

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

Vol. 3 Núm. 5 (2026): julio-diciembre-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. 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

DIRECTOR DE LA REVISTA

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

COORDINACIÓN DE VINCULACIÓN

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

EDITOR EN JEFE

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

EDITORIA TÉCNICA

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

COORDINADORAS DEL DOSSIER

Dra. Rocío Galicia. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli CITRU-INBAL, Ciudad de México, México
Dra. Zaida Godoy Navarro. Fashion Institute of Technology-State University of New York / Nueva York, Nueva York, Estados Unidos

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

Ignacio Ponce Ornelas



*Obra: Autobiografía del algodón. Compañía Gorguz Teatro.
Dirección: Alberto Ontiveros.*

Dialéctica Escénica. Revista de la Facultad de Artes Escénicas UANL, Vol. 3 Núm. 5 (2026): julio-diciembre-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 julio de 2026.**

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

Índice

Artículos de investigación

- 5** **Vínculos amorosos e identitarios con la ciudad: Una investigación-creación teatral con habitantes de Saltillo, Coahuila, México**
Affective and Identity-Based Bonds with the City: A Theatre Research-Creation Project with Residents of Saltillo, Coahuila, Mexico
Jesús Gerardo Cervantes Flores

- 23** **Inmigración y saberes en torno al mariachi en Monterrey: Entre la endoculturación y la aculturación**
Immigration and Knowledge Transfer within Monterrey's Mariachi: Between Enculturation and Acculturation
Ramiro Godina Valerio

- 42** **Legitimidad cultural y poder simbólico en el campo teatral mexicano contemporáneo: Un análisis de los regímenes de legitimación**
Cultural legitimacy and symbolic power in the contemporary Mexican theatrical field: An analysis of the regimes of legitimation
Rodrigo González Sánchez

Artículos de reflexión

- 60** **Empatía y compasión: Arqueologías gestantes del teatro y la ficción en las sociedades líticas y el presente**
Empathy and Compassion: Generative Archaeologies of Theatre and Fiction in Lithic Societies and the Present
Calafia Montserrat Piña Juárez

- 72** **MOS Mexico Opera Studio y el rescate de la ópera mexicana**
MOS Mexico Opera Studio and the Revival of Mexican Opera
Áurea Maya Alcántara

Dossier

- 87** **Introducción: Conceptualizar las fronteras en (la) escena**
Rocío Galicia
Zaida Godoy Navarro

- 94** **Utopía y frontera en el teatro del norte de México: Espacios de resistencia y experimentación temporal**
Utopia and Border in Northern Mexican Theatre: Spaces of Resistance and Temporal Experimentation
Gonzalo Toledo Albornoz

- 109** **Maternidad sin fronteras en *Proyecto Aroma*, de Teresa Díaz del Guante**
Borderless Motherhood in *Proyecto Aroma*, by Teresa Díaz del Guante
Yilletzi Vieyra Vázquez

- 125** **Cartografías de la frontera: Teatralidades de la emergencia, cuidado y producción de lo común en Tamaulipas**
Cartographies of the Border: Theatricalities of Emergency, Care and the Production of the Commons in Tamaulipas
Lucía Leonor González Enríquez

- 141** **Fronteras inmateriales: Las conexiones del teatro de Rascón Banda en Costa Rica**
Immaterial Borders: Interconnections Between Rascon Banda's Theatre and Costa Rica Scene
Carlos Salazar Zeledón

- 157** **Saber fronterizo y performatividad circunatlántica: *Rojo descolonial*, de Gloria Godínez**
Border Knowledge and Circum-Atlantic Performativity: Gloria Godínez's *Rojo descolonial*
Antonio Prieto Stambaugh
Francisco Javier Ponce Orozco

- 176** **Leer *Una tempestad*, de Aimé Césaire: La frontera como dispositivo crítico para interrogar al poder**
Reading *A Tempest*, by Aimé Césaire: The border as a Critical Apparatus for Interrogating Power
Michel Fidel Cruz Gómez

- 188** **Emigración, familia y teatro cubano contemporáneo: Trazos de una Isla en sus mapas posibles**
Migration, Family, and Contemporary Cuban Theatre: Tracing an Island Across Its Possible Maps
Eberto Bernabé García Abreu

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

RECIBIDO: 28 de abril de 2026

ACEPTADO: 22 de junio de 2026

FECHA DE PUBLICACIÓN: 28 de julio de 2026

DOI: <https://doi.org/10.29105/de.v3i5.54>

■ Vínculos amorosos e identitarios con la ciudad: Una investiga- ción-creación teatral con habitantes de Saltillo, Coahuila, México Affective and Identity-Based Bonds with the City: A Theatre Research-Creation Project with Residents of Saltillo, Coahuila, Mexico

Jesús Gerardo Cervantes Flores¹

Universidad Autónoma de Coahuila, Saltillo, Coahuila, México

Contacto: j.cervantes@uadec.edu.mx

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5174-7639>

¹ Doctor en Ciencias Sociales por la UAdeC, Profesor Investigador en la Facultad de Ciencias de la Comunicación UAdeC, Investigador Estatal Senior del Sistema Estatal de Investigadores de Coahuila.



Vínculos amorosos e identitarios con la ciudad: Una investigación-creación teatral con habitantes de Saltillo, Coahuila, México

Loving and Identity-Based Bonds with the City: A Theatre Research-Creation Project with Residents of Saltillo, Coahuila, Mexico

Resumen

Una investigación-creación teatral realizada con once habitantes de Saltillo, Coahuila, México. A través de ejercicios escénicos y escritura testimonial, las y los participantes exploraron sus vínculos amorosos e identitarios con la ciudad. El proyecto, de corte comunitario, permitió visibilizar una relación compleja con Saltillo: entre la nostalgia, el deseo de pertenencia y una afectividad crítica. La nostalgia operó como reconocimiento; el desarraigo y la forastería mostraron tensiones en la integración; mientras que el amor a la ciudad se expresó también desde el desencanto y el humor. La obra teatral resultante se presentó ante el público y generó un diálogo abierto que validó varias de las vivencias escenificadas. Se concluye que la investigación-creación teatral constituye un dispositivo para generar conocimiento sensible y relacional sobre el territorio habitado, al tiempo que se convierte en herramienta de intervención y divulgación.

Palabras clave: investigación-creación teatral, vínculo amoroso, vínculo identitario, ciudad, comunidad.

Abstract

A theatrical research-creation project carried out with eleven residents of Saltillo, Coahuila, Mexico. Through scenic exercises and testimonial writing, the participants explored their affective and identity-based ties to the city. The community-oriented project made visible a complex relationship with Saltillo—shaped by nostalgia, a sense of belonging, and a critical affectivity. Nostalgia emerged as a form of recognition, while feelings of uprootedness and experiences of exclusion revealed the tensions inherent in processes of social integration. At the same time, participants expressed their attachments to the city through both disenchantment and humor. The resulting theatrical play was presented to the public, sparking an open dialogue that validated many of the experiences portrayed on stage. The findings suggest that theatrical research-creation is a valuable approach for generating situated, relational, and affective knowledge about inhabited territories, while also serving as a tool for social intervention and public dissemination.

Key words: Theatrical research-creation, affective bond, identity bond, city, community.

Introducción y antecedentes

Los seres humanos tenemos una necesidad innata de vincularnos, sin embargo, las formas en que lo hacemos, los significados que generamos, las prácticas y rituales que realizamos, así como las instituciones que construimos en torno a esos vínculos, son aprendidas en sociedad a través de la interacción con los grupos a los que pertenecemos (García Andrade, 2015).

Este artículo tiene como objetivo analizar los vínculos amorosos e identitarios con la ciudad por parte de las y los habitantes de Saltillo, Coahuila². Para ello, se realizó un proyecto de investigación-creación teatral donde 11 habitantes —5 mujeres y 6 hombres— crearon colectivamente, a partir de sus experiencias personales, una obra de teatro corta a través de la cual narraron su sentir con la ciudad de Saltillo, Coahuila, en el marco del Festival Internacional de las Artes de Saltillo 2024.

Desde las ciencias sociales se han caracterizado diversos tipos de amor: el amor romántico (Rodríguez Salazar, 2017; Pascual Fernández, 2016; Giddens, 1998), el amor líquido (Bauman, 2017), el amor confluyente (Carmona, 2011; Corona Berkin y Rodríguez Morales, 2000), hasta el amor maternal (Fromm, 2012), el amor fraterno (Fromm, 2012) y el amor erótico o apasionado (Ferry, 2013; Giddens, 1998; Fromm, 2012). Sin embargo, poco se ha abordado del amor a los espacios físicos y culturales que se pueden traducir en un país, una ciudad, un pueblo o una colonia, ese espacio que delimita la persona de manera subjetiva, tomando como base su experiencia vital.

El vínculo identitario con el espacio físico y cultural es un fenómeno más estudiado. Desde la psicología ambiental y social, se ha investigado en torno a los vínculos que las personas establecen con su entorno urbano, especialmente a través de conceptos como apego de lugar, identidad de lugar y apropiación del espacio (Berroeta et al., 2015; Vidal & Pol, 2005). Berroeta et al. (2015), por ejemplo, analizaron las implicaciones del desplazamiento forzado en los vínculos socioespaciales de personas reubicadas tras la erupción del volcán Chaitén en Chile. Su estudio muestra cómo el apego y la identidad de lugar sufren transformaciones sustanciales al cambiar el entorno físico y social de las personas, impactando el sentido de comunidad y la participación cívica.

En un plano teórico complementario y más cercano al planteamiento del presente estudio, Vidal y Pol (2005) proponen la apropiación del espacio como una categoría que permite comprender de forma integral los lazos entre personas y lugares, articulando aspectos afectivos, simbólicos y prácticos de la relación entre el individuo y su entorno.

Desde la sociología urbana, la educación artística y la psicología cultural, se aborda la identidad urbana como un proceso dinámico vinculado a la historia, el patrimonio y la transformación social. Fortuna (1998) introduce el concepto de *destrucción creadora de las identidades* para describir cómo las ciudades modernas, atravesadas por narrativas mercantilizadas, se convierten en escenarios de reelaboración constante de los vínculos simbólicos. Desde una perspectiva educativa, Manrique Sáez (2017) analiza cómo los procesos de creación artística y patrimonial fortalecen los vínculos identitarios en contextos rurales, argumentando que el arte puede ser un motor de cohesión comunitaria y reconfiguración del sentido de pertenencia territorial. En una línea similar, aunque situada en un contexto

² Saltillo es la capital y ciudad más poblada del estado de Coahuila (México) con 879,958 habitantes (INEGI, 2021) y 1,031,779 de habitantes (Data México, 2020) contando su área metropolitana, que integra a los municipios de Arteaga y Ramos Arizpe.

urbano e industrial, Teixeira Mourao y Cavalcante (2006) exploran la construcción de la identidad de lugar en Maracanaú, Brasil, una ciudad “reinventada” por decretos de urbanización e industrialización, concluyendo que las identidades urbanas emergen de procesos múltiples que integran memoria, participación cotidiana y expectativas hacia el futuro. Estos estudios coinciden en que los vínculos identitarios con la ciudad no son dados ni fijos, sino el resultado de procesos culturales, sociales y afectivos que merecen ser comprendidos desde enfoques interdisciplinarios.

En conjunto, estas investigaciones demuestran que los vínculos identitarios con la ciudad deben entenderse como construcciones complejas, moldeadas por dinámicas históricas, sociales, simbólicas y afectivas y no como meras respuestas individuales al entorno físico. Ya sea desde la psicología ambiental, la geografía urbana, la sociología o la educación artística, se reconoce que la ciudad es un espacio vivido que se habita con el cuerpo, la memoria y las emociones.

Vínculos amorosos e identitarios con la ciudad: A manera de marco teórico

En este artículo se propone que el vínculo amoroso no se restringe exclusivamente a las relaciones entre personas, sino que puede extenderse hacia los lugares, particularmente hacia las ciudades con las que se establecen conexiones afectivas, simbólicas y experienciales. Las ciudades no son únicamente escenarios funcionales de la vida cotidiana; son territorios cargados de sentido donde se experimentan la pertenencia y el apego. En esta línea, los vínculos amorosos con la ciudad pueden ser entendidos como formas de vinculación afectiva que combinan el amor simbólico, la memoria emocional y la apropiación subjetiva del espacio. Así como ocurre con los lazos afectivos entre personas, las conexiones con la ciudad se construyen y se modifican a partir de experiencias compartidas, representaciones sociales y trayectorias individuales.

En un contexto posmoderno de relaciones líquidas (Bauman, 2017), donde la inestabilidad y el miedo al compromiso caracterizan gran parte de los vínculos humanos, las ciudades parecieran emerger como objetos de amor contradictorios: se desean, se rechazan, se abandonan y se idealizan. Habrá quienes anhelan establecer un lazo emocional con su ciudad, pero al mismo tiempo desconfían de ella por los efectos de la violencia, la gentrificación, la desigualdad o la impredecibilidad urbana. Esta ambivalencia puede entenderse como parte de una afectividad urbana marcada por el temor a la pérdida —de lo que es ahora la ciudad—, el deseo de permanencia y la nostalgia por lo que la ciudad alguna vez fue.

Las tecnologías digitales parecieran haber reconfigurado las relaciones afectivas con el entorno urbano. Si en el ámbito de las relaciones de pareja se ha observado cómo las TIC median el cortejo, el deseo y la gestión del vínculo (Rodríguez Salazar & Rodríguez Morales, 2016), también en la relación con la ciudad se ha producido una mediatización creciente: se vive la ciudad a través de apps, mapas digitales o comentarios geolocalizados. Estas herramientas transforman la experiencia amorosa de lo urbano: se ama a la ciudad vivida, pero también a la ciudad representada y compartida en el espacio virtual.

Pese a las dinámicas individualizantes y efímeras de la posmodernidad que plantea Lipovetsky (2017), el ser humano sigue siendo un sujeto vincular que necesita entramarse con el entorno. La ciudad, como espacio relacional, sigue siendo escenario y parte del entramado emocional de quienes la habitan. Tal como plantean Morales Rodríguez y Díaz Barajas (2013), las personas conforman redes y vínculos que les brindan sostén material y simbólico; entre ellos, el lazo con el territorio urbano puede ofrecer un anclaje identitario y afectivo indispensable. De este modo, construir un vínculo con la ciudad no implica una idealización ingenua, sino una práctica reflexiva de reconocimiento, cuidado y pertenencia. Amar la ciudad es, también, denunciar las violencias y desigualdades que la atraviesan para participar en su transformación.

En resumen, más allá del amor de pareja o del amor fraternal, existe una forma de amor que se dirige hacia entidades simbólicas: lo que pudiéramos denominar como amor hacia cuerpos abstractos. Estos cuerpos abstractos remiten a figuras de identidad compartida —como una ciudad, un país, un equipo deportivo, un partido político o una agrupación musical— que crean vínculos afectivos a través de las manifestaciones emocionales de quienes se identifican con ellas. En este sentido, amar a la ciudad implica más que habitarla físicamente; supone participar en la construcción simbólica de un nosotros urbano, donde el afecto no se dirige a personas, sino a una representación territorial, cultural o ideológica que da sentido de pertenencia. Este tipo de vínculo amoroso pareciera fortalecer los vínculos identitarios y permite que la ciudad sea sentida, recordada, defendida y celebrada como parte esencial del propio ser.

En el contexto de este estudio, los vínculos identitarios con la ciudad se comprenden como procesos de construcción intersubjetiva. Si bien tradicionalmente la identidad ha sido entendida como una esencia (Sartre, 1993) o como un conjunto de atributos individuales, autores como Giménez (1997) proponen una comprensión más dinámica y relacional: la identidad no reside en el individuo de forma aislada, sino que emerge del vínculo que este establece con su entorno y con los otros. Así, la identidad se construye en un constante juego entre autopercepción y validación social.

Pérez Salazar (2022) sintetiza esta visión relacional en cuatro principios: la identidad parte de la distinción, se encuentra en cambio constante, se construye mediante procesos comunicativos y se expresa en múltiples campos. Estos principios permiten entender que el vínculo identitario y amoroso con la ciudad se sostiene sobre el contraste: se ama una ciudad no solo por lo que es, sino también por lo que no es. Es decir, una ciudad puede ser apreciada por su tamaño, su historia o su gente, precisamente en la medida en que difiere de otras experiencias urbanas. Tal como sugiere González (1997), la identidad y, en este caso, la vinculación hacia la ciudad no es rígida ni fija, sino que se transforma continuamente a partir de las vivencias, desplazamientos, memorias y proyecciones que las personas desarrollan en su relación cotidiana con el espacio y las experiencias en el mismo.

De acuerdo con Giménez (1997), la identidad se compone de tres elementos: la pertenencia a colectivos, los atributos idiosincráticos y la narrativa biográfica. Desde esta perspectiva, la identidad con la ciudad se narra, se recuerda y se interpreta. En la charla *¿Qué es la identidad?*, Darío Sztajnszrajber y Ezequiel Adamovsky (Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación, 2016) afirman que la identidad individual no nace con la persona, sino que se construye narrativamente a lo largo de su vida. Aplicado a los vínculos identitarios con la ciudad, esto implica que una persona se siente parte de ella, una vez que construye una narrativa a partir de sus propias experiencias en la ciudad y con la gente que la habita.

Como sostiene Pérez Salazar (2022), la identidad no puede pensarse fuera del proceso comunicativo, ya que se expresa, se negocia y se valida a través del lenguaje y la interacción. En el caso de la ciudad, estas manifestaciones se hacen visibles en los relatos orales, las expresiones culturales, las prácticas y los discursos públicos sobre el territorio y quienes lo habitan. Incluso cuando no puede conocerse del todo a un individuo ni acceder plenamente a su ser, como advierte Sartre (1993), sí es posible acercarse a sus manifestaciones. Esto es igualmente válido para la identidad urbana: nunca se conoce a la ciudad completamente, pero sí se puede interpretar el sentido que tienen quienes la habitan a través de sus actos comunicativos y sus prácticas simbólicas.

Sin embargo, todo proceso de interpretación está mediado por los marcos subjetivos de la persona —a través de los cuales interpreta la realidad—, contruidos desde su experiencia de vida. Esto implica que la ciudad no es la misma para todos, sino que se vive y se ama de forma diferente, dependiendo de la historia, el estrato socioeconómico, la trayectoria de vida y las emociones de cada individuo.

En síntesis, el vínculo identitario con la ciudad es una manifestación narrativa, múltiple, cambiante y profundamente relacional. Se construye en el entrecruce de memorias, afectos, discursos y prácticas cotidianas. Entender estos vínculos permite reconocer que el amor a la ciudad es también un acto de afirmación identitaria.

Esta revisión de antecedentes y marco teórico evidencia la necesidad de enfoques integradores que permitan comprender cómo las personas se relacionan con su territorio no solo en términos de uso o funcionalidad, sino como parte constitutiva de su identidad. Por esta razón, la investigación-creación teatral con habitantes de Saltillo, Coahuila busca aportar una mirada sensible y situada sobre la forma en que el amor y la identidad se entrelazan con el espacio urbano y sus habitantes.

Método: Investigación-creación teatral

La investigación-creación tiene como objetivo generar conocimiento a partir del proceso de una práctica creativa (Jonas, 2007), en este caso el teatro. Se parte de la idea de que el conocimiento no es algo que se descubre, no es objetivo (Orozco Gómez & González Reyes, 2011), sino que es algo que se construye —o se genera— en la interacción entre quien investiga y las y los informantes, en este caso, informantes-creadores/as.

Aunque hay tantos dispositivos de investigación-creación teatral como proyectos puedan hacerse, comúnmente este método parte de una propuesta teatral que trabaja con las ideas, concepciones, imaginarios, opiniones y vivencias de quienes participan. A diferencia de otro tipo de perspectivas, como la positivista, en la que se entiende a las expresiones artísticas como ornamentales, en las propuestas de investigación-creación teatral estas funcionan como generadoras de conocimiento (Delgado et al., 2015).

En un proyecto de esta naturaleza es común que exista un alto involucramiento de las y los participantes, de tal suerte que se suelen encontrar matices en la información y datos generados que, de otra manera, difícilmente se podrían hallar. Dicho de otra forma, en los procesos de investigación-creación teatral suele haber un *rapport* idóneo para indagar en los fenómenos de estudio. Por otra parte, este tipo de investigaciones trasciende la generación de conocimiento pues, a la vez, suelen funcionar como herramientas de intervención en torno a los temas abordados y divulgación de lo hallado, una vez que se presenta la obra de teatro ante un público (Silva-Cañaveral, 2016).

Además, la investigación-creación teatral puede funcionar como un dispositivo de comunicación alternativa al activar la expresión del Otro, contar las historias de quienes no suelen ser escuchados, abriendo un espacio para construir sentidos contrahegemónicos de la realidad social (Daza Cuartas, 2009).

Entre otras cosas, las y los investigadores solemos sentirnos en deuda con nuestras y nuestros informantes, pues no siempre hay manera de retribuir su tiempo y confianza de compartir sus experiencias para los fines de la investigación que estemos realizando. A este tipo de procesos suele acercarse gente que se siente atraída al arte teatral o que a través de este busca trabajar/indagar en algún aspecto de su vida profesional o personal. Y, en efecto, en estas experiencias, las y los participantes suelen llevarse para sí herramientas teatrales que les pueden ser útiles. De esta forma, hay un intercambio inherente entre la o el investigador-creador y las y los participantes-creadores de los mismos.

Los proyectos de investigación-creación teatral pueden ser de corte comunitario —como el que se presenta en este estudio—, en estos casos, las voces, experiencias y saberes de las personas involucradas son parte fundamental del dispositivo teatral. Para que esto suceda, se debe incorporar a un grupo de personas que formen parte de la comunidad —en este caso, habitantes de la ciudad de Saltillo—, favoreciendo la escucha activa y la toma de decisiones compartida (Palacios González, 2017). Este método guarda una profunda relación con metodologías como la investigación-acción participativa, en tanto que más allá de generar conocimiento, pretende provocar un cambio en los vínculos sociales en los imaginarios y en las condiciones de vida de quienes participan, incluyendo al equipo facilitador (Knowles & Cole, 2014).

Sin embargo, una de las limitantes en los procesos de investigación-creación teatral con enfoque comunitario radica en la dificultad de involucrar de manera directa a la totalidad de quienes integran la comunidad. Por esta razón, en la práctica suele priorizarse la conformación de un grupo que —sin abarcar una muestra representativa a nivel estadístico— logre reflejar cierta diversidad de voces, experiencias y realidades de la comunidad a la que pertenecen.

Estrategia metodológica

Este proyecto de investigación-creación teatral se realizó en el marco del Festival Internacional de las Artes Saltillo 2024. Participaron 11 habitantes de la ciudad de Saltillo —5 mujeres y 6 hombres—, quienes durante una semana exploraron, a través de ejercicios teatrales y de sus experiencias personales, sus vínculos amorosos e identitarios con la ciudad de Saltillo, Coahuila.

La investigación-creación se desarrolló durante 7 días en sesiones diarias de tres horas. En los primeros dos días se realizaron ejercicios rompehielos, de presentación del proyecto, así como abordajes teóricos, técnicos y metodológicos. Los ejercicios rompehielos consistieron en presentarse a partir de una anécdota personal con la ciudad, lo que dio pie a que las y los participantes se conocieran y se empezaran a integrar como grupo.

El día 3 las y los participantes indagaron en sus experiencias personales y escribieron anécdotas y reflexiones sobre sus vínculos amorosos e identitarios con la ciudad. Las primeras sesiones teóricas sirvieron como base para que las y los participantes exploraran en sus experiencias personales y, desde ahí, pudieran crear sus textos, cuya escritura fue libre, sin un formato específico.

El cuarto, quinto y sexto día se trabajó colaborativamente para diseñar el montaje del dispositivo teatral que unió estas anécdotas y reflexiones.

El día 7 se presentó —en una única función— este dispositivo teatral ante un público, en su mayoría, saltillense. Al finalizar la función, se llevó a cabo un diálogo entre quienes participaron en el montaje y el público, con el objetivo de rebotar las ideas y reflexiones generadas a partir de lo expuesto.

En este tipo de propuestas es necesario replantear la discusión en cuanto al anonimato de las y los participantes, ya que, a diferencia de los estudios de corte cualitativo tradicionales, donde quien investiga se compromete a cambiar el nombre de las y los informantes para cuidar su identidad, aquí las y los participantes se presentan ante un público para contar sus experiencias y dar sus testimonios. Esto no quiere decir que se deba exponer la identidad de ellas y ellos si no lo desean, toda vez que se puede recurrir a las máscaras u otras formas de llegar al anonimato, como echar mano de actores y actrices profesionales para escenificar lo construido. En cualquier caso, se sugiere que quienes participan decidan si quieren presentarse ante un público de manera abierta o velada.

Las y los participantes de este proyecto decidieron presentarse en el teatro sin ningún velo —máscaras o ser interpretados por otros— y estuvieron de acuerdo en que los datos generados en el proyecto se presentaran en el presente artículo. De cualquier manera, para seguir la tradición académica de los estudios cualitativos, en este artículo no se exponen los nombres de ellas y ellos, sino seudónimos.

Resultados

Aunque un proyecto de investigación-creación teatral tiene diversos niveles de resultados, como la presentación de una obra teatral, la capacitación teatral de las y los participantes, entre otros, para los fines de este artículo, en este apartado se presentan los hallazgos más significativos, recogidos del análisis del texto teatral que construyeron las y los participantes del proyecto a partir de sus vínculos amorosos e identitarios con la ciudad. Dicho material es conservado en la bitácora de investigación-creación correspondiente al proyecto. Asimismo, al final se abordan los hallazgos más relevantes recaudados del diálogo post función que se llevó a cabo entre quienes participaron en el proyecto y el público asistente.

Lejos de una mirada unívoca o celebratoria, los testimonios dramatizados por las y los participantes revelan una relación ambivalente, plural y profundamente encarnada con Saltillo: una ciudad que se ama, se extraña, se crítica, se habita y, en algunos casos, se resiste. A partir del análisis de los textos escénicos generados durante el proceso de investigación-creación teatral, emergen tres núcleos temáticos que condensan la manera en que se construyen los vínculos amorosos e identitarios con la ciudad: la nostalgia como acto de reconocimiento, la lucha por pertenecer y la afectividad crítica.

La nostalgia como acto de reconocimiento

En varios testimonios, el amor por Saltillo no surge de la presencia, sino de la ausencia. Para quienes se fueron y luego regresaron —como Eugenia o Martín—, la experiencia de extrañar a la ciudad fue lo que les permitió reconocer su valor afectivo. El paisaje desértico, los sonidos locales, los rituales domésticos, las formas del habla y hasta la música de las rondallas se convierten, a la distancia, en marcas íntimas de identidad que estructuran un lazo profundo con la ciudad. Tal como lo menciona Martín en su texto:

Ahora estoy de vuelta en Saltillo, mi mamá ya está muy grande y después de la pandemia quise estar cerquitas. Eso y que, al chile, extrañaba sentirme protegido por las montañas, extrañaba a mis amigos de la UAC, y a mi Saltillo. (Texto de bitácora de investigación-creación, 2024)

La nostalgia surgida de la distancia física con la ciudad permite valorar paisajes, comidas, sonidos y prácticas que estando en ella se dan por sentadas, tal como lo narra Eugenia en su texto:

Hasta que estuve lejos comprendí el amor a mi ciudad tranquila, en la que puedo llegar a todos lados caminando, en la que puedo disfrutar del frío, el calor y la lluvia ... extrañaba ir hacia la salida a Zacatecas y ver todo desértico, ir hacia Arteaga y ver todo boscoso. Cuando estuve en una cultura muy opuesta a la mía, entendí lo que era abrazar mi acento golpeado, el humor sarcástico, la hartante rondalla de Saltillo que sonaba cada domingo en mi casa mientras comíamos arrachera del Mesón Principal que comprábamos con un cupón del periódico Vanguardia después de leer en el periodiquito historias raras como la del diablo que bailó en un rodeo. (Texto de bitácora de investigación-creación, 2024)

Este vínculo nostálgico también se manifiesta en quienes, aun nacidos en Saltillo, solo pudieron mirarla con cariño cuando alguien más —una amiga, una pareja, un grupo— les enseñó la ciudad desde el asombro, como en el caso de Mariana: “la primera vez que salí y otros me mostraron la ciudad, fue la primera vez que vi con cariño este lugar” (Texto de bitácora de investigación-creación, 2024). La nostalgia no es aquí un gesto idealizante, sino un acto reflexivo que permite afirmar el deseo de pertenencia.

La lucha por pertenecer: Forastería, desarraigo y construcción de comunidad

Otros testimonios dan cuenta de las tensiones que implica vivir en una ciudad que, en muchos casos, no ha sido elegida. Para varias y varios participantes que llegaron desde otras regiones, Saltillo se percibió en un inicio como un espacio hostil, donde las y los saltillenses suelen ser personas que no integran a quienes vienen de fuera. Catalina lo resume de esta forma: “sentí como que a la gente no le

gustan los foráneos, eso de no regresar el ‘buenos días’ para mí siempre ha sido mala educación, pero aquí lo ven normal” (Texto de bitácora de investigación-creación, 2024).

Quizá solo sea un choque cultural entre quienes nacieron en Saltillo, que no ven necesario saludar a personas extrañas, y quienes llegan a la ciudad, que consideran el saludo como algo muy importante. Definitivamente, la idea de que los saltillenses no responden el saludo o los buenos días es recurrente entre la gente que se integra a esta ciudad, como lo demuestra el texto de Martín: “mi Saltillo prestado, que sin importar dónde esté o qué haga sigue sin reconocirme, sigue sin recibirme, sigue sin saludarme” (Texto de bitácora de investigación-creación, 2024).

Asimismo, la experiencia del desarraigo aparece con fuerza en la voz de Martín, quien se describe como un “falso saltillense”, atrapado entre dos mundos que lo reconocen a medias. Su testimonio muestra cómo las fronteras identitarias son también fronteras emocionales: estar en Saltillo sin que Saltillo lo reciba del todo.

Por ahí de los 8-10 (años) renuncié a mi origen chilango y empecé a vivir como falso saltillense. Si no digo que soy del “defe” nadie tiene por qué saber ... La verdad es que aunque no dijera los saltillenses se daban cuenta. Me miraban con sus ojos desconfiados. (Texto de bitácora de investigación-creación, 2024)

No obstante, incluso en estos relatos aparece una dimensión de resistencia: encontrar un grupo de amistades, compartir afectos, caminar por calles significativas para ellos/ellas o simplemente aprender a convivir con las contradicciones se convierten en formas de construir pertenencia en medio del desencuentro. Como señala Catalina, “la vida es mucho más fácil cuando tienes gente que te quiere, que te ayuda y que les puedes mostrar tu cariño sin que piensen que les vas a vender algo” (Texto de bitácora de investigación-creación, 2024).

Afectividad crítica: Amar a pesar de todo

En la mayoría de los relatos hay una conciencia aguda de las limitaciones de la ciudad: el conservadurismo, la falta de apertura, la escasez de opciones culturales y la violencia simbólica de la indiferencia. Sara lo manifiesta con humor: “Saltillo es como mi ex chacal: trato de defender lo indefendible, nadie puede hablar mal de él, a menos que sea yo” (Texto de bitácora de investigación-creación, 2024). Lo que nos da pistas de un vínculo amoroso e identitario que no es ingenuo ni ciego: es un vínculo informado, incómodo y, por lo mismo, fuerte.

Este vínculo crítico también se expresa en quienes habitan la ciudad como un espacio de rutina y monotonía, pero también de posibilidad. Cristina afirma que vivir en Saltillo “es como ver la misma película todos los días” (Texto de bitácora de investigación-creación, 2024), pero a la vez disfruta caminar por sus calles escuchando música y observando a otros. Rodolfo, desde una melancolía tranquila, escribe: “Tal vez esta ciudad y yo nos casamos muy jóvenes... por inercia. Somos moderadamente felices” (Texto de bitácora de investigación-creación, 2024).

Incluso Román, que llegó a la ciudad con múltiples advertencias negativas:

Desde antes otros foráneos ya me lo decían. Que la gente es muy mala para conducir, que tienen una forma de ser bien quién sabe cómo, que la comida es insípida y que no hay qué ver ni qué hacer. (Texto de bitácora de investigación-creación, 2024)

Sin embargo, no deja de encontrar en las calles antiguas del Centro Histórico un espacio para inventarse historias, para reescribir el vínculo desde la imaginación: “el qué ver y qué hacer no acaban. Disfruto mucho de caminar por las calles antiguas del centro, las construcciones cuentan buenas historias, o al menos me las invento al andar” (Texto de bitácora de investigación-creación, 2024). Lo que emerge aquí es una relación con la ciudad profundamente humana: contradictoria, cambiante y en construcción constante.

La falta de educación vial es un tema recurrente entre las y los participantes del proyecto. El texto de Diego, por ejemplo, evidencia lo difícil que es la movilidad en medios de transporte alternativos como la bicicleta: “siempre es lo mismo, es un batallar en esta ciudad. Yo que ando en bicicleta no respetan, te avientan el carro, no tienen educación vial, pero ya ves cómo es mi Saltillo” (Texto de bitácora de investigación-creación, 2024). Sin embargo, pareciera asomarse, a pesar del reclamo, un cariño a la ciudad al llamarle “mi Saltillo”.

Más que respuestas universales, lo que ofrecen estas experiencias es una pluralidad de modos de estar y sentir la ciudad. Saltillo aparece no solo como un espacio físico, sino como un espejo afectivo donde se proyectan memorias, frustraciones, deseos y narrativas de identidad. Lejos de idealizarla, amar la ciudad significa, en estos relatos, reconocerla en su complejidad: en sus calles que abrigan y también marginan, en sus rutinas que agotan, en su historia compartida que no siempre deja a la ciudad bien reconocida o bien querida y, por ello, en la posibilidad de reinventarla.

Sin embargo, una de las grandes complicaciones que se presentan al reinventarla es que entre sus habitantes —por lo menos quienes formamos parte de esta investigación-creación— es difícil reconocer las expresiones culturales e identitarias de la ciudad: sus platillos, su forma de hablar, sus paisajes, sus rituales y tradiciones. Esto dificulta cualquier vínculo amoroso o identitario que se pueda tener con la ciudad, puesto que difícilmente se puede identificar o amar a lo que no se reconoce, menos transformarlo.

Diálogo con el público asistente

Al final de la presentación de la obra teatral, se realizó un diálogo con el público. En esta interacción surgieron un par de reflexiones en torno a la hostilidad de las y los saltillenses hacia la gente que llega a la ciudad.

En primer lugar, la madre de Regina —participante del proyecto— comentó que su hija llevaba tres meses en la ciudad y le había costado mucho trabajo adaptarse, pero que gracias a esta propuesta encontró un grupo de amigas y amigos con quienes ha podido empezar su integración a la ciudad. Porque, además, este tipo de procesos pueden dar lugar a crear y fortalecer vínculos sociales entre quienes participan.

Por otra parte, un hombre asistente a la obra comentó: “Pensaba que era el único que había percibido esa hostilidad y pensé que el que estaba mal era yo”. Agregó que él lleva más de 30 años en la ciudad y los primeros años fue muy difícil adaptarse debido a la hostilidad de las y los saltillenses.

En este diálogo con el público se validó, especialmente, la idea que se presentó en la obra en cuanto a que las personas nacidas en Saltillo suelen ser hostiles con quienes llegan a la ciudad.

Discusiones

Lejos de concebir a Saltillo como un simple espacio físico, las y los participantes de este proyecto representaron a la ciudad como un territorio afectivo atravesado por la nostalgia, la ambivalencia, la resistencia y el deseo de pertenencia. Este resultado refuerza lo planteado por Vidal y Pol (2005) sobre la apropiación del espacio como una experiencia multidimensional que no puede entenderse solo desde lo material o funcional, sino que exige una mirada sensible a las formas simbólicas y afectivas que median la relación con el entorno urbano.

Asimismo, las manifestaciones de apego y distanciamiento hacia la ciudad observadas en los textos teatrales dan cuenta de un vínculo afectivo complejo, contradictorio y en permanente construcción. Tal como lo sugiere Bauman (2017) al referirse al amor líquido, inscrito en lo que él denomina modernidad líquida, los vínculos afectivos —también los que se establecen con la ciudad— están marcados por la fragilidad, la ambivalencia, la contrariedad y el constante cambio. Esta idea se confirma en relatos como el de Martín, que expresa un amor dolido por una ciudad que no lo reconoce del todo, o el de Sara, que ironiza con un amor “chacal” hacia Saltillo: uno que se sostiene a pesar de sus defectos.

Estos relatos resuenan con lo planteado por Fortuna (1998), quien describe a las ciudades como espacios de destrucción creadora de identidades. En efecto, Saltillo aparece en las narraciones como un escenario en constante reelaboración simbólica en lugar de un sitio estable y homogéneo: se ama, se critica, se recuerda y se transforma la ciudad. Las memorias personales se entrelazan con narrativas compartidas y con formas de habitar que no siempre coinciden, lo que sugiere que la identidad —tal como propuso Giménez (1997)— es un proceso relacional, intersubjetivo y cambiante, no un estado.

Particularmente revelador es el papel que la nostalgia desempeña como eje articulador de los vínculos amorosos e identitarios con la ciudad. Este hallazgo, recogido en testimonios como los de Eugenia, Martín y Mariana, confirma que el vínculo amoroso e identitario a un territorio no siempre se construye en la presencia, sino que puede emerger con fuerza desde la ausencia, el recuerdo o el extrañamiento. Esta forma de relacionarse coincide con lo que plantean Sztajnszrajber y Adamovsky (Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación, 2016) en cuanto a una identidad no estática y que va más allá del relato único, extendiéndose a una construcción narrativa construida a partir del recuerdo o la memoria del espacio y las conexiones emergidas del mismo. Por ello, el amor a la ciudad no es una emoción o vínculo estático y presente; se trata de una práctica reflexiva que se reconfigura con el tiempo.

Otro eje de discusión relevante se refiere a la tensión entre pertenencia y exclusión. El testimonio de Martín, que se describe como “falso saltillense”, y el de Catalina, que percibe hostilidad en la población saltillense, manifestada a partir de la falta de saludos cotidianos, revelan cómo los vínculos identitarios con la ciudad se encuentran atravesados por prácticas de distinción —entre quienes nacieron en la ciudad y quienes no— y mecanismos de integración o rechazo. Esta dinámica se alinea con lo propuesto por Pérez Salazar (2022), quien sugiere que la identidad se construye siempre desde la

distinción y en relación con lo otro. Saltillo, en esta lectura, más que un lugar, es una frontera simbólica que delimita quién pertenece y quién no, quién es parte del “nosotros” y quién queda fuera.

Este proceso de inclusión/exclusión se complejiza aún más cuando se considera el componente narrativo de la identidad en torno a la ciudad. Como proponen Sztajnszrajber y Adamovsky (Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación, 2016), la identidad es una narración, es decir, una serie de relatos que nos contamos a nosotros mismos para entender quiénes somos. En el caso de este proyecto, el texto y la puesta en escena de la obra teatral creada por las y los participantes se construyó a partir de sus propios relatos colectivos e individuales que, al trabajarse en conjunto, reconfiguran su sentido de pertenencia a Saltillo. Desde esa perspectiva, la investigación-creación teatral se constituye no solo como una técnica de exploración de datos experienciales, sino como una forma de intervención simbólica sobre la ciudad: un espacio para reescribir las narrativas urbanas y proponer nuevas formas de estar, habitar y vincularse.

Un último punto de discusión remite al concepto de la afectividad crítica. Lejos de representar a Saltillo como una ciudad idealizada, las y los participantes elaboraron formas de vincularse afectiva e identitariamente que incluyen la incomodidad, la denuncia y el desencanto, en ocasiones, desde el humor. Esta actitud crítica se distancia del amor ingenuo o idealizado y se acerca más a una postura que reconoce tanto las luces como las sombras del territorio habitado. Coincidiendo con Morales Rodríguez y Díaz Barajas (2013), podríamos decir que el vínculo amoroso con la ciudad se construye en la tensión entre el deseo de permanencia y la conciencia de sus contradicciones. Es precisamente en esa tensión donde se generan posibilidades de un vínculo más sano que empuje por la transformación de lo no deseado hacia espacios más abiertos y plurales para todas las personas que habitan Saltillo.

Conclusiones

Este proyecto de investigación-creación teatral con habitantes de Saltillo, Coahuila permitió construir, de forma colaborativa, un dispositivo escénico que funcionó como memoria y archivo emocional de los vínculos amorosos e identitarios con la ciudad. A lo largo de siete días de trabajo, las y los participantes compartieron, escribieron y representaron sus experiencias íntimas y reflexivas en torno al territorio que habitan. Esta experiencia permitió generar conocimiento situado sobre los afectos urbanos.

Entre las principales ventajas del proceso se destaca la capacidad del teatro para activar formas de escucha, empatía y expresión que no siempre emergen en contextos más rígidos de investigación. El involucramiento activo de las y los participantes en la creación del material escénico favoreció una relación horizontal con el facilitador y permitió articular saberes cotidianos, afectos y memorias en una narrativa colectiva. Asimismo, la presentación pública de la obra y el diálogo posterior con el público contribuyeron a ampliar el alcance del proyecto, reconociendo la validez de las experiencias compartidas.

Los principales hallazgos de esta experiencia pueden sintetizarse en tres ejes: primero, la nostalgia como mecanismo de reconocimiento afectivo hacia la ciudad; segundo, las tensiones entre deseo de pertenencia y experiencias de exclusión, particularmente en las voces de personas foráneas o con

trayectorias migrantes; y tercero, la emergencia de una afectividad crítica que se vincula con la ciudad sin dejar de cuestionarla y que se construye desde la contradicción.

Este estudio aporta a los campos de la comunicación, los estudios del espacio urbano y la educación artística una mirada situada sobre los vínculos amorosos e identitarios con los territorios, poniendo en diálogo conceptos como identidad, afectividad, memoria y espacio urbano. Además, evidencia el potencial de la investigación-creación teatral como dispositivo de generación de conocimiento, como herramienta de intervención social y emocional en contextos comunitarios y como dispositivo de divulgación de los hallazgos. En un escenario académico que aún tiende a privilegiar las metodologías tradicionales, este proyecto demuestra que la creación artística puede producir conocimiento sensible y socialmente relevante.

No obstante, este estudio también enfrenta limitaciones. En primer lugar, la duración del proyecto —una semana de trabajo intensivo— permitió una exploración acotada. Es probable que procesos más prolongados permitan elaborar materiales escénicos con mayor profundidad narrativa o explorar dimensiones que aquí solo pudieron esbozarse. En segundo lugar, la muestra de participantes, aunque diversa en género, edad y procedencia, no cubre la amplitud de experiencias urbanas que existen en Saltillo. Finalmente, el carácter efímero del dispositivo teatral —una única función— limita las posibilidades de evaluación de impacto en el mediano plazo.

A partir de esta experiencia, se abren múltiples líneas para futuras investigaciones. Una posibilidad sería replicar esta metodología en otras ciudades del país, comparando cómo se configuran los vínculos amorosos e identitarios en contextos urbanos con distintas historias y dinámicas socioculturales. Otra línea consistiría en explorar a largo plazo estos procesos en las trayectorias identitarias de las y los participantes, así como en su apropiación del espacio urbano. Para ello se requeriría año con año retomar con los mismos participantes —o de los mismos grupos representativos— el proyecto. También, podría estudiarse la recepción de los públicos en profundidad, analizando cómo este tipo de propuestas escénicas generan resonancias, identificaciones o transformaciones en los imaginarios urbanos de quienes asisten a ver las funciones de cierre de los proyectos.

Asimismo, sería pertinente investigar las posibilidades pedagógicas del teatro como dispositivo de formación ciudadana —o cualquier otro tema relevante para los grupos con quienes se trabajó—, especialmente en poblaciones jóvenes o en contextos educativos formales y no formales. Desde una perspectiva crítica, podría profundizarse en las tensiones éticas y metodológicas que implica el uso del testimonio en escena.

Finalmente, en este proyecto surgieron algunas preguntas que pudieran abordarse de manera profunda en futuras investigaciones de corte participativo y creativo o no: ¿Es el saltillense hostil con la persona foránea? ¿De dónde surge esta idea y qué la mantiene vigente? ¿Realmente no hay actividad social y cultural suficiente en la ciudad? ¿Cómo se percibe a sí mismo el habitante saltillense? ¿Cómo percibe la persona foránea al habitante saltillense?

En conclusión, la investigación-creación teatral permitió visibilizar formas complejas, íntimas y contradictorias de habitar Saltillo, Coahuila, México y ofreció un espacio para resignificar el territorio desde las emociones, la memoria y la creación colectiva. Lejos de buscar verdades universales, este trabajo apostó por la pluralidad de voces y por la escucha atenta a través de la creación teatral. Amar la ciudad, entonces, no es repetir un discurso romántico de pertenencia; es sostener una relación crítica, en ocasiones entrañable, pero siempre activa con el lugar que habitamos. En contextos urbanos marcados por la desigualdad, el desencanto o el desarraigo, experiencias como esta nos recuerdan que toda ciudad puede ser, también, una posibilidad de encuentro, de cuidado y de construcción común de sentido.

Referencias

- Bauman, Z. (2017). *Amor líquido: Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Fondo de Cultura Económica.
- Berroeta, H., Ramoneda, A., Rodríguez, V., Masso, A. & Vidal, T. (2015). Apego de lugar, identidad de lugar, sentido de comunidad y participación cívica en personas desplazadas de la ciudad de Chaitén. *Magallania*, 43(3), 51-63. <https://www.magallania.cl/index.php/magallania/article/view/775>
- Carmona, M. (2011). ¿Negocian las parejas su sexualidad? Significados asociados a la sexualidad y prácticas de negociación sexual. *Estudios Feministas*, 19(3), 801-802. Doi: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2011000300008>
- Corona Berkin, S. & Rodríguez Morales, Z. (2000). El amor como vínculo social, discurso e historia: Aproximaciones bibliográficas. *Espiral*, 6(17), 49-70. <https://www.espiral.cuesh.udg.mx/index.php/EEES/article/view/1157>
- Daza Cuartas, S. L. (2009). Investigación-creación: Un acercamiento a la investigación en las artes. *Horizontes Pedagógicos*, 11(1), 87-92. <https://horizontespedagogicos.iberu.edu.co/article/view/339>
- Delgado, T. C., Beltrán, E. M., Ballesteros, M. & Salcedo, J. P. (2015). La investigación-creación como escenario de convergencia entre modos de generación de conocimiento. *Iconofacto*, 11(17), 10-28. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6302065>
- Ferry, L. (2013). *Sobre el amor. Una filosofía para el siglo XXI*. Paidós.
- Fortuna, C. (1998). Las ciudades y las identidades: patrimonios, memorias y narrativas sociales. *Alteridades*, 8(16), 61-74 <https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/474>
- Fromm, E. (2012). *El arte de amar: Una investigación sobre la naturaleza del amor*. Paidós.
- García Andrade, A. (2015). El amor como problema sociológico. *Acta Sociológica*, (66), 35-60. Doi: <http://dx.doi.org/10.1016/j.acso.2015.05.002>
- Giddens, A. (1998). *La transformación de la intimidad: Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Ediciones Cátedra.
- Giménez, G. (1997). Materiales para una teoría de las identidades sociales. *Frontera Norte*, 9(18), 9-28. Doi: <https://doi.org/10.33679/rfn.v9i18.1441>
- González, C. (1997) Identidad, alteridad y comunicación: Definiciones y relaciones. *Signo y pensamiento*, 16(30), 77-84. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/3062>
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía. (2021, 26 de enero). *Resultados del Censo de Población y Vivienda 2020 en Coahuila, Zaragoza (Comunicado de prensa Num. 39/21)*. https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2021/EstSociodemo/ResultCenso2020_Coah.pdf

- Jonas, W. (2007). Research through design through research: A cybernetic model of designing design foundations. *Kybernetes*, 36 (9/10), 1362-1380. http://8149.website.snafu.de/wordpress/wp-content/uploads/2011/07/2007_Kybernetes.pdf
- Knowles, J. G. & Cole, A. L. (Eds.). (2014). *Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues*. SAGE Publications.
- Lipovetsky, G. (2017). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Anagrama.
- Manrique Sáez, A. (2017) *El refuerzo del vínculo identitario en el ámbito rural a través de la Educación Artística y Patrimonial* [Trabajo final de Máster, Universidad de Valladolid]. Repositorio Documental de la Universidad de Valladolid. <https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/27322/TFM-G757.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación (2016, 22 de julio). *Charla completa: ¿Qué es la identidad?* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ZP45ANGVST4>
- Morales Rodríguez, M. & Díaz Barajas, D. (2013). Noviazgo: Evolución del significado psicológico durante la adolescencia. *Uaricha*, 10(22), 20-31. <https://www.revistauaricha.umich.mx/index.php/urp/article/view/96>
- Orozco Gómez, G. & González Reyes, R. (2011). *Una coartada metodológica. Abordajes cualitativos en la investigación en comunicación, medios y audiencias*. Editorial Tintable.
- Palacios González, D. (2017) Desarrollo cultural local y desarrollo cultural comunitario: Deslinde conceptual para una gestión participativa. *Culturas. Revista de Gestión Cultural*, 4(1), 1-14. Doi: <https://doi.org/10.4995/cs.2017.7487>
- Pascual Fernández, A. (2016). Sobre el mito del amor romántico: Amores cinematográficos y educación. *Dedica. Revista de Educação e Humanidades*, (10), 63-78. Doi: <https://doi.org/10.30827/dreh.v0i10.6850>
- Pérez Salazar, G. (2022). *Identidad y virtualidad: Aproximaciones desde la comunicación*. Editorial Tintable.
- Rodríguez Salazar, T. (2017). *El amor y la pareja: Nuevas rutas en las representaciones y prácticas juveniles*. Universidad de Guadalajara.
- Rodríguez Salazar, T. & Rodríguez Morales, Z. (2016). El amor y las nuevas tecnologías: experiencias de comunicación y conflicto. *Nueva época*, (25), 15-41. <http://www.scielo.org.mx/pdf/comso/n25/n25a2.pdf>
- Sartre, J. (1993) *El ser y la nada: Ensayo de ontología fenomenológica*. Ediciones Altaya.
- Secretaría de Economía. (2020). *Acerca de Saltillo*. DataMéxico. <https://www.economia.gob.mx/data-mexico/es/profile/geo/salttillo-99504>
- Silva-Cañaveral, S. J. (2016). La investigación-creación en el contexto de la formación doctoral en diseño y creación en Colombia. *Revista de investigación, desarrollo e innovación*, 7(1), 49-61. Doi: <https://doi.org/10.19053/20278306.v7.n1.2016.5601>

- Teixeira Mourao, A. R. & Cavalcante, S. (2006) O processo de construção do lugar e da identidade dos moradores de uma cidade reinventada. *Estudos de Psicologia*, 11(2), 143-151. Doi: <https://doi.org/10.1590/S1413-294X2006000200003>
- Vidal, T. & Pol, E. (2005) La apropiación del espacio: Una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares. *Anuario de Psicología*, 36(3), 281-297. <https://revistes.ub.edu/index.php/Anuario-psicologia/article/view/8593>

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

RECIBIDO: 25 de marzo de 2026

ACEPTADO: 20 de mayo de 2026

FECHA DE PUBLICACIÓN: 28 de julio de 2026

DOI: <https://doi.org/10.29105/de.v3i5.43>

■ Inmigración y saberes entorno al mariachi en Monterrey: Entre la endoculturación y la aculturación Immigration and Knowledge Transfer within Monterrey's Mariachi: Between Enculturation and Acculturation

Ramiro Godina Valerio¹

Universidad Autónoma de Nuevo León / Monterrey, Nuevo León, México

Contacto: ramiro.godinavl@uanl.edu.mx

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6491-5096>

Beania Salcedo Moncada

Universidad Autónoma de Nuevo León / Monterrey, Nuevo León, México

Contacto: beania.salcedomnc@uanl.edu.mx

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5653-9625>

¹ Licenciado en Música e Instrumentista (guitarrista) y Maestro en Artes por la Universidad Autónoma de Nuevo León. Su investigación se centra en el mariachi y la música nortea, de esta última ha profundizado en el bajo sexto. Ha participado en actos académicos en el ámbito local, nacional e internacional, de los que destacan el Coloquio Culturas musicales de Monterrey y Nuevo León (2014).

² Pianista concertista, investigadora y profesora de la Facultad de Música de la UANL. Funge como Subdirectora de Posgrado. Integrante del SNII Nivel I con amplia trayectoria en educación musical superior, investigación y práctica artística. Ha desarrollado proyectos académicos y culturales enfocados en pedagogía musical, responsabilidad social y difusión de la música mexicana.



Inmigración y saberes entorno al mariachi en Monterrey: Entre la endoculturación y la aculturación

Immigration and Knowledge Transfer within Monterrey's Mariachi: Between Enculturation and Acculturation

Resumen

La migración no solo es la movilidad de personas, ya que instrumentos, material musical y saberes también llegan a las ciudades de destino. Este ha sido el caso del mariachi, que, desde el occidente mexicano, ha anidado en tierras lejanas. Su historia en la ciudad de Monterrey se ha configurado, en buena parte, al compás de la inmigración. Así, en este estudio fenomenológico sobre este símbolo, guiado por el método documental y el etnográfico, es que se describen y analizan las acciones de un grupo de músicos en torno a la adquisición de saberes. Estos informantes vivieron/viven el cambio analógico-digital y, con ello, sus prácticas se reajustan. De esta manera, bajo la óptica de la endoculturación y la aculturación, queda expuesto el impacto de estas acciones en una temporalidad contrastante, donde los saberes escapan de los lugares habituales.

Palabras clave: mariachi, inmigración, saber-educación, endoculturación, aculturación.

Abstract

Migration encompasses more than the mere mobility of individuals, as instruments, musical materials, and knowledge systems also flow into destination cities. Such is the case of the mariachi, which has taken roots distant lands far from Western Mexico. Its history in the city of Monterrey has been largely shaped by the rhythm of immigration. Thus, this phenomenological study of the symbol — guided by both documentary and ethnographic methods — describes and analyzes the actions of a group of musicians regarding the acquisition of knowledge. These informants have experienced analog-to-digital transition, a shift to which their practices have readjusted. Consequently, through the lens of enculturation and acculturation, this work exposes the impact of these actions across contrasting temporality, where knowledge transcends its traditional boundaries.

Keywords: mariachi, immigration, knowledge-education, enculturation, acculturation.

Introducción

Dentro de los elementos que han llegado a la cultura popular regiomontana para quedarse y crear voz propia se encuentra el mariachi moderno, el “comercial, con trompeta y estilo uniforme” (Jáuregui, 2007, p. 241), difundido en los medios de comunicación masiva. Este ensamble musical, con raíces en el occidente de México, encontró en la Sultana del Norte las condiciones propicias para establecerse, se configuró sobre el tenor de un nuevo contexto y creó significaciones que lo mantienen arraigado hasta el día de hoy en los rituales de los regiomontanos.

Su permanencia en dicha cultura había pasado desapercibida para la academia. El trabajo pionero sobre el tema apareció como tesis de maestría, siendo escrito por uno de los autores de este artículo (Ramiro Godina). La investigación contribuye a la historia social del mariachi en la ciudad de Monterrey de 1950 a 2000 (Godina, 2014), teniendo como eje la *plaza*, ese espacio público donde los músicos interactúan y se reúnen para ofrecer sus servicios y/o salir a trabajar. Cabe mencionar que, a pesar del nombre, estos espacios, en muy pocas ocasiones, son plazas públicas.

En la referencia mencionada, un fenómeno que emerge en la conformación de la cultura de este ensamble musical en tierras regias es la migración y, específicamente, la inmigración. La importancia de ese aspecto radica tanto en la cantidad de personas en movimiento como en la trascendencia de las acciones de algunos de ellos, lo cual ya se bosqueja en algunas investigaciones. En cuanto al volumen de inmigrantes, en un trabajo previo del mismo autor (Godina, 2023), se menciona un documento de la Sección 448 del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Música de la República Mexicana (SNTMRM) de mediados de la década de los noventa. En él se indica que un total de 356 músicos se encuentran registrados, siendo 101 oriundos de San Luis Potosí, 50 de Zacatecas y 26 de Coahuila (p. 64). Por otro lado, en lo que respecta a la trascendencia de las acciones de estas personas, algunos estudios han hecho aportaciones, a través de la historia de vida, sobre músicos que se posicionaron como referentes en este quehacer, como son los casos del potosino Marcial Puente (Godina, 2015), el zacatecano José Trinidad Barrios (Godina, 2022) y el también zacatecano Francisco Castañeda (Godina, 2023). Esto a partir de su trascendencia, pero se tendría que revisar si hay otros hechos o personas clave en esta cultura.

Precisamente, de las actividades realizadas en Monterrey por estos migrantes, es interés de este documento indagar la transmisión de saberes. A pesar de que ya existe en la localidad una carrera en música popular desde el año 2022, los conocimientos sobre el mariachi aún están fuera del campo académico. Tradicionalmente se han compartido de manera oral, salvo excepciones, aunque en la actualidad los saberes también se difunden de otras formas en el espacio digital. El acceso a dicho ámbito artístico se ve reflejado en la significativa oferta al momento de querer contratar un mariachi, donde, por cierto, se aprecia que muchos de los músicos son jóvenes.

Así, en el segundo cuarto del siglo XX las interacciones entre los mariachis se llevaban a cabo mayormente en el espacio físico llamado *plaza*, mientras que en el primer cuarto del siglo XXI las interacciones se realizan también en forma digital a través de las redes sociales. A medida que las *plazas* locales más emblemáticas han ido desapareciendo poco a poco, plataformas como WhatsApp, YouTube y Facebook se han convertido en los canales de comunicación laboral, difusión y de circulación de conocimientos.

Ante ese panorama, emerge la pregunta que motiva este estudio: ¿de qué manera impactan los saberes compartidos por los mariachis inmigrantes de la segunda mitad del siglo XX en la actual generación de mariachis en la era del internet? El objetivo principal del presente artículo es evaluar la permanencia, transformación y formas de transmisión de estos saberes y su incidencia en la práctica de los mariachis contemporáneos. Para ello, es necesario establecer los objetivos específicos que encaminen el esfuerzo. Por dichas razones, se ha determinado: 1) Establecer cómo trascendieron las acciones de los mariachis en la segunda mitad del siglo XX; 2) Identificar qué maestros, canales y formas en la actualidad destacan en torno a los saberes para establecer alguna conexión con lo anterior; 3) Interpretar los datos obtenidos desde los conceptos de aculturación y endoculturación. Se tiene como hipótesis que, aunque el impacto de los saberes por parte de los músicos inmigrantes pudiera ser significativo, hay un cambio de perspectiva sobre los mismos (los saberes) con la llegada de internet.

Este trabajo encuentra justificación en diferentes aspectos. En el plano social, permite observar y valorar una expresión musical poco atendida a nivel local; con ello se contribuiría a la apreciación sobre la misma, siendo beneficiados los músicos que la interpretan y las personas que gustan de la cultura popular. Otro aspecto es su utilidad práctica, pues sería de interés para las instituciones de formación profesional en música, ya que se podría crear una oferta educativa en distintas modalidades. En última instancia, la investigación sentaría un precedente sobre el tema, el cual podría ser abordado posteriormente desde distintas disciplinas y enfoques.

Respecto a las delimitaciones de este artículo, en cuanto a lo temporal recoge datos sobre acciones de la segunda parte del siglo XX y analiza datos del trabajo de campo sobre una muestra que representa el primer cuarto del siglo XXI, mientras que en lo espacial se sitúa en el área metropolitana de Monterrey. Desde esta perspectiva, el trabajo aparece como viable al tener un conocimiento previo sobre algunas publicaciones que podrían contribuir a este esfuerzo, además de que uno de los autores de este texto se desempeña como músico de mariachi, lo cual facilita la observación de algunos fenómenos de manera más natural, es decir, que, aunque mientras se desempeña como músico, está atento a las acciones que aparecen ante sus ojos.

Aportaciones desde la academia

Un primer paso en la búsqueda de textos sobre el tema fue identificar qué se ha escrito sobre migración y mariachi. Una vez ubicados los documentos, el segundo paso fue categorizar los trabajos, tanto los que hablaban de manera directa como los que lo hacían de manera indirecta. Para ello fue crucial partir de las publicaciones del Coloquio Internacional del Mariachi, el cual es organizado por la Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco y el Colegio de Jalisco. Después se revisaron capítulos de libro, libros completos, artículos y más. De esta manera, la Tabla 1 expone las diferentes categorías de esta relación mariachi-migración.

Tabla 1

Clasificación de los estudios sobre mariachi y migración

Categoría de movilidad	Ámbito geográfico / Temático	Autores y referencias (año)
Transregional	Regional	Chamorro (1994); Jáuregui (2007); Mata (1993); Ochoa (2008, 2013, 2016)
Internacional	Estados Unidos	Amós (2019); Gradanti (2016); Maldonado (2019, 2023); Ochoa (2015, 2016, 2019); Vázquez (2022)
	Europa y Oceanía	Armstrong (2016); Godina (2020); Guevara (2014)
	Sudamérica	Chaparro (2014); Martínez (2019); Montoya (2014)
Nacional	Ciudad de México	Flores (2019); Jáuregui (2007); Méndez Rodríguez (1999); Ochoa (2020)
Transmisión y medios	Medios de comunicación	Camacho (2023); Chaparro (2017); Contreras (2016); Henriques (2011); Martínez (2012); Maciel y García (1998); Ochoa (2020); Vázquez (2017)
	Migración de géneros	Chamorro (2009, 2016a, 2016b); Chaparro (2016); De la Rosa (2023); Gutiérrez (2014)
Socio-cultural	Migración y turismo	Sandoval (2016); Sandoval y Arellano (2020)
	Instrumentos y saberes	Amós (2023); Chapa (2016); Godina (2024); Rosado (2016); Sheehy (2006); Godina (2025)

Nota. La tabla presenta una síntesis de la revisión documental realizada durante el proceso de investigación hasta marzo de 2026; no todas las fuentes consultadas se abordan de forma explícita en el desarrollo del artículo.

Fuente: Elaboración propia.

