerpo de baile corre más rápido, la coreografía se acelera o el gesto se hace más grande (McMains & Thomas, 2013).

Cuando la música coincide con un gesto físico cargado de un símbolo que es identificable para el público (puede tratarse de una danza tradicional, un tipo de caminata o incluso del número de intérpretes en escena) y la suma de ambos elementos hace que la escena cobre un significado distinto, se dice que existe una relación extrínseca. El ejemplo que ponen los autores es el siguiente: en una obra de danza, comienza a sonar la marcha nupcial y una pareja camina lentamente a través del escenario, el público da por entendido que presencia una boda, aunque los intérpretes no necesariamente utilicen el vestuario tradicional de la ceremonia.

Se usa el concepto de amplificación para referirse a tres situaciones específicas: cuando la música amplifica elementos de la danza, cuando la danza amplifica elementos de la música y cuando ambas se amplifican mutuamente, sin que una asuma un papel protagónico sobre otra (McMains & Thomas, 2013).

- a) Cuando la danza amplifica elementos discursivos o técnicos de la música
 - Coincidencia aislada: momentos esporádicos en la coreografía en los que el movimiento coincide con el sonido, casi mimetizándolo.
 - Oposición aislada: a diferencia del caso anterior, se trata de momentos. esporádicos en los que el movimiento se aleja de cualquier indicio musical.
 - Reorquestación: momentos en los que el movimiento corporal resalta un instrumento o una textura musical, de modo que el espectador preste atención a un elemento que, de otra manera, podría pasar desapercibido.
- b) Cuando la música amplifica elementos discursivos o técnicos de la danza
 - Este escenario aparece principalmente en contextos de improvisación, donde el músico intérprete observa a los bailarines y puede anticipar o acentuar movimientos con su instrumento musical, generando un acompañamiento o contrapunto.
- c) Cuando la música y la danza se amplifican mutuamente
 - Suele ocurrir, principalmente, en obras concebidas en conjunto entre compositores y coreógrafos: el discurso musical y el dancístico convergen y comunican en unidad al espectador.

Por último, respecto al concepto de aparición⁴, los autores proponen que no es necesario que exista una relación directa de significado entre música y danza —es decir, una relación extrínseca—, pues su interacción puede crear (hacer emerger) un nuevo significado sin la necesidad de contextualizar al espectador. Para ello, los autores citan a Nicholas Cook, quien emplea este término para describir relaciones discursivas en obras intermediales (McMains & Thomas, 2013).

⁴ *Emergence* en el texto original.

2.3 El espacio escénico y el espacio acústico

El espacio escénico es un elemento creativo que trasciende su función utilitaria como espacio de interpretación o simplemente donde se lleva a cabo una obra. Constituye una capa más de potencial narrativo tanto para coreógrafos como para compositores. En este espacio, los cuerpos interactúan entre sí y con los espectadores; por ello, resulta fundamental, ya que suele ser el primer contacto del público con la obra.

Pellettieri (1996) expone lo siguiente:

El espacio escénico y la escenografía constituyen esencialmente las coordenadas espacio-temporales del espectáculo. En la gran mayoría de los casos, esas coordenadas quedan establecidas desde el comienzo del espectáculo y ya no varían. Pero las coordenadas no siempre son fijas. El espacio y la escenografía crean un ámbito en perpetua metamorfosis. No se trata de cientismo escénico, tal como en general lo entendemos: un espacio contenedor invariable y una escenografía que cambia de forma o de estructura ante la vista del espectador. Por el contrario, se trata de crear un espacio y una escenografía que, de manera dinámica, vayan proponiendo diferentes coordenadas espaciotemporales. Y esa propuesta es tan regular y sigilosa que, en general, el espectador no llega a darse cuenta de cómo las coordenadas se han ido reemplazando unas a otras (p. 56).

El uso del espacio escénico en teatro y danza puede compararse, en términos generales, con el uso del espacio acústico en la composición electroacústica. Conviene subrayarlo, ya que pueden presentarse situaciones en las que la espacialización sonora sea considerada por alguno de los compositores con fines narrativos vinculados a la coreografía.

2.4 El espacio acústico

En *The Tuning of the World* (1993), R. Murray Schafer explica que el espacio acústico no es simplemente un lugar donde ocurre el sonido, sino un campo de relaciones en el que interactúan las fuentes sonoras, el oyente y el ambiente. Por su parte, Michel Chion, en *Audio-vision* (1994), propone tres tipos de escucha. Cada uno de ellos ofrece metodologías para el análisis no solo sonoro, sino también coreográfico. En este sentido, tales tipos de escucha pueden extrapolarse y aplicarse al análisis de obra dancística.

2.4.1 La escucha causal. En primer lugar, la escucha causal se limita a brindar al oyente información sobre la causa que genera un sonido. Señala que es la escucha más extendida, es decir, la que más se utiliza, aunque no por ello la más entrenada, pues también es la más susceptible de verse influida o engañada (p.28). Los ejemplos de la escucha causal son prácticamente infinitos; lo que varía en cada caso es su complejidad textural o la cantidad de capas sonoras involucradas. Por ejemplo, reconocer la voz de algún amigo en una escucha individual es relativamente sencillo; en cambio, identificarla dentro de un grupo de voces que suenan al unísono puede resultar complicado o incluso imposible. De manera similar, así como podemos reconocer una voz, podemos reconocer una silueta o una forma de caminar en casos de aislamiento u observación individual; en un tumulto de gente caminando en la misma dirección, ese reconocimiento se vuelve mucho más difícil.

Chion también alude a la historia causal del sonido: la posibilidad de reconocer una fuente sonora a través de su evolución. Por ejemplo, si una tetera silba mientras el agua se calienta, podríamos asumir que se trata de una tetera, sin embargo; no sabríamos su color, si está sobre una fogata o una estufa, o si lo que hierve es té, agua o alguna otra bebida, siempre que no estemos viendo la fuente sonora.

Extrapolar este ejemplo a la observación dancística resulta complejo, pues para construir una historia causal habría que prescindir de la visualización del objeto en cuestión, y en danza se trata, precisamente, de observación. No obstante, podría pensarse en un caso de oscuridad total durante una obra de danza: una compañía de veinte personas, en una fila a lo ancho del escenario, ejecuta un fuerte piso-tón, uno tras otro, a un ritmo aproximado de 140 BPM, en el cual, a los oídos (y vista) del espectador, no sea la compañía quien hace esto, sino una persona que pasa corriendo a toda prisa huyendo de algo. Un ejemplo menos complicado sería que la compañía chasquee los dedos rápidamente sin sincronía, generando la ilusión de que ha comenzado a llover.

En el mismo texto, Chion (1994) explica que, de manera más general, lo que el oyente llega a reconocer es la naturaleza causante del sonido: algo mecánico, algo animal o algo humano (p. 29). Ante la falta de certeza, estas categorías funcionan como indicios de la fuente sonora y brindan una referencia sobre el posible emisor del sonido. A partir de ello, es posible aplicar algunos principios a una “observación causal” del movimiento: sin música alguna podríamos decir que el movimiento ejecutado por un bailarín podría ser mecánico —repetitivo, rígido y estructurado— u orgánico —con gestos fluidos, libres y orgánicos—.

Dentro de esta comparativa, un ejemplo que llamó especialmente nuestra atención al momento de pensar en puntos de comparación de la escucha y la observación casual, es la falta de sonido contra la falta de movimiento. En la escucha causal, la ausencia de sonido supone una falta casi absoluta de información, pues no existe referencia alguna sobre el fenómeno sonoro. Sin objetos sonoros no podemos identificar fuentes, emisores, narrativas o discursos. En cambio, la ausencia de movimiento en la danza puede operar como un recurso narrativo de gran peso, precisamente por el contraste con el movimiento dancístico. Imaginemos una compañía de veinte personas caminando en círculos: aceleran el paso y terminan corriendo a más no poder, como si huyeran de algo y, de repente, se detienen en seco. En términos de la escucha causal, esto podría equivaler a percibir el *crescendo* de una masa sonora que evoluciona en texturas e intensidad y, de pronto, sin más, se va al silencio, sin golpe o remate, simplemente silencio repentino.

En música, podría resultar decepcionante que, después de tal crecimiento, la masa sonora llegue a un silencio sin más, pues la tensión desaparece junto con el sonido. Sin embargo, en danza ocurre lo opuesto: si solo estamos viendo a esas personas correr cada vez más rápido y los vemos congelarse de repente, podemos interpretar distintas cosas: ¿Por qué se detuvieron? ¿Los atrapó eso que los perseguía? ¿Se cansaron de huir? ¿Van a cambiar de dirección? Todas estas preguntas son potenciales continuaciones narrativas.

2.4.2 La escucha semántica. La escucha semántica se orienta, primordialmente, a la escucha de un mensaje por interpretar: un lenguaje hablado o un código específico cargado de significado explícito.

Esta escucha, de funcionamiento extremadamente complejo, es la que constituye el objeto de la investigación lingüística y ha sido la mejor estudiada. Se ha observado, en particular, que es puramente diferencial. Un fonema no se escucha por su valor acústico absoluto, sino a través de todo un sistema de oposiciones y diferencias (Chion, 1994, p. 28).

A diferencia de los idiomas, la música y la danza no tienen interpretación objetiva. La música, aunque esté compuesta por sonido al igual que el idioma, carece de un significado unívoco: una progresión de acordes puede transmitir cierto sentir, pero no puede ser interpretada de la misma manera por todos, a diferencia de una oración. No obstante, existen sonidos y movimientos que pueden estar cargados de un mensaje concreto sin recurrir a lo lingüístico ni a códigos como el morse.

2.4.3 La escucha reducida. El tercer y último tipo de escucha no fue establecido por Michel Chion, sino por el compositor francés Pierre Schaefer. La escucha reducida invita a despojar al sonido de su significado y de su origen para dismantelarlo y apreciarlo por sus cualidades intrínsecas (Chion, 1994, p. 30). El sonido deja de ser parte de “algo” y se eleva hasta convertirse en objeto sonoro. La escucha reducida invita al oyente al análisis exhaustivo de los componentes de un sonido, deconstruyéndolo hasta los huesos, entendiendo sus elementos, dejando de ser “algo” para convertirse en “una masa de algo(s)”.

Bajo esta categoría caben todas las obras de “movimiento por movimiento” el equivalente abstracto de la danza consolidado por el coreógrafo Alwin Nikolais (2005), en el sentido de un abstracto estructural, técnico y narrativo como parte fundamental de la obra en sí, liberándola de limitantes tradicionales y narrativas.

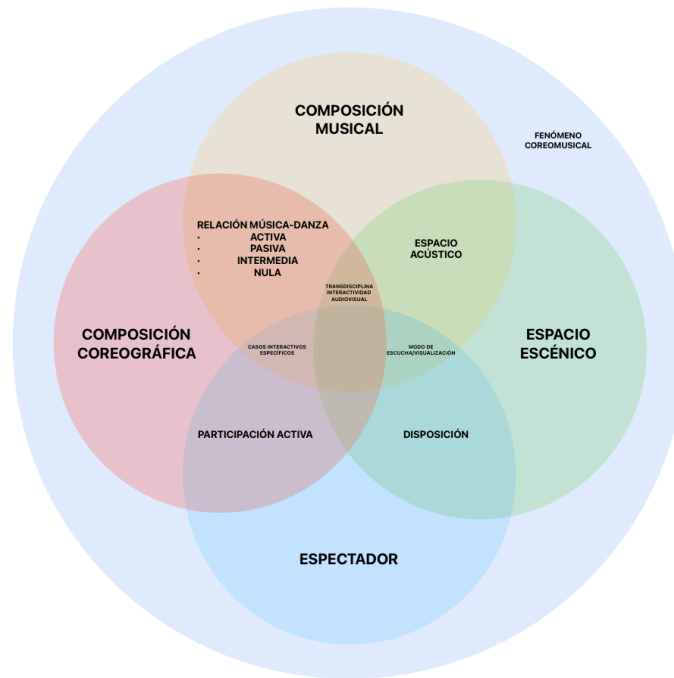
Si bien podríamos deconstruir un movimiento corporal en componentes fisiológicos —qué cuadrante, grupo muscular, tendones, huesos o falanges se mueven y hacia dónde—, conocer esta información no necesariamente enriquece el valor narrativo del movimiento, a diferencia de lo que suele ocurrir con el análisis del sonido. Tal vez, en un nivel formativo, este ejercicio resulte fructífero para que los bailarines conozcan su cuerpo y comprendan cómo reacciona ante distintos estímulos. La escucha reducida en la danza, esencialmente, se puede abordar desde lo somático y no desde lo visual, pues implica “sentir” el cuerpo sin verlo. Para el público esto puede ser más complejo, pero no imposible.

2.5 Elementos coreomusicales

Los conceptos expuestos con anterioridad convergen, en nuestra propuesta, de la siguiente manera para el análisis del fenómeno coreomusical.

Figura 1

Propuesta de categorización de elementos coreomusicales y sus potenciales relaciones.



Fuente: Elaboración propia de Arturo Charles Valdez.

Esta propuesta parte de la idea de que los elementos enunciados anteriormente forman parte de la estructura que conforma el fenómeno coreomusical. El diagrama visualiza las potenciales relaciones entre dichos elementos. Cabe destacar que estos conceptos no están obligados a asumir un papel en específico ni a influenciarse forzosamente entre ellos, es decir, están sujetos al rol que el artista quiera darles en función a lo que la obra requiera en un momento determinado.

