



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES**

**CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA
DOCTORADO EN ARTE Y CULTURA**

**Poéticas del cuidado:
Rutas de trabajo de Colectivo Lxs de Abajo**

PRESENTA:

Mtro. Said Antonio Soberanes Benítez

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

Doctor en Arte y Cultura

TUTORA:

Dra. Ximena Gómez Goyzueta

COTUTOR:

Dr. David Gutiérrez Castañeda

COMITÉ TUTORIAL:

Dra. María Grace Salamanca González

14 de noviembre de 2023

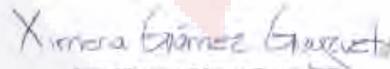
Autorizaciones

DRA. BLANCA ELENA SANZ MARTIN
DECANA DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE AGUASCALIENTES
P R E S E N T E

Por medio del presente como **TUTOR** designado del estudiante **SAID ANTONIO SOBERANES BENÍTEZ** con ID **283593** quien realizó la tesis titulada: **POÉTICAS DEL CUIDADO: RUTAS DE TRABAJO DE COLECTIVO LXS DE ABAJO**, un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que él pueda proceder a imprimirla así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

ATENTAMENTE
"Se Lumen Proferre"
Aguascalientes, Ags., a 01 de diciembre de 2023.


Dra. Ximena Gómez Goyzueta
Tutor de tesis

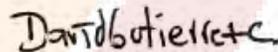
c.c.p.- Interesado
c.c.p.- Secretaría Técnica del Programa de Posgrado

DRA. BLANCA ELENA SANZ MARTIN
DECANA DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE AGUASCALIENTES
P R E S E N T E

Por medio del presente como **CO-TUTOR** designado del estudiante **SAID ANTONIO SOBERANES BENÍTEZ** con ID 283593 quien realizo la tesis titulada: **POÉTICAS DEL CUIDADO: RUTAS DE TRABAJO DEL COLECTIVO LXS DE ABAJO**, un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que ella pueda proceder a imprimirla así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

ATENTAMENTE
"Se Lumen Proferre"
Aguascalientes, Ags., a día 4 de Diciembre de 2023.



Dr. David Gutierrez Castañeda.
Co-Tutor

DRA. BLANCA ELENA SANZ MARTIN
DECANA DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE AGUASCALIENTES
PRESENTE

Por medio del presente como ASESOR designado del estudiante SAID ANTONIO SOBERANES BENÍTEZ con ID 283593 quien realizó la tesis titulada: **POÉTICAS DEL CUIDADO: RUTAS DE TRABAJO DE COLECTIVO LXS DE ABAJO**, un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el VOTO APROBATORIO, para que él pueda proceder a imprimirla así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

ATENTAMENTE
"Se Lumen Proferre"

Aguascalientes, Ags., a 7 día de Diciembre de 2023.

Dra. María Grace Salamanca González
Asesor de tesis

c.c.p.- Interesado
c.c.p.- Secretaría Técnica del Programa de Posgrado

Elaborado por: Depto. Apoyo al Posgrado.
Revisado por: Depto. Control Escolar/Depto. Gestión de Calidad.
Aprobado por: Depto. Control Escolar/ Depto. Apoyo al Posgrado.

Código: DO-SEE-FO-07
Actualización: 01
Emisión: 17/03/19



DICTAMEN DE LIBERACION ACADEMICA PARA INICIAR LOS TRAMITES DEL EXAMEN DE GRADO



Fecha de dictaminación dd/mm/aaaa: 11/12/2023

NOMBRE: Saíd Soberanes Benítez ID: 283593

PROGRAMA: Doctorado en Arte y Cultura LGAC (del posgrado): Estudios sociales del arte y la cultura

TIPO DE TRABAJO: (x) Tesis () Trabajo Práctico

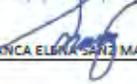
TITULO: "Poéticas del cuidado: Rutas de trabajo de Colectivo Luz de Abajo".

IMPACTO SOCIAL (señalar el impacto logrado): El impacto de esta investigación se inserta en el ámbito de las artes escénicas, especialmente en el rubro del teatro comunitario financiado o diseñado por el Estado (Como es el caso de estudio: Colectivo Luz de Abajo), tanto nacional, estatal y municipalmente; esto al contribuir con instrumentos metodológicos experimentales (Densim, vai flores, Suetly Roinik) para la obtención y uso de información archivística densa relacionada con el sostenimiento de proyectos artísticos que requieren inserción social. El trabajo aporta mecánicas de análisis para incluir a las prácticas escénicas en los modelos de evaluación de los proyectos.