De estas referencias, los únicos trabajos que se aproximan a las características del estudio que ahora se desarrolla son los catalogados como “instrumentos musicales y saberes”. De ellos, los más interesantes son los siguientes: Jesús Jáuregui (2007) da un contexto formidable del trabajo que se ha hecho con la inclusión del mariachi en las universidades en Estados Unidos; sin embargo, no se incluye el tema de internet, quizá atendiendo el año de publicación. El trabajo de Chapa (2016) aborda el proceso de cristalización de un proyecto educativo en Torreón, Coahuila, donde la guía musical

corre por parte de José Hernández, mariachero mexicano radicado en Los Ángeles, California. A su vez, Rosado (2016) indica la migración de saberes en Yucatán. Daniel Sheehy (2006) hace un interesante aporte histórico y pedagógico desde el contexto estadounidense; no obstante, las plataformas actuales escapan a esa temporalidad. Godina y Velázquez (2025), en un apartado de su texto, proponen la idea de estar ante “El arte de los sonidos mariacheros” (p. 194).

Adicionalmente, están los ya mencionados trabajos (las historias de vida) sobre algunos mariacheros, donde se habla indirectamente de la circulación de saberes, además de la citada tesis de maestría. De esta manera, este trabajo contribuye a abordar un vacío académico sobre el tema ya referido, en el cual se toma en cuenta la actualidad y el intercambio también se da en el espacio digital.

Marco teórico

Es preciso indicar que migración se entiende como el “Movimiento de personas de una región geográfica a otra, especialmente entre sociedades nacionales, que se generalizó a lo largo del siglo XX” (Giddens & Sutton, 2015, p. 74), esto en cuanto a la migración internacional, mientras que la movilidad al interior de un país es la migración interna (Giddens & Sutton, 2015, p. 75). Una categoría de las migraciones es la inmigración, donde

Este término se utiliza asumiendo la perspectiva del lugar de destino. Un país (o región) es receptor de inmigrantes, al igual que las personas que encabezan estos movimientos, que se definen como inmigrantes en relación con los habitantes del país (o sociedad) que los acoge (Oso, López-Salas & Muñoz, 2023, p. 47).

Al ser la inmigración un fenómeno fundamental en el mariachi en Monterrey, esta definición esclarece desde dónde se entiende dicho concepto (la sociología de las migraciones), y más, cuando las personas no se desplazan “solas”, como lo indica Miguel Olmos:

En el mundo entero la migración musical no es algo novedoso, todas las melodías, los instrumentos, sonidos y géneros musicales se han movido incesantemente a lo largo y ancho de la historia de la humanidad. Sin embargo, en la actualidad los medios para difundir estas músicas han facilitado la apropiación de los mismos en lugares muy distantes de los que se produjeron originalmente (2012, p. 11).

Otro de los conceptos que se emplean es el de saber, ya que cuando estos ingresan a un plan de estudios de una institución educativa se convierten en “saber experto” (Benavidez, Chávez, Infante & Moreno, 2009/2014, p. 7). En el caso de los saberes del mariachi, ya se han convertido en saber de dicha categoría. En Estados Unidos ingresaron a la Universidad de California en Los Ángeles en 1962 (Jáuregui, 2007, p. 380), mientras que en México los esfuerzos como los de la Escuela de Mariachi Ollin Yoliztli, en Ciudad de México y La Cátedra José Hernández, en Torreón, se cristalizaron en 2013 (UDUAL, 2013) y 2014 (Chapa, 2016), respectivamente. Para el año 2019, la Cátedra José Hernández también comienza en la Universidad Veracruzana (Benjamín, 2019).

En torno a este concepto de saber y la actualidad del mariachi es necesario abordar los tipos de educación: formal, informal y no formal. De acuerdo con Chargoy-Espinoza “La Educación formal

es un concepto que se utiliza para definir a todo el proceso de formación y aprendizaje impartido por los establecimientos educativos oficiales de una sociedad” (2023, p. 22). Con ella se accede a certificaciones y títulos, tiene plazos y metas (2023, p. 22). Por su parte, la educación informal “se obtiene de manera no estructurada, en familia y el contacto con las demás personas” (2023, p. 22), “se da de forma no intencional y no planificada, en la propia interacción cotidiana. Es la acción difusa y no planificada que ejercen las influencias ambientales” (2023, p. 23). Finalmente, la educación no formal “es aquella que tiene una planificación y una organización, pero se desarrolla fuera del espacio de la escolaridad obligatoria” (2023, p. 22), es “aquella a la cual el sujeto acude libremente y se capacita no solo para desarrollar una labor específica, sino que le permite disfrutar de su tiempo libre y de sus espacios de ocio” (2023, p. 23).

Al respecto de estos tipos de educación, desde la experiencia personal de uno de los autores de este documento (Godina), se ha observado que las tres están presentes a través de los estudios formales en torno al mariachi: en alguna institución de formación profesional (no en Monterrey); la educación informal que se da en los músicos que crecen en un entorno familiar/social adquiriendo conocimientos no organizados sobre el mariachi; y lo no formal al tomar clases particulares, al instruirse con tutoriales, entre otras. Lo importante aquí será evidenciarlo a través del dato empírico.

Chargoy-Espinoza (2023) menciona que “La educación es un proceso de socialización y enculturación de las personas a través del cual se desarrollan capacidades físicas e intelectuales, habilidades, destrezas, técnicas de estudio y formas de comportamiento ordenadas con un fin social” (p. 21). De esta idea resulta interesante el concepto de enculturación, ya que el contexto regiomontano tiene sus características propias, donde se ha construido y se construye la idea de lo que es un mariachi. En este sentido, el antropólogo Marvin Harris (1983/1998) menciona que la endoculturación (así llamada en antropología) es la “experiencia de aprendizaje parcialmente consciente y parcialmente inconsciente [sic] a través de la cual la generación de más edad incita, induce y obliga a la generación más joven a adoptar los modos de pensar y comportarse tradicionales” (p. 21). Sin embargo, esto obliga a pensar en otro proceso, la aculturación, y más, con la proximidad a los avances tecnológicos, ya que las influencias sobre qué es un mariachi ahora vienen también de otras partes.

En cuanto al concepto de aculturación, Kottak (1996/2010) menciona que es ese “intercambio de características culturales que resultan cuando grupos tienen contacto continuo de primera mano. La cultura de cualquier o ambos grupos puede ser cambiada por este contacto” (p. 39). Lo que interesa aquí son las permanencias y/o cambios que suceden en la cultura local y, especialmente, en torno a la circulación de saberes. Así, se podría tener una visión más objetiva sobre cómo se reconfigura la percepción de lo que es el mariachi en lo local.

Metodología

Este trabajo se desarrolla a través de dos métodos para poder llevar a cabo sus objetivos. Uno de ellos es el documental, el cual, principalmente, permitirá seleccionar, organizar e interpretar el material que contribuya al bosquejo de cómo trascendieron las acciones de los mariachis en la segunda mitad del siglo XX; el otro es el etnográfico, el cual “busca comprensión por medio de métodos

cualitativos tales como la observación participante, la entrevista en profundidad y otros, que generan datos descriptivos” (Bogdan & Taylor, 1987/2013, pp. 19-20). En cuanto al método etnográfico, cabe mencionar que, al ser uno de los autores parte del objeto de estudio, tiene la ventaja de acceso a interacciones y conocimientos que solo consigue la faceta del músico, sin embargo, esta pertenencia puede causar algún sesgo, por ello, es importante referir el conocimiento de la etnografía reflexiva. Así, “[quienes investigan] intentan, reflexivamente, comprender sus posiciones en las culturas en estudio, y representar esas posiciones en etnografías, incluyendo sus posturas epistemológicas, sus relaciones a las prácticas culturales e individuos estudiados, y sus relaciones a sus propias prácticas culturales” (Barz & Cooley, 2008, p. 20).

Una vez expuestos los métodos a emplear, es necesario describir cuáles fueron las estrategias que se siguieron.

- 1) Revisión de documentos que aportaron datos sobre las contribuciones de mariachis en la cultura regiomontana a través de la docencia. Así se estableció la contribución de los inmigrantes a la cultura del mariachi en Monterrey.
- 2) En cuanto a la observación participante, se puede decir que antecede a este proyecto, ya que uno de los autores funge como integrante del mariachi que se empleó como muestra. Ingresó al ensamble en octubre de 2025; con ello la comprensión sobre la circulación y adquisición de saberes se volvió más objetiva.
- 3) Las entrevistas en profundidad para el presente texto se realizaron en viernes y sábado (20 y 21 de marzo), que son los días cuando más trabajo hay para los mariachis. Se llevaron a cabo al interior del transporte de la agrupación, esto contribuyó a un ambiente de más confort para los informantes. Se realizó una entrevista a cada uno de los integrantes, es decir, diez.
- 4) Se interpretaron los datos obtenidos bajo las perspectivas de la endoculturación y la aculturación.

Para este último paso, la interpretación, es importante la concepción de Geertz (1973/2003) sobre la etnografía:

hacer etnografía es establecer relaciones, seleccionar los informantes, transcribir textos ... pero no son esas actividades, esas técnicas y procedimientos lo que definen la empresa. Lo que la define es cierto tipo de esfuerzo intelectual: una especulación elaborada en términos de, para emplear el concepto de Gilbert Ryle, “descripción densa”. (p. 21)

Cabe mencionar que se seleccionó como muestra al mariachi Sonidos de Monterrey, ya que su alineación está conformada por mujeres y hombres de diferentes edades, trayectorias y formación, además de contar con la visión de una integrante foránea, lo cual puede contribuir a ver las acciones desde una perspectiva “ajena”. Así, se tratan de interpretar las palabras y acciones de los músicos abordados. Aunque el estudio se centra en una sola agrupación, esto no implica una visión sesgada, ya que en el ámbito de los mariachis la movilidad es una constante entre sus miembros, con lo cual la trayectoria individual de cada integrante le da un aporte más allá del mismo grupo.

Mientras que en el apartado de Resultados se exponen los datos más a manera de descripción tratando de avanzar en la interpretación, en la parte llamada Discusión se trata de establecer una interpretación más precisa y un diálogo crítico con lo expuesto en el apartado inmediato anterior.

Resultados

Mariachis inmigrantes y los impactos de la transmisión de saberes

Los documentos abordados no tienen como eje principal la circulación de saberes, sin embargo, a través de ellos se presentan los siguientes hallazgos. El primero de ellos es que la estancia del mariachi jalisciense Los Palmeros de Guadalajara, en tierras regias (aprox. 1955-1961), marcó un antes y un después en la cultura del mariachi en Monterrey. A su llegada, trajo consigo algunas costumbres como el cuarto, que era el espacio para ensayar y guardar sus cosas, y, precisamente, el ensayo (Godina, 2014, pp. 33, 60). Esta perspectiva que comparte el ya finado Arturo González, quien fuera guitarrista y representante en algún tiempo del mariachi local Cuauhtémoc, hace evidente la influencia de este grupo:

Los Palmeros también vinieron aquí, fueron nuestro ejemplo. Nos animaron. Ellos nos animaron a lo ‘clásico’, a lo ‘semi clásico’. En ese entonces tocar “Las bodas de Luis Alonso”, “Poeta y campesino”, “Caballería ligera”, era una cosa fabulosa. Y se hizo famoso ese mariachi. Muy famoso y muy bueno, mariachi Los Palmeros, de Ramiro Jáuregui (Godina, 2014, p. 60)

El segundo hallazgo, que es un secreto a voces en los mariachis de la vieja guardia, es la trascendencia de un primer músico inmigrante en diferentes rubros. Se trata del potosino Marcial Puente, quien llegaba a Monterrey en 1957 (Godina, 2015, p. 27). La aportación de Arturo González ya indica que los grupos locales se animaron con un repertorio más exigente, pero a nivel individual Puente se animó a hacer lo que nadie había hecho. Aunque no se tiene información de que Marcial Puente se dedicara a dar clases particulares, amén del caso de José Trinidad Barrios que se menciona más adelante, se sabe que ensayó a varios grupos, como el Cuauhtémoc y Jalisco (Godina, 2015, pp. 30-33) y, al menos en el segundo, de acuerdo con pasadas comunicaciones personales con su representante, Francisco Arriaga, Marcial sí cobraba los ensayos. A pesar de ello, los saberes circularon a través de sus adaptaciones, arreglos y composiciones en partituras, ensayos, concursos a nivel local y nacional, además de las producciones discográficas (Godina, 2015, pp. 30-36). Algunas presentaciones de televisión donde se tocan sus obras aún circulan en internet (Fer Vihuela68, 2023). Marcial Puente murió en 1999.

El tercero sería que José Trinidad Barrios es quizá el primer mariachi inmigrante que fungió como docente de manera más clara. Este músico oriundo de Sombrerete, Zacatecas, llegaría a Monterrey en 1968. Destaca que en la Sultana del Norte siguió instruyéndose, aprendió del ya mencionado Marcial Puente y Pedro Cortines (este último no era mariachi), mientras en el plano nacional acudía con los músicos clásicos Luis Fonseca Zavala, Roberto Blanco, y con el mariachero Crescencio Hernández (Godina, 2022, pp. 145- 148). A excepción de Marcial, con todos los demás maestros estudió trompeta.

Su labor como profesor se dio a través de clases individuales y grupales. En las individuales enseñaba trompeta y rítmica y métrica, donde una buena cantidad de mariachis estuvieron bajo su tutela; muchos de ellos aún en activo. Esta actividad la ejercería también en los Estados Unidos, en el MECA (Multicultural Educational and Counseling Through The Arts) (Godina, 2022, pp. 148-154). En cuanto a arreglos, transcripciones, grabaciones y más, está su dirección del mariachi Cuauhtémoc, el mariachi Juvenil del Valle, las grabaciones con Mario Saucedo, por mencionar algunas (Godina, 2022, pp. 148-151). Cabe mencionar que uno de los autores de este artículo, en este caso Godina, tomó clase de rítmica y métrica con Barrios cerca de 1997 o 1998. José Trinidad Barrios murió en 2004.

El cuarto hallazgo sería que de esa generación de músicos inmigrantes el único que está vivo y sigue en activo es Francisco Castañeda, quien es originario de Tlaltenango, Zacatecas y llegó a Monterrey en 1987 (Godina, 2023, p. 74). Además de destacar en la dirección de agrupaciones y la interpretación, un punto que se reconoce en este músico es su faceta como docente. Como se lee a Mario Eguía Urista en uno de los trabajos, quien es uno de los actuales maestros de trompeta en la Facultad de Música de la UANL, queda claro que Castañeda vino a aportar algo diferente.

eran muy largas [sus clases, no se fijaba en el tiempo], empezábamos a calentar ... se enfocaba a un poquito de todo ... se enfocaba en la lectura; y en la trompeta, pues en la técnica, yo le llamo la 'técnica chilanga' o la forma mexicana, ¡verdad! pues se enfocaba a cerrar los labios, a tener fuerza en la boca ... técnicamente tiene muchos recursos ... para tocar súper agudísimo, súper fuerte, su sonido muy grande, mucho virtuosismo ... interpretación también. (Godina, 2023, p. 76)

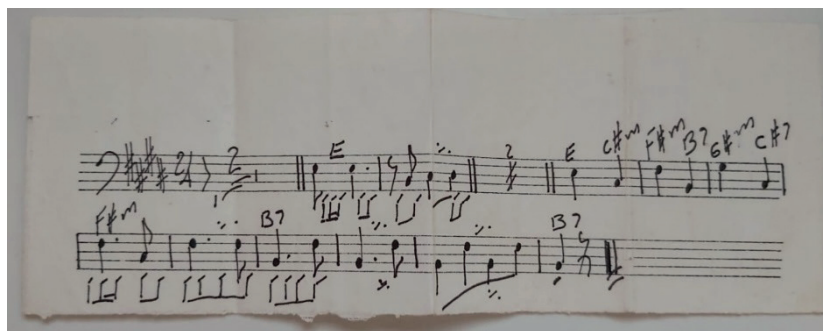
Finalmente, se tiene el caso de Ricardo Raigoza, un músico poblano que llegaría a la Ciudad de Los Niños de Monterrey en 1957 (R. Raigoza & L.A. Gutiérrez, comunicación personal, 9 de abril 2012). Aunque no hay aún trabajos específicos que registren su actividad como docente, Raigoza destaca como uno de los músicos con más alumnos en la historia del mariachi en Monterrey, amén del caso del mariachi de la Ciudad de los Niños, donde también contribuyó. Mayormente se conoce de su labor con agrupaciones de jóvenes en secundarias y mariachis juveniles, lo cual fue común en el fin del siglo XX y el principio del XXI, ya que en esa temporalidad uno de los autores fue su alumno y conoció a la mayor parte de los mariachis que crecieron bajo su guía, además de que en los últimos años jóvenes mariachis se han presentado también como sus alumnos. Muchos de los músicos que Raigoza formó no tienen ascendencia directa relacionada al mariachi. Ricardo Raigoza murió en 2015.

Hasta aquí se han podido mencionar cinco casos de músicos inmigrantes que destacaron en la circulación de saberes en la cultura mariachera de Monterrey. La educación no formal se hizo presente en la transmisión de saberes de manera individual o grupal, es decir, a través de las clases particulares y los ensayos, mientras que la educación informal se pudo dar al participar en una producción musical, al escuchar esa grabación, al tocar un arreglo o composición, al trabajar con ellos. Ejemplo de esto último es cuando, quien escribe, recibió de José Trinidad Barrios un pedazo de papel pautado con los acordes de la introducción del popurrí *Mis caballos*, del mariachi Vargas de Tecalitlán, esto en los primeros años del siglo XXI, cuando laboraban juntos en el mariachi Regiomontano, de José Reyes Originales.

Sobre la endoculturación y aculturación de este apartado, se abordarán en la Discusión.

Figura 1

Acordes de la introducción del popurri “Mis caballos” por José Trinidad Barrios, ca. 2001



Fuente: Ramiro Godina Valerio

Mariachi Sonidos de Monterrey y la actualidad de los saberes

En la Tabla 2 se pueden apreciar los datos ya organizados que se recopilaban a través de las entrevistas en profundidad. A raíz de lo expuesto en la tabla se pueden indicar los hallazgos que a continuación se señalan.

En cuanto a la variable inmigración, este fenómeno peculiar en los grupos de la segunda parte del siglo XX en Monterrey no tiene la misma presencia en la muestra, la cual representa lo que va del siglo XXI. Solamente una persona de las once que integran esta agrupación es foránea, y específicamente, de Cholula, Puebla. Su llegada no tiene ningún vínculo laboral con el mariachi. Junto a la variable inmigración y la variable endoculturación está el tema de la ascendencia mariachera. Resulta interesante visualizar que para el año 1989, de acuerdo con el ya mencionado registro sindical, se encuentra una generación de jóvenes que son descendencia directa de los inmigrantes (Godina, 2023, p. 65), mientras que en la muestra de esta investigación solamente cinco de los integrantes tienen ascendencia mariachera en la generación inmediata anterior. Este es un indicador del crecimiento en el número de agrupaciones, donde personas ajenas a ese quehacer acaban enrolándose en esta música.

En cuanto a la variable saberes, es necesario revisarlo desde los conceptos de educación formal, no formal e informal. En el caso de los saberes en la modalidad educación formal, Cecilia, Cristina y Ramiro han adquirido conocimientos en instituciones de nivel superior, aunque no en música de mariachi sino en música clásica. Como ya se mencionó, actualmente en Monterrey no existe oferta educativa que se enfoque en la música de mariachi.

En cuanto a la modalidad de educación no formal, es decir, clases particulares, talleres, clases maestras, etc., solamente dos personas no han realizado esta actividad. Resulta importante que Obed, Ramiro y Hugo representan ese eslabón entre generaciones desde el punto de vista de los saberes, ya que los tres, por ejemplo, recibieron clase de Ricardo Raiogza y al menos los dos últimos tienen faceta como docentes actualmente. Cabe destacar, aunque no se menciona, el respaldo que algunos integrantes han recibido en su formación a través de clases con músicos de formación clásica. Por mencionar un

ejemplo, está el caso de Luis Eguia, quien estudió trompeta con Susumo Araki y Juan Manuel Arpero. Otro aspecto para resaltar es que solamente en dos casos se han establecido clases en línea, como en el caso de Hugo Torres, quien tomó una clase de arpa con Jair Aguilar, quien reside en Ciudad de México, mientras que Ramiro Godina fue instruido cerca de seis meses por el maestro de guitarrón Marco Santiago, radicado en Ciudad de México también.

En cuanto a los saberes a través de una educación informal, hay muchas vertientes. Una de ellas corresponde a quienes reciben estos conocimientos con los padres o compañeros, generalmente en contextos de poca certeza, es decir, cuando se pueda y en donde se pueda. En la Tabla 2 aparecen como “apoyo”, ya que no existe una clase como tal. Otra manera es cuando se toca con alguien que, al escucharlo, al preguntarle o, cuando corrige a alguien, se aprende algo. Incluso, en el momento de ir en el transporte, al escuchar música, alguna charla, o más, todo suma a esta modalidad.

Respecto de la variable endoculturación, una primera evidencia de la misma se da en los músicos que tienen ascendencia mariachera. Esto ejemplifica lo compartido por Luis Eguia, uno de los trompetistas del grupo, quien menciona:

[su papá] Me decía las notas y las posiciones, porque ya tenía como que un sonido, por la banda de guerra, entonces... y sí fue mucho de imitar, porque como él escuchaba mucha música de mariachi, de Miguel Martínez [ícono del mariachi], de trompetistas de jazz como Hal Hirt, entonces, como quiera, tenía una referencia yo, en el oído, de cómo... o cómo creía yo que debería de sonar la trompeta (L. G. Eguia, comunicación personal, 21 de marzo de 2026).

Incluso resulta interesante que, en el caso del mismo músico, ser mariachi haya sido una imposición, ante la percepción de su papá de que la escuela no aseguraba el futuro (L. G. Eguia, comunicación personal, 21 de marzo de 2026). Pero esta percepción de su padre se apoya cuando Luis menciona “[que su papá] siempre ha trabajado mucho y antes trabajaba todo el día todos los días, lo veíamos muy poco” (L. G. Eguia, comunicación personal, 21 de marzo de 2026). Esto sugiere que en el pasado existió una bonanza laboral en el mariachi local.

Otra manera de endoculturación, la cual se vincula ya con la variable saberes, ocurre al momento de trabajar. Esto se hace evidente cuando Luis Eguia recuerda “pero fue por imitación al sonido de don Pancho [Francisco Castañeda], que era otro sonido, que no... yo no había conocido a nadie que tocara como él. Todavía no he encontrado” (L. G. Eguia, comunicación personal, 21 de marzo de 2026). Ejemplo también de la educación informal.

La última variable es la de aculturación. Esto se hace evidente cuando se encuentran la influencia clásica y la mariachera, como en el caso de Luis, quien termina reorganizando sus ideas al entrar en contacto con otra influencia

cuando comencé con Susumo se me hizo un poquito de obsesión con la técnica ... buscaba muchas cosas en línea, videos de ideas de otros trompetistas, sobre todo me metí mucho en la música clásica. En esos años vino el maestro Arpero ... técnicamente me cambió toda la idea, pero ya era más o menos de lo mismo ... cuando llegó Arpero él nos cambió esa idea a muchos

que estaban en la escuela, dijo ‘la música es música, entonces no hay por qué separar el sonido del clásico del mariachi del popular, es la misma técnica, pero es mucho de frasear con el cuerpo completamente ... vino a unificar, ya terminó unificando lo que yo había aprendido antes con lo que tenía con Susumo, y lo... hice ya una bola, y ahí fue donde salió como que más mi... una profesión muy personal, un sonido muy, muy personal. (L. G. Eguía, comunicación personal, 21 de marzo de 2026)

Otra manera de apreciarlo es cuando un inmigrante acaba adaptándose al lugar de destino y ajusta lo aprendido previamente para integrarlo a las prácticas del nuevo entorno, como en el caso de Alejandra, quien menciona

algo que diferencia mucho de allá [Puebla] y de acá [Monterrey] es que allá hay muchos músicos que también son muy buenos, pero sí nos enseñamos mucho a utilizar la partitura, desde las mañanitas ... y aquí es un poquito más libre ... lo que he aprendido más aquí es más a oído, no tanto de nivel académico. (C. A. Coyotl, comunicación personal, 20 de marzo de 2026)

Tabla 2

Datos de los músicos del mariachi Sonidos de Monterrey en torno a los saberes

Nombre y función	Nacimiento	Inicio y antecedente musical	Adquisición de saberes	Saberes y maestros mariachis
Hugo Torres (director, violín, arpa, voz)	Guadalupe, N.L. 1984	1996-97 (Violín) Ninguno	No formal: Violín, arpa Informal: Vihuela, guitarrón	Ramón González (clase-violín) Juan Francisco Godina (apoyo-violín) Noé Celis (apoyo-vihuela y guitarrón) Ricardo Raigoza (a nivel grupal) Jair Aguilar (clase y apoyo-arpa)***
Eduardo Breceda (Acordeón, voz)	Guadalupe, N.L., 1986	2012-13 (Acordeón) Tíos músicos	No formal: teclado Informal: autodidacta acordeón, en la práctica	No maestros de mariachi
Cecilia Coyotl (Violín, voz)	Cholula, Puebla, 1997	2015 (Violín) Padre	Formal: Canto, TMM, FAMUS,* UANL (estudiante. Estudios previos en Puebla) No formal: violín (Puebla) Informal: en la práctica	Emiliano Alberto Luna (violín, clase en Puebla)**

Cristina Cardona (Violín, voz)	Monterrey, N.L., 1997	2022 (Cantante) Ninguno	Formal: Canto, TMM y Licenciatura (inconclusa), FAMUS, UANL No formal: Violín Informal: En la práctica	Hugo Torres (clase-violín)
Ramiro Godina (Violín, voz)	Monterrey, N.L., 1980	1994-95 (Guitarra) Ninguno	Formal: Propedéutico y Licenciatura, FAMUS, UANL No formal: violín, guitarra, vihuela, guitarrón Informal: en la práctica	Jesús Carrillo, Carlos Enriquez**, Víctor Cárdenas** (clase-vihuela) Marco Santiago (clase- guitarrón)*** José Trinidad Barrios, Alfonso Escobar (armonía, rítmica y métrica) Grupal (José Hernández, Ricardo Raigoza)
Josué Ruíz (Guitarra, voz)	Monterrey, N.L., 1998	2016 (Guitarra) Hermano y primo	Informal: En la práctica	Anselmo Hernández, Benito Facundo, Roberto Alvarado, Ramiro Godina Valerio (apoyo-guitarra)
Silvia Soria (Vihuela, voz)	Monterrey, N.L., 1971	2016 (Guitarra) Familia	No formal: Guitarra, vihuela Informal: en la práctica	Luis Alfredo Martínez, Héctor López (clase-vihuela)
Juan de Dios Lazarín (Guitarrón, voz)	Monterrey, N.L., 1991	2012 (Violín) Abuelo y padre	No formal: Secundaria Guitarra, tololoche (secundaria) Informal: Violín, guitarrón	Guillermo Lazarín (apoyo- violín) Sergio Pérez, Gerardo Contreras (apoyo-violín) Edén Vega, Luciano Vázquez, Luis Alfredo Martínez (apoyo- guitarrón)
José Estrada (Trompeta)	Monterrey, N.L., 2001	2017 (Trompeta) Familia	Informal: Trompeta En la práctica	José Estrada (padre), Vicente Orozco, Esdras López (apoyo- trompeta)
Obed del Ángel (Trompeta, voz)	Guadalupe, N.L., 1989	2002 (Trompeta) Padre y hermano	No formal: Solfeo, trompeta Informal: Trompeta en la práctica	Vicente Orozco, Yasmani Gómez, Efrain Villarreal, Ricardo Raigoza, José Pérez (apoyo-trompeta. Solo una clase con José Pérez)
Luis Eguía (Trompeta, voz)	Monterrey, N.L., 1982	1998 (Trompeta) Familia	No formal: Trompeta, solfeo Informal: En la práctica	José Hernández**

Nota:

**Técnico Medio en Música (TMM), Facultad de Música (FAMUS), Universidad Autónoma de Nuevo León*

***Clases con maestros fuera del Nuevo León*

****Clase en línea con maestros fuera de Nuevo León*

Fuente: Elaboración propia.

Al ser una generación que experimentó lo análogo y lo digital, es importante dimensionar la presencia de lo digital en la adquisición de saberes. En ese sentido, las herramientas con más uso, de acuerdo con las entrevistas, son las que aparecen en la Tabla 3. Ya se discuten estos datos en el siguiente apartado.

Tabla 3

Uso de plataformas y aplicaciones digitales en la práctica del mariachi

Plataforma / aplicación	Usuarios	Uso principal
YouTube	Todos	Audición de canciones (ajuste de velocidad), consulta de tutoriales (ej. Vihuela TV) e información técnica.
YouTube Music	1	Referencia y reproducción de audio.
Spotify	4	Escucha de repertorio a interpretar (uso extendido en la práctica grupal).
Partituras	1	Consulta de notación musical.
Moises	3	Separación de pistas y estudio de instrumentos específicos.
Facebook	1	Acceso a clases en línea.
Master Violin Tuner y afines	1	Afinación de instrumentos (alternativa a afinadores digitales físicos).
Piano View y afines	1	Revisión de armonías y melodías.
Metronome Beats y afines	2	Guía rítmica para practicar velocidad.
MuseScore	1	Escritura y edición de partituras.

Nota. Estos datos corresponden a las opiniones vertidas en las entrevistas.

Fuente: Elaboración propia.

El acceso a esta información contribuye a una menor dependencia de las clases, ya que muchas dudas técnicas, armónicas, rítmicas y demás se pueden resolver mediante estas herramientas. Así, al preguntar por sus principales referencias en su instrumento, todos miran hacia otras ciudades, incluso fuera de México.

Otros datos interesantes antes de continuar

Aunque ya no son parte de las variables en las que se indagó, parece pertinente compartir lo siguiente: los motivos por lo que los informantes se iniciaron en el mariachi varían, algunos casos son por invitación (incluso cuando no tocaban ningún instrumento ni tenían nociones de teoría musical), otros porque sus padres son mariachis, uno por iniciativa propia. De esto se desprende el tema de la inmediatez y una de las finalidades de formar mariachis, la cual parece ser común y de la cual se habla más adelante. En cuanto a la inmediatez, se tiene el caso del inicio de Obed, quien menciona

[Yazmani Gómez, su hermano] él fue el que me enseñó *Las mañanitas*, *En tu día*, *Hermoso cariño*, *Morenita mía*, *Mariachi loco*, *Mi cariñito*, creo que fue un repertorio pequeño, corto, de como... unas quince canciones, y ya con eso empecé a producir [económicamente] mi primer diez de mayo. (O. I. del Ángel, comunicación personal, 20 de marzo de 2026)

El trabajo de campo ejemplifica que pocos mariachis actualmente siguen preparándose a través de una educación formal y/o no formal, pero esto se explica ante la flexibilidad laboral que ofrece el mariachi, de ahí también que personas ajenas a este tipo de ensamble y a la música se integran a las filas de una agrupación sin mayor problema. En este sentido y continuando con el tema de una de las finalidades de formar mariachis, que quizá actualmente es común (este quizá es porque aún no hay registro académico, pero entre los mariachis se sabe), es lo que comparte Hugo Torres al mencionar que cuando empezó

ellos siempre forman [el mariachi donde lo invitaron al inicio], pero tienen una... un objetivo diferente. Su objetivo es formar gente rápido para el tipo de negocio que ellos buscan [llevarlos de gira a Estados Unidos]. No tanto una formación musical para crecer. (H. H. M. Torres, comunicación personal, 21 de marzo de 2026)

Discusión

En cuanto al primer objetivo específico, quedó explicitado que la inmigración de personas y sus saberes fue fundamental en la cultura del mariachi en Monterrey en la segunda parte del siglo XX. Fue a través de la práctica o la educación informal que los ensambles y los músicos fueron inspiración o ejemplo a seguir. Muestra de ello es que Los Palmeros de Guadalajara siguen presentes en la cultura través de los ensayos y los cuartos, dos de sus aportaciones. Barrios, Marcial y Castañeda (este último aún en activo) siguen presentes a través de arreglos, transcripciones, composiciones, discografías y en las anécdotas que aún circulan entre los mariachis. Los tres, junto con Raigoza, también están presentes a través de sus propios alumnos, en ellos se replica la técnica, el repertorio, los adornos. Esto se puede presentar consciente e inconscientemente cuando sus alumnos fungen como maestros.

Precisamente, otra manera de trascender sería a través de la educación no formal, es decir, en

las clases. Aunque no todos se dedicaron a esta actividad con el mismo énfasis, quienes lo hicieron sí influyeron significativamente en la formación de músicos de mariachi. De esta manera, las aportaciones consultadas (y la que ahora se escribe) contribuyen al conocimiento sobre el tema, sin embargo, sigue faltando un trabajo especializado sobre ello. Lo que sí queda claro es la línea cronológica de influencias, por ejemplo, Los Palmeros de Guadalajara-Marcial Puente-José Trinidad Barrios, mientras que Ricardo Raigoza también aprendió de ellos, ya que trabajaron juntos. Castañeda, quien llegó más tarde a Nuevo León (1987), traía otra escuela, lo que ya mencionaba Mario Eguía como “chilanga”.

En cuanto al segundo objetivo específico, aunque los saberes de la generación anterior aún están presentes de manera consciente o inconsciente, ya hay un “abismo generacional” del cual habla Marvin Harris, donde las pautas de una generación no se replican con exactitud en la siguiente, o simplemente, se añaden pautas nuevas (1983/1998, p. 23). Este abismo está representado por la llegada de internet, ya que propicia que los saberes escapen de los lugares tradicionales, en este caso, los espacios físicos de interacción de estos músicos. Además, los maestros o apoyos mariacheros que referencian los músicos abordados sí mantienen aún el vínculo con los anteriores (uno en activo de los mencionados es inmigrante), pero ahora se agrega la descendencia de los inmigrantes, maestros nacionales e internacionales, además de los canales de YouTube.

En cuanto al tercer objetivo específico, como ya se mencionaba, la endoculturación que se lograba a través de las interacciones de estos músicos en el espacio físico y el impacto de la televisión local donde participaban los mariachis semana tras semana (aunque esto no se mencionó), se vio modificado con la llegada de otras influencias, desde otras latitudes a través de internet.

Ante este panorama, la aculturación que ahora se da es entre varias culturas a través de internet, en ello se perfila cada una de las actividades en torno al mariachi, es decir, qué es ser un vihuelista, un arreglista, entre muchas otras. Sin embargo, un concepto que se deberá abordar en otro trabajo es el de hibridación, ya que los músicos y el ensamble acaban por seleccionar un aspecto de cada influencia, construyendo un híbrido, como expone uno de los informantes clave.

Finalmente, el impacto de los saberes provenientes de los músicos inmigrantes de la segunda mitad del siglo XX en la generación actual (perteneciente a la era digital) siguen estando presentes y lo seguirán estando de manera consciente o inconsciente, mientras los músicos que fungen como eslabón entre una generación y otra estén activos; cuando ya no lo estén, quedarán arreglos, técnicas, lenguaje y más, pero es evidente que estos van desvaneciéndose al paso del tiempo y con la llegada de internet.

Conclusiones

Este esfuerzo académico ha mostrado el potencial de un tema hasta ahora poco abordado en el mariachi, como es la circulación de saberes. Este representa una oportunidad para una aproximación desde diferentes enfoques y disciplinas. El fin de este aporte sería invitar a la reflexión sobre este quehacer y a la motivación para realizar futuros trabajos. Las limitaciones que este artículo presenta son en torno a la profundidad de evidenciar los elementos que perduran y/o se modifican en esta práctica de una generación a otra, pero esto ameritaría un estudio de mayor alcance.

Referencias

- Barz, G. & Cooley, T. (2008). Casting shadows: Fieldwork is dead! Long love fieldwork! En G. Barz & T. Cooley (Eds.), *Shadows in the field. New perspectives for the fieldwork in Ethnomusicology*, (pp. 3-24). Oxford University Press.
- Benavidez, B., Chávez, G., Infante, J., & Moreno, D. (2014). *Contexto Social de la Profesión: Enfoque educativo por competencias*. Universidad Autónoma de Nuevo León. (Obra original publicada en 2009).
- Benjamín, A. (2019, 30 de enero). *Instaura la Universidad Veracruzana, la cátedra José Hernández*. Al Calor Político. <https://www.alcalorpolitico.com/informacion/instaura-la-universidad-veracruzana-la-catedra-jose-hernandez-280231.html>
- Bogdan, R. & Taylor, S. (2013). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Paidós. (Obra original publicada en 1987).
- Chapa, R. (2016). Cátedra José Hernández: Respuesta integral a la recomendación de la UNESCO para la defensa del mariachi torreonense. En L. Ku (Ed.), *El mariachi: regiones e identidades* (pp. 309-317). El Colegio de Jalisco; Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco.
- Chargoy-Espinoza, M. (2023). Educación formal y no formal en México: análisis comparativo y perspectivas de mejora. *Revista Metropolitana de Ciencias Aplicadas*, 6, (3), 19-24, Universidad Metropolitana. <https://remca.umet.edu.ec/index.php/REMCA/article/view/604/600>
- Fer Vihuela68. (2023, 14 de octubre). *Sones de mariachi de Blas Galindo - Mariachi Cuauhtémoc* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=uzVL6DxH2vc>
- Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Gedisa. (Obra original publicada en 1973).
- Giddens, A., & Sutton, P. (2015). *Conceptos esenciales de Sociología*. Alianza Editorial. <https://asociacionvenezolanadesociologia.org/wp-content/uploads/2023/07/Conceptos-esenciales-de-sociologia.pdf>
- Godina Valerio, R. (2014). *Historia social del mariachi en Monterrey a través de sus plazas, 1950-2000*. [Tesis de maestría, posgrado de la Facultad de Artes Visuales, Universidad Autónoma de Nuevo León] Repositorio académico digital UANL. <http://eprints.uanl.mx/13840/>
- Godina Valerio, R. (2015). Marcial Puente y su legado a la cultura mariachera de Monterrey. En L. Ku (Coord.), *El Mariachi: regiones e identidades* (pp. 25-37). Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco, El Colegio de Jalisco.
- Godina Valerio, R. (2022). José Trinidad Barrios y sus aportaciones a la cultura mariachera de Monterrey. En A. Camacho (Coord.), *Del mitote el fandango urbano. 20 años de investigación del mariachi tradicional* (pp. 141-158). El Colegio de Jalisco, Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco.
- Godina Valerio, R. (2023). Construyendo comunidad a través de la trompeta, la docencia y la escritura musical: El caso del maestro Francisco Castañeda. En R. de la Mora (Coord.), *Mariachi*.

- Práctica musical y construcción de comunidad* (pp. 63-81). El Colegio de Jalisco, Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco.
- Godina Valerio, R., & Velázquez, M. (2025). Tradición e innovación en el arte de los sonidos mariacheros: Hacia una aproximación desde la teoría de los ensamblajes. *Aitías, Revista de Estudios Filosóficos del Centro de Estudios Humanísticos de la UANL*, 5(10), 193–228. <https://doi.org/10.29105/aitias5.10-114>
- Harris, M. (1998). *Antropología cultural*. Alianza editorial. (Obra original publicada en 1983).
- Jáuregui, J. (2007). *El mariachi: Símbolo musical de México*. INAH-Conaculta-Taurus.
- Kottak, C. (2010). *Mirror for humanity. A concise introduction to cultural anthropology*. McGraw Hill. (Obra original publicada en 1996).
- Olmos, M. (2012). Introducción. En M. Olmos (Coord.), *Músicas migrantes. La movilidad artística en la era global* (pp. 11-20). El Colegio de la Frontera Norte; Universidad Autónoma de Nuevo León; Universidad Autónoma de Sinaloa, Bonilla Artigas Editores.
- Oso, L., López-Sala, A., & Muñoz, J. (2023). *Sociología de las migraciones*. Editorial Síntesis.
- Rosado, L. N. (2016). El aprendizaje de la música en los intérpretes de mariachi en Yucatán. En L. Ku (Coord.), *El mariachi: danzas y contextos* (pp. 85-99). El Colegio de Jalisco; Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco.
- Sheehy, D. (2006). *Mariachi music in America. Experiencing music, expressing culture*. Oxford University Press.
- UDUAL. (2013, 07 de junio). *Inauguran la Escuela de Mariachi Ollin Yoliztli; cuenta con 85 alumnos*. <https://udual.wordpress.com/2013/06/07/inauguran-la-escuela-de-mariachi-ollin-yoliztli-cuenta-con-85-alumnos/>

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

RECIBIDO: 26 de marzo de 2026

ACEPTADO: 18 de mayo de 2026

FECHA DE PUBLICACIÓN: 28 de julio de 2026

DOI: <https://doi.org/10.29105/de.v3i5.38>

■ Legitimidad cultural y poder simbólico en el campo teatral mexicano contemporáneo: Un análisis de los regímenes de le- gitimación

**Cultural legitimacy and symbolic power in
the contemporary Mexican theatrical field:
An analysis of the regimes of legitimation**

Rodrigo González Sánchez¹

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral

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

Contacto: info@cuartaparedteatro.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-2923-0707>

¹ Dramaturgo, director y productor teatral mexicano. Es maestrante en Investigación Teatral por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura a través del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli. Fundador de Cuarta Pared Teatro, ha desarrollado proyectos escénicos que articulan creación artística, investigación y gestión cultural.



Legitimidad cultural y poder simbólico en el campo teatral mexicano contemporáneo: Un análisis de los regímenes de legitimación

Cultural legitimacy and symbolic power in the contemporary Mexican theatrical field: An analysis of the regimes of legitimation

Resumen

Este artículo analiza las disputas por la legitimidad cultural que atraviesan la producción teatral contemporánea en México, entendiendo el teatro como un campo social en el que distintos agentes compiten por reconocimiento, visibilidad y autoridad simbólica. Más allá de una oposición simplificada entre teatro institucional y teatro comercial, se plantea que la legitimidad cultural se construye a partir de economías de valor cultural: sistemas de producción, circulación y reconocimiento en los que factores como la formación académica, la preservación patrimonial, la recepción de públicos, la sostenibilidad económica o la innovación escénica se transforman en capital simbólico. Desde un enfoque cualitativo de carácter analítico-interpretativo, el estudio se apoya en la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu, en diálogo con aportes de Howard S. Becker, Tomás Ejea y Néstor García Canclini, para examinar los diversos regímenes de legitimación presentes en el campo teatral mexicano. A partir del análisis de prácticas institucionales, universitarias, comerciales e independientes, el artículo propone un modelo analítico que permite comprender cómo se distribuye la legitimidad cultural y cómo se ejerce el poder simbólico en la producción teatral contemporánea. El trabajo contribuye a la discusión sobre políticas culturales, producción escénica y desigualdades simbólicas en el teatro mexicano.

Palabras clave: legitimidad cultural, poder simbólico, campo teatral, economías de valor cultural, teatro mexicano.

Abstract

This article examines the disputes over cultural legitimacy that cross-cut contemporary theatrical production in Mexico, understanding theatre as a social field where different agents compete for recognition, visibility, and symbolic authority. Beyond a simplified opposition between institutional and commercial theatre, the article argues that cultural legitimacy is constructed through economies of cultural value: systems of production, circulation, and recognition in which criteria such as academic training, heritage preservation, audience reception, economic sustainability, and scenic/stage innovation are transformed into symbolic capital. Using a qualitative, analytical–interpretive approach, this study draws on Pierre Bourdieu’s sociology of culture — in dialogue with contributions by Howard S. Becker, Tomás Ejea, and Néstor García Canclini — to examine different regimes of legitimation operating within the Mexican theatrical field. Through an analysis of institutional, university-based, commercial, and independent practices, this paper proposes an analytical model to understand how cultural legitimacy is distributed and how symbolic power is exercised in contemporary theatrical production. Ultimately, the study contributes to ongoing debates on cultural policy, stage production, and symbolic inequalities in Mexican theatre.

Keywords: cultural legitimacy, symbolic power, theatrical field, economies of cultural value, mexican theatre.

Introducción

Este artículo parte de una inquietud surgida de la observación del funcionamiento del teatro en México como un campo cultural atravesado por tensiones constantes entre distintos modos de producción, circulación y reconocimiento, pues en la práctica teatral contemporánea resulta cada vez más evidente que las discusiones sobre valor artístico, pertinencia cultural o profesionalización no se limitan a criterios estéticos o económicos, sino que se inscriben en disputas más amplias por legitimidad simbólica, entendidas no como un atributo inherente a las obras o a los creadores, sino como un proceso social mediante el cual determinados agentes adquieren autoridad para definir qué prácticas, discursos y trayectorias pueden ser reconocidos, sostenidos y proyectados dentro del campo teatral.

Esta preocupación se articula también desde una posición crítica y situada, suscitada por la lectura del texto de Denisse Anzures (2017) sobre la participación de producciones institucionales en los Premios Metropolitanos de Teatro. Más que discutir la validez de su postura, el interés radica en interpretar ese intercambio como un síntoma: una escena donde se vuelven visibles los regímenes morales que atraviesan el campo teatral mexicano y la persistente desconfianza hacia los dispositivos de visibilidad vinculados al mercado. La tensión entre institucionalidad y mercado no se plantea como un dilema a resolver (ya sea el “arte” contra “comercio”), sino como una relación estructural que conviene analizar en términos de circulación, visibilidad y producción de valor simbólico. En la medida en que el mercado cultural tiende a convertir la permanencia en cartelera, la respuesta del público y la exposición mediática en indicadores de valor, ciertos dispositivos comerciales de reconocimiento pueden operar como mecanismos de acumulación de capital simbólico, incluso para proyectos originados en marcos institucionales (Bourdieu, 1993; García Canclini, 1990). En ese sentido, la interacción con plataformas mediáticas y circuitos de premiación no implica necesariamente una renuncia a los fines culturales o poéticos de las producciones institucionales, ya que puede operar como ampliación de sus condiciones de circulación y acceso a públicos en un escenario donde las políticas culturales y los mercados, lejos de excluirse, coexisten en formas híbridas (Ejea, 2011; García Canclini, 1990).

Como práctica cultural y como campo social, el teatro en México funciona entonces como un espacio de fuerzas en donde múltiples agentes disputan la definición de sus propósitos, valores y condiciones de existencia. Más allá de la distinción habitual entre “teatro institucional” y “teatro comercial”, el campo teatral se organiza mediante regímenes de legitimación (conjuntos de criterios, prácticas y dispositivos) que permiten a ciertos actores ocupar posiciones predominantes y relegan a otros a los márgenes del reconocimiento. Entre esos criterios suelen figurar la preservación cultural (archivo, memoria y repertorio), la innovación formal (lenguajes y dispositivos no convencionales), el impacto social (incidencia en imaginarios y problemáticas colectivas), la sostenibilidad económica (condiciones materiales de continuidad) y el profesionalismo (formación, certificación y prácticas laborales), los cuales operan como principios de valoración que no son neutrales, sino que configuran jerarquías de relevancia dentro del campo (Bourdieu, 1993).

Siguiendo a Bourdieu, esta estructura puede comprenderse como un campo cultural: un espacio de posiciones en disputa donde los agentes compiten por capital simbólico, legitimidad y visibili-

dad (1993). El teatro, desde esta mirada, no se reduce a sus obras ni a sus transacciones económicas; constituye un sistema de relaciones simbólicas en el cual el valor cultural se produce y distribuye de manera diferencial, estableciendo fronteras de reconocimiento y mecanismos de consagración. En el contexto mexicano, estas disputas se expresan en distintos regímenes de legitimidad: por un lado, instituciones culturales públicas y ámbitos universitarios que históricamente han producido prestigio mediante dispositivos de formación, investigación, archivo y profesionalización; por otro, productoras privadas y modelos empresariales, las cuales convierten la recepción de público, la permanencia en cartelera y la visibilidad mediática en fuentes de reconocimiento; y, entre ambos, prácticas independientes cuyas trayectorias se sostienen en redes colaborativas, investigación escénica y trabajo territorial en condiciones frecuentemente precarias (Bourdieu, 1993; Becker, 2008). En conjunto, estas dinámicas sugieren que la legitimidad cultural no es una propiedad fija atribuible a un único tipo de agente (ya sea público, privado o independiente), sino a un proceso histórico, relacional y cambiante, atravesado por negociaciones y reacomodos en función de políticas culturales, condiciones económicas, configuraciones institucionales y modos de recepción. La producción teatral contemporánea en México no puede comprenderse como la suma de sectores aislados con operación bajo lógicas autónomas, sino como un ecosistema interdependiente, donde los distintos regímenes de legitimación interactúan, se tensionan y reconfiguran mutuamente de forma constante. Las posiciones dominantes pueden desplazarse, los criterios de valor pueden modificarse y las formas de reconocimiento pueden redefinirse conforme cambian las condiciones materiales y simbólicas de producción. La legitimidad, lejos de funcionar como un sello definitivo de consagración, actúa como un mecanismo en permanente construcción que organiza las posibilidades de producción, circulación y reconocimiento del teatro mexicano contemporáneo y que, en determinados momentos, puede concentrar de manera desigual el acceso a los recursos destinados a la producción escénica.

Aunque el modelo analítico propuesto busca identificar dinámicas estructurales de legitimación cultural susceptibles de observarse en distintos contextos, el análisis se centra principalmente en la configuración del campo teatral mexicano entre finales del siglo XX y las primeras décadas del siglo XXI, en los principales circuitos de producción y circulación teatral del país (particularmente en Ciudad de México, Guadalajara y Xalapa), donde se concentran instituciones culturales, espacios universitarios, productoras privadas y redes independientes con alta capacidad de incidir en los procesos de reconocimiento y legitimación cultural. Esta delimitación no pretende agotar la diversidad del teatro mexicano contemporáneo, sino hacer explícito el horizonte sociohistórico desde el cual se construye la presente lectura del campo teatral.

A partir de este planteamiento, el artículo se propone analizar las economías de valor cultural que atraviesan el campo teatral mexicano, entendidas como sistemas de producción, circulación y reconocimiento mediante los cuales se asigna, intercambia y jerarquiza el valor simbólico de las prácticas escénicas. Estas economías no se reducen a flujos financieros: articulan recursos materiales, prestigio, visibilidad, memoria, formación y acceso a públicos, conformando un entramado donde el valor cultural se construye socialmente y puede convertirse en capital simbólico (Bourdieu, 1993; García Canclini, 1990). Abordar el teatro desde este horizonte permite desplazar el foco del análisis desde los

productos aislados hacia las relaciones estructurales que organizan el campo; es decir, los mecanismos que determinan quién valida, quién circula, quién permanece, quién desaparece y bajo qué criterios se produce el reconocimiento. Con ello, el artículo busca aportar un modelo analítico para comprender cómo se distribuye la legitimidad cultural y mediante qué mecanismos se ejerce el poder simbólico en la producción teatral contemporánea en México, contribuyendo a discusiones sobre políticas culturales, producción escénica y desigualdades simbólicas.

Materiales y métodos: Análisis documental y lectura comparativa de regímenes de legitimidad

Adopto un enfoque cualitativo de carácter analítico-interpretativo, orientado a comprender las lógicas simbólicas que estructuran el reconocimiento dentro del campo teatral mexicano. El objetivo metodológico no es medir impacto económico, cuantificar públicos ni evaluar resultados de políticas culturales específicas, sino analizar regímenes de legitimación, entendidos como conjuntos de prácticas, discursos y criterios que permiten a distintos agentes adquirir reconocimiento, autoridad simbólica y continuidad dentro del campo cultural.

Este enfoque se inscribe en una perspectiva sociocultural, concibiendo el teatro no como un conjunto aislado de obras o eventos escénicos, sino como un campo de relaciones en el sentido propuesto por Pierre Bourdieu, donde los agentes ocupan posiciones diferenciadas y compiten por capital simbólico, así como por visibilidad y legitimidad (Bourdieu, 1993). Metodologías afines han sido ampliamente utilizadas en estudios sociológicos del arte y la cultura, las cuales privilegian el análisis de estructuras, discursos y dispositivos de validación por encima de la evaluación estética o económica de los productos culturales (Becker, 2008; García Canclini, 1990; Ejea, 2011). El artículo se apoya en herramientas conceptuales derivadas de la sociología de la cultura, particularmente las nociones de campo cultural, capital simbólico, consagración, regímenes de legitimación y dispositivos de validación, para identificar posiciones, jerarquías y tensiones entre los distintos actores que conforman el ecosistema teatral. Asimismo, se retoma la noción de *mundos del arte* de Howard S. Becker (2008) para comprender la producción teatral como una práctica colectiva sostenida por redes de cooperación, más que como el resultado de voluntades individuales o lógicas puramente institucionales.

El corpus documental revisado incluyó materiales institucionales, académicos, curatoriales y de circulación escénica producidos principalmente entre finales del siglo XX y las primeras décadas del siglo XXI. Se consultaron documentos públicos y materiales digitales del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL, s. f.), particularmente aquellos vinculados con formación teatral, políticas culturales y programación escénica, así como materiales de memoria y documentación disponibles en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU, 2026). Asimismo, se revisaron programas académicos, materiales de difusión y contenidos institucionales de universidades públicas con actividad relevante dentro del campo teatral mexicano, entre ellas el Centro Universitario de Teatro de la UNAM (CUT, 2026), la Facultad de Filosofía y Letras de la misma universidad (2026), así como la Universidad Veracruzana (2026) y la Universidad de Guadalajara (2022). Junto con estas fuentes, se consideraron lineamientos curatoriales, convocatorias, materiales de difusión, notas periodísticas, ensayos críticos, sitios institucionales de compañías y productoras

teatrales privadas, así como discursos públicos relacionados con debates sobre legitimidad cultural, profesionalización, financiamiento, circulación y reconocimiento dentro del teatro mexicano contemporáneo. El interés metodológico consistió en identificar regularidades discursivas, dispositivos de validación y formas recurrentes de producción de valor simbólico en distintos espacios del campo teatral.

Bajo este enfoque, en lugar de abordarse como depósitos neutrales de información, el archivo y los materiales documentales fueron estudiados como espacios de producción de memoria, legitimidad y jerarquización cultural, susceptibles de ser interrogados críticamente desde una lectura sociohistórica del campo teatral mexicano, puesto que el interés del análisis no consiste únicamente en describir estructuras abstractas de legitimación, pues busca observar cómo dichas estructuras se configuran históricamente a partir de prácticas, discursos, instituciones y formas de circulación específicas del teatro mexicano contemporáneo. A partir de esta comparación, se identifican patrones recurrentes de la forma en que el valor cultural es atribuido, distribuido y disputado, así como los mecanismos mediante los cuales dicho valor se convierte en capital simbólico. Observar este proceso resulta fundamental porque permite comprender qué ocurre cuando una práctica escénica deja de ser únicamente una producción artística para convertirse en un referente socialmente reconocido o en “arte” capaz de habilitar trayectorias profesionales, garantizar continuidad institucional, atraer financiamiento y reorganizar las jerarquías internas del campo teatral. Analizar cómo se produce esta transformación no implica solo describir resultados visibles (como premios, apoyos, circulación) sino reconstruir los procesos sociales mediante los cuales determinados discursos, decisiones y prácticas adquieren autoridad y se naturalizan como criterios legítimos de valor. Así, en lugar de funcionar como un simple reconocimiento abstracto, el capital simbólico es una fuerza operativa que estructura el acceso a recursos, la visibilidad pública, el registro de la memoria cultural y las condiciones mismas de existencia de los proyectos teatrales. Además, el interés de este estudio no radica, por tanto, en establecer qué modelo es “el mejor” o “el más valioso”, sino en comprender cómo se producen esas valoraciones, qué intereses las sostienen y qué efectos generan sobre los agentes involucrados, asumiendo que el análisis supone una determinada construcción narrativa, en donde la forma de articular los hallazgos resulta decisiva para hacer visibles las continuidades, las contradicciones y los desplazamientos entre los distintos discursos de legitimidad. De este modo, la escritura misma del artículo se convierte en un ejercicio de lectura crítica del campo cultural, evitando una interpretación normativa o jerárquica de los modelos de producción teatral.

Finalmente, el estudio no pretende ofrecer una cartografía exhaustiva del teatro mexicano ni representar la totalidad de sus prácticas y agentes. Su alcance es analítico y conceptual, orientado a la comprensión de dinámicas estructurales de legitimación cultural a partir de casos y prácticas representativas. El artículo asume una postura crítica y situada, reconociendo que toda lectura del campo implica una posición teórica, histórica y política. Al basarse exclusivamente en información pública y documental, el estudio no incorpora trabajo de campo etnográfico ni entrevistas en profundidad; en su lugar, privilegia la claridad analítica y la transferibilidad conceptual del modelo propuesto, con el objetivo de contribuir a la discusión académica sobre producción teatral, políticas culturales y poder simbólico, además de ofrecer herramientas susceptibles de ser aplicadas o contrastadas en futuras investigaciones.

Regímenes de legitimidad en el campo teatral mexicano

Legitimidad institucional y académica

La legitimidad institucional constituye uno de los regímenes más estables y reconocibles dentro del campo teatral mexicano debido a su capacidad histórica para producir, reproducir y estabilizar criterios de valor cultural a través de dispositivos formativos, archivísticos, curatoriales y de política pública. Su fuerza se sustenta tanto en la disponibilidad de recursos materiales como en su facultad para generar normatividades culturales que definen qué prácticas, trayectorias y discursos adquieren valor simbólico y cuáles quedan relegados. Desde la perspectiva de Pierre Bourdieu, estas dinámicas pueden comprenderse como mecanismos de consagración que operan al interior del campo cultural, naturalizando determinados criterios de calidad, profesionalismo y relevancia histórica como estándares legítimos (Bourdieu, 1993). La institucionalidad cultural funciona, más que como un marco administrativo neutral, como un agente activo de producción de valor simbólico.

Uno de los principales dispositivos de este régimen es la formación académica, entendida no solo como un proceso de adquisición de competencias artísticas, sino también como un sistema de certificación y jerarquización del saber cultural. Las escuelas públicas y universitarias de teatro operan como instancias que, además de formar artistas profesionales, reproducen esquemas de valoración y reconocimiento dentro del campo teatral. Desde los aportes de Louis Althusser (1988), la educación puede leerse como un aparato ideológico del Estado, en tanto que contribuye a la reproducción de las condiciones simbólicas de producción mediante la legitimación de determinados saberes, prácticas y formas de autoridad. Aplicado al campo teatral, esto implica que la formación académica no solo transmite técnicas escénicas o marcos estéticos; contribuye a legitimar determinados lenguajes, genealogías y modos de hacer teatro como culturalmente válidos, mientras que otros (como los de oficio) quedan desplazados. La pertenencia a determinadas instituciones formativas no solo acredita competencias profesionales y otorga reconocimiento anticipado, también inscribe al creador dentro de una genealogía cultural específica, otorgándole una legitimidad que antecede (y en ocasiones condiciona) la recepción de su obra. Tomando como referencia a Bourdieu, esta certificación funciona como una forma de capital cultural institucionalizado que facilita el acceso a posiciones legítimas dentro del campo y, al momento de ser institucionalizado, toma un “título de nobleza” (Bourdieu, 1986, pp. 240-246).

Esta función legitimadora de la educación encuentra un segundo dispositivo fundamental de la institucionalidad cultural: el archivo y la producción de memoria. Si la formación académica certifica al creador, el archivo certifica la obra y la trayectoria en el tiempo. A través de dispositivos de investigación, documentación y sistematización, ciertas prácticas escénicas son registradas, preservadas y narradas como parte de la historia del teatro mexicano. Este proceso, lejos de ser neutral, implica decisiones selectivas que estabilizan relatos históricos y funcionan como mecanismos de consagración simbólica. Jacques Derrida (1997) advierte que no existe poder político sin control del archivo, ni archivo sin una instancia que decida qué se conserva y qué se excluye. De acuerdo con este punto, el archivo no es un depósito pasivo del pasado, sino un dispositivo activo de producción de sentido, autoridad y legitimidad cultural. Aquello que no es archivado corre el riesgo de desaparecer del horizonte de reconocimiento, lo cual convierte al archivo en un espacio central de disputa simbólica.

Esta reflexión introduce una tensión metodológica relevante para el presente estudio: cuestionar los límites y sesgos de la legitimidad institucional implica, inevitablemente, inscribirse en los mismos dispositivos que la producen. El uso de fuentes académicas y archivos institucionales constituye, en lugar de una contradicción, una posición crítica asumida desde el interior del campo, reconociendo que ese acceso permite evidenciar los vacíos, sesgos y jerarquías que estructuran la memoria oficial.

En el contexto mexicano, instituciones culturales federales y estatales, en particular el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, han ocupado históricamente posiciones centrales dentro de este campo. A través de instancias formativas como la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT, 2026) y dispositivos de investigación y archivo como el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU, 2026), se articula un régimen de valor basado en formación disciplinaria, certificación de trayectorias y producción de memoria escénica. Tal como señala Tomás Ejea en su libro: *Poder y creación artística en México: Un análisis del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes*, los sistemas institucionales de política cultural no solo administran recursos, sino que producen valor simbólico al definir qué prácticas son culturalmente relevantes y dignas de preservación, contribuyendo así a la conformación de prestigio social (Ejea, 2011, p. 198).

La legitimidad institucional también se articula mediante prácticas curatoriales y de programación que operan como espacios de validación cultural. La inclusión en circuitos institucionales, como lo son festivales, convocatorias en teatros públicos, estatales y municipales y los programas de apoyo federales no solo garantizan condiciones materiales de producción, ya que otorgan visibilidad y reconocimiento dentro del campo. Dichas decisiones configuran mapas de valor cultural que jerarquizan estéticas, formatos y discursos, reproduciendo ciertas expectativas sobre lo que el teatro “debe ser” o “debe decir” en determinado momento histórico o, incluso, para cierto tipo de público.

En el ámbito académico, la legitimidad se construye a partir de una lógica parcialmente distinta, aunque estrechamente vinculada a la institucionalidad pública. La articulación entre creación escénica, investigación académica y reflexión crítica produce un régimen de valor que privilegia la experimentación formal, la problematización teórica y la inserción del teatro en debates culturales más amplios, dialogando con lo descrito por Néstor García Canclini como un modelo de producción cultural, en el cual el valor simbólico se articula desde la investigación, la pedagogía y la función cultural del conocimiento más que desde el mercado, reconociendo que el mismo mercado necesitará reinventar muchas veces las jerarquías para renovar su propio valor, proponiendo incluso una sociabilidad híbrida donde exista interacción (García Canclini, 1990, pp. 329-346). De este modo, el reconocimiento no obedece exclusivamente a la recepción de público ni a la permanencia en cartelera; también responde a la capacidad de las prácticas escénicas para dialogar con marcos conceptuales, procesos pedagógicos y líneas de investigación previamente establecidas, definidas y estudiadas. Sin embargo, esta forma de legitimación no opera de manera homogénea ni igualitaria. Siguiendo a Pierre Bourdieu, el acceso a los circuitos académicos de reconocimiento se encuentra mediado por la posesión desigual de capitales (culturales, sociales e institucionales) que condicionan la posibilidad de ingreso, permanencia y visibilidad dentro del campo (Bourdieu, 1986, pp. 241-278). En el panorama mexicano,

esta desigualdad se expresa en la concentración de recursos simbólicos y materiales en determinadas instituciones, programas y trayectorias formativas, así como en la centralización geográfica y administrativa de los espacios de producción académica.