En la convergencia entre la composición coreográfica y la composición musical proponemos caracterizar la naturaleza de la relación entre ambas disciplinas a partir de cuatro categorías:

- Activa: el movimiento influye de manera directa en el resultado sonoro en tiempo real; se incorporan elementos interactivos que generan resultados sonoros de índole generativa.
- Pasiva: existe una exploración de movimiento previa a la composición musical que incorpora los gestos corporales y espaciales a la misma. La composición musical es fija y no se modifica de ninguna manera por el movimiento en vivo de los intérpretes.
- Intermedia: durante el desarrollo de la obra existen momentos de influencia activa y pasiva del movimiento hacia la música.
- Nula: no existe relación entre movimiento y resultado sonoro en ninguna de sus formas.

En el lado derecho del diagrama se ubican las convergencias de tres campos: el espectador, el espacio escénico y la composición musical. La relación entre el espacio escénico y el espectador, como ya mencionamos en la sección 2.3 de este artículo, se enfoca principalmente en la disposición en la que se sitúa a este al momento de presenciar una obra. Aquí se pueden abordar disposiciones tradicionales⁵ y libres o no-tradicionales. En la relación entre espacio escénico y composición musical abordamos el espacio acústico, que rige la experiencia auditiva del espectador e influye, en mayor o menor medida, en la experiencia performática del intérprete. Al igual que con las artes escénicas, se puede hablar de disposiciones tradicionales —mono, estéreo, cuadrafónico, octafónico— y disposiciones libres.

Ahora bien, al considerar el espacio acústico y las relaciones de la composición entre música y danza, podemos hablar de interacciones en tiempo real, multimedia, *mapping* y otros elementos propios de la transdisciplina, de manera que puedan servir a los creadores escénicos o musicales al momento de trabajar con una obra.

De nuevo conviene resaltar que estos componentes no son condicionantes del fenómeno coreomusical: como creadores, no estamos obligados a hacer que aparezcan ni a otorgarles un papel protagónico en nuestras obras. Esta propuesta de categorización sigue en desarrollo y busca, eventualmente, llegar a un formato de categorización que logre englobar los papeles activos y pasivos de dichos elementos o eventualidades, con el fin de ser promovidos entre creadores escénicos y musicales.

3. Resultados y discusión

El gesto dancístico y el movimiento, en general, poseen un alcance creativo que va más allá de las concepciones tradicionales; concede un potencial creativo, para lo cual es fundamental conocer y examinar sus múltiples posibilidades, desde la representación visual o gráfica hasta enfoques interactivos que expandan su aplicación en ambas o todas las disciplinas involucradas. Si bien la incorporación de estas metodologías en los procesos compositivos no determina su valor artístico, se trata de un campo que amerita mayor profundización y desarrollo.

En relación con el movimiento y sus maneras de implementarse en la composición de música electrónica, podemos resaltar la generación y control del sonido a través del movimiento. David Pirrò (s.f.), artista e investigador austriaco, especialmente su trabajo de investigación *On Traces* (2015) realizó una investigación interdisciplinaria que desarrolló con los coreógrafos Anna Nowak (Polonia) y Alexander Gottfarb (Suecia), la lingüista Christine Ericsson (Suecia), además del compositor y artista sonoro Gerhard Eckel (Austria). Esta investigación articula las prácticas de coreografía, fonética y composición musical, generando distintas propuestas performativas centradas en la relación entre el movimiento corporal y el sonido vocal. Durante la performance, era posible para los intérpretes dibujar trazos de sonidos en tiempo real en un espacio físico para ser revisitados y reproducidos a voluntad a lo largo de la obra.

Pirrò (s.f.) explora un resultado gráfico como materia prima para un resultado sonoro. En este proceso, la danza y la representación gráfica anteceden a la composición musical; así, puede hablarse de un proceso cíclico en el que una música preexistente, — no influida inicialmente por pautas de movimiento corporal o espacial — termina incidiendo en el movimiento de los intérpretes dentro de la

⁵ Disposiciones que se encuentran en la enseñanza básica de las artes escénicas: a la italiana, de empuje, circular o de travesía.

instalación. Dicho movimiento afecta los patrones gráficos que estos generan y, por ende, modifica el resultado sonoro final. Esto resulta en una serie de relaciones interdisciplinarias que se retroalimentan de manera indefinida. En relación con el diagrama presentado (figura 1), Pirrò explora un área difusa entre composición musical y coreográfica, incorporando una participación activa del intérprete tanto en el movimiento escénico como en la construcción de la atmósfera sonora. Esto confiere una naturaleza de composición activa, con elementos transdisciplinarios propios del arte de nuevos medios.

Los distintos métodos transdisciplinarios varían: incluyen el uso de sensores de movimiento, la captura de datos y el mapeo del gesto dancístico, que permiten traducir dichos gestos en efectos, texturas y ritmos acordes con la calidad, cualidad e intensidad de movimiento corporal. A través de estas estrategias, la música y la danza se fusionan de manera orgánica, dando lugar a una expresión artística unificada.

Estos acercamientos técnicos contribuyen a esclarecer los procesos creativos de los compositores; sin embargo, resultan igualmente relevantes los enfoques teóricos y prácticos derivados del trabajo directo con coreógrafos y bailarines. Para poder sobrellevar la barrera semántica que suele presentarse entre músicos y bailarines en proyectos multidisciplinarios, es primordial establecer estrategias de comunicación que permitan una comprensión efectiva entre ambas partes. Como hemos visto con la comparativa de McMains y Thomas, el establecimiento del lenguaje compartido puede facilitar la traducción de conceptos entre ambas disciplinas. Sin embargo, existen otras metodologías que permiten el entendimiento de la disciplina a través de la práctica, como la exploración conjunta, la improvisación guiada o el análisis de movimiento y sonido en tiempo real. Estos ejercicios generan espacios de experimentación donde músicos y bailarines comienzan a desarrollar una sensibilidad hacia la disciplina con la que coexisten en ese momento.

En el ámbito de la colaboración, un coreógrafo con formación musical suele establecer una comunicación más fluida tanto con compositores como con músicos. No obstante, la necesidad de comprender los lenguajes narrativos y técnicos de las disciplinas con las que se colabora no se limita entre danza y música. El aprendizaje de la semiótica musical por parte de los coreógrafos no es la única manera de enriquecer las colaboraciones entre disciplinas, otro aspecto relevante es la integración del propio cuerpo del compositor como herramienta de aprendizaje.

No existe un camino más directo para entender las necesidades musicales de un bailarín o coreógrafo que bailando en carne propia. Fomentar la participación física de los compositores en ejercicios de movimiento presenta tanto desafíos como oportunidades para la creación de la música para danza. Este involucramiento permite, principalmente, una comprensión más profunda de la relación entre sonido y movimiento. Dicha participación por parte del compositor o de los músicos permite internalizar los elementos que componen el movimiento: la espacialidad, la inercia, el peso, etc., además de una mayor conciencia de los esfuerzos físicos y emocionales que implica la interpretación de una coreografía.

Elo Masing (2012) propone, desde su experiencia como compositora para danza contemporánea, dos principios que resultan efectivos en el trabajo con danza: 1) el músico debe definirse a sí mismo un rol dentro de la obra de igual importancia que el de los bailarines; y 2) debe encontrar un terreno común con los bailarines, integrándose de manera orgánica a la danza y reconociendo el común

denominador (p. 98).

La música y la danza deben situarse en un plano de igualdad y diálogo constante, ampliando sus posibilidades expresivas y generando procesos creativos en los que sonido, cuerpo y espacio interactúan de manera interdependiente. Reconocer el movimiento como una fuente activa de inspiración compositiva, así como reconocer la experiencia física de la danza como parte del proceso de colaboración interdisciplinaria, abre el espacio a prácticas más sensibles, horizontales y coherentes con la naturaleza de ambas disciplinas. La convergencia entre música y danza no solo enriquece el resultado en sí, sino que, cuando se implementa de manera activa y con consciencia, permite redefinir los modos de creación, interpretación y colaboración en las artes escénicas multidisciplinares contemporáneas.

Referencias

- Chion, M., (1994). *Audio-vision: Sound on screen*. Columbia University Press.
- Desblache, L. (2019). *Music and Translation: New Mediations in the Digital Age*. Palgrave.
- Hodgins, P. (1991) Making Sense of the Dance-Music Partnership: A Paradigm for Choreomusical Analysis. *International Guild of Musicians in Dance Journal*, 1, 38-41.
- Horst, L. (2011). Music and Dance: The New Generation's Change in Methods. En K. Teck (Ed.), *Making Music for Modern Dance: Collaboration in the Formative Years of a New American Art* (p. 98). Oxford University Press.
- Lippincott, G. (2011) A Quiet Genius Himself: A Dance Teacher's Tribute to Louis Horst. En K. Teck (Ed.), *Making Music for Modern Dance: Collaboration in the Formative Years of a New American Art* (p. 56). Oxford University Press.
- Lloyd, N. (2011) Composing for the Dance: An Overview of Procedures; Personal Experiences; and Advice to Collaborators. En K. Teck (Ed.), *Making Music for Modern Dance: Collaboration in the Formative Years of a New American Art* (p. 98). Oxford University Press.
- Masing, E. (2012). Movement in Sound/Sound in Movement: A Musician's Point of View. *Congress on Research in Dance Conference Proceedings, 2012*, 97-102. <https://doi.org/10.1017/cor.2012.13>
- McMains, J., & Thomas, B. (2013). Translating from Pitch to Plié: Music Theory for Dance Scholars and Close Movement Analysis for Music Scholars. *Dance Chronicle*, 36(2), 196-217. <https://doi.org/10.1080/01472526.2013.792714>
- Nikolais, A., & Louis, M. (2005). *The Nikolais/Louis Dance Technique: A Philosophy and Method of Modern Dance*. Psychology Press.
- Pellettieri, O. (1996). *El teatro y sus claves: Estudios sobre teatro argentino e iberoamericano*. Editorial Galerna.
- Pirró, D. (s. f.). *On Traces – Dancing the Voice*. Dancing the Voice/David Pirró. <https://pirro.mur.at/traces.html>
- Riegger, W. (2011) Synthesizing Music and the Dance. En K. Teck (Ed.), *Making Music for Modern Dance: Collaboration in the Formative Years of a New American Art* (p. 59). Oxford University Press.
- Sad, J. (2009) Sonido, Gesto, Interacción Musical. *Ideas Sónicas*, 2(1), 16-24.
- Schafer, R. M. (1993) *The Tuning of the World. A Pioneering Exploration into the Past History and Present State of the Most Neglected Aspect of Our Environment: The Soundscape* Arcana Books.
- Shawn, T. (2011). American Music and Composers: What Dancers Need. En K. Teck (Ed.), *Making Music for Modern Dance: Collaboration in the Formative Years of a New American Art* (p. 37). Oxford University Press.
- Teck, K. (2011). *Making Music for Modern Dance: Collaboration in the Formative Years of a New American Art*. Oxford University Press.
- Zanpronha, E. (2005). Gesture in contemporary music: on the edge between sound materiality and signification. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (9),0. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200917>

Fuentes de consulta

- Collins, N., & Rincón, J. d' E. (2007). *The Cambridge Companion to Electronic Music*. Cambridge University Press.
- Hugill, A. (2007). *The Digital Musician*. Taylor & Francis.
- Lu, Y. (2022). *Analysis of body and emotion in dance performance. Proceedings of the 2021 Conference on Art and Design: Inheritance and Innovation (ADII 2021)*, 46–50. Atlantis Press.
<https://doi.org/10.2991/assehr.k.220205.008>

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

RECIBIDO: 22 de octubre de 2025

ACEPTADO: 08 de enero de 2026

DOI: <https://doi.org/10.29105/de.v3i4.27>

■ Serie: ¿Cómo te atreves? Segunda parte: La maternidad no es la culpable Series ¿Cómo te atreves? Part Two: Motherhood Is Not to Blame

Patricia Oliva Barboza¹

Universidad Estatal a Distancia, Costa Rica (UNED) / San José, Costa Rica

Contacto: poliva@uned.ac.cr

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9175-2950>

Luisa Pérez Wolter²

Universidad de Costa Rica (UCR) / San José, Costa Rica

Contacto: perezwolterluisa@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-3970-7286>

¹ Investigadora en la línea: Feminismos, Arte y Corporalidades en el CICDE desde hace 15 años. Ha investigado y publicado sobre Visibilización y deconstrucción de mujeres artistas, análisis de obras de teatro danza, construcción y divulgación de archivo diverso, arte y disidencia entre otros.

² Docente Universitaria en las áreas de actuación, movimiento, voz e investigación práctica. Doula de procesos de vida, muerte y transición. Actriz, creadora y directora de teatro. Premio a mejor dirección 2024. Líneas de investigación: Feminismo, metodologías artísticas y el arte como herramienta de transformación personal y social.



Serie: ¿Cómo te atreves? Segunda parte: La maternidad no es la culpable

Series ¿Cómo te atreves? Part Two: Motherhood Is Not to Blame

Resumen

Este texto lo pensamos como la segunda parte del artículo Viajes imaginales...³ y como un ejercicio de reflexión político-artístico de “ida y vuelta” para valorar lo que una obra nos ofrece como fuente de investigación. En ese continuum la obra nos lleva a momentos de reflexión y revisión de textos, nos devuelve a posibilidades artísticas, hemos ido de la reflexión a la dramaturgia, de la búsqueda teórica a la puesta y viceversa, esto nos demuestra una vez más la relevancia de las artes escénicas en la construcción de un conocimiento crítico.

Palabras claves: maternidad y feminismo, vivencias y procesos creativos y reflexión crítica.