INDICAR	SI	NO	N.A. (NO APLICA)	SEGÚN CORRESPONDA:
<i>Elementos para la revisión académica del trabajo de tesis o trabajo práctico:</i>				
SI				El trabajo es congruente con las LGAC del programa de posgrado
SI				La problemática fue abordada desde un enfoque multidisciplinario
SI				Existe coherencia, continuidad y orden lógico del tema central con cada apartado
SI				Los resultados del trabajo dan respuesta a las preguntas de investigación o a la problemática que aborda
SI				Los resultados presentados en el trabajo son de gran relevancia científica, tecnológica o profesional según el área
SI				El trabajo demuestra más de una aportación original al conocimiento de su área
SI				Las aportaciones responden a los problemas prioritarios del país
SI				Generó transferencia del conocimiento o tecnológica
SI				Cumple con la ética para la investigación (reporte de la herramienta antiplagio)
<i>El egresado cumple con lo siguiente:</i>				
SI				Cumple con lo señalado por el Reglamento General de Docencia
SI				Cumple con los requisitos señalados en el plan de estudios (créditos curriculares, optativos, actividades complementarias, estancia, predoctoral, etc)
SI				Cuenta con los votos aprobatorios del comité tutoral, en caso de los posgrados profesionales si tiene solo tutor podrá liberar solo el tutor
NA				Cuenta con la carta de satisfacción del usuario
SI				Coincide con el título y objetivo registrado
SI				Tiene congruencia con cuerpos académicos
SI				Tiene el CVU del Conacyt actualizado
SI				Tiene el artículo aceptado o publicado y cumple con los requisitos institucionales (en caso que proceda)
<i>En caso de Tesis por artículos científicos publicadas</i>				
NA				Aceptación o publicación de los artículos según el nivel del programa
NA				El estudiante es el primer autor
NA				El autor de correspondencia es el Tutor del Núcleo Académico Básico
NA				En los artículos se ven reflejados los objetivos de la tesis, ya que son producto de este trabajo de investigación.
NA				Los artículos integran los capítulos de la tesis y se presentan en el idioma en que fueron publicados
SI				La aceptación o publicación de los artículos en revistas indexadas de alto impacto

Con base a estos criterios, se autoriza se continúen con los trámites de titulación y programación del examen de grado: Sí No

FIRMAS

Elaboró: 
 * NOMBRE Y FIRMA DEL CONSEJERO SEGÚN LA LGAC DE ADSCRIPCIÓN: DRA. RAQUEL MERCADO SALAS
 NOMBRE Y FIRMA DEL SECRETARIO TÉCNICO: 
 DRA. XIMENA GÓMEZ GOZQUETA
 * En caso de conflicto de intereses, firmará un revisor miembro del NAB de la LGAC correspondiente distinto al tutor o miembro del comité tutoral, asignado por el Decano
 Revisó: 
 NOMBRE Y FIRMA DEL SECRETARIO DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO: DR. ARMÁNDO ANDRA DE ZAMARRIPA
 Autorizó: 
 NOMBRE Y FIRMA DEL DECANO: DRA. BURCA ELENA SAN MARTIN

Nota: procede el trámite para el Depto. de Apoyo al Posgrado
 En cumplimiento con el Art. 105C del Reglamento General de Docencia que a la letra señala entre las funciones del Consejo Académico: ... Cuidar la eficiencia terminal del programa de posgrado y el Art. 105F las funciones del Secretario Técnico, llevar el registro de los alumnos.



Dialogismos y heterodoxias en el análisis del arte y la cultura

Jorge Arturo Chamorro Escalante • Manuel Coca Izaguirre • José Luis Rangel Muñoz (COORDINADORES)



Universidad de Guadalajara
Dr. Ricardo Villanueva Lomelí
Rector General

Dr. Héctor Raúl Soñá Gadea
Vicerrector Ejecutivo

Mtro. Guillermo Arturo Gómez Mata
Secretario General

Centro Universitario de Arte,
Arquitectura y Diseño

Dr. Francisco Javier González Madariaga
Rector

Dra. Isabel López Pérez
Secretaria Académica

Dr. Everardo Partida Granados
Secretario Administrativo

Dialogismos y heterodoxias en el análisis del arte y la cultura
Primera edición, 2023