Bajo esta línea, la legitimidad institucional debe entenderse como un sistema selectivo que produce inclusión y exclusión simultáneamente y no como un reconocimiento universal ni democrático. El valor cultural, lejos de ser un atributo inherente a las obras, se construye en muchas ocasiones a partir de su inscripción en redes de validación que otorgan autoridad y visibilidad a determinadas prácticas. La legitimidad institucional y académica no se presenta como un bloque homogéneo, lo hace como un conjunto de dispositivos que, al momento en que interactúan, configuran un régimen de valor cultural con alta capacidad de incidencia simbólica y su centralidad, dentro del campo teatral mexicano, radica en su facultad para definir marcos de referencia, producir memoria y establecer expectativas o normativas que influyen de manera decisiva en la producción, circulación y recepción del teatro contemporáneo del país.

Legitimidad comercial y visibilidad de mercado

A diferencia del régimen institucional y académico, la legitimidad comercial se articula a partir de criterios asociados a la recepción comercial del público, la sostenibilidad económica y la permanencia en la taquilla de las puestas en escena. En este modelo, el reconocimiento no se produce prioritariamente mediante la certificación formativa, la inscripción en genealogías históricas o la validación académica; sucede a través de la capacidad de los proyectos teatrales para atraer públicos, mantenerse en cartelera y reproducir su circulación en distintos espacios tanto locales como nacionales. El mercado cultural funciona como un dispositivo de legitimación que convierte el éxito de audiencia y la visibilidad mediática en indicadores de valor cultural, entendiéndose como una conversión de capital económico en capital simbólico, en la cual el rendimiento financiero y la aceptación del público adquieren reconocimiento dentro del campo cultural (Bourdieu, 1988, pp. 199-240).

En el ámbito mexicano, este régimen de legitimidad comercial puede observarse en el trabajo de productoras teatrales privadas que operan bajo modelos empresariales consolidados, como OCE-SA (2025), mediante su división de producción teatral (OCESA Teatro), y MejorTeatro (2025), cuya legitimidad se construye a partir de temporadas prolongadas, alcance de audiencia y capacidad de replicar espectáculos en distintos espacios y circuitos teatrales. Más que presentarse únicamente como un resultado económico, el éxito comercial se da también como una forma específica de legitimidad que busca reconocimiento simbólico. Como señala Ejea (2011): “La medida de su éxito es un parámetro objetivo y medible que depende del alcance que cada productor se haya propuesto y de la respuesta del público” (p. 195).

La legitimidad comercial no debe ser interpretada como una forma “menor” o “antiartística” de reconocimiento, sino como un régimen específico de producción de valor cultural, con criterios propios y con una capacidad real de incidencia simbólica. Su conflicto con otros regímenes de legitimación responde no solo a diferencias estéticas, también a formas divergentes de producir, administrar y sostener el valor cultural dentro del campo teatral mexicano, presentando límites estructurales, prin-

principalmente por su dependencia de la rentabilidad y de la respuesta inmediata del público que genera dinámicas de obsolescencia acelerada, en donde el valor cultural se encuentra ligado a la vigencia temporal del éxito. El conflicto entre la legitimidad comercial y otros regímenes de legitimación se manifiesta de manera concreta cuando los criterios de éxito económico entran en fricción con los parámetros de valoración promovidos por la institucionalidad cultural y el ámbito académico. En el caso de México, esta tensión puede observarse en debates públicos y decisiones de programación, en los cuales producciones con amplia respuesta de público y alta rentabilidad son desestimadas o excluidas de ciertos circuitos institucionales por no ajustarse a expectativas de experimentación, reflexión crítica o innovación formal, mientras proyectos respaldados por instituciones públicas o universitarias suelen enfrentar cuestionamientos cuando adoptan estrategias de mercadotecnia, cobran boletaje o buscan ampliar su alcance de audiencia.

Estas fricciones no remiten a una oposición abstracta entre “arte” y “mercado”, sino a formas divergentes de producir, administrar y sostener el valor cultural, en las que cada régimen privilegia temporalidades distintas: mientras la legitimidad institucional tiende a estabilizarse a través del archivo, la memoria y la continuidad histórica, la legitimidad comercial se encuentra sujeta a lógicas de renovación constante, obsolescencia acelerada y dependencia de la respuesta inmediata del público. En este sentido, el valor cultural generado desde el mercado aparece ligado a la vigencia del éxito, produciendo tensiones estructurales cuando se confronta con regímenes que privilegian la permanencia simbólica por encima de la rentabilidad inmediata. Es en este punto donde García Canclini habla sobre la “democratización” y el valor de “la empresa privada” en el arte, puesto que: “la democratización de la cultura ha sido lograda por las industrias culturales (en manos casi siempre de empresas privadas) más que por la buena voluntad cultural o política de los productores” (García Canclini, 1990, p. 93).

No obstante, la legitimidad comercial no opera de manera homogénea ni autónoma. En ámbitos como el mexicano, este régimen suele coexistir en tensión con los valores promovidos por la institucionalidad cultural, la cual históricamente ha privilegiado criterios asociados a la preservación patrimonial, la reflexión crítica o la experimentación estética por encima de aquellos establecidos por la legitimidad comercial. Esta tensión no implica una oposición absoluta entre ambos modelos, sino una disputa por la autoridad para definir qué prácticas escénicas son culturalmente relevantes y bajo qué parámetros deben ser evaluadas. Un ejemplo de esta fricción puede observarse en los debates recurrentes en torno a la Muestra Nacional de Teatro, cuyo modelo de curaduría y selección ha sido objeto de discusión pública debido a los criterios mediante los cuales se incluyen o excluyen producciones con amplia respuesta de público y éxito comercial, privilegiando en muchos casos enfoques estéticos, conceptuales o políticos asociados a los marcos de legitimación institucional y académica (Secretaría de Cultura, 2019; Ejea, 2011).

Como advierte Néstor García Canclini, los mercados culturales contemporáneos no sustituyen a las instituciones culturales; interactúan con ellas y generan procesos de negociación y validación cruzada (García Canclini, 1990, pp. 90-102). La legitimidad comercial suele buscar reconocimiento institucional o académico para estabilizar su valor simbólico en el largo plazo, ya sea mediante premios, apoyos públicos, inclusión en circuitos culturales legitimados o colaboraciones con creadores proveni-

entes de la institucionalidad. El mercado, por sí solo, no garantiza una consagración simbólica duradera, pues requiere insertarse en redes más amplias de validación cultural. Por esa razón, el diálogo con las instituciones es indispensable. Desde el enfoque de las políticas culturales, Tomás Ejea ha señalado que la relación entre el estado y el mercado en el ámbito cultural no puede comprenderse como una dicotomía; debe verse como un sistema de interdependencias en donde ambos producen valor simbólico bajo lógicas distintas (Ejea, 2011, pp. 72-80). La legitimidad comercial se construye, así, en diálogo constante con marcos normativos, expectativas culturales y discursos institucionales que condicionan su reconocimiento y su permanencia dentro del campo teatral mexicano.

Posiciones intermedias y legitimidad independiente

Entre los regímenes institucional-académico y comercial se sitúa un conjunto de prácticas escénicas comúnmente agrupadas bajo la categoría de teatro independiente. En este estudio, dicha categoría no se aborda como una identidad estética ni como una posición moralmente privilegiada; se aprecia como una posición intermedia dentro del campo cultural, definida por su relación fluctuante con las estructuras de financiamiento público, los circuitos institucionales y las lógicas del mercado. La necesidad de desarrollar a profundidad esta posición responde a que, dentro del campo teatral mexicano, la noción de “independencia” ha sido frecuentemente clasificada dentro de un valor moral implícito, asociado a ideas de autenticidad, libertad creativa, resistencia al mercado o pureza artística.

Esta carga tiende a construir lo independiente como un lugar de superioridad ética frente a lo institucional o lo comercial, lo cual desplaza el análisis de las condiciones materiales, simbólicas y estructurales que hacen posible su existencia y se asume la “independencia” como un valor moral en sí mismo, invisibilizando las relaciones de dependencia (principalmente económicas, pero también simbólicas) que atraviesan a estos proyectos, así como las desigualdades internas del propio sector independiente. De este modo, concebir la independencia como una posición moralmente privilegiada impide comprenderla como lo que efectivamente es: una posición dentro del campo cultural, definida por estrategias de negociación, muchas veces con precariedad estructural y circulación desigual del capital simbólico, caracterizada por la negociación constante de recursos, visibilidad y reconocimiento, colocando a lo “independiente” en lugares intermedios.

Estas posiciones operan en zonas de tensión donde el capital simbólico no se adquiere ni por consagración institucional plena ni por éxito comercial sostenido, sino mediante estrategias de acumulación gradual basadas en la experimentación estética, la circulación alternativa y la construcción de trayectorias a largo plazo. La legitimidad independiente se produce, así, en circuitos específicos de validación como festivales, residencias, redes de coproducción y circuitos internacionales que funcionan como espacios de reconocimiento simbólico sin garantizar necesariamente estabilidad económica (Bourdieu, 1988, pp. 190-243). Esta forma de legitimación puede comprenderse con mayor claridad a partir de la noción de mundos de arte, propuesta por Howard S. Becker (2008), quien desplaza la atención de la obra o el creador individual hacia los sistemas de cooperación que hacen posible la producción artística, generando una examinación sociológica del arte como acción colectiva que explora la red cooperativa, no solo entre instituciones y compañías independientes, sino la de proveedores, artistas, comerciantes, críticos y consumidores que, junto con el artista, “producen” una obra de arte.

Desde este enfoque, el teatro independiente se sostiene a través de economías colaborativas, acuerdos informales, redes de confianza y distribución flexible de tareas, configurando infraestructuras sociales que permiten la continuidad de los proyectos aun en condiciones de precariedad material. En lugar de emerger de una autoridad central, la legitimidad surge del reconocimiento compartido entre pares, programadores, públicos específicos, proveedores y redes de circulación (Becker, 2008, pp. 29-39).

No obstante, la legitimidad independiente presenta límites estructurales claros. La dependencia de apoyos temporales, convocatorias intermitentes y redes informales genera trayectorias fragmentadas y condiciones de alta vulnerabilidad. Como señalan Serrano y Franco (2024), la visibilidad del teatro producido fuera de los grandes centros urbanos depende en gran medida de su inserción en sistemas de circulación, documentación y registro que exceden la escala local, lo que vuelve fundamentales los festivales y encuentros teatrales como espacios de reconocimiento simbólico, aunque no constituyan por sí mismos políticas culturales estables.

Las posiciones intermedias del teatro independiente permiten observar que la legitimidad cultural en el campo teatral mexicano, más que organizarse en términos binarios (institucional versus comercial), ocurre como un entramado dinámico de economías de valor cultural en constante competencia. La legitimidad independiente no sustituye a otros regímenes de reconocimiento, pero sí los tensiona y los reconfigura, ampliando los marcos desde los cuales se define qué prácticas escénicas pueden ser consideradas culturalmente valiosas en el México contemporáneo.

Discusión: Legitimidad, economías de valor cultural y disputas éticas en el campo teatral mexicano

Interrogar la legitimidad no implica negarla, sino reconocer su carácter relacional, histórico y político. Toda consagración cultural produce efectos ambivalentes: por un lado, habilita trayectorias, garantiza continuidad y organiza la memoria; por otro, delimita fronteras simbólicas que excluyen prácticas, discursos y agentes, confirmando que el valor cultural no es inherente a las obras, sino socialmente producido (Bourdieu, 1993; Derrida, 1997). En este marco, la legitimidad opera como un mecanismo de poder simbólico que estructura el campo cultural y condiciona sus posibilidades de existencia y no como un principio neutral de evaluación (Bourdieu, 1993).

La discusión no se orienta, por tanto, a abolir la legitimidad; más bien apunta a examinar críticamente sus efectos y sus límites, así como a problematizar qué tipo de ecosistema teatral se reproduce cuando la disputa por el reconocimiento se convierte en el eje central de la práctica cultural. La pregunta no es si la legitimidad es necesaria, sino qué formas de legitimidad se privilegian, bajo qué criterios y con qué consecuencias éticas y materiales para los distintos agentes involucrados (Ejea, 2011).

El texto de Denisse Anzures (2017) sobre la relación entre teatro institucional y teatro privado resulta ilustrativo de estas disputas. Más allá de compartir o no su valoración crítica del teatro comercial, su formulación pone en evidencia la existencia de un régimen moral de legitimación que asocia la rentabilidad económica con una supuesta pérdida de valor artístico, mientras posiciona a la institucionalidad pública como garante de la memoria, la reflexión y la experimentación. Leído desde esta investigación, dicho planteamiento funciona menos como una evaluación objetiva del teatro privado y

más como una manifestación explícita de la lucha por la autoridad simbólica dentro del campo teatral mexicano. En él se activan nociones de pureza artística, función cultural y derecho a definir qué prácticas merecen reconocimiento, revelando cómo los discursos críticos también participan activamente en la producción de jerarquías culturales (Bourdieu, 1993).

El análisis comparativo de los regímenes institucional-académico, comercial e independiente confirma que la legitimidad cultural no es un atributo inherente a las obras. Se trata de un proceso social de reconocimiento mediante el cual ciertos agentes adquieren autoridad para definir qué prácticas son visibles, valiosas y dignas de continuidad. En consonancia, la legitimidad opera como una forma de poder simbólico que estructura jerarquías, regula el acceso a recursos y condiciona trayectorias profesionales dentro del campo cultural (Ejea, 2011).

Uno de los resultados positivos de estos regímenes es su generación de estabilidad, sentido y orientación: la legitimidad institucional contribuye a la preservación de la memoria y a la profesionalización; la legitimidad comercial amplía la circulación y el acceso a públicos diversos; y la legitimidad independiente favorece la experimentación, la renovación estética y la emergencia de nuevas formas de organización colectiva. Sin embargo, estos mismos regímenes generan también efectos problemáticos. La institucionalidad tiende a reproducir criterios selectivos que consolidan exclusiones estructurales; el mercado puede favorecer dinámicas de homogeneización estética y obsolescencia acelerada; y la independencia suele sostenerse sobre condiciones de precariedad prolongada y reconocimiento inestable (Ejea, 2011; Guadarrama Olivera et al., 2023). De esta forma, la legitimidad no se limita a una validación estética; también articula dimensiones políticas, económicas y éticas. Cada régimen produce criterios específicos de reconocimiento (formación, archivo, impacto social, éxito de público, sostenibilidad o innovación) que funcionan como normas implícitas sobre lo que el teatro “debe ser” y “debe producir”, según sus propios fines. Estos criterios no son neutrales. Al privilegiar ciertos valores se excluyen o subordinan otros, configurando un territorio de juego desigual en cuanto a la visibilidad, prestigio archivo y permanencia simbólica (Bourdieu, 1993; Derrida, 1997).

Resulta necesario interrogar la insistencia con la que los distintos agentes del campo teatral disputan la legitimidad cultural, preguntarse si esta lucha es, en sí misma, imprescindible o innecesaria. ¿Por qué importa tanto ser reconocido como “legítimo”? ¿Qué se gana y qué se pierde en esta disputa constante por el reconocimiento simbólico? Disputar la legitimidad implica disputar el derecho a existir, producir, circular y ser visto, pero también ser financiado y permanecer en la memoria cultural.

En un contexto de recursos limitados, como el mexicano, donde la producción cultural convive con condiciones laborales precarias y una alta vulnerabilidad para los trabajadores de la cultura, las disputas por reconocimiento tienden a intensificarse. Diversos estudios han documentado que el sector cultural en México se caracteriza por esquemas de empleo intermitentes, ingresos inestables y una fuerte dependencia de apoyos públicos y mecanismos informales de subsistencia, condiciones particularmente visibles durante la pandemia por COVID-19 (Morales González & Portilla Luján, 2020). Disputar la legitimidad deja así de leerse como un conflicto de egos o una confrontación superficial entre modelos teatrales para comprenderse como un síntoma estructural de un campo profundamente desigual, en donde el reconocimiento simbólico opera como una forma de “seguro” a mediano y largo plazo, ya que garantiza visibilidad, acceso a financiamiento, posibilidad de circulación y permanencia

en la memoria cultural mediante el archivo. La legitimidad importa porque organiza jerarquías y define accesos, pero también porque, al concentrar la atención en la disputa por el reconocimiento, puede desplazar otras preguntas igualmente relevantes, como para quién se produce el teatro, qué públicos se construyen y qué prácticas quedan sistemáticamente fuera de los circuitos de validación. En este escenario, el campo cultural funciona como un mercado que produce escasez y valor simbólico irreducibles a la mera lógica económica, orientando a los agentes a competir no solo por recursos materiales, sino por legitimidad como condición de continuidad y supervivencia profesional (Guadarrama Olivera, et al., 2023, pp. 755-781).

La legitimidad institucional, por su parte, también plantea interrogantes éticas relevantes. Aunque su misión se vincula con la preservación patrimonial, el acceso cultural y la profesionalización artística, sus mecanismos de certificación, archivo y programación producen efectos selectivos y (muchas veces) discriminatorios. Decidir qué prácticas se documentan, qué trayectorias se consideran representativas o qué estéticas se legitiman como “historia del teatro mexicano” implica siempre un ejercicio de poder simbólico y su lucha en el principio dominante de jerarquización, la cual depende del grado de autonomía e independencia de su propia economía (Bourdieu, 1993, pp. 33-46). La ética institucional, por tanto, no puede evaluarse únicamente a partir de sus fines declarados, sino también desde los criterios de inclusión y exclusión que estructuran su autoridad cultural. A esta dimensión se suma una paradoja frecuentemente invisibilizada: el hecho de que muchas instituciones culturales públicas participan activamente en dinámicas económicas. Si bien el discurso institucional suele construirse en oposición a la lógica del mercado y a la crítica de la “frivolidad comercial”, numerosas instituciones cobran boletaje, gestionan ingresos propios y consideran la asistencia como un indicador relevante de éxito. Esta práctica no invalida su función pública, pero sí revela que la diferencia entre lo institucional y lo comercial no radica en la presencia del dinero, sino en los regímenes simbólicos que legitiman su uso (Ejea, 2011).

En el ámbito de la legitimidad comercial, los dilemas éticos se articulan de forma distinta. La lógica del mercado privilegia la respuesta inmediata del público y la sostenibilidad económica, lo cual puede generar procesos de homogeneización estética o concentración de recursos. No obstante, reducir la legitimidad comercial a una forma de empobrecimiento cultural resulta insuficiente. El mercado también ha ampliado el acceso a experiencias teatrales y ha producido circuitos de circulación que, en ciertos contextos, desbordan las limitaciones del aparato institucional (García Canclini, 1990). En este caso, la cuestión ética no reside en la existencia del mercado, sino en qué valores se vuelven dominantes cuando el éxito de público se convierte en criterio central de reconocimiento (Bourdieu, 1988).

Las posiciones intermedias del teatro independiente permiten observar con mayor claridad estas tensiones entre lo comercial y lo institucional. La independencia suele asociarse discursivamente con autonomía y libertad creativa; sin embargo, el análisis muestra que se trata de una posición relacional atravesada por contradicciones estructurales, puesto que la dependencia de apoyos públicos intermitentes, la precariedad laboral y la necesidad de insertarse en circuitos específicos de validación generan dilemas constantes entre sostenibilidad, visibilidad y coherencia artística. La ética de la independencia no se funda en la pureza, pero sí en una ética de la negociación, donde las decisiones estéticas, económicas y políticas se toman bajo condiciones restringidas por el capital intermitente (Ejea, 2011).

La necesidad de recursos gubernamentales no constituye una anomalía ética; se trata de una condición estructural compartida por los distintos regímenes de producción teatral. Instituciones públicas, proyectos comerciales y colectivos independientes dependen, en distintos grados, de financiamiento, infraestructura y estímulos indirectos, así como de la existencia y formación de públicos. Ruth Rivas Franco (2018) menciona en su texto: *Democratización del acceso a la cultura, formación de públicos para el teatro y Marketing Relacional* que:

al democratizar el acceso a los bienes culturales, las políticas del arte no solo hablan de poder asistir a los eventos gratuitamente, sino de que al asistir el ciudadano pueda apropiarse todo el entramado de relaciones que el artista pone en juego, pues solo de esa manera puede posicionarse como ser en el reconocimiento de sí mismo y del otro. Entonces, la gratuidad en el acceso a los eventos, cuando el público no logra apropiarse y establecer un diálogo con el artista, lejos de generar filia entre el receptor y el creador, los aleja, distancia al receptor de esa práctica. (p. 76).

Aunque la formación de públicos constituye una dimensión relevante para comprender las condiciones de circulación y sostenimiento del teatro contemporáneo, en el presente estudio no se propone desarrollar un análisis sistemático de las políticas culturales orientadas a la creación de audiencias ni de los procesos de recepción cultural. La referencia a los públicos aparece aquí como un efecto parcial y derivado de las disputas por legitimidad y de las condiciones estructurales de producción, más que como un objeto central del modelo analítico propuesto. Desde esta perspectiva, la formación de públicos no implica únicamente ampliar el número de asistentes, sino construir relaciones sostenidas de reconocimiento y valoración del hecho teatral. Esto supone, en muchos casos, la disposición del espectador a invertir simbólica y materialmente en la experiencia escénica sin que ello se traduzca en una exclusión automática de quienes no pueden pagar. La creación y el sostenimiento de públicos, por tanto, no puede entenderse como una responsabilidad exclusiva de un solo sector, ya que mientras las instituciones culturales suelen asumir esta tarea desde discursos de acceso y derechos culturales y el teatro comercial desde estrategias de fidelización y mercado, el teatro independiente enfrenta el reto de construir comunidades de espectadores en contextos de precariedad y circulación fragmentada. Además de incidir en la producción de obras, el financiamiento público impacta en la posibilidad misma de ampliar y diversificar los públicos teatrales. Reconocer la formación de públicos como un eje compartido permite desplazar el debate de la legitimidad del financiamiento hacia una reflexión más amplia sobre la corresponsabilidad cultural. La formación de públicos no puede recaer en un solo sector: instituciones, mercado y proyectos independientes comparten la responsabilidad de generar condiciones para la participación cultural, lo que sitúa al financiamiento público no como un privilegio, sino como una herramienta estructural para sostener la diversidad del ecosistema teatral.

En conjunto, estos elementos permiten afirmar que la legitimidad cultural en el campo teatral mexicano no responde a un principio único ni a un criterio universal de valor. Se configura como un entramado dinámico de economías de valor cultural en disputa, donde lo institucional, lo comercial y lo independiente se influyen, tensionan y reconfiguran mutuamente. Más que establecer jerarquías de-

finitivas, este análisis busca comprender cómo los procesos de legitimación estructuran las condiciones de creación, circulación y reconocimiento y qué tipo de ecosistema teatral se produce cuando la disputa por el valor cultural se convierte en el núcleo de la práctica escénica contemporánea.

Pensar críticamente la legitimidad no implica sustituir unos regímenes por otros, sino reconocer la responsabilidad compartida de las distintas posiciones del campo (institucionales, comerciales e independientes) en la creación, sostenimiento y diversificación de sus públicos. Más que un atributo fijo, la legitimidad aparece aquí como una práctica relacional construida en el vínculo entre producción, circulación y recepción, cuya reconfiguración resulta clave para imaginar un ecosistema teatral más plural, sostenible y consciente de sus propias tensiones estructurales, más que de sus diferencias.

Referencias

- Althusser, L. (1988). *Ideología y aparatos ideológicos de Estado* (A. J. Pla, trad.). Nueva Visión.
- Anzures, D. (2017, 28 de mayo). *El teatro entre lo público y lo privado*. Desinformémonos. <https://desinformemonos.org/teatro-lo-publico-lo-privado/>
- Becker, H. (2008). *Art Worlds, 25th Anniversary Edition*. University of California Press.
- Bourdieu, P. (1986). The forms of capital. En J. G. Richardson (Ed.), *Handbook of theory and research for the sociology of education* (pp. 241-258). Greenwood Press.
- Bourdieu, P. (1988). *La distinción: Criterios y bases sociales del gusto*. Taurus.
- Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production: Essays on art and literature*. Columbia University Press.
- Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli. (2026). *Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU)*. INBAL. Gobierno de México. <https://citru.inba.gob.mx/>
- Centro Universitario de Teatro. (2026). *Centro Universitario de Teatro*. Universidad Nacional Autónoma de México. <https://www.cut.unam.mx/>
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo: Una impresión freudiana* (P. Vidarte, trad.). Editorial Trotta.
- Ejea, T. (2011). *Poder y creación artística en México: Un análisis del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Escuela Nacional de Arte Teatral. (2026). *Escuela Nacional de Arte Teatral*. Gobierno de México. <https://enat.inba.gob.mx/>
- Facultad de Filosofía y Letras (2026). *Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro*. Universidad Nacional Autónoma de México. <https://teatro.filos.unam.mx/>
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- Guadarrama Olivera, R., García Chanes, R. E., & 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>
- Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. (s. f.). *Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura*. (INBAL). <https://inba.gob.mx/ConoceInba>
- MejorTeatro. (2025). *MejorTeatro*. <https://www.mejorteatro.com/>
- Morales González, C. G., & Portilla Luja, M de las M. (2020). La emergencia cultural en México y el COVID-19: Desafíos presentes y futuros. En C. A. Ken Rodríguez, M. del P. A. Mora Cantellano y S. E. Serrano Oswald (Coords.), *Factores críticos y estratégicos en la interacción territorial: Desafíos actuales y futuros* (Vol. IV). Universidad Nacional Autónoma de México; Asociación Mexicana de Ciencias para el Desarrollo Regional, A. C. <https://ru.iiec.unam.mx/5230/>
- OCESA Teatro. (2025). *OCESA Teatro*. <https://www.ocesateatro.com/>

- Rivas Franco, R. (2018). Democratización del acceso a la cultura: Formación de públicos para el teatro y marketing relacional. *Papel Escena*, (16), 74-91. <https://doi.org/10.56908/pe.n16.37>
- Secretaría de Cultura. (2019). *Modelo de curaduría y lineamientos de la Muestra Nacional de Teatro*. Gobierno de México.
- Serrano, A., & Franco, I. (2024). Tendencias en el teatro mexicano de las primeras décadas del siglo XXI. *Territorio Teatral* (22). <https://territorioteatral.org.ar/numero/22/dossiers/tendencias-en-el-teatro-mexicano-de-las-primeras-decadas-del-siglo-xxi-alejandra-serrano-e-israel-franco>
- Universidad de Guadalajara. (2022). *Coordinación General de Difusión Cultural (Cultura UDG)*. <https://cgedc.udg.mx/>
- Universidad Veracruzana. (2026). *Universidad Veracruzana (UV). Facultad de Teatro*. <https://www.uv.mx/teatro/>

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

RECIBIDO: 25 de marzo 2026

ACEPTADO: 18 de mayo de 2026

FECHA DE PUBLICACIÓN: 28 de julio de 2026

DOI: <https://doi.org/10.29105/de.v3i5.40>

■ Empatía y compasión: Arqueologías gestantes del teatro y la ficción en las sociedades líticas y el presente Empathy and Compassion: Generative Archaeologies of Theatre and Fiction in Lithic Societies and the Presentbtowards a Systemic Body

Calafia Montserrat Piña Juárez¹

Universidad Complutense de Madrid / Madrid, España

Contacto: calpina@ucm.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7152-5782>

¹ Originaria de La Paz, Baja California Sur, es creadora e investigadora teatral enfocada en la relación entre prácticas escénicas, memoria biográfica e identidad local. Egresada de la Universidad Veracruzana y de la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia, integra investigación, dramaturgia y procesos experimentales. Ha publicado artículos académicos y recibido apoyos de FONCA/SACPC y PECDA-BCS. Actualmente concluye el Doctorado en Estudios Teatrales en la Universidad Complutense de Madrid, con apoyo del programa AFPE 2022-2024.



Empatía y compasión: Arqueologías gestantes del teatro y la ficción en las sociedades líticas y el presente

Empathy and Compassion: Generative Archaeologies of Theatre and Fiction in Lithic Societies and the Present towards a Systemic Body

Resumen

Este artículo hace una revisión de algunas posibles arqueologías de agentes gestantes en el surgimiento de la teatralidad y el teatro, incorporando en este recorrido a la empatía y la compasión, entendidas como cualidades presentes en la experiencia humana desde épocas remotas, como la etapa lítica o la prehistoria. Se propone que la compasión y la empatía forman parte de nuestra expresividad al tiempo que operan como potencia creadora. Para ello, se realiza un repaso del surgimiento de la ficción y de la teatralidad a partir de diversas teorías sobre el origen del arte, el teatro y sus evoluciones posteriores. En este marco, se plantea que la empatía y la compasión no son cualidades específicas de *Homo sapiens*, siendo detonantes de imaginación, ficción y la configuración de un *imago mundi*. La reflexión busca [re]pensar la compasión, la empatía, la imaginación, la ficción y la teatralidad, así como las fronteras que las separan y vinculan, con el fin de [re]considerarlas tanto en el sujeto creador como en el ámbito de la creación-investigación en las artes escénicas.

Palabras clave: compasión, empatía, teatralidad, ficción, prehistoria.

Abstract

This article explores a series of generative archaeologies related to the emergence of theatricality and theater, incorporating empathy and compassion into this inquiry as capacities that have been part of human experience since remote periods, such as the lithic era or prehistory. It argues that compassion and empathy are part of human expressivity while also operating as creative generative forces. To develop this argument, the article traces the emergence of fiction and theatricality through a set of theories concerning the origins of art, theater, and their subsequent transformations. Within this framework, empathy and compassion are not considered specific attributes of *Homo sapiens* but rather capacities that stimulate imagination, enable fiction, and contribute to the configuration of an *imago mundi*. This reflection seeks to rethink compassion, empathy, imagination, fiction, and theatricality — as well as the boundaries that both separate and connect them — in order to reconsider these notions both in relation to the creative subject in the arts and within research-creation practices in the performing arts.

Keywords: compassion, empathy, theatricality, fiction, prehistory.

Introducción

En las etapas más tempranas de la humanidad ya existían expresiones que vinculaban cuerpos con otredades a través de mitos, ritos y deidades mediante ceremonias en las que se portaban artefactos capaces de dotar la ocasión de espectacularidad, convivio y acontecimiento. Sin embargo, al situar esta reflexión en el ámbito de las sociedades líticas —cuyos vestigios son principalmente materiales— o en contextos precolombinos, resulta problemático restringirse a las categorías heredadas por la historia del teatro. Se vuelve necesario ampliar el marco de análisis hacia formas de expresividad del cuerpo vivo que expanden lo que hoy reconocemos como teatro. En esta dirección, distintas aproximaciones han señalado que la teatralidad no se limita al ámbito escénico institucional, sino que constituye una dimensión más amplia de la experiencia humana.

Las prácticas teatrales pueden entenderse como emergentes de la cultura (Fischer-Lichte, 1999), mientras que el teatro mismo puede pensarse como un medio expresivo basado en la capacidad imaginativa de la especie (Rozik, 2014). A su vez, la distinción entre teatro y teatralidad permite considerar esta última como una cualidad que atraviesa prácticas sociales, rituales y cotidianas, configurando modos de percepción y experiencia compartida (Dubatti, 2021).

A partir de este marco, el presente trabajo se sitúa en el cruce entre el ensayo teórico y la reflexión interdisciplinar, articulando aportes de los estudios teatrales con interrogantes sobre la experiencia humana. Más que establecer conclusiones cerradas, se propone abrir una problematización en torno a la relación entre teatralidad, ficción y un conjunto de categorías afectivas —como empatía, compasión, cuidado o ternura— que han ocupado un lugar marginal en ciertos discursos académicos, pero que resultan relevantes para pensar tanto los procesos de creación como las formas de experiencia compartida.

La teatralidad, la ficción y las prácticas afectivas pueden ser pensadas como emergencias evolutivas, culturales y performativas entrelazadas, visibles en prácticas humanas tempranas y reactivadas en el teatro contemporáneo como dispositivo de conocimiento encarnado. En este sentido, se plantea que la revisión y teorización de estos procesos pueden comprenderse desde y como cuerpo, en tanto pensamiento, escritura y experiencia constituyen destilaciones de este, atravesadas por afectos y memorias que dejan huellas tanto materiales como simbólicas.

De acuerdo con lo anterior, se propone considerar que nociones como empatía y compasión forman parte de entramados más amplios vinculados a la fabulación, la imaginación y la ficción en la experiencia humana. Este artículo se concentra en explorar esas relaciones sin pretender agotar sus posibles derivaciones. Quedan fuera de su alcance un desarrollo historiográfico exhaustivo de cada categoría, así como el análisis de las formas en que la ficción puede operar en contextos de poder o instrumentalización, aspectos que abren líneas para futuras investigaciones. El trabajo articula distintos niveles de aproximación —arqueológico, etológico y teórico-especulativo— sin asumir equivalencia entre sus regímenes de evidencia, sino entendiéndolos como marcos complementarios de interpretación.

Este texto propone que la teatralidad, la ficción y categorías afectivas como la empatía y la compasión pueden comprenderse como emergencias entrelazadas de procesos evolutivos, culturales y performativos, cuya lectura interdisciplinar permite problematizar la relación entre cuerpo, imaginación y alteridad en distintas escalas de la experiencia humana.

Marco conceptual

El presente documento se inscribe en el cruce entre los estudios teatrales, la antropología y la arqueología interpretativa, adoptando una perspectiva de tipo ensayístico-teórico con vocación interdisciplinar. Su objetivo no es reconstruir de manera empíricamente verificable los orígenes del teatro o de las categorías afectivas aquí abordadas, sino proponer un campo de inteligibilidad para pensar la relación entre teatralidad, ficción y afectividad en procesos de larga duración de la experiencia humana.

De este modo, el artículo opera distintos niveles de enunciación:

1. Asociado a la evidencia arqueológica, etnográfica y etológica disponible. Este nivel se toma como base descriptiva parcial, siempre mediada por interpretaciones disciplinares previas y por la imposibilidad de acceso directo a los fenómenos en su totalidad.
2. Vinculado a los marcos conceptuales provenientes de los estudios teatrales, la filosofía del cuerpo, la antropología y la teoría de la cultura. En este nivel se inscriben nociones como teatralidad, ficción, mimesis, ritual y performatividad, entendidas como herramientas analíticas y no como entidades ontológicas cerradas.
3. En el que se formulan hipótesis de carácter abductivo sobre posibles continuidades, emergencias o resonancias entre prácticas humanas tempranas y formas contemporáneas de teatralidad y afectividad. Este nivel no pretende establecer demostraciones causales, sino abrir marcos de problematización.
4. En el que el cuerpo, la experiencia y la escritura son entendidos como parte del mismo proceso de pensamiento. Este nivel reconoce que ciertas categorías aquí trabajadas —como empatía y compasión— no pueden ser completamente separadas de su dimensión encarnada y relacional.

Por otro lado, categorías como teatralidad, ficción, mito, empatía y compasión son utilizadas aquí como constructos operativos más que como esencias definidas. Su valor analítico radica en su capacidad para organizar relaciones entre cuerpo, percepción y alteridad en distintos contextos históricos y prehistóricos, sin presuponer continuidad lineal ni universalidad ahistórica.

Asimismo, se adopta una perspectiva en la que los procesos humanos no son entendidos como progresiones lineales hacia formas más complejas o “superiores”, sino como ensamblajes de prácticas, sensibilidades y formas de organización simbólica.

Un punto de partida: Imaginarios y fabulación

Ante la escasez de estudios sobre las formas más remotas o “embrionarias” de aquello que hoy podríamos denominar para/prototeatro, performatividad o teatralidad, resulta necesario trazar pautas de análisis transversales e interdisciplinarias que permitan aproximarnos a los fenómenos expresivos de colectividades nómadas en interacción constante con su entorno. Dichas expresividades pueden comprenderse como emergentes de un ecosistema igualmente dinámico y en permanente transformación, como plantea DeLanda (en SITAC, 2020), del cual derivan posibles detonantes de la fabulación que, a su vez, se despliegan en mitos, ficciones, ritos y gestos performativos.

Las evidencias materiales de las sociedades líticas —arte rupestre, objetos rituales, ornamentos, prácticas funerarias, entre otros vestigios— pueden leerse como huellas de estos procesos. A partir de ello, se propone establecer una distinción operativa entre fabular, imaginar y ficcionar, con el fin de delimitar un marco que nos permita aproximarnos al problema central de este trabajo: la empatía y la compasión en relación con dichas prácticas.

En primer lugar, entendemos la fabulación como una capacidad constitutiva de lo humano, vinculada a los procesos imaginativos. En esta línea, la fábula ha sido pensada como una forma de relato que articula lo mítico y lo narrativo, extendiéndose hacia formas como el cuento o el drama (Pavis, 1988), así como una modalidad de construcción simbólica que presenta acontecimientos como si hubiesen ocurrido, incluso cuando exceden los límites de la razón (Huizinga, 2007). Además de producir relatos, la fabulación participa en la cohesión social y en la construcción de memoria, dejando huellas que pueden leerse en diversas materialidades, como el arte rupestre.

En segundo lugar, el mito puede entenderse como un entramado de creencias que organiza el sentido dentro de una comunidad. Si bien comparte elementos con la ficción —en tanto despliega entidades, fuerzas o narrativas que exceden lo verificable—, su eficacia radica en su inscripción en prácticas colectivas que lo sostienen como régimen de verdad, a través de rituales, cantos, danzas y objetos simbólicos. En tercer lugar, la capacidad humana de imaginar ha dado lugar, a lo largo del tiempo, a la creación de dispositivos simbólicos, materialidades y sistemas de representación que configuran ficciones orientadas a sostener tanto la vida como su sentido frente a la finitud.

En este marco, la empatía puede comprenderse como una modulación afectiva de la capacidad imaginativa que se activa en contextos de representación y alteridad. Diversas aproximaciones desde la antropología y la etología han señalado que estas prácticas no responden a un único origen ni a una sola función. En lugar de ello, se vinculan con múltiples impulsos, como la ritualidad, el juego, la ornamentación o la necesidad de cohesión social (Giedion, 1995; Eibl-Eibesfeldt, 1993). Asimismo, se ha propuesto que la emergencia de comportamientos ritualizados en la evolución humana se articula con el desarrollo de formas culturales que derivan en prácticas artísticas y ceremoniales (Lorenz, 2015).

Desde una perspectiva más amplia, estos procesos pueden comprenderse como parte de dinámicas de autoproducción de lo humano (*autopoiesis*), en las que la especie no solo se adapta a su entorno, sino que lo transforma simbólicamente al tiempo que se transforma a sí misma (Maturana &

Varela, 2003; Mandoki, 2014). Bajo esta lógica, la producción de significados, relatos y artefactos puede entenderse como una forma de afirmar el ser-estar en el mundo, configurando entramados de ficción que sostienen la experiencia de la vida.

En el devenir de estos procesos, la capacidad de anticipar, imaginar y proyectar escenarios posibles (Volpi, 2011, p. 155) adquiere un papel central. Esta facultad no solo permite resolver problemas o adaptarse al entorno, sino también ensayar otras perspectivas, incluyendo la posibilidad de situarse en el lugar de otros. En este punto, la imaginación se vincula con la capacidad de reconocer(se) en la alteridad, lo que abre el campo hacia fenómenos como la empatía y la compasión, entendidas aquí no como categorías exclusivamente contemporáneas, sino como potencialidades inscritas en estos mismos procesos de fabulación, ficción y experiencias compartidas.

Emergencias de la teatralidad y el teatro

A principios del siglo XX, Nikolai Evreinov propone una serie de ideas en torno al teatro en la vida y la mimesis en la naturaleza, sosteniendo que el ser humano posee un instinto de transfiguración a partir del cual el teatro surgiría como manifestación de una pulsión de teatralidad más que como derivación directa de la religión u otros sistemas simbólicos (Evreinov, 2013, p. 23). La mimesis —entendida como capacidad innata— no solo implica imitación, sino también transformación de los cuerpos a partir de lo observado en el entorno, dando lugar a experiencias que detonan curiosidad, exploración y creación.

En esta línea, los mecanismos que Katya Mandoki denomina *zoopoética teatral* permiten pensar un repertorio de gestualidades presentes en la naturaleza —camuflaje, simulación, despliegues estéticos, dinámicas colectivas o estrategias de defensa— que pueden leerse como formas de estesis intensificada (Mandoki, 2014, p. 146). Estas manifestaciones, lejos de ser ajenas a lo humano, constituyen un campo de observación y apropiación que, ya desde etapas tempranas, habría nutrido prácticas expresivas en contextos líticos.

Sin embargo, en el caso de *Homo sapiens*, la mimesis² se articula con una capacidad imaginativa que no solo reproduce, sino que reorganiza, amplifica y proyecta. De esta forma, el teatro puede entenderse como un medio expresivo basado en dicha capacidad, funcionando como instrumento de pensamiento, representación y comunicación (Rozik, 2014). Sus raíces no se limitan a formas institucionalizadas, sino que se inscriben en manifestaciones más amplias de la imaginación, como el juego, la narración oral o la construcción mítica.

En un plano convergente, se ha señalado que la capacidad de imaginar situaciones no presentes habría tenido un valor adaptativo en la evolución humana, permitiendo anticipar escenarios, ensayar respuestas y proyectar futuros posibles (Dutton, 2010). Esta facultad no solo habilita la ficción, sino que la vuelve operativa en términos de supervivencia y organización de la experiencia.

Por su parte, ciertas interpretaciones sitúan el surgimiento de prácticas teatrales en contextos rituales vinculados a estados alterados de conciencia, como en las tradiciones chamánicas³, donde la transformación del cuerpo y la percepción configura experiencias visionarias que estructuran

² Entendiéndola no como mera imitación de la realidad, sino como elaboración a partir de la re-presentación de aquello que se observa en lo real.

³ Andreas Lommel (1967) señaló que el chamán es el primer performer en la historia humana.

complejos míticos y simbólicos (Weisz, 2023, p. 133). Más allá de sus diferencias, estas perspectivas coinciden en señalar la capacidad humana de crear, imitar y reconfigurar alteridades como base de formas [para/proto]teatrales que se despliegan en danzas, cantos, personificaciones y otras prácticas de carácter ceremonial.

En este marco, resulta pertinente recordar que la teatralidad no es exclusiva del teatro y que, de hecho, lo antecede, siendo posteriormente reorganizada en prácticas con fines poiéticos o metafóricos (Dubatti, 2021). La posibilidad de elaborar y presentar “un mundo paralelo al mundo” (Dubatti, 2021, p. 56) remite así a una operación antigua, vinculada a la fabulación en acto y a la configuración de entramados simbólico-afectivos.

Ficción, mito, ritual y fabulación pueden comprenderse como emergentes de la capacidad de imaginar, en estrecha relación con la producción de alteridad y su re-presentación. En estos procesos, la identificación con aquello que se representa habilita formas de reconocimiento en el otro que vinculan dimensiones afectivas como la empatía y la compasión. La posibilidad de anticipar, proyectar o situarse en escenarios posibles no solo permite procesar la experiencia, sino también ensayar respuestas frente a la incertidumbre, al riesgo y a la vida en común.

La ficción puede entenderse también como un dispositivo propedéutico⁴ que prepara para la experiencia, permitiendo explorar situaciones, emociones y decisiones antes de que estas acontezcan. No obstante, estas mismas capacidades han operado históricamente como herramientas de modelización, influencia e incluso imposición, lo que sitúa a la empatía y a la identificación⁵ en un campo profundamente político, atravesado por tensiones entre cuidado, control y construcción de sentido.

Vestigios no fosilizables: Entre la ceremonia y la empatía

Como cuerpos escénicos, miméticos y condicionados, respondemos a impulsos y estímulos que entrelazan acción, percepción y relación con otros. Siguiendo esta línea, diversos estudios sobre neuronas espejo sugieren que estas operan a nivel de la acción más que de la cognición deliberada, estableciendo un vínculo entre quien ejecuta un gesto y quien lo observa. En este circuito de imitación interna y externa, la experiencia del otro puede ser incorporada corporalmente, de modo que la acción observada activa en el espectador procesos de comprensión encarnada (Cardona, 2000, p. 117; Falletti, 2010, p. 27).

La empatía no se limita a un proceso abstracto, sino que puede comprenderse como una respuesta corporal susceptible de activarse y transmitirse a través de la *kinésis*. Así, emociones y disposiciones afectivas —incluida la compasión— pueden circular y replicarse en contextos de interacción. La existencia de sistemas neuronales que articulan la acción propia con la observación de la acción ajena permite pensar la empatía como una forma de relación con la alteridad inscrita en la biología y desplegada en lo social (Díaz Gómez, 2017, p. 14).

En el caso de *Homo sapiens*, estos procesos se complejizan con el desarrollo de formas de

⁴ Véase Sergio Blanco en entrevista para *La Caverna* (Temporada Alta, 2025), min. 52:26-53:15. El autor afirma:

El arte y el teatro, tanto para quienes estamos de este lado como para quienes están del otro lado, es un territorio donde venimos a ensayar algo ... Siempre el territorio artístico es un lugar de experimentación de ensayo que nos prepara para la vida ... Creo que tiene esa capacidad el arte de que podemos experimentar muchas cosas. El arte nos prepara a algo, en ese sentido es propedéutico ... La experiencia artística me prepara a algo que luego me va a suceder en la vida.

⁵ Años después, Bertolt Brecht advertiría la paradoja que presenta la identificación en el teatro.

autoconciencia⁶ que posibilitan la emergencia de un “yo” en relación con otros. Esta capacidad de auto-reconocimiento no solo implica saberse cuerpo en un entorno, sino también reconocer estados ajenos, anticipar comportamientos y elaborar significados compartidos. En este contexto, prácticas como los rituales funerarios permiten observar formas tempranas de organización simbólica en torno a la vida, la muerte y la comunidad (Ros Velasco, 2018, p. 181; 2023)⁷.

Diversas investigaciones arqueológicas han mostrado que estos rituales no solo implicaban la disposición de cuerpos, sino también la configuración de espacios estructurados por objetos, gestos y estímulos sensoriales que generaban experiencias colectivas intensificadas, en ocasiones vinculadas a estados alterados de conciencia (Hamilakis, 2015, p. 169). En consecuencia, los contextos funerarios pueden leerse como acontecimientos en los que se articulan memoria, afecto y representación.

Ejemplos de ello pueden encontrarse en sitios como la Cueva de San Borjitas⁸, en la Sierra de Guadalupe, donde se han identificado espacios asociados a entierros con una clara relación con otros vestigios del entorno (Dahlgren & Romero, 1951), así como en el área de El Conchalito⁹, en la bahía de La Paz, donde ciertos entierros sugieren prácticas diferenciadas que podrían vincularse con formas de reconocimiento social o ritual (Fujita & Rosales, 2000). En ambos casos, la disposición espacial y material permite hipotetizar la existencia de prácticas que organizaban la experiencia colectiva del rito.

A partir de estos indicios, el entierro puede entenderse como una forma de puesta en escena en donde “cada sociedad irá imponiendo sus propios relatos sobre el tema y, con ellos, su propia escenografía de la muerte” (García May, 2022, p. 23), en la cual el dolor se colectiviza y se hace compartible. La selección del espacio, la disposición de los cuerpos, el uso de objetos, alimentos, cantos o movimientos reiterativos configuran un acontecimiento en el que la pérdida se ritualiza y se dota de sentido. En este proceso, la empatía puede operar como una condición que facilita o hace posible el sostenimiento del duelo colectivo, permitiendo reconocer en la ausencia del otro una experiencia común.

Así, estos vestigios —aunque no conserven la totalidad de las acciones que los produjeron— permiten pensar la existencia de prácticas donde lo escénico, lo ritual y lo afectivo se entrelazan. En ellas, la experiencia compartida no solo organiza la relación con la muerte; también activa mecanismos de identificación, cuidado y cohesión, situando a la empatía y la compasión como dimensiones relevantes en la configuración de lo humano.

Empatía y compasión

Hasta este punto, se observa que, siendo homínidos¹⁰, compartimos con otras especies conductas como la empatía, el miedo, la territorialidad, el cuidado propio y de los otros, así como formas de comunicación, ocio y reproducción. Esto abre una pregunta pertinente: ¿somos los únicos capaces de producir experiencias representacionales vinculadas a la ficción y la empatía?

Estudios de etología humana han señalado la existencia de conductas culturales compartidas

⁶ Investigadoras como Almudena Hernando Gonzalo sostienen que con la escritura alfabética se individualiza y aparece la conciencia (anotación propia tomada en el II Seminario de Arqueología y Género celebrado el 12 y 13 de marzo de 2026 en las instalaciones de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid).

⁷ Véase a Ros Velasco en Sáez (2023) en el video *Grupo de investigación Bioarqueología del cuidado: Charla invitada de Josefa Ros Velasco*.

⁸ En el proyecto Senda Rupestre (Instituto sudcaliforniano de cultura, s. f.) se pueden ver imágenes del yacimiento en cuestión.

⁹ Para ver imágenes del área citada, se recomienda ver el comunicado del INAH, reproducido en el sitio México Desconocido (2022).

¹⁰ Este término se usa para referir únicamente al linaje taxonómico del género Homo. Homínido se ha usado para referir al linaje taxonómico tanto de los simios como del humano.

con chimpancés y bonobos, entre ellas formas de organización social, comunicación y respuestas afectivas complejas. En esta línea, se han documentado comportamientos que pueden interpretarse como expresiones de empatía e incluso duelo en otros primates, como señala Eibl-Eibesfeldt (en Al-Shawaf, 2011). Sin embargo, una diferencia relevante radica en la capacidad humana de intervenir y transformar el espacio simbólicamente, inscribiendo en él narrativas y significados que organizan la experiencia colectiva (Schechner, 2000). Esta operación puede observarse, por ejemplo, en el arte parietal y en otros contextos, los cuales sugieren usos ceremoniales del espacio.

Como advierte Sáez (2019), la empatía y la compasión no son susceptibles de fosilización directa. No obstante, es posible inferir su presencia a partir de ciertos indicios materiales, como restos óseos que evidencian supervivencias prolongadas en individuos con lesiones o limitaciones físicas, lo cual sugiere prácticas de cuidado sostenidas por el grupo. Asimismo, el prolongado periodo de dependencia en la infancia humana permite suponer formas de crianza compartida, lo que implica cooperación y atención hacia otros.

Más allá de los mecanismos de competencia, las dinámicas de cooperación, empatía y compasión pueden entenderse como condiciones relevantes en la supervivencia de la especie, incidiendo en la conformación de redes de apoyo, transmisión de conocimientos y construcción de identidad colectiva. Estas capacidades no solo permiten la vida en común; también se articulan con procesos de mimesis y ficción, en donde la posibilidad de reconocerse en el otro adquiere un papel central.

Conviene, sin embargo, distinguir entre empatía y compasión. Mientras que la empatía implica la capacidad de percibir o sentir al otro, la compasión incorpora una dimensión orientada a la acción, vinculada con el cuidado o la intervención. Ambas operan en estrecha relación, pero no son equivalentes. Como señala Sáez (2019, p. 16), estos procesos inciden en la manera de percibir e interpretar nuestro entorno, participando en la configuración de la experiencia.

En este nivel, la ficción y las prácticas escénicas pueden entenderse como espacios donde estas capacidades se activan, se ensayan y reconfiguran. Más que reflejar la realidad de manera directa, elaboran formas de alteridad, las cuales posibilitan procesos de identificación, distanciamiento y reconocimiento. Así, además de acompañar al relato, la empatía y la compasión pueden operar como catalizadores de su potencia, abriendo un campo en el cual lo afectivo, lo simbólico y lo político se entrelazan.

Conclusiones

Recorrer las relaciones entre empatía, compasión y las posibles emergencias de la teatralidad permite plantear una revisión de procesos muy remotos en la historia de lo humano. En este sentido, la incorporación de un enfoque arqueológico no busca acceder de forma directa a dichos orígenes —los cuales permanecen en gran medida inasibles—, sino proponer marcos interpretativos a partir de los vestigios materiales disponibles. Estos vestigios permiten hipotetizar formas de proto-teatralidad y condiciones en las que ciertas expresividades de representación pudieron haberse configurado.

Lo arqueológico no solo aporta una lectura de los restos materiales, sino que abre también un reencuadre sensorial y corporal, en el cual el cuerpo aparece como eje de evocación, relación y

experiencia. Este desplazamiento permite articular aproximaciones entre arqueología, antropología y estudios teatrales, especialmente en lo relativo a la comprensión del cuerpo como soporte de memoria, acción y significación.

Llevado al campo de las artes escénicas, este tipo de aproximaciones invita a reconsiderar el papel del cuerpo intérprete, los dispositivos de expectación, las narrativas escénicas y las formas de recepción. Las llamadas “arqueologías gestantes” pueden entenderse como un conjunto de hipótesis que permiten pensar los sentidos, los espacios y los vestigios como improntas expresivas que conectan pasado y presente sin establecer continuidad lineal ni determinista.

A partir de lo desarrollado, se sugiere que el teatro puede entenderse como una forma de conocimiento, en tanto dispositivo que vincula experiencia, representación y relación con la alteridad. En este mismo plano, la empatía y la compasión pueden pensarse también como modalidades de conocimiento encarnado, en la medida en que participan en la construcción de vínculos, sentidos compartidos y procesos de reconocimiento del otro.

La compasión se vincula con dinámicas de cuidado y cohesión social, mientras la empatía se relaciona con procesos de identificación, imaginación y proyección de escenarios posibles. Ninguna de estas dimensiones opera únicamente como categoría afectiva; también funcionan como mecanismos que inciden en la producción de ficción y en la organización de la experiencia. Sin embargo, más allá de afirmar una equivalencia directa, se propone entenderlas como condiciones que pueden atravesar prácticas humanas diversas, entre ellas las teatrales.

Finalmente, más que concluir en términos cerrados, este trabajo propone abrir un campo de reflexión en el cual empatía, compasión, ficción y teatralidad puedan pensarse en su interrelación. En el ámbito de la creación, la investigación y la formación, estas dimensiones constituyen herramientas para problematizar nuestras formas de relación, cuidado y producción simbólica, sin perder de vista su complejidad ni su posible ambivalencia.

Referencias

- Al-Shawaf, L. (2011, 04 de noviembre). *Etología humana (entrevista a Irenäus Eibl-Eibesfeldt)*. La nueva Ilustración Evolucionista / The New Evolutionary Enlightenment. <https://ilevolucionista.blogspot.com/2011/11/etologia-humana-entrevista-irenaus-eibl.html>
- Cardona, P. (2000). *La dramaturgia del bailarín o el cazador de mariposas*. Cenidi Danza/ INBA/ CONACULTA/ Escenología.
- Dahlgren, B. & Romero, J. (1951). La prehistoria bajacaliforniana: Redescubrimiento de pinturas rupestres. *Cuadernos Americanos*, 58(4),153-78.
- Díaz Gómez, J. L. (2017). El cerebro y la autoconciencia. *Revista de la Universidad de México*. <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/8487d42d-df9a-47cf-b22a-fe413b3fe934/el-cerebro-y-la-autoconciencia>
- Dutton, D. (2010). *El instinto del arte: Belleza, placer y evolución humana*. Paidós
- Dubatti, J. (2021). *Teatro y territorialidad: Perspectivas de filosofía del teatro y teatro comparado*. Gedisa, S.A.
- Eibl-Eibesfeldt, I. (1993). *Biología del comportamiento humano: Manual de etología humana*. Alianza Editorial.
- Evreinov, N. (2023). *La teatralidad: El teatro en la vida*. La pajarita de papel ediciones.
- Falletti, C. (2010). El espacio de acción compartido. En Sofia G. (Coord.), *Diálogos entre teatro y neurociencias* (pp. 15-28). Artezblai.
- Fischer-Lichte, E. (1999). *Semiótica del teatro*. Arco/Libros, S.L.
- Fujita, H. & Rosales-López A. (2000). *La antigua California prehispánica: La vida costera en El Conchalito*. Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- García May, I. (2022). *Antes del Teatro*. Bolchiro.
- Giedion, S. (1995). *El presente eterno: Los comienzos del arte*. Ed. Alianza.
- Hamilakis, Y. (2015). *Arqueología y los sentidos: Experiencia, memoria y afecto*. Ed. JAS Arqueología.
- Huizinga, J. (2007). *Homo Ludens*. Alianza Editorial.
- Instituto Sudcaliforniano de Cultura. (s. f.). *Senda Rupestre*. <https://sendarupestre.cultura-bcs.gob.mx>
- Lommel A. (1967). *Shamanism: The beginnings of art*. McGraw-Hill.
- Lorenz, K. (2015) *Sobre la agresión: El pretendido mal*. Siglo XXI de España Editores.
- Mandoki, K. (2014) *El indispensable exceso de la estética*. Siglo XXI.
- Maturana H. & Varela F. (2003). *El árbol del conocimiento: Las bases biológicas del entendimiento humano*. Lumen.
- México Desconocido (2022, 16 de junio). *Hallazgo de entierro da nuevas pistas sobre las prácticas*

- funerarias milenarias en El Conchalito*, BSC. <https://www.mexicodesconocido.com.mx/hallazgo-de-entierro-da-nuevas-pistas-sobre-las-practicas-funerarias-milenarias-en-el-conchalito-bcs.html>
- Pavis, P. (1988). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología. Tomo I*. Edición Revolucionaria.
- Ros Velasco, J. (2018). *El aburrimiento como presión selectiva en Hans Blumenberg* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Docta complutense. <https://docta.ucm.es/entities/publication/d115dd63-a780-44e3-8f4f-3f1620c472a6>
- Rozik, E. (2014). *Las raíces del teatro: Repensando el ritual y otras teorías del origen*. Colihue.
- Sáez, R. (2019). *Evolución humana: Prehistoria y origen de la compasión*. Editorial Almuzara.
- Sáez, R. [Roberto Sáez]. (2023, 18 de abril). *Charla invitada de Josefa Ros Velasco* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=WYQb3TsaRTU>
- Schechner, R. (2000). *Performance, teoría y práctica interculturales*. Libros del Rojas-Universidad de Buenos Aires.
- SITAC. (2020, 25 de marzo). *SITAC IX | Teoría y práctica de la catástrofe - Viviendo al borde del caos – Manuel DeLanda* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=slbrwHnMTyk>
- Temporada Alta. (2025). *La Caverna #12 - Sergio Blanco charla con Borja Bagunyà* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=RwcJ-et_c-o
- Volpi, J. (2011). *Leer la mente: El cerebro y el arte de la ficción*. Alfaguara.
- Weisz, G. (2023) *El cerebro ritual: Etnodrama, cuerpo y chamanismo*. UNAM.

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

RECIBIDO: 14 de abril de 2026

ACEPTADO: 18 de mayo de 2026

FECHA DE PUBLICACIÓN: 28 de julio de 2026

DOI: <https://doi.org/10.29105/de.v3i5.49>

■ MOS Mexico Opera Studio y el rescate de la ópera mexicana MOS Mexico Opera Studio and the Revival of Mexican Opera

Áurea Maya Alcántara¹

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información
Musical Carlos Chávez (CENIDIM-INBAL) / Ciudad de México, México.

Contacto: aureamaya@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-8077-4223>

¹ Doctora en Historia del Arte por la UNAM. Desde 1991 es investigadora del CENIDIM-INBAL y pertenece al Sistema Nacional de Investigadores e Investigadoras, nivel I. Es autora de libros y ensayos sobre ópera y zarzuela en México y especialista en la catalogación de archivos musicales. Ha publicado en el Fondo de Cultura Económica, el Instituto Mora y el CENIDIM, así como en las revistas Pauta, BiCentenario, Discanto y Diacronías.



MOS Mexico Opera Studio y el rescate de la ópera mexicana

MOS Mexico Opera Studio and the Revival of Mexican Opera

Resumen

Artículo de reflexión que analiza el camino en torno al rescate y puesta en escena de la ópera mexicana, así como su importancia dentro de la vida cultural mexicana desde el siglo XIX hasta la actualidad. Se abordan las razones de su tardío renacimiento, su valor como instrumento civilizatorio durante el México independiente y su relevancia dentro del mundo contemporáneo. Se destacan los esfuerzos de iniciativas culturales privadas como MOS Mexico Opera Studio (MOS), como referentes para la difusión, puesta en escena y grabación de un repertorio antes olvidado. Se intenta demostrar la vigencia y trascendencia del género como parte de la realidad cultural actual.

Palabras clave: ópera mexicana, rescate y puesta en escena, instrumento civilizatorio, MOS Mexico Opera Studio.

Abstract

This reflective article analyzes the trajectory of the revival and staging of Mexican opera, as well as its importance within the nation's cultural life from the nineteenth century to the present day. It addresses the reasons for this delayed revival, its role as a civilizing instrument in independent Mexico, and its relevance within the contemporary world. The study highlights the efforts of private cultural initiatives, such as the MOS Mexico Opera Studio (MOS), as benchmarks for the dissemination, staging, and recording of a previously neglected repertoire. Finally, it aims to demonstrate the enduring relevance and transcendence of the genre within contemporary cultural life.

Keywords: mexican opera, revival and staging, civilizing instrument, MOS Mexico Opera Studio.

MOS Mexico Opera Studio: Rescate y construcción cultural de la ópera mexicana

La ópera mexicana ha experimentado un resurgimiento notable en los últimos años, impulsado principalmente por distintas iniciativas privadas como el MOS Mexico Opera Studio, en Monterrey, N. L. y Ópera: Nuestra Herencia Olvidada en la Ciudad de México. De manera paralela, nuevas fuentes documentales han puesto de manifiesto su relevancia en la vida política y social tanto en el siglo XIX como en el México moderno y contemporáneo.² El rescate y puesta en escena de estas obras constituyen un reflejo importante de la historia cultural de México.