Abstract

This text is conceived as the second part of the article Viajes Imaginales and as an exercise in political and artistic reflection characterized by a movement of “back and forth,” through which the value of a stage work as a source of research is examined. Within this continuum, the work leads to moments of reflection and textual revision and, in turn, opens up new artistic possibilities. The process moves from reflection to dramaturgy, from theoretical inquiry to staging, and back again. This dynamic demonstrates, once more, the relevance of the performing arts in the construction of critical knowledge.

Keywords: Motherhood and feminism, experiences and creative processes, and critical reflection.

Nota: Nos parece importante señalar que ciertas partes del artículo están escritas en primera persona, ya que se refieren a textos anteriores publicados o experiencias propias de una de las autoras, razón por la cual, aparecerá el nombre como referencia.

³ https://revistascientificas.us.es/index.php/pajaro_benin/article/view/25416 en este texto escribimos de manera más intuitiva sobre las reflexiones que surgieron antes y después del proceso de la obra La Casa sin Bernarda. En ese momento sentimos la urgencia por desculpabilizar la muerte, ahora lo haremos con la maternidad.

Introducción

En este texto abordaremos el tema de la maternidad con la intencionalidad de desculpabilizarnos. Sumaremos una serie de principios generadores como inspiración de una puesta en escena o performance. No se trata de instrucciones acabadas, sino de una propuesta metodológica que parte de experiencias vividas en torno a la maternidad, justamente para destacar las posibilidades teórico-políticas y reflexivas que suceden con/en una puesta en escena. Nos parece importante atrevernos a compartir relatos íntimos de maternidades vividas desde una mirada fuertemente crítica, ampliando los cuestionamientos de nuestras maternanzas.

Para contextualizar, en este segundo texto nos parece importante referirnos brevemente a esa experiencia metodológica de escritura-conjunta, reflexión y creación que existe en una producción escénica y que implica un proceso de investigación previa. Siempre es importante registrar los momentos creativos vividos, no solamente en cuanto a sus resultados, sino, sobre todo, por sus procesos.

Generalmente “dejamos morir” muy pronto los materiales escénicos debido a su carácter etéreo, por ello es fundamental redescubrirlos: “traerlos de vuelta”. El proceso creativo contribuye en las etapas de pensamiento reflexivo, investigativo y hasta metodológico. A partir de una idea creativa se desprenden momentos que no solo quedan en la producción final, sino que sobrepasan por mucho las primeras etapas de reflexión colectiva y trascienden en forma de debates y textos que se mantienen en movimiento.

Sin saber exactamente qué surge primero, si el material teórico o el acto creativo, es necesario volver y revisitar las primerísimas ideas. Un proceso creativo y su materialización en la escena es al mismo tiempo la planta y la semilla, genera una serie de reacciones en el público expectante, deja preguntas en las personas creadoras, es un proceso de nacimiento y muerte inacabable; como la vida misma.

En un momento de angustia por el aumento de violencia y femicidios, la siguiente pregunta nos movilizó: ¿cómo te atreves a desafiar la muerte? Logramos activar la intencionalidad consciente por desculpabilizar la muerte y descubrimos que lo mismo sucede con otras construcciones patriarcales, como la maternidad. Decidimos recuperar juntas esa sensación que surge cuando acercamos nuestras prácticas: el duelo de muerte y de vida, el feminismo y, por supuesto, las artes, que es nuestra metodología accesible. Entonces nos hicimos el siguiente cuestionamiento:

Si abordamos la muerte devolviéndole su protagonismo humano, ¿cómo no hacerlo con la maternidad?

¿Cómo te atreves a desafiar la maternidad?

Entendemos “maternar” como un verbo activo que incluye todas las acciones de quienes cuidan, apoyan y acompañan, mismas que están profundamente desvalorizadas en el mundo capitalista y heteropatriarcal. Diferenciamos el sustantivo “maternidad” de las “maternanzas” que refieren a las historias de personas que de una u otra forma ejercen la maternidad. “Esta no es sólo una palabra, pues pasa por el cuerpo, por la entraña, por un amor incontrolable, por una injusticia indescifrable” (Rudick, 1989).

El peso social coloca a la madre como fundadora de la familia y le atribuye la responsabilidad de sostener la estructura total de la sociedad. Sin embargo, vive en un abandono sistemático en la acción de maternar, no como una práctica reflexiva y ética construida en la experiencia cotidiana. Tal como plantea Sara Ruddick (1989), el maternar implica un modo específico de pensamiento y de acción orientado a la preservación de la vida, el crecimiento y la socialización, que demanda trabajos cognitivos, afectivos y materiales sostenidos en el tiempo. A pesar de ello, a las madres se les niega, de forma reiterada, las condiciones necesarias para ejercer esta responsabilidad, que paradójicamente continúa siendo presentada como uno de los pilares del orden social. Ruddick describe el pensamiento maternal como un estilo de pensamiento en el cual: “las actividades intelectuales son distinguibles, pero no separables, de las disciplinas del sentimiento: existe una unidad de reflexión, juicio y emoción” (Ruddick, 1989, p. 37).

Para nosotras, el significado de “desafiar la maternidad” es enfrentarse con la vida de quienes maternan y de quienes requieren del cuidado. Irónicamente, a quienes asumen el acto de la vida y cuidar de otras vidas se les deja por fuera de la ecuación del cuidado. ¿Qué produce tal indiferencia ante el acto de maternar? La responsabilidad de la vida está desvalorizada y no debería ser exclusivamente femenina o de la persona que materna.

Introducimos este debate desde la supuesta opción y decisión de maternar y de la existencia de una maternidad hegemónica impuesta por un patriarcado, totalmente alejada de nuestras realidades.

Este cuestionamiento debe iniciar, sí o sí, identificando la maternidad como una de las más duras imposiciones o la mayor de todas las heredadas por el patriarcado. Todo en la feminidad ha sido construido, especialmente la maternidad. Entonces, ¿desde dónde nos colocamos cuando abordamos la maternidad? ¿Cuál maternidad?, ¿la que nos inculcaron, haciéndonos creer que es una decisión real? Lo que sea que decidamos con respecto a la maternidad, sigue siendo parte de un mandato heteropatriarcal violento y deshumanizado. ¿Cuándo empezaremos a hablar de una responsabilidad integral? ¿Es solo el cuerpo femenino el que se involucra en la reproducción? Esta es una visión que muestra el abandono de toda una sociedad hacia la madre y hacia el ejercicio de maternar, lo cual constituye la primera forma de violencia tácita. ¿Qué juegos políticos y socioeconómicos se esconden detrás de la maternidad hegemónica y qué figuras de poder patriarcal sostienen estas formas de maternidad?

A partir de estas preguntas, sostenemos que la maternidad y el matrimonio son instituciones patriarcales que dieron paso a la división sexual del trabajo y a la figura de “ama de casa”. Con la desvalorización total del trabajo femenino, nuestras vidas en el espacio privado fueron la base social del patriarcado.

Silvia Federici (2010) profundiza sobre la reproducción y el trabajo dentro de la cadena de valor de la economía de los cuidados y, especialmente, en la creación de la figura de la ama de casa: “La creación de la ama de casa y la redefinición de la posición de las mujeres se asoció con el trabajo reproductivo” (p.126). Según Federici, la maternidad es una experiencia biológica de la humanidad que dista mucho de la maternidad desigual y violenta que se construye a partir del control social del patriarcado, dominando el cuerpo y la vida de las mujeres. El cuerpo que sostiene la vida pierde todo valor.

La autora feminista Adrienne Rich (1996) ha teorizado ampliamente sobre la maternidad. Ella afirma: “El patriarcado no puede sobrevivir sin la maternidad y sin la heterosexualidad como formas institucionales, de modo que una y otra deben tomarse como axiomas, como parte de la misma ‘naturaleza’” (p. 86). Rich plantea que el patriarcado necesita de una estructura binaria, es decir, hombre y mujer, para promover un tipo de reproducción que sostenga una relación desigual y de control para las mujeres. Al reflexionar sobre la figura de “ama de casa” que señala Federici (2010), notamos por un lado indicios del surgimiento del trabajo remunerado y, por otro, el trabajo de reproducción y cuidado como labores no remuneradas en el espacio doméstico donde la función de la maternidad se coloca como base fundamental de la feminidad.

La violencia y la expropiación del cuerpo de las mujeres asociado a la maternidad se aborda en el libro *Desde lo profundo de sus obras* (2021), de Patricia Oliva, un análisis feminista sobre la expropiación del cuerpo de las mujeres⁴, el cual hace referencia a la maternidad para asegurar el poder del patriarcado:

la maternidad aseguraba el vínculo matrimonial, el poderío y la independencia absoluta del hombre, pero, además, la maternidad prolífica⁵, característica de la época, no dejaba espacio alguno para el desarrollo de un posible proyecto de vida, cualquiera que este fuera. (p. 116)

Lo anterior nos conecta directamente con la construcción de la feminidad en la cual la maternidad es uno de sus componentes. ¿Cuándo hemos cuestionado realmente nuestra feminidad? Quizá la primera pregunta que deberíamos hacernos es: ¿dónde quedó nuestra feminidad pre-patriarcal? En esta misma línea de reflexiones, ¿cuántas formas de maternidad o de maternar existen? ¿Existe una que no ponga en riesgo a quien la ejerce? ¿Se puede imaginar una maternidad que permita paralelamente un crecimiento individual, personal y libre? La siguiente cita expresa el significado histórico del ejercicio de maternar que nos ha mantenido alejadas y fragmentadas:

La mujer joven y educada del siglo XX, que tal vez observó la vida de su madre o que intentó forjarse un yo autónomo en una sociedad que insiste en el destino reproductor de la mujer, la elección se basaba en una inevitable alternativa: la maternidad o la individualidad, la maternidad o la creatividad, la maternidad o la libertad. (Rich, 1996, p. 240)

Para retomar la idea inicial de resignificar la maternidad, nos parece muy relevante citar a la autora Mercedes Bogino (2020), quien se refiere a Shulamith Firestone, discípula de la maestra Simone de Beauvoir: “la biología en sí misma no es la causa de la opresión, sino el modo en que la cultura redefine y otorga valor al papel de la biología en la vida social, es decir, a las funciones procreadoras” (p.12). Bogino retoma palabras de Amorós: “si era tan importante la reproducción biológica en determinadas sociedades, ¿por qué no eran las mujeres las reinas de las tribus?” (p. 80). Según lo que ambas

⁴ Desde lo profundo de sus obras: Un análisis feminista sobre la expropiación del cuerpo de las mujeres (2021) de Patricia Oliva, se desprende de una investigación del mismo nombre (2017) desarrollada a partir de dos obras de teatro danza costarricenses: Augustine de Selma Solórzano y Vacío de Roxana Ávila y el grupo de teatro Abya Yala, se puede consultar en: <https://rio.upo.es/bitstreams/201bf54d-2ecf-4491-b861-57ce06de4d79/download>

⁵ Término utilizado por Mercedes Flores en su investigación: *La construcción cultural de la locura femenina en Costa Rica (1890-1910)* (2007), para referirse a las mujeres que tuvieron más de una hija o un hijo.

autoras plantean, la maternidad y la desvalorización del cuerpo femenino son parte de la construcción patriarcal de la feminidad. El cuerpo de la mujer y, en este caso específico: el de la madre, no se considera como un cuerpo valioso y, por ende, merecedor de suplir sus necesidades y sus deseos. Además de la terrible opresión en un cuerpo expropiado por el comercio sexual o el cuerpo femenino que está al servicio de los intereses de las demás personas, les hijes, los trabajos domésticos y los trabajos de cuidado; todo en función de las necesidades que tiene la sociedad en relación con el cuerpo de la mujer y nunca viceversa.

A la violencia obstétrica se suman la soledad profunda, las múltiples jornadas, la lactancia, los estereotipos de “buena o mala madre” y las culpas interminables. La imposibilidad de trabajar fuera de casa “porque toca matenar”. En otras ocasiones, aunque se desee profundamente se presenta la imposibilidad de quedarse.

Parte 2: De las maternanzas a la escena

Considerando el carácter vivo de la creación —que no necesariamente responde a un orden lineal, con un inicio y un final definidos—, en esta segunda parte compartiremos experiencias y maternanzas que se vuelven voz y cuerpo en forma de relatos, vivencias y otros textos que buscan generar insinuaciones escénicas. El tránsito entre la reflexión teórica y la escritura testimonial no responde a un descuido formal, sino a una decisión metodológica y política: así como la madre artista escénica que escribe este texto se desplaza constantemente entre el pensamiento académico y la cotidianidad del cuidado, la escritura reproduce ese mismo movimiento. Este proceso, concebido como inacabado y en permanente transformación, da lugar al planteamiento de siete principios que podrían sentar las bases de una metodología de creación situada, donde la mujer-madre y las maternanzas ocupan el centro de la propuesta. A continuación, se presentan reflexiones intercaladas con relatos de una maternidad vivida en primera persona, como una forma de nutrir y encarnar la propuesta creativa.

El derecho a la furia

Reconocemos los relatos de maternanzas como territorios de resistencia, donde lo personal deviene político y lo cotidiano se transforma en lucha. Desde una metodología feminista se subraya la centralidad de la experiencia situada y la urgencia de los relatos vividos, en especial aquellos que emergen de cuerpos que matenan. Como plantea Bach (2010), el feminismo ha sido pionero en revalorizar el conocimiento cotidiano y en resignificar la experiencia vivida a través de la narración. En este sentido, escuchar y narrar las historias de mujeres que matenan constituye un acto político que rompe el silencio impuesto durante siglos y reubica la experiencia cotidiana como una forma legítima de conocimiento. Desde aquí, la escritura se eleva para tomar cuerpo. La voz que emerge a continuación no es la de la investigadora que observa, sino la de la artista que materna, que habla desde la experiencia vivida y desde el cuerpo que crea:

Nadie más que la propia persona puede relatar su historia. Nunca es lo mismo una experiencia reconstruida a partir de una revisión documental o bibliográfica que la posibilidad de recibir, de manera directa, una narración viva. Se trata de transferir relatos encarnados: aquellos que emergen de experiencias que se expresan desde el cuerpo y que, gracias al arte, encuentran traducción y forma (Oliva, 2020, p.149).