Coordinadores

Jorge Arturo Chamorro Escalante
Manuel Coca Izaguirre
José Luis Rangel Muñoz

Textos

Jorge Arturo Chamorro Escalante
Ana Margarita Castiello Rodríguez
Ximena Gómez Goyzueta
Carlos Alcazar Ramírez
Rodrigo Pardo Fernández
Romano Ponce Díaz
Karina Monserrat Acuña
Iván Ávila González
Sandra Leticia Cuevas Torres
José Luis Rangel Muñoz
Reynaldo Thompson López
Saúl Antonio Soberanes Benítez
Derli Romero Ceña
Juan Carlos González Vidal
Edgar Ávila González
Karina Lizeth Chávez Rojas
Arturo Morales Campos

Diseño de portada y diagramación
Jorge Campos Sánchez
Diana Berenice González Martín

D.R. © 2023, Universidad de Guadalajara
Av. Juárez 278, Col. Centro
C.P. 44100, Guadalajara, Jalisco, México.

ISBN 978-607-571-903-0

Este libro se terminó de editar
en junio de 2023.

Hecho en México.

Se prohíbe la reproducción, el registro o la transmisión parcial o total de esta obra por cualquier sistema de recuperación de información, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, existente o por existir, sin el permiso por escrito del titular de los derechos correspondientes.

Todas las imágenes contenidas en este libro fueron utilizadas para fines académicos.

Soberanes, S. | Gómez, X.



Índice

5	Prólogo. <i>Jorge Arturo Chamorro Escalante</i>
8 CAP. 1	Torquemada. La ironización de la tortura y la violencia del Estado como estrategia de militancia y resistencia. <i>Ana Margarita Castiello Rodríguez y Ximena Gómez Goyzueta</i>
31 CAP. 2	Prácticas sociales genocidas en el mundo ficcional de <i>The Elder Scrolls V: Skyrim</i>. <i>Carlos Alcazar Ramírez y Rodrigo Pardo Fernández</i>
47 CAP. 3	Cartografía de la ideología, otredad y horror en el videojuego <i>Bioshock Infinite</i>. <i>Romano Ponce Díaz, Karina Monserrat Acuña e Iván Ávila González</i>
72 CAP. 4	Panorama de investigación actual sobre la realidad virtual y sus implicaciones tecnológicas y socioculturales. <i>Sandra Leticia Cuevas Torres, José Luis Rangel Muñoz y Reynaldo Thompson López</i>
91 CAP. 5	Llegar a Fuenteovejuna: Una reflexión deleuziana sobre la ironía como gesto de legitimación de la revuelta, en el trabajo de <i>Colectivo Lxs de Abajo</i>. <i>Saúl Antonio Soberanes Benítez y Ximena Gómez Goyzueta</i>
115 CAP. 6	Hacia una metodología de análisis de los aspectos lingüísticos y visuales de la obra <i>Los desastres de la guerra</i> de Francisco de Goya. <i>Derli Romero Ceña</i>

Llegar a Fuenteovejuna: una reflexión deleuziana sobre la ironía como gesto de legitimación de la revuelta, en el trabajo de colectivo Lxs de Abajo

Saúl Antonio Soberanes Benítez
Universidad Autónoma de Aguascalientes, México
saúl.soberanes@edu.uasa.mx

Ximena Gómez Goyzueta
Universidad Autónoma de Aguascalientes, México
ximena.gomez@edu.uasa.mx

*No somos las violadas de estos pueblos,
no somos las asesinadas,
somos las que sobrevivieron.
Mujeres con memoria
con nuestras rabias y dolores
que junto a nuestras hermanas
seremos metralleta.*

Agradezco bien duro a Sara, a Cuau, a Cuts, a Furcio, a Miriam, a Abraham, a Xoda, a Adriana, a Coco, a Sol, a Fernanda, a Danna, a Carlota, a Alondra, a Brian, a Dinorah, a todo el Colectivo Lxs de Abajo por confiar en mí, y abrir su corazón, su trabajo y su archivo.

A mis padres por su amoroso cuidado en esta vida.