El presente texto analiza el papel decisivo que tuvo el género lírico en la vida cultural mexicana del siglo XIX, así como las dinámicas sociales, políticas y estéticas que rodearon su surgimiento y consolidación. En una primera parte, se examinan las razones que intentan explicar el tardío rescate de la ópera mexicana decimonónica y las valoraciones historiográficas que contribuyeron a su marginación dentro de la investigación musicológica y de los teatros de ópera. Después, se reflexiona sobre el significado que tuvo la ópera en el México independiente como práctica cultural vinculada a los procesos de civilización y modernidad. Más adelante, se aborda el tránsito de la recepción de óperas italianas hacia las primeras composiciones nacionales y el desarrollo de una producción operística propia. Finalmente, se revisa la labor realizada por el MOS Mexico Opera Studio, en Monterrey, Nuevo León, como una de las iniciativas contemporáneas más relevantes para la difusión, el rescate y la puesta en escena de este repertorio.

El tardío rescate de la ópera mexicana decimonónica

En 1941, el musicólogo español Otto Mayer-Serra escribió *Panorama de la música mexicana desde la independencia hasta la actualidad*, una de las primeras historias de la música mexicana que abordó con rigor el fenómeno musical en nuestro país. Más de 50 años después, con motivo de su edición facsimilar, el crítico musical José Antonio Alcaraz señaló:

Mayer-Serra fue capaz de analizar el desarrollo del arte sonoro en nuestro país con marcada penetración ... volumen ejemplar que recoge la tarea de investigación emprendida por el musicólogo transterrado ... He aquí un documento medular, que sigue conjugando sus acciones en presente de indicativo. Ahora en 1996. (Alcaraz, 1996, p. 7)

En efecto, el libro se convirtió en una guía para estudiar géneros, obras y compositores, incluso a finales del siglo XX. Sin embargo, en el campo de la ópera presentó interpretaciones sesgadas que es posible que influyeran en la limitada atención que este repertorio recibió dentro de ciertos sectores de la musicología mexicana. Del mismo modo, estas valoraciones parecen haber contribuido a que el rescate y la puesta en escena de dichas composiciones ocuparan un lugar marginal, pues, a juicio del autor español, podían considerarse obras de poca calidad musical (Mayer-Serra, 1941, p. 46).

Mayer-Serra sostuvo que, aunque la ópera dominó en México de la misma manera que en Europa, el “entusiasmo frenético, arrollador y algo insensato” (Mayer-Serra, 1941, p. 37) de la sociedad mexicana por esas obras limitó el desarrollo de numerosos músicos, quienes vivieron en condiciones precarias debido al carácter temporal de los empleos tanto en la orquesta de la ópera, la zarzuela, los

² Dos de los trabajos más recientes sobre el tema son los libros *La República de la Música: Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX*, de Luis de Pablo Hammeken, y *Ópera y gastos secretos* (2023), de Áurea Maya Alcántara.

bailes o incluso en la iglesia. Esta situación también dificultó la composición musical y es la razón, de acuerdo con su perspectiva, de que no se encuentren como parte de la producción nacional, conciertos sinfónicos, cuartetos de cuerdas o sonatas. La ópera se convirtió en la única vía para que el compositor encontrara el éxito y la fortuna, lo que derivó en una reproducción sistemática del estilo de las óperas de Rossini, Bellini, Donizetti y Verdi. Incluso afirmó que, si bien el público era indulgente con estos esfuerzos nacionales, nunca se valoró a los músicos mexicanos al mismo nivel que a los compositores italianos, pues sus obras siempre fueron “imitaciones” (Mayer-Serra, 1941, pp. 44-46).

En la actualidad, diversos planteamientos de Mayer-Serra han sido cuestionados por investigaciones posteriores que han documentado una producción musical mexicana más amplia y compleja durante los siglos XVIII y XIX, incluyendo la localización y estudio de cuartetos de cuerdas, sonatas y otras obras instrumentales del periodo³. Estos hallazgos han permitido matizar la idea de una supuesta debilidad estructural de la creación musical mexicana. Si bien otros géneros, como las marchas, valeses, polkas y canciones, tuvieron una circulación mucho más amplia y desempeñaron un papel relevante en la vida cultural del país, este trabajo se concentra de forma específica en la ópera debido a su particular valor simbólico dentro de los proyectos de modernidad y como instrumento civilizatorio en el país. Desde el siglo XIX, la composición operística fue considerada uno de los espacios de mayor legitimación artística y proyección pública para los compositores. En este sentido, el objetivo de este apartado es reflexionar sobre el impacto que las valoraciones de Mayer-Serra pudieron tener en la limitada presencia de estas obras en los teatros hasta tiempos recientes, así como destacar las razones por las cuales este repertorio continúa siendo susceptible de rescate y puesta en escena.

El significado de la ópera en el siglo XIX mexicano

La historiografía en torno a la musicología continuó con el punto de vista de Mayer-Serra. Autores como Jesús C. Romero, Gerónimo Baqueiro Fóster o Gloria Carmona se limitaron a nombrar autores, títulos, fechas y, si bien algunos incluyeron ejemplos musicales para analizar estas obras y sustentar estilos y técnicas compositivas, redujeron el fenómeno operístico a una marcada influencia de la ópera italiana; es decir, repitieron el argumento del exiliado español. Sin embargo, la búsqueda de nuevas fuentes (más allá de las musicales) y un enfoque desde la historia cultural han permitido analizar significados, prácticas y valores del género a partir de una lectura que supera la mera descripción de los datos, además de precisar la importancia de su revaloración.

Sin duda, la ópera mexicana decimonónica representó parte del engranaje de la conformación de nuestra nación como país independiente, sin reducirse a ser considerada una diversión o entretenimiento de las élites. En 1830, pocos años después de que México firmara su declaración de independencia, Lucas Alamán articuló, desde el ministerio de Relaciones bajo la vicepresidencia de Anastasio Bustamante (1829-1832), una serie de instrumentos para demostrar que el país se encaminaba hacia las condiciones que poseían los países europeos. La historia los ha denominado instrumentos civilizatorios. Si los teníamos, podíamos demostrar ante los ojos del viejo continente que éramos civilizados. Uno de ellos fue el Banco de Avío que, entre 1830 y 1842, se convirtió en una de las primeras instituciones bancarias del gobierno para prestar dinero a los industriales y contribuir con el fomento de las

³ Además de las obras de Maya y De Pablo, véanse los artículos Reflexiones sobre el clasicismo en México (1770-1840) de Ricardo Miranda y Nuevas fuentes musicales para danza, teatro y salón de la Nueva España de John Koegel.

empresas nacionales.

Otro de estos articuladores fue la ópera misma. La cultura en Europa tuvo un papel relevante en las sociedades occidentales. Tanto en Europa como en México, asistir a la ópera se volvió, además de símbolo de cultura y civilización, una oportunidad para establecer relaciones sociales, económicas y políticas. Y Alamán se dio cuenta de ello. En una investigación anterior documenté que, en 1823 —poco antes de la consolidación de México como nación independiente—, el propio Alamán acudió a la Royal Opera House de Londres, Inglaterra, a una representación de *Cortez or the conquest of Mexico* de Sir Henry Bishop, obra operística inspirada en la conquista de México (Maya Alcántara, 2020, pp. 194-196). ¿Acaso ahí fue cuando se percató de la importancia de este arte como articulador de todo un entramado? Para nuestra poca fortuna, el político mexicano nunca escribió al respecto; sin embargo, sus acciones demuestran cómo, a lo largo de la década de 1830, impulsó la creación de una compañía lírica para actuar en el único teatro que había en la capital de la naciente República: el Teatro Principal.

En 1830, de nuevo, Lucas Alamán gestionó con el poder legislativo un presupuesto anual de dos mil pesos para el fomento del teatro, el cual consistió, en una primera etapa, en la contratación de nueve cantantes europeos, partituras, vestuario y siete pianos; en una segunda etapa, en la llegada de directores de orquesta y escenógrafos, además de algunos atrilistas. Aquí se aprovecharon las orquestas y coros que se utilizaban en la iglesia y, en lugar de precariedad, estos músicos tuvieron otro ingreso seguro. Sin embargo, debido a los altos costos de las puestas en escena (algo que no ha cambiado), se rebasó el presupuesto asignado y se recurrió a las partidas de gastos secretos del gobierno, sin importar las dificultades financieras que enfrentaba el país (Maya Alcántara, 2023).

¿Cuál fue la ganancia? La elite política utilizó la ópera para mostrar su afán civilizador, pero su importancia trascendió lo político. A pesar del cambio de regímenes durante todo el siglo XIX, desde yorkinos hasta escoceses, de conservadores a liberales y después porfiristas y científicos, todos apoyaron esta manifestación artística (la más de las veces, durante la primera mitad del siglo XIX, desde gastos secretos). El teatro se volvió uno de los escenarios primordiales de la sociedad mexicana. La ópera y el deseo de modernidad europea influyeron en México, incluso ante los desafíos económicos y sociales. El estudio del género como instrumento civilizatorio revela datos importantes tanto para la historia de la música como para la historia nacional.

De las óperas italianas a las primeras composiciones nacionales

En 1841, cuando el presidente Antonio López de Santa Anna regresó al poder, impulsó de manera singular a las artes en general. Además de promover la construcción de un nuevo teatro para la ópera (Rodríguez Piña, 2014, pp. 293-327; Maya Alcántara, 2024, pp. 109-124),⁴ destinó la administración de la lotería a la Academia de San Carlos, institución que se encontraba en una situación inestable ante la falta de recursos económicos. Gracias a esto, reorganizó sus planes de estudio, llegaron nuevos profesores europeos y se comenzó a forjar toda una generación de artistas nacionales. En el campo de la música, la fundación de un conservatorio tuvo que esperar hasta 1866, ya bajo el gobierno de Maximiliano. Santa Anna apoyó a la música a través del teatro; no dedicó recursos a establecer escuelas o conservatorios para formar compositores. Había ópera y era lo importante. Así, llegaron numerosas

⁴ Nos referimos al Gran Teatro de Santa Anna, construido por el arquitecto español Lorenzo de la Hidalga y que tuvo una capacidad de 1,200 espectadores. Fue demolido en 1901 como un proyecto de reorganización urbana de la Ciudad de México encabezado por Porfirio Díaz. Tras la caída del régimen santannista, fue conocido como Teatro Nacional.

compañías europeas que ofrecieron lo más actual del repertorio lírico en ese momento.

¿Cuándo se comenzaron a componer las primeras óperas mexicanas? La generación de compositores mexicanos tuvo que esperar hasta 1859, cuando Cenobio Paniagua (1821-1882), originario de Tlalpujahua, Michoacán, estrenó su *Catalina de Guisa* en el Teatro Nacional, durante la Guerra de Reforma. Paniagua, quien era contrabajista en la orquesta de la Catedral de México, se formó de manera autodidacta en la composición. Frecuentaba el teatro, donde escuchó y asimiló el género operístico. Es considerado el padre de la ópera mexicana. Poco antes, Manuel Covarrubias (1815-1875), un compositor aficionado, compuso *Reynaldo y Elina* (1838), un pastiche que, aunque poco logrado, puede ser considerado la primera ópera mexicana compuesta, pero nunca fue puesta en escena. Después de Covarrubias, el duranguense Luis Baca (1826-1853) regresó a México con varias óperas bajo el brazo, después de estudiar en el Conservatorio de París. Su temprano fallecimiento le impidió desplegar una carrera como compositor.

Tras *Catalina*, varios alumnos de la academia particular de Paniagua, como Melesio Morales (1838-1908) y Mateo Torres Serrato, comenzaron a incursionar en el género, marcando el inicio de una generación de compositores mexicanos que tuvo su primer gran auge durante el Segundo Imperio, pues varios de ellos vieron representadas sus obras. La República restaurada no detuvo este impulso. Si bien este auge fue breve, durante el periodo porfiriano volvió a tener su segundo gran momento (Tabla 1).

Tabla 1

Listado de óperas mexicanas representadas en el siglo XIX y los primeros años del siglo XX (hasta 1906)⁵

Presidencia interina de Miguel Miramón (febrero de 1859 a agosto de 1860)	
1859 (septiembre)	<i>Catalina de Guisa</i> , de Cenobio Paniagua
Presidencia constitucional de Benito Juárez (diciembre de 1860 a junio de 1863)	
1863 (enero)	<i>Romeo</i> , de Melesio Morales
1863 (mayo)	<i>Pietro D'Abano</i> , de Cenobio Paniagua
Regencia del Segundo Imperio mexicano (de julio de 1863 a abril de 1864)	
1863 (julio)	<i>Clotilde de Coscenza</i> , de Octaviano Valle
1863 (noviembre)	<i>Los dos Foscari</i> , de Mateo Torres Serrato

⁵ En la Tabla 1 se incluyen solo aquellas óperas que fueron puestas en escena en el mismo siglo XIX y en los primeros años del siglo XX (hasta 1906); varios compositores tuvieron una mayor producción, pero no tuvieron oportunidad de verlas representadas; son los casos de Luis Baca con *Leonora* y *Giovanna di Castiglia*, Melesio Morales con *Carlo Magno* y Miguel Meneses con *La reina de las Hadas*, por citar algunas de estas obras.

Segundo Imperio mexicano (de mayo de 1864 a junio de 1867)	
1864 (julio)	<i>Agorante, rey de la Nubia</i> , de Miguel Meneses
1864 (julio)	<i>Pirro de Aragón</i> , de Leonardo Canales
1866 (enero.)	<i>Ildegonda</i> , de Melesio Morales
República Restaurada (de julio de 1867 a enero de 1876)	
1870	<i>Don Quijote en la venta encantada</i> , de Miguel Planas
1871	<i>Guatimotzin</i> , de Aniceto Ortega
Porfiriato (1876-1910)	
1877	<i>Gino Corsini</i> , de Melesio Morales
1879	<i>Atala</i> , de Miguel Meneses (estreno en Jalisco)
1886	<i>Luisa de la Vallière</i> , de Miguel Meneses
1891	<i>Cleopatra</i> , de Melesio Morales
1892	<i>Colón en Santo Domingo</i> , de Julio M. Morales
1893	<i>Keofar</i> , de Felipe Villanueva
1901	<i>El rey poeta</i> , de Gustavo Campa
1901	<i>Atzimba</i> , de Ricardo Castro
1902	<i>Zulema</i> , de Ernesto Elorduy
1906	<i>La leyenda de Rudel</i> , de Ricardo Castro

Fuente: Elaboración propia.

Desde *Catalina de Guisa* de Paniagua, la primera ópera mexicana representada, hasta *La leyenda de Rudel* de Castro, última puesta en escena pocos años antes de la caída del régimen de Porfirio Díaz, el teatro en la capital fue escenario de una notable actividad operística nacional. Esta continuidad demuestra que la ópera mexicana no fue un entretenimiento más para las élites ni, como sugirió Ma-

yer-Serra, una simple imitación del estilo europeo; representó una búsqueda de identidad y modernidad por parte de los compositores mexicanos y actuó como un instrumento civilizatorio dentro de los proyectos culturales de nación del siglo XIX. En lugar de limitarse a interpretar obras de Donizetti, Bellini o Verdi, los músicos mexicanos incursionaron en el género operístico mediante creaciones propias que participaron en la articulación de imaginarios nacionales y en la construcción cultural y social del país, aun cuando dicho proyecto no siempre se formulara explícitamente en esos términos.

Precisamente, por el lugar que estas obras ocuparon dentro de los procesos de construcción cultural de la nación, desde finales del siglo XX comenzaron a surgir distintos esfuerzos orientados a su rescate y revaloración. El estreno contemporáneo de *Ildegonda*, de Melesio Morales, en 1994, bajo la dirección de Fernando Lozano, abrió nuevas posibilidades para reconsiderar las óperas mexicanas decimonónicas dentro de la vida musical del país.⁶ Sin embargo, ese intento no tuvo el empuje deseado. Pocos años después, en 2001, el mismo Lozano puso, en versión de concierto, la ópera *Anita* de Melesio Morales en el Palacio de Bellas Artes. En 2010, el Conservatorio Nacional de Música también realizó su propia puesta de *Anita*, con una edición de Armando Gómez Rivas, quien en 2006 también realizó el rescate de *Zulema* de Elorduy.⁷ En 2014, el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBAL) encabezó un proyecto de rescate de *Atzimba* de Ricardo Castro.⁸ Un año después, Solistas Ensamble del INBAL interpretó un ciclo de cinco óperas mexicanas, en versión de concierto a piano.⁹ No obstante, salvo el caso de algunas obras de Morales, estos esfuerzos no lograron consolidarse en grabaciones profesionales ni en ediciones críticas ampliamente accesibles.

Antes de que comenzara la pandemia por el SARS-CoV-2, la ópera mexicana del siglo XIX recibió un impulso renovado gracias a dos proyectos con estudiantes de la Facultad de Música de la UNAM. El primero, en 2018, con *Reynaldo y Elina* de Covarrubias, bajo la dirección general de Elías Morales Cariño; el segundo, en 2019, con *Catalina de Guisa*, bajo la coordinación de Verónica Murúa y Áurea Maya.¹⁰ Ambos formaron parte del Taller de Ópera de la institución universitaria y que, desafortunadamente, ya no continuó. En ambas puestas participó el barítono Carlos Fernando Reynoso, quien junto con la soprano Ana Rosalía Ramos (intérprete del rol de Catalina) formó en 2020 la iniciativa cultural Ópera: Nuestra Herencia Olvidada que se ha dedicado al rescate y difusión no solo de la ópera, sino de la música mexicana. Actualmente trabajan en la puesta en escena de *Atala* de Meneses,

⁶ Fernando Lozano impulsó la puesta en escena como director concertador y coordinador del proyecto con motivo de la inauguración del Centro Nacional de las Artes en la Ciudad de México; también realizó la grabación en disco compacto, lo que permitió que esa obra fuera accesible en cualquier momento, más allá de la experiencia de los asistentes. Hoy en día se puede escuchar en varias plataformas de audio. La edición de los manuscritos musicales estuvo a cargo de Eugenio Delgado y Áurea Maya.

⁷ Antes de esta puesta, Karl Bellinghausen había promovido, en el mismo Conservatorio, la representación de *Anita* en versión a piano. Por otra parte, *Zulema* se repitió en 2013 con la edición de Gómez Rivas. Solo la versión de *Anita* de Fernando Lozano se grabó en disco compacto en una edición conmemorativa. Después el mismo Lozano la puso en escena con la Orquesta Sinfónica de Puebla (existe una grabación casera en YouTube).

⁸ El proyecto fue parte de la temporada 2014 de la Compañía Nacional de Ópera en el Palacio de Bellas Artes, en el marco de la conmemoración del 150 aniversario del nacimiento de Ricardo Castro. En la edición participó el CENIDIM-INBAL y Arturo Márquez realizó la orquestación de los actos que solo existían a piano. El director concertador fue Enrique Patrón de Rueda. En 2020, con motivo del confinamiento, el INBAL puso disponible en YouTube la grabación de una de las funciones.

⁹ El proyecto fue realizado por Rufino Montero, fundador y director del Ensamble en ese momento y asesorado por Juan José Escorza. Interpretaron *Guatimotzin* (1871) de Aniceto Ortega, *Olga de Monterrojo* (1895) de Antonio de María y Campos, *La leyenda de Rudel* (1901) de Ricardo Castro, *El rey poeta* (1901) de Gustavo E. Campa además de *Misa de seis* (1964) de Carlos Jiménez Mabarak y *Leoncio y Lena* (1981) de Federico Ibarra. Todas en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes.

¹⁰ *Reynaldo y Elina* se representó en la Sala Miguel Covarrubias de la UNAM en el mes de mayo de ese año; *Catalina de Guisa*, en abril del siguiente en el Foro José Luis Ibáñez y en el Teatro Estefanía Chávez Barragán, antes Carlos Lazo, de la Facultad de Arquitectura de la UNAM gracias a un proyecto PAPIIT (Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica) que también incluyó a estudiantes del Colegio de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras y de la Facultad de Arquitectura además del CENIDIM-INBAL; ambas puestas fueron con la Orquesta Sinfónica Estanislao Mejía, con Samuel Pascoe como director concertador.

con un trabajo de edición de Reynoso y Maya además de contar con dos discos compactos con canciones del periodo. Otro director de orquesta mexicano que se ha interesado en la difusión y rescate de la ópera de México es Rodrigo Macías, titular de la Orquesta Sinfónica del Estado de México (OSEM), quien ha incorporado, como parte de sus temporadas anuales, galas dedicadas exclusivamente a la ópera mexicana.¹¹ En julio de 2026, *Atala* será escuchada en versión de concierto con dicha agrupación orquestal como parte de su temporada 154.

En este panorama, la Compañía Nacional de Ópera (CNO) del INBAL ha tenido pocas programaciones; las más de las veces, de ópera contemporánea, como fue el caso de *El vencedor vencido* de Federico Ibarra (2024). La ópera del siglo XIX ha estado muy poco presente (salvo los esfuerzos de Lozano, aunque fuera de la CNO y el caso de *Atzimba*). Cabe señalar que en diciembre pasado repuso *La leyenda de Rudel* de Ricardo Castro como último título de su temporada 2025.

La valoración de las óperas mexicanas del siglo XIX presenta desafíos para especialistas e intérpretes. Más allá de la perspectiva crítica de Mayer-Serra, nos enfrentamos a varias dificultades: una de ellas, la edición de los materiales musicales, pues la mayoría se encuentran manuscritos y con una escritura musical que ya resulta poco práctica en la actualidad; otra, su análisis como expresión artística, así como situar su valor como parte del lenguaje musical de la época. Es indiscutible que el drama musical de ese periodo se desarrolló en estrecho diálogo con las tendencias europeas dominantes de cada momento, desde el bel canto y la influencia verdiana hasta el verismo y la influencia francesista. Sin embargo, reconocer estas influencias no implica descalificar de manera categórica las composiciones nacionales ni reducirlas a simples imitaciones. Como ocurrió en otros ámbitos culturales de la época, los compositores mexicanos adoptaron modelos internacionales a sus propias circunstancias artísticas y culturales. Una valoración más amplia de este repertorio solo será posible mediante la consolidación de un corpus significativo de grabaciones, ediciones críticas y puestas en escena que permita reconsiderar la ópera mexicana como una de las manifestaciones artísticas más relevantes del siglo XIX en México.

La labor del MOS y el sentido actual de la ópera

Desde 2021, como parte de las actividades del MOS Mexico Opera Studio en Monterrey, Nuevo León, se incorporó un ciclo de ópera mexicana que ha contribuido con este impulso de rescate de la ópera compuesta por mexicanos. Sin dudarlo, es el único proyecto que ha mostrado una continuidad poco vista hasta ahora, pues no solo incluye un título por año, sino que también ha realizado numerosas galas de ópera, cursos y conferencias (varias en colaboración con Ópera: Nuestra Herencia Olvidada).

El MOS, fundado en septiembre de 2019 y codirigido artísticamente por Alejandro Miyaki (director musical y coach vocal) y Rennier Piñero (director de escena e interpretación), se ha consolidado como un estudio de ópera de alto rendimiento que ha formado a más de 60 cantantes y pianistas, auspiciado por empresarios regiomontanos. Este centro destaca por su taller de montaje, que incluye la programación de cuatro títulos al año, los cuales van desde la ópera barroca hasta la contemporánea, además del ciclo de ópera mexicana. Varias de sus producciones se han grabado y se encuentran disponibles en las plataformas correspondientes, convirtiéndose en documentos sonoros imprescindibles

¹¹ En un trabajo de colaboración entre Rodrigo Macías, Ópera: Nuestra Herencia Olvidada y Áurea Maya, se han programado varias galas de ópera mexicana como parte del programa 12 de su temporada 150 (mayo de 2024) y como director invitado de la Orquesta Sinfónica del Instituto Politécnico Nacional (enero de 2025).

para el estudio de este olvidado tema (Tabla 2).¹²

Tabla 2

Ciclos de ópera mexicana del MOS Mexico Opera Studio

I Ciclo de Ópera Mexicana (2021)		
26 y 27 de mayo	<i>Misa de seis</i> (1962), ópera de Carlos Jiménez Mabarak (1916-1994) Auditorio Carlos Prieto – MOS (Monterrey, N. L.)	Rennier Piñero, dirección y puesta en escena. Alejandro Miyaki, director concertador. Colaboración con Takupí Creadores Escénicos. Grabación disponible en YouTube
II Ciclo de Ópera Mexicana (2022)		
29 y 30 de abril	<i>La leyenda de Rudel</i> (1906), ópera de Ricardo Castro (1864-1907). Gran Sala del Teatro de la Ciudad (Monterrey, N. L.)	Rennier Piñero, dirección y puesta en escena. Alejandro Miyaki, director concertador. Orquesta y coro del MOS, Ensamble Coral FAMUS de la UANL. Bailarines de la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey. Colaboración con CONARTE, MOS, Canal 28, Gobierno de Nuevo León, Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey (ESMDM), Takupí Creadores Escénicos, Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL). Grabación disponible en YouTube
III Ciclo de Ópera Mexicana (2023)		
26, 27 y 29 de enero	<i>Misa de seis</i> (1962), ópera de Carlos Jiménez Mabarak (1916-1994) Auditorio Carlos Prieto – MOS	Rennier Piñero, dirección y puesta en escena. Alejandro Miyaki, director concertador. Orquesta del MOS

¹² Aunque las producciones del MOS permiten múltiples aproximaciones desde el análisis musical y escénico, este trabajo no pretende abordar de manera específica sus aspectos estilísticos, formales o estéticos. El propósito principal consiste en examinar las condiciones históricas y musicológicas que han contribuido a la escasa atención que la ópera mexicana ha recibido en los procesos de investigación, rescate y puesta en escena.

24, 25 y 26 de febrero	<i>Anita</i> (1903), ópera de Melesio Morales (1838-1908). Auditorio Carlos Prieto – MOS	Rennier Piñero, dirección y puesta en escena. Alejandro Miyaki, director concertador. La Súper Orquesta Filarmónica de la ESMDM (Abdiel Vázquez, director artístico). Coro del MOS y Coro representativo del C. C. Rosa de los Vientos. Compañía Titular de Danza Folclórica UANL (Alejandro González, director artístico). Colaboración con CONARTE, La Superior, Universidad Autónoma de Nuevo León, Centro Cultural. Grabación disponible en YouTube
IV Ciclo de Ópera Mexicana (2024)		
25, 26, 27 y 28 de enero	<i>Anita</i> (1903), ópera de Melesio Morales (1838-1908). Auditorio Carlos Prieto – MOS	Rennier Piñero, dirección y puesta en escena. Alejandro Miyaki, director concertador. Orquesta y Coro del MOS. Compañía de danza folclórica de la UANL
22, 23 y 24 de febrero	<i>La hija de Rappaccini</i> (1991), ópera de Daniel Catán (1949-2011). Teatro Universitario UANL	Rennier Piñero, dirección y puesta en escena. Eduardo Diazmuñoz y Alejandro Miyaki, directores concertadores. Orquesta Sinfónica de la UANL (OSUANL). Colaboración con la UANL, Cultura UANL. Grabación disponible en YouTube
V Ciclo de Ópera Mexicana (2025)		
	<i>Anita</i> (1903), ópera de Melesio Morales (1838-1908). Versión de concierto Auditorio Carlos Prieto – MOS	Alejandro Miyaki, director. Orquesta y Coro del MOS

28 de febrero y 1 de marzo	<i>Atala</i> (1879), ópera de Miguel Meneses (ca. 1840-ca. 1887) Concierto escénico a dos pianos (estreno contemporáneo) Auditorio Carlos Prieto – MOS	Rennier Piñero, dirección y puesta en escena. Alejandro Miyaki, director concertador. Ana Rosalía Ramos, soprano Edgar Villalba, tenor Cantantes de la V Generación del MOS. Colaboración con Ópera: Nuestra Herencia Olvidada. Edición de Áurea Maya y Carlos Fernando Reynoso. EFIARTES, Berel, Takupí Creadores Escénicos, Secretaría de Cultura, Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales
14, 15 y 16 de marzo	<i>Paso del norte</i> (2011), ópera de Víctor Rasgado (1959-2023) Auditorio Carlos Prieto – MOS	Rennier Piñero, dirección y puesta en escena. Alejandro Miyaki, director concertador. Colaboración con EFIARTES, Berel, Takupí Creadores Escénicos, Secretaría de Cultura, Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales
21, 22 y 23 de noviembre	<i>Paso del norte</i> (2011), ópera de Víctor Rasgado (1959-2023) Teatro de las Artes, Centro Nacional de las Artes, Ciudad de México	

Piñero ubica el germen del ciclo de ópera mexicana en el propio proceso formativo del MOS. Como parte del trabajo de *coaching*, la construcción dramática de los personajes se inicia a partir del trabajo de palabra actoral (en español, su lengua materna) como detonante y sostén de la acción dramática, como territorio de los motores de acción, sensación y emoción del actor cantante, con el objetivo de lograr una mayor expresividad al cantar; sin embargo, las primeras producciones que tuvieron, en francés e inglés —*El teléfono* de Menotti, *Fausto* de Gounod—, evidenciaron la dificultad del tránsito entre idioma y expresión, así como la necesidad de hacer consciente a los estudiantes la relación entre lo hablado y lo cantado. Este camino, interrumpido por la pandemia y retomado con *Don Giovanni* de Mozart, permitió observar que, si bien la cercanía entre italiano y español facilitaba ciertos procesos, no siempre se lograba una mayor expresividad (Rennier Piñero, comunicación personal, 2 de abril de 2026).

A partir de estas reflexiones y en diálogo con Miyaki, surgió la inquietud de explorar reperto-

rio mexicano como una vía para conciliar lengua, emoción y escena. La relación con Ópera: Nuestra Herencia Olvidada les facilitó el acceso a distintas partituras de arias de ópera mexicana (que ellos venían trabajando), además del conocimiento previo de Miyaki con *Misa de seis* de Jiménez Mabarak. El estilo sutil, pero a la vez de humor de Carballido, libretista de la ópera, facilitó la vinculación con esos motores emocionales y expresivos además de que, al presentarse tanto en una gala de ópera mexicana como en la producción de la ópera, derivaron en una conexión más directa con el público. La respuesta mostró una mayor comunión entre intérpretes y audiencia, consolidando así el ciclo de ópera mexicana como un espacio vivo de encuentro escénico (Rennier Piñero, comunicación personal, 2 de abril de 2026).

A partir de entonces, sin dejar el repertorio europeo, el MOS ha presentado tanto ópera del siglo XIX como mexicana contemporánea, con seis producciones que se han repetido con las distintas generaciones de estudiantes para involucrarlos en la valoración de sus tradiciones, normalmente ausentes en los planes de estudio de los conservatorios o escuelas de música. Seis óperas mexicanas en seis años continuos. Un gran logro si tomamos en cuenta la historia antes contada. Y la mayor parte de ellas están disponibles en grabación: *Atala* (1879), de Miguel Meneses; *Anita* (1903), de Melesio Morales; *La leyenda de Rudel* (1906), de Ricardo Castro; *Misa de seis* (1962), de Carlos Jiménez Mabarak; *La hija de Rappaccini* (1991), de Daniel Catán; y *Paso del norte* (2011), de Víctor Rasgado. La inclusión de las obras contemporáneas resalta el peso del drama lírico en la música mexicana. Y surge la pregunta: ¿cuál es el papel actual de la ópera y, en específico, de la ópera mexicana? Sin duda, ya no funge como un instrumento civilizatorio. Entonces, ¿cuál es su significado e importancia para nosotros? ¿Por qué resulta importante una labor como el MOS? ¿Por un simple entretenimiento?

La historia de la ópera en el siglo XX atravesó importantes transformaciones estéticas. La ruptura con el lenguaje tonal y la irrupción de las vanguardias modificaron profundamente la concepción del drama musical, no solo en el plano sonoro sino también en sus estructuras narrativas y escénicas. Obras como *Wozzeck* (1925) y *Lulu* (1937) de Alban Berg, así como *Moses und Aron* (1957) de Arnold Schoenberg, evidenciaron nuevas formas de relación entre música, dramaturgia y expresión vocal alejadas de los modelos operísticos decimonónicos. Como señala Richard Taruskin, las vanguardias musicales del siglo XX buscaron redefinir radicalmente la relación entre lenguaje musical, representación dramática y función social del arte (Taruskin, 2010). En la segunda mitad del siglo XX, el impacto de las vanguardias artísticas y las reflexiones críticas de Theodor W. Adorno sobre la tradición musical y la cultura de masas influyeron en diversos compositores europeos. Como señala el propio Adorno, “la crítica de la cultura es también crítica de la sociedad” (Adorno, 2008, p. 19), idea que permeó muchas de las discusiones estéticas de la posguerra. En este contexto, figuras como Pierre Boulez cuestionaron de forma abierta la permanencia de las formas líricas tradicionales, mientras que Karlheinz Stockhausen exploró nuevas concepciones escénicas y sonoras en obras como *Licht*. Estas posturas consideraban que gran parte de la tradición operística se encontraba asociada a modelos culturales heredados del siglo XIX y a formas de recepción percibidas como conservadoras o elitistas.

Los compositores mexicanos continuaron por ese camino; recordemos que Manuel Enríquez, uno de nuestros mayores representantes de la vanguardia, nunca incursionó en esta línea. Poco antes, Carlos Chávez, ya como director del INBA, promovió un ciclo de ópera mexicana con *La mulata de Córdoba* (1948) de José Pablo Moncayo, *Carlota* (1948) de Luis Sandi y *Elena* (1948) de Eduardo Hernández Moncada. Después, Sandi compuso *La señora en su balcón* (1954) y el propio Chávez, *The Visitors* (1957). El género recuperó relevancia con las piezas de Federico Ibarra y Mario Lavista, ya en la década de 1980. A partir de su influencia, numerosos jóvenes compositores las incorporaron como parte de su producción musical (Delgado & Maya, 2010, pp. 636-639).

Ante esto, la pregunta sigue vigente: ¿qué sentido tiene la ópera en la sociedad actual, no solo la mexicana? ¿Tiene algún valor que el MOS programe un ciclo de ópera mexicana? El musicólogo estadounidense Richard Taruskin nos brindó una explicación. Señaló que la ópera contemporánea refleja las tensiones ideológicas de su tiempo; se convierte en una construcción cultural, un espejo que nos muestra las vicisitudes de la vida actual: “The history of music is not the history of works but of the ways in which works have been understood and valued” (Taruskin, 2005, p. 3). La ópera ha logrado reinventarse y mostrar las contradicciones de la vida moderna.

Tomemos como ejemplo *Paso del norte* de Rasgado. La ópera, inspirada en hechos reales, narra cómo un grupo de migrantes queda atrapado en un vagón de tren rumbo a Estados Unidos; todos mueren asfixiados, excepto uno. De acuerdo con Taruskin, la ópera representa un momento actual, complejo y difícil de la realidad mundial, no solo de México. Retrocedamos en el tiempo con *Misa de seis* (1962), que relata un feminicidio ocurrido una mañana invernal de 1955, a unas calles del Teatro de la Ciudad en la capital. Esta obra, de nuevo, pone en evidencia la problemática de la violencia contra las mujeres, un fenómeno presente desde mediados del siglo pasado, que comienza a ser visibilizado y atendido. Otra construcción cultural de nuestro tiempo.

La labor del MOS nos permite acercarnos a nuestra historia cultural desde una experiencia estética que vincula pasado y presente. A través del rescate y puesta en escena de óperas mexicanas, el público puede reconocer procesos históricos, valores sociales y formas de representación que marcaron distintos momentos de la vida cultural del país desde el siglo XIX hasta la actualidad. Asimismo, la continuidad del trabajo del MOS y de otras iniciativas dedicadas a la preservación y difusión de este repertorio favorece que nuevas generaciones conozcan y resignifiquen la tradición musical mexicana. En este sentido, la ópera funciona como un espacio de diálogo social porque reactiva discusiones sobre temas históricos, políticos y culturales que continúan teniendo resonancia en el presente. La representación contemporánea de estas obras permite confrontar distintas visiones sobre la modernidad, las jerarquías sociales, los discursos nacionales y las tensiones culturales presentes tanto en la época de su creación como en la actualidad. De este modo, más allá del entretenimiento, la ópera se convierte en un medio de reflexión colectiva capaz de generar nuevas lecturas sobre la historia cultural mexicana y sobre la vigencia contemporánea de este repertorio.

Referencias

- Adorno, T. W. (2008). *Crítica de la cultura y sociedad*. Akal.
- Alcaraz, J. (1996). Preliminar. En O. Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana desde la independencia hasta la actualidad* (pp- 7-8). Conaculta, INBA, CENIDIM.
- de Pablo Hammeken, L. (2018). *La República de la Música: Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX*. Bonilla Artigas Editores.
- Delgado, E. & Maya, Á. (2010). La ópera mexicana en el siglo XX. En A. Tello (Coord.), *La música en México. Panorama del siglo XX* (pp. 613-646). FCE, Conaculta.
- Koegel, J. (1997). Nuevas fuentes musicales para danza, teatro y salón de la Nueva España. *Heterofonía: Revista de Investigación Musical*, (116-117), 9-37.
- Maya Alcántara, Á. (2020). Reflejos del romanticismo en la ópera del México del siglo XIX. En L. Suárez de la Torre (Coord.), *Más allá del amor, la nostalgia, la pasión y el éxtasis... El romanticismo en México, siglo XIX* (pp. 191-210). Instituto Mora.
- Maya Alcántara, Á. (2023). *Ópera y gastos secretos. Su producción en México en la primera mitad del siglo XIX*. Ediciones EyC.
- Maya Alcántara, Á. (2024). Lorenzo de la Hidalga y la Ciudad de México en el siglo XIX. En M. E. Herrera Cuevas (Coord.), *Personajes de la Ciudad de México. A siete siglos de su fundación* (pp. 109-124). Palabra de Clío. palabradeclio.com.mx/?cod=view/inicio.php?url=/view/page/libros.php?id=-33
- Mayer-Serra, O. (1941). *Panorama de la música mexicana desde la independencia hasta la actualidad*. El Colegio de México, 1941.
- Miranda, R. (1997). Reflexiones sobre el clasicismo en México (1770-1840). *Heterofonía: Revista de Investigación Musical*, (116-117), 39-50.
- Rodríguez Piña, J. (2014). Con mano protectora de la civilización: Los difíciles primeros años del Gran Teatro Nacional de México. 1842-1850. En L. Suárez de la Torre (Coord.), *Los papeles para Euterpe* (pp. 293-327). Instituto Mora.
- Taruskin, R. (2005). *The Oxford History of Western Music* (Vol. 1). Oxford University Press.
- Taruskin, R. (2010). *Music in the Early Twentieth Century*. Oxford University Press.

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

FECHA DE PUBLICACIÓN: 28 de julio de 2026

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

■ Introducción Conceptualizar las fronteras en (la) escena

Rocío Judith Galicia Velasco¹

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

Ciudad de México, México

Contacto: rociogalicia90@gmail.com

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

Zaida Godoy Navarro²

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

York, Nueva York, Estados Unidos

Contacto: zaidagodoynavarro@gmail.com

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

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

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



Introducción

Conceptualizar las fronteras en (la) escena

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

RECIBIDO: 20 de abril de 2026

ACEPTADO: 12 de junio de 2026

FECHA DE PUBLICACIÓN: 28 de julio de 2026

DOI: <https://doi.org/10.29105/de.v3i5.44>

■ Utopía y frontera en el teatro del norte de México: Espacios de resistencia y experimentación temporal

Utopia and Border in Northern Mexican Theatre: Spaces of Resistance and Temporal Experimentation

Gonzalo Toledo Albornoz¹

Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis / Saint-Denis, France

Contacto: gonza.toledo.a@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1576-368X>

¹Docente-investigador (ATER) en la Universidad París 8 y forma parte del Laboratorio de Estudios Romances (LER) de esa misma institución. Es doctor en Estudios Ibéricos e Iberoamericanos por la Universidad de Estrasburgo. Especialista en teatro chileno, mexicano y latinoamericano, es también miembro del grupo Cuerpos, Fronteras y Violencias del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) en México.

Utopía y frontera en el teatro del norte de México: Espacios de resistencia y experimentación temporal

Utopia and Border in Northern Mexican Theatre: Spaces of Resistance and Temporal Experimentation

Resumen

Este artículo examina el teatro del norte de México como un espacio de resistencia simbólica y de imaginación política, en diálogo con el concepto de “presentismo” formulado por François Hartog. A partir del análisis del tratamiento del feminicidio en *Antígona, las voces que incendian el desierto* y *Justicia negada*, de Perla de la Rosa (2022), así como a partir de otros ejemplos canónicos, entre ellos *El viaje de los cantores*, de Hugo Salcedo (2014), se plantea que esta dramaturgia articula temporalidades múltiples en las que convergen memoria, testimonio y proyección utópica. Lejos de clausurarse en el presente, este teatro revisita el pasado, interpela la violencia del contexto inmediato y proyecta horizontes de transformación hacia el porvenir. Se sostiene, por último, que esta experimentación temporal constituye una forma de resistencia frente al presentismo contemporáneo, al mismo tiempo que se sirve de él.

Palabras clave: teatro de frontera(s), presentismo, feminicidio, temporalidad, utopía.

Abstract

This article examines northern Mexican theatre as a space of symbolic resistance and political imagination, in dialogue with François Hartog’s concept of “presentism.” Through an analysis of the treatment of femicide in *Antígona, las voces que incendian el desierto* and *Justicia negada*, by Perla de la Rosa (2022), as well as other canonical examples, including *El viaje de los cantores*, by Hugo Salcedo (2014), it argues that this dramaturgy articulates multiple temporalities in which memory, testimony, and utopian projection converge. Far from being confined to the present, this theatre revisits the past, interrogates the violence of its immediate context, and projects horizons of transformation toward the future. Finally, it is argued that this temporal experimentation constitutes a form of resistance to contemporary presentism, even as it also draws on some of its logics.

Keywords: border theatre, presentism, femicide, temporality, utopia.

Introducción

En las últimas décadas, diversas reflexiones provenientes de la historiografía y de otras ciencias sociales han insistido en que la posmodernidad atraviesa una crisis profunda en su relación con el tiempo. François Hartog (2003) ha caracterizado este fenómeno mediante el concepto de “presentismo” (p. 18), entendido como un “régimen de historicidad” (p. 13) en el que el presente se impone como horizonte dominante, debilitando la relación con el pasado y clausurando con esto, en parte, la imaginación del futuro². En este contexto, la experiencia contemporánea del tiempo parecería limitarse a un presente perpetuo, “omnipresente” (p. 18), incapaz de proyectar alternativas históricas o de imaginar horizontes de transformación, lo que caracteriza nuestra época en Occidente.

No obstante, frente a esta aparente clausura del futuro, diversas prácticas artísticas latinoamericanas han desarrollado estrategias que permiten rearticular su relación con el tiempo, reabriendo el campo de los posibles, y alejándose desde hace tiempo de aquella visión posmoderna que comulga con un presente “no-político”, formas que parecen vaciarse de su contenido ideológico en nombre de la libertad del artista o bien de la libertad de interpretación de sus públicos. En el caso de las artes escénicas, esta aparente despolitización se manifiesta a través de formas que experimentan con ciertos modelos contemporáneos, como la performance, arte curiosamente llamado del “aquí y ahora”, representativo de un presente aumentado que ha perdido en gran parte, con el paso del tiempo, esa fuerza reivindicativa que testimoniaba en sus inicios.

En este marco, el teatro del norte de México, también llamado “Teatro de fronteras” (Galicia y Yépez, 2011), constituye un caso particularmente significativo. Surgido en un territorio marcado por la violencia estructural, la desigualdad y la experiencia de la frontera, este ha desarrollado a lo largo de las últimas cuatro décadas un conjunto de procedimientos temáticos y discursivos que permiten pensar la escena como un espacio de resistencia simbólica y de imaginación política. La forma performativa, si podemos llamarla de esta manera, no parece integrarse con facilidad del mismo modo que se la forma alegórica o convencional del teatro, por lo que la dramaturgia del norte mexicano podría catalogarse aun como un teatro moderno o simplemente contemporáneo, aparentemente desprovisto de las ideas que “el giro performativo” entregaría durante las últimas décadas del siglo XX a las artes, y asumir, de forma binaria y errada, que está anclado en el pasado, que no tiene relación alguna con el presente y menos con el futuro. Nuestra apuesta es demostrar justamente lo contrario: mito, archivo, testimonio y representación de temporalidades diversas se amalgaman para construir un horizonte en el que se haga posible justamente un teatro que es portador de utopías, consolidando una relación innegable con el futuro, a pesar del modo catastrófico en que se impone y se mantiene esta frontera.

El teatro del norte y la experiencia de la frontera

El teatro del norte de México tiene siempre por contenido los temas asociados a la frontera que lo circunda. Si nos concentramos únicamente en sus últimos 40 años, su tratamiento temático tiene que

² Interesa destacar aquí que, para Hartog, el pasado no desaparece, sino que regresa vaciado de su función histórica, convertido en objeto de conmemoración. Sin embargo, este pasado ya no opera como fundamento desde el cual proyectar un futuro colectivo como en otros regímenes de historicidad pertenecientes a otras épocas de la humanidad. En específico, la expectativa del futuro ya no gobierna como en la época moderna, sino que se encuentra en crisis.

ver con la historia de los migrantes que intentan alcanzar el sur de Estados Unidos, con el narcotráfico y sus cómplices, con el crimen, el feminicidio y con otros asuntos asociados al patrimonio cultural de la región que lo ha visto nacer. Tras diversos intentos de anulación, folclorización y segregación, se observa cómo justamente este teatro logra alcanzar lo que yo llamo una *emancipación estética*; es decir, los modos por los cuales se diferencia esta producción dramatúrgica de la de corte nacional en México —misma que le discriminaba— y logra conquistar públicos y escenarios internacionales, interrogando y asaltando los cánones de un teatro nacional —hecho que se puede observar a partir de los registros, estudios y documentos realizados por diversos autores como Enrique Mijares (2003), Rocío Galicia (2012), Armando Partida Tayzán (2021), Susana Báez Áyala et al. (2023), entre muchos otros.

En un primer momento, anterior al cambio de milenio y específicamente al atentado de las torres gemelas en Nueva York —lo que implicaría el reforzamiento securitario y militar de dicha frontera que México comparte en más de 3000 kilómetros con el país más poderoso del mundo, los Estados Unidos—, en este teatro reinan las historias de los indocumentados, los mitos y leyendas que refieren al pasado y a la historia de esta frontera y ciertas alusiones que podríamos catalogar como un teatro de la alteridad, donde, por ejemplo, Víctor Hugo Rascón Banda, uno de sus mayores exponentes, destaca en representar los pueblos indígenas del mismo norte mexicano³, entre muchos otros temas.

El salto emancipatorio al que en términos estéticos hago referencia no tiene, sin embargo, tanto que ver con los temas, sino con los modos. Probablemente la obra que mayormente representa dicha emancipación es *El Viaje de los Cantores* de Hugo Salcedo (2014), obra en la que el autor propone 10 jornadas o cuadros en los que posibilita la alternancia en el orden de aparición de las escenas según lo deseen los hacedores de la obra, o bien, según lo deseen sus públicos (p. 29-30) —tal que lo especifica el mismo autor en su “Nota para la puesta en escena” (p. 29).

La obra mencionada, estrenada en 1989, demuestra la hábil capacidad de representar las temporalidades no solo del pasado, sino también del presente mismo en que se representa la pieza y, por supuesto, deja también un espacio para rearticular, en el pleno auge del posmodernismo y la performance en América latina —finales de los años 80—, el compromiso social y la utopía: “Ese Cristo que hoy sepultaremos, resucitará mañana y hará justicia entre los hombres” (Salcedo, 2014, p. 63), dice el cura de un pueblo del Estado de Zacatecas, en referencia a un personaje llamado El Desconocido. Este personaje aparece durante toda la obra y fue uno de los 18 indocumentados muertos del vagón *Missouri-Pacific*, uno de los sin papeles que no lograron el mitificado sueño americano y cuyas muertes entregaron el argumento a la obra. El cuerpo de El Desconocido no fue nunca reclamado por nadie. De todos estos hechos da cuenta no solo la ficción que construye Salcedo, sino la tragedia de un suceso real bien probado y documentado cuyas referencias a la realidad se encuentran en el mismo texto dramático (p. 29)⁴.

En un segundo tiempo, y pasados los atentados al World Trade Center, la dramaturgia del norte cambia sustantivamente. Los estados del norte y sus principales centros urbanos se vuelven epicentro de la “guerra contra el narcotráfico”, enfrentamiento aparente entre beligerantes no claramente identifi-

³ Particularmente en las obras *La mujer que cayó del cielo* (2004a), escrita en 1999, y *Voces en el umbral* (2004b), escrita en 1979, en las que tematiza problemáticas concernientes al pueblo rarámuri.

⁴ El autor propone en su texto dramático un extracto de noticia del conocido periódico mexicano *La Jornada*, con fecha del viernes 3 de julio de 1987, que informa la tragedia. También propone, como una especie de prólogo del texto dramático, un itinerario de viaje extraído de la realidad que recupera los hitos del accidente, desde la partida del tren en México con los migrantes en su interior hasta los funerales que hacemos referencia.

cados: Estados Unidos y México, por un lado, y las bandas criminales, por el otro. La paradoja es que estas asociaciones ilegales poseían armamento norteamericano al mismo tiempo que tenían cómplices en todas las ramas del poder ejecutivo del Estado Federal de México. La ciudad de Tijuana, lejos de ser ese “laboratorio de la postmodernidad” como fue alguna vez tildada por García Canclini (1990, p. 293), se convirtió en un centro de reproducción de la violencia criminal; Tamaulipas, por su parte, se convierte en el estado de las desapariciones; finalmente, Ciudad Juárez, durante la primera década del siglo, se hace conocida popularmente como “la capital mundial del feminicidio”. Esta guerra, ideada bajo el mandato del expresidente Vicente Fox y llevada a cabo por Felipe Calderón, termina convirtiéndose en el emblema de la fractura del pacto social mexicano y, muy particularmente, vulneró casi todos los vínculos de las diversas comunidades que habitan el norte de México.

Las dramaturgias de la frontera en el siglo XX se convierten poco a poco en dramaturgias del crimen en el siglo XXI. Así, comenzado el nuevo siglo, si su temática federativa era el cruce fronterizo y la realidad de los migrantes, poco a poco, y sin abandonar del todo el fenómeno de la inmigración, temas asociados a la guerra contra el narco, a la corrupción y al crimen organizado empiezan a tomar por asalto los escenarios del norte. Un ejemplo particular de aquello es un teatro que se escribe en respuesta al feminicidio, pero que no cobra real relevancia hasta que las mujeres dramaturgas deciden contarlas ellas mismas. Ese acto de apropiación femenina del teatro del norte fundamenta lo que yo llamo su *segunda emancipación estética*, idea que propone, nuevamente, un juego de temporalidades en sus modos de representación y una forma propia de percibir la historia, el presente y el futuro.

Discursividad del crimen y configuración femenina del feminicidio

En esta dramaturgia creada por mujeres, se observa un tratamiento que difiere de la discursividad del crimen elaborada por hombres —entendida como el conjunto de estrategias narrativas y representacionales que dan forma al tratamiento dramático y escénico del crimen— y, por encima de todo, un cambio radical en la representación del feminicidio en escena. A este respecto, Guadalupe de la Mora (2005), autora dramática e investigadora del teatro norteamericano, propone una reflexión elocuente en el prólogo de una edición de la obra *Lomas de Poleo* del autor Edeberto “Pilo” Galindo (2005). Se trata de una de las primeras piezas en tratar este tipo de homicidio en el teatro del norte de México. De la Mora afirma que, al comienzo de la obra, ciertos elementos “no son estrictamente fieles a la realidad o, al menos, no pueden verificarse como tales” (2005, p. 113).

Me atrevo a interpretar que esta afirmación revela la tendencia a la sobrerrepresentación del acto criminal por parte de los dramaturgos hombres, especialmente cuando se trata de víctimas mujeres, situación que se repite en diversas escrituras y puestas en escena dirigidas por hombres. Se trata de una dramaturgia masculina susceptible de sobreinterpretar los acontecimientos, atravesada por un sensacionalismo propio del género periodístico conocido como “nota roja”, cuyo oportunismo o devoción por el presente es redactado, cabe destacarlo, principalmente por hombres; o bien, de forma ampliada, de una dramaturgia que se inspira, en parte, de la prensa sensacionalista. Es decir, hablamos de una dramaturgia masculina que narra el crimen y el asesinato según los códigos de la exageración, lo mórbido y la espectacularización y, aunque sin quererlo, es reveladora de un machismo consciente o inconsciente o intrínseco, y que, por ende, denota una “inexactitud” (De la Mora, 2005, p. 113) o una ausencia manifiesta de objetividad. La investigadora indica que estos hechos dan tribuna:

al mito que se ha creado a partir de los meros eventos y que en mi opinión es resultado de la poca seriedad y profundidad en muchas de las publicaciones sobre esta cuestión y sobre todo a que el clima de desinformación que priva ha permitido la repetición de datos falsos, así como la estigmatización del tema a nivel internacional. (De la Mora, 2005, p. 113)

La crítica formulada por De la Mora no se dirige de manera punitiva a la obra de Galindo — aunque pudiera— sino que apunta más bien a un conjunto de relatos centrados en casos puntuales de violaciones y asesinatos que, por motivos comerciales y por una inclinación al sensacionalismo, han sido convertidos en paradigmas generales (pp. 113-114). Este fenómeno se observa a través del teatro en determinadas escrituras del crimen producidas por autores hombres. En tales enfoques, se privilegian ciertos supuestos reiterados: la idea de que las víctimas de feminicidio serían “todas menores”, “todas morenas”, o “todas de Ciudad Juárez”, e incluso la alusión directa a cuerpos marcados por mutilaciones específicas, como la ablación de los pezones. Estas representaciones miméticas —presentes tanto en *Lomas de Poleo* de Galindo (2005) como en *Jauría* de Enrique Mijares (2008)— participan de un proceso de generalización que resulta problemático y reductivo, que las dramaturgas mujeres vienen a reglar.

Esta crítica la extendiendo también a las descripciones literales del acto de violación que supuestamente precede al asesinato y, es necesario decirlo, cuyos detalles resultan difíciles de encontrar en una obra escrita por una autora o dirigida por una mujer. Estas comprenden, con gran sensibilidad, que la violación pertenece al ámbito de lo inenarrable y que, en el teatro, incluso si se quiere este performativo, estos hechos se sitúan en el terreno de lo indescriptible, de lo irrepresentable.

Sin embargo, no por privarse de aquella representación mimética del crimen se privarían estas dramaturgas de contar a sus modos el feminicidio ni de establecer diversas y nuevas estrategias de resistencias, tanto a una dramaturgia del crimen escrita anterior y principalmente por hombres como a la violencia feminicida misma. Estas estrategias pueden también observarse como modo de oponerse a los estatutos o componentes del drama convencional, no carentes de la cualidad performativa del teatro contemporáneo. En virtud de aquello, se hace evidente también en el teatro de estas autoras y directoras un juego con las temporalidades: juegan de hecho tanto con el tiempo diegético de sus fábulas dramáticas como lo hacen con la percepción del tiempo en que se despliegan las obras ante el espectador. Así, a través del caso de dos obras escritas y dirigidas por Perla de la Rosa, creadas al alero de su compañía de teatro Telón de Arena, nos proponemos dilucidar estas estrategias del mismo modo que nos permitimos observar cómo se posiciona esta compañía ante las formas de contar el presente y el pasado y también si se vislumbran formas de percibir, o bien negar o cuestionar, el futuro.

La compañía Telón de Arena y su revisión del pasado

La compañía de teatro Telón de Arena, situada en Ciudad Juárez, es una de las agrupaciones más destacadas y activas del norte de México en lo que va del siglo XXI. Fundada a comienzos de este siglo, cuenta con más de dos décadas de trayectoria, durante las cuales ha desarrollado una intensa labor escénica, pedagógica y cultural. Actualmente está codirigida por Perla de la Rosa, Guadalupe de la Mora y César Cabrera, figuras reconocidas del ámbito teatral regional. Entre sus principales acti-

vidades destaca la organización anual del Festival Internacional de Teatro Sin Fronteras, evento que se ha consolidado como una plataforma clave para la difusión del teatro del norte de México y que el año 2025 realizó su décima edición. Este festival se articula en conjunto al Centro Cultural Telón de Arena, espacio desde el cual la compañía impulsa acciones de mediación, formación y vinculación con diversos agentes culturales y con la propia comunidad juarense.

Telón de Arena se posiciona como un referente fundamental en el panorama teatral del norte de México y también del resto del país. Sus montajes se pueden considerar como verdaderos visitantes de la historia nacional y transfronteriza, abarcando tanto de los hechos históricos como las mitificaciones de los mismos, por lo que han formado parte del patrimonio cultural del norte y del país azteca. Han puesto en escena obras como *Rojo Amanecer* de Xavier Robles; *El Fulgor de la Batalla*, de Guadalupe de la Mora y *Villa, mi general*, de la misma autora, solo por nombrar algunas de las piezas que se han preocupado del acontecer histórico. Se perfila con claridad una característica común tanto al autor dramático como al director de escena del norte de México: un casi auténtico trabajo de historiador.

Esta voluntad sostenida de revisitar la historia permite sacar a la luz los abusos, las omisiones y las zonas de sombra que han sido marginadas por los relatos oficiales. En este marco, la compañía Telón de Arena establece un diálogo constante con el pasado, evidenciando los vacíos de una historia que ha tendido a invisibilizar múltiples injusticias sufridas por las distintas comunidades que componen la región y sus individuos.

Este fenómeno de olvido, perceptible a escala nacional, adquiere una intensidad particular en el norte del país. Frente a ello, los dramaturgos de la región asumen la tarea de reescribir lo acontecido, apoyándose en gran medida en la transmisión oral como herramienta crítica frente a una documentación dominada por sectores hegemónicos. A través de relatos que cuestionan y matizan una historia oficial sesgada, el dramaturgo de la frontera se configura como un historiador de su propio territorio. Esta función se refuerza en el caso de las autoras dramáticas, quienes contribuyen a revisar y resignificar narrativas que anteriormente eran construidas desde perspectivas masculinas, especialmente en lo que respecta a la violencia de género.

Perla de la Rosa y el tratamiento del feminicidio

Una de las integrantes más destacadas de Telón de Arena es la actriz, directora de escena y autora dramática Perla de la Rosa. Su notable trayectoria como actriz le permitió trabajar junto a importantes figuras del teatro mexicano, así como colaborar en varias ocasiones con la Compañía Nacional de Teatro. Como autora dramática, ha publicado al menos seis textos reunidos en su antología titulada *Teatro en territorio de guerra* (2022), de los cuales varios se inscriben en el contexto de la visitación del pasado. Asimismo, De la Rosa ha desarrollado una sólida carrera como directora, desempeñándose en conjunto en estas tres facetas del teatro.

En cuanto a sus obras más destacadas, llaman la atención dos aspectos fundamentales. En primer lugar, la creadora recurre al tratamiento del mito, principalmente de tradición occidental; en segundo lugar, esto lo hace no tanto para volver sobre el pasado, sino para interpelar la realidad contingente de su público, entendido este como la comunidad juarense. En consecuencia, nos proponemos

analizar a continuación de qué manera la autora articula esta mirada sobre el presente y cómo, a partir de ella, construye una perspectiva que logra proyectarse hacia el futuro a través de su práctica artística.⁵

En su obra *Antígona, las voces que incendian el desierto*, De la Rosa (2022) propone una reescritura del mito sofocleo situada en el contexto del feminicidio, desplazando el conflicto de Antígona desde su dimensión íntima hacia un problema colectivo, ambientándola en un conglomerado urbano llamado Ciudad Tebas, que hace evidentemente referencia a Ciudad Juárez. Este espacio carga el contenido ficcional de la obra, donde también imperan la violencia estructural y la impunidad que han caracterizado a esta frontera. En esta Antígona, la hija de Edipo no entra en escena para rendir honores a la muerte de su hermano, inexistente en esta versión, sino que entra en busca de su hermana llamada Polinice, presuntamente asesinada, en un lugar marcado por la violencia contra las mujeres: “...en tantos años atisbando los caminos, una sabe cuál es su lugar, el de sus muertos. Y sin sepulcro para mi hermana Polinice, ¿cuál será el mío? ¿Cuál el tuyo? ¿O es que solo yo soy su hermana?” (De la Rosa, 2022, pp. 38-39).

La pieza subraya la condición de marginalidad de las mujeres juarenses, descritas por la heroína como “ciudadanas pobres y extranjeras. Desde niñas condenadas al exilio, a vagar guiando a Edipo, nuestro padre. Cargando su pobreza y sus culpas” (2022, p. 37), lo que pone de manifiesto una crítica directa a las dinámicas de exclusión social y de género. Este desplazamiento implica que el duelo ya no es individual, sino compartido, tal como lo sugiere el discurso y carácter de esta Antígona cuando enfrenta al dictador: el Creón de Ciudad Tebas. Este resulta que ahora no solo prohíbe el rito funerario que motivaba la desobediencia de la Antígona clásica, sino que encubre también los asesinatos y obstruye las investigaciones que darían cuenta de múltiples feminicidios —los mismos que eran negados por las autoridades mexicanas en la época que se estrenaba la obra, en septiembre de 2004.

El mito, en definitiva, se presenta como un pretexto para establecer múltiples paralelismos entre este y la coyuntura criminal de la frontera, promoviendo así el desenmascaramiento de una realidad inmediata y reciente. En *Antígona, las voces...*, por ejemplo, hacia el final de la obra, De la Rosa elimina los suicidios; Antígona no se inflige la muerte como en el original de Sófocles, lo que deja entrever otra lectura, ya medianamente despejada por filósofos tales como Judith Butler (2001) o Slavov Žižek (2017). Para la primera, el suicidio de la Antígona sofoclea no debe ser leído necesariamente como una derrota, a pesar de que “solo puede llevar[se] a cabo esta actuación a través de la apropiación de las mismas normas del poder a las que se opone” (Butler, 2001, p. 22), sino como la marca de aquello que el orden es incapaz de contener o de nombrar. Para el segundo, esta duda sobre la derrota debe hacernos comprender a Antígona no solo como una víctima noble, sino también una como figura que reproduce cierta lógica del poder que hay que interrogar, en respuesta a la lectura tradicional —y compasiva— que se ha hecho de este mito en Occidente. Esto lleva a Žižek (2017), quien llega incluso a escribir su propio texto dramático sobre la heroína, a sostener que la lectura compasiva de Antígona no hace sino reafirmar un orden establecido y que resulta necesario “abandonar sin contemplaciones

⁵ Cabe destacar que muchas obras del teatro del norte, en sus más de 40 años de existencia, podrían servir de ejemplo para demostrar la visitación del pasado, del presente inmediato y con perspectivas de futuro. Nuestra elección particular por Perla de la Rosa es porque justamente su obra hace referencia al siglo XXI y a una temática dominante del teatro del norte dentro de aquel: el feminicidio.

la simpatía y la compasión por la heroína, convirtiéndola en parte del problema y proponiendo una salida que nos saque de nuestra complacencia humanitaria” (p. 40). Con todo, de forma consciente o inconsciente, De la Rosa propone una Antígona que no sucumbe ante la injusticia ni el suicidio y su fórmula es consecuente con lo que Butler llama “la huella de una legalidad alternativa que aparece en la consciente esfera pública como su futuro escandaloso” (2001, p. 62).