La maternidad: ¿Opción o ilusión discursiva?

No se trata únicamente de decidir si se quiere o no matinar, sino de que ambas posibilidades —matinar o no hacerlo— sean realmente viables. La idea de que todas las personas tienen garantizado el derecho a elegir libremente es, en muchos contextos, una ilusión. Esta supuesta elección está mediada por múltiples factores: la clase social, el acceso a métodos anticonceptivos seguros, la disponibilidad de servicios informados de interrupción del embarazo accesibles, la cultura, la región en la que se habita, las condiciones materiales de vida, entre muchos otros. Compartimos estructuras que nos condicionan de manera desigual, pero las experiencias corporales vinculadas a la reproducción son particulares.

¿Qué querés hacer para el Día de la Madre? ¡Quiero desaparecer!

El Día de la Madre convoca a la veneración de la madre y de su figura idealizada. Pero, ¿dónde queda esa imagen cuando observamos a una mujer pariendo sola, atravesada por el dolor, abandonada en múltiples jornadas de cuidado o expuesta a violencias en todos los sentidos? La maternidad, lejos de ser un lugar provisto de certezas, nos ha colmado de preguntas. No cabe duda de que debe ser una opción deseada para las mujeres; sin embargo, también es urgente resignificarla cuando efectivamente se elige, despojándola de los mandatos que la romantizan y la silencian:

Estaba embarazada y un deseo completamente ilógico de ser madre me invadió. ¿Por qué decidí optar por la opción de ser madre? Es una respuesta que nunca voy a tener clara. Por la programación social, es lo que nos toca ser como mujeres, un asunto meramente hormonal, miedo a vivir un aborto clandestino y en soledad, o el deseo reprimido de ser madre. No tengo la menor idea; el asunto es que yo decidí serlo hace más de 16 años y vivir en carne propia la experiencia de eso que tanto había menospreciado (Pérez, comunicación personal, 13 de noviembre de 2024).

Un aspecto poco abordado en los discursos sobre la maternidad es el cuestionamiento interno que aparece y reaparece con su ejercicio. Existe un profundo temor a ser juzgadas y una culpa persistente cuando emergen dudas, inseguridades, sentimientos de inconformidad o incluso deseos de huir del vínculo, sensaciones que resultan inadmisibles dentro de la sacralización de la figura materna, especialmente celebrada en fechas como el Día de la Madre. Estas preguntas, que en determinados momentos rozan el arrepentimiento, suelen permanecer silenciadas, en parte porque la maternidad se vive como una experiencia irreversible y socialmente no negociable.

A diferencia de otras decisiones vitales, una relación de pareja puede terminarse, un trabajo puede abandonarse, una casa puede venderse o incluso un país puede dejar de habitarse sin que ello implique una condena moral permanente. La maternidad, en cambio, se sostiene sobre una expectativa de permanencia absoluta, mientras que las paternidades ausentes continúan siendo socialmente toleradas. Nombrar estas tensiones no busca negar el vínculo, sino visibilizar los desafíos que muchas mujeres enfrentan después de matinar y generar conciencia sobre las condiciones materiales, simbólicas y afectivas que lo atraviesan.

Sobre la soledad y el abandono durante la maternidad

¡Qué maravilla, ya nunca más te vas a sentir sola, tu bebé va a estar con vos siempre!

En el epígrafe de este apartado tenemos una expresión típica cuando comunicamos que “estamos embarazadas”. La pregunta sobre cómo nos sentimos al respecto pierde relevancia y las exigencias de “cómo debemos sentirnos” nos persiguen y se acumulan a través de los anuncios de televisión, las películas y los comentarios no necesariamente mal intencionados de todas aquellas personas que, siendo madres o no, se creen en el derecho de definir nuestras sensaciones:

Yo solo sentía náuseas y unas profundas ganas de llorar. Ahora habitaba en mi cuerpo un ser que al parecer necesitaba ser muy bien cuidado y no tenía idea de cómo hacerlo. Sentía una inmensa responsabilidad y un miedo muy nuevo. Había decidido tener este bebe, pero no tenía claro lo que esa decisión significaría para mi vida (Pérez, comunicación personal, 18 de octubre de 2024).

La información sobre lo que significa ser madre suele estar muy distorsionada y manipulada. Por un lado, se insiste en la obligación de serlo sin cuestionarlo y, por otro lado, se promueve la opción de no serlo. A través de reflexiones y relatos, buscamos explorar las implicaciones, necesidades, sensaciones y sentimientos que viven las madres después de decidir serlo: ¿cómo se enfrenta una decisión que, aunque tomada de forma consciente, deja poco espacio para el arrepentimiento? Podemos renunciar a un trabajo que ya no nos satisface, vender una casa que ya no queremos o no podemos pagar, terminar relaciones que no nos hacen felices, pero ¿es igualmente posible terminar con la maternidad después de haberla elegido?:

¿Que si me arrepiento? Me he arrepentido muchas veces a pesar de que mis hijos son los seres que más he amado en el mundo, que más me han abierto el corazón y la cabeza para crear experiencias nuevas. Me he arrepentido mil veces en la oscuridad de mi cuerpo ante la profunda soledad de la noche y el vacío y sentir que ese todo no es suficiente. Jamás se es lo suficientemente buena madre (Pérez, comunicación personal, 21 de julio de 2024).

Existe una invisibilización sistemática de la mujer que habita la maternidad. Se asume que todas las madres son iguales, que sienten lo mismo y que comparten idénticas necesidades, obligaciones y condiciones. Sobre ellas se deposita un listado interminable de tareas y vivencias anticipadas, casi por defecto, y todo aquello que se aleja de esa normativa queda expulsado del imaginario de la “buena madre”. Estos mandatos comienzan tempranamente —desde el vestidito para la muñeca o el juego de cuidados asignado en la infancia— y se refuerzan a través de imágenes publicitarias que muestran a una madre siempre disponible, feliz y productiva. Este imaginario no es neutro: responde a un modelo capitalista y estatal que obtiene beneficios materiales y simbólicos al naturalizar el cuidado como responsabilidad femenina, gratuita e inagotable. Al romantizar la maternidad y presentarla como deseo natural, el mercado y el Estado sostienen un sistema que se nutre del trabajo de cuidado no remunerado.

Frente a la distancia inmensa entre estas imágenes idealizadas y las maternanzas reales, resulta urgente posicionar las experiencias concretas de las madres como un acto político y de resistencia.

15 minutos

Que me pregunten a mí... quiero y necesito ser el centro

La transformación es inevitable y el acompañamiento respetuoso y compasivo es urgente. Ante la inmensa responsabilidad que se le asigna a la madre en relación con el cuidado y la crianza de su hijo o hija, para que el ejercicio de la maternidad sea viable debería estar sostenido desde todas las áreas posibles.

La sociedad nos quiere de vuelta pronto, sin demasiadas quejas, ejecutando todo a la perfección. Nos quiere cuidadoras, con buen aspecto, alegres, agradecidas por el privilegio de ser madres, honradas, fuertes, hermosas, pero poco sexuales. Productivas, entregadas al bebé, al trabajo, a la casa, al gimnasio, a los otros hijos, al marido, a la empresa. Que produzcamos dinero, entre otras “pequeñeces”. ¿Será que la sociedad espera que, después de parir, nos multipliquemos en dos o más seres para cumplir con todas las exigencias? Aun así no sería suficiente, porque la lista de tareas por hacer y los estándares esperados están llenos de contradicciones y exigencias opuestas que lo hacen imposible:

Recuerdo una vez que mi mejor amiga quedó en visitarme. Mi hijo tenía tres semanas, yo estaba desesperada por conversar con ella. Llegó quince minutos tarde, yo estaba dando de mamar mientras lloraba. Esos quince minutos se habían hecho eternos. Yo, perdida entre la leche que chorreaban mis tetas, necesitaba urgentemente de su compañía para reencontrarme con esa mujer desaparecida que habitaba en mi espejo. Ella no entendió por qué con furia le reclamé su tardanza. Ella, que creo, tampoco me reconocía ante los nuevos olores, la necesidad de hablar bajito y mi falta de atención, ya no tenía mucho interés en quedarse. Su amiga había desaparecido. Las mamás requieren de un cuido similar al hijo(a), porque de alguna manera estamos resurgiendo de las cenizas, poco nos vamos encontrando, pluma a pluma nos vamos reconstruyendo volar. Hemos dejado de ser las mismas (Pérez, comunicación personal, 20 de junio de 2024).

Maternar, cada vez más, se siente como un acto casi suicida. Aquello contra lo que debemos resistir, no son nuestros hijos, sino la sociedad. La lucha es contra las horas interminables, las múltiples jornadas y los cuerpos agotados. Es contra un sistema que nos obliga a enfrentar las mismas exigencias laborales con horarios rígidos, continuando con las responsabilidades que implica maternar. De forma cruel, la sociedad parece no reconocer —e incluso invalidar— aquello que paradójicamente se declara como una de las labores más importantes: la maternidad. Y, sin embargo, nos lo cobra caro, en forma de vacío curricular, falta de productividad que no se contabiliza:

Mi maternar debería ser algo que me suma, como un doctorado suma a un académico, mis tetas amamantando deberían sumar como un artículo publicado, mi cuido constante debería sumar como las horas que alguien dedica escribiendo un libro importante, horas que suman a mi futura pensión. Hasta que no lo entendamos, la maternidad seguirá sin ser una opción real (Pérez, comunicación personal, 3 de noviembre de 2024).

Siete principios mínimos del proceso creativo

¿Cómo descolonizar la maternidad para que quede fuera del sistema heteropatriarcado capitalista?

El planteamiento de los siete principios está inspirado en textos y frases de Maya Angelou (2016), Diana Taylor (2015) y Coco Fusco (2001) —autoras feministas que trabajan desde la escritura y el performance, cuyas teorías sostienen que el cuerpo y la voz no son únicamente medios expresivos, sino territorios donde se inscribe la historia. También traemos el pensamiento de Augusto Boal (2009), quien dialoga con las autoras anteriormente citadas en la concepción de la escena como espacio político, donde el cuerpo y la voz no representan la realidad, sino que intervienen en ella, nos inspiramos para presentar una propuesta metodológica.

No se propone una lectura exclusivamente teórica, sino la apertura a una práctica creativa que aborde la maternidad desde reflexiones político-teóricas situadas. Los relatos, pensamientos y sentires de una de tantas maternidades nutren el proceso creativo. Se trata de principios que guiarán la elaboración de una escena: una sugerencia de teatralidad que emerge del cruce entre reflexión teórica, práctica escénica y experiencia vivida de la maternidad.

Partimos de un planteamiento descolonizador de la maternidad hegemónica, tanto en el abordaje del tema como en la metodología de creación. Entendemos por maternidad hegemónica aquella que se presenta como un mandato universal, individualizado y autosuficiente, que supone que la maternidad debe ser vivida en soledad, sin redes ni acompañamientos y que invisibiliza las condiciones materiales, afectivas y comunitarias que la hacen posible. Desde esta perspectiva, proponemos tensionar la idea de que no basta con que la maternidad sea deseada sostenemos, además, que incluso cuando es elegida, y en cualquier circunstancia, requiere ser acompañada. Al tomar como base textos escritos por mujeres feministas en contextos diversos, proponemos un viaje entre lo propio y lo prestado, entre lo personal y lo político, entre lo real y lo ficticio, para compartir nuestras maternanzas en la escena.

Comenzamos nuestro tejido metodológico a partir de las palabras de Patricia Hill Collins (2012):

Si la consciencia feminista negra surge de la EXPERIENCIA, si son los feminismos afros (y no solo ellas, sino también otras y otros sujetxs subalternizadx) quienes desde sus realidades pueden interpretarla mejor, es porque la experiencia vivida es una fuente de conocimiento y deberían ser ellas mismas las que deberían investigarla (p. 99).

Existen una desesperación y un temor profundos que nos llevan a justificar la necesidad de hablar de la maternidad en primera persona, como si nuestra voz careciera de legitimidad. Al dialogar con las palabras de otras hermanas, encontramos el soporte emocional y teórico necesario para socializar nuestras experiencias. Es en la fuerza de las feministas negras y latinoamericanas donde encontramos un respaldo político y epistemológico para crear desde nuestras propias experiencias, deconstruir el conocimiento academicista y desplazar el centro del discurso hacia las madres y sus vivencias. Reconocemos que el camino hacia el conocimiento no surge de normas externas ni de métodos rígidos, sino que debe emerger de nuestras urgencias y experiencias encarnadas. En este sentido, las palabras de Rosario Castellanos (2022) nos interpelan profundamente y nos invitan a cuestionar las rutas impuestas del saber hegemónico, priorizando el deseo y la búsqueda auténtica como punto de partida:

Desde el clásico discurso cartesiano hasta nuestros días, parece ser indispensable, antes de emprender cualquier tarea, ponerse una de acuerdo consigo misma acerca de cómo llevarlo a cabo, explicar de antemano y clara, IRREVOCABLEMENTE, por cuales caminos se propone uno transitar para alcanzar la meta. Y esto es para mí ligeramente extraño. ¿Cómo voy a escoger primero el camino que la meta? ¿Cómo voy a condicionar esta por aquel? Necesito, antes de nada, esclarecer ante mis propios ojos qué es lo que quiero saber y solo entonces estaré en la posibilidad de determinar por cuáles medios ese saber se me hará accesible (p. 221).