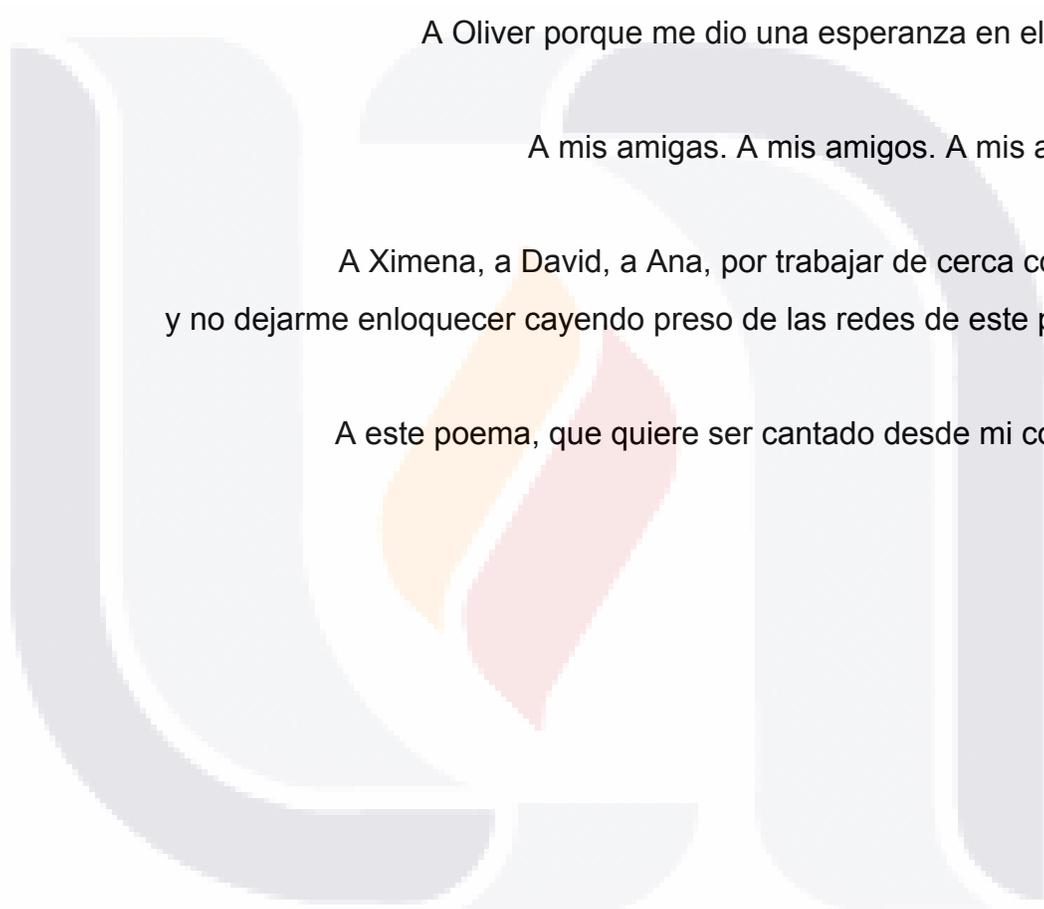
A mi hermano por su compañía y escucha.

A Oliver porque me dio una esperanza en el futuro.

A mis amigas. A mis amigos. A mis amigxs.

A Ximena, a David, a Ana, por trabajar de cerca conmigo y no dejarme enloquecer cayendo preso de las redes de este poema.

A este poema, que quiere ser cantado desde mi corazón.



INDICE

ÍNDICE DE IMÁGENES	4
RESUMEN	5
[Esto es ruido de fondo]	8
Capítulo 1: ¿A dónde vamos?	18
El cuidado es cuidado es cuidado es cuidado	23
1.1. El taller como instrumento en la didáctica artística	26
1.2. El proyecto de Un Colectivo/Colectivo Lxs de Abajo	31
1.2.1. La filosofía del Encuentro	35
1.2.2. Una visita a una página web de un colectivo	39
1.2.3. Localizando la colonia de San Juan de Abajo	43
Una pequeña y acuosa nada	45
Territorio en dos pequeñas nadas	50
Pequeñas nadas acerca del sicariato y el cuidado	55
1.2.4. Crónica de un Encuentro	59
1.3. Comunidad Teatral y las poéticas del cuidado	64
Una pequeña nada sobre las balas y Colima	67
Capítulo 2: El lugar que nos tiene en pie	70
2.1. Teatro comunitario en el marco del Plan Nacional de Desarrollo y el Programa Sectorial de Cultura 2020-2024	71
El pequeño nombre de lxs participantes	80
2.2. Sobre los actuales usos del concepto de teatro comunitario	82
“Nomás una pequeñísima nada... ¿De dónde viene la lana?”	84
2.2.1. Sobre la teoría del teatro comunitario en Latinoamérica	86
2.2.2. Una metodología de taller de teatro comunitario	90
2.3. Casos de Política Pública de uso de talleres de teatro comunitario	94
2.3.1 Teatro Petúl. 1951-1953 y Teatro Campesino de CREFAL. 1960. Ejemplos del uso del arte comunitario en la Primera Política Cultural del Estado Mexicano moderno	94
2.3.2. Teatro CONASUPO y la libertad creativa como articulación hacia el discurso de multiculturalidad	99
2.3.3. El Festival Cervantino/Proyecto Ruelas	104
2.3.4. Teatro comunitario como mecanismo de reactivación cultural, en la visión de la Muestra Nacional de Teatro (2015-2019)	109
2.4. La narrativa redentora	111
Una pequeña nada sobre la presentación de resultados	112
Capítulo 3: Sobre el arte de construir embarcaciones	115