Al eliminar el suicidio, el poder no queda simplemente fisurado, sino que abre la esperanza a derrotarlo por completo. Se trata más bien de no proponer el cierre de un sistema como lo sugiere la versión clásica, pues por mucho que Creón quede moralmente destruido, no se destruye por completo su sistema de poder. Desde este punto de vista, el no suicidio de Antígona que propone la autora puede leerse como una presencia activa dentro del orden que pretendía excluirla. Es decir, la utopía se hace posible como lugar de dirección: una Antígona que no se suicida desplaza el registro hacia el plano performativo y transformador, ya que ella no muere para que algo quede dicho o para dejar una moraleja; ella vive para que algo cambie. Es el paso de la huella a la acción.

Al sobrevivir, esta Antígona de la frontera convierte el desenlace en el momento más épico de la pieza, cuya intensidad reside precisamente en la interpelación directa que le hace al público. La heroína se descalza para dejar sus zapatos rojos en el centro del escenario —símbolo de la lucha contra el feminicidio popularizado por la artista visual Elina Chauvet— con el fin de organizar una estrategia de resistencia comunitaria frente a esta violencia estructural y patriarcal. En ese gesto, profundamente político y performativo, la voz de la Antígona juarense desborda la ficción y el mito sofocleo para dirigirse de manera frontal a sus contemporáneos:

Te abandonó la justicia ¿Te das cuenta? No hay justicia. Y no la habrá hasta que todos tus ciudadanos, todos, ¿lo oyes? Laven las culpas de estos crímenes. Hasta que todos tus hijos lloren las amargas lágrimas de las muertas del desierto. (De la Rosa, 2022, p. 58)

El juego de las temporalidades y el futuro como posible

Otra obra de la compañía Telón de Arena permite examinar las temporalidades de este teatro y su proyección hacia un horizonte utópico: Justicia Negada, igualmente escrita y dirigida por Perla de la Rosa (2022). Casi diez años después del estreno de su versión de Antígona, la autora vuelve a llevar a escena los casos de feminicidio con el estreno de Justicia Negada en julio de 2013.

La obra, compuesta por quince cuadros y un epílogo, se organiza a partir de los testimonios de tres madres cuyas hijas fueron víctimas de feminicidio. Así, la obra “es una especie de réquiem [que] intenta dar voz y testimonio de la lucha que Irma Monreal, Benita Monárrez y Josefina González sostuvieron contra el Estado mexicano en el reclamo de justicia por el asesinato de sus hijas” (De la Rosa, 2022, p. 94), cuyos cuerpos violentados aparecieron “en un campo de algodón en medio de la mancha urbana de Ciudad Juárez” (p. 94). El caso llegó ante la Corte Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) y dio lugar a un juicio contra el Estado mexicano realizado entre los años 2007 y 2009, hecho en que se inspiró la obra.

JOSEFINA: Claudia Ivette era una muchacha tranquila. Mi familia éramos mi mamá, mis otras dos hijas, un hijo que tenía cáncer y yo. Vivíamos juntos. Claudia trabajaba en una maquiladora cerca del centro. Un 11 de octubre ya no regresó a la casa.

BENITA: ... Laura era estudiante del quinto semestre de preparatoria, quería ser médico forense. Trabajaba para ayudarme, para algún día darme lo que ella creía que yo merecía. Así era mi hija: alegre, buena hija y, para mí, toda mi vida. Ella no regresó a la casa después de ir a una fiesta de la escuela.

IRMA: ... Esmeralda era una niña maravillosa, llena de ilusión. Le estábamos preparando su fiesta de quince años. Ella trabajaba limpiando una casa, terminaba a las cuatro de la tarde. No volvimos a saber nada de ella hasta después de nueve días, cuando la encontraron muerta, violada, mutilada, tirada entre basura. (De la Rosa, 2022, p. 98)

En *Justicia Negada*, la organización de la obra articula distintos estratos temporales —los hechos del pasado reciente, el presente del testimonio y el tiempo escénico de su reconstrucción— que se superponen en escena siguiendo un tratamiento característico de un teatro “neo-documental” (Kempf & Moguilevskaia, 2013, p. 9). El tiempo testimonial hace volver al presente escénico los recuerdos de las madres, quienes reconstruyen el hallazgo de los cuerpos, los procedimientos fallidos de identificación y el largo itinerario de búsqueda de sus hijas atravesado por negligencias, amenazas y obstáculos administrativos. Estos testimonios, a pesar de ser interpretados por actrices de la compañía, se recogen con fidelidad, respeto y con la presencia de las madres en distintos momentos claves del proceso de creación de la obra.

De este modo, la escena no se limita a narrar hechos del pasado, sino que los reactiva como una experiencia todavía abierta, marcada por la persistencia del dolor, por un duelo imposible y por la escandalosa impunidad de los verdugos. A ello se suma un tiempo judicial e histórico, ya que la obra incorpora el proceso internacional seguido contra el Estado mexicano, cuya sentencia se dicta en la sede de la CIDH en Santiago de Chile el 16 noviembre de 2009, declarando finalmente responsable al Estado mexicano por omisión en la procuración de justicia y por violación a los derechos humanos de las víctimas y sus familiares (Corte Interamericana de Derechos Humanos, 2009). La obra culmina, de hecho, con la proyección de esta sentencia y las resoluciones de la Corte Interamericana, destacando si cada una de estas disposiciones fueron cumplidas, cumplidas parcialmente o no cumplidas.

Disposición 3. México debe investigar y sancionar a los funcionarios acusados de irregularidades / INCUMPLIDO.

Disposición 4. México debe investigar y sancionar a los responsables de los hostigamientos contra familiares de las víctimas / INCUMPLIDO.

Disposición 5. México debe publicar la sentencia en la prensa nacional y local / CUMPLIDO.

Disposición 6. México debe reconocer su responsabilidad internacional por el caso en un acto público / PARCIALMENTE.

...

Disposición 12. México debe capacitar permanentemente en derechos humanos con una perspectiva de género a sus funcionarios / INCUMPLIDO.

Disposición 13. México debe realizar un programa de educación para la población de Chihuahua para superar la violencia contra las mujeres / INCUMPLIDO. (De la Rosa, 2022, pp. 115-116)

Junto a este dispositivo documental, la pieza introduce un tiempo ficcional que desplaza y amplifica el referente histórico. La aparición de un espacio simbólico, atravesado por el mito de Astrea y por relatos que condensan el desamparo y la devastación producidos por la violencia, se interrumpe la linealidad de la cronología judicial, o la documentada, para confrontar estos feminicidios con un tiempo alegórico. Este juego entre documento y ficción, entre lo real y el mito, permite que la escena oscile desde la reconstrucción precisa de los hechos hacia una elaboración poética que universaliza la experiencia del duelo imposible; la búsqueda casi eterna del cuerpo desaparecido, el daño moral por parte de las autoridades y la denuncia. En este cruce neo-documental, la temporalidad escénica se convierte entonces en un lugar de condensación de la forma alegórica y la testimonial, donde conviven pasado, presente y proyección del futuro: la memoria de los crímenes, la denuncia vigente contra los culpables y la exigencia de una justicia todavía por venir⁶.

El desarrollo dramático-escénico de *Justicia Negada* enlaza la memoria de los crímenes, el tiempo procesual de la demanda de justicia y el presente de una violencia que no ha sido clausurada ni contenida. El juego de temporalidades en *Antígona, las voces...* se hace también evidente de forma parecida alternando mito, pasado histórico, presente y porvenir. En el transcurso de una misma escena, tanto Antígona como las actrices que portan los testimonios de las madres de *Justicia Negada*, diversifican su interlocución: se dirigen a los personajes que habitan su mismo espacio diegético y, al mismo tiempo, pueden orientar sus interpelaciones directamente hacia el público. Esta cualidad tan brechtiana como documental marca un sello distintivo del teatro del norte de México en el siglo en curso.

Interesa destacar que el trabajo de la compañía Telón de Arena se ha realizado bajo la escucha de los familiares de las mujeres víctimas de feminicidio, quienes han tenido una participación central en los montajes. *Antígona, las voces...* por ejemplo, ha sido representada en compañía de algunos de ellos y de las madres en el mismo campo de algodón donde fueron encontrados los cuerpos de las ocho mujeres asesinadas en el caso del Campo Algodonero. Este modo de proceder pone directamente en juego el tiempo mismo en que sucede la obra ante los ojos del espectador —con todo lo que aquello afectivamente implica para la comunidad nortea— y hace que el alcance de la obra sea aún más político y performativo.

El testimonio de las madres y el discurso de Antígona en estas obras preservan la memoria y dan voz al pasado, lo que constituye una característica fundamental del presentismo de Hartog, término con el que empezamos nuestra reflexión. “La memoria, las conmemoraciones y el patrimonio se impusieron y se convirtieron en las palabras clave de este momento que yo llamo *presentista*”⁷, dice el historiógrafo francés en entrevista con Olivier Mongin y Jean-Louis Schlegel (2017, p. 45). No obstante, las evocaciones a la memoria y las prácticas conmemorativas del teatro del norte no funcionan como meras referencias a un pasado o a una identidad preexistente, sino que además interpelan el presente inmediato y proyectan una mirada hacia el futuro; exigen justicia y la urgente reparación del pacto social mexicano.

⁶ En México no hubo un registro oficial de casos de feminicidios ni de sus condenas penales hasta el año 2015. Se sabe que en “el año 2016 el 10 % de estos crímenes derivó en una condena penal”. (Taraud, 2022, p. 11)

⁷ Tanto el énfasis como la traducción son de autoría propia. Original en francés : « La mémoire, les commémorations et le patrimoine s’imposèrent et devinrent les maîtres-mots de ce moment que j’appelle *présentiste*. »

La diferencia que quizá impida catalogar este teatro como estrictamente presentista radica, si es que extendemos a los planos del arte el concepto de Hartog, en que la crisis del tiempo que caracteriza nuestra época en Occidente no paraliza a este teatro en sus tentativas de abrir otros futuros posibles. En el caso de la escena del norte de México, no se trata de un proyecto marxista o de alguna ideología cerrada, síntoma de una gran narrativa o relato (Lyotard, 1979) posible de observar en el teatro documental alemán del siglo XX, por ejemplo. Se trata más bien de la cabida sempiterna que posee este teatro, a pesar del peso de la fractura político-social que carga esta frontera forjada por las guerras e invasiones que la han habitado, que lo hace susceptible de abrir un nuevo horizonte posible —ya sea este encarnado por el no suicidio de Antígona o por la figura de Astrea, donde la justicia diferida permanece aún en espera, pero que se mantiene como una promesa latente.

Lo mismo sucede con otras obras provenientes de la pluma de Perla de la Rosa y a cargo de la compañía Telón de Arena, tales como *El enemigo* (2013) y *A la orilla del río* (2018)⁸, y, así mismo, con un gran número de obras de creadoras y creadores del teatro del norte de México. Otro caso ejemplar lo constituye nuevamente *El Viaje de los cantores*, cuyo texto incorpora, a partir de su remontaje en 2013, dirigido por Mauricio Pimentel, una nueva escena titulada “Años, lustros, después...”, añadida 24 años después del primer estreno. Hugo Salcedo justifica esta modificación “como resultado del intensivo y apasionante Taller desarrollado en Pátzcuaro, Michoacán, [donde] se redactó la escena que sigue, misma que fue integrada en este montaje estrenado en septiembre de 2013 y que ahora también se integra al texto” (Salcedo, 2014, p. 66). Esta añadidura parte de la necesidad de actualizar la obra ante las nuevas realidades fronterizas como el aumento de la migración femenina y los efectos latentes de la ya cuestionada guerra contra el narcotráfico. Este gesto demuestra una vez más cómo la dramaturgia del norte resulta depositaria del juego de temporalidades del que venimos hablando, sin abandonar jamás dicho anhelo de utopía y proyectando una responsabilidad colectiva que se orienta hacia el porvenir.

Conclusiones

El teatro del norte de México desarrolla una dramaturgia que podría definirse como policrónica, en la medida en que articula múltiples temporalidades en un mismo espacio escénico: memorias históricas, testimonios contemporáneos, mitos fundacionales y proyecciones utópicas. En este cruce, el dramaturgo asume el papel de una suerte de historiador de la frontera, revisitando episodios olvidados y recuperando relatos provenientes de comunidades y sujetos excluidos. Desde las obras de Víctor Hugo Rascón Banda (2004a; 2004b) hasta las dramaturgias contemporáneas de Perla de la Rosa (2022) o de Hugo Salcedo (2014), se configura una reescritura del pasado que no solo reconstruye la historia, sino que la reinterpreta desde el presente y abre simultáneamente un horizonte de transformación hacia el futuro.

En este contexto, el tratamiento del mito y la dimensión utópica construyen modos dramáticos que reorganizan la experiencia del tiempo. Reconfigurados en diálogo con la violencia contemporánea, los mitos permiten ampliar la interpretación del presente, mientras que la utopía opera como una fuerza latente que impide clausurar el horizonte de lo posible por muy caótica y catastrófica que sea la

⁸ Años de estreno.

realidad de esta frontera. Incluso en dramaturgias atravesadas por el contenido de la criminalidad como temática persiste la capacidad de imaginar una modificación del orden social, no como programa cerrado, ideológico, sino como impulso crítico orientado hacia una reparación por venir de la fractura social.

Desde esta perspectiva, podría sostenerse que la experimentación temporal propia de la dramaturgia del norte constituye una forma de resistencia frente al presentismo que caracteriza nuestra época, en la medida en que rompe con la lógica de un tiempo cerrado sobre el presente, sin por ello dejar de integrar formas propias de la postmodernidad teatral, como aquellas derivadas del giro performativo de las artes. La escena del norte funcionaría entonces como un dispositivo capaz de interrogar el presente y proyectar imaginarios alternativos, configurando este teatro como un verdadero laboratorio de imaginación poética y política. En un contexto en el que el presente tiende a imponerse como único horizonte, este teatro demuestra que la escena puede seguir siendo un espacio privilegiado para pensar el tiempo en su complejidad y para reimaginar el futuro. La dramaturgia de la frontera continúa anhelando una reparación, un porvenir otro, portador de utopías que venga a perturbar nuestra indiferencia.

Referencias

- Báez Ayala, S. L., Chávez Baray, S. M., Beltrán Henríquez, P. & Martínez, O. (Coords.). (2023). *Utopías y topías feministas: Pensamiento crítico, vulnerabilidad social y violencia hacia las mujeres en la frontera México-EUA*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez; The University of Texas at El Paso.
- Butler, J. (2001). *El grito de Antígona*. El Roure Editorial S.A.
- Corte Interamericana de Derechos Humanos. (2009, 16 de noviembre). *Caso González y otras ("Campo Algodonero") vs. México. Excepción preliminar, fondo, reparaciones y costas*. (Serie C No 205). https://www.corteidh.or.cr/docs/casos/articulos/seriec_205_esp.pdf
- De la Mora, G. (Ed.). (2005). *Cinco dramaturgos chihuahuenses*. Gobierno Municipal de Chihuahua.
- De la Rosa, P. (2022). *Teatro en territorio de guerra*. Paso de Gato.
- Galindo, E. (2005). Lomas de Poleo. En G. De la Mora (Ed.), *Cinco dramaturgos chihuahuenses* (pp. 109-167). Gobierno Municipal de Chihuahua.
- Galicia, R. (2012). Territorio de conflicto: La dramaturgia actual del norte de México. En R. Sáenz (Coord.), *Teatro del norte / Teatro de frontera: Antología de ensayos y ponencias* (pp. 13-36). Universidad Autónoma de Chihuahua.
- Galicia, R. y Yépez, G. (2011). *Casi muerte, casi vida: Manifestaciones teatrales en la frontera norte de México*. CONACULTA; INBA.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- Hartog, F. (2003). *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Seuil.
- Kempf, L. & Moguilevskaia, T. (Eds.) (2013). *Le théâtre néo-documentaire: Résurgence ou réinvention ?* Presses universitaires de Lorraine.
- Lyotard, J.-F. (1979). *La condition postmoderne: Rapport sur le savoir*. Les Éditions de Minuit.
- Mijares, E. (Comp.). (2003). *Dramaturgia del norte: Antología*. Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noroeste.
- Mijares, E. (2008). Jauría. En R. Galicia y E. Mijares (Comps.), *Hotel Juárez: Dramaturgias del feminicidio*. Union College; Editorial Espacio Vacío; Universidad Juárez del Estado de Durango.
- Mongin, O. & Schlegel, J.-L. (2017). Comment rouvrir les futurs ? Entretien avec François Hartog. *Esprit*, (431), 44-51. <http://www.jstor.org/stable/44135874>
- Partida Tayzán, A. (2021). *Teatro del Norte y Fronterizo*. Asociación Mexicana de Investigación Teatral.
- Rascón Banda, V. H. (2004a). La mujer que cayó del cielo. En E. Mijares (Ed.), *Víctor Hugo Rascón Banda: Antología* (pp.289-330). CONACULTA; FONCA.
- Rascón Banda, V. H. (2004b). Voces en el umbral. En E. Mijares (Ed.), *Víctor Hugo Rascón Banda: Antología* (pp. 157-188). CONACULTA; FONCA.

Salcedo, H. (2014). *El viaje de los cantores*. Universidad Autónoma del Estado de México.

Taraud, C. (2022) *Féminicides: Une histoire mondiale*. Éditions La Découverte.

Žižek, S. (2017). *Antígona*. Akal S.A.

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

RECIBIDO: 29 de abril de 2026

ACEPTADO: 26 de junio de 2026

FECHA DE PUBLICACIÓN: 28 de julio de 2026

DOI: <https://doi.org/10.29105/de.v3i5.46>

■ Maternidad sin fronteras en *Proyecto Aroma*, de Teresa Díaz del Guante

**Borderless Motherhood in *Proyecto Aroma*,
by Teresa Díaz del Guante**

Yilletzi Vieyra Vázquez¹

Universidad Autónoma Chapingo / Texcoco, Estado de México, México

Contacto: literarios13@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-4990-8062>

¹ Licenciada en Letras Hispánicas y maestra en Humanidades (Literatura) por la UAM Iztapalapa. Candidata a doctora en Letras por la UNAM con una investigación sobre el dramaturgo mexicano Óscar Liera. Perteneció al grupo de investigación *Teatro de fronteras* de la AMIT. Actualmente es Profesora-Investigadora de Tiempo Completo de la Universidad Autónoma Chapingo.



Maternidad sin fronteras en *Proyecto Aroma*, de Teresa Díaz del Guante

Borderless Motherhood in *Proyecto Aroma*, by Teresa Díaz del Guante

Resumen

Teresa Díaz del Guante, dramaturga sinaloense, elaboró una investigación documental con los colectivos de búsqueda Las Rastreadoras del Fuerte y Sabuesos Guerreras A. C., este acompañamiento dio pie a la trilogía dramática *Proyecto Aroma*, integrada por *Sabueso*, *Aroma* y *Monstruo bajo tierra*. Estas dramaturgias de la búsqueda visibilizan la potencia de la maternidad con relación a la desaparición forzada. El objetivo de este artículo de reflexión es mostrar, a partir del universo de personajes femeninos, cómo la maternidad individual atraviesa fronteras: “frangias de transición donde intensidades, afectos y fuerzas se condensan para emplazar, en presente, su desdibujamiento, porosidad e intercambios, así como nuevas construcciones” (Galicia, 2023) y se redefine como una maternidad colectiva afianzada por el amor y los cuidados.

Palabras clave: dramaturgia mexicana, fronteras, colectivos, desaparición forzada, madres buscadoras

Abstract

Teresa Díaz del Guante, a playwright from Sinaloa, conducted documentary research in collaboration with the search collectives *Las Rastreadoras del Fuerte* and *Sabuesos Guerreras A.C.* This collaboration gave rise to the dramatic trilogy *Proyecto Aroma*, which comprises the plays *Sabueso*, *Aroma*, and *Monstruo bajo tierra*. These dramaturgies of searching foreground the power of motherhood in relation to enforced disappearance. The aim of this reflective article is to demonstrate, through the universe of female characters, how individual motherhood crosses borders—understood as “transition strips where intensities, affects, and forces converge, foregrounding their blurring, porosity, exchanges, and the emergence of new configurations” (Galicia, 2023)—and is reconfigured as a form of collective motherhood sustained by love, care, and solidarity.

Keywords: mexican dramaturgy, border studies, collective motherhood, enforced disappearance, searching mothers

¿Tienes dudas del amor de una madre?

Yo soy el límite de ese amor.

Sabueso

Teresa Díaz del Guante

Dramaturgias fronterizas

La frontera, entendida en primera instancia como el límite geográfico entre territorios, es una categoría compleja que se ha expandido como una posibilidad metodológica en la investigación teatral. Si bien el concepto tiene su origen en la configuración de las ciudades y la concentración del poder en ellas, la frontera permite el desplazamiento entre espacios concretos (físicos) y abstractos (afectivos). Lo cierto es que en la estética de quienes escriben desde, entre, para y por las fronteras, pueden percibirse representaciones narrativo-simbólicas que distan de ser unívocas.

Con miras a la descentralización del teatro en México, Enrique Mijares (2010) colocó la mirada en las dramaturgias del norte del país, así, desde la investigación y la conformación de antologías, surgió el llamado “Teatro de fronteras” o “Teatro del Norte”; sus análisis incluyeron rasgos de las dramaturgias fronterizas, por ejemplo: el habla regional, los personajes locales, los santos populares, la gastronomía, las festividades, los ciclos agrícolas, etcétera. No obstante, más allá de los temas, Armando Partida Tayzan (2021) observó que estructuralmente: “No es microhistoria, sus unidades de sentido son complejas, capaces de encapsular diversas cosmovisiones e identidades. Relatos no aristotélicos, el fragmentarismo es la red conducente de esta dramaturgia” (p. 51).

Más que un concepto estático, la definición de frontera es flexible, permite analizar distintas áreas de conocimiento. Ileana Diéguez (2009) profundiza en ello a partir de la categoría de liminalidad en las prácticas escénicas latinoamericanas:

la liminalidad me interesa como concepto con el cual busco expresar las arquitectónicas complejas de acciones artísticas, políticas y éticas que se realizan como actos por la vida; como de acciones ciudadanas que buscan cierta restauración simbólica y se configuran como prácticas socioestéticas. (párr. 34)

En sintonía, Hugo Salcedo (2023) considera que el tópico *fronterizo* alude por un lado a la fábula, que se ubica en la geografía física liminal reconocible; por el otro, a un factor de individualidad, identidad performativa y de búsqueda de participación en el suceso social.

Las dramaturgias fronterizas también dan cuenta de las violencias y sus efectos, quizás de ahí surge la preocupación por documentar los fenómenos sociales que después se enunciarán desde la singularización del teatro. De acuerdo con Gustavo Remedi (2009), en el teatro de fronteras pueden percibirse: “fronteras sociales, ideológicas y estéticas dentro de una misma unidad político-económica, resultantes de una situación de fractura, desintegración y polarización social y cultural” (p. 83). En este artículo me ceñiré a la definición de fronteras que plantea Rocío Galicia (2023), quien argumenta que en los textos dramáticos dicho sustantivo se pluraliza:

En el plano filosófico, pensamos las fronteras como franjas de transición donde intensidades, afectos y fuerzas se condensan para emplazar, en presente, su desdibujamiento, porosidad e intercambios, así como nuevas construcciones. En específico, nuestra área de reflexión comprende fronteras geográficas, epistemológicas, étnicas, de género, migratorias, estéticas y/o éticas, las cuales se concretan material y simbólicamente. (p. 18)

Siguiendo esa línea, las fronteras establecen no solo el término o el comienzo entre territorios, sino también la transformación de estos. Partiré de la idea de que el cuerpo de cada persona representa un territorio en sí mismo, por ende, la cercanía con otros cuerpos-territorios permite la construcción de la identidad en función de la interacción. Parafraseando a Gilberto Giménez (1999), el territorio puede entenderse desde tres dimensiones: a) un espacio de inscripción a la cultura; b) como marco o área de distribución de instituciones y prácticas culturales y c) puede ser apropiado como objeto de representación y apego afectivo (pp. 33-34).

La dramaturgia que se escribe desde el norte de México y estados colindantes, como el caso de Sinaloa, expone la lucha de fuerzas y tensiones con Estados Unidos, derivadas de fenómenos sociopolíticos y económicos como la migración; el trasiego de drogas; la trata de personas; los feminicidios; la desaparición forzada y otra serie de crímenes en los cuales intervienen grupos delincuenciales en complicidad e impunidad con el Estado, creando un clima de inseguridad en el espacio individual y colectivo.

Aunque las investigaciones de dramaturgias fronterizas se habían centrado en su mayoría, si bien no de manera excluyente, en la obra de dramaturgos, cada vez es más notoria la presencia de dramaturgas involucradas en la dirección, la actuación y la gestión cultural para llevar a escena el teatro mexicano contemporáneo; asimismo, han publicado sus obras, de modo que su trabajo puede socializarse de manera impresa y virtual. Desde una perspectiva de género, la escritura de las mujeres en el terreno teatral y editorial ha beneficiado la inscripción de poéticas con miras a la construcción de territorios sanos, seguros; tal es el caso de la dramaturga Teresa Díaz del Guante², quien parte de la realidad del estado de Sinaloa para visibilizar el tema de la maternidad con relación a la desaparición forzada.³

Respecto a un tema tan delicado, es fundamental insistir en el adjetivo “forzada”, pues coloca la responsabilidad en quienes actúan desde la parte intelectual o material del delito. Este se define como un arresto, secuestro, detención, o cualquier otra forma de privación de la libertad no reconocida y realizada por agentes del Estado, es decir, hecha por servidoras o servidores públicos, o bien, por personas o grupos que actúen con la autorización, el apoyo o la aprobación del Estado (Secretaría de

² Teresa Díaz del Guante (Mazatlán, Sinaloa, 1986) es docente, dramaturga, actriz, directora de La Tercera Teatros y miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte. Entre las obras que ha dirigido se encuentran *Mi abuelo* y *Ensayos para tomar café*, de su autoría. Fue becaria del FOECA en 2011 y del Programa de Estímulo a la Creación y al Desarrollo Artístico, Sinaloa, en 2014 y 2016. En 2017 representó a Sinaloa en la Muestra Regional de Teatro con *Mi abuelo*. De 2018 al 2019 fue becaria del Programa Jóvenes Creadores del FONCA. Ganó el Premio Nacional Emilio Carballido en 2019 con la obra *Aroma*. En 2020 obtuvo una mención honorífica en el IV Premio Internacional de Dramaturgia Hispanoamericana del Agujón Theatre e Instituto Cervantes con la obra *Monstruo bajo tierra*. Participó en el Programa de Dramaturgia Royal Court Theatre, Anglo Art's en la UNAM (2022-2023). En 2023 publicó la trilogía dramática *Desaparecer. Tres dramaturgias sobre la ausencia, el exilio y el territorio*. En 2024 publicó *Proyecto Aroma. Dramaturgia de la búsqueda*.

³ Dada la minimización de los delitos de lesa humanidad en México, en virtud del artículo 34 de la Convención Internacional para la Protección de Todas las Personas contra las Desapariciones Forzadas, el Comité de las Naciones Unidas contra la Desaparición Forzada (CED), desde Ginebra, Suiza: “ha decidido solicitar al Secretario General de las Naciones Unidas que remita urgentemente la situación de las desapariciones forzadas en México a la Asamblea General de las Naciones Unidas para que esta considere medidas destinadas a apoyar al Estado Parte en la prevención, investigación, castigo y erradicación de este crimen”. (2026, párr. 1)

Gobernación, 2016). Dado ese entramado de conflicto social que azota a todo el país, tanto las personas desaparecidas como sus familiares se convierten en víctimas. Actualmente, hablar de colectivos de búsqueda se encuentra normalizado en la cotidianidad mexicana y latinoamericana; tan solo en México existen alrededor de 50⁴ colectivos asentados en un directorio virtual, no obstante, la cifra puede llegar hasta los 200 grupos de personas buscadoras, sin duda, un dato alarmante.

Específicamente en el estado de Sinaloa, el crimen organizado ha reclutado y desaparecido a un gran número de hombres, esto explica por qué fueron principalmente mujeres quienes se organizaron para generar los mecanismos de identificación de sus querencias, también llamados por ellas: *tesoros*. De acuerdo con Ramírez Valenzuela y Fernández Velázquez (2023) “las mujeres familiares de personas desaparecidas realizan acciones políticas individuales y colectivas, motivadas por las emociones de dolor y de amor por sus seres queridos desaparecidos, construyen ‘comunidades emocionales’ para reivindicar a las víctimas desaparecidas.” (pp. 135-136). Dichas acciones colectivas hacen de su cuerpo, como en el teatro, una herramienta fundamental para cruzar distintas fronteras y así procurar el resguardo de la memoria.

En este tenor, el arte es un canal que posibilita el acompañamiento hacia las mujeres buscadoras y sus demandas desde la escena; asimismo, pretende sensibilizar a la ciudadanía, socializar información que de otro modo permanece oculta o con sesgos mediáticos e insistir en evitar la normalización de la desaparición forzada. Las jornadas extenuantes de trabajo en campo de las madres buscadoras, los confrontamientos que viven en las fiscalías y su activismo en marchas, caminatas y plantones son el eje rector de *Proyecto Aroma*. La finalidad de este artículo es reflexionar cómo en estas dramaturgias de la búsqueda el cuerpo de una madre se desfronteriza, se acerca de manera organizada a otros cuerpos de manera física y afectiva; se reterritorializa para consolidar una maternidad colectiva que agrupa a los cuerpos presentes y ausentes.

Proyecto Aroma: Maternidad colectiva sin fronteras

Hablar del cuerpo y de su poder sensorial como territorio de resistencia, lucha social, búsqueda y encuentro es posible gracias al acompañamiento que la fundadora de La Terca Teatro, Teresa Díaz del Guante, tuvo con un par de colectivos de personas buscadoras en la región noroeste de México, en el estado de Sinaloa: Las Rastreadoras del Fuerte y Sabuesos Guerreras A. C. A partir de este diálogo cercano, la creadora escénica registró una serie de experiencias y testimonios de mujeres que dieron pie a *Proyecto Aroma*, integrado por el monólogo *Sabueso* y las obras dramáticas *Aroma* y *Monstruo bajo tierra*. Por medio de la empatía y el respeto, esta trilogía busca acercar a las y los espectadores o lectores, al doloroso tema de la desaparición forzada desde un enfoque particular: el de personajes maternos.

Entiendo con Marcela Lagarde (2015) que la mujer-madre es transmisora, defensora y custodia del orden imperante en la sociedad y en la cultura. Sin la concurrencia de la mujer-madre, no es posible la vida, pero tampoco la muerte (p. 294). De modo que sistemática e históricamente, los cuidados les han sido asignados a las maternidades. *Proyecto Aroma* focaliza el accionar de las madres desde sus cuerpos, estos se extienden simbólicamente y transitan fronteras sociopolíticas para hacer posibles las búsquedas. Así pues, el cuerpo/territorio de la madre no solo alude a quien concibe a una o

⁴ La página de internet Movimiento por nuestros desaparecidos en México funciona como un directorio de colectivos, de los cuales se encuentra el registro de 50 nacionales y 4 centroamericanos ubicados en Guatemala, El Salvador y Honduras.

más personas, sino a un símbolo de protección que atraviesa distintos espacios liminales para construir escenas de resistencia. La dramaturgia de Díaz del Guante está constituida por un universo de personajes femeninos que habitan desde su cuerpo el dolor de un ser querido ausente y que acompañan el dolor de sus congéneres. A diferencia de la narrativa y la lírica, en el teatro, el cuerpo de los personajes habitando el espacio visibiliza los duelos inconclusos, las andanzas y la reconfiguración de una maternidad individual por una colectiva.

*Sabueso*⁵ es un monólogo testimonial dedicado a la lucha incansable de María Isabel Cruz Bernal, madre de Yosimar García Cruz (víctima de desaparición forzada el 26 de enero de 2017) y fundadora del colectivo Sabuesos Guerreras A. C.⁶ El personaje de la madre tiene un fuerte impacto, acerca a los espectadores a la historia de la desaparición de su hijo, haciendo hincapié en las dificultades de buscar con sus propios recursos, llevando su cuerpo a territorios peligrosos. *Aroma*⁷ se inspira en el trabajo de Mirna Nereida Medina, madre de Roberto Corrales (víctima de desaparición forzada el 14 de julio de 2014 y localizado exactamente 3 años después) y fundadora del colectivo Las Rastreadoras del Fuerte.⁸ En esta obra, el diálogo entre siete mujeres de diferentes edades muestra modos disímiles de vivir el duelo, también, de crear comunidad entre ellas para sostenerse con cuidados. Finalmente, *Monstruo bajo tierra*⁹ recopila las experiencias de los colectivos para denunciar la *segunda muerte* de las víctimas, orquestada por la complicidad del aparato gubernamental debido a la falta de registros de ADN, la inexistencia de bancos de datos, el trabajo deficiente desde las Fiscalías, la indiferencia, la nula empatía, etcétera.

Tierra: La frontera geográfica

Semióticamente, la trilogía dramática establece dos planos bien delimitados: arriba o abajo de la tierra, en este sentido, la primera frontera que cruzan los personajes de las obras es geográfica. Miriam Reyes Tovar (2011) considera que la frontera puede ser vista como una “*apertura* que permite la comprensión de nuevas organizaciones territoriales y la reafirmación identitaria de los migrantes en sus nuevos lugares de arribo”. (p. 2) Por consiguiente, los cuerpos de las madres constituyen territorios que migran y se apropian de espacios subterráneos hasta entonces desconocidos para ellas. Esa movilidad las orilla a reconfigurar su identidad, sus límites y alcances sociales.

Los títulos dan cuenta de esto, *Sabueso*, según la RAE, hace referencia a los canes de caza, así como a la persona que sabe indagar, descubrir o averiguar los hechos y, en la obra dramática, alude a quienes olfatean, literalmente como perros, para seguir el rastro de sus seres queridos en la tierra. Una vez que las madres exploran el subterráneo, posan su atención desde otra perspectiva; metafóricamen-

⁵ *Sabueso*, actuada por Teresa Díaz del Guante, se estrenó en 2019 en el Foro Escénico TATUAS, asimismo, se ha presentado en otros espacios de Culiacán y el norte de México. En 2022 se presentó presencial y virtualmente en Teatro La Capilla, durante el Ciclo Teatro de los estados como representante del estado de Sinaloa. En 2024 formó parte del Festival de Monólogos Teatro a una sola voz, en el Circuito Centro.

⁶ Es una organización sin fines de lucro que se constituye en el 2017 con el objetivo de encontrar a personas desaparecidas en el estado de Sinaloa. Actualmente, cuenta con 130 integrantes y de acuerdo con la página de internet Movimiento por nuestros desaparecidos en México, han logrado: “la recuperación de 18 osamentas, así como la localización de 5 217 fragmentos de restos óseos calcinados en una noria, y otros 1 021 fragmentos calcinados en un campamento desmantelado de almacenamiento de combustible robado (huachicoleros)” (Sabuesos Guerreras, A.C., párr. 3, 2021).

⁷ *Aroma* se estrenó en agosto de 2022 con un montaje de La Tercera Teatro en Mazatlán (Teatro Antonio Hass) y Culiacán (Foro Escénico TATUAS y Teatro Óscar Liera). Tiene tres publicaciones: la primera es una coedición entre la Universidad Autónoma de Nuevo León y la Universidad Veracruzana (2020); la segunda por *Tramoya. Cuaderno de teatro* de la Universidad Veracruzana (2021) y la tercera por la editorial de la Universidad Autónoma de Sinaloa (2024).

⁸ Organización No Gubernamental que surge el 14 de julio de 2014, actualmente la conforman 600 personas.

⁹ *Monstruo bajo tierra* recibió Mención Honorífica en 2020 por el IV Concurso de Dramaturgia Hispanoamericana Chicago. En 2021 formó parte de la Semana de la Dramaturgia en Nuevo León; dado el contexto pandémico por el Covid-19, tuvo una transmisión especial por YouTube.

te, es como iniciar un camino hacia el descenso en donde el objetivo es confirmar la existencia de un territorio corporal afectivo conocido:

Yosimar.

Mi hijo se llama, Reyes Yosimar García Cruz.

Y sí existe.

Nació el 20 de enero de 1989 y, aunque lo tiren al olvido,

cabe en la memoria de mi vientre

y con eso me basta.

Yo soy Isabel,

soy una rastreadora,

una sabueso,

una perra buscando a mi hijo. (Díaz del Guante, 2024, pp. 40-41)¹⁰

En *Aroma*, el vocativo para los personajes es *rastreadoras*¹¹; los diálogos dan cuenta de que la maternidad colectiva crea códigos amorosos para resignificar los procesos de búsqueda, por ende, se habla de *tesoros* más que de cuerpos, de *aroma* y no de olor a descomposición. En entrevista con la periodista sinaloense Scarlett Nordahl (2022), Teresa Díaz del Guante explicó que las buscadoras optan por decir *aroma* como una forma de cuidado: “Les dan un poco de dignidad a ellos, siento yo que es muy de las mamás” (párr. 31). Por otro lado, en entrevista con Germán Martínez y Alma Espinosa (s. f.), la dramaturga refiere la existencia de una suerte de palíndromo en la palabra *Aroma*, de modo que esta puede transformarse en *Amor/a*; amor a los hijos, a los esposos, a los sobrinos, a los primos, etcétera, incluso a los desconocidos, porque el encuentro de uno acerca la esperanza del próximo hallazgo.

Figura 1

Aroma. Compañía La Terca Teatro.



Imagen tomada por Mario Ibarra.

¹⁰ A partir de aquí, todas las citas de las obras incluidas en el *Proyecto Aroma* corresponden a la edición de la Universidad Autónoma de Sinaloa, 2024.

¹¹ El periodista Javier Valdéz (1967-2017) fue cofundador del semanario *Ríodoce*, del periódico *La Jornada*, en el cual abordó temas vinculados al narcotráfico y al crimen organizado. Recibió múltiples premios por su trabajo periodístico, así como el reconocimiento de sus lectores nacionales e internacionales. Fue portavoz de las demandas de las madres buscadoras a quienes se refería como las “rastreadoras”, de ahí el nombre del Colectivo Las Rastreadoras del Fuerte. Fue asesinado en Culiacán, Sinaloa, en 2017; este crimen, sumado al de otras personas periodistas, generó una ola de denuncias del gremio que evidenció el peligro de informar en México.

Monstruo bajo tierra es la única obra de la trilogía que incluye al inicio una especie de glosario con palabras como “el punto” y “quebrarse”, pues el subterráneo adquiere una connotación cruel y espantosa. Sin embargo, también aparecen regionalismos como “plebe” o “morrita”. En el contexto de la búsqueda, las madres dejan sus espacios y objetos cotidianos para atravesar una especie de umbral:

La tierra es peligrosa, dicen que debajo hay algo, pero no me quieren decir qué es. Yo pienso que ha de ser como un monstruo debajo de la cama, un monstruo que no ves, pero sabes que está ahí y que cuando menos lo esperas, te jala de los pies. (Díaz del Guante, 2024, p. 94)

El *Proyecto Aroma* en conjunto subraya la fuerza sensorial de los personajes femeninos, es una dramaturgia del saber corporal. La vista y el tacto son cruciales para advertir cómo buscar según el tipo de terreno; palpar el tipo de tierra, el color o las texturas de cada zona registrada para después mapear los *puntos* y las rutas sugeridas por los mensajes de informantes anónimos. Cosa aparte es el sentido del olfato, pues gracias al *aroma* que desprende la tierra podrida puede hallarse un *tesoro*.

OLGA: Podrido, y no por nuestros tesoros, sino por todo lo que los llevó ahí. Cuando encuentras un cuerpo por primera vez y hueles la varilla, se te queda grabado. Es un olor tan fuerte que no lo confundes con nada. El impacto es tan fuerte, que no se te olvida el aroma. Lo vas a oler a cada rato. Lo vas a querer encontrar a cada paso. Te va a estar golpeando la cabeza todo el día, tanto que no vas a querer salirte de la tierra. Tesoros, eso es lo que son para nosotros, tesoros. Son lo más valioso. Buscamos minuciosamente, con cuidado en toda la tierra. Nunca sabes que pieza, que pedacito por más pequeño signifique la tranquilidad de una madre. (Díaz del Guante, 2024, p. 58)

Aquí, las herramientas como el pico y la pala también se resignifican en su función para hurgar la tierra. La varilla, por ejemplo, deja de representar un material de construcción inamovible, de hecho, se adapta su forma con punta de espiral para entrar y salir de la tierra, como la esperanza colectiva.

Hijos colectivos: La frontera afectiva

En numerosas escenas queda patente que el afecto de las madres buscadoras extiende su frontera biológica, pues no solo procura el encuentro con los hijos consanguíneos, sino con los hijos de todas; es así como se trenza de a poco una maternidad colectiva, desmintiendo el dicho popular “Madre solo hay una”. La red de cuidados expuesta en *Proyecto Aroma* permea los diálogos en los que transcurren las búsquedas, las marchas y las denuncias. La maternidad sin fronteras funciona como sinécdoque, una madre está para todas las personas desaparecidas y cada persona desaparecida cuenta con el abrigo de diversas madres: “La maternidad no puede ser desarrollada por una sola mujer, es siempre una institución colectiva... Y cada individuo a lo largo de su vida es atendido, cuidado maternalmente de manera sucesiva y en ocasiones simultánea por diversas madres” (Lagarde, 2015, p. 304).

Aroma deja ver la complicidad patente en la desaparición de cada *tesoro*, pues los involucrados van desde las autoridades, el crimen organizado, el narcotráfico, los huachicoleros o incluso la misma familia. En el último caso, las maternidades desplazan sus afectos del árbol genealógico, como supone la consigna feminista: “podan el árbol familiar”, por ende, las fuentes de información no pueden considerarse confiables en automático, esto explica que el universo de personajes femeninos encuentre en el mundo onírico una frontera afectiva que cruzar y a la cual ceder para recuperar símbolos,

sitios, horas o mensajes inaccesibles durante la vigilia. Es pues, el tránsito hacia el inconsciente una vía de acceso para que muchos afectos puedan ser hallados y obtener justicia.

Los personajes femeninos evidencian la importancia de construir redes de apoyo en donde caben tanto las causas comunes como las diferencias de opinión y carácter. En ese sentido, Díaz del Guante no romantiza la interacción entre las buscadoras; durante su trabajo de investigación pudo documentar el abanico de personalidades y las maneras de relacionarse en distintas circunstancias: búsquedas, protestas, gestiones administrativas, encuentro con autoridades, convivios, etcétera. Si bien, dentro de la interacción social aparecen discrepancias naturales, la existencia de un duelo permanente da pie a un conjunto de emociones que se ven representadas en la dramaturgia. La sororidad entre madres se construye sobre la cotidianeidad pues la: “experiencia subjetiva de las mujeres conduce a la búsqueda de relaciones positivas y a la alianza existencial y política cuerpo a cuerpo” (Lagarde, 2013, p. 659), derribando la idea patriarcal de enemistad entre mujeres tan citada en frases del tipo “Mujeres juntas ni difuntas”. De hecho, se advierte una especie de inversión al dicho, pues en un marco aciago, la búsqueda de posibles difuntos mantiene juntas a las mujeres, demostrando que la fuerza sorora se da en la vida y en la muerte porque su territorio afectivo se nutre de experiencias, creencias, percepciones y significaciones (Reyes Tovar, 2011, p. 8).

Figura 2

Monstruo bajo tierra. *Compañía Hombre Gacela. Dirección de Marisol Torres Goxcon.*



Imagen tomada por Mario Ocadiz.

Locas: La frontera familiar

Vivir con la ausencia de un familiar implica un cambio de vida, una alteración en la rutina,

los vínculos y sus afectos, así lo enuncia la madre del monólogo *Sabueso*. En este contexto de incertidumbre, los lazos familiares se refuerzan o terminan por diluirse con el tiempo, modificando la trama familiar. La locura como construcción social se asigna a las mujeres que salen del deber ser, por ejemplo, a los personajes que salen de casa para encontrar a sus *tesoros* y se ven obligadas a suspender otras actividades: familia, trabajo, diversión, etc. “Locas” pasa a ser el vocativo para deslegitimar sus acciones de búsqueda, reprochar sus ausencias y abandonarlas en sus propósitos.

No los desaparecen, nos desaparecen a todos.

Nos rompen.

Nos alejan.

Nos van borrando.

Nos fracturan.

Nos dejan de invitar a las reuniones familiares.

Nos dicen locas. (Díaz del Guante, 2024 p. 34)

El compromiso entre madres buscadoras requiere dedicación para acudir a las reuniones, el trabajo de campo o las marchas. El tiempo destinado a la búsqueda de los ausentes implica menos tiempo con los familiares presentes, generando un conflicto entre ser y estar. Así lo expone en *Aroma* el personaje de Eva, ignorada por su hija y abandonada por su esposo, o incluso de un distanciamiento elegido como el personaje de Olga, quien prefiere evitar a sus nietas para esquivar las preguntas para las cuales no tiene respuestas.

Con todo, la maternidad colectiva resulta incómoda por su acuerpamiento, su poder de organización, logística y logros. Es así como los vínculos entre mujeres se convierten eventualmente en una nueva concepción de familia, generando lazos fincados en la comprensión. La escucha activa, el llanto en compañía, el reconocimiento de emociones como el enojo e incluso los silencios cuerpo a cuerpo, territorio a territorio, sin fronteras, fortalecen la confianza y el cuidado entre ellas:

LILI: ¿Lo encontraste?

GRISelda: Sí, ya, hace un mes. Pasadito del mes. Lo encontraron ellas, unos días después.

LILI: ¿Ellas?

GRISelda: Sí, al día siguiente, me mandaron un mensaje, la señal era muy clara. Supieron de inmediato dónde buscar. Y a los tres días, el cuerpo de mi esposo estaba siendo enterrado. Y hace días, me uní al grupo. (Díaz del Guante, 2024, p. 74)

Frente a la representación de una tierra que alberga cuerpos, del cansancio físico y mental de las mujeres, también hay espacio para la esperanza en quienes han encontrado el *aroma* y deciden unirse a la búsqueda de las ausencias, es así como la gratitud y el compromiso de una mujer hacia la otra afianza la sororidad en la maternidad colectiva.

Convivio: La frontera gastronómica

En *Aroma* y en *Monstruo bajo tierra*, se plantean distintas escenas de con/vivio alrededor de la comida: a) la incertidumbre por la búsqueda de los *tesoros* ocasiona la pérdida de hambre; b) el sen-

timiento de culpa por no saber si quien se busca tiene la posibilidad de comer; c) la modificación en la dieta de los personajes, por ejemplo, al evitar comer carne de animales carroñeros, como las liebres y d) el momento de com/partir los alimentos como acto de cuidado entre los personajes. Marcela Lagarde (2015) afirma que la mujer que cocina se desprende de una parte de sí, y la comida es un producto de su cuerpo, tanto para ella como para los destinatarios (p. 298), en ese sentido, las mujeres preparan diversos alimentos para que sus cuerpos sobrelleven las peligrosas jornadas de búsqueda:

LILI: ...Por eso traigo comida.

Ayudo en lo que puedo.

Prueba los taquitos de mantarraya, las tortillas yo las hice. ¡De haber sabido que te iba a conocer te hago unas empanadas de calabaza o cajeta! Pero mira, un día, si sigues viniendo, te voy a traer. (Díaz del Guante, 2024, p. 76)

Figura 3

Aroma. *Compañía La Terca Teatro*.



Imagen tomada por Mario Ibarra.

La asociación entre gusto, olfato y memoria ha originado, por cierto, proyectos de gran valía fuera de la ficción y en sintonía con las dramaturgias de la búsqueda, por ejemplo, el *Recetario para la memoria*¹², una colaboración entre Zahara Gómez Lucini y Las Rastreadoras del Fuerte (2020) para hacer de los alimentos un acto de cuidado en donde se honra a quienes se han llevado y a quienes les buscan. A propósito, las recetas poseen una particularidad, en ningún caso se indican las cantidades exactas de los ingredientes, ni la preparación de manera puntual pues en el detalle se encuentra el secreto de cada platillo que se cocinará de manera especial para cuando el o la comensal desaparecida aparezca. Daniela Rea Gómez (2020) comenta:

Que para todas las personas ausentes hay alguien, en algún lugar de este mundo, que les piensa mientras remueve pacientemente el cucharón dentro de la olla, que les anhela mientras sopla con fuerza al leño para que encienda y sea consumido por el fuego hasta el punto de un calor sostenido y uniforme. (p. 62)

En el taller titulado *Andar, comer, bailar y otras formas de protesta*, impartido por la activista Sara Pinedo en el marco del Congreso Internacional de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral 2024 en el Centro Cultural Tijuana, se reflexionó sobre la transformación de los espacios frente a

¹² Zahara Gómez Lucini ha trabajado en distintas colaboraciones para editar tres Recetarios para preservar la memoria: uno con las Rastreadoras del Fuerte en Sinaloa (México), otro con colectivos de búsqueda de personas desaparecidas en Guanajuato (México) y uno más con familiares de personas desaparecidas en Medellín y Bogotá (Colombia). La adquisición de cada recetario permite recaudar fondos para solventar los gastos de los colectivos.

la ausencia de personas víctimas de desaparición forzada, por ejemplo, los comedores pasan de ser el espacio de bullicio para disfrutar de los alimentos a ser un espacio de duelo silencioso transformado en una especie de altar con fotografías, veladoras y santos; o bien, mesas de trabajo repletas de expedientes. Precisamente, el personaje de Isabel en *Sabueso* expone la necesidad de armar la carpeta para buscar a su *tesoro*:

Y entonces, después de esperar, de no saber qué hacer, de rezar sin respuesta, de esperar en la terraza a que me lo aventaran, después de armarles la carpeta, porque ellos no investigan. Después de que no han movido un dedo para buscar al Yosi, se les ocurre entregarme un cuerpo que no es de mi hijo, uno con frenos. (Díaz del Guante, 2024, pp. 17-18)

Figura 4

Sabueso. Teatro a una sola voz. Festival de Monólogos, 2024.



Imagen tomada por Javier Gómez Cruz.

La comida es resistencia en las obras, pues los personajes conviven más allá de las interacciones representadas: los reclamos, la indignación, el enojo, etc. La maternidad deja de romantizarse para apreciarse desde distintos enfoques verosímiles. El alimento es signo de procurar el bien/estar entre todas.

Justicia: La frontera corporal

En *Proyecto Aroma*, la búsqueda de justicia lleva al universo de personajes maternos a exigir el encuentro de los territorios afectivos, es decir, los *tesoros*. En el proceso, los pocos personajes masculinos representan a las autoridades que sugieren soluciones fabricadas: a) recibir un cuerpo similar al que se busca y firmar la paz; b) no llevarse ningún cuerpo, pero firmar el olvido a cambio de un ajuste económico o c) seguir buscando con la amenaza latente de ser desaparecida. Isabel, la madre de *Sabueso*, les cuenta a los espectadores qué hacen las autoridades frente a ellas: “Ignorar las líneas de investigación. Dejar solas a las familias. No buscar. Vaciar expedientes. Entregar cuerpos falsos. Tener cartones de huesos debajo de las escaleras de la fiscalía.” (Díaz del Guante, 2024, p. 23)

En la trilogía de la búsqueda todos los casos son distintos, no obstante, existe la preocupación por evitar una segunda desaparición o muerte. La maternidad colectiva se encarga de preservar la dignidad de sus querencias rememorando elementos de su identidad: características físicas, gustos, carácter, vínculos, trabajos, etc. Las fotografías se convierten en un símbolo de personalización para alejarse

de la frialdad del número en un expediente. En ese sentido, una de las escenas más significativas de *Monstruo bajo tierra* ocurre durante la marcha del Día de las madres hacia la Fiscalía. Entre símbolos de protesta como fichas, lonas, mantas, letreros y megáfonos, se exhibe la burla del fiscal:

INCOMPLETA: En el periódico pusieron una foto de nosotras gritando y, al frente, un sonriente fiscal.

EME: EL SEÑOR FISCAL RECIBE A LAS MADRES DE LOS DESAPARECIDOS PARA ESCUCHARLAS EN ESTE DÍA TAN IMPORTANTE, EL 10 DE MAYO.

ZENAIDA: «Me siento muy conmovido», dijo el señorón.

RAYO: «Iré a los brazos de mi madre para celebrar que, en este día, nosotros no tenemos a nadie que buscar».

ZENAIDA: Nos dijo el fiscal.

INCOMPLETA: Y se subió a su auto, sin pisar la tierra. (Díaz del Guante, 2024, p. 95)

Lo político, en palabras de Diéguez (2009), no se configura por las problemáticas y los temas, sino especialmente por la manera en que se construyen las relaciones con la vida, con el entorno, con los otros, con la memoria, la cultura e incluso con lo artísticamente establecido.

Figura 5

Aroma. *La Terca Teatro*.



Imagen tomada por Mario Ibarra.

Reflexiones finales: Teatro y maternidad colectiva

La dramaturgia fronteriza de Teresa Díaz del Guante da cuenta de las búsquedas lideradas por maternidades colectivas para exigir justicia; pone en escena una multiplicidad de caracteres maternos unidos por un mismo dolor: el de la ausencia; asimismo, representa la digna rabia que las mueve hacia actos de ternura radical, en donde se carga el peso de otro cuerpo como si fuera el propio. Los personajes de *Proyecto Aroma* se reterritorializan cuerpo a cuerpo, se apropian de nuevas prácticas de convivio y búsqueda para evitar que desaparezcan, una vez más, a sus desaparecidos.

Proyecto Aroma es creación documental, rinde homenaje a la maternidad colectiva buscadora de *tesoros*, al mismo tiempo, es denuncia de nuestros tiempos violentos y de lo que implica ser madre en Sinaloa y en todo México.¹³ Sirva el teatro para decir lo que nos duele, que fuera de la ficción nos faltan más de 133 000 personas con nombres y apellidos que son buscadas por familiares que merecen vivir sobre la tierra, no hurgando en ella. En *Proyecto Aroma* los cuerpos que habitan la escena desde la materialidad o la enunciación son dignificados, ya sea que representen a madres o a *tesoros*.

Este trabajo pone de manifiesto la importancia de leer y llevar a escena *Aroma*, *Sabueso* y *Monstruo bajo tierra*, obras que visibilizan, a partir de personajes testimoniales, las carencias en tanto a la prevención, la búsqueda, la identificación de cuerpos, el ejercicio de justicia, el acompañamiento a las víctimas y el resguardo de la memoria. El teatro puede ser ese espacio seguro para generar en la ciudadanía un pensamiento crítico y, sobre todo, humano, que mueva al diálogo de lo impronunciable. Mientras el monstruo exista, el dolor continuará; Teresa Díaz del Guante afirma: “Me alimenta saber que el Teatro me permite decir, me permite incluso, construir y reparar un poquito el mundo, aunque sea en la ficción” (Teatro UNAM, párr. 8). En un contexto de territorios violentados, hablar de las madres rompiendo fronteras juntas con un cuerpo colectivo, de los cuidados que siguen gestando y compartir el trabajo de una dramaturga sinaloense como Teresa Díaz del Guante es una forma de enunciar las estéticas de resistencia de las dramaturgias fronterizas, en donde las personas desaparecidas habitarán no solamente el recuerdo de los vientres que los parieron, sino de nuestra memoria.

¹³ En México se han emprendido acciones de visibilización, por ejemplo: a) #Votaporlaspersonasdesaparecidas, en el marco de las elecciones del 2 de julio de 2024 para que durante el escrutinio los nombres de personas desaparecidas estuvieran presentes en las boletas; b) el Colectivo Fuerzas Unidas por Nuestros Desaparecidos en Nuevo León (FUNDENL) participó en la campaña Envía tu nombre al espacio, fue así como el 1 de abril de 2026, las tarjetas virtuales de embarque con nombres de 52 personas desaparecidas acompañaron simbólicamente a los astronautas de la nave Orión de la misión Artemis II de la NASA (1 al 11 de abril de 2026). Angélica Orozco, madre buscadora neolonesa, mencionó en entrevista “Ya que en la tierra no nos escuchan y hemos hecho de todo por encontrarlos. Ahora lanzamos esta acción más allá de la tierra, hacia el espacio” (Ávila, 2026, párr. 8); c) en la coyuntura del Mundial de Fútbol 2026 organizada entre México, Canadá y Estados Unidos, los familiares de personas desaparecidas han marchado durante los distintos partidos organizados en las sedes mexicanas, con la finalidad de visibilizar la situación de emergencia nacional; d) desde la Glorieta de las y los desaparecidos (Reforma, CDMX) han llamado a la población en general a participar en alguna de las “Cascaritas por la memoria y contra el olvido”. El objetivo es hacer del juego un territorio de acompañamiento solidario en donde todas las fichas de búsqueda tengan cabida. Por medio del #HagamosQueSucedaHastaEncontrarles y #Méxicoescampeónendesaparición, las familias denuncian el abandono institucional ante las innumerables fosas clandestinas de la sede deportiva.

Referencias

- Ávila, A. (2026, 2 de abril). *Artemis II: Nombres de personas desaparecidas llegan al espacio en misión de la NASA*. Entrevista Pamela Cerdeira. MVS Noticias. https://mvsnoticias.com/entrevistas/2026/4/2/artemis-ii-nombres-de-personas-desaparecidas-llegan-al-espacio-en-mision-de-la-nasa-735459.html?fbclid=IwY2xjawQ8IIRleHRuA2FlbQIxMQBzcnRjBmFwc-F9pZBAyMjIwMzkxNzg4MjAwODkyAAEe7UZ4oo_zS7tiKpbVBricx_179cej3RgC5cb-M2WLioYAlJjcUiFazbhOVEHo_aem_LAcuBVgrqJ1dehUFi8bQR
- Díaz del Guante, T. (2020). *Aroma*. Universidad Autónoma de Nuevo León-Universidad Veracruzana.
- Díaz del Guante, T. (2021). *Aroma. Tramoya. Cuaderno de teatro*, (146), 75-93.
- Díaz del Guante, T. (2024). *Proyecto Aroma: Dramaturgias de la búsqueda*. Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Diéguez, I. (2009, 25 de febrero). *Escenarios y teatralidades liminales: Prácticas artísticas y socioestéticas*. Archivo ARTEA. <https://blog.uclm.es/archivoartea/2009/02/25/escenarios-y-teatralidades-liminales/>
- Galicia R. (2023). Emancipaciones identitarias indígenas en el teatro de fronteras. *reCHERches. Culture et histoire dans l'espace roman*, (31), 15-27. Doi: <https://doi.org/10.4000/cher.15535>
- Giménez, G. (1999). Territorio, cultura e identidades. *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, 5(9), 25-57 <https://www.economia.unam.mx/academia/inae/pdf/inae5/516.pdf>
- Gómez Lucini, Z. & Las Rastreadoras del Fuerte. (2020). *Recetario para la memoria*. ARTICLE 19; Comisión de Derechos Humanos de la Ciudad de México; Embajada de Irlanda en México.
- Lagarde, M. (2013). *El feminismo en mi vida: Hitos, claves y topías*. Instituto Nacional de las mujeres.
- Lagarde, M. (2015). *Los cautiverios de las mujeres: Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Siglo XXI.
- Martínez, G. & Espinosa A. (s.f.). *Oye, lee y dile con sana distancia: Teresa Díaz del Guante* [Episodio de podcast]. Radio Universidad Veracruzana. <https://es.scribd.com/listen/podcast/592014363>
- Mijares, E. (2010). *Frontera abierta III. La realidad hipertextual del Teatro Mexicano*. Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noroeste.
- Naciones Unidas. (2026, 2 de abril). *México: Un comité de la ONU solicita a la Asamblea General que examine la situación de las desapariciones forzadas*. <https://www.ohchr.org/es/press-releases/2026/04/mexico-un-committee-requests-general-assembly-consideration-enforced>
- Nordahl, S. (2022, 27 de agosto). El teatro como herramienta para construcción de memoria y protesta: Proyecto Aroma. Entrevista a Teresa Díaz del Guante. *Hasta Encontrarles*. <https://hastaencontrarles.com/2022/08/27/el-teatro-como-herramienta-para-construccion-de-memoria-y-protesta-proyecto-aroma/>
- Partida Tayzan, A. (2021). *Teatro del norte y fronterizo*. Asociación Mexicana de Investigación Teatral.
- Ramírez Valenzuela, E. G. & Fernández Velázquez, J. A. (2023). *Desaparición forzada y colectivo de*

búsqueda de personas en el norte de Sinaloa: Un acercamiento a la memoria y el duelo en las víctimas. Astra Ediciones.

- Rea Gómez, D. (2020). Recetario para la memoria. En Z. Gómez Lucini & Las Rastreadoras del Fuerte (Eds.), *Recetario para la memoria* (pp. 56-62). ARTICLE 19; Comisión de Derechos Humanos de la Ciudad de México; Embajada de Irlanda en México.
- Remedi, G. (2009). Teatro de frontera: espacios contaminados. Argumento desde la transmodernidad. En R. Mirza (ed.), *Teatro, memoria e identidad* (pp. 83-99). Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Reyes Tovar, M. (2011). La desterritorialización como forma de abordar el concepto de frontera y la identidad en la migración. *Revista Geográfica de América Central*. 2(Número Especial, EGAL), 1-13. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=451744820294>
- Sabuesos Guerreras, A. C. (Sinaloa). (2021). *Movimiento por Nuestros Desaparecidos en México*. <https://memoriamndm.org/sobre-el-movndmx/sabuesos-guerreras-a-c-sinaloa>
- Salcedo, H. (2021). *Frontera, migración, teatro. Una consideración del teatro fronterizo de México*. Argus-a.
- Secretaría de Gobernación. (2016, 22 de diciembre). *¿Qué es la desaparición forzada?* Gobierno de México. <https://www.gob.mx/segob/articulos/que-es-la-desaparicion-forzada?idiom=es>
- Teatro UNAM. (2020, 28 de marzo). *Teresa Díaz del Guante. Instantánea: 7 preguntas sobre teatro para estos tiempos que corren*. <https://teatrounam.com.mx/teatro/antonio-rojas/>

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

RECIBIDO: 20 de abril de 2026

ACEPTADO: 12 de junio de 2026

FECHA DE PUBLICACIÓN: 28 de julio de 2026

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

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

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

Lucía Leonor González Enríquez¹

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

Contacto: lucialeonor.go.en@gmail.com

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

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



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

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

Resumen

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

Palabras clave: frontera, cuidado, emergencia, teatralidad.