Desde esta mirada, matinar, investigar y crear se convierten en procesos entrelazados que no siguen una ruta lineal, sino que se dibujan desde el deseo de comprender, y la necesidad vital de nombrarse a una misma y retomar la palabra en primera persona.

¿Cómo podemos vivir la maternidad como una meta irrevocable sin haberla experimentado? ¿Cómo tener definidos los caminos futuros, luego de enfrentar la maternidad? Es fundamental escuchar los sentimientos de las madres, reconocer sus vivencias, validar sus emociones y hacer accesible la diversidad de maternidades. Esto, al menos, daría el espacio para hacer las preguntas necesarias.

Convocamos a la persona lectora a acompañarnos en este recorrido y formularse sus propias preguntas, con la esperanza de que en ese diálogo abierto puedan surgir respuestas resonantes. Nuestros cuerpos de mujer-madre no son un territorio neutro: son cuerpos atravesados por la experiencia de la maternidad. No buscamos una lectura pasiva, sino una respuesta activa, traducida en acciones conscientes frente a las maternanzas.

La construcción cultural de la maternidad, junto con las violencias que la atraviesan, se convierten en motores para movilizar una práctica escénica que busque transformar, aunque sea de forma mínima, los modos en que habitamos y representamos estas experiencias.

Cada principio se presenta a partir de una frase que le dio origen, como si se tratara de palabras pintadas en un grafiti encontrado en algún muro de la ciudad. A partir de esa frase inicial, se desarrolla una reflexión situada que, al modo de quien rumia una idea recién leída, da lugar a una descripción vivencial del principio. En algunos casos, el proceso se cierra con una respuesta a ese primer grafiti, formulada desde una escritura más poética o performativa.

Asimismo, se insinúan ejemplos de posibles propuestas creativas. No se trata de modelos a seguir, sino de ejercicios profundamente personales que emergen de relatos propios y de las múltiples posibilidades hipertextuales que la escena y el performance ofrecen. Estos principios operan como una guía metodológica abierta para la creación escénica en torno a la maternidad.

Principio uno: Doy voz a lo que urge ser dicho

“No hay mayor agonía que llevar una historia no contada dentro de ti” (Angelou, 2016). Esta frase, escrita por la poeta, escritora y activista afroamericana, funciona como un punto de partida y no como una afirmación cerrada. A partir de Angelou, proponemos una lectura situada: que aquello que ha sido silenciado generación tras generación no permanezca contenido en nosotras, que en el cuerpo de la madre no quede retenida, que no se guarden las historias que insisten en salir. Todo lo contrario: que salgan sea en forma de relato o de escena.

Este principio parte de la urgencia de contar, con el cuerpo, la voz, la imagen, el gesto o la escritura, aquello que ha sido invisibilizado en torno a la maternidad. No obstante, este permanece inscrito en la piel, en la memoria más íntima, en los espacios domésticos y en las huellas que dejamos en otras.

Principio dos: Narración desde la acción viva

Este segundo principio reconoce el arte del performance como una estructura metodológica potente para la creación a partir de la experiencia personal de las maternanzas. En un contexto donde la falta de apoyos institucionales, económicos y afectivos limita el acceso de muchas mujeres —y en particular de las madres— a teatros, salas de ensayo y dispositivos escénicos legitimados, el performance emerge como una estrategia situada de existencia y creación.

Como práctica de arte vivo, el performance no se limita a la representación teatral ni se confunde con la vida cotidiana, sino que opera mediante el desplazamiento, la intensificación y el encuadre consciente de acciones y experiencias. Desde esta perspectiva, espacios asociados al cuidado —como la casa o el propio cuerpo en su cotidianidad— pueden devenir espacios escénicos cuando son activados como tales desde un posicionamiento estético y político. Acciones como escribir, hablar, moverse, llorar, amamantar, cocinar o cuidar no se constituyen automáticamente en arte, pero pueden transformarse en material performativo cuando son trabajadas, reiteradas o recontextualizadas para interpelar una mirada y producir sentido. Según Diana Taylor (2015):

Performance refiere a una forma específica de arte, arte en vivo o arte acción que surgió en los años sesenta y setenta para romper con los lazos institucionales y económicos que excluían a artistas sin acceso a teatros, galerías y espacios oficiales o comerciales de arte. (p. 143)

Este principio responde a las condiciones concretas de muchas artistas-madres que, aun deseando crear, no pueden acceder a espacios tradicionales de ensayo. Lejos de romantizar esta limitación, se propone reconocer en los territorios del maternar no solo una carga, sino también un campo de experiencia desde el cual es posible producir una escena situada, crítica y encarnada.

Se propone que las palabras no se queden en la quietud del texto, ni encerradas entre las paredes de lo privado, sino que aspiren a ser corporalizadas, que despierten sentipensares, que movilicen al cuerpo propio y de quien observa o escucha.

Principio tres: El cuerpo como registro

Este principio parte de la premisa de que el cuerpo es materia prima no solo del performance, sino también de toda forma de escritura personal. En esta propuesta metodológica, el cuerpo es un espacio repleto de historias, maternanzas, deseos, violencia, herencia y memoria. Es un cuerpo que siente, que sangra, que gesta, que amamanta, que se transforma. Un cuerpo de madre que reclama ser visibilizado con todo lo que esto implica.

El cuerpo, por ejemplo, materia prima del arte del performance, no es un espacio neutro o transparente; el cuerpo humano se vive de forma intensamente personal (mi cuerpo), producto y copartícipe de fuerzas sociales que lo hacen visible (o invisible) a través de nociones de género, sexualidad, raza, clase (Taylor, 2015, p. 60).

Que mi cuerpo sea la materia prima de mi escrito. Un cuerpo que no pretende ser invisible. Un cuerpo de madre que se vive de forma intensamente personal. Atravesado por el contexto histórico en el que se ha desarrollado, por las fuerzas sociales, la sexualidad, la raza, la clase y la pertenencia.

Principio cuatro: Re-presentar el cuerpo como maternanza

Desde el feminismo se ha denunciado la naturalización del cuerpo femenino como objeto pasivo o reproductivo. Este principio representa escénicamente el cuerpo materno como construcción situada y en transformación. Compartimos una narración que cuestione esas representaciones heredadas, explorando el cuerpo desde lo simbólico, lo político y lo poético. La madre-artista que representa la transmisión de su propio conocimiento a la audiencia:

Los artistas son los que juegan con la idea de representación, con la transmisión del conocimiento a través de gestos corporales, con la mirada del espectador, y con el uso del espacio (entre otros ejemplos), pero estas prácticas van mucho más allá de lo artístico en su potencial social (Taylor, 2015, p. 56).

Principio cinco: Crear nuevos repertorios para cuerpos maternos

Aquí se asume el estereotipo de cuerpo de la madre en tanto ha sido marginalizado, romanizado o instrumentalizado por discursos patriarcales, coloniales y capitalistas. “¿Cómo representar (física o discursivamente) un cuerpo ‘minoritario’ sin caer en el repertorio de imágenes patriarcales y coloniales que existen en nuestras sociedades?” (Fusco, 2001, p. 14). Este principio invita a crear nuevos repertorios visuales, simbólicos y escénicos que no reproduzcan esas imágenes, sino que abracen la experiencia de la maternidad desde la complejidad, la contradicción y la singularidad.

Principio seis: Activar la persona espectadora en el acto de maternar

Partiendo de la pregunta que nos plantea Boal: “¿Cómo lograr que los espectadores dejen de ser pasivos para convertirse en espect-actores?” (Taylor, 2024, p. 6), este principio busca romper con la pasividad de la persona espectadora, frente a la experiencia materna, muchas veces invisibilizada, banalizada o idealizada. A través del arte-acción, se invita a generar empatía activa, transformando la mirada en involucramiento. Que la persona que observa se sienta interpelada, conmovida, implicada.

Principio siete: Nombrar para resistir: maternanzas y creación de conceptos sensibles y afectivos

Este principio se inspira en las propuestas del feminismo comunitario, que cuestiona lo que se dice y cómo se dice de la maternidad revirtiendo el protagonismo, para crear sus propias palabras y definir sus maternanzas; lo que sentimos y vivimos desde una perspectiva situada, afectiva y relacional para generar nuestros propios lenguajes de narración: “El proceso de descolonización del feminismo comunitario en Bolivia partió por cuestionar el uso del lenguaje hegemónico de los feminismos occidentales y encontrar las palabras precisas para definir sus propias prácticas políticas” (Guzmán y Triana, 2019, p. 37).

Proponemos un glosario afectivo de la maternidad: una serie de palabras y conceptos que nombren aquellos sentires que han quedado fuera de los discursos oficiales sobre el maternar, especial-

mente cuando no existe una red que contenga y cuando lo político no alcanza lo íntimo. Este glosario se inscribe en una memoria colectiva que reconoce otras formas de crianza, vinculadas a la noción de clan o aldea, donde la maternanza no recaía de manera aislada en una sola mujer. Nuestras abuelas maternaron en comunidad: hermanas y hermanos mayores, vecinas y familiares cercanos participaban de la crianza de manera directa y cotidiana. Frente a la progresiva desarticulación de estas dinámicas y a la centralidad del modelo de familia nuclear, proponemos que sea a partir de los conceptos y significados sugeridos por quienes maternan que resignifiquemos la maternidad, no como experiencia individual, sino como práctica relacional y colectiva.

Propuesta creativa en relación con los siete principios

No queremos terminar esta reflexión sin proponer un par de ejercicios creativos coherentes con nuestros principios. Partimos de nuestra experiencia e intuición como artistas escénicas para proponer las siguientes sugerencias. Deseamos que, a partir de estos principios, se generen múltiples posibilidades.

Propuesta creativa. Principio 1

Ejercicio para la creación escénica: “La maternanza no dicha”

Cada participante selecciona una experiencia ligada a la maternidad (real, simbólica, deseada, interrumpida, ausente o heredada), nunca dicha en voz alta. Puede ser una memoria propia o una historia transmitida oralmente por una figura materna.

1. Etapa 1 (escritura/voz): se escribe un texto breve a partir de esa historia. Luego, se explora cómo sería dicho en voz alta, usando distintos tonos, intensidades y ritmos, para reconocer las emociones.
2. Etapa 2 (de regreso al cuerpo): se propone llevar esa historia al cuerpo mediante movimientos improvisados que representen lo que esa memoria genera en el cuerpo.
3. Etapa 3 (al material escénico): se seleccionan fragmentos del texto y del movimiento para crear una acción performativa. Se tejen juntas para que puedan convertirse en parte de una dramaturgia escénica mayor.

Este principio busca que la creación no parta de una idea abstracta de la maternidad, sino de una experiencia real, personal y política: una maternanza. Contar una historia no solo es un acto de liberación individual, sino también una práctica de resistencia colectiva frente a los silenciamientos históricos de las maternidades.

Propuesta creativa. Principio 2:

Ejercicio para la creación escénica: “Acción mínima + significado profundo”

1. Seleccionar una acción cotidiana de maternidad (cocinar, amamantar, dormir con un hijo, limpiar, llorar en silencio, acariciar una prenda, leer historias).

2. Descontextualizarlas para presentar un performace o propuesta escénica: se escoge un espacio escénico no convencional (baño, cocina, patio, videollamada, etc.) y se realiza ese acto con una intención escénica, como si fuera una escena de una obra.
3. Incorporación de una narración/maternanza: mientras se realiza el acto, se incorpora una narración personal, poética o política que dialogue con el gesto. (en vivo o grabada).
4. Documentación de los senti-pensares de la creadora: se invita a escribir o grabar reflexiones sobre lo que cambió al convertir ese gesto cotidiano en una acción performativa.

Este ejercicio busca reconectar con el poder del cuerpo presente y del gesto cotidiano, como materiales escénicos legítimos, capaces de contar historias, incomodar, sanar o activar nuevas formas de comprensión sobre la maternidad. Así como replantear espacios para la representación.

Propuesta creativa. Principio 7:

Ejercicio: "Diccionario de la madre-otra"

Invitar a madres a escribir palabras nuevas (o resignificadas), experiencias: "culpamor", "desveladura", "cansancio fértil", "cuerpo-nido", "dolor amoroso", "maternar juntas", "parir-morir" profesión y maternar. A partir de estas palabras se construyen poemas, escenas, performances o instalaciones. Este glosario puede expandirse en cada encuentro, para que se vuelva un archivo vivo de saberes maternos.

Cierre

Desde los feminismos se ha teorizado mucho sobre la imposición de la maternidad, pero en esta ocasión quisimos posicionarnos desde quienes "eligen serlo", expresión que entrecomillamos ya que resulta que no siempre es una decisión real.

Afirmamos la urgencia por desculpabilizar la maternidad, reiteramos que no es la culpable de cuanto el patriarcado la haya invadido. Liberar la maternidad de los estereotipos patriarcales y capitalistas significa dejar de reproducir (en la práctica feminista y en la escena) los imaginarios de madre perfecta, la falsa sensación del poder de decisión y las supuestas libertades logradas.