3.1. ¡Es peligroso que vayas solx! Ten estos conceptos	117
3.1.1. Communitas y Comunidad Teatral	117
3.1.2. Cuidado	122
3.1.2.1. Los Factores Ontológicos.	124
Cooperar en las ocasiones de cuidado – Acción política para la acción política	127
3.1.2.2. El cuidado como micropolítica	128
3.1.2.3. Sobre los actos de cuidado	137
Una pequeña nada sobre enunciar y denunciar	138
Una pequeña nada sobre la pertinencia de los espacios	139
Una pequeña nada que camina por justicia	141
3.1.3. La experiencia escénica como performatividad social de una sensibilidad epistémica	144
3.1.3.1. El taller como producción de recintos de libertad1	145
La frontera indómita de las pequeñas utopías	145
3.1.3.2. Performatividad	149
3.1.3.3. El arte como performatividad social	150
3.1.3.4. Sobre la poética como saber-del-cuerpo	153
3.2. ¿Cómo se hará el viaje?	156
3.2.1. ¿Qué se tiene que hacer para estar ahí? Un rasguño cuir a la memoria	159
Una pequeña-nada sobre los motivos micropolíticos para establecer fronteras negociadas	167
3.2.1.1. Ruidos de fondo sobre los documentos y el archivo	170
3.2.2. Sobre la reactivación y reconstrucción de memoria como ejercicio colectivo con CLA	172
Pequeñísima nada sobre el papel de la coordinación artística	175
Capítulo 4: ¿Cómo se funda una ciudad?	179
4.1. De La Ciudad y su fundación	181
4.1.1. Campo de tiro: Sobre la deriva y el encuentro	190
4.1.2. Torneo de Caicos: Tomar el escenario por asalto	196
4.1.3. Graffiti, Fanzine y Lotería: Una iconografía de San Juan	198
4.1.4. El Rap: Ruido y territorio	210
4.1.5. Recapitulación	217
El horno de leña	221
4.2. Quinces. Juegos para el cuidado.	223
4.2.1. ¿Cómo surge Quinces?	228
4.2.2. Recuerdos de una función	231
4.2.3. Juegos para dislocar el lugar y mover inconscientes.	241
4.2.3.1. ¿Qué imágenes tenemos del género?	242
4.2.3.2. Prácticas de libertad en el espacio de composición.	248

El vena	254
4.2.4. Lecturas tácticamente fuera de lugar	263
La arquitectura de una pirámide de voluntades	268
4.2.5. Recapitulación	269
Conclusiones	271
BIBLIOGRAFÍA	279



ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1 - Delimitación de la cabecera municipal con San Juan de Abajo resaltado	44
Imagen 2 - La colonia San Juan de Abajo y sus colonias vecinas	47
Imagen 3 - Grabado realizado por Manuel Ruelas para la obra <i>Cómo llegar a Fuenteovejuna</i>	48
Imagen 4 - Vista hacia el Este de la colonia, con el Mapeo de sitios y fronteras	50
Imagen 5 - Material de archivo en Línea - La ciudad de Filigrana	180
Imagen 6 - Portada de la fanzine “El conboy”	182
Imagen 7 - Mapa de San Juan de Abajo	186
Imagen 8-9 - Las Ruinas	191
Imagen 10 - Posición apropiada para el disparo de resortera	192
Imagen 11-13 - Tres fotografías del trabajo de montaje del <i>Campo de Tiro</i>	193
Imagen 14-16 – Fotogramas del video de archivo: MVI_2119	194
Imagen 17 - Fotograma de la presentación del 4 de octubre de 2016	196
Imagen 18-24 - Fotos obtenidas directamente desde el archivo físico	200
Imagen 25-31 - Las imágenes finales para la actividad de la Lotería	202
Imagen 32-33 - Segmentos del video de realización del Mural	206
Imagen 34-36 - Borradores para la Fanzine	208
Imagen 37-38 - Escaleta de Quinces	227
Imagen 39 - Reunión nocturna del 15 de noviembre de 2018	229
Imagen 40 - Presentación de Quinces para el Encuentro Estatal de Teatro 2019	240
Imagen 41 - Presentación de Quinces para el Encuentro Estatal de Teatro 2019	241
Imagen 42-43 - Registro de los ejercicios de género	243
Imagen 44-45 - Mr. Racatan y Racatana	245
Imagen 46-48 - Juegos de Pelota	246
Imagen 49-52 - Registros de la actividad	249
Imagen 53 - Registro de los Collages	250
Imagen 54 - Registro de Memoria del Chismógrafo	253
Imagen 55 - Registro del trabajo de Field	256
Imagen 56 - Registro de la actividad	257
Imagen 57 - Debate sobre las entrevistas	258
Imagen 58 - Resultado del debate sobre las preguntas	260
Imagen 59 - Debate sobre la forma del ritual de XV años	264

RESUMEN

La tesis, a través del ejemplo y estudio del archivo de una agrupación de teatro comunitario auspiciado por el Festival Internacional Cervantino de la ciudad de León “Colectivo Lxs de Abajo”, nos ayuda a observar un sesgo estadístico en el trabajo de evaluación que hace el estado, tanto de información (pues tratan de obtener información irrelevante) y confusión (pues tratan de obtenerla de fuentes irrelevantes para la obtención de esa información irrelevante) lo que condena al abandono a las prácticas de teatro comunitario por parte del estado. En su lugar, se propone un criterio situado e incuantificable en el concepto de “Cuidado” como mecánica para comprender las condiciones de sostenibilidad de los proyectos estatales de arte comunitario.

ABSTRACT

This dissertation, through the example and study of the archive of a community theater group sponsored by the International Cervantino Festival in the city of León, "Colectivo Lxs de Abajo," helps us observe a statistical bias in the state's evaluation work. This bias is evident in both the information aspect (as they attempt to obtain irrelevant information) and confusion aspect (as they seek it from sources irrelevant to obtaining that irrelevant information). This condemns community theater practices to abandonment by the state. In its place, a situated and unquantifiable criterion is proposed in the concept of "Care" as a mechanism for understanding the sustainability conditions of state projects in community art.



Respira. Vamos a hablar de preguntas pequeñas, cuyos efectos son grandes.

Respira.

Necesito en tu lectura una escucha especial.

Respira y escucha.

Escribamos un Haiku, pero primero escuchemos el paisaje por unas cuantas páginas. Bienvenidx.

[Esto es ruido de fondo]

Onde há paredes,
Nascirão ruínas.

Stencil anónimo en Lisboa.

*Desde hace veinticinco siglos
el saber occidental intenta ver el mundo.*

*Todavía no ha comprendido que
el mundo no se mira, se oye.*

No se lee, se escucha.

Jacques Attali

– Hay que saber lo que se tiene que hacer para estar ahí. – Esta frase o alguna de sus variaciones las he escuchado de diferentes practicantes de teatro comunitario, prácticas de activación sociocultural, psicodrama o teatro penitenciario. – Estar al tiro, estar ahí, ver por los morros, poner atención, que lo que importa, importe –. Y luego surge, de una u otra manera, la curiosa palabra que despierta mi curiosidad: Cuidar. Hay que cuidar. Hay que *cuidar* y saber *lo que importa* y hacer que importe; *ciertas cosas* se tienen que hacer para estar ahí y hacerlas.