Abstract

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

Key words: border, care, emergency, theatricality.

Frontera, emergencia y cuidado

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

De la ruina al mundo en común

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

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

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

La indestructibilidad del deseo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Referencias

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

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

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

RECIBIDO: 20 de abril de 2026

ACEPTADO: 12 de junio de 2026

FECHA DE PUBLICACIÓN: 28 de julio de 2026

DOI: <https://doi.org/10.29105/de.v3i5.47>

Fronteras inmateriales: Las conexiones del teatro de Rascón Banda en Costa Rica

■ Immaterial Borders:

Interconnections Between Rascon Banda's
Theatre and Costa Rica Scene

Carlos Salazar Zeledón¹

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

Contacto: salazarzeledon@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6753-2955>

¹Profesor, Coordinador de la Cátedra Sara Astica, de la Escuela de Artes Dramáticas, Universidad de Costa Rica. Licenciado en Artes Dramáticas, UCR, Doctor en Drama, Historia y Teoría Crítica de la Universidad de Washington, USA. Comparative Learning Interdisciplinary Program Fellow, Universidad de Washington (2020-21).



Fronteras inmateriales: Las conexiones del teatro de Rascón Banda en Costa Rica

Immaterial Borders: Interconnections Between Rascon Banda's Theatre and Costa Rica Scene

*Eran dos lenguas. Eran dos mundos. No.
Dos universos. Tan lejanos, tan opuestos,
imposibles de unir y hacer uno solo.
Y entonces lo decidí. Yo era la lengua, yo era la intérprete.
Ser traductora era mi oficio. Me propuse
convertir en verdad la gran mentira del entendimiento.*
La Malinche (2000, p. 95, Escena XXIII)
Víctor Hugo Rascón Banda

Resumen

Este artículo analiza las relaciones e interconexiones entre el teatro de Víctor Hugo Rascón Banda y el hecho teatral costarricense a partir del análisis decolonial de los textos del autor mexicano montados en los escenarios costarricenses y su impronta como espectáculos en relación con su impacto ante la sociedad costarricense. Esta investigación está enraizada a nivel teórico y metodológico en el análisis decolonial de Mignolo y Walsh (2018) en donde se desarrolla el viaje teoría/praxis/teoría. Para lo anterior se utilizan los conceptos de relacionalidad/vincularidad, supraterritorial y conciencia mestiza, los cuales funcionan como ejes teóricos para entender los diferentes momentos de influencia del teatro rasconbandiano en Costa Rica. Finalmente se desarrolla el concepto de frontera inmaterial, en donde la frontera se entiende como un ente simbólico y de generación de nuevos saberes e ideas, más que un espacio físico o geográfico.

Palabras clave: frontera inmaterial, vincularidad, supraterritorialidad, conciencia mestiza, frontera simbólica, Rascón Banda.

Abstract

This article analyzes the relationships and interconnections between the plays of Víctor Hugo Rascón Banda and the Costa Rican theatrical event. Through a decolonial approach, it examines the Mexican author's texts staged in Costa Rican theaters and evaluates their impact on Costa Rican society as theatrical productions. This research is grounded theoretically and methodologically in the decolonial analysis of Mignolo and Walsh (2018), which develops the theory-praxis-theory trajectory. To this end, the concepts of relationality/linkability ("vincularidad"), supraterritoriality, and mestizo consciousness are employed as theoretical axes to understand the different moments of influence of Rascón Banda's theater in Costa Rica. Finally, the paper develops the concept of the immaterial border, wherein the border is understood not as a physical or geographical space, but rather as a symbolic entity that generates new knowledge and ideas.

Keywords: immaterial border, relationality, supraterritoriality, mestizo consciousness, symbolic border, Rascón Banda.

Introducción

En agosto del año 2025, con el estreno de la obra *El Deseo* de Víctor Hugo Rascón Banda (2010b), decido retomar la tarea de entender y analizar su influencia, además de las diferentes interconexiones de su teatro con la escena costarricense. Se podría pensar que un estudio analítico de la obra de Rascón Banda se justificaría simplemente por el hecho de ser una figura trascendental para el teatro mexicano y latinoamericano de los últimos cuarenta años. Sin embargo, para el teatro costarricense, Víctor Hugo Rascón Banda ha sido una figura y un referente más que importante en el devenir teatral de las últimas tres décadas. Este trabajo está basado teóricamente en la teoría decolonial propuesta por Walter Mignolo y Catherine Walsh (2018), en concreto con los conceptos de “pluriversalidad decolonial” y “relacionalidad/vincularidad,” además de su concepción del análisis decolonial de “teoría como praxis” y “praxis como teoría.” Aparte, se sostiene en conceptos de fronteras desde el punto de vista geográfico como las entiende Jorge Dubatti (2009) en los conceptos de “territorialidad, supraterritorial e historicidad de las poéticas.” Y finalmente las fronteras desde lo simbólico en tanto lo desarrolla Gloria Anzaldúa (2016), en donde las fronteras se ven como “estados mentales y emocionales de perplejidad,” y sirven para el devenir de la “conciencia mestiza.”

Ante la pregunta ¿por qué el teatro de Víctor Hugo Rascón Banda ha sido relevante dentro de la escena costarricense en diferentes momentos histórico-políticos en los últimos 30 años?, este artículo sostiene que el hecho teatral en general, como frontera simbólica, y el teatro rasconbandiano en concreto, desde su capacidad de experiencia pluriversal (Mignolo & Walsh, 2018), constituyen un reflejo de la sociedad costarricense en tanto su evolución en la era de la globalización. Dicho esto, es evidente la interconexión entre las realidades mexicana y costarricense desde sus diferentes territorializaciones (Dubatti, 2009), lo que se acerca a la conciencia mestiza (Anzaldúa, 2016) del ser latinoamericano, llevándonos a lo que llamo *fronteras inmateriales*: aquellas fronteras que como punto de encuentro trascienden los espacios físico-geográficos, los momentos históricos y las diferencias culturales para encontrar puntos de encuentro supranacionales y transculturales.

Lo anterior se desarrollará metodológicamente desde el análisis decolonial propuesto por Mignolo y Walsh (2018), en donde los trabajos viajan de la teoría a la praxis (texto y sus montajes) y de la praxis a la teoría (montajes y sus repercusiones culturales), sostenido en que “lo pluriversal expande antes que cerrar las geografías y esferas del pensamiento y práctica decolonial”² (Mignolo & Walsh, 2018, p. 3).

Marco teórico

Este trabajo está sustentado por un concepto de *frontera* amplio, no siempre relacionado con lo material/geográfico y enfocado en las fronteras simbólicas, imaginarias o improbables. En palabras de Mignolo y Walsh: “vincularidad/relacional pone en tela de juicio la autoridad singular y el carácter universal que suelen darse por sentados y representarse en el pensamiento académico. La relacionalidad/vincularidad busca conexiones y correlaciones”³ (2018, p. 2). O sea que se abren caminos de lectura y análisis que trasciendan las categorías tradicionales en cuanto a: *frontera, teatro de frontera, texto/montaje, o relaciones simbólicas*. Entramos por ende en lo “pluriversal” ya que: “el pluriverso

² Original: “the pluriversal opens rather than closes the geographies and spheres of decolonial thinking and doing.”

³ Original: “vincularidad/relationality unsettles the singular authoritativeness and universal character typically assumed and portrayed in academic thought. Relationality/vincularidad seeks connections and correlations.”

abre, en lugar de cerrar, las geografías y los ámbitos del pensamiento y la acción decoloniales”⁴ (Mignolo & Walsh, 2018, p. 3). Así, desde una perspectiva de análisis amplia es que se pueden entender la frontera, los territorios y las redes correlacionales.

Para entender lo propiamente territorial y su perspectiva más amplia (México/Costa Rica/frontera norte/fronteras simbólicas o imaginarias), Jorge Dubatti nos explica que:

Llamamos territorialidad a la consideración del teatro en contextos geográfico-histórico-culturales singulares. Supraterritorialidad a aquellos aspectos de los fenómenos teatrales que exceden o trascienden la territorialidad. Debe quedar claro que el comparatismo surge cuando se problematiza la territorialidad, ya sea por vínculos topográficos (de pertenencia geográfica a tal ciudad, tal región, tal país, tal continente, de relocalización traslados, viajes, exilios, etc.), de diacronicidad (aspectos de la historicidad en su proyección en el tiempo), de sincronicidad (aspectos de la historicidad en la simultaneidad), de superación de la territorialidad (cuando la problematización de lo territorial concluye en un planteo supraterritorial). (2009, p.7)

En tanto este análisis propone problematizar los conceptos relacionados con la territorialidad para llevarlos a un ámbito simbólico en lugar de físico, entramos en lo que Dubatti describe arriba como la supraterritorialidad.

Al abrir o expandir las perspectivas de análisis propias del pluriverso que nos proponen Mignolo y Walsh (2018), entramos en el campo de la supraterritorialidad de la que habla Dubatti (2009), en concreto una forma de pensar y analizar desde lo decolonial. Lo anterior nos ubica la obra de Rascón Banda y su desarrollo en Costa Rica en la perspectiva de una frontera simbólica, que genera otro tipo de relaciones físicas, de significado y de apropiación. Es en definitiva otro tipo de conciencia.

En su ensayo *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (2016) Gloria Anzaldúa nos propone pensar estas fronteras simbólicas desde una visión más poética, a partir de lo que ella llama la “conciencia mestiza.”, la cual explica como: “La ambivalencia por el choque de voces da lugar a estados mentales y emocionales de perplejidad. La lucha interior genera inseguridad e indecisión. La personalidad dual o múltiple de la *mestiza* está acosada por el desasosiego” (p. 134). Pero Anzaldúa va más allá y en su visión cuasi-mística de la frontera (física, mental y simbólica) y sus habitantes entiende la función social de este (nuevo) estado de la conciencia. O sea que: “El trabajo de la conciencia *mestiza* consiste en romper la dualidad entre sujeto y objeto que la mantiene prisionera y mostrar en carne y hueso y por medio de las imágenes en su obra cómo se trasciende esa dualidad” (2016, p. 137). Podemos decir entonces que la conciencia mestiza es el estado de ser de la frontera simbólica.

Primeros contactos

El primer contacto de Víctor Hugo Rascón Banda con Costa Rica es a principios de la década de los noventa, porque asiste representando a su país a dos diferentes emisiones del *Festival Internacional de las Artes* con sendos montajes de sus obras. La primera, *Cierren las puertas* para el FIA de 1990, en un montaje de Enrique Pineda, pieza que relata los hechos de venganza de la familia Lucero,

⁴ Original: “...the pluriversal opens rather than closes the geographies and spheres of decolonial thinking and doing.”

ambientada en las ferias de pueblo y las peleas de gallos que se dan en el norte de México. Esta puesta en escena impactó e involucró al público costarricense que asistió a una escena teatral idéntica a la de las gallerías y presencié una pelea de gallos auténtica. La segunda, *Contrabando* para el FIA de 1992, historia de amor, traición y narcotráfico, ambientada en su natal Santa Rosa, en donde la ficción de Rascón Banda (2010a) conjuga en escena la historia trágica y verídica de tres mujeres de su pueblo. Este montaje de nuevo crea conmoción en el público costarricense al presentarle efectos especiales y juegos pirotécnicos en escena nunca vistos.

Me parece importante recalcar varios elementos de estos espectáculos, los cuales sedujeron al público costarricense con elementos ajenos a nuestra tradición teatral, tales como la muestra directa y en vivo de violencia escénica, tener a famosas actrices de cine y televisión en las tablas costarricenses desarrollando espectáculos teatrales o la utilización de efectos de pirotecnia escénica (este último detalle totalmente novedoso para el público de la época). Pero más allá de lo espectacular de esos montajes, me parece importante denotar lo que los textos y las historias que cuentan influyeron y crearon: una suerte de dialéctica con y entre el público costarricense.

Es interesante el efecto de *Contrabando* (Rascón Banda, 2010a) entre los espectadores, pieza que creó una discusión e incluso cierta polémica tras sus representaciones, efecto que la crítica especializada no llegó a entender propiamente al llamar a la obra “carente de estructura dramática” (Sáenz, 1993, p.25), aunque luego la misma crítica da dos características del montaje que me parecen fundamentales para entender el efecto del teatro rasconbandiano en Costa Rica. Por un lado, se refiere al texto como “reivindicador de la palabra como recurso dramático” (Sáenz, 1993, p. 25) y menciona que “pretende una denuncia” (Sáenz Lara, 1993, p.25). Es evidente que la crítica de la época en Costa Rica no tuvo los recursos para entender y analizar lo que planteó para el público costarricense aquel montaje, y es que, como dice la investigadora mexicana Rocío Galicia (2010) sobre *Contrabando* (y otros textos): “Sus obras demandan soluciones escénicas más allá del pie de la letra, solicitan la práctica hermenéutica, y la puesta en acción del contenido metafórico. Tras las historias cotidianas palpita un implacable cuestionamiento a la problemática de la época” (p. 20).

Es justamente en esa dialéctica un poco inocente que se da entre la representación de *Contrabando*, la repercusión del montaje y cierta incapacidad analítica de la crítica teatral en Costa Rica donde aparecen los puntos de confluencia entre el teatro de Rascón Banda y la sociedad costarricense. En esa dicotomía entre lo atrayente que significó su teatro para nuestros espectadores y lo difícil que se volvió explicar y entender el porqué de ese fenómeno, radica la esencia de esa relación que perduró durante años. Los textos de Rascón Banda tienen unos niveles de violencia (tanto social, como racial y de género), un tipo de denuncia a través de hechos testimoniales cuasi jurídicos y un universo metafórico entre lo onírico y lo documental que crean relaciones plurisignificativas en la escena. Todo esto era impactante, atrayente y, a veces, repelente para la sociedad costarricense de principios de los años noventa, una sociedad que percibía el germen de ese tipo de violencia, corrupción e injusticia social en su propio país, pero era incapaz de entenderlo y menos de aceptarlo, reduciendo todo a un fenómeno foráneo e, incluso, a una cierta lástima por esos países que viven en esas realidades, sin saber que solo veían el reflejo de su propio futuro.

Es a partir de lo anterior que podemos observar un teatro que entra en la supraterritorialidad, ya que primero problematiza la territorialidad al trascender la frontera norte de México (lugar en donde ocurren los hechos) y expandir la historia hacia cualquier espacio donde la violencia, las contradicciones políticas y morales, y la injusticia estén presentes. *Contrabando* ocurre en Santa Rosa, en la Sierra de Chihuahua, como puede ocurrir en cualquier pueblo de Costa Rica o de América Latina en donde las mujeres sean llevadas a situaciones límites por estados de violencia desbordada. La fascinación que producen estas primeras experiencias entre el teatro rasconbandiano y Costa Rica tienen un fuerte carácter premonitorio y de correlación supraterritorial.

Es a partir de estas primeras experiencias con el teatro comprometido y atrayente de Rascón Banda que varias personas de teatro de Costa Rica entablan una relación directa con él, ya que supieron medir lo premonitorio de sus textos y estuvieron dispuestos a crear en la encrucijada que su teatro planteaba dentro de la sociedad costarricense. Ahí, a principios de los noventa del siglo pasado, se inicia la primera ola de montajes de piezas suyas en nuestro país, lo cual lo convierte, al día de hoy, en el autor mexicano más representado en las tablas costarricenses, con el estreno de siete textos suyos, dos de los cuales han sido estrenos mundiales.

La vincularidad

La primera obra es *Voces en el umbral* estrenada en marzo de 1991 en la Sala Vargas Calvo del Teatro Nacional, bajo la dirección de Remberto Chávez. Tres años después, el mismo Chávez llevará a escena, en la misma sala, *Sabor de engaño*. *Voces en el umbral* (Rascón Banda, 2010e) se convierte en la obra más importante del año, ganando cuatro premios nacionales de teatro, a saber: mejor escenografía, mejor producción escénica, mejor interpretación femenina y mejor dirección. Su repercusión mediática hablaba de “espacios intemporales,” “realismo mágico,” “realismo poético,” “irrealidad onírica,” o “presente y pasado que se confunden escénicamente,” entre otras muchas formas de tratar de explicar lo que se plasmó en la escena y las reacciones del público ante esto. Por una lado, se explicaba su temática como “sobre la discriminación racial y explotación de los trabajadores” y por otra su estilo como “realismo mágico poético”.

El director de ambas piezas explica claramente los diferentes motivos que lo llevan a escenificarlas, por ejemplo, sobre *Voces en el umbral* dice:

Pero América no se queda excluida en el vasto universo mágico de Rascón Banda, el tema de estas dos culturas, europea e indígena, entrelazadas, mezcladas hasta lo más íntimo, nos toca muy adentro, sobre todo en los momentos en que nos acercamos a los 500 años, que para unos es descubrimiento, para otros es encuentro y para la gran mayoría indígena una invasión. (Chávez, 1991).

Es muy interesante como *Voces en el umbral* (Rascón Banda, 2010e) se volvió un reclamo post-colonial (que no decolonial todavía) de la identidad nacional de un país poco acostumbrado a discusiones de esta índole.

Tanto la visión desde lo onírico o bien el realismo mágico presente en el texto de *Voces en el umbral*, como el reclamo desde una re-lectura postcolonial que propone el director Chaves, se puede resumir en la explicación que nos da Rocío Galicia (2010) de una de las características clave de la dramaturgia rasconbandiana: “En la dramaturgia de Rascón Banda el otro emerge como fantasma que en vida, habiendo sido clausurada su voz, retorna para esta vez hacerse escuchar, por ejemplo, las protagonistas de *Voces en el umbral*.” (Galicia, p. 26).

Con *Voces en el umbral*, el primer montaje de un texto de Víctor Hugo Rascón Banda (2010e) montado en Costa Rica, se pueden apreciar las primeras acepciones de lo que Mignolo y Walsh (2018) llaman vincularidad/relacional, en donde el texto y sobre todo el montaje se alejan de los elementos de carácter universal. Es la historia de 2 mujeres de diferentes clases sociales y diferentes razas y etnias, las cuales con su historia en común nos cuentan la historia de la colonización de nuestra América. Ahora, el texto no habla de una colonización política o económica, sino de una más desde lo mental y lo simbólico, en donde las acciones, costumbres y decisiones están marcadas por las relaciones de poder (real y simbólico) propias de un pensamiento colonial.⁵

Al estar presente en el montaje en Costa Rica de *Voces en el umbral*, la vincularidad/relacional, vemos cómo las conexiones entre las historias de estas 2 mujeres, generan correlaciones directas con la realidad costarricense. Como decía arriba el director Remberto Chávez, hay una correlación con el momento histórico de los 500 años de la llegada de los españoles a América y las reflexiones que este hecho generaba en la Costa Rica de aquella época. Y es aquí en donde podemos ver lo pluriversal del pensamiento decolonial, abriendo las geografías físicas por otras simbólicas, de manera que no es una historia mexicana o norteaña o de frontera, sino una historia latinoamericana que igual puede ocurrir en algún pueblo de la geografía costarricense. Por este acto pluriversal se abren los ámbitos de pensamiento y la reflexión y recepción de la pieza (podría decirse) generan el germen de una visión decolonial de nuestra realidad. Ese otro que en palabras de Galicia (2010) emerge como fantasma, se vuelve la conciencia crítica de una sociedad costarricense que empieza a reconocerse cada vez más cercana a las problemáticas fronterizas de todos sus vecinos.

La Suprateritorialidad

Después de esto pasarán más de cinco años, hasta que, en 1999, la Compañía Nacional de Teatro, El Teatro Ubú y SI Productores se unirán para el montaje de *La mujer que cayó del cielo*, bajo la dirección de María Bonilla. El año siguiente, también bajo la dirección de Bonilla, la Compañía Nacional de Teatro realiza el estreno mundial de *La Isla de la Pasión*, trágica historia real del capitán Arnaud y su familia en la isla de Clipperton, en medio del Océano Pacífico.

Al igual que con *Contrabando* (Rascón Banda, 2010a) o con *Voces en el umbral* (Rascón Banda, 2010e) la recepción de *La mujer que cayó del cielo* (Rascón Banda, 2000b) se manejó en la dicotomía entre una gran expectativa por parte del público y una incapacidad de análisis por parte del periodismo cultural y la crítica, esta última llamando al texto “dramatización documental” y rescatando

⁵ Al hablar de pensamiento colonial, hay que hacer referencia a la forma en que lo planteaba Aníbal Quiroga, llegando incluso a tomar por válido su concepto de “Matriz Colonial del Poder.”

del texto “las intenciones de denuncia del autor”. Valdría la pena poner en perspectiva tanto el texto como el montaje de *La mujer que cayó del cielo* (Rascón Banda, 2000b), alejándose de la visión un tanto miope de la crítica teatral de la época en Costa Rica. Mientras se le llama dramatización documental, Jacqueline Bixler encuentra en el personaje principal femenino de esta y otras obras de la misma época de Rascón Banda que “la mujer, abandonada y/o viuda, queda como único depósito y única portavoz de la memoria colectiva” (Bixler & Day, 2005, p. 52). Y más allá de las intenciones de denuncia del autor, Bixler de nuevo nos pone en contexto entendiendo el texto como “archivo resistente si bien marginal de la memoria cultural” (Bixler & Day, 2005, p. 53).

Es evidente que los artistas teatrales, en este caso María Bonilla y su grupo el Teatro Ubú, tuvieron la sensibilidad de entender la metáfora del texto como un testimonio de la lucha del emigrante, del refugiado, del extraño, del otro, en su búsqueda de un futuro para sí mismo y los suyos. En especial Bonilla se centra en los personajes femeninos de Rascón Banda, quienes:

Buscando encontrarnos con nosotras mismas, desgarradas metáforas de la fractura del mundo. Mujeres descubriendo que en contacto con el amor y la violencia, el lugar de pertenencia está en ninguna parte. Mujeres extranjeras en cualquier sitio, porque llevamos en nosotras mismas la marca del exilio. (Bixler & Day, 2005, p.151)

Es María Bonilla como directora (pero también como investigadora y académica) quien entiende que la clave de la trascendencia del teatro rasconbandiano radica en sus personajes femeninos y, como artista feminista costarricense, los exhibe tal cual en los escenarios de su país. Sobre la experiencia de este proyecto, el cual se iba a extender por más de una década teniendo innumerables remontajes y varias giras internacionales, la misma María Bonilla explica el fenómeno y su éxito de la siguiente manera:

Yo creo que todo es el personaje de Rita, la humanidad de Rita, el discurso de la tolerancia y el respeto a la diferencia, unido con la historia de ella tan atractiva y luego con la teatralidad de la obra, es una mujer metida en una jaula! Que la medican doce años y que finalmente la sueltan a la nada... Pues es una historia muy fuerte, muy intensa. Sin embargo, lo que yo comprobé con la obra y lo comprobé luego con los viajes, es que Rita trasciende su anécdota. Porque en Chile, la gente subía al escenario y nos decía: “estos son nuestros mapuches.” En Grecia, que no hablaban ni inglés, ni español, ni tarahumara, nos decían: “esos somos nosotros en Alemania.” Lo mismo pasó en Urbino (Italia). Creo que la temática y el personaje de Rita, su teatralidad y la teatralidad de estar hablada en tres lenguas, creo que es lo que ha hecho que tenga ese arraigo que tiene. Porque conmueve, a la gente la sigue conmoviendo. (Comunicación personal, 14 de agosto de 2019).

Es claro que un texto como *La mujer que cayó del cielo* no solo trasciende espacios físicos e imaginarios, culturas y anécdotas, sino también su misma realidad temporal, ya que la obra y su universalidad es tal vez más actual hoy en día que hace más de veinte años, cuando fue escrita.

Tomando todo lo anterior, se puede volver al concepto de supraterritorialidad propuesto por Dubatti (2009) en cuanto *La mujer que cayó del cielo* no se vuelve un problema local (aunque de entrada lo sea: la Sierra Tarahumara, un Hospital Psiquiátrico en Kansas), sino que trasciende las fronteras. De hecho, la historia de Rita, esa india tarahumara que aparece en las calles de Kansas hurgando en la basura, que no habla inglés y casi nada de español, cuya cosmogonía se contradice con el pensamiento occidental hegemónico, si algo hace es destruir completamente los conceptos tradicionales de fronteras, límites o jurisprudencias. Con esta pieza la problematización de lo territorial trasciende conceptos generales de comunicación, derechos humanos y tolerancia hacia el otro, hacia lo diferente. Nos pone en una encrucijada discursiva y simbólica que aparte de lo supraterritorial, nos acerca a la *conciencia mestiza* de la que habla Anzaldúa (2016).

Hay que recapitular un poco para entender que se trata de un texto de un autor mexicano sobre una mujer tarahumara, el cual ocurre casi en su totalidad en el centro de los Estados Unidos, dirigido y actuado por una artista e investigadora feminista costarricense, por un grupo de teatro independiente de Costa Rica, coproducido por diferentes instituciones públicas y privadas en Costa Rica y en otras partes del mundo, que por más de 10 años ha girado por diferentes Festivales y Encuentros artísticos representando a Costa Rica (pero también a México, a Rascón Banda, al teatro independiente, a los tarahumaras, a las mujeres indígenas, a la mujer latinoamericana, a los indocumentados, al inmigrante, al otro/a, a la otredad en su diferencia conceptual).

Todo lo anterior no es más que la ambivalencia por el choque de voces que menciona Anzaldúa (2016) en su ensayo. Solo tratar de concebir y entender toda la dimensión del proyecto nos acerca a aquellos estados mentales y emocionales de perplejidad propios de la conciencia mestiza. Pero, sobre todo, nos pone en el estado neurálgico de la misma, lo que Anzaldúa (2016) llama el desasosiego. Ese desasosiego se da por la cacofonía que producen las diferentes voces involucradas: Rascón Banda, María Bonilla, Rita, Giner, la Sierra Tarahumara. Pero también por las diferentes capas que el proyecto empieza a mostrar, cuando en Chile toma una nueva dimensión, que es similar pero diferente a cuando se presenta en Italia o en Portugal o en Grecia. E inclusive la paradoja de haberse presentado más de una vez en México, para un público mexicano, pero con un equipo artístico costarricense, lo que inevitablemente hace que refleje diferentes características a las de los proyectos mexicanos.

Se puede entender que la conciencia mestiza de Anzaldúa (2016) es inevitablemente supraterritorial y que un proyecto como el de *La mujer que cayó del cielo* en Costa Rica (y su internacionalización), nos muestra las diferentes aristas que esta conciencia mestiza puede desplegar al entender la frontera desde un punto de vista simbólico más que físico.

La conciencia mestiza

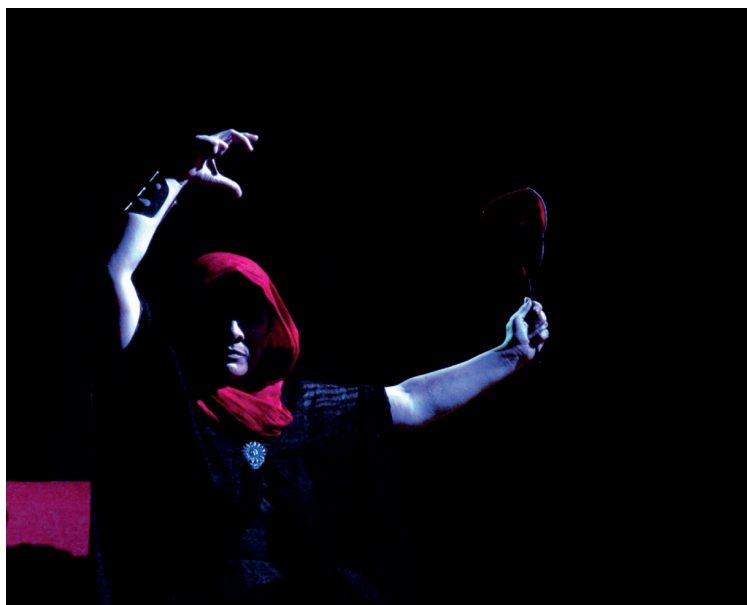
Pocos años después vendrá una “tercera oleada” de montajes de textos de Rascón Banda, en el año 2004, el Teatro Universitario y el Teatro Ubú realizan la producción del espectáculo *Mujeres que beben vodka* (Rascón Banda, 2010d), también dirigido por María Bonilla, a partir del texto *La espera*, de nuevo un estreno mundial de una obra de Rascón que se realiza en Costa Rica; una obra en donde

“las historias son construidas desde la perspectiva de una minoría: mujeres forasteras. Ellas representan finalmente una historia a contrapelo” (Galicia 2010, p. 33). En el 2005, una vez más el Teatro Universitario y el Teatro Ubú llevan a escena la controvertida *La Malinche* (Rascón Banda, 2000a) con dirección de Carlos Salazar, un texto que

propone una re-interpretación de esta figura histórica presentándola como un personaje ambiguo que sirve para representar y a la misma vez problematizar las nociones de etnia y clase social en el contexto de los procesos de la globalización y de las políticas neoliberales que ha asumido el país desde los años 80. (Seda, 2005, p. 91).

Figura 1

La Malinche de Víctor Hugo Rascón Banda, dirección: Carlos Salazar, Teatro Universitario, UCR, 2005. María Bonilla como La Malinche Vieja.



Fotografía de Ana Muñoz.

Finalmente, en el año 2007, el Instituto de México, SI Productores, la Embajada de España y el Teatro Ubú, llevan a escena la pieza *Los niños de Morelia* (Rascón Banda, 2010c), texto basado en la verdaderas historias de los niños españoles que viajaron a México huyendo de la Guerra Civil Española, en donde “la historia es narrada desde la perspectiva de una minoría: niños, extranjeros y vinculados al socialismo... los diálogos breves, inmediatos y la simplificación objetual, denotan una estética de la síntesis y la precisión” (Galicia 2010, p. 48).

Estos tres espectáculos compartirán una serie de elementos que son los que van a terminar de solidificar la relación entre Rascón Banda y el teatro costarricense, pero sobre todo a consolidar el

ejercicio dialéctico entre el público costarricense y el teatro rasconbandiano, ese que inició en 1990 con *Cierren las puertas*. Es evidente la contribución del Teatro Ubú y de su directora la Dra. María Bonilla en este proceso, desarrollando una relación de intercambio artístico que terminaría beneficiando y enriqueciendo a todas las partes. Son *Mujeres que beben vodka* (Rascón Banda, 2010d) y *Los niños de Morelia* (Rascón Banda, 2010c) montajes que consolidan la discusión sobre la inmigración y la responsabilidad de asumir un papel proactivo como sociedad solidaria y receptora de inmigrantes, en un país como Costa Rica que se niega a reconocer el lugar que tiene como puerto de acogida en la historia Latinoamericana. Es *La Malinche* (Rascón Banda, 2000a) el montaje que consolida una discusión seria sobre el nacimiento de nuestras naciones y su identidad mestiza a partir del encuentro de culturas que lleva ya más de cinco siglos. Algo que en un país que trata de olvidar constantemente su ascendencia indígena y africana, es poco más controvertido e incómodo.

Si bien es cierto que se puede establecer una relación directa entre las temáticas de *La Mujer que cayó del cielo* con *Mujeres que beben vodka* o *Los niños de Morelia*, al igual que la habría entre *Voces en el umbral* y *La Malinche*. Hay ciertos detalles que unen evidentemente a los tres últimos montajes de Rascón Banda en Costa Rica y que me parecen vitales para establecer la influencia del autor Chihuahuense en la nación Centroamericana. La estética no-realista de los textos y las puestas en escena, el discurso decolonial de todas las piezas y la deconstrucción de la sociedad contemporánea dentro de su narrativa han sido los elementos que terminan calando en el público costarricense y desarrollan su particular dialéctica con los textos de Rascón Banda y los artistas nacionales que los llevan a escena. Es una suerte de concientización a través de una memoria histórica mexicana en la anécdota y latinoamericana en la metáfora, que gracias a las puestas en escena desarrollan un repaso de la memoria histórica costarricense en conversación con la inmediatez de los cambios culturales del momento.

Para retomar el concepto de conciencia mestiza a través del teatro de Rascón Banda en Costa Rica, el texto y el montaje de *La Malinche* se vuelven de capital importancia. De nuevo estamos ante la ambivalencia que producen el choque de voces diferentes y (muchas veces) disonantes entre sí. Con la diferencia de la multiplicidad de capas tanto históricas, como sociales, económicas, de clase, de etnia y de conciencia. Como lo explica Laurietz Seda:

Cuando se plantea en la obra esa fuerte crítica a la influencia cultural, económica y política que Estados Unidos ejerce en la vida del mexicano contemporáneo, se utiliza el sentido peyorativo del término malinchista. El dramaturgo plantea que la influencia anglosajona constituye una “segunda colonización,” producto de un enramado complejo de situaciones y de políticos corruptos que forman y deforman a su antojo las piezas del rompecabezas del porvenir de la historia mexicana. Explícitamente retrata una nación mexicana amenazada por la globalización (entendida en el texto como americanización). (2005, p.100)

Aquí queda de manifiesto cómo *La Malinche* hace una especie de historiografía crítica de la historia de México, tanto del momento en que fue escrito el texto como del devenir histórico general de la nación mexicana, siendo la puesta en escena un potenciador de dicho texto y dichas historias.

La Malinche como texto y como experiencia escénica nos ubica de nuevo en los estados mentales y emocionales de perplejidad, y el desasosiego que propone Anzaldúa (2016), esa característica fundamental de la conciencia mestiza es en realidad la característica fundamental de la obra. Toda ella al leerla, al analizarla y al llevarla a escena genera un desasosiego constante y perenne en los artistas y espectadores. Si arriba cuando se analiza *La mujer que cayó del cielo* se afirma que la conciencia mestiza que propone Anzaldúa es inevitablemente supraterritorial, con *La Malinche* no solo se confirma ese argumento, sino que se lo lleva más allá. La problematización de la territorialidad en esta obra trasciende espacios físicos para llevarnos a viajes temporales, intermediación histórica, intertextos constantes y momentos oníricos en donde el espacio y el tiempo empiezan a carecer de sentido, es más, dejan de ser importantes.

La Malinche es en esencia la conciencia mestiza, ya que existe como texto y como experiencia, es un espacio liminal entre la revisión histórica y la crítica social. Es conciencia mestiza porque no pertenece a una visión de mundo específica, simplemente lo contiene todo: lo bueno, lo malo, lo inverosímil, los estereotipos, los mitos urbanos, los chismes y la rigurosidad documental. Para el momento que se lleva a escena en Costa Rica (año 2005), culmina una trilogía a nivel simbólico que representa un despertar en la sociedad costarricense, ya que es clara la línea que la une con *Voces en el umbral* y con *La mujer que cayó del cielo*, obras y montajes basados en personajes protagonistas femeninos quienes desde su marginalidad, desde su lucha interior y desde su otredad rompen con la visión hegemónica de la sociedad occidental, cargando la visión decolonial del mundo, siendo en esencia mestizas.

Las fronteras que pueden existir entre Costa Rica y México desaparecen y se vuelven elementos irreales, a nivel simbólico ambos países confluyen en un mismo espacio de búsqueda de identidad a la luz de los acontecimientos de finales del Siglo XX y principios del XXI. Con *La Malinche* los costarricenses empezamos a entender que las fronteras con Latinoamérica no son físicas ni políticas ni (tal vez) tan siquiera simbólicas, ya que a partir de una historia como esta confluyamos en un mismo devenir ontológico.

Rascón Banda buscaba la mediatización de las historias de la Sierra Tarahumara, de la frontera norte en México, de la historia de la Conquista Española. A través de su trabajo concebía a los demás miembros del hecho teatral parte de esa forma de contar, traducir y trascender el discurso que buscaba hacer público. Es su teatro una vía directa para visibilizar los secretos que como personas o como sociedades guardamos entre capas de vida cotidiana, de investigaciones oficiales o de noticias publicadas; esos secretos que se vuelven la esencia de lo que somos como individuos y como naciones.

Esa dialéctica inexplicable entre el teatro rasconbandiano y la sociedad costarricense residía precisamente ahí, en las metáforas y alegorías de sus textos, los cuales nos hacía ver hacia dentro en nuestro devenir histórico y político como sociedad y en nuestro actuar individual y colectivo como personas. Esa introspección alimentaba la dicotomía de fascinación y rechazo que producían sus obras. Muy violentas, muy descarnadas y muy narradas, a la vez que fascinantes, oníricas, poéticas y polémicas.

El deseo o todas las anteriores

Con el montaje de *El deseo* en el año 2025 se cierra la producción rasconbandiana en los escenarios costarricenses, justamente en la Sala Vargas Calvo del Teatro Nacional, en donde en 1993 se produjo la primera colaboración con *Voces en el umbral*. Sobre el deseo el autor explica:

ya encerrado con la experimentación del lenguaje, volví a hacerlo en *El deseo*, mi primera obra sensual, con la cual me sentí feliz, en la cama del hospital, jugando con las palabras, llevando la síntesis del diálogo al mínimo indispensable, sin proponérmelo precisamente (Rascón Banda, 2005, p.11).

En la obra vemos la historia de Susan y Víctor, una académica universitaria de mediada edad de California, quien entabla una relación sentimental con un joven inmigrante ilegal colombiano, veinte años menor que ella. Pero más allá de la anécdota que nos cuenta la obra y el morbo que puede producir, el texto funciona a nivel metafórico, en donde “las diferencias culturales expresadas en visiones del mundo se constituyen en barreras insalvables. El capitalismo salvaje es expuesto en la intimidad de una relación de pareja” (Galicia, 2010, p. 42).

Con el montaje de *El deseo* (Rascón Banda, 2010b) en San José, veintiún años después de escrita y veinte años después de estrenada su primera versión en la Ciudad de México, y sobre todo trascendiendo el texto mismo, caemos en el estadio de las “fronteras inmateriales” propuestas en el título de este texto. Ya la frontera física es un constructo innecesario y poco importante, vivimos en lo simbólico y lo inmaterial, no hay un aquí y allá, o un tiempo lineal, todo ocurre al mismo tiempo y en el mismo lugar. En el montaje de *El deseo* del año 2025 San José, Costa Rica coexiste con Ciudad de México, con Los Ángeles, California, con Cartagena, Colombia, con la sierra Tarahumara y con Santa Rosa de Urúachic. Víctor es tan colombiano como costarricense, como mexicano; Susan es tan estadounidense, como europea o nortea. UCLA y NYU son también la UNAM y la UCR. El montaje de 2005 en el Círculo Teatral allá en la Condesa, en Ciudad de México, está sostenido por un hilo invisible con el montaje de 2025 en la Sala Vargas Calvo en centro de San José.

Hemos llegado a esa frontera inmaterial, ese espacio simbólico en donde todo es supraterritorial (según Dubatti) y, sobre todo, en donde la conciencia mestiza propuesta por Anzaldúa (2016) ya no es solo la de la mujer inmigrante que reside en los espacios intermedios de las fronteras físicas, sino que es la conciencia del inmigrante ilegal, de la mujer que rompe las expectativas del *status quo*, del chico inocente y soñador, de la académica que busca un sentido a su vida; en concreto, es la conciencia del otro, de la otra, de la otredad en sus múltiples manifestaciones. Es necesario entender estas correlaciones propias del pensamiento decolonial desde la propuesta del pluriverso, en donde las geografías y los ámbitos de pensamiento están en constante expansión.

A manera de conclusiones

Para el caso particular de Costa Rica, la primera ola de textos rasconbandianos juegan en un primer nivel de lectura el papel de teatro como denuncia, en donde se visibiliza el narcotráfico, la violencia y la corrupción a todos los niveles de la sociedad como hechos ineludibles de la realidad contemporánea. Mientras que en un segundo nivel son la vincularidad que propone la teoría decolonial

de Mignolo y Walsh (2018), al llevar a escena una cacofonía de voces, de tradiciones y de discursos que presentan un teatro que se rebela de la categorización propia de la visión hegemónica. La segunda ola de textos se presenta como teatro como testimonio, donde buscan dejar palpitando la voz de los inmigrantes, de las mujeres y de los otros en medio de las estructuras sociales de poder, pero que además llevan una condición latente de la supraterritorialidad en donde el espacio físico (el territorio) se vuelve un símbolo de la posibilidad de diálogo entre estas historias y discursos con diferentes espacios geográficos, culturas o etnias.

Finalmente, la tercera ola de montajes de Rascón Banda trabaja primeramente como teatro de la memoria histórica, en tanto desarrollan una discusión sobre los mitos fundadores de cada nación, pero también como memoria o conciencia mestiza en tanto resuenan con las historias de individuos cuyas tragedias se pierden en el devenir histórico de nuestras sociedades. Es justamente esta conciencia mestiza lo que hace que las fronteras/distancias/diferencias entre México y Costa Rica se vuelvan inmateriales, en tanto a nivel simbólico (desde la vincularidad, la supraterritorialidad y lo mestizo) se entienden como un mismo territorio, una misma historia y las mismas personas/personajes. Ya con el último texto (*El deseo*, 2025), vemos cómo la memoria se borra, o tal vez se funde en una sola memoria colectiva donde los países y sus personas y sus historias se cohesionan ineludiblemente. Es finalmente el espacio sin territorios, sin geografías oficiales, sin diferencias culturales.

En estos 35 años de historias compartidas entre Víctor Hugo Rascón Banda y Costa Rica, es evidente la evolución de las conexiones y correlaciones. Desde el extrañamiento inicial, en donde estas historias de violencia, pasión y narcotráfico se hacían ajenas, pasando por los textos que sirven como metáforas para entender la realidad nacional a partir de historias de otros espacios físicos y simbólicos, hasta terminar con la integración de la frontera inmaterial, donde las historias y sus significados coexisten en espacios simbólicos de creación de sentido e identidad.

Referencias

- Anzaldúa, G. (2016). *Borderlands / La Frontera: La nueva mestiza* (C. Valle, Trad). Capitán Swing Libros, S.L. (Obra original publicada en 1987).
- Bixler, J. & Day, S. (Eds.). (2005). *El Teatro de Rascón Banda: Voces en el umbral*. Escenología, A.C.
- Chávez, R. (1991). *Programa de mano de Voces en el umbral*. Archivo del Teatro Nacional de Costa Rica; Ministerio de Cultura y Juventud.
- Dubatti, J. (2009). Territorialidad, historicidad: Para una reformulación del estudio de las poéticas teatrales. *Revista Afuera*, 4(7)
- Galicia, R. (2010). Dramaturgia rasconbandiana: límites y diferencias [Prólogo]. En E. Mijares (Comp.), *Umbral de la memoria: Teatro completo de Víctor Hugo Rascón Banda* (Tomo V, pp. 19-51). Instituto Chihuahuense de la Cultura.
- Mignolo, W. D. & Walsh, C. E. (2018). *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis*. Duke University Press.
- Rascón Banda, V. H. (2000a). *La Malinche*. Plaza & Janés.
- Rascón Banda, V. H. (2000b). *La mujer que cayó del cielo*. Escenología.
- Rascón Banda, V. H. (2005). *Intolerancias: Tres obras de teatro*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rascón Banda, V. H. (2010a). Contrabando. En E. Mijares (Ed.), *Umbral de la memoria: Teatro completo de Víctor Hugo Rascón Banda* (Tomo V, pp. 369-420). Instituto Chihuahuense de la Cultura.
- Rascón Banda, V. H. (2010b). El deseo. En E. Mijares (Ed.), *Umbral de la memoria: Teatro completo de Víctor Hugo Rascón Banda* (Tomo V, pp. 227-265). Instituto Chihuahuense de la Cultura.
- Rascón Banda, V. H. (2010c). Los niños de Morelia. En E. Mijares (Ed.), *Umbral de la memoria: Teatro completo de Víctor Hugo Rascón Banda* (Tomo V, pp. 267-305). Instituto Chihuahuense de la Cultura.
- Rascón Banda, V. H. (2010d). Mujeres que beben vodka. En E. Mijares (Ed.), *Umbral de la memoria: Teatro completo de Víctor Hugo Rascón Banda* (Tomo V, pp. 125-177). Instituto Chihuahuense de la Cultura.
- Rascón Banda, V. H. (2010e). Voces en el umbral. En E. Mijares (Ed.), *Umbral de la memoria: Teatro completo de Víctor Hugo Rascón Banda* (Tomo V, pp. 329-367). Instituto Chihuahuense de la Cultura.
- Sáenz Lara, A. (1993). *Dispárenle al crítico: aproximación al teatro en Costa Rica, 1984-1991*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Seda, L. (2005). Etnia y clase social en el contexto de los procesos de la globalización en La Malinche de Víctor Hugo Rascón Banda. En J. Bixler & S. Day (Eds.), *El teatro de Rascón Banda: Voces en el umbral* (pp. 91-102). Escenología.

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

RECIBIDO: 20 de abril de 2026

ACEPTADO: 18 de junio de 2026

FECHA DE PUBLICACIÓN: 28 de julio de 2026

DOI: <https://doi.org/10.29105/de.v3i5.50>

Saber fronterizo y performatividad circunatlántica: *Rojo descolonial*, de Gloria Godínez



Border Knowledge and Circum-Atlantic Performativity: Gloria Godínez's *Rojo descolonial*

Antonio Prieto Stambaugh¹

Universidad Veracruzana (UV) / Xalapa, Veracruz, México

Contacto: anprieto@uv.mx

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8981-2563>

Francisco Javier Ponce Orozco²

Universidad Veracruzana (UV) / Xalapa, Veracruz, México

Contacto: frankponce0@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-1975-1088>

¹ Profesor-Investigador de tiempo completo en la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana. Miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores, nivel II. Doctor en Estudios Latinoamericanos por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y Maestro en Estudios del Performance por la Universidad de Nueva York. Director de la revista *Investigación Teatral*.

² Estudiante del Doctorado en Estudios sobre Artes Escénicas y Performatividad del Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes, Universidad Veracruzana. Maestro en Arte por la Universidad Autónoma de Aguascalientes. Bailarín, coreógrafo y docente con interés en el cruce entre danza contemporánea, pensamiento descolonial, disidencias *queer* y epistemologías del cuerpo.



Saber fronterizo y performatividad circunatlántica: *Rojo descolonial*, de Gloria Godínez

Border Knowledge and Circum-Atlantic Performativity: Gloria Godínez's *Rojo descolonial*

Resumen

El proyecto Rojo Descolonial de la artista mexicana Gloria Godínez articula un saber campesino, artesanal y performativo situado hacia los extremos del mundo *circunatlántico*: las Islas Canarias (España), y el Istmo de Tehuantepec (México). Se trata de un proyecto de arte ecosocial que busca darle un giro descolonial a la historia de la grana cochinilla (*Dactylopius coccus*), cuyo tinte fuera en su tiempo considerado “oro rojo” por la corona española. Mediante obras de video y performance, la creadora trabaja con textiles, nopales, cerámica y otros materiales relacionados con la grana para entretener relatos testimoniales de agricultores y artesanos a ambas orillas del Gran Caribe. A partir de nociones teóricas planteadas por Walter D. Mignolo, Gloria Anzaldúa, Joseph Roach y Donna Haraway, entre otras/os autoras, planteamos que Rojo Descolonial genera un saber fronterizo desde el cual se posibilitan prácticas de relación sustentable y ética con nuestro entorno. Este artículo se basa en observaciones directas de los performances, entrevistas a la artista y trabajo de campo realizado en México y Canarias.

Palabras clave: performance, video, grana cochinilla, genealogía, arte ecosocial.

Abstract

The project Rojo Descolonial [Decolonial Red], by Mexican artist Gloria Godínez, articulates a peasant, artisanal, and performative knowledge situated at the edges of the circum-Atlantic world: the Canary Islands (Spain) and the Isthmus of Tehuantepec (Mexico). This eco-social art project seeks to provide a decolonial turn to the history of cochineal (*Dactylopius coccus*), whose crimson dye was once regarded as “red gold” by the Spanish Crown. Through video and performance works, the artist employs textiles, nopal cacti, ceramics, and other materials associated with the cochineal to interweave testimonial narratives from farmers and artisans on both shores of the Greater Caribbean. Drawing on theoretical frameworks put forward by authors such as Walter D. Mignolo, Gloria Anzaldúa, Joseph Roach, and Donna Haraway, we argue that Rojo Descolonial generates a form of border knowledge that enables sustainable and ethical ways of relating to the environment. This article is based on direct observations of the performances, interviews with the artist, and fieldwork conducted in Mexico and the Canary Islands.

Key Words: performance, video, cochineal, genealogy, eco-social art.

El saber fronterizo de la grana cochinilla

La potencia simbólica y sensible del rojo es innegable. El rojo es el color de la sangre y en Occidente se asocia con el poder imperial, el amor y los estados de alerta, peligro o emergencia. En China, el rojo simboliza éxito y buena fortuna, mientras que en la cultura náhuatl el rojo o *tlatlauh-qui*, se asociaba con el fuego, el sol, la vida y la guerra, pero también con la juventud (Vela, 2018). Los *tlacuilos* de las culturas tolteca y mexica transcribían pictográficamente la sabiduría ancestral mediante *in tllili in tlapalli*, “la tinta negra-la tinta roja”, difrasismo conceptual que, según León-Portilla (1983), denota “oscuridad y luz, evoca la idea del saber que sobrepasa la comprensión ordinaria” (p. 392).

De la grana cochinilla (*Dactylopius coccus*), un pequeño insecto que habita entre las espinas del nopal, se extrae el tinte rojo que durante siglos ha servido lo mismo para pintar códices y lienzos que para teñir prendas, tapices, barro y madera.¹ Entre los siglos XVI y XVIII, la exportación de este “oro rojo” llegó a ocupar el segundo lugar (después de la plata, pero antes del oro) entre las fuentes de ingresos de la corona española derivados de las exportaciones desde la Nueva España (Roque, 2017, p. 36). A principios del siglo XIX, la grana cochinilla comenzó a cultivarse en el archipiélago de las Canarias.

En su proyecto Rojo Descolonial, la artista mexicana Gloria Godínez² indaga en “los saberes vernáculos de México y Canarias ... [y] el vínculo transoceánico que se generó a lo largo de cuatro siglos de viajes marítimos transportando seres vegetales, animales y humanos de ida y vuelta” (Godínez, 2025, p. 16). La iniciativa nace en 2021 en la ciudad de Arucas, Gran Canaria, donde radica la artista, y ha producido a la fecha una pieza de videoperformance y diversas intervenciones de performance tanto unipersonal como colectivo. Rojo Descolonial examina los itinerarios coloniales de la grana cochinilla, cuya mercantilización ocultó por siglos la explotación de la mano de obra indígena inherente a su cultivo. Como afirma la artista: “millones de manos, sobre todo femeninas, crearon la riqueza del oro rojo a ambos lados del Atlántico, sin beneficiarse de ella” (Godínez, 2025, p. 1). De allí que busque reivindicar el “valor histórico, sostenible y cultural” que tiene esta labor en la actualidad (Godínez, 2025, p. 1).

Como veremos a continuación, el video y los performances entretejen poéticamente relatos testimoniales de agricultores con datos acerca de la vida vegetal y animal relacionados con la producción del tinte, empleado hoy día por personas dedicadas a la creación de textiles artesanales. Nos interesa la dimensión performativa y ecosocial de este complejo proyecto que ha tenido presentaciones en foros escénicos, centros comunitarios y museos y galerías tanto de Canarias como de México. Desde los márgenes *circunatlánticos* del Gran Caribe y en la intersección de diversos lenguajes artísticos,

¹ Las palabras “grana” y “cochinilla” son sinónimos usados para distinguir al insecto de origen mexicano de otros tipos de cochinilla conocida en Europa desde la antigüedad. La palabra cochinilla viene del latín *coccum*, que significa gusano o insecto. Los romanos también lo denominaron *granum*, “debido a la creencia de que los cuerpos redondos de las hembras, que se mantienen fijos y aparentemente inanimados en las ramas del arbusto que los hospeda, eran granos producidos por la misma planta (error que se mantuvo hasta el siglo XVIII). Esta es la raíz del nombre de grana en español” (Escalona, 2025, p. 153).

² Gloria Luz Godínez Rivas se desempeña de manera independiente en quehaceres de artes vivas, investigación y curaduría. Maestra en Filosofía por la UNAM y Doctora *Cum Laude* en Literatura y Teoría Literaria por la Universidad de las Palmas de Gran Canaria. Fue investigadora del Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes de la Universidad Veracruzana entre 2015 y 2018, periodo durante el cual publicó sus libros *Pina Bausch. Cuerpo y danza-teatro* (Paso de Gato, 2017 y 2025) y *Morenas de Veracruz: Fisuras de género y nación vistas desde la tarima* (Universidad Veracruzana, 2019).

sostenemos que el trabajo de Gloria Godínez posibilita un saber fronterizo que, según Walter Mignolo (2003), se articula “a través de un diálogo con la epistemología desde conocimientos que fueron subalternizados en los procesos imperiales coloniales” (p. 71).

A continuación, presentamos las nociones teóricas que acompañan nuestro abordaje de Rojo Descolonial, seguidas de un somero recorrido por la compleja historia de la grana cochinilla en sus viajes entre México y las Islas Canarias. Finalmente, abordaremos el origen y desarrollo del proyecto a través de sus diversas presentaciones: una conferencia performativa en las afueras de la ciudad de Xalapa, Veracruz, un videoperformance realizado en diversas sedes, y las recientes intervenciones de performance unipersonal en dos espacios de la Ciudad de México a mediados de 2025.

Horizonte teórico y conceptual

Como su título evidencia, el proyecto de Gloria Godínez se vincula con la teoría descolonial, la cual, al igual que su variante, la teoría poscolonial, “tiene un origen en los discursos anticoloniales que acompañan a las nuevas naciones independientes después de la segunda guerra mundial” (Rabasa 2009, p. 220). Articulados inicialmente en lengua inglesa por intelectuales de Palestina, como Edward W. Said (1985), e India, como Homi Bhabha (2004) o Gayatri Spivak (1988), los estudios poscoloniales se valen de perspectivas posestructuralistas para desconstruir la persistencia de prácticas colonialistas en la contemporaneidad, así como el papel que juega la construcción de la otredad en la consolidación de discursos nacionalistas (Rabasa, 2009, pp. 221-222). La crítica descolonial articula perspectivas provenientes, sobre todo, de autoras y autores de América Latina (Quijano, 2000; Dussel, 2004; Segato, 2013) quienes proponen una relectura de la modernidad a partir de la conquista de América, señalando que la expansión colonial y la explotación de territorios, cuerpos y recursos fueron condiciones fundamentales para la consolidación del proyecto moderno europeo. Según Quijano (2000), la *colonialidad del poder* continúa operando en la actualidad bajo diversas formas de opresión y dominación que, en muchos casos, han sido interiorizadas y naturalizadas. Estas teorías han contribuido al actual giro descolonial que se registra en discursos y prácticas en los ámbitos de la academia, el activismo y las artes de Latinoamérica y más allá, articulados con los movimientos feministas y ecologistas, así como los de comunidades diaspóricas y los de reivindicación étnica y afrodescendiente.

En relación con dichas perspectivas, surge el concepto de lo circunatlántico, que indaga el intercambio económico y cultural efectuado a través de las rutas de comercio a lo largo del periodo colonial (Roach, 2011, p. 197). En este vasto espacio han circulado prácticas culturales provenientes de los grupos humanos que sufrieron la violencia de la Conquista, la explotación y la esclavización. Los contactos y la *reterritorialización* de expresiones artísticas, como la música, las danzas y los cantos, han dado paso, según Roach (2011), a una memoria colectiva mediada por procesos de discontinuidad e hibridación (p. 198).

Por su parte, la frontera, como categoría analítica en los estudios culturales y descoloniales, tiene una larga genealogía cuya exposición rebasa el alcance del presente artículo. Para nuestro propósito, entendemos la frontera como margen o límite —tanto geopolítico como conceptual— desde el

cual se negocian complejas relaciones de poder en contextos coloniales, postcoloniales y neocoloniales. Como argumenta Marisa Belausteguigoitia (2009):

Las fronteras in/visibilizan todo aquello que puede colindar, oponerse u ocultarse. Su función epistemológica y crítica radica en el hecho de transparentar los efectos del ejercicio del poder y la resistencia. Estos límites apuntan a los gestos de resistencia que proponen nuevas colectividades o retornos estratégicos a lo local con el fin de revisar paradigmas estrechos de identidad. (p. 106)

Mignolo (2003) explica que desarrolló el concepto del pensamiento fronterizo “para identificar el potencial de un pensamiento que surge desde la subalternidad colonial” (p. 50). En esta misma página, el autor remite a los escritos de la poeta y ensayista chicana Gloria Anzaldúa en su libro *Borderlands/La frontera: La nueva mestiza*, publicado originalmente en 1987 y consultado para este artículo en la edición de 2016. De allí que la experiencia chicana y femenina de vivir en una situación subalterna, sometida a regímenes discriminatorios que la marginan de la hegemonía blanca y patriarcal estadounidense, resulta fundamental para posibilitar lo que Anzaldúa llama “conciencia mestiza” (2016, pp. 133-137) y que Mignolo desarrollará como “pensamiento fronterizo” (valiéndose, según la inflexión, de las nociones de *gnosis* y saber). La frontera para Anzaldúa opera como potente metáfora que remite a la violencia sufrida por millones de migrantes que cruzan al vecino país del norte en busca de trabajo, así como a las complejas negociaciones políticas y culturales que se registran en el *borderland*, o espacio que comprende ambos lados de la frontera México-Estados Unidos. La región fronteriza es escenario de violencia xenofóbica y explotación laboral, en el cual la población ejerce estrategias de resistencia que incluyen un vigoroso movimiento de artes tanto populares (manifestaciones de carpa y corridos, por ejemplo) como contemporáneas (el muralismo, las instalaciones *site specific*, el performance, la danza y el teatro) (Prieto 2022, pp. 2-8).

Para efectos del caso abordado en el presente artículo, nos interesa la manera en que el trabajo de Gloria Godínez articula un saber fronterizo y una conciencia mestiza, al vincular diversas prácticas y perspectivas epistémicas artesanales, culturales y artísticas en la construcción performática de un imaginario que diluye las fronteras entre lo humano y lo no humano. En sus trabajos videográficos y presenciales, Gloria Godínez incorpora imágenes, tramas sonoras y acciones con materiales botánicos y textiles que se van yuxtaponiendo para develar el denso palimpsesto de la historia colonial y poscolonial de la grana cochinilla. Establece así, siguiendo a Roach (2011), una “genealogía de los géneros de performance del mundo circunatlántico” (p. 119) que vincula procedimientos artesanales con lenguajes audiovisuales y coreográficos.

El color del poder

La grana cochinilla fue domesticada hace siglos —probablemente milenios— por los pueblos originarios de Mesoamérica, junto con las pencas de nopal que le dan sustento. Al insecto se le llama *nocheztli* en lengua náhuatl, *bea* en zapoteco y *ndukun* en mixteco, términos que significan “sangre de nopal” o bien “insecto de sangre” (Castillo, 2020, párr. 3). En algún momento que se pierde en la historia, campesinos mixtecos y zapotecos del Istmo de Tehuantepec descubrieron que de la hembra

de la cochinilla se podía extraer un líquido de color rojo profundo de gran calidad. Se trata del ácido carmínico, arma de defensa del insecto para ahuyentar a sus depredadores.

La explotación masiva del tinte rojo por parte de los colonizadores españoles significó “una revolución en los colorantes naturales y también en el mercado de los primeros grandes intercambios comerciales” (Escalona 2023, p. 8). Es de notar que, entre las poblaciones indígenas, este color era apreciado por sus aplicaciones estéticas y no tenía tanto valor como las plumas de ave, la obsidiana o el cacao, por ejemplo (Escalona 2025, p. 157). En cambio, los españoles, al descubrir que el color carmesí de la cochinilla mexicana era mucho más intenso, resistente y durable que el de las variantes armenia y polaca, pronto impulsaron su cultivo a gran escala.

El auge meteórico de la grana cochinilla durante la era colonial se debe, como señala Roque (2017), a que el rojo es el color del poder: “se usó para teñir las telas más preciosas, presentes en las cortes y en los palacios de los nobles (ropa, cortinas, sillas y sillones, tapetes, tapices), así como en la ropa, tanto religiosa (casullas) como civil y militar” (p. 36). También fue un color muy apreciado por pintores, como los españoles Velázquez, Zubarán, Murillo y, posteriormente, Goya; los venecianos Tiziano y Tintoretto, y los flamencos Rembrandt, Van Dyck y Rubens.³

Para hacer posible este lucrativo negocio, fue necesario impulsar a gran escala la mano de obra en las regiones de Oaxaca y Tlaxcala. Escalona (2025) menciona que en el Istmo de Tehuantepec “un sector mayoritario de la población indígena se dedicó, casi por completo, desde el siglo XVII hasta los inicios del XIX a la producción del tinte” (p. 40). El investigador demuestra que esto condujo durante aquellos siglos a una serie de conflictos de poder entre los campesinos indígenas —quienes eran dueños de sus tierras— y los comerciantes españoles, sumándose a “la dialéctica de dominación y resistencia que tuvieron las sociedades indígenas con el régimen colonial” (p. 47).

Rojo Descolonial visibiliza la situación actual de la mano de obra campesina en el cultivo de la grana cochinilla, dirigida sobre todo a la producción de artesanías con apego a procedimientos sustentables,⁴ y pone con ello en circulación historias locales que responden a los “diseños globales” del poder colonial, como lo plantea Mignolo (2003, pp. 8-9).

Relatos de la cochinilla canaria

Para conocer de primera mano la localidad en la que nació el proyecto Rojo Descolonial, el coautor del presente artículo, Antonio Prieto, realizó trabajo de campo en la Isla de Gran Canaria entre el 26 de diciembre de 2025 y el 4 de enero de 2026.⁵ La propiedad de Gloria Godínez y su familia se sitúa en una colina en las orillas de la ciudad de Arucas, en la que crecen grandes cantidades de nopales y magueyes que evocan los paisajes del altiplano mexicano. La artista relató que comenzó a investigar la historia de la cochinilla al notar las nopaleras (en Canarias les dicen “tunerías”) en torno a su casa. Cada mañana, al romper el alba, hace su rutina de yoga en una plataforma de madera rodeada de estas

³ Este fue el tema de una exposición titulada “Rojo Mexicano: la grana cochinilla en el arte” en el Museo del Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, cuyo catálogo consultamos en el archivo personal de Gloria Godínez (Fernández Félix, 2017).