Aliviarnos de culpas y responsabilidades pasa por una escucha concreta a quienes maternan, debemos recurrir siempre que se pueda a los relatos de todas y cada una de nosotras. Siguiendo el principio feminista del saber situado de (Haraway, 1988) que refiere no solo al saber o conocimiento situado, sino al sentir encarnado, debemos atender las demandas del cuerpo, reconocer todas las maternanzas y validar sus especificidades. Las realidades cotidianas, evidenciar los espacios más íntimos es lo que nos permitirá exigir responsabilidades y cuestionar las estructuras que sostienen la maternidad.

No se trata solo de acompañar, sino de redistribuir responsabilidades. La maternidad no debe recaer exclusivamente en quienes la ejercen, está directamente vinculada a la continuidad de la vida. Se trata de una responsabilidad social y colectiva que exige ser reconocida y transformada.

La responsabilidad colectiva desde las prácticas feministas y metodologías artísticas debe orientarse en este sentido, colocando al culpable en el centro de la escena. El trabajo escénico está lleno de relatos sin importar la teatralidad que se abraza, exponemos los sentires a través de acciones, movimientos, sonidos, imágenes y palabras. La escena, de alguna manera, se convierte en el espacio que nos permite ser escuchadas, vistas y sentidas. Se concreta el relato junto con la acción para transformarlo en una experiencia viva dirigida a la persona expectante. Los principios creativos que sugerimos están recargados de esos relatos personales y colectivos.

Tal y como lo abordamos en el primer artículo, la angustia que nos generó el desafío de llevar a escena las muertes de todas, los femicidios y la violencia vivida, nos hace detenernos y pensar en otras figuras textuales. El ejercicio reflexivo ayudó a concretar el objetivo principal de desenfocar, no re-victimizar, y colocar al personaje del patriarcado en su lugar, apuntando directo como el único culpable de las muertes, de nuestras muertes, de otro tipo de muertes en vida, de la violencia vivida en el cuerpo, de la violencia obstétrica de la carga injusta de la maternidad y de invalidar nuestros derechos a una vida libre de violencia.

Referencias

- Angelou, M. (2016). *Yo sé por qué canta el pájaro enjaulado* (C. Manzano, Trad.). Libros del asteroide. (Obra original publicada en 1969).
- Bach, A. (2010). *Las voces de la experiencia. El viraje de la filosofía feminista*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Boal, A. (2009). *Teatro del oprimido*. Alba Editorial.
- Bogino Larrambebere, M. (2020). Maternidades en tensión. Entre la maternidad hegemónica, otras maternidades y no-maternidades. *Investigaciones Feministas*, 11(1), 9-20. <https://doi.org/10.5209/infe.64007>
- Castellanos, R. (2022). Sobre cultura femenina. En J. Antivilo (Ed.), *Trayectorias del pensamiento feminista en América Latina*. Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, UNAM. <https://libros.crim.unam.mx/index.php/lc/catalog/book/311>
- Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficantes de sueños.
- Flores González, M. (2007). *La construcción cultural de la locura femenina en Costa Rica (1890-1910)*. Universidad de Costa Rica. <https://repositorio.iis.ucr.ac.cr/bitstream/handle/123456789/491/1Construccion%20Cultural%20de%20la%20locura%20femenina%20Mercedes%20Flores%20Gonzalez.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Fusco, C. (2001). *The bodies that were not ours: and other writings* (Illustrated ed.). Routledge / Institute of International Visual Arts.
- Guzmán, N. y Triana, D. (2019). Julieta Paredes: hilando el feminismo comunitario. *Ciencia política*, 14(28), 23-49. <https://doi.org/10.15446/cp.v14n28.79125>
- Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575-590. https://imagesociale.fr/wp-content/uploads/Haraway_SituatedKnowledges_1988.pdf
- Hill Collins, P. (2012). Rasgos distintivos del pensamiento feminista negro. En M. Jabardo (ed.). *Feminismos negros. Una antología* (99-134). Traficantes de sueños. <https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Feminismos%20negros-TdS.pdf>
- Oliva Barboza, P. (2017). Desde lo profundo de sus obras. Un análisis sobre la patologización/expropiación del cuerpo de las mujeres. *Revista Rupturas*, 7(2), 163-191. <https://dx.doi.org/10.22458/rr.v7i2.1837>
- Oliva Barboza, P. (2020). Archivo diverso Costa Rica parte 2: Pinceladas de arte con diversidad. *Revista Rupturas*, 10(2), 143-169. <https://doi.org/10.22458/rr.v10i2.3023>
- Oliva Barboza, P. (2021). *Desde lo profundo de sus obras. Un análisis feminista sobre la expropiación del cuerpo de las mujeres*. Enredars. <https://rio.upo.es/bitstreams/201bf54d-2ecf-4491-b861-57ce-06de4d79/download>
- Rich, A. (1996). *Nacemos de mujer: la maternidad como experiencia e institución*. Cátedra.
- Ruddick, S. (1989). *Maternal Thinking: Toward a Politics of Peace*. Beacon.
- Taylor, D. (2015). *Performance*. Asunto impreso ediciones.

Taylor, D. (2024). Introducción. Performance, teoría y práctica. En D. Taylor y M. Fuentes (eds.). *Estudios avanzados de performance* (1-24). FCE.

Fuentes de consulta

Oliva Barboza, P., y Pérez Wolter, L. (2024). Viajes imaginales. Nuestra muerte/ la de ellas/ la de todas. El douleo como escritura feminista a partir de una puesta en escena: Imaginal Journeys. Our death/her death/their death/the death of all women Douleo as feminist writing. *El Pájaro De Benín*, (9), 161–181. https://doi.org/10.12795/pajaro_benin.2023.i9.08

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

RECIBIDO: 04 de noviembre de 2025

ACEPTADO: 07 de enero de 2026

DOI: : <https://doi.org/10.29105/de.v3i4.35>

■ Teatralidades afectivas: Para una historia material de las artes escénicas desde América Latina

David Rivera Batista¹

Universidad Iberoamericana Ciudad Mexico (UIA)/ ciudad de Mexico,
México

Contacto: dabobertobatista@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3361-3519>

Hugo Octavio Salcedo Larios²

Universidad Iberoamericana Ciudad Mexico (UIA)/ ciudad de Mexico,
México

Contacto: hugo.salcedo@ibero.mx

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4737-1741>

¹ Maestro en Letras por la Universidade Federal do Espírito Santo (Brasil). Áreas de especialización en estudios teatrales, literatura latinoamericana del S. XX, teatro latinoamericano contemporáneo y LIJ. Actualmente cursa el primer semestre del Programa de Doctorado en Letras Modernas en la Universidad Iberoamericana Ciudad de México.

² Académico de tiempo completo en el Departamento de Letras de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Fue miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA) del Fonca. Actualmente es miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (SNII) del Conahcyt, nivel 2.

Es doctor en Filología por la Universidad Complutense de Madrid.



Teatralidades afectivas: Para una historia material de las artes escénicas desde América Latina

En la primera edición (2025) de la Cátedra José Ramón Alcántara Mejía (1945-2023), instalada en honor al académico emérito de la Universidad Iberoamericana y promotor del pensamiento crítico en el ámbito de la investigación, la IBERO y el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU-INBAL) invitaron a la doctora Lorena Verzero, de la Universidad de Buenos Aires, a reflexionar sobre el estado de las artes escénicas en y desde América Latina. La profesora señaló la importancia de comprender las relaciones entre poder y conocimiento y afirmó que, en su interacción, la resistencia se manifiesta como un fenómeno posible. Estas consideraciones evidencian que el análisis de las manifestaciones escénicas abordadas durante los tres días del evento parte, en el caso argentino, de una historia reciente que continúa incidiendo en el presente.

Desde esta perspectiva, Verzero subrayó que un análisis situado debe ser antipatriarcal y democratizador. En consonancia con esta postura, los núcleos problemáticos propuestos para la reflexión giraron en torno a la afectividad, la historia material, la política, las memorias, los problemas de representación, el archivo y el biopoder.

Partiendo de la idea de que el teatro es un dispositivo desestabilizador y denunciante del estado de cosas, la ponente recuperó la figura del Ángel de la Historia, propuesta por Walter Benjamin en *Sobre el concepto de historia* (1942). A partir de esta referencia, se planteó que las ruinas del pasado generan imágenes dialécticas que interpelan el presente, noción que atraviesa las manifestaciones escénicas puestas en debate durante el encuentro académico.

La primera manifestación analizada fue el teatro militante, caracterizado por su compromiso político y su vocación de servicio social. Desde esta perspectiva, el teatro se concibe como un hecho artístico con sentido social al ponerse al servicio de causas colectivas. La revisión histórico-política del teatro de militancia resulta fundamental; por ello, se mencionaron eventos como “el Cordobazo” (1969), la muerte de Juan Domingo Perón (1974) y el golpe de Estado de 1976, que enmarcan este fenómeno artístico en un contexto de represión cuyas repercusiones alcanzan el presente.

Una característica central de este teatro es la participación activa del público, ya que sus raíces se encuentran en acciones sociales y políticas que parten del convivio como condición del arte comprometido. Este movimiento coincidió con la valorización del intelectual como figura de izquierda en la década de 1970 y con el surgimiento de agrupaciones civiles como Montoneros. Asimismo, se mencionaron grupos como Libre Teatro Libre, Once al Sur y Contratanto, así como la influencia de Jerzy Grotowski a partir de su visita a la ciudad de Córdoba en 1971, que generó un caldo de cultivo poético en todo el país.

También se exploró la relación entre las manifestaciones escénicas y la memoria en el contexto argentino. En este eje, la interrogante principal se centró en la puesta del cuerpo en escena: cómo se dramatizan la ausencia, la tortura y los desaparecidos. Para ello, se recurrió a las investigaciones de

Marina Franco y Florencia Levin, así como al concepto de *La última catástrofe*, de Henry Rousso, que permite comprender de qué manera la historia reciente continúa moldeando el presente.

El trauma de la última dictadura dio lugar a expresiones diversas tanto en el ámbito jurídico como en el artístico. En este último ámbito, se mencionaron obras como *Potestad* de Eduardo Pavlovsky y *Antígona furiosa* (1985), de Griselda Gambaro, *Máquina Hamlet*, de Periférico de Objetos (1995), *Los murmullos*, de Luis Cano (1998), *Mi vida después*, de Lola Arias (2009) y *Relato situado. Una topografía de la memoria*, de Funciones Patrióticas (2016).

La reflexión condujo a comprender que aquellos fenómenos artísticos no surgieron de manera aislada, sino que respondieron estética e ideológicamente a estímulos sociales y políticos. Uno de los más significativos fue la crisis de 2001, que propició el surgimiento de colectivos teatrales interesados en cuestionar la representación y la representatividad como actos de transformación política. Verzero reflexionó sobre la escritura del yo en estas poéticas escénicas de la memoria, el quiebre de escenificar la historia presente, la relación entre lo íntimo y lo colectivo, las estrategias performáticas y el cuestionamiento de la visión oficial negacionista del pasado, especialmente visible en el escenario político de 2020.

El segundo eje de análisis se centró en el papel de las artes escénicas en la movilización de los afectos. Se introdujeron conceptos como la teoría de los afectos en la práctica escénica, las comunidades afectivas, la política emocional, la economía de las emociones, el capitalismo emocional, los saberes del cuerpo y la ética de la representación. Uno de los temas abordados fue el de las ciudades performativas, resultado de una investigación extensa que Verzero plasmó en el libro coeditado con Pietse Feenstra y publicado por CLACSO en 2020.

La reflexión se centró en las experiencias artísticas en la ciudad como formas de legitimar el pasado desde una dimensión social, estética y política. La ciudad se concibió como un escenario en disputa, con una potencia performativa capaz de generar cartografías urbanas, conciencia corporal del espacio y diferenciación entre lugares y espacios. Ejemplos de esta performatividad fueron *Barrios por memoria y justicia* (2006), con recorridos en sitios como el barrio de Almagro, y *Campo de mayo. Conferencia performática* (2013), de Félix Bruzzone, dirigida por Lola Arias, que moviliza la búsqueda de identidad mediante la acción escénica.

También se abordó el tema del activismo, definido como una forma de arte con intencionalidad estética y micropolítica directa, en cruce con la comunicación y la performance. Se presentaron casos de Chile, Argentina y Brasil, como *La conquista de América* (1988), de Las Yeguas del Apocalipsis, el colectivo Cueva Sola, *Arte Urgente* (2017), *#QuiénElige* de FACC (Fuerza Artística de Choque Comunicativo), *Arte en Red* (2020), y *Marcha a ré* de Teatro da Vertigem (2020). Estas experiencias destacan el encuentro civil como elemento esencial, el enfrentamiento a discursos oficiales radicales y la defensa de la memoria histórica, el cuerpo y los cuidados. El espíritu colectivo es central en este tipo de arte, entendido como semilla de una forma alternativa de vida basada en la pertenencia.

En relación con los colectivos feministas, Verzero reflexionó a partir de los textos *Vivir una vida feminista*, de Sara Ahmed y *Racionalidad poético-afectiva*, de Lola Proaño (quien en alguna edición anterior de la Cátedra —todavía con el nombre de Rodolfo Usigli—, también participó en la ver-

sión *online* derivada de la época pandémica) y Lorena Verzero. En este marco, lo feminista se entiende como la necesidad de cuestionar todo lo existente. Se mencionaron colectivos y acciones como Cueva Sola (Chile), *Diez de cada diez* y *La caída de las campanas* (Uruguay), FUNAS (sección feminista de FindeUNmundO), *#JuntasLibres e Iguales* (2022) y Acción Volcán, de ARDA (Argentina).