⁴ La cochinilla hoy día se emplea también en la industria alimenticia, farmacéutica y cosmética (Escalona, 2023, p. 9). No obstante, “la grana cochinilla es la opción sostenible a los tintes sintéticos derivados del petróleo” y lo importante es cultivarla de manera responsable (Godínez, comunicación personal, 30 de marzo de 2026).

⁵ Este trabajo de campo se realizó en el marco de una estancia sabática en el extranjero apoyada por la Secretaría de Ciencias, Humanidades, Tecnología e Innovación (Secihti), México.

plantas en cuyas pencas habitan silenciosamente las colonias de *nocheztli* (Godínez, comunicación personal, 30 de diciembre de 2025).

Gloria invitó al investigador a acercarse a una de las pencas para examinar a los insectos adheridos a la superficie, agazapados detrás de la delgada película de cera blanca que producen para protegerse. Estos parásitos permanecen inmóviles durante toda su vida adulta, alimentándose del nopal sin llegar a matarlo. La artista tomó delicadamente uno de los ovalados insectos de aproximadamente tres milímetros de diámetro y, apretándolo con su dedo pulgar contra la palma de su mano, obtuvo una mancha de rojo intenso.

Acerca de su interés por estas pequeñas criaturas y las “tuneras” donde viven, Gloria dijo:

Es como si tuviera delante de mí a mis ancestras, son plantas ancestras que han viajado acá en estos cuatro siglos de viaje marítimo a los que hacía referencia García de León; han venido bastante antes que yo, se han afincado y se han vuelto parte de una cultura identitaria de las Islas Canarias. (Godínez, comunicación personal, 3 de enero de 2026)

El historiador Antonio García de León (2002), mencionado por Gloria, es conocido por sus estudios acerca de los intercambios culturales (especialmente en torno a las tradiciones musicales de los sones y las décimas) que desde la época colonial se han desarrollado en una amplia región denominada por él “El Gran Caribe” (p. 14). Se trata de una macrorregión que comprende las islas del mar de las Antillas, las costas de Veracruz, La Florida, Centroamérica, Colombia y Venezuela, para extenderse a través del océano Atlántico hasta la Península Ibérica y las costas del norte de África, pasando por las islas Azores y Canarias. La noción de El Gran Caribe es relevante porque permite comprender las trayectorias históricas que hicieron posible la formación de repertorios culturales a ambas orillas del Atlántico, es decir, lo que Roach (2011) denomina como performatividad circunatlántica.

Resulta significativo, pues, que el proyecto Rojo Descolonial fuera concebido desde el archipiélago canario, especialmente si tomamos en cuenta el papel que jugaron estas islas en las empresas coloniales de la corona española a partir del siglo XV, cuando fueron anexadas y sus antiguos habitantes sometidos como si se tratase del “ensayo general” de la conquista de los pueblos de Mesoamérica. Los pobladores originales de las islas eran descendientes de los bereberes o *amazigh*, llegados desde el actual Marruecos hace aproximadamente dos mil años. En el Museo Canario, ubicado en la ciudad de Las Palmas, se pueden apreciar diversos artefactos arqueológicos relacionados con este pueblo “aborigen” esclavizado, asimilado y diezmado por los colonizadores.

A partir de su colonización, las Islas Canarias se convirtieron en escala obligada de los galeones que iban y venían al “Nuevo Mundo” y jugaron un papel fundamental en la llamada “Nao de China”, ruta de comercio entre la Nueva España y el sureste asiático. El investigador Pablo Amador Marrero (2017) señala que, si bien la grana cochinilla pasaba por Canarias, su cultivo no fue implementado ahí de manera sistemática sino hacia 1820, en un acto de extractivismo que coincidió con el fin de la guerra de independencia de México (p. 332).

A propósito de cómo se vincula la historia del *nocheztli* con la historia de Gloria Godínez, la artista afirmó: “*Rojo descolonial* es una autobiografía en el sentido de que habla de mi inmigración y de cómo yo me traslado de México a Canarias y me enraízo como lo hizo el nopal” (Godínez, comunicación personal, 3 de enero de 2026). Aunque en las obras que abordaremos a continuación la creadora no relata su historia personal, nos dijo que comparte con el insecto “la misma ruta de migración [por lo que] es lo más autobiográfico que he hecho” (Godínez, comunicación personal, 3 de enero de 2026).

Los giros de un videoperformance

El proyecto *Rojo Descolonial*⁶ fue concebido inicialmente como un videoperformance para el cual en 2021 la artista obtuvo una beca de la Asociación de Artistas en Movimiento de Canarias (PiedeBase) y el Cabildo de Gran Canaria. La creadora realizó un trabajo exploratorio preliminar en Tenerife LAV (Laboratorio de Artes Vivas y Ciudadanía) en colaboración con la bailarina española Arantxa Martínez a lo largo de dos días. Con Martínez trabajó secuencias de movimiento y voz: “hacíamos improvisaciones sobre el rojo y lo que el rojo nos evocaba, pero a nivel de la palabra y lo sonoro” (Godínez, comunicación personal, 3 de enero de 2026). Fue entonces cuando decidió trabajar con una capa de lana, al ver que funcionaba bien durante las sesiones del laboratorio.

El primer avance de este proyecto, en el que la artista se presentó con la capa teñida de grana y una trama sonora compuesta por entrevistas realizadas en la isla de Lanzarote, fue presentado en diciembre del mismo año, en la Sala Josefina de la Torre, Gran Canaria. Seis meses después llevó a México ediciones preliminares del video para presentarlas en el Centro Cultural Comunitario Teotitlán del Valle, Oaxaca, así como en El Izote, foro del Centro de Experimentación y Producción Artística, ubicado en Rancho Viejo, municipio de Tlalnehuayocan, Veracruz. A esta presentación, realizada el 23 de julio de 2022, asistimos unas 35 personas, sobre todo amistades de la artista, así como invitados de Djahel Vinaver y Joaquín López “Chas”, propietarios de dicho espacio escénico.

Figura 1

Gloria Godínez durante la conferencia performativa de Rojo descolonial.



Fotografía de Antonio Prieto. 23 de julio de 2022, Rancho Viejo, Veracruz.

⁶ En este texto, cuando nos referimos al proyecto en general, lo escribimos sin cursivas, y cuando se trata de sus resultados en video y performance, con cursivas (*Rojo descolonial*).

Se trató de una conferencia performativa para la cual Gloria se presentó en ropa de trabajo (camiseta negra sin mangas y pantalones holgados del mismo color). Sentada en el suelo frente al público, comenzó a explicar el propósito del proyecto mientras manipulaba tres largas madejas de hilo de lana teñidas de rojo, rosa y blanco. Explicó que obtuvo el material del Colectivo Bii DAU, con sede en Teotitlán del Valle, Oaxaca, donde entrevistó a artesanas para el video. A un lado había un molcajete de piedra sobre el cual descansaba un plato de cerámica con tinte de grana, que Gloria usó para irse pintando los brazos y pantorrillas mientras giraba la cabeza y la mirada. A propósito de este gesto, explicaría más tarde: “nuestro cuerpo está educado para la linealidad, la frontalidad, el caminar recto. [Por lo tanto], trabajo con la idea del giro descolonial; lo que busco es descolonizar el cuerpo a nivel gestual” (Godínez, comunicación personal, 3 de enero de 2026). Es un gesto que, como veremos a continuación, también aparece en el videoperformance.

En el marco de su conferencia, Gloria presentó el *work in progress*, o primera edición de su videoperformance, aunque la descripción que sigue corresponde a la edición final, con 15 minutos de duración, que se titula *Rojo descolonial. Sangre de tunas en México y Canarias*. La trama sonora del video se compone principalmente de las voces yuxtapuestas de las personas entrevistadas en Oaxaca y en Canarias, todas relacionadas directa o indirectamente con el cultivo de la cochinilla. La primera voz que se oye desde los primeros segundos del video es el habla zapoteca de Rufina Sosa (de Teotitlán del Valle), seguida unos momentos después por la voz en castellano de Antonio Armas (de Lanzarote). En total fueron siete las personas entrevistadas: tres en Canarias y cuatro en Oaxaca, con sus propias anécdotas y datos históricos de los procesos de cría y cosecha de la grana cochinilla. De estos testimonios se desprenden nociones de memoria tanto individual como colectiva, al igual que saberes locales mantenidos de manera artesanal.

Las primeras escenas que se ven fueron grabadas en la isla de Lanzarote, conocida por sus impresionantes paisajes de relieve volcánico. En el paraje se apreciaba un gran campo de “tuneras” y al fondo un cerro con vegetación baja. De entre las plantas surge el cuerpo de la *performer* cubierto con una capa de un rojo pálido que contrasta con el verde de los nopales. Gloria explicó después que dicha capa fue tejida por su madre, Luz María Rivas, con lana obtenida de la población de Chiconcuac, Estado de México, que la creadora tiñó con grana conseguida en Canarias (Godínez, comunicación personal, 3 de enero de 2026). En las siguientes tomas vemos al cuerpo girar sobre su propio eje, en sentido de las agujas del reloj. En primer plano se aprecian sus pies bailando sobre el suelo volcánico, que portan a la altura de los tobillos cascabeles hechos con semillas de ayoyote, como las que usan los danzantes “concheros” de México.

La artista nos explicó el concepto original del video:

Me imaginaba yo girando en un escenario de tuneras en Lanzarote, solo girando, [cubierta con] la capa roja y un poco más. ... Para mí, esa era la imagen principal porque, de algún modo, mi cuerpo es el medio para hacer visible la historia del insecto, no la mía. Por eso pareciera que es una danza mínima. (Godínez, comunicación personal, 3 de enero de 2026)

Figura 2

Rojo descolonial. *Sangre de tunas en México y Canarias.*



Cortesía de la artista. Fotograma del videoperformance, 2022.

Las sucesivas tomas fueron grabadas en San Bartolo, Oaxaca, en jardines del Museo y Centro de Investigación de la Grana Cochinilla Tlapanochestli. Allí se ve a la *performer* sentada sobre sus pantorrillas y cubierta con la capa, la cual se va deshilando lentamente por la acción de una mujer (Cecilia Mingüer) que, ataviada con un huipil tradicional y sentada a unos metros detrás de ella, va formando una bola con el estambre. La edición disuelve la imagen de Mingüer con la de una mujer canaria vestida de blanco (Macarena Nieves), quien va formando otra bola con hilo de lana. La capa que cubre a la artista se va destejiendo de abajo hacia arriba para revelar primero su cuerpo desnudo y, finalmente, su rostro, ambos teñidos de rojo. Su cabeza y ojos realizan la misma ondulación que en el foro El Izote, mientras sus manos, que habían permanecido con los dedos enroscados cerca del cuello, se van abriendo.

En entrevista, Gloria nos habló sobre su interés de sugerir para esta escena la imagen de una crisálida mediante el gesto simbólico de mimetizarse con el ciclo vital del insecto (Godínez, comunicación personal, 3 de enero de 2026). El diseño sonoro —realizado por Lyndel Apivor— también buscó adentrarse en el universo perceptivo de estas diminutas criaturas.

Tania Requejo (2022) señala que un recurso de lo que ella denomina “arte ecosocial” es imitar poéticamente a la naturaleza, para así comprender nuestra dimensión de “ser-nicho”, un ser “profundamente vinculado a su medio” (p. 20). Se trata de un arte que remite a una mimesis performativa en tanto que “supone un acontecimiento transformador” (p. 31). En las diferentes manifestaciones del proyecto, Rojo Descolonial plantea un ejercicio de mimetismo interespecies, toda vez que el cuerpo cubierto o bien pintado de la artista, así como su gestualidad, remiten simbólicamente al cuerpo de los pequeños insectos.

El video abre y cierra con imágenes abstractas de texturas de lana sobre manchas con matices rojos y rosados. Este efecto se logró tintando tiras de película super-8 con la grana, un procedimiento experimental propuesto por la camarógrafa Casandra Casasola (Godínez, comunicación personal, 3 de enero de 2026).

Durante los últimos segundos del videoperformance, se ve a la creadora de pie en el terreno de Oaxaca, desnuda y completamente pintada de rojo. Inclinando el cuerpo ligeramente hacia adelante, hace otros movimientos ondulantes a partir de la cadera, explorando el entorno con su mirada, como si se tratara de un ser recién nacido. Las voces de los entrevistados y los sonidos producidos por púas y cascabeles se van yuxtaponiendo más y más, hasta alcanzar una densa trama sonora. Sobre la imagen de la *performer* se van encimando las manchas de color con tomas muy cercanas de la lana teñida, dando lugar a un abstracto palimpsesto visual y acústico que sugiere las capas de historia y significación que el proyecto entreteje.

El cuerpo palimpsesto es característico de algunos proyectos de teatro experimental contemporáneo en México. Según explica Ruth Hellier-Tinoco (2019) en su estudio acerca de la compañía La Máquina del Teatro, los cuerpos palimpsesto “reactivan restos de la historia a partir de imágenes, textos, repertorios corporizados y huellas apenas tangibles que conectan vidas personales con memorias colectivas en ambientes conglomerados” (p. 5).⁷ La autora sostiene que en las obras escénicas de la compañía se materializa una “pluralidad *transtemporal*”⁸ (Hellier-Tinoco, 2019) en la que coexisten el pasado y el presente.

Tanto el video como los performances de *Rojo descolonial* entretejen dicha pluralidad de manera tanto visual como acústica, pluralidad que es *transtemporal* y también *transespacial*, si consideramos que las historias en las que abreva viajan en las mencionadas rutas circunatlánticas del Gran Caribe. Las capas visuales y acústicas del video evocan la densidad histórica y vastedad espacial de esta región que ha generado a lo largo de los siglos complejas interacciones humanas y culturales de las que habla García de León (2002, p. 53).

A continuación abordamos el proyecto en su modalidad de performance unipersonal, en las dos presentaciones que realizó la artista en la Ciudad de México los días 21 y 22 de agosto de 2025.

***Rojo descolonial* en Chapultepec**

Tras los avances presentados en México a mediados de 2022, tanto el video como el performance de *Rojo descolonial* se dieron a conocer en sus versiones definitivas en el marco de la exposición *Con los pies en la tierra*, del Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) en la ciudad de Las Palmas, Gran Canaria (ver De la Torre y Zoran, 2022). Durante los meses de la exposición (octubre de 2022 a febrero de 2023), el videoperformance se proyectó diariamente en una sala, mientras que la acción presencial se realizó el día de su inauguración (7 de octubre) en instalaciones del recinto. Un elemento nuevo que ideó la artista para su intervención fue el “nopal genealógico”, una instalación hecha con pencas colocadas sobre el suelo para formar un árbol de aproximadamente ocho metros de largo.⁹ Gloria nos dijo que tuvo “una revelación” cuando se encontró con dicha imagen en uno de los códices del grupo Techialoyan, conocido como el Códice García Granados (Godínez, comunicación personal, 3 de enero de 2026).¹⁰ A partir de ahí pensó en hacer visible la genealogía mexicana de la grana cochinilla:

⁷ Todos los textos escritos en otro idioma fueron traducidos por los autores de este artículo.

⁸ Cursivas agregadas por los autores.

⁹ Las hojas de nopal usadas en el performance provienen de plantas cultivadas de forma sustentable tanto en Canarias como en México.

¹⁰ Este códice, proveniente del Estado de México, data del siglo XVII. El “nopal genealógico” allí plasmado “pretende ser una demostración de la antigua legitimidad de ciertos nobles indígenas ligados a los gobiernos de algunos pueblos de la región” (Nopa genealógico, 2002, p. 59).

“conté el número de generaciones de cada hoja e hice mi árbol genealógico con veinte ramas en un pasillo del CAAM” (Godínez, comunicación personal, 3 de enero de 2026). La imagen se completa con una cabeza de cerámica con rasgos indígenas, obra de la artista Raquel Corona, con una peluca de cabellos negros y los mismos ojos de vidrio que se usan para las figuras de santos y vírgenes. Esta escultura es central para el performance, ya que, al ser colocada en la base del nopal genealógico, evoca el origen indígena de la cochinilla (Godínez, comunicación personal, 30 de marzo de 2026).

A principios de 2025, Gloria fue invitada a llevar su obra a la Ciudad de México con dos funciones, en el marco del Primer Festival de Danzas Negras: Reflexiones Afroindígenas, realizado del 9 al 31 de agosto de ese año por la Secretaría de Cultura y la Coordinación Nacional de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), bajo la dirección de Alonso Alarcón Mújica. El festival se organizó en el contexto del Día Nacional de los Pueblos, Comunidades y Personas Afromexicanas, que se celebra cada 10 de agosto. Si bien las dos presentaciones de *Rojo descolonial* compartieron una misma estructura y disposición similar de los elementos escenográficos, cada una se desarrolló bajo condiciones espaciales y temporales distintas.

Figura 3

Rojo descolonial en el *Laboratorio de Creación Escénica, Jardín Escénico*.



Fotografía de Antonio Prieto. Ciudad de México, 21 de agosto de 2025.

La primera tuvo lugar el día 21 de agosto a las 19:00 horas, en el Laboratorio de Creación Escénica del Jardín Escénico del Centro Cultural del Bosque de Chapultepec, en un foro tipo “caja negra”. La función se desarrolló bajo una iluminación sencilla de tonos neutrales, apoyada en la última luz del día que se colaba a través de unos amplios ventanales. La segunda tuvo lugar a las 13:00 horas del día siguiente, a un costado del gran patio central del Museo Nacional de Antropología, aprove-

chando la luz natural y los juegos de sombra creados por la arquitectura del recinto. El núcleo de cada performance se desarrolló a lo largo de 15 minutos, acompañado por la misma trama sonora del video. No obstante, la segunda presentación incorporó recorridos de la artista a lo largo de diferentes áreas del Museo, por lo que la descripción que sigue se enfocará principalmente en esta función.

Figura 4

La performer pasa frente al mural de Rufino Tamayo. Museo Nacional de Antropología.



Fotografía de Alejandra Barragán. Ciudad de México, 22 de agosto de 2025.

Para quienes asistimos a la intervención en el Museo, así como para las personas que lo visitaban y de manera espontánea se detuvieron a mirar las acciones, lo que llamó la atención desde un principio fue el pausado caminar de un espectral cuerpo cubierto con una capa roja.¹¹ Tras ingresar desde el exterior por la entrada principal, este personaje transitó frente al mural de Rufino Tamayo, proyectando sobre él una sombra que parecía deslizarse por entre la serpiente emplumada y el jaguar en feroz lucha cósmica.¹²

Después, la figura salió al patio principal del Museo, donde fue recibida por el sonido del agua en cascada proveniente de la gran fuente central. La luz solar encendió el rojo de la capa, a la vez que permitió entrever que, debajo de la misma y a la altura del vientre, la artista sostenía con ambas manos un objeto en forma de cabeza humana. Avanzó por la orilla del espejo de agua extendido detrás de la fuente, después de lo cual descendió las escaleras que conducen a la explanada lateral (cerca del área de la cafetería), donde la esperaba la instalación. En la base y a ambos lados del nopal genealógico, había dos pequeñas vasijas que contenían grana seca, rodeadas por madejas de estambre rojo.

¹¹ Para el performance, la creadora usó una segunda capa con un teñido más intenso que en la versión para el video (Godínez, G, comunicación personal, 30 de marzo de 2026).

¹² El mural Dualidad, de Rufino Tamayo (1964), representa el mito náhuatl del conflicto entre el día y la noche en forma de los dioses Quetzalcóatl (la serpiente emplumada) y Tezcatlipoca (el jaguar) (Bech, 2011). A la creadora le interesó vincular el mural con su obra debido al origen oaxaqueño tanto de la grana como de Tamayo. Sin embargo, las autoridades del museo no permitieron que el performance se realizara frente al mural, motivo por el cual se ubicó en una zona lateral del patio (Godínez, comunicación personal, 10 de agosto de 2025).

Al llegar a la explanada, el público (conformado aproximadamente por 40 personas) se colocó en semicírculo alrededor de la instalación.¹³ La expectativa generada por el recorrido previo concentró las miradas del público en el cuerpo cubierto que descendía sobre sí mismo hasta posar sus rodillas sobre la base del árbol de nopales, sentarse sobre sus piernas y bajar la cabeza, adoptando una forma similar a un ovillo de estambre. Desde unas bocinas comenzó a reverberar la trama sonora con voces entremezcladas en español y zapoteco. La artista se incorporó, elevando por debajo de su capa la escultura hasta la altura de su rostro, como si se tratara de una máscara que apenas se adivinaba por entre el tejido. Luego se dio la vuelta para quedar de espaldas al árbol de nopales, separó las piernas con las puntas de los pies hacia afuera y flexionó las rodillas hasta bajar la pelvis a una posición que sugería arraigo y apertura. A partir de allí su cuerpo se volvió a levantar, alargándose por completo hacia el cielo, en una silueta que cobró mayor altura al colocar la escultura sobre su cabeza. Entonces se descubrieron los muslos y el abdomen, pintados de rojo, que hasta entonces habían estado ocultos bajo la capa. La imagen sugería una figura totémica más que humana, misma que giró nuevamente hacia la línea de nopales.

Luego de mantener esta silueta alargada, la figura pareció decapitarse: por debajo de la capa, la cabeza descendió hasta la altura del vientre. De brazos cruzados, similar al gesto de arrullar a un bebé, la artista extendió los codos y proyectó la escultura hacia adelante. Enseguida, su cuerpo fue invadido por un temblor y luego descendió hasta una posición en cuclillas, sugiriendo la preparación para un parto a la usanza tradicional.

En esos momentos se distinguió en el audio una voz que decía: “Rufina es mi nombre”, para luego relatar en lengua zapoteca los procedimientos para obtener de la cochinilla las distintas tonalidades de rojo. Es entonces cuando la creadora se levantó para revelar sobre el suelo una cabeza que parecía hecha de carbón con destellos plateados, cuya boca y ojos estaban congelados en una expresión de sorpresa o miedo. La imagen era inquietante; sugería a la vez vida y muerte tras el “parto” de una cabeza decapitada. Desde la base de la misma, entre sus largas cabelleras, se esparcían hebras de estambre rojo como si fueran delgados hilos de sangre serpenteando por el suelo y sobre los nopales. La *performer* comenzó a soltar un hilo del mismo color que descendía por entre sus piernas hasta el suelo y marcaba el trayecto que con paso lento realizó hacia el frente y sobre los nopales. Cada espacio entre una penca y otra dejaba huecos en los que sus pies descalzos y teñidos de rojo iban encontrando cabida, tanteando el terreno y bordeando cautelosamente las hojas para evitar espinarse. Sus pisadas provocaban sutiles cambios de dirección y torceduras, en una danza mínima y sutil que sugiere el movimiento imperceptible de la grana cochinilla.

¹³La cantidad de personas que vieron el recorrido de la *performer* en diferentes espacios del museo fue mucho mayor; aquí hacemos un estimado de quienes se acercaron a ver la acción principal.

Figura 5

Rojo descolonial en el Museo Nacional de Antropología.



Fotografía de Alejandra Barragán. Ciudad de México, 22 de agosto de 2025.

Finalmente, la artista llegó al otro extremo del árbol, donde había un bulto del cual extrajo otra recabeza de cerámica con una expresión más serena que la inicial. La levantó y la colocó a la altura de su pecho, justo debajo de su rostro, todavía cubierto por la capa, adoptando nuevamente un aire totémico, con el cual empezó a dirigirse hacia la salida del Museo. La trama sonora había concluido, devolviendo protagonismo al sonido de la cascada y los ecos de voces lejanas. La acción cerró su ciclo regresando al origen, pasando nuevamente por delante del mural de Tamayo, ahora con la enigmática cabeza al frente, hasta que la silueta salió al exterior para difuminarse en la luz solar.

Más allá de la herida colonial

En contraste con la del día anterior, la intervención del Museo de Antropología destacó por aprovechar la fuerza simbólica contenida en el mural y el patio central. En cambio, la función realizada en el foro del Jardín Escénico permitió una mayor concentración del público sobre la acción central, en la que resaltaban los elementos cromáticos: el rojo de los textiles, el verde de las pencas y el negro del escenario bajo la luz crepuscular de los ventanales. Esa noche, la artista conversó con el público al final de la función, cosa que no ocurrió en el Museo.

La gestualidad corporal de las acciones presenciales fue muy distinta a la que se aprecia en el video, en el cual, como describimos páginas atrás, la *performer* gira sobre su propio eje en medio de las tuneras canarias. Gloria reflexionó sobre este contraste:

En el video tengo un paisaje completo, [mientras que en el performance] lo que tengo es la línea del árbol genealógico. Entonces, en el performance cambio la coreografía porque también cambia la idea a nivel espacial: trabajar sobre una línea plana de nopales. (Godínez, comunicación personal, 30 de marzo de 2026)

El rastro de hilo rojo que iba cayendo por entre las piernas de la creadora puede leerse en relación con la herida simbólica provocada por la violencia colonial. Mignolo plantea la noción de la *herida colonial* (2007, p. 17) a partir de los escritos de Gloria Anzaldúa (2016), quien describe la frontera entre México y Estados Unidos como una “herida abierta” contra la cual el tercer mundo choca y se desangra (p. 41). Por lo tanto, la herida colonial puede entenderse como una zona de frontera; un intersticio doloroso a partir del cual es posible pensar y actuar de otro modo. Según estas perspectivas, la herida colonial —que se produce a partir de la violenta conquista de los pueblos originarios— persiste en el presente, ya sea en forma de estigmas interiorizados o como huellas materiales, epistémicas e incluso corporales.

Los pasos que da la figura roja sobre el nopal genealógico aluden a dichas huellas o a una forma de transitar más allá de la violencia. El cuerpo cubierto de la artista desdibuja los límites entre lo humano, lo quimérico y la evocación del insecto. Las cabezas indígenas que silenciosamente atestiguan y acompañan la acción evocan la memoria fragmentada de un pasado indígena violentado por el colonialismo, que se vuelve presente en el acontecimiento performativo.

En el palimpsesto material y corporal de *Rojo descolonial* se manifiesta lo que la investigadora afrobrasileña Leda María Martins (2021) describe como un “performance en tiempo espiral” que, según explica:

puede ser ontológicamente experimentado como movimientos de reversibilidad, dilatación y contención, no lineales, sino discontinuos. [Son movimientos de] contracción, distensión y simultaneidad de las instancias del presente, el pasado y el futuro. Son experiencias ... que tienen como principio básico el cuerpo ... en movimiento. Son temporalidades curvas en las que el tiempo y la memoria son imágenes que se reflejan. (p. 14).

Martins argumenta que en esta temporalidad espiral se corporizan saberes ancestrales provenientes de los pueblos esclavizados de origen africano que lograron sobrevivir gracias sus prácticas performativas. En *Rojo descolonial* la temporalidad espiral proviene de comunidades indígenas y campesinas y se sugiere a través de los gestos circulares antes mencionados, así como el manejo de los hilos de lana teñida, mismos que se despliegan de forma serpenteante, entretejida o bien trenzada.

El ya referido sendero de hilo rojo que Gloria va soltando de entre sus piernas remite a “una trayectoria en el tiempo; [es] el hilo de sangre histórico” (Godínez, comunicación personal, 3 de enero de 2026). Además de sugerir una genealogía de violencia colonial, el trabajo con hilos tanto en el performance como en el video recuerda a los juegos de figuras de cuerdas que Donna Haraway (2020) propone para conectar realidades aparentemente disímbolas mediante prácticas de “pasar y recibir, hacer y deshacer, coger hilos y soltarlos” (p. 17). Haraway sostiene que dichos juegos pueden sugerir líneas de conexión con otras especies, en una práctica de “*simpoiesis*” entre el arte y la ciencia (p. 35).

El espíritu *simpoiético* del proyecto Rojo Descolonial se registra desde el trabajo colaborativo e interdisciplinario que lo subyace, nutriéndose del diálogo con agricultoras, artistas audiovisuales y artesanas del textil y la cerámica. Su manifestación más claramente colectiva se realizó en un patio del Museo Casa de Colón de Gran Canaria en diciembre de 2025, para el cual se contó con un nuevo

elemento escenográfico a cargo de Ulrike Güse: un gran tapiz de lana teñida con distintas tonalidades de carmín, de 2.4 x 5.6 metros, sostenido al fondo por un telar. Para esta versión del performance participaron trece voluntarias que, cubiertas con capas hechas con el mismo material, deambularon junto con Gloria de forma espectral sobre y entre el nopal genealógico.

A manera de conclusión

En el presente artículo hemos buscado expandir la noción del pensamiento fronterizo en varias direcciones. Por una parte, hacia los extremos de los circuitos circunatlánticos a través de los cuales se llevó a cabo el comercio extractivista y colonial de la grana cochinilla. Siendo las Islas Canarias una zona fronteriza de la corona española, operó como puente para las empresas colonizadoras. El proyecto de Gloria desdibuja la frontera de las disciplinas artísticas y la que separa a lo humano de lo no humano. Esto le otorga a su obra una cualidad transfronteriza que se desplaza entre distintos contextos e imaginarios y una cualidad epistémica cercana a la “conciencia mestiza” de la que habla Anzaldúa (2016) y que permite “romper la dualidad entre sujeto y objeto que la mantiene prisionera y mostrar en carne y hueso y por medio de las imágenes en su obra cómo se trasciende esa dualidad” (p. 137). Si, como señalamos antes, tomamos en cuenta que la noción de pensamiento fronterizo de Mignolo deriva de los escritos de la escritora chicana, nos parece pertinente retomar la perspectiva original, para así enfatizar que tanto el *pensamiento* (con su connotación racionalista) como los *saberes* (tanto ancestrales como contemporáneos) que se articulan en el trabajo de esta artista mexicana que se mueve entre los extremos del Gran Caribe, son fronterizos y mestizos, por la manera que tienen de vincular distintas realidades y por su espíritu de resistencia social, emanado de comunidades históricamente marginadas. Son saberes que pertenecen a los “conocimientos subalternos” que Mignolo (2003) plantea como respuesta crítica a la racionalidad imperial de la modernidad (p. 62); saberes que posibilitan una descolonización tanto intelectual como política y económica (p. 107).

Nos parece que, en sus modalidades de video y performance, *Rojo descolonial* propone un acto de reparación simbólica frente a la violencia del extractivismo colonialista tanto histórico como contemporáneo, replanteando el vínculo entre lo humano, lo vegetal y lo animal a partir de una ética de la interdependencia. En este sentido, la obra tiene una dimensión ecofeminista (presente también en su otro proyecto, *Cabello de Isla*), en su llamado por “aprender de la vida de otros seres vegetales, animales, espectrales” para asumir nuestra responsabilidad con el cuidado de la vida terrestre (Godínez, 2024, p. 41).

Además de darle un giro descolonial a la historia de la grana cochinilla, el proyecto en su conjunto invita a preguntarnos acerca de los senderos posibles que podemos abrir en la actualidad para articular formas de relación más sostenibles con nuestro entorno. Una posible respuesta puede encontrarse en la escucha atenta de los saberes fronterizos provenientes de agricultoras y artesanas que habitan en ambas orillas del Atlántico, como hace Gloria Godínez.

Referencias

- Amador Marrero, P. (2017). Veinte micras de laca roja de cochinilla: Las Islas Canarias y su protagonismo en la biografía del rojo americano. En M. A. Fernández (Coord.), *Rojo mexicano. La grana cochinilla en el arte* (pp. 326-343). Secretaría de Cultura; INBA; Museo del Palacio de Bellas Artes.
- Anzaldúa, G. (2016). *Borderlands/La frontera: La nueva mestiza* (C. Valle, Trad.). Capitán Swing. (Obra original publicada en 1987)
- Bhabha, H. (2004). *The Location of Culture*. Routledge Classics.
- Bech, J. A. (2011). Figuras y narrativas míticas de lo indígena prehispánico en el mural *Dualidad* de Rufino Tamayo. *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, 56(213), 93-124. <https://www.scielo.org.mx/pdf/rmcps/v56n213/v56n213a5.pdf>
- Belausteguigoitia, M. (2009). Frontera. En M. Szurmuk & R. McKee Irwin (Coords.), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* (pp. 106-111). Siglo XXI Editores; Instituto Mora.
- Castillo, N. (2020, 27 de agosto). *Sangre de nopal. El rojo mexicano de la grana cochinilla*. Ciencia UNAM. <https://ciencia.unam.mx/leer/1031/sangre-de-nopal-el-rojo-mexicano-de-la-grana-cochinilla>
- De la Torre, B. & Zoran, E. (Eds.) (2022). *Con los pies en la tierra* (catálogo). Centro Atlántico de Arte Moderno; Cabildo de Gran Canaria.
- Dussel, E. (2004). La China (1421-1800): Razones para cuestionar el eurocentrismo. *Archipiélago Revista Cultural de Nuestra América*, 11(44), 6-13. https://docs.enriquedussel.com/txt/Textos_Articulos/350.2004_espa.pdf
- Escalona Lüttig, H. (2023). La grana cochinilla. *Ciclo Literario y Diseño* (La Jornada de Veracruz), (157), 8-9. <https://jornadaveracruz.com.mx/wp-content/uploads/2023/02/Ciclo-Literario-y-de-Diseño-Febrero-2023.pdf>
- Escalona Lüttig, H. (2025). *Conflictos y dinámicas socioeconómicas en torno a la grana cochinilla: Nexapa, Nueva España, siglos XVI-XVIII*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas.
- Fernández Félix, M. A. (Coord.) (2017). *Rojo mexicano: La grana cochinilla en el arte*. Secretaría de Cultura; INBA; Museo del Palacio de Bellas Artes.
- García de León, A. (2002). *El mar de los deseos: El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*. Siglo XXI; Universidad de Quintana Roo.
- Godínez Rivas, G. L. (2024). Plantas y mujeres nativas: Orobal, flor de mayo, brezo y guaydil. En G. L. Godínez Rivas (Ed.), *Cabello de Isla* (pp. 21-41). Cabildo de Gran Canaria.
- Godínez Rivas, G. L. (2025). *Rojo Descolonial: Doscientos años de grana en Canarias*. Dossier inédito.

- Haraway, Donna J. (2020). *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni.
- Hellier-Tinoco, R. (2019). *Performing Palimpsest Bodies: Postmemory Theatre Experiments in Mexico*. Intellect.
- León-Portilla, M. (1983). *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Martins, L. M. (2021). *Performances do tempo espiralar; poéticas do corpo-tela*. Cobogó.
- Mignolo, W. (2003). *Historias locales/diseños globales: Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Akal.
- Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina: La herida colonial y la opción decolonial*. (S. Jawerbaum y J. Barba, Trads). Gedisa.
- Nopal genealógico. (2002). *Artes de México*. (59), 59.
- Prieto Stambaugh, A. (2022). Political Art in the Mexico-US Borderland. *Leaf Litter*, NTFP-EP, India, 2-8. https://ntfp.org.in/wp-content/uploads/2023/10/LeafLitter_June22_Issue.pdf
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder y clasificación social. *Journal of World-Systems Research*, 6(2), 342-386. Doi: <https://doi.org/10.5195/jwsr.2000.228>
- Rabasa, J. (2009). Poscolonialismo. En M. Szurmuk y R. McKee Irwin (Coords.), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* (pp. 219-223). Siglo XXI Editores; Instituto Mora.
- Requejo, T. (2022). Mimetizarnos con la naturaleza: El ser-nicho. En T. Requejo & V. Perales (Eds.), *Arte Ecosocial: Otras maneras de pensar, hacer y sentir* (pp. 17-44). Plaza y Valdés.
- Roach, J. (2011). Cultura y performance en el mundo circunatlántico (R. Rubio, Trad.). En D. Taylor y M. Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance* (pp. 187-214). Fondo de Cultura Económica.
- Roque, G. (2017). Introducción. En M. A. Fernández (Coord.), *Rojo mexicano: La grana cochinilla en el arte* (pp. 30-69). Secretaría de Cultura; INBAL; Museo del Palacio de Bellas Artes.
- Said, E. W. (1985). *Orientalism*. Penguin Books.
- Segato, R. (2013). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos*. Prometeo Libros.
- Spivak, G. Ch. (1988). *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics*. Routledge.
- Vela, E. (2018). El rojo. *Arqueología Mexicana*, Edición especial (80), 20-45.

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

RECIBIDO: 20 de abril de 2026

ACEPTADO: 16 de julio de 2026

FECHA DE PUBLICACIÓN: 28 de julio de 2026

DOI: <https://doi.org/10.29105/de.v3i5.53>

Leer *Una tempestad*, de Aimé Césaire: La frontera como dispositivo crítico para interrogar al poder



Reading *A Tempest*, by Aimé Césaire: The border as a Critical Apparatus for Interrogating Power

Michel Fidel Cruz Gómez¹

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) / Ciudad de México, México

Contacto: mc.sargazos@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5723-7672>

¹ Docente e investigador en temas relacionados con las artes escénicas y la creación audiovisual. Candidato a Doctor en Historia y Teoría Crítica del Arte por la Universidad Iberoamericana. Cuenta con una experiencia sostenida en docencia y gestión universitaria, siendo vicerrector de la Universidad de las Artes de Cuba (2017-2022). Actualmente asume la Coordinación General de Investigación, Posgrado y Desarrollo Académico en la Dirección de Asuntos Académicos del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

Leer *Una tempestad*, de Aimé Césaire: La frontera como dispositivo crítico para interrogar al poder

Reading *A Tempest*, by Aimé Césaire: The border
as a Critical Apparatus for Interrogating Power

Resumen

Una tempestad: Adaptación de *La tempestad de Shakespeare para un teatro negro*, de Aimé Césaire, puede leerse como una intervención crítica al régimen moderno de la representación, allí donde el lenguaje, la historia y la universalidad operan como dispositivos de legitimación del poder colonial. Este artículo propone una lectura del texto a partir del concepto de frontera, entendido como un espacio de fricción en el que se reconfiguran las condiciones de producción de sentido. Desde esa perspectiva, la obra no se organiza en torno a una lógica de inversión ni a una narrativa de superación histórica, sino que mantiene activo un campo de tensiones donde la violencia estructural se reinscribe en la escena y en los cuerpos. La frontera permite así atender los desplazamientos que atraviesan el lenguaje, la construcción de los personajes y las relaciones de poder sin reducir el conflicto a una oposición binaria. En este marco, *Una tempestad* se afirma como un gesto crítico que no clausura el sentido, sino que lo mantiene en disputa.

Palabras claves: Una tempestad, Aimé Césaire, frontera, poder, representación, sujeto caribeño.

Abstract

A Tempest: Based on Shakespeare's *The Tempest* —*Adaptation for a Black Theatre*, by Aimé Césaire, can be read as a critical intervention into the modern regime of representation, where language, history, and universality operate as apparatuses legitimizing colonial power. This article proposes a reading of the text through the concept of the border, understood as a space of friction in which the conditions of meaning production are reconfigured. From this perspective, the play is not organized around a logic of inversion nor a narrative of historical transcendence; rather, it sustains an active field of tensions in which structural violence is reinscribed on stage and within bodies. The notion of the border thus allows attention to the displacements that traverse language, character construction, and relations of power without reducing conflict to a binary opposition. Within this framework, *A tempest* emerges as a critical gesture that does not foreclose meaning but instead keeps it in dispute.

Keywords: *A tempest*, Aimé Césaire, border, power, representation, caribbean subject.

La frontera como dispositivo crítico de lectura

Hay reescrituras que al intervenir un texto canónico reconfiguran el régimen mismo de lo representable. *Una tempestad: Adaptación de La tempestad de Shakespeare para un teatro negro* (publicada en 1969), del martiniqueño Aimé Césaire, pertenece decididamente a ese grupo. Su operación dramática no consiste en actualizar a William Shakespeare desde una perspectiva anticolonial ni en invertir moralmente la relación entre dominantes y dominados, sino en introducir una reflexión crítica en la maquinaria de la representación moderna. Es decir, del lenguaje como instrumento de dominación, la universalidad como máscara hegemónica, la historia como relato legitimador y el teatro como espacio donde esas fuerzas se hacen visibles en cuanto conflicto no resuelto.

El razonamiento que aquí propongo parte de considerar que el concepto de frontera da cuenta de esta complejidad sin reducir la obra a una interpretación temática ni a un análisis formalista de la adaptación intertextual. En ese camino, las reflexiones de la teatrológica Rocío Galicia (2010) y la filósofa Roxana Rodríguez Ortiz (2015) resultan fundamentales en la medida que permiten activar una lectura contemporánea que asume la frontera como lugar de producción de sentido, como espacio de encuentro conflictivo y como fenómeno en continuo desplazamiento, lo que hace posible habilitar el análisis de *Una tempestad* atendiendo a sus tensiones internas, sin reducir el texto a una lógica binaria ni a una narrativa de superación histórica.

La frontera no se entiende aquí como límite geográfico, sino como zona de tensión, como espacio simbólico, histórico y discursivo donde convergen fuerzas heterogéneas (lenguaje, poder, memoria y representación) que impiden la clausura del sentido y obligan a una lectura en desplazamiento constante. *Una tempestad...* no tematiza la frontera, ya que funciona propiamente como frontera, en tanto su dramaturgia produce un campo conflictivo donde la experiencia colonial se hace visible no como pasado superado, sino como estructura activa del presente. No planteo que Césaire haya escrito su adaptación desde una noción explícita de frontera, lo que sería improbable dado el tiempo de su escritura. Por el contrario, la apuesta consiste en asumir la frontera como un dispositivo analítico contemporáneo que permite activar nuevas capas de sentido en su dramaturgia.

Situar esta operación exige atender de manera sintética el contexto histórico y cultural en el que Césaire escribe: el Caribe insular como horizonte necesario para leer la obra, el cual no puede comprenderse como escenario periférico del mundo moderno, sino como un sitio donde la Modernidad ensayó de manera temprana y radical sus dispositivos de dominación: el traslado involuntario de poblaciones, la esclavización, la economía de plantación, la racialización de los cuerpos y la imposición de lenguas y sistemas de valor que constituyeron la matriz histórica dentro de la cual se configuró el sujeto caribeño. De este modo, el Caribe insular no es un margen de la historia moderna, sino uno de sus centros de experimentación más violentos, donde la narrativa del progreso, fundada en la idea de una temporalidad lineal, situó a las sociedades colonizadas en una zona de suspensión permanente, como si su existencia estuviera siempre a la espera de una plenitud futura definida desde las metrópolis. Césaire desarticula esta lógica al reinscribir la historia colonial no como pasado superado, sino como presente activo, como herida que continúa organizando las relaciones sociales.

Aimé Césaire: Pensamiento crítico y devenir por la escritura teatral

Durante la primera mitad del siglo XX tuvo lugar en varias regiones del Caribe insular un proceso complejo de asimilación cultural. La alienación que se produjo en las islas intentó emparentar todas las expresiones cotidianas con la cultura de los centros de poder. Fue así como las élites criollas emergentes en Martinica, cada vez más afrancesadas en sus estilos de vida, fomentaron una ideología de rechazo a las prácticas culturales afrodiaspóricas, pues la política de asimilación promovida por Francia propició que en el interior de las islas caribeñas fueran negadas y silenciadas las expresiones culturales que se habían acumulado en la región, como resultado del traslado forzado y la esclavización de poblaciones de origen africano. En ese contexto, Aimé Césaire formula las bases de su ideología y, posteriormente, desarrolla parte considerable de su labor intelectual; díganse, las revistas *El estudiante negro* (1934)² y *Trópicos* (1941), el poemario *Cuaderno de retorno al país natal* (1939) o el ensayo *Discurso sobre el colonialismo* (1950), por solo mencionar algunas de sus obras más trascendentales.

Martinica, Guadalupe y Guyana integraron el grupo de colonias francesas que en 1946 se convertirían en Departamentos de Ultramar, denominación que dio inicio a nuevos periodos de sometimiento. Estos cambios constituían acciones políticas que alimentaban las esperanzas de sus pobladores, pero que solo daban paso a una etapa más sofisticada de dominación desde el aparato político central. Los habitantes de esas islas, ahora en condición de ciudadanos franceses, debían atravesar un proceso de asimilación cultural si deseaban conseguir algunos de los privilegios que la metrópoli había reservado para sus ciudadanos en Francia.

El nuevo mecanismo de dominación encontró resistencia en el discurso del intelectual caribeño. En ese mismo año, Césaire publicó *Y los perros callan* (1946), su primer texto dramático, pero no fue hasta la década de los 60 que expresó un interés marcado por la creación dramática. En esa etapa concibió *La tragedia del rey Christophe* (1963), *Una temporada en el Congo* (1966) y *Una tempestad* (1969). La trilogía sobre el colonialismo que conforman estas obras reveló su desplazamiento hacia otras formas escriturales que le posibilitaron completar su discurso contracolonia. A Césaire, el teatro le facilitó aproximarse a una colectividad necesaria, pues consideraba que las artes dramáticas tenían un alcance muy superior a la poesía, expresión literaria a la que solo tenían acceso, en Martinica, las élites criollas y unos pocos letrados.

La escritura documental que realizó con su teatro, adoptó como núcleo el registro de los acontecimientos históricos en los que estaban insertos sus personajes, desde una perspectiva que le permitió mostrar la historia como un proceso abierto, mediante la ficcionalización de hechos y circunstancias históricas que encontraron sentido en las aspiraciones y el universo íntimo de sus protagonistas. Ese es el caso de Henri Christophe, el protagonista de una de las obras de la trilogía, un esclavo negro que se declaró presidente tras el triunfo de la Revolución Haitiana, pero los desacuerdos entre negros y mulatos provocaron un enfrentamiento que lo obligó a desplazarse hacia el norte de Haití, en 1807.

Christophe confundió la defensa de los derechos del sujeto negro, la oposición al colonialismo y el interés por construir un estado de igualdad con la imitación de los estilos de vida del hombre blanco europeo. Esa pretensión conllevó su proclamación paródica como Rey de la región al norte de Haití, en

² Si bien este proyecto se gestó durante el año de 1934, se publicó hasta 1935.

la asimilación de una indumentaria semejante a los atuendos franceses de la corte y de un modelo protocolario que implicaba rendirle pleitesías como soberano de la región. En el pensamiento de Christophe existió una escisión entre lo negro como condición racial y como asunción de valores culturales. Su rechazo a las expresiones tradicionales de la cultura, asociadas con la experiencia histórica del sujeto negro, le hizo aspirar a un modo de vida “civilizado”. *La Tragedia del rey Christophe* (1963) despliega una crítica a los movimientos de liberación que adoptan los mismos valores del pasado colonial y enfatiza en el peligro que implica atravesar por un proceso de descolonización al margen de la cultura y el arraigo de los pueblos. He ahí la frontera en su dimensión epistemológica, en la medida que permite “Desplazar la mirada antropocéntrica en el estudio comparado ... posibilitando así otras estéticas, otras ontologías, otras epistemologías fronterizas” (Rodríguez, 2024).

Por otra parte, *Una temporada en el Congo* (1966) asume como protagonista al líder congolés Patrice Lumumba, una de las figuras más emblemáticas de la lucha anticolonial africana. Su posicionamiento crítico ante el colonialismo belga, el impacto geopolítico de la Guerra Fría y los privilegios de las élites locales condujeron a su derrocamiento y asesinato en 1961. En esta obra, la frontera se manifiesta en la zona de confrontación que producen la libertad y el sometimiento, en un contexto marcado por tensiones profundamente polarizadas en las relaciones sociales. La frontera como espacio donde la violencia estructural se expresa en clave necropolítica y de precariedad histórica.

La utilización de los hechos históricos en la obra de Césaire, como señala André Mah (2006), no se produce de manera ingenua, sino que rearticula las circunstancias históricas pasadas y presentes para proponer otras dimensiones ideológicas, éticas y políticas:

responden a una doble clave dramática: remiten a un doble referente y significan, a la vez literal y simbólicamente, en el proceso de recepción de su sentido. Doble clave dramática, en efecto, por parte del autor en la lectura simultánea de dos sistemas históricos, el del pasado y el del presente, entre los cuales, en el proceso de operación de su plasmación dramática (puesta en acción), construye un denso tejido de analogías, no entre elementos singulares, aisladamente, sino entre el haz de relaciones polisémicas y polisemánticas que movilizan todos los elementos dentro del sistema histórico pasado y todos los elementos del sistema histórico presente. (p. 276)

Los textos dramáticos de Césaire, en coherencia y continuidad con el resto de su producción intelectual, manifiestan una posición política de rechazo a toda forma de dominación, en particular a las desarrolladas sobre los pueblos africanos y caribeños, donde la presencia negra constituye una matriz fundamental de la cultura. Su teatro es portador de una condición pragmática, en la medida que se erige como proyecto de transformación social, pues su actividad intelectual está atravesada por una profunda vocación política, cultural y literaria. Por eso no es casual que recurra al teatro para realizar esta operación crítica. A diferencia de la poesía o el ensayo, en los que ya había consolidado su obra, la escena le facilita instalar un acontecimiento convivial donde la historia se vuelve experiencia compartida. Su teatro no se limita al desarrollo narrativo del relato, sino que convoca cuerpos, tiempos y miradas en un mismo plano de convivencia.

Es así como la propuesta escénica de Césaire en *Una tempestad* se establece desde un principio lúdico. En el prólogo de la obra aparece un director que invita a los actores a establecer un juego de roles, en el que cada cual es libre para escoger la máscara que desea interpretar, propiciando de ese modo un espacio simbólico de representación (Figura 1). Esta dimensión se hace explícita desde el inicio, mediante acotaciones que establecen una atmósfera de psicodrama y exponen el artificio teatral, convirtiendo la escena en un espacio fronterizo entre juego, reflexión y confrontación política. He aquí, ahora, la frontera como espacio dialógico, como “posibilidad del encuentro y del entrelazamiento con lo otro” (Rodríguez, 2024).

Figura 1

Personaje El negrito.



Nota: Los fotogramas incluidos en este artículo corresponden a *Voces* (Giraud, 2025), docuficción de producción independiente dirigida y protagonizada por Greth Giraud. Imágenes facilitadas por la directora.

***Una tempestad:* Reescritura y desplazamiento de sentido**

Pareciera que toda reescritura está condenada a mantener, de manera inevitable, un vínculo estructural con el canon que toma como punto de partida, del cual no puede desprenderse completamente. Si bien ninguna operación intertextual se produce en el vacío, sino que el texto reescrito arrastra consigo marcos de inteligibilidad y jerarquías culturales de su antecedente, reconocer esta condición no implica asumir que todas las reescrituras reproducen de forma acrítica el orden canónico ni que su potencial político queda anulado por esa reproducción inevitable.

Césaire vuelve sobre la partitura de Shakespeare para reivindicar la situación del colonizado. Su gesto no consiste en negar la existencia del canon ni en simular una exterioridad absoluta frente a él, sino en exponerlo como dispositivo histórico y someterlo a una intervención crítica desde una experiencia situada. *La tempestad* no es aquí un modelo de imitación ni un adversario que se pretende destruir, sino un campo de fuerzas que puede ser reconfigurado. Al desplazar el eje geográfico, racial y político establecido por Shakespeare, Césaire revela que aquello que se ha presentado como universal responde, en realidad, a condiciones históricas específicas ligadas a la expansión colonial europea.

De este modo, la reescritura no refuerza la centralidad del hipotexto, sino que la vuelve problemática. Al hacer visible la violencia, las exclusiones y las jerarquías que lo sostienen, *Una tempestad* transforma el relato shakesperiano en un espacio de disputa más que en una autoridad incuestionable. El diálogo con *La tempestad* no se resuelve en una relación de dependencia, sino en una operación de desplazamiento que permite leer la adaptación desde otros cuerpos, otras memorias y otras temporalidades. Precisamente, ahí reside la potencia crítica de su reescritura. No en escapar del canon, sino en intervenirlo de tal modo que deje de funcionar como centro estable del sentido y se convierta en un terreno atravesado por la historia, el conflicto y la diferencia.

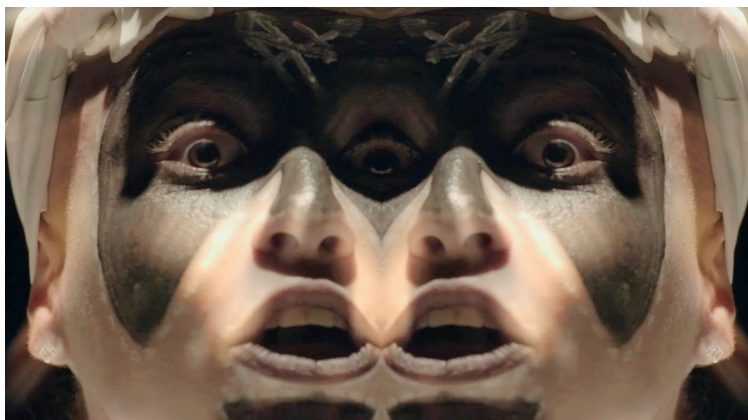
La reescritura de Césaire produce un cambio de instancia de enunciación, donde el sujeto colonizado deja de ser un objeto de discurso para convertirse en un sujeto que habla, resiste y confronta. Caliban ya no es una figura monstruosa o alegórica, sino un sujeto histórico atravesado por la experiencia colonial. Es por eso que el gesto de elegir una máscara se vuelve tan potente, en la medida que remite a la identidad como construcción, a la posibilidad de asumir y desmontar roles impuestos. En *Una tempestad* no hay acceso inmediato a una verdad originaria, sino mediación, artificio y disputa por el sentido. La frontera se manifiesta aquí como condición de la escena misma, de un espacio donde la representación se reconoce como construcción histórica y, por ello, como campo de intervención, lo que supone una crítica a la forma en que la Modernidad ha organizado el conocimiento mediante narrativas evolucionistas que sitúan al otro no europeo como pasado, a la vez que produce un sujeto colonial como objeto de administración, corrección y normalización.

A tales efectos, la frontera no marca únicamente un límite externo entre culturas, sino que organiza el interior mismo del discurso. En los términos de Rocío Galicia (2010), la frontera puede comprenderse como un fenómeno en continuo desplazamiento que se resiste a ser asumido desde una perspectiva unívoca y reclama su papel como agente de transformaciones sociales. *Una tempestad* se configura, entonces, como un espacio escénico donde la frontera opera simultáneamente en el nivel del lenguaje, del cuerpo y del dispositivo teatral. Esta lógica se intensifica mediante la reconfiguración geográfica del texto shakesperiano, en la medida que el desplazamiento de la isla abstracta en *La tempestad* transita hacia un Caribe históricamente situado en *Una tempestad*, no como recurso decorativo, sino como operación política que ancla la dramaturgia de Césaire a una experiencia colonial específica.

La violencia aparece así no como exceso ocasional, sino como principio organizador del relato. Cuando Próspero afirma que la insubordinación de Caliban pone en peligro el orden del mundo, la frase adquiere un peso estructural al concebir la violencia como sistema. Nombrar al otro como bestia no es solo un insulto, sino una operación ontológica que justifica la subordinación. La noción de frontera permite profundizar en esta relación entre violencia histórica y producción de subjetividad, pues no delimita simplemente espacios, sino que configura regímenes de visibilidad e inteligibilidad que determinan quién puede aparecer como sujeto y bajo qué condiciones.

Figura 2

El negrito. Fotograma de Voces, de Greth Giraud, 2025.



Relaciones de poder y emergencia del otro

En 1611, cuando William Shakespeare presentó *La tempestad* en el Palacio de Whitehall, ofreció al mundo la escritura teatral más significativa de la conquista moderna europea. Se cree que Caliban, el esclavo salvaje y deforme del texto shakesperiano, es un anagrama de caníbal, término que, a su vez, proviene de caniba, asociado quizás con la construcción imaginaria de que la región pertenecía al reino nombrado por Marco Polo como Gran Can que dio origen, a su vez, al término Caribe.

Los personajes en *Una tempestad* corresponden con los del texto de Shakespeare. Césaire solo realiza dos precisiones adicionales, Caliban es un esclavo negro y Ariel es un esclavo mulato e introduce como personaje adicional a Eshu, una deidad religiosa de origen africano que actúa como mediadora entre el mundo terrenal y el pluriverso de lo divino. Al igual que en *La tempestad*, los personajes se registran en cuatro niveles. El primero de ellos lo integran los nobles: Alonso, rey de Nápoles; Sebastián, su hermano; Antonio, hermano de Próspero y usurpador del ducado de Milán; Fernando, hijo del Rey de Nápoles; Gonzalo, consejero; y Adrián y Francisco, dos nobles a los cuales no se hacen referencias directas en el texto de Césaire. A este grupo se le suman Próspero y Miranda, habitantes de la región de ultramar que provienen del ducado de Milán y no han perdido su condición de nobles. El segundo nivel está conformado por los súbditos de la corona de Nápoles: Trínculo, bufón; Esteban, sirviente borracho; el Capitán de Navío; el Contramaestre y los Marineros. En un tercer nivel se registran Caliban y Ariel, habitantes del territorio de ultramar antes de la llegada de Próspero y su hija. Por último, aparecen las representaciones de los espíritus.

La organización de los personajes en esos niveles establece una relación directa con los principios de organización de la Modernidad, en tanto, la concepción del hombre blanco, europeo, como eje de la civilización humana. Es decir, los personajes se construyen como representaciones arquetípicas del proyecto moderno. Sin embargo, las precisiones sobre Caliban que realiza Aimé Césaire establecen una nueva perspectiva sobre la descripción de este personaje, pues, a diferencia de *La tempestad*,

ya no es objeto de ninguna deformación, sino que su única condición es ser un esclavo negro. De ese modo, Caliban, Próspero y Ariel no se conciben como figuras psicológicas, sino como dimensiones del conflicto colonial y cada uno encarna ahora una relación específica con el poder: Próspero como administrador del sentido y del orden, Caliban como cuerpo racializado y espacio de resistencia y Ariel como figura conciliadora y de promesa diferida.

Las precisiones que realiza Césaire sobre Caliban como esclavo negro y Ariel como esclavo mulato permiten situar la racialización de las relaciones sociales como uno de los indicadores fundamentales de la impronta colonial expansionista. Fue así como los colonizadores se adjudicaron una superioridad biológica sobre los habitantes de las regiones conquistadas, por lo que la primera expresión de las relaciones de poder se estableció con base en concepciones racistas que llegaron a considerar la inferioridad y la falta de condición humana de los habitantes del “Nuevo Mundo”. Esa diferenciación racial se expresa en los textos en las múltiples violencias que atraviesan a los personajes, en la cosificación de Caliban como lo otro bárbaro, en la complicidad de Próspero con los que considera de su propia especie y a quienes decide perdonar, aunque lo habían engañado, traicionado y expulsado de Milán, en circunstancias que ameritan otra lectura extendida sobre el texto de Césaire.

Es así como en ambas obras la noción de la diferencia se establece a partir de relaciones de exterioridad que implican una distinción racial, donde los personajes difieren por un posicionamiento geográfico y cultural distintos. Posicionamiento en el que se sitúa a Próspero como centro y a Caliban como el otro. En *Una tempestad*, esa jerarquización se manifiesta con particular énfasis en la relación entre lenguaje y poder. Próspero no domina a Caliban únicamente mediante la fuerza, sino a través de la imposición de un régimen lingüístico que define las condiciones de comprensión y accesibilidad del mundo a su alcance. Enseñar la lengua no equivale a compartir el conocimiento, sino a garantizar la obediencia. Como señala Caliban, la lengua aprendida sirve para comprender órdenes, no para producir sentido propio. La frontera lingüística se manifiesta así como tecnología de dominación y, al mismo tiempo, como lugar desde el cual se producen formas de resistencia no conciliatorias:

PRÓPERO: Dado que manejas tan bien la invectiva, podrías por lo menos agradecerme el haberte enseñado a hablar. ¡Un bárbaro! ¡Una bestia bruta que yo eduqué, formé, que yo saqué de la animalidad que todavía se manifiesta todo el tiempo!

CALIBAN: Desde ya eso no es verdad. No me enseñaste nada de nada. Salvo, por supuesto a chapurrear tu lengua para comprender tus órdenes: cortar madera, lavar los platos, pescar, plantar legumbres, porque sos demasiado haragán para hacerlo. En cuanto a tu ciencia, ¿alguna vez me la enseñaste? ¡Bien que te la guardaste! (Césaire, 2011, p. 63)

La resistencia de Caliban no adopta la forma de una reivindicación institucional ni de una demanda de inclusión en el orden existente, sino que se expresa como interrupción, como negativa a consentir su subordinación. Aunque utiliza la lengua impuesta, no lo hace para reproducir el discurso de Próspero, sino para tensionarlo desde dentro. Su lenguaje está marcado por la fractura, por la memoria de la violencia y por la imposibilidad de una comunicación entre iguales. Esta disputa no conduce a una reconciliación ni a una síntesis superadora, por el contrario, insiste en mantener abierto el conflicto, subrayando su imposibilidad de clausura.

Próspero personifica una civilización que se cree necesaria. En el texto de William Shakespeare abandona el dominio de sus “artes” para retornar a Europa, mientras que en *Una tempestad* decide quedarse, pues su destino es defender la civilización que cree haber construido, en la que se concibe como el director de orquesta de una amplia partitura: la isla. Césaire acentúa la representación de Próspero como sujeto colonizador en el que apenas se percibe la condición de hombre ilustrado que había subrayado Shakespeare. Próspero es el poder y establece un orden político colonial a su voluntad. Si no puede prescindir de Caliban es porque necesita mantener su estatus, de lo contrario, qué haría Próspero en aquella isla sin nadie a quien gobernar. Caliban sabe que la civilización es un invento de Próspero para dominarlo y con esa certeza se dispone a enfrentarlo.

Por eso, cuando Próspero asume que la resistencia de Caliban a su dominación es irreversible, le advierte que prescindirá de su indulgencia civilizatoria y le responderá con la misma violencia con la cual se ha manifestado. Ahora es él quien acude a la irracionalidad que tanto ha aborrecido como justificación de una práctica de violencia. El abandono de Próspero de los métodos pacíficos evidencia lo que le ha producido su propia conquista, pues, como lo expresa Césaire (2006):

La colonización deshumaniza al hombre incluso más civilizado; que la acción colonial, la empresa colonial, la conquista colonial, fundada sobre el desprecio del hombre nativo y justificada por este desprecio, tiende inevitablemente a modificar a aquel que la emprende; que el colonizador, al habituarse a ver en el otro a “la bestia”, al ejercitarse en tratarlo como bestia, para calmar su conciencia, tiende objetivamente a transformarse él mismo en “bestia”. (p. 19)

La figura de Ariel complejiza aún más este escenario. Él representa una modalidad distinta de relación con el poder colonial, basada en la obediencia estratégica y la promesa de una emancipación futura. Su posición revela una dimensión menos visible de la violencia, aquella que se ejerce mediante la administración de la esperanza hacia una libertad siempre postergada. Por eso, la coexistencia de Caliban y Ariel impide una lectura binaria del conflicto colonial. No hay una única forma de resistencia ni una única respuesta a la violencia estructural. La frontera aparece como espacio de ambigüedad, donde distintas estrategias conviven sin resolverse y el sujeto no es ni completamente soberano ni completamente determinado, sino que se suspende en un campo problemático de tensión.

Si retomamos la idea planteada sobre la atmósfera de psicodrama que Césaire introduce en la obra, emerge otra posibilidad de asumir la frontera entre la individualidad del ser y su construcción colectiva como sujeto, entre Próspero y Caliban como derivaciones de un dispositivo de poder en el que la historia se evidencia como dramaturgia social. La diferencia a la que aspira Aimé Césaire entre Caliban, visto como sujeto experiencial colectivo, y Próspero, como representación de una cultura occidental dominante, se establece, en primer orden, a partir de su concepción del ser como producto histórico-social. En ese sentido, con Césaire se hace ostensible que la esencia humana no es una abstracción inherente a un individuo aislado, sino el conjunto de las relaciones sociales en las que el sujeto solo existe cuando es al mismo tiempo para el otro, en una relación que lo modifica y lo constituye.

Caliban, como concepto-metáfora del sujeto negro en el Caribe insular, supone una representación colectiva en la obra de Césaire. Desde esa perspectiva, se acentúan las múltiples posibilidades del yo mediante el reconocimiento del otro en un proceso de sociabilidad sincrética. Esto se hace posible en la medida que “no son los roles los que emergen del yo, sino que es el yo quien emerge de

los roles y éstos no son imágenes de identificación, sino acciones que se ponen en juego” (Cucco *et al*, 2010, p. 99). Recuérdese que Césaire desarrolla su discurso como alternativa a la apatía que producía hablar del pasado esclavista en Martinica y de la asimilación cultural a la que estaba sometida la región, por lo que Caliban, como símbolo de resistencia, se manifiesta en representación de la experiencia histórica del sujeto negro. Esa proyección del yo interno en Caliban posibilita acercarse al otro mediante el reconocimiento de su máscara, por lo que, *Una tempestad* apela esencialmente a la construcción colectiva de sentido.

Figura 3

El grito. Fotograma de Voces, de Greth Giraud, 2025.



La frontera como posibilidad de lectura del presente

¿Cómo se produce agencia allí donde no hay todavía un lugar asignado para ella? ¿Qué permite que algo (un cuerpo, una imagen, un gesto) emerja como político en un mundo que ya ha distribuido funciones, posiciones y modos de visibilidad? Leer *Una tempestad* desde la frontera implica abandonar una comprensión centrada exclusivamente en colonizadores y colonizados, dominantes y dominados, víctimas y verdugos, para atender a los procesos mediante los cuales el orden se ve interrumpido. Caliban como fuerza sensible que impulsa la deconstrucción de los regímenes que representa Próspero, cuya insistencia deviene en contra-dispositivo del orden establecido y presiona a redistribuir el orden de lo sensible.

Leer *Una tempestad* desde la frontera conlleva, en última instancia, asumir las posibilidades del texto no como límites, sino a modo de bisagra, en las conexiones que nos permiten transitar el adentro y el afuera de la escritura, la teatralidad contenida en ella y la apertura a otras formas de representación que sitúan la obra de Césaire en permanente estado de variación. Es asumir una posición crítica frente a las narrativas de superación histórica, donde el teatro se concibe como espacio de interrogación más que de respuesta, como lugar donde la violencia estructural puede ser nombrada sin ser neutralizada por un relato de redención. Leer y pensar desde la frontera implica aceptar la incomodidad y la imposibilidad de clausura como potencia crítica y capacidad para interpelar, en nuestro tiempo, otros dispositivos más inmediatos que intentan apoderarse del discurso.

Referencias

- Césaire, A. (Éd.) (1935). *L'Étudiant noir* [El estudiante negro]. Association des Étudiants Martiniquais en France.
- Césaire, A. (1966). Une saison au Congo [Una temporada en el Congo]. Présence Africaine.
- Césaire, A. (1967). La tragedia del Rey Cristophe (G. G. Ruiz, Trad.). *Conjunto*, 1(4), 15–62. (Obra original publicada en 1963).
- Césaire, A. (1969). Y los perros callan. En E. Lihn (Trad.), *Poesías* (pp. 121-144). Casa de las Américas. (Obra original publicada en 1946).
- Césaire, A. (2006). *Discurso sobre el colonialismo* (M. Viveros, Trad.). Ediciones Akal. (Obra original publicada en 1950).
- Césaire, A. (2007). *Retorno al país natal* (L. Cabrera & L. Arencibia, Trads.). Fundación Sinsonte. (Obra original publicada en 1939).
- Césaire, A. (2011). *Una tempestad. Adaptación de La Tempestad de Shakespeare para un teatro negro* (A. Ojeda, Trad.). El 8vo. Loco. (Obra original publicada en 1969).
- Césaire, A. & Césaire, S. (Éds.). (1941-1945). *Tropiques* [Trópicos]. Fort-de-France.
- Cucco García, M., Córdova Llorca, D. & Rebollar Sánchez, M. A. (2010). *La intervención sobre los malestares de la vida cotidiana. Aportes de la Metodología de los Procesos Correctores Comunitarios*. Nuevos Escritores.
- Galicia, R. (2010). A modo de cierre de la disertación colectiva. En R. Galicia (Comp.), *Teatro de y en la frontera: Reflexiones en torno a las manifestaciones teatrales en la frontera norte de México*. CITRU. <https://citru.inba.gob.mx/images/citru/descargas/publicaciones/colinvtea0607/cierre.pdf>
- Giraud, G. (Dir.). (2025). *Voces* [Docuficción]. Producción independiente.
- Mah, A. (2006). Dos paradigmas de drama histórico contemporáneo: El español Domingo Miras y el negroafricano Aimé Césaire. *Epos*, (22), 271–280. <https://doi.org/10.5944/epos.22.2006.10519>
- Rodríguez Ortiz, R. (2015, marzo 22). Conceptualización actual de la frontera. *Roxana Rodríguez Ortiz*. <https://roxanarodriguezortiz.com/2015/03/22/que-es-la-frontera/>
- Rodríguez Ortiz, R. (2024, agosto 19). Estudios fronterizos comparados. *Roxana Rodríguez Ortiz*. <https://roxanarodriguezortiz.com/2024/08/19/estudios-fronterizos-comparados/>

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

RECIBIDO: 06 de mayo de 2026

ACEPTADO: 22 de junio de 2026

FECHA DE PUBLICACIÓN: 28 de julio de 2026

DOI: <https://doi.org/10.29105/de.v3i5.45>



Emigración, familia y teatro cubano contemporáneo: Trazos de una Isla en sus mapas posibles

Migration, Family, and Contemporary Cuban Theatre: Tracing an Island Across Its Possible Maps

Eberto Bernabé García Abreu¹

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) / Ciudad de México, México

Contacto: eberto.garciaabreu@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-1188-7911>

¹ Teatrólogo. Doctor en Ciencias sobre Arte y Licenciado en Teatología y Dramaturgia por la Universidad de las Artes ISA, La Habana, Cuba, donde fue Profesor Titular y jefe del Departamento de Teatología y Dramaturgia de la Facultad de Arte Teatral. Director de Traspasos Escénicos. Núcleo de Prácticas Creativas. Asesor teatral y subdirector de la Comunidad Creativa Nave Oficio de Isla.

Emigración, familia y teatro cubano contemporáneo: Trazos de una Isla en sus mapas posibles

Migration, Family, and Contemporary Cuban Theatre: Tracing an Island Across Its Possible Maps

Resumen

El presente artículo propone una reflexión en torno a la relación entre los procesos migratorios y las dinámicas culturales en Cuba, con especial énfasis en su incidencia en las prácticas escénicas y artísticas. A partir de la condición insular y de las múltiples travesías que han marcado históricamente la configuración de la identidad cultural cubana, se analiza cómo la emigración ha generado diversos relatos teatrales, producidos tanto dentro como fuera del territorio nacional. Asimismo, se abordan los desafíos que estos procesos plantean frente a la necesidad de transformación de los modos de vida en un contexto atravesado por más de seis décadas de continuidad revolucionaria. Para sustentar esta reflexión, se refieren varios procesos creativos que problematizan estas temáticas, entre los cuales están *10 millones* de Carlos Celdrán, *Jacuzzi* de Yuniór García Aguilera, *Entropía* de Lilianne Lugo, *8 grados al noreste* de Charles Wrapner y *El Collar*, creación escénica de Osvaldo Doimeadiós. Estas obras permiten acercarnos al trazado personal e inicial de un panorama crítico sobre las tensiones entre migración, familia y creación escénica en el contexto cubano contemporáneo.

Palabras clave: migración, teatro cubano contemporáneo, identidad cultural, artes escénicas, familia, diáspora cubana.

Abstract

This article reflects on the relationship between migration processes and cultural dynamics in Cuba, with particular emphasis on their impact on performing and artistic practices. Drawing on Cuba's insular condition and the multiple journeys that have historically shaped Cuban cultural identity, the study examines how migration has generated diverse theatrical narratives produced both within and beyond the national territory. It also addresses the challenges these processes pose in relation to the transformation of ways of life within a context marked by more than six decades of revolutionary continuity. To support this discussion, the article analyzes several creative works that engage with these issues, including *10 Millions* by Carlos Celdrán, *Jacuzzi* by Yuniór García Aguilera, *Entropy* by Lilianne Lugo, *8 Degrees Northeast* by Charles Wrapner, and *El Collar*, a stage production by Osvaldo Doimeadiós. These works provide an initial critical perspective on the tensions among migration, family relationships, and theatrical creation in contemporary Cuban society.

Keywords: migration, contemporary Cuban theatre, cultural identity, performing arts, family, Cuban diaspora.

Para Liliam Vázquez, por el teatro y todo lo que nos une.

1

Todavía recuerdo una mañana de mi infancia en Báez, mi pueblo natal, cuando leí el telegrama donde mis tías avisaban que les había llegado la salida del país. Al leerlo, mi madre lloró en silencio. Así se hizo realidad la emigración en la familia y en mi vida personal a principios de los años setenta del siglo pasado. Tema imborrable para Cuba y muchos países que han visto expandirse sus fronteras reales y simbólicas hasta los destinos donde sus hombres y mujeres procuran otros escenarios para vivir. Entre paisajes y travesías insospechadas, como parte de los procesos migratorios, la emigración es una condición existencial marcada por razones y consecuencias tan contradictorias como los graves problemas que hoy afectan a la humanidad en lo económico, lo social, lo político y lo cultural.

El teatro me ha permitido llegar a lugares difícilmente imaginados desde Cuba; ha sido camino para acercarme a otros modos de vida y redescubrir las esencias de mi querida Isla, habitada por numerosas oleadas de *viajeros* que han llegado o partido de sus puertos en condición de emigrantes. Nativos o foráneos, esos viajeros han conformado la idea de la isla como un escenario propicio para los encuentros, las partidas y los retornos. De ahí que la emigración sea un proceso reconocible por sus interacciones complejas con las dinámicas culturales, sociales y políticas del país, especialmente a partir del triunfo de la Revolución cubana en 1959.

Dada la impronta de esta problemática en las obras de diferentes generaciones de artistas de distintas disciplinas, en el presente trabajo propongo una reflexión en torno a la relación entre los procesos migratorios y las dinámicas culturales en Cuba, haciendo énfasis en las prácticas escénicas y sus variaciones estéticas y discursivas, con la intención de resaltar el valor de las creaciones en la activación del diálogo cívico y político que demanda la sociedad cubana actual respecto a su propia historia y a la memoria individual y colectiva que dan cuentas de nuestros principales conflictos humanos. Al asumir los estudios sobre las migraciones y sus efectos sociodemográficos, la teoría teatral enfocada desde la frontera, así como los saberes culturales, históricos y teatrales que sustentan diversas nociones integradoras de la cultura cubana, la reflexión que ahora comparto, gestada en el interior de los proyectos creativos que testimonio, procura ampliar las resonancias de las imágenes en la configuración del rostro plural y contrastante del teatro cubano contemporáneo en su dimensión social y política.

Como fenómeno social universal, la emigración en Cuba no es un fenómeno aislado de las condicionantes de los flujos migratorios de otros países, a pesar de sus características propias. Así lo reconocen los investigadores del Centro de Estudios Demográficos de la Universidad de La Habana Antonio Aja Díaz y María Ofelia Rodríguez Soriano:

En consecuencia, la migración internacional comprende diversos tipos de movimientos, tales como los de las personas que salen de su país de origen por motivos económicos, laborales, políticos, medio ambientales, reunificación familiar en el exterior e incluso refugiados por diferentes circunstancias. El fenómeno supone una serie de efectos a partir del movimiento de personas de un lugar a otro, que abarcan lo social, lo económico —incluyendo la transferencia de activos financieros, entre ellos las remesas —, la movilidad de profesionales y personal

calificado, junto a otros en el orden demográfico: población joven que emigra en plena capacidad reproductiva y productiva, también aquella envejecida, vulnerable ante los embates de la economía y la sociedad. No quedan fuera los efectos políticos y culturales, de múltiples alcances para las sociedades de emisión y recepción de los migrantes (2022, p. 37).

Las relaciones entre la emigración y los relatos artísticos en Cuba son un tema sumamente contradictorio y difícil de sintetizar, porque depende, entre otros factores, de la condición personal de quien analiza o comparte sus vivencias sobre este asunto. La complejidad de este campo creativo y sus estudios multidisciplinarios se revela con más fuerza cuando asumimos los diferentes contextos en los cuales viven los emigrados cubanos, así como los periodos históricos de las migraciones, en tanto constituyen un flujo permanente de travesías, cuyos contenidos, motivaciones, modos de operar, destinos, estrategias e impactos sociales y humanos sobre quienes se van o se quedan, articulan un mapa de problemas disímiles de gran incidencia en la vida cotidiana y en el ejercicio de la creación artística, lo que enfatiza la repercusión social y política de estos procesos.

En devenir tan complejo resaltan los enfoques teóricos y vivenciales de la frontera como universo de tránsitos y trueques diversos. Sin embargo, no es lo mismo considerar la geografía y la contundencia vital de la frontera en tanto territorio que delimita países continentales, separados absurda y paradójicamente por una barrera física, que asumir tales demarcaciones desde la condición inefable, movediza y abierta de la insularidad. En tanto paisaje de múltiples desplazamientos con rumbos impredecibles, las fronteras revelan la complejidad de los viajes de ida y vuelta, así como la fragilidad de las expectativas respecto a los destinos que las travesías suponen. En el caso de Cuba y sus migraciones no debería perderse de vista esta singular condición, pues gravita de muchas maneras no solo en lo que se refiere a las partidas de la Isla, sino a las llegadas de oleadas de migrantes que por razones distintas han arribado a nuestra Isla para configurar las bases esenciales de la identidad nacional y sus expresiones culturales.

Continentalidad e insularidad pueden sugerir circunstancias diferentes para comprender las migraciones y sus riesgos, especialmente por las difíciles condiciones que hoy impulsan a tantas personas a emprender sus viajes de ida y vuelta o, a veces, sin retorno. Las costas cubanas hacen evidente la ambigüedad del mar como frontera que se abre a los horizontes cual metáforas de nuevas expectativas y, paradójicamente, de encierro, aislamiento, azar y vulnerabilidad. Nuestra condición insular deviene estructura sensible del imaginario colectivo que nos permite reconocer, como bien nos ha dicho con frecuencia nuestra maestra la Dra. Graziella Pogolotti, que la isla no solo son sus costas y playas, sino sus puertos, ya sean marítimos o aéreos, por los cuales entramos o salimos para interactuar con otros territorios, culturas y personas. Así es o así debería ser normalmente. Sin embargo, no siempre ha acontecido de ese modo, sobre todo en los últimos años debido a restricciones incomprensibles de las leyes migratorias cubanas y norteamericanas fundamentalmente.

Al conocer las investigaciones y los postulados teóricos de la teatróloga Rocío Galicia sobre la frontera como universo de múltiples conflictos humanos, se me reveló un campo de preguntas y posicionamientos éticos que rebasan el ejercicio académico al uso. Gracias a Rocío, entré en contacto con el trabajo fecundo del maestro Enrique Mijares respecto a este asunto y a otras problemáticas de

la creación dramática contemporánea de México y otros países. Con ellos conocí la frontera del norte mexicano en Ciudad Juárez. Señalar esta travesía personal me importa mucho, porque registra un recorrido impredecible. Nunca imaginé que yo terminaría siendo un emigrante, y mucho menos que viviría en México, donde redacto estas líneas a medio camino entre la evocación, las confesiones y las meditaciones más inmediatas. De modo que los aprendizajes sobre este tema nacen de un diálogo arraigado en las vivencias compartidas sobre problemas sociales que atañen hoy a Cuba y la inmensa mayoría de los países de América Latina, apreciados a través de las prácticas dramáticas y escénicas que reconfiguran el comportamiento de las teatralidades *migrantes* en nuestros territorios creativos.

Entre las ideas de Rocío Galicia en su libro *Dramaturgias fronterizas: Ensayos* (2018) destaco la noción de la frontera no solo como un límite geográfico, sino como un terreno de movilidad, desplazamiento, desbordamiento, tensión y conflicto social, lo que revela la acritud del desarraigo implícito en la emigración, junto a otras expresiones de la violencia registradas a nivel personal, familiar y colectivo si tenemos en cuenta la gradación de impactos que la convivencia fronteriza genera duramente.

En ese sentido, Galicia señala:

El territorio fronterizo ha sido difícil de transitar, en mis trayectos fui sorprendida por problemáticas como la migración, el narcotráfico, el feminicidio, la militarización y un sinfín de violencias que durante años se fueron fraguando en esta zona para luego diseminarse con toda su crudeza por la amplia geografía nacional. (2018, p. 13)

Interesa en este planteamiento la idea de la diseminación por el territorio nacional mexicano de los temas señalados, porque tenemos que reconocer que no son exclusivos de ese país, aun cuando se hacen más notables en las zonas fronterizas del norte y el sur. Precisamente allí las razones individuales y colectivas para emigrar se confrontan a través de los pasos de los emigrantes, mixturando nacionalidades, referentes culturales y problemas sociales distintos. Fronteras y emigraciones parecen superponer las diferencias ante la contundencia de los tránsitos azarosos; sin embargo, el rigor inhumano de las travesías, los riesgos del tráfico de personas y la angustiosa necesidad de ponerse a salvo, sea como sea, dejan ver los trazos originarios de cada individuo o grupo que intenta arribar a la zona de los cruces y las ilusiones posibles.

Escribo estas líneas pensando en muchos amigos que han visto romperse sus ideales de siempre y han tenido que reinventar no solo sus ilusiones, sino los afectos y las estrategias para seguir en vida. Parece muy melodramático el planteamiento, pero no lo es. Realmente puede resultar demasiado doloroso y a la vez liberador. Así de paradójico es el asunto. Mi amiga y colega, la teatróloga cubana Liliam Vázquez, a quien dedico este texto, me acaba de decir desde Cuba, vía WhatsApp, que la trascendencia en la vida familiar y en los procesos creativos de los efectos de la emigración habría que considerarla en su devenir permanente y no como una instancia coyuntural o particular de un país o región. Si el mapa del país contempla a la familia como geografía individual y social, entonces nos incluye a todos los que llevamos en las manos y el corazón el pasaporte del desarraigo, la distancia, la ausencia y el silencio.

Las secuelas de los cambios geopolíticos a nivel mundial marcan las disyuntivas de los procesos migratorios y sus concreciones en los territorios fronterizos. Por ello resulta tan difícil establecer en un marco teórico cerrado la dinámica de las migraciones y el ensamblaje de los *trozos de existencias* que transitan, viven o mueren azarosamente en las fronteras. De ahí el valor de las propuestas dialogantes de Rocío Galicia y Enrique Mijares al problematizar las teatralidades establecidas en los circuitos culturales reconocidos y mostrar los reajustes estéticos y artísticos de las ficciones escénicas perdurables en las fronteras y más allá. Sus perspectivas permiten apreciar cómo fluyen las variaciones de las teatralidades y los escenarios del acontecimiento teatral en correspondencia con la diversidad de contenidos nuevos que sirven de sustento a las creaciones emergentes. Las nociones de la dramaturgia hipertextual de Mijares referidas por Galicia (2018) revelan el reposicionamiento de las contradicciones y conflictos históricamente anclados a la dimensión dramática de los argumentos teatrales. El desplazamiento hacia el dilema como eje estructurador del proceso dramatúrgico facilita la comprensión de los planos temporales y espaciales, al tiempo que acerca las miradas de espectadores y lectores a la pluralidad y horizontalidad de los acontecimientos recogidos en los relatos, mediante diversas estrategias narrativas teatrales y performáticas abiertas a la documentación, la evocación, la representación o la presentación de los hechos desde distintos puntos de vista y con finalidades igualmente distintas al encauzar los diálogos con las audiencias.

En la obra teórica de Mijares, el motor de la dramaturgia hipertextual ya no es el conflicto sino el dilema. Son dilemas a los que nos enfrentamos a cada momento los seres del siglo XXI. A los conflictos, dice Mijares, se enfrentan los héroes y los seres paradigmáticos, los cuales quedaron atrapados en el pasado. Es crucial entender que el dilema, a diferencia del conflicto, rompe con el binarismo, pues abre una multiplicidad de posibilidades. (Galicia, 2018, p. 23).

Y entre las posibilidades que brindan los enfoques desde la frontera para revelar las particularidades de los procesos migratorios y sus repercusiones en la vida cotidiana de los individuos y las familias cubanas, convertidas en historias teatrales, performáticas, literarias, audiovisuales o escénicas en general, he sentido la necesidad de volver sobre los saberes de Fernando Ortiz (1978) y Manuel Moreno Fraginals (1978), dos de los más grandes pensadores sobre la historia y la configuración de la identidad cultural en Cuba, con la intención de relacionar el comportamiento actual de la transculturación y las prácticas económicas ubicadas en las bases de los cambios sociales en la Isla, vinculados directa o indirectamente con la emigración y la expansión de las poéticas teatrales.

Siguiendo a Don Fernando Ortiz,

Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación. Al fin, como bien sostiene la escuela de Malinowski, en

todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una transculturación, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola. Estas cuestiones de nomenclatura sociológica no son baladíes para la mejor inteligencia de los fenómenos sociales, y menos en Cuba donde, como en pueblo alguno de América, su historia es una intensísima, complejísima e incesante transculturación de varias masas humanas, todas ellas en pasos de transición. (1978, p. 96)

Si asumimos las fronteras como escenarios de mutaciones y trueques de diversos perfiles y niveles de complejidad, podemos considerar que esos espacios funcionan como laboratorios donde la interacción de modelos y referentes culturales, costumbres, modos de convivencia, valores espirituales y comportamientos de sobrevivencia, se someten a fuertes tensiones; de ahí que la resolución inmediata de los problemas que emergen en el tránsito pasa necesariamente por el intercambio y la afirmación de los signos identitarios de los migrantes, no solo como resguardo de sus estilos de vida y objetivos concretos en las travesías, sometidos a los imperativos de las eventualidades que inevitablemente han de afrontarse, sino como soporte físico, afectivo y ético del proceso migratorio y la búsqueda incierta de otras posibilidades de vida, con toda la carga utópica que eso puede significar.

Para los emigrantes cubanos la noción objetiva de la frontera se ha ampliado considerablemente de acuerdo con las rutas y destinos que operan actualmente. Al histórico eje Habana – Miami se han unido otros corredores hacia Europa, África, Asia, Oceanía y América Latina, diversificándose las condicionantes, los procedimientos y el reconocimiento social de la emigración tanto en Cuba, como internacionalmente. Las causales económicas y políticas aumentan cada vez más su peso en la toma de decisiones personales y en el carácter multifactorial de la emigración, marcada por cifras de gran impacto en las dinámicas demográficas de la Isla.

Los cambios en los flujos migratorios más recientes revelan el aumento del uso de las rutas centroamericanas hacia la frontera sur de los Estados Unidos por la inmensa mayoría de los emigrantes cubanos, quienes han dejado de gozar los privilegios legales que históricamente les favorecieron respecto a los emigrantes de otros países. En los nuevos escenarios la insularidad originaria se confronta con la territorialidad continental. El tránsito y la convivencia en la frontera devienen contextos donde la transculturación sucede en condiciones atípicas para trocar los referentes culturales, las costumbres y los valores espirituales y simbólicos de los grupos migrantes. Condiciones que, como bien señalan Galicia (2018) y Mijares, revelan altos índices de violencia física, inseguridad y tensiones disímiles relacionadas con la sobrevivencia y la necesidad de alcanzar el paso por las fronteras e instalarse en los territorios de destino, aunque sea precariamente.

Las travesías aéreas, marítimas y terrestres de los migrantes cubanos por Centroamérica hacia la frontera sur de los Estados Unidos y los recorridos hacia otros países de América Latina, Europa, África, Asia y Oceanía, si bien difieren por las características geográficas, económicas y legales de las distintas rutas, revelan los mismos propósitos esenciales. Larga y cruda es la historia de los éxodos per-

manentes desde la Isla a través del estrecho de la Florida, devenido corredor, frontera y cementerio de altísimo nivel simbólico para muchas generaciones de cubanos. Los arbitrarios vaivenes de la política entre los gobiernos de Cuba y Estados Unidos han encontrado en las migraciones expresiones concretas del dolor, el desarraigo, la sobrevivencia, la solidaridad, los enfrentamientos y muchas veces los olvidados indeseados. De todo y con todos ha habido en estos arriesgados itinerarios, cargados hoy de nuevos riesgos debido a la clausura de los pasos fronterizos entre México y Estados Unidos, por lo que una gran cantidad de emigrantes de distintas nacionalidades permanece varada en el territorio mexicano. Ello supone una escalada en las dificultades y un cambio de consecuencias impredecibles para la vida de los emigrantes y las poblaciones que les acogen circunstancialmente.

Ante estas nuevas realidades migratorias y la expansión simbólica de las fronteras hacia el interior de los territorios donde permanecen los emigrantes a la espera de nuevas posibilidades de movilidad o de inserción en las dinámicas sociales de sus entornos, apelando a las acciones de sobrevivencia más urgentes, vuelvo a las enseñanzas del maestro Manuel Moreno Fraginals (1978)² sobre la configuración de la identidad cultural cubana y caribeña a partir de la convivencia y la convergencia de diversos grupos sociales de orígenes identitarios, amalgamados en las bases de la sociedad. Como muchas, es la nuestra una sociedad de migrantes, atravesada por desigualdades sociales y estructurales muy evidentes. Los desplazamientos y ajustes para la integración de los distintos grupos de emigrantes muchas veces han sido impuestos o condicionados por el funcionamiento desigual de los sistemas económicos en los que hemos vivido. Visto en la perspectiva del tiempo y ante las tensiones sociales, las crisis económicas y las carencias de un diálogo político más abierto y correspondiente con las actuales condiciones de vida de la mayoría de los cubanos, la migración contemporánea prolonga estas lógicas estructurales de movilidad que señalan las mismas condicionantes de subordinación económica, desigualdades y dependencias entre los centros de poder entendidos como países-destinos de las travesías, y las periferias, consideradas como países-origen, fuentes de innumerables desigualdades sociales, culturales y profesionales; aportadores todos, al cabo, de nuevas manos de obra generalmente menos costosas. Dentro de estos comportamientos constantes, los procesos migratorios cubanos participan del problema de la inserción o interacción de nuestras culturas y sociedades periféricas en el sistema económico, social y político global.

Las prácticas escénicas en Cuba han dado señales críticas sobre la complejidad física, afectiva y moral de las migraciones, enfatizando la estatura social de una crisis de ineludibles consecuencias humanas. Entre la amplia madeja de discursos creativos que la emigración genera, resalta la repercusión en la familia y la reconfiguración de sus roles estructurales, jerarquías de valores y funcionamiento social. Emigración y familia son partes de un mismo conflicto humano, social y político que implica a numerosos componentes, entre los cuales el gobierno y sus estructuras de poder juegan un papel decisivo, ya sea por el fundamento económico de la sociedad o por las concepciones políticas que se convierten en materia de diferendos, cuestionamientos y contradicciones vividas intensamente en el seno familiar.

Los tiempos que corren muestran cifras de alta significación para la emigración cubana, comparables con otros momentos de la historia migratoria a partir de 1959, aunque con diferencias sustanciales que no deben perderse de vista ante el tratamiento mediático internacional y la percepción nacional del fenómeno migratorio. De cualquier forma, la nación está abocada a un cambio esencial en la concepción de su política migratoria y hacia la emigración, acorde con

² Para una comprensión profunda del sistema de plantación y su impacto en la formación económica y social cubana, se recomienda la consulta de *El ingenio: Complejo económico social cubano del azúcar*, de Manuel Moreno Fraginals.

su característica de país de emigración internacional (Aja Díaz y Rodríguez Soriano, 2022, p. 38).

El enfoque desde la frontera, para abordar la relación entre emigración, familia y creación teatral cubana contemporánea, sugiere el análisis de la génesis de los procesos creativos, sus modos de producción, los diálogos con los contextos culturales y sociales de origen y destino, y especialmente la relación con los públicos, ya sea en los países donde se crean las nuevas obras o en el contexto originario que en muchos casos permanece como referente temático y universo cultural identitario. Crear dentro o fuera de la Isla es una condición que mueve a los artistas hacia la reinención de sus estrategias creativas en respuesta a circunstancias inéditas, no siempre deseadas. Tal proceder sugiere revisar consensos y diferencias respecto a la identidad cultural y la pertenencia de las nuevas creaciones al entramado de la cultura nacional, teniendo en cuenta las manipulaciones políticas, ideológicas y legales de la emigración por parte del gobierno cubano en la historia reciente. En ese sentido vienen muy justas las palabras de mi maestro Rine Leal (1995), porque el asunto va más allá de las condicionantes creativas para convertirse en una cuestión de carácter político que afecta a cada individuo —creador o espectador— en su relación con las dinámicas culturales y sociales relacionadas con la salida o la permanencia en la Isla:

Aún no se ha analizado en profundidad lo que la distancia y el rompimiento han aportado a nuestra literatura y teatro. Nos anclamos en el sentimiento de la nostalgia (“ay, las palmas, ¡ay!, las palmas”) o el desarraigo, o el rencor, o el olvido, o el perdón, o la pérdida de las raíces comunes, o el rechazo a un medio hostil, o la resistencia a un idioma extraño, pero no estudiamos en qué forma, de qué manera esos sentimientos estimulan o impiden la creación artística, y sobre todo, en qué medida se insertan en las constantes de la conciencia nacional. Nuestra Isla es siempre un territorio de acercamientos y lejanías, un espacio donde la geografía deviene rápidamente historia. Y nuestra historia cultural (concebida como expresión acumulativa de la identidad) nos muestra y demuestra que la expresión artística del cubano ha sido siempre unívoca y resistente a la separación. (1995, p. IX)

Al respecto, la investigadora Consuelo Martín Fernández (2021) indica importantes cambios en el funcionamiento de la familia como núcleo de la sociedad cubana, los cuales hallan registros diversos en los relatos teatrales en relación con la participación creciente de las mujeres en las migraciones, la vulnerabilidad de las infancias y el desamparo de los adultos mayores, entre otros elementos de interés en la reestructuración de la sociedad cubana y el proyecto social que la Revolución ha procurado construir durante seis décadas y más.

La connotación social de la migración en la sociedad cubana se asocia a las percepciones de la población en cada momento histórico concreto. Se ha movido del rechazo a la aceptación de vínculos familiares y, más aún, se percibe parte integrante de las prácticas cotidianas para satisfacer las necesidades de las familias residentes en Cuba.

La multiplicidad de causas para emigrar se diversifica, cada vez con más fuerza en términos económicos y familiares, pero también asociada a la incorformidad política y el rechazo e inadaptación social. Lo más importante en la coyuntura actual es la relevancia que

ocupa la incertidumbre en el presente como causa de migraciones en el futuro. (Martín Fernández, 2021, p. 33)

Ante un contexto social tan movedizo y controvertido, marcado hoy por la más descarnada crisis estructural de los últimos 67 años, tanto la creación como los estudios teóricos sobre la emigración y sus correlatos artísticos, demandan una amplitud de la mirada que permita deshacer prejuicios de cualquier signo ideológico y político. Así podremos valorar oportunamente las contribuciones plurales de los creadores y sus públicos dentro y fuera de la Isla, no solo al cuerpo cultural de la nación, sino al debate cívico que la sociedad cubana contemporánea necesita urgentemente para renovar, liberar y gestar nuevos caminos de desarrollo social y emancipación humana.

Dicho así, la emigración, como cualquier otro fenómeno social de gran relevancia en el día a día de los ciudadanos, si bien ha conmovido las estructuras básicas de la sociedad y ha motivado nuevas polémicas con el imperativo ideológico y político gubernamental, no ha de verse como la causa eficiente de la situación crítica que vive la inmensa mayoría de los cubanos. La emigración, la ruptura de los consensos ideológicos y políticos tradicionales y la urgencia de un diálogo social integrador del sentir y el hacer de los diversos sectores de la población cubana han de verse como factores operantes en una realidad distante de la efervescencia revolucionaria, contestaria ante la verticalidad del poder y, por tanto, necesitada de cambios esenciales en diferentes planos de la vida social.

Los acuerdos y fricciones entre el teatro, la emigración y la familia constituyen un eje temático dentro del tejido cultural y político de la nación, por su arraigo en los principales problemas sociales y humanos que hemos vivido los cubanos en la historia revolucionaria y desde mucho antes. Tales contingencias resultan más crudas en los tiempos actuales debido a los descalabros económicos internos y la inoperancia de las estructuras del poder para agenciar cambios concretos en diferentes órdenes, los cuales no dependen solo de las condicionantes externas, sino de potenciales acuerdos entre sectores distintos de la sociedad. Las mutilaciones, censuras y represiones de las libertades ciudadanas para expresar disensos y alternativas respecto al orden establecido remarcan las desigualdades sociales relatadas por las poéticas teatrales y las prácticas culturales cubanas de hoy.

Para comprender mejor la situación esbozada, debe sumarse ineludiblemente el análisis de las políticas de hostigamiento y bloqueo de las administraciones norteamericanas hacia el gobierno de la Isla, cuyos efectos directos siempre han gravitado sobre el pueblo, indefenso ante la gestión estatal de los conflictos políticos con Estados Unidos y el desamparo económico a partir de la desaparición del campo socialista, entre otros aspectos que sustentan el carácter estructural y multifactorial de la crisis por la que atravesamos los cubanos entre apagones, desabastecimiento, desesperanza y, al mismo tiempo, irrenunciables deseos de vivir y crear en libertad, ya sea dentro o fuera de la Isla, pensándola siempre en su plenitud merecida.

Sin ánimos de acotar la complejidad del problema, debo señalar otros elementos que contextualizan el trazado de la emigración en la geografía cultural y social de Cuba en la actualidad, los cuales demandan una reflexión más profunda para reconocer la esencia de las relaciones entre dos campos tan importantes como la emigración y los procesos culturales vinculantes con las prácticas escénicas y otras prácticas artísticas. Por su condición transnacional, multicausal y diversa, según las observa-

ciones de los expertos en asuntos demográficos, la emigración condiciona la relación con los modelos culturales autóctonos y aquellos que sirven de nuevos destinos para los emigrados, ya sea en los Estados Unidos, Canadá o en otros países de América Latina, Centro América y Europa fundamentalmente. Este proceso no se verifica solo a partir del acto migratorio o el viaje “definitivo”. El intercambio de referentes culturales e ideológicos puede operar como catalizador para la toma de decisiones respecto a la partida o la permanencia en el país e, incluso, del retorno a la Isla de muchos emigrantes. Tal procedimiento indica la doble direccionalidad del proceso, porque ha de considerarse a quienes se van y a quienes se quedan como partes de la misma travesía.

La transición del exilio político clásico hacia una migración predominantemente socioeconómica, signada por las fluctuaciones de las oleadas migratorias en periodos de crisis severas o contingencias sociales más relevantes, también reconoce la renovación de las motivaciones políticas y refiere una nueva condición de los flujos migratorios y sus consecuencias. Los cambios introducidos en las legislaciones sobre la emigración en Cuba transforman ciertos aspectos de las posibilidades de salir y retornar, antes radicalmente cerradas de manera absurda. Paradójicamente, estos matices ponen en evidencia la selectividad política en el otorgamiento de los permisos para quien sale o entra, incluyendo aquí procedimientos de destierro y negativa de reingreso a quienes expresamente disientan de las prácticas y el discurso político gubernamental, considerado este causal como una posible amenaza a la seguridad nacional.

La reorientación de los destinos migratorios, la presencia abrumadora de jóvenes y la participación de mujeres, niños y adultos mayores en las travesías aportan nuevos contenidos a las relaciones entre el estado y la diáspora cubana. Estos elementos modulan las estrategias de sobrevivencia y funcionamiento de las familias a partir del sostenimiento económico con las ayudas y remesas, así como la percepción a nivel práctico y simbólico de los procesos migratorios como válvulas de escape estructural ante la crisis socioeconómica; todo ello dentro de otros procesos transformadores de la sociedad cubana actual, como pueden ser la emergencia de distintas formas de propiedad, la ampliación de las desigualdades sociales y la depauperación de las “conquistas históricas” en la salud y la educación, por referir algunos de los más evidentes.

Deberíamos convenir que el traspaso entre la emigración y las prácticas creativas es un proceso cultural de innegable significación política, dadas las connotaciones de los relatos en el orden temático y discursivo, así como en las potencialidades de alternancia de los lenguajes artísticos y la búsqueda de opciones para la producción y circulación de las creaciones en medio de tensiones materiales e ideológicas insoslayables. Abordar el tema ya es una declaración de principios o una apuesta por activar resortes de análisis en aras del diálogo ciudadano que este y otros asuntos demandan para el reordenamiento de la sociedad. Ahí radica la primera posibilidad de la participación ciudadana en la construcción de nuevas dinámicas sociales.

En el teatro cubano, la emigración no es una temática fortuita. En correspondencia con la insularidad y las travesías que han dispuesto históricamente los modelos de nuestra identidad cultural, los procesos migratorios establecen numerosos relatos teatrales concebidos dentro o fuera del territorio nacional. De ahí que algunas de las preguntas lanzadas desde los escenarios o las cuartillas funcionen como detonantes para una reflexión más lúcida sobre los desafíos para revolucionar los modos de vida

en un país urgido de cambios y aperturas disímiles después de más de sesenta años de la Revolución en el poder.

2

Sugeridas o directas, las imágenes sobre la emigración, el desarraigo o la nostalgia surgen entre voces y miradas que lo dicen todo o casi todo. La emigración se ha revelado como subtexto, causa y consecuencia de distintos conflictos que atraviesan la vida diaria, lo cual aporta un fuerte componente ideológico y político al teatro que hacemos en Cuba, por muy tangenciales o distantes que puedan parecer las metáforas escénicas.

Las creaciones teatrales sobre este tema dibujan un panorama de múltiples interrogantes marcadas por la inmediatez, la emergencia y la inserción en un problema que trasciende el entorno personal o las estrategias individuales para sortear las crisis de la sociedad cubana actual. Comparto estos apuntes como un mapa posible, entre tantos otros igualmente necesarios y auténticos, y no como la configuración definitiva de un proceso social y humano en plena evolución. Los trazos y vivencias más íntimas condicionan en estas reflexiones la geografía emocional, los puntos de vista y las consideraciones a partir de mi propia travesía entre los distintos procesos creativos, por una parte, y por mi condición actual de emigrante, por otra. Condición impensada durante la mayor parte de mi vida, asumida hoy *en primera persona* con el peso, el dolor, la incertidumbre y la responsabilidad que implica para mi trabajo y mi vida, y la de mi familia, amigos y compañeros más cercanos.

Desde esa perspectiva operan algunas preguntas urgentes que el teatro ha expuesto a lo largo de los años en la historia presente de mi país. Una de ellas identifica a la familia como el entorno donde se dirimen los posicionamientos ideológicos y políticos individuales respecto al ordenamiento social cimentado por la Revolución desde 1959, lo cual ha condicionado modelos de vida, posturas ideológicas, construcción de afectos y sentidos de pertenencia a las dinámicas sociales, más allá de afinidades o discordancias con los designios gubernamentales y sus efectos políticos en los planos más íntimos de la vida. La familia se presenta como laboratorio de experiencias y foro que protege o desenmascara las fórmulas establecidas del deber ser social, muchas veces en contraposición con las demandas de los individuos, las cuales ponen en crisis los modelos de identidad consensuados históricamente o impuestos por la costumbre y la verticalidad de los poderes oficiales. La familia se reconoce como espacio íntimo que registra en sus pulsaciones, fracturas y reconfiguraciones afectivas, éticas y morales, las transformaciones del cuerpo social al que pertenece y del cual da cuentas todo el tiempo. La familia se muestra como estructura descarnada donde la Historia y la memoria individual y colectiva hacen crisis y se transparentan para luego volver a componerse bajo los rigores del día a día. La familia se identifica como isla, como país, como nación, como patria. Las familias y las islas en las que vivimos se transmutan en fabulaciones y escenarios diversos.

La escritura de *10 millones* de Carlos Celdrán (2024), estrenada y dirigida por él con Argos Teatro en abril de 2016, deviene un punto de referencia fundamental en este recorrido en el que la familia, la emigración y las tensiones sociales pulsán con las indagaciones personales del autor de la obra respecto a su propia biografía. La introspección individual, que desde los años 90 del pasado siglo ha sido una corriente paradigmática en nuestras creaciones teatrales, encuentra nuevos asideros para

la polémica social. La voz múltiple de la primera persona emitida en el teatro por el creador se ofrece como referente activo en la construcción impostergable de una mirada inédita sobre nuestra Historia, asumiendo las consecuencias que implica tan elevado acto de transgresión. Así lo reconoce Celadrán al decirnos:

10 millones fue un texto escrito en distintos momentos a través de los años. Nació como diario personal hasta llegar a ser lo que es ahora, un material para la escena, un tejido de narraciones, diálogos, monólogos, donde se intenta lo más arriesgado en el teatro: partir de uno mismo para hablar a otros, a todos. Su escritura busca desesperadamente, a través de las distintas voces que articula, saber qué fuimos, de qué materiales estuvo hecha la mezcla que nos sostiene. (2016, p. 2)

La obra expone el desgarrador relato del autor/director y su familia a través de contiendas históricas fundamentales como la “zafra de los 10 millones” —proyecto inacabado de la Revolución en los años 70—, los sucesos de la embajada del Perú y el éxodo de los balseros por el puerto del Mariel en 1980. *10 millones* enarbola un amargo equilibrio entre la memoria y el olvido, como si fueran estaciones ineludibles en la búsqueda de una vida nueva, superando la soberbia con la que nos hemos enfrentado unos y otros durante tantos años. Al hacerlo, Celadrán desmonta utopías, mitos y paradigmas históricos a partir de su propia vida. Su cuerpo, recuerdos, datos factuales, sensaciones y sueños son los *documentos* que comparte con los actores y espectadores para levantar el operativo ficcional y proponer el intercambio *transparente* entre sus biografías diversas y las páginas aún no escritas de la Historia de Cuba.

10 millones interactúa temática y estructuralmente con creaciones importantes de nuestro teatro, como es el caso de *Aire frío* de Virgilio Piñera (1959) o *Morir del cuento*, de Abelardo Estorino (1984), por solo referir aquellas que constituyen hitos en la reflexión sobre las relaciones entre el individuo, la familia y la sociedad, al tiempo que experimentan sobre los procedimientos discursivos y las proyecciones de las teatralidades que les han sido contemporáneas.

De una rabiosa inmediatez, plenamente situada en medio de las fricciones sociales y los despojos que quedan de los lazos familiares y las amistades, *Jacuzzi*, escrita, actuada y dirigida por Yúnior García Aguilera (2024), fue estrenada en la ciudad de Holguín con su grupo Trébol Teatro en 2017. La obra relata el reencuentro de tres jóvenes alrededor de una bañera que pretenden sea el jacuzzi de sus sueños a medio realizar. La Historia y la memoria chocan en medio del reajuste de las interrogantes personales y el sentido de la vida que ha ido apareciendo azarosamente, en medio de las partidas, los desencuentros, la emigración y los intentos de entender la realidad que compartimos personajes y espectadores.

Alejandro —alter ego del autor—, Susy y Pepe, son la tríada de individuos que emergen de las aguas detenidas de un jacuzzi simulado, acorralados no solo por sus dudas y resentimientos actuales, sino por un montón de ilusiones y esperanzas postergadas. Los personajes acuden a las palabras y se enredan en un diálogo que pretende poner al día sus travesías en Italia y Cuba para tratar de restablecer afectos estropeados por la distancia y los vaivenes cotidianos de cada uno dentro y fuera de la Isla. Así exponen abiertamente la actualidad de sus conflictos existenciales, sin que tal proceder les asegure un mejor entendimiento y reconciliación con sus propias vidas y el entorno hostil en el que ahora viven.

Para insistir en la efectividad dialógica del evento teatral, se ubica la bañera en un dispositivo escénico dispuesto como teatro arena, en el que aparecen los cuerpos semidesnudos y humedecidos de los personajes. La proximidad de los espectadores genera mayor intimidad para las tensiones que han de ser expuestas con toda nitidez. La teatralización se contiene en función de la urgencia de las palabras, de las miradas sutiles, de los gestos sencillos y precisos y del comportamiento cotidiano que registra la sensación de encierro pendiente sobre los personajes y los espectadores.

Melodrama político contemporáneo, *Jacuzzi* altera la quietud del debate entre diversos sectores de la sociedad cubana atados al deber ser preestablecido, la rutina y la indecisión al generar preguntas irreverentes con el discurso oficial y los comportamientos individuales cotidianos. La primera persona de los personajes capitaliza el andamiaje que aún se conserva de los modelos familiares y de los afectos juveniles, convirtiendo las vivencias y los trozos de existencias en origen y destino de cualquier travesía. Los individuos solos, responsabilizados con sus actos y angustias, desasidos de todo vestigio de compromiso social, profundizan en sus propias crisis y desde allí atacan el inmovilismo social, la falta de perspectivas de vida y la incertidumbre respecto al futuro de un país que ha hecho metástasis entre crisis, silencios y renunciaciones.

Lilianne Lugo es una voz imprescindible en el trazado de este mapa posible. Como otras creadoras cubanas jóvenes, ella pone en la escena su sensibilidad reveladora de opacidades y falsos adeudos con los mandamientos sociales, más allá de los pactos sentimentales inmediatos que nacen y perviven en la distancia, la soledad de los viajes, el desamor y la crudeza de la realidad física y espiritual en que tratamos de vivir un poco mejor. Contundente en sus imágenes de fuerte raíz popular, Lilianne es un cobijo de paz ante el griterío, la desfachatez, la torpeza y la desidia. Ella es alma mater y destino de las migraciones personales. Estrenada en 2012 bajo la dirección de su autora, *Entropía* (Lugo, 2013) es una obra de personajes que se desenmascaran a sí mismos en medio de sus desolaciones y utopías azarosas. Las palabras son el puente hacia los actos y son también el abrigo de Alexander, Sofía, Alicia y Eduardo, las dos parejas que convergen en el relato entre Alemania y Cuba, como si de caras distintas de un mismo conflicto se tratara. Sus diálogos, monólogos o silencios sugieren el camino que tal vez ellos no pueden avistar. A pesar del caos o las distancias engañosas, se vislumbra en la amargura del relato cierto sentido de futuro entendido en términos de cambios inminentes, casi imperceptibles, porque “en un mundo que tiende a la desorganización, la expansión y el azar, los sistemas que se aferran a un orden inmutable tienden a generar con el tiempo desequilibrio, entropía, revolución” (Lugo, 2012).

Realistas en sus esencias, las obras señaladas en el recorrido por este mapa puntual desestructuran las poéticas al uso atrapando los fragmentos controvertidos de los personajes y sus situaciones, lo cual constituye una apuesta por los nuevos realismos desentendidos de simulacros exagerados e inoperantes. Las realidades múltiples, las voces plurales, los archivos vivos y los documentos en acción aparecen organizados en relatos reveladores de comportamientos cercanos que, si bien exploran en estructuras, lenguajes y apropiaciones singulares de las teatralidades contemporáneas, van directamente a la gestión de nuevas alternativas para el activismo dialogante de los teatros necesarios en medio de las confrontaciones sociales y políticas que nos son más inaplazables.

Discursos teatrales y realidades en cambio van de la mano en las creaciones de los jóvenes artistas, quienes revalorizan las biografías y las presencias individuales en relación con las estructuras sociales tradicionales. El individuo arrostra el presente, asumiendo nexos históricos, si se quiere entender así, pero precisando sus implicaciones personales no solo en los hechos narrados, evocados o representados, sino en la estructuración de los discursos desde sus propias subjetividades, presencias y acciones personales en los entramados de las ficciones. Teatros y realidades —insisto en el carácter plural y dinámico de estas definiciones— tejen los hilos de las relaciones políticas entre las prácticas escénicas y los procesos sociales que marcan el transcurrir de la sociedad cubana en la actualidad.

Muestra sutil de la teatralidad de los afectos, *8 grados al noreste*, escrita y estrenada por Charles Wrapner con su grupo La Quinta Rueda en noviembre de 2018, señala un rumbo muy singular en los viajes de ida y vuelta que la emigración nos deja. De gran fuerza performativa, la propuesta textual y escénica se desprende de personajes y estructuras ficcionales registradas en la convención tradicional. A través de cartas y documentos personales, las actrices cuentan las historias de hombres y mujeres del pueblo, sobre sus viajes azarosos hacia un destino vislumbrado como salvación impredecible o quimera necesaria. El teatro testimonia la crisis y las travesías; más bien las vive en presente, apelando a confesiones sobre la ausencia, el camino y las distancias. Cartas y objetos de los emigrantes y sus familias se cruzan en la narración de varias historias sin aleccionar sobre el rigor de la emigración. No hay quejas o censuras. La travesía performativa deviene un abrazo con aquellos que en la representación reconocen sus propias historias de vida. Las miradas van directas a las memorias de los oficiantes de la ceremonia desbaratando las fronteras escénicas. *8 grados al noreste* desplaza la teatralidad hacia lo esencial del encuentro entre las actrices y los espectadores mediante el relato de los afectos desperdigados en los caminos, el desamparo y las nostalgias.

Temas como la emigración, la partida, la ruptura, la fragmentación, la desesperación y la desesperanza aparecen en *8 grados al noreste* como un mazo de ideas que no se puede desarmar, aunque uno quisiera, para sentir alivio.

Emigrar, regresar o permanecer; abrir otros caminos. Perder el rumbo, para luego encontrar otros o retomar el que siempre pensamos nos tocaría, no es el problema. El camino está para habitarlo. El camino es conocimiento. Lo que lo torna doloroso o placentero es el cúmulo de razones que nos llevan a tomarlo. Siempre estamos en el camino, pero no todos los trechos son igualmente fáciles o sutiles. Como en los grandes ríos, hay torrentes, cascadas y tramos más quietos. El asunto es ver cómo atravesamos cada estación de nuestras vidas, porque al igual que los ríos, no se detienen y nos hacen distintos a cada momento; no solo por aquello de que las aguas y los días son diferentes, sino porque nosotros somos distintos también en cada circunstancia.

Ser parte de la Comunidad Creativa Nave Oficio de Isla, fundada y dirigida por mi hermano y colega Osvaldo Doimeadiós en diciembre de 2020, es una estación ineludible dentro de mi travesía personal. La Nave es casa y laboratorio creativo para las prácticas escénicas, cuya vocación de diálogos interdisciplinarios sitúan a la Historia y la memoria en permanente confrontación con las principales problemáticas sociales y humanas del presente en uno de los barrios más antiguos de la zona del puerto

de La Habana. La Nave es familia, escuela y camino, donde los aprendizajes marcan el sentido de las creaciones y los encargos de nuestros oficios diarios en el teatro y más allá.

Como referencia notable en este recorrido debo señalar el estreno de *El Collar: Travesía escénica inspirada en la obra de Abelardo Estorino*, dirigida por Doimeadiós en 2022 a partir de *El Baile* (Estorino, 2000). Familia, emigración y reinención de las teatralidades convergen en este proyecto asentado en la poética realista de Estorino y sus revelaciones sobre las familias cubanas contemporáneas.

En una vieja casona de El Vedado habanero o en un escenario inefable, una mujer insiste en reclamar su identidad como el acopio de todas sus pertenencias. Se llama Nina o, mejor dicho, ellas se llaman Nina. Son mujeres que atraviesan los tiempos apilados en una casa, entre sentimientos que mutan de rostros y motivos apremiantes para la compañía. Desde lo más profundo de estos seres presentes o evocados, se tejen los senderos de la historia que nos enlaza, de la cual no podemos escapar sin dejar nuestras marcas personales en los muros que habitamos.

Nina intenta proteger las caricias de los hijos distantes y de los amores desvanecidos por el tiempo y el desuso. Reinventa la rutina de la espera cotidiana, las costumbres desvanecidas y los encuentros memorables en medio de un camino sin señales de retorno. Tal vez por eso superpone remembranzas y vacíos entre lo agreste de las pérdidas y la candidez de las esperanzas. Mientras calcula la trascendencia de la venta de una joya que es, al cabo, mucho más que un destello o un caprichoso gesto de dilación de un pasado irreversible, esta inmensa mujer se multiplica en los seres de sus azarosas evocaciones y asume con dignidad la cruda transacción entre los valores del espíritu y las urgencias del cuerpo, expuestas en los apetitos más agresivos de una subasta que la trasciende por las urgencias de comer o soñar.

Las negociaciones desenfadadas de los personajes evidencian la agresiva realidad de los tiempos que corren y la sobrevivencia imposible de los valores humanos arcaicos. De ahí el peso dramático de la contienda que viven estas mujeres y sus seres allegados, sitiados por los hechos que la cotidianidad impone sobre las aspiraciones materiales y espirituales de cada individuo.

Las fabulaciones de Estorino, las teatralizaciones develadas de la Nave Oficio de Isla y el imaginario colectivo de la épica revolucionaria convergen en un documento escénico referente de nuestra *memoria fragmentada*. Del cruce entre los éxodos y la espera recurrente se nutre el sentido del viaje colectivo e individual en el que participamos durante la representación, cargados con la paradójica certeza de construir lo imposible.

El Collar ha sido una experiencia participativa de creadores y públicos en el intento de preservar la unidad familiar como expresión de una aspiración mayor: la unidad de la nación. Pasado y presente conviven en el relato de una o varias mujeres que procuran sobreponerse a la distancia a través de un teléfono que no suena, la urgencia de una caricia y la mirada viva de los hijos ausentes. La soledad de Nina puede ser la soledad de muchos cubanos. Puede ser la soledad creciente de una Isla/casa que se va quedando vacía con el mar como amparo o condena. Y ante esa realidad, como bien me dice Doimeadiós, el espectáculo presenta otro mapa posible de la Isla, donde los hilos del tejido social y humano aparecen separados, mientras tres madres esperan para restaurar la desgarradura doliente del país.

Lejos de aglutinar brillos y reconocimientos aparentes, *El Collar* revela los sentimientos de los personajes y los espectadores expuestos durante la subasta inclemente de la *casa vieja*, los recuerdos familiares y las biografías de unos seres que intentan develar las fronteras de las narrativas y teatralidades añejas, levantadas sobre los vestigios de otros tiempos aparentemente más amables. En un barrio que pervive en los márgenes de los circuitos culturales y sociales reconocidos, colmado de mitos e historias originarias de la memoria espiritual de La Habana, la nueva travesía escénica contrasta con los registros de violencia, censura, represión, marginalidad y silencio presentes en el día a día de los habitantes de San Isidro, Belén y Jesús María. De las confrontaciones entre circunstancias y realidades tan diversas, emerge el diálogo humanista y político de la Nave Oficio de Isla con las personas que nos acompañan en cada proceso creativo, más allá de nuestras voluntades y capacidades para resolver la crisis que a todos, o a casi todos, nos abate sin distinciones.

3

Los trazos de la Isla y sus mapas posibles nunca darán una idea precisa de los seres y acontecimientos que en ella palpitan si las travesías en sus territorios permanecen ajustadas a los acomodos de la Historia, al deber ser social predestinado o a la complacencia ciega de las demandas de los poderes gubernamentales o de cualquiera otra índole. El mapa posible de mi Isla es el resultado de las ilusiones, certezas y renunciaciones personales, junto a las contribuciones de mis compañeros de oficio. Mi teatro, y el de muchos compañeros de oficio, es ese mapa que se mueve entre acuerdos y desconciertos, emigrante él mismo de sus teatralidades y rutinas supuestamente inútiles.

Ese teatro emerge en medio de dramaturgias que cruzan estrategias compositivas muy diversas y materiales textuales capaces de contener las vivencias personales como documentos que rebasan el registro objetual, afectivo y sensorial de los seres presentes en las ficciones y sus correlatos simbólicos. La amplitud de referentes temáticos, conflictos y lenguajes garantiza la transparencia de las biografías de los personajes y los creadores, ampliando el juego hipertextual de las propuestas escénicas en diálogo directo con las circunstancias sociales que les sirven de motivación y destino.

En el mapa posible de mi teatro, la Isla aparece como origen y destino ineludible de las creaciones reconocidas como apuestas contra la incredulidad. No importa si las familias que en él se resguardan no viven bajo el mismo cielo ni comparten las costumbres y los afectos con la prontitud de un abrazo. No importa si los desplazamientos, las despedidas, las ausencias, las rupturas y el desconcierto hacen mella en la reinención de los lenguajes, los relatos nuevos, las performatividades, los testimonios y los documentos ficcionados. No importa, o importa poco, si los exilios desdibujan las memorias y el olvido se convierte en una amenaza recurrente. No importa que nuestros mapas sean incompletos en sus relieves físicos y espirituales. No importa si las obras y los creadores van y vienen; van o vienen. No importa que llevemos nuestro *teatro auestas* o lo pongamos a mejor recaudo cuando los tiempos duros obligan a hacer de los simulacros estrategias reveladoras de verdades en tránsito. No importa que las representaciones se parezcan unas a las otras si finalmente nos permiten gestionar consensos necesarios para vivir con dignidad y luz.

El mapa posible de mi Isla crece más allá de las geografías y las presencias, porque el teatro que habitamos no es solo casa o refugio, sino caminos que avisan de tiempos nuevos por venir. Diverso en sus poéticas, el teatro que levantamos donde quiera que podemos, afirma libertades creativas y familias en cambio, por más oscuras que sean las angustias que nos apremian. Quizás por ello las ideas apuntadas en estas cuartillas renuncien a las conclusiones acostumbradas por el oficio académico y prefieran permanecer azarosas y abiertas a los cambios que el país y sus teatros emprendan en favor de una vida mejor vislumbrada, reclamada y construida en los escenarios actuales. No sé si estas ideas servirán de testimonio o tributo para aunar los fragmentos y las distancias que nuestros teatros han registrado, no lo creo. Antes bien, son partes de esos trozos de existencias que persisten en hacer del teatro un territorio de probabilidades y certezas tan vulnerables y fluidas como la vida misma.

Crear en contra de la apatía y la ausencia no es enajenación o capricho, no es resistencia inútil e interminable. Es compromiso de vida a prueba de la insoportable liviandad del olvido impuesto, la inseguridad del futuro y cualquier otro vacío lamentable.

El *teatro con que vivo* se niega a cultivar el cardo o la ortiga como tributo a los escenarios, los relatos y los personajes que viven y vivirán en el mapa posible de mi Isla.

Referencias

- Aja Díaz, A. y Rodríguez Soriano, M. O. (2022). Apuntes para la evaluación de la migración internacional de Cuba. *Novedades en Población*, 18 (36), 1-32. <https://revistas.uh.cu/novpob/article/view/1624>
- Celdrán, C. (2016, abril). *Diez millones* [Notas al programa del estreno del espectáculo]. Argos Teatro. <https://argosteatro.cult.cu/10MILLONES/10millones.html>
- Celdrán, C. (2024). *Diez millones. Seguido de Discurso de agradecimiento*. Segovia: Ediciones La Uña Rota.
- Doimeadiós, O. (Dir.). (2022, 16 de diciembre). *El Collar. Travesía escénica inspirada en la obra de Abelardo Estorino* [Espectáculo teatral]. Comunidad Creativa Nave Oficio de Isla. Centro Cultural Antiguos Almacenes de Depósito San José. Habana Vieja. La Habana, Cuba.
- Estorino, A. (1984). Morir del cuento. *Tablas* (1), 30-61.
- Estorino, A. (2000). *El baile*. La Habana: Ediciones Alarcos.
- Galicia, R. (2018). *Dramaturgias fronterizas: Ensayos*. Secretaría de Cultura; Instituto Nacional de Bellas Artes; Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (Citru).
- García Aguilera, Y. (2024). Jacuzzi. En *Teatro* (pp. 175-220). Editorial Verbum.
- Leal, R. (1995). Ausencia no quiere decir olvido. En R. Leal, *Teatro: 5 autores cubanos* (p. IX-XXXI-II). Ollantay Press.
- Lugo, L. (2012, mayo). *El paraíso de la entropía* [Ponencia]. Taller de Investigación y Creación Teatral Traspasos Escénicos, ISA - Universidad de las Artes, La Habana, Cuba.
- Lugo, L. (2013). Entropía. *Tablas*, (2), 77-82.
- Martín Fernández, C. (2021). Connotación social de la migración en Cuba: Percepciones, causas y consecuencias. *Novedades en Población*, 17(33), 100-118. <https://revistas.uh.cu/novpob/article/view/437>
- Moreno Friginals, M. (1978). *El ingenio: Complejo económico-social cubano del azúcar* (Vols. 1-3). Editorial de Ciencias Sociales.
- Ortiz, F. (1978). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (J. Le Riverend, pról. y cron.). Biblioteca Ayacucho.
- Piñera, V. (1959). *Aire frío*. Pagrán.
- Wrapner, C. (2018, noviembre). (Dramaturgo y Dir.). *8 grados al noreste* [Espectáculo teatral]. Compañía La Quinta Rueda. Sala/Museo El Arca, La Habana, Cuba.

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