La intervención de cierre abordó la relación entre arte y política desde dos perspectivas contrarias: la resistencia y la perpetuación. En resonancia con la primera, Verzero abordó las prácticas teatrales durante la última dictadura argentina, comenzando con el Taller de Investigaciones Teatrales (1971), la compañía de Ángel Elizondo, el Encuentro de las Artes y el Teatro Abierto (1981). Aunque la censura fue intensa, Verzero sostuvo que el arte encontró fisuras para resistir, incluso en la clandestinidad.

Las estrategias de resistencia incluyeron: a) ocultarse en espacios públicos; b) trabajar en espacios privados; c) abolir la representación; d) mentir y e) utilizar el arte como herramienta de invisibilización. De esta manera, la creación artística no se detuvo, como afirma Beatriz Sarlo. Se gestionaron afectos como poéticas políticas y se generaron espacios de respiración artificial. El archivo fue clave, con fuentes de información y discusión como entrevistas, notas periodísticas, fotografías y registros audiovisuales.

La exposición del cuerpo fue esencial en estas poéticas de resistencia, junto con la presentación de temas considerados tabú. Un ejemplo de ello fue *Periberta* (1978), de la compañía de Ángel Elizondo, que recurrió al teatro invisible preconizado por Boal para evadir la censura, exponiendo el cuerpo de forma cruda y transformando el miedo a través del humor y de pulsiones eróticas y tanáticas.

Finalmente, Lorena Verzero abordó la performatividad necropolítica de la ultraderecha argentina con el partido La Libertad Avanza (LLA) y la figura del actual presidente Javier Milei. Desde 2017, se observa una apropiación estética de los adversarios, impulsada por afectos tanáticos como el odio y el resentimiento. Ejemplos como *El consultorio de Milei* (2018), *Banderazo* (2021) y *Presto pobre* (2021) evidencian una estética provocadora, violenta y transgresora.

La cátedra concluyó con una reflexión sobre el poder de la performatividad como herramienta política, social y cultural. En respuesta al contexto político argentino, Verzero presentó un video de la Acción Global por Gaza, del 4 de octubre de 2025, en articulación con el movimiento *Ni una menos*, demostrando que el arte sigue siendo un medio vivo de resistencia y de creación de formas de vida frente a un presente que articula sus políticas y performatividades en una pulsión de muerte.

Referencias

- Ahmed, S. (2024). *Vivir una vida feminista*. Bellaterra Edicions.
- Benjamin, W. (1973). Tesis de filosofía de la historia. En *Discursos interrumpidos I* (pp. 175-191). Taurus.
- Feenstra, P. y Verzero, L. (Dirs.). (2020). Ciudades performativas: Tres ciudades capitales, tres procesos de memorias. En *Ciudades performativas: prácticas artísticas y políticas de (des)memoria en Buenos Aires, Berlín y Madrid* (pp. 13-33). Universidad de Buenos Aires, CLACSO-Instituto de Investigaciones Gino Germani-UBA.
- Levín, F. y M. Franco. (2007). *Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Paidós.
- Proaño Gómez, L. y Verzero, L. (2023). Racionalidad poético-afectiva: Una aproximación política a la escena teatral contemporánea. *Religación. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 8(35), 1-5.
- Rousso, H. (2012). *La dernière catastrophe. L'historire, le présent, le contemporain*. Gallimard.
- Verzero, L. (2020). Cartografía afectiva de la patria: Relatos situados, la ciudad palimpsesto. En C. Sosa, J. Blejmar y P. Page (Coords.), *Entre/telones y pantallas. Afectos y saberes en la performance argentina contemporánea* (pp. 150-171). Librería.
- Verzero, L. (2022). (Coord.). *#Juntas, libres, iguales: Una experiencia transformadora*. San Martín, Municipalidad de San Martín.

Fuentes de consulta

- Ahmed, S. (2017). *La política cultural de las emociones*. PUEG-UNAM.
- Verzero, L. (2013). *Teatro militante: Radicalización artística y política en los años 70*. Biblos.
- Verzero, L. (2016). Entre la clandestinidad y la ostentación: Estrategias del activismo teatral bajo dictadura en Argentina. En G. Remedi (Ed.), *El teatro fuera de los teatros. Reflexiones críticas desde el archipiélago teatral*. (pp. 87-104). Universidad de la República.
- Verzero, L. (2016). Prácticas teatrales bajo dictadura: Transformaciones, límites y porosidades de los espacios. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 11(2), 87-109.
- Verzero, L. (2017). Representaciones afectivas/efectivas: La memoria también puede funcionar como un campo minado. *Conjunto*, (185), 32-41.
- Verzero, L. (2020). Cuerpos subvertidos: Artes escénicas y memoria en el siglo XXI. El caso argentino. *Revista Historia y Memoria*, (21), 137-172. Doi: [10.19053/20275137.n21.2020.9853](https://doi.org/10.19053/20275137.n21.2020.9853)
- Verzero, L. (2021). Saberes del cuerpo: Deseo y resistencia en la experiencia del Colectivo Cueva Sola. *Contemporánea. Historia y problemas del siglo XX*, 15(2), 238-249.
- Verzero, L. (2021). Teatralidad, memoria y experiencia en la ciudad-cuerpo: Prácticas performáticas en la Buenos Aires del siglo XXI. En P. Feenstra y L. Verzero (Eds.), *Ciudades performativas: prácticas artísticas y políticas de 6 (des)memoria en Buenos Aires, Berlín y Madrid* (pp. 93-106). Universidad de Buenos Aires; CLACSO; Instituto de Investigaciones Gino Germani - UBA.

- Verzero, L. (2024). Teatro militante: Revisión crítica de un concepto situado. *Cuadernos del Sur - Historia*, (53), 14-30.
- Verzero, L. (2024). Nuevas subjetividades y viejas demandas. Performance y activismos artísticos feministas para las democracias por venir. En S. Puente (Coord.). *Ciudad de Buenos Aires. Cuarenta años de cultura en democracia*, (pp. 69-80). Fundación Medifé.
- Verzero, L. (en prensa). *Afectos y prácticas mimadas en contextos autoritarios: El legado de Ángel Elizondo*. Museo Nacional de Arte Moderno.
- Verzero, L. (en prensa). *Performatividad de las ultraderechas*. TRI.

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

RECIBIDO: 06 de septiembre de 2025

ACEPTADO: 07 de enero de 2026

DOI: <https://doi.org/10.29105/de.v3i4.26>

■ En busca del espectador o del teatro de secesión

Pablo Tepichín¹

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral

Rodolfo Usigli (CITRU) / Ciudad de México, México

Contacto: pablotep@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-4221-7796>



¹ Dr. en Filosofía. Coordinador de la Maestría en Investigación Teatral del CITRU. Investigador Nacional Nivel 1.

En busca del espectador o del teatro de secesión

“El sueño de la razón produce monstruos”: con esta frase de la serie *Los caprichos*, Francisco de Goya se adelantaba a advertir que la ausencia del uso de la razón podía desembocar en la aparición del horror. Sirva esta idea para comenzar una reflexión sobre el libro *En busca del espectador. Tratados sobre la desaparición y la aparición de los cuerpos*, de Rubén Ortiz. Sin embargo, aquí el exceso de racionalidad —en particular en el espacio teatral de la modernidad— será más bien sinónimo de catástrofe, de monstruosidad, despolitización y forclusión de la vida.

El texto de Ortiz se compone de tratados que articulan una perspectiva genealógica del teatro y del observador en la modernidad, para dar paso a una segunda parte en donde narra en montaje distintas experiencias comunales de los últimos años en el mundo. El autor comienza con una suerte de arqueología de la representación en la que emplaza la época de los aparatos; a decir de Jean-Louis Déotte, estos se refieren a artilugios que hacen aparecer formas sensibles durante un momento histórico determinado. La invención del aparato perspectivista implicaría el devenir del individuo y de la razón: no la inmersión del espectador en la representación, sino la separación entre esta y la posibilidad de actuar en ella.

En esta arqueología y antropología del aparataje teatral, Ortiz explica la inmovilidad del teatro cerrado a partir de la figura leviatánica de Thomas Hobbes, con la que se inaugura, a mediados del siglo XVII, la modernidad política y, con ella, la representación. En efecto, si en el frontispicio del *Leviatán* el cuerpo del soberano está compuesto por una multiplicidad de cuerpos individuales para dejar vacía la ciudad, la estructura teatral —con sus plateas, palcos y proskenios— orienta la mirada de este individuo hacia el escenario y, al sesgo, hacia el soberano. En otras palabras, el aparato de la mirada produce una pulsión escópica determinante para la interpretación, a cargo del dispositivo del teatro del reconocimiento.

El proceso de la reorganización de la experiencia sensible que culmina en los teatros cerrados funciona como una analogía de la figura del Príncipe, para devenir marioneta en la modernidad como la máquina artificial de Hobbes. *Le Théâtre c'est moi*, advierte Rubén Ortiz. Y es que la tragedia previa a la modernidad implicaba cuerpos, afectos, politicidad y publicidad; sin embargo, la entrada al racionalismo inauguró espacios liberales *eo ipso* despolitizados. Incluso puede decirse que el conflicto escatológico de la antigüedad se subsume en la convivencia, la seguridad y la privacidad de la ciudad moderna y del teatro cerrado. En su lugar, emergen escenarios de contemplación como museos, auditorios y, por supuesto, teatros.

No es casual, como explica el autor, que el silencio durante las obras, por ejemplo, en la Ópera de París, ya bien entrado el siglo XIX, reemplazara el ruido, ahora considerado de mal gusto, y que el aplauso, incluso parte del aparataje teatral, se relegara al final de la función.

La disposición de los espacios y la reorganización de los lugares de los cuerpos fue en buena parte debido a la arquitectura, pero también, como explica Rubén Ortiz “las teatralidades son haceres. La idea se establece justamente al generar la división tajante de esos haceres. A pesar de que siempre

ha habido quien actúa y quien mira, la idea del teatro es una invención moderna” (Ortiz, 2023, p.72).

Sobre la teatralidad anterior a la consolidación del teatro cerrado, el cuerpo se sitúa en una condición que reconfigura los espacios habituales. Es decir, no existe un único lugar predeterminado frente al cual permanecer; por el contrario, la movilidad de los cuerpos, explica Ortiz, “es la que hace la suma de la experiencia” (Ortiz, 2023, p.72). Por tanto, el lugar del teatro es el cuerpo del espectador antes que el tablado. La experiencia teatral supone que el cuerpo del espectador tenga la posibilidad de detenerse o de percibir aspectos del entorno no privilegiados por la acción escénica.

Uno de los temas recurrentes en la primera parte del libro de Rubén Ortiz es el de las implicaciones del aparato perspectivista y la tendencia wagneriana que inaugura la economía política del teatro, a saber, un dispositivo escénico dentro de un dispositivo arquitectónico, a su vez inscrito en un aparato epocal que distribuye cuerpos, jerarquiza la palabra y fomenta la división del trabajo. A juicio del autor, la reforma arquitectónica atribuida al austriaco Otto Wagner concluye un proceso de transformación del espacio en el que la sala no solo se subsume al escenario, sino que, antes bien, este la desplaza. Se trata de un cisma arquitectónico moderno, ideológico y somático, que inaugura la noción de “atención total” del espectador sentado, con la vista fija en un solo punto redefiniendo no solo el qué, sino el cómo mirar una obra. A mi juicio, en este periodo se afianza la pulsión escópica del brillo moderno del capital, saber que la agalma o brillo fálico del objeto de deseo se concentra en un único punto del escenario, reordenando la mirada y alienando al espectador.

El investigador del CITRU, Rubén Ortiz, trae a la discusión la *Carta a D’Alembert sobre los espectáculos* de Jean-Jacques Rousseau, escrita como respuesta al artículo “Ginebra” del volumen séptimo de la *Enciclopedia*. En esta extensa carta, Rousseau contrapone, como es de esperar, las lógicas civilizatorias de las capitales, en particular París, con los modos relacionales de lo que denomina la tradición de las pequeñas ciudades suizas, como Ginebra o como Neuchâtel, frente a la instalación de espectáculos fijos.

A su juicio, la instalación de estos espectáculos provocaría cinco perjuicios: el relajamiento del trabajo, el aumento del gasto, la disminución de la producción, el establecimiento de impuestos y la introducción del lujo. En suma, para Rubén Ortiz, el pasaje rousseauiano permite explicar cómo la metáfora teatral implica la privatización de las lógicas comunales y el surgimiento de la división del trabajo y de la multiplicación de saberes. Se trata de un colonialismo suave “al que Rousseau no está dispuesto a abrir las puertas de manera sencilla. Una metáfora teatral puede acabar con un pueblo” (Ortiz, 2023, p.89).

En la segunda parte de *En busca del espectador*, titulada *En montaje*, se despliega una serie de tratados que versan sobre las imágenes, la agitación, los pueblos y la democracia, en donde se esbozan algunos eslabones de lo que podría ser al menos una arqueología del montaje, en las que se destaca no tanto la imitación de la realidad, sino la ocupación de esta.

En dicha sección hay una preocupación latente por la descomposición institucional, las formas de violencia permanente, el terror paralizante, la desigualdad estructural del capital y su detrito planetario. Para el autor, en tiempos de emergencia la materia prima no es tanto la estética sino un uso intensivo de la poética, la cual irradiaría en la reinención de la política, agrego yo, una de tipo instituyente cuando no destituyente.

La pregunta que plantea Ortiz es qué posibilidades tiene el arte en un país como México, interrogante que plantea desde la certeza de la secesión como condición de posibilidad para la organización y la autonomía. “Hacer secesión es darse cuenta de que no hace falta mayor protocolo para fundar un mundo, que existe la fuerza de nuestros afectos, que tenemos el campo minado de nuestras diferencias” (Ortiz, 2023, p.121).

A mi juicio, la idea de Ortiz según la cual “hacer secesión” no pasa por el protocolo constituye una marca de lo político antes que de la política, pues implica una potencia no institucional para establecer la diferencia o el disenso. Y es que, a lo largo del texto, el lector percibe la noción de democracia de Ortiz como desacuerdo, esto es, como aquella que reorganiza el orden de lo sensible, donde el ruido estridente se convierte en la voz del *demos* que pone la palabra. Para el autor, se trataría de una arena alegre donde el diálogo no cesa o, mejor dicho, donde la escena agonista funciona como síntoma del diálogo democrático que da cuenta de quienes nunca son contados.

En el apartado titulado *Tratado sobre la agitación*, Ortiz recupera la experiencia del director de cine vanguardista soviético Denis Abrámovich Káufman, mejor conocido por su seudónimo Dziga Vértov, quien en 1919 formó parte del tren de agitación de la Revolución de Octubre. Este dispositivo, además de llevar innovaciones cinematográficas, detonaba actividades como mítines, reparto de impresos y teatro de agitación. Asimismo, no se pueden dejar de mencionar los “periódicos vivientes” de M. Yujánin, los cuales difundían las noticias cotidianas mediante recursos escénicos. Explica Rubén Ortiz:

La representación era precedida por una caravana que atraía al público al lugar de la representación y, allí, las noticias eran actuadas un poco de manera juglaresca, con vestuarios llamativos, grandes gestos y tonos paródicos o melodramáticos, con base en textos colaborativos aterrizados en diálogos o monólogos ... Con el paso del tiempo, entre las noticias se fueron añadiendo folletines, pequeñas obras que lograban desarrollar mejor el aspecto didáctico de las *performances*. (2023, p.143)

Otra experiencia elocuente es la de los *diggers* de San Francisco a finales de la década de 1960. Para este colectivo escénico, la infraestructura teatral era prioritaria, el teatro funcionaba, más bien, como medio para movilizar el deseo. La posibilidad de construir mundos era una realidad frente a la angustia del contexto planetario de la Guerra Fría y a las secuelas estadounidenses del conflicto de Vietnam.

Este tránsito del espectáculo a la vida se articuló a través de lo que denominaron “teatro de guerrilla”, el cual consistía en la presentación de obras diseñadas para alterar el curso cotidiano de la existencia, a veces concluyendo con la policía dialogando con las marionetas. No obstante, los *diggers* fueron más allá con iniciativas como las *free meals* o las *free stores*. En las primeras, estos jóvenes robaron comida de supermercados y organizaron almuerzos gratuitos en los que ellos y otros voluntarios cocinaban. En las segundas, las tiendas gratuitas, los *diggers* invitaban a todo aquel que pasaba por ahí para llevarse lo que quisiera. En definitiva, intentaban pues, a juicio de Ortiz, crear las condiciones de vida, no imitarlas.

En *Tratado sobre los pueblos*, el autor plantea una descripción del montaje, entendida como un trabajo sobre la heterogeneidad. Este implica localizar un discurso sobre la realidad e intentar posarse sobre aquello que lo enlaza. Ortiz lanza entonces una pregunta al lector-espectador: ¿cuál es la lógica que otorga coherencia a la representación? Para luego, afirma, estallar esa lógica. Se mencionan trabajos de Teatro Ojo, Teatro de ahora, *Máscaras de gas* de Sergei Tretiakov y Sergei Eisenstein, entre otros.

En un caso particularmente elocuente, Rubén Ortiz menciona *Estonia Unida*, del grupo de Teatro NO99, una pieza teatral que tomó a todas las personas de ese país como ejecutantes alrededor de la campaña de un falso partido político. Esta acción dejó al descubierto lo que sucede cuando naturalizamos el hecho de que la representación subordine a la acción. La idea es constatar cómo una representación podía pasar como acción real en el reino del monopolio de las representaciones.

¿Qué decir de *Úmbal* (2015), de Mariana Arteaga, y de su coreografía nómada *in situ* para quienes transitaban por la colonia Santa María la Ribera? En una etapa nombrada “Laboratorio de tejedores”, se contó con la participación de voluntarios que crearon nuevas secuencias de movimiento inspiradas en los pasos compartidos en la coreografía y propusieron otras formas de andar y estar en el espacio público.

Este interesante fenómeno encuentra una explicación contundente en palabras de Rubén Ortiz: mientras los políticos vuelven la política como un teatro de falsedades, la gente quiere usar el espacio como escenario de sus deseos; quiere exponerse, pero también quiere ser respondida. No se trata del escenario donde las luces solo inundan un lado del lugar, se trata de un lugar de enunciación y de apelación, de queja, argumentación y respuesta. Un espacio de voluntad y deliberación. Ante las fallas del espacio público, la gente mete el cuerpo para conformar un espacio común (Ortiz, 2023, p.162).

Finalmente, la configuración escenológica atraviesa por un común resultado no del consenso a la manera liberal, sino efecto de la diferencia. Ortiz entiende bien la escena agonística como un terreno escarpado que se expresa en negociaciones y en la contingencia de los acuerdos. La política de lo común no da espacio para el “siempre” y el “nunca” de soluciones definitivas e inmutables; más bien, se abre al “según” y al “depende”, para reforzar el trabajo colaborativo y no delegar la decisión final al político o al director profesional.

En busca del espectador. Tratados sobre la desaparición y la aparición de los cuerpos, de Rubén Ortiz, constituye una potencia estética y política que disloca la monopolización de la representación para filtrar, en sus fracturas, gestos, emociones y acciones reales que, desde lo común, subvierten la mirada de nosotros mismos como actores-espectadores. Quizá, como en una suerte de teatro de secesión, entendido como una desapropiación y escisión de los montajes, en la que refundar el mundo sea nuevamente el sueño de la razón.

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

RECIBIDO: 12 de enero de 2026

ACEPTADO: 14 de enero de 2026

DOI: <https://doi.org/10.29105/de.v3i4.37>

■ Nuevas brújulas: La dramaturgia como herramienta fundamental para no perder el norte

Armandina Yarezi Salazar Díaz¹

Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL) / Nuevo León, México

Contacto: armandina.salazardz@uanl.edu.mx

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0921-8319>

¹ Licenciada en Letras Españolas por la Facultad de Filosofía y Letras de la UANL y Maestra en Artes por la Facultad de Artes Visuales de la misma universidad. Es docente y responsable de la Coordinación de Proyectos Editoriales de la Facultad de Artes Escénicas de la UANL. Es escritora de Literatura Infantil y Juvenil. En el año 2025 fue becaria del Centro de Escritores de Nuevo León.



Nuevas brújulas: La dramaturgia como herramienta fundamental para no perder el norte

En una sociedad cambiante o en constante crisis, el arte funciona como una brújula vital que nos permite pensar en nuevos horizontes. El artista desafía, cuestiona y propone. Ante una cultura que recicla narrativas y observa apáticamente desde lejos las problemáticas globales, la voz de las y los artistas jóvenes se vuelve necesaria. Su propia búsqueda abre la posibilidad de abordar, desde una mirada contemporánea, el mundo agonizante que han heredado, al tiempo que propicia el diálogo con las generaciones antecesoras. De ahí la importancia de construir espacios donde sus propios discursos, lejos de diluirse, se potencien.

Consciente de la urgencia de preservar y generar plataformas donde las y los jóvenes impulsen su talento, la Facultad de Artes Escénicas de la UANL desarrolla el proyecto editorial *Dramaleón. Antología de Dramaturgia Joven FAE*, cuya finalidad es publicar anualmente obras dramáticas creadas por sus egresados menores de 35 años al momento de la publicación.

La consolidación de este primer volumen, titulado *Nuevas brújulas* (FAE/UANL 2025), tiene sus orígenes en la Cátedra Sergio García, emisión 2024, específicamente a partir de una mesa de diálogo dedicada a la dramaturgia joven. A partir de esta experiencia, la facultad lanzó la convocatoria para el segundo volumen, el cual actualmente se encuentra en proceso editorial.

Nuevas brújulas reúne cinco textos de dramaturgas y dramaturgos egresados de la Licenciatura en Arte Teatral de la misma institución: Jennifer Peña, Talina Garler, Ricardo Traviezo, Rodolfo Cantú y Carlos Portillo. El prólogo de la edición fue escrito por la dramaturga e investigadora Estela Leñero.

El primer texto, *Pero mira cómo cruzan los peces en el río*, de Jennifer Peña Ramírez, fue galardonado en el Certamen Nacional de Pastorelas de la UANL, en el año 2019. En términos estructurales, la obra cumple con varias características propias del género: retoma el pasaje del peregrinar de María y José rumbo al nacimiento de Jesús; presenta un esquema tradicional de inicio, desarrollo, nudo y desenlace; incorpora el humor como un elemento destacado; y articula la presencia de pastores, diablo y ángeles, donde el bien triunfa sobre el mal.

El mayor reto en este tipo de propuestas radica en la reinvención del relato para mantener su vigencia, lo cual Peña consigue al enfatizar la migración como eje temático, una problemática sensible para nuestra sociedad latinoamericana, especialmente en estos últimos años. De ese modo, María y José —pareja migrante por antonomasia en la tradición occidental—, se convierten en agentes protagónicos cuyas acciones van más allá de apariciones discretas en las últimas escenas, pues estas inciden directamente en el entramado de la pastorela.

Talina Garler es la autora de la segunda obra de la antología, *Mueran los lobos (o cómo recuperar el honor)*. Este monólogo unipersonal nos permite conocer a Laurencia, una joven actriz cuyas experiencias de vida la conducen a cuestionar su rol en la sociedad y la manera en que el patriarcado permea cada ámbito de nuestras vidas, desde nuestra manera de generar vínculos —familiares, amistosos o amorosos—, hasta la forma en que nos desenvolvemos en lo cotidiano.

Con una mirada honesta, el texto devela paulatinamente el camino de la protagonista hacia un feminismo consciente. En dicho trayecto emergen sus dudas, sus prejuicios hacia con otras mujeres y su relación con Fernando (un actor respetado en su estado), marcada desde el inicio por la desigualdad de condiciones. La obra expone así una relación afectiva atravesada por las dinámicas de poder, en la que un hombre consolidado en su aspecto profesional ejerce manipulación emocional sobre una mujer talentosa con una trayectoria en ascenso, lo que conduce a un trágico final.

Conforme la lectura avanza, el guiño a *Fuenteovejuna* trasciende el nombre de la protagonista (figura de reivindicación femenina y símbolo del llamado a la acción colectiva en la obra de Lope de Vega), para funcionar como un puente que denuncia la violencia estructural hacia la mujer perpetuada en nuestro siglo, arraigada, incluso, dentro de los espacios artísticos.

Yerbabuena, de Ricardo Traviezo, aborda la tragedia ocurrida a principios de la década de 1960 en el poblado homónimo del estado de Tamaulipas. Esta historia oscura, marcada por asesinatos, una secta religiosa, rituales con sangre humana, violencia sexual y psicológica, se construye a partir de un juego diegético. Las voces de los protagonistas se intercalan con fragmentos que emulan un podcast de corte sensacionalista, un formato contemporáneo cuya temática principal son hechos criminales de impacto mediático. A través de la exploración de lenguajes tecnológicos, el autor convierte al lector en testigo del suceso, obligándolo a cuestionarse si acaso los medios y el acceso fácil a esta clase de información nos han convertido en seres morbosos e insensibles.

El amor, tópico recurrente en la experiencia humana, es abordado con ternura y asombro en *I Love NY*, de Rodolfo Cantú. En su trabajo podemos ver el enamoramiento entre dos hombres, A y B, cuyos nombres e historia ofrecen la flexibilidad necesaria para adaptarse, tal como refiere el mismo texto, a cualquier género o persona, incluso al lector.

El argumento se desarrolla a partir del encuentro entre dos jóvenes de contextos culturales distintos —uno mexicano y otro de ascendencia árabe—, quienes comparten una de sus primeras experiencias afectivas en el transcurso de las horas en una de las ciudades más concurridas del mundo. La incertidumbre, el asombro y la noción de destino aparecen como fantasmas que rondan como aliciente o amenaza al sueño de un futuro merecido. Cantú nos invita a soltar el miedo ante la multiplicidad de posibilidades y logra que aceptemos con entusiasmo.

Por su parte, Carlos Portillo apuesta por la ironía y los caprichos azarosos en *Nunca me gustaron los títulos largos*, obra desarrollada en 2012 con el apoyo del Centro de Escritores de Nuevo León, programa que le otorgó una beca para la realización del proyecto. Cuatro personajes, cuatro funciones dramáticas y un único espacio. El resultado de este experimento es la desarticulación de lo que esencialmente entendemos por una obra teatral y sus convenciones dramáticas. Con algunas reminiscencias de *Esperando a Godot*, el humor se construye a partir de diálogos absurdos, de la necesidad de los personajes por trascender, de la espera constante de que algo significativo ocurra y de los cuestionamientos directos al propio proceso de escritura teatral.

Nuevas brújulas es una publicación necesaria para visibilizar la dramaturgia joven de la comunidad FAE, donde la escritura es el puente dialógico entre el presente y el futuro que nos corresponde mejorar. Se trata, sobre todo, de una brújula crítica para tiempos convulsos, en los que perder el norte se convierte en un riesgo de todos los días.

Dicho material está disponible en formato impreso en la Biblioteca Daniel Andrade de la Facultad de Artes Escénicas, así como en versión digital de acceso libre en el siguiente enlace: <https://libros.uanl.mx/index.php/u/catalog/book/175>

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