Esa frase es ambigua a propósito y extendiendo este párrafo para que puedan paladearlo. Cuidar, como palabra, tiene muchas interpretaciones, y todas esas interpretaciones requieren de una atención delicada y una entonación dedicada para poder llevarse a cabo. ¿Qué se tiene que *hacer* para estar ahí? ¿O qué se tiene que saber para *estar ahí*? ¿Qué significa ‘estar ahí’? ¿Qué *se tiene* que hacer para estar ahí? Preguntarnos por la naturaleza del cuidado significa saber reconocer cuándo se requiere cada entonación y, por más que intento entenderla, existe ahí una sutileza de la realidad que me supera y que

por el momento seguiré enunciando con esta ambigüedad: Se trata de saber lo que se tiene que hacer para estar ahí y seguir aquí.

Esta tesis versará sobre las rutas didácticas que toman los talleres de teatro comunitario para sostenerse, dentro de los proyectos de política cultural que ha desarrollado el Estado Mexicano; hablaré sobre los problemas de su sostenibilidad, de sus sostenimientos y trataré de señalar la relevancia de ciertas acciones que han resultado invisibles para la evaluación diagnóstica pública (que pretende obtener justo esa información); las pequeñas acciones, las que pasan desapercibidas, los datos no computables, las pequeñeces, *las pequeñas nada*¹ que construyen los momentos de cuidado y los encuentros creativos. ¿Cómo hacer que un taller de teatro comunitario persista? ¿Cómo le salvamos de volverse ruinas?

Esta es una tesis sobre los actos y las performatividades que habilitan *la persistencia* en la realización de talleres de arte, y la hipótesis de que la elaboración micropolítica² de los momentos de *cuidado* configura condiciones de trabajo y resultados *poéticos* concretos que, en efecto, habilitan la persistencia. No es el ideal político de hacer en favor de una comunidad, sino la cooperación micropolítica situada la que construye comunidad.

¹ Hay una pieza musical de Francois Couperin que se llama *Les Petit Rien*: [▶ Francois Couperin, Le Petit Rien](#)

² Es una nota extensa, pero necesaria de algo que explicaré más a fondo: Tronto (1990) reconoce que la dificultad para situar al *cuidado* como práctica política, consiste en tres fronteras morales que desestiman las cualidades del cuidado: Su cualidad *íntima* es separada de la política por la frontera entre lo público y lo privado, siendo el cuidado una práctica privada (El gran pilar de esta fronterización, le llama Tronto). Su cualidad *situada* tiene como frontera la racionalización y con ello la generalización de que la moralidad es la suma de las declaraciones morales, delegando el cuidado al nivel de sentimiento moral por su localización específica. Y se desestima su cualidad política, con la frontera de que la moralidad y la política son reinos discursivos distintos, aún cuando son afirmaciones cuya finalidad es dirigir y coordinar el actuar de las personas, y unx pensaría que son reinos relacionables. Esta línea de pensamiento se resumiría como *El cuidado no es político, pero tampoco es moral, sólo es algo que se hace en casa por el amor de las esposas y madres*. Como este es un trabajo de investigación y pensamiento situado, y vamos a pensar las relaciones entre las personas en su cercanía concreta, tenemos que responder tácticamente a esos juicios; para ello, usaremos, siguiendo a Suely Rolnik, el concepto de micropolítica (2019), para darle un sustento teórico a este tránsito discursivo necesario: Al hablar de cuidado no hablamos de prácticas privadas sentimentales morales, sino de políticas de mediación local que por su alcance y dimensión activan y desactivan relaciones que llamamos *micropolíticas*.

Escribo desde el limen histórico que provocó la enfermedad del Coronavirus (SARS-COV-2) entre 2019 y 2023. Con esto, quiero hacer visible que, ahora que la enfermedad es conocida, tratable y las olas de contagios están previstas aunque latentes, ahora que cuando menos ha dejado de ser una emergencia de salubridad, el mundo que ha soportado y sigue sosteniéndose es económica, política, cultural, afectiva, escénica y corporalmente distinto. Todavía estamos aprendiendo, como mamíferos, como personas y como Era, lo que significa vivir en este nuevo mundo; con lo que ganamos y lo que perdimos. Sin embargo, si algo compartimos quienes superamos esa malla mortuoria que fueron las primeras olas de la pandemia por COVID19 es, significativamente, que nos valimos de alguna forma de cuidado para sostenernos en esta vida un poco más.

Cuidar, como dice Hägglund al comienzo de su libro *This Life*, es reconocer que lo vivo morirá, y en lugar de ceder ante la muerte, hacer cosas para extender la vida un día más, buscando que este presente sea habitable, porque hemos decidido no sólo evitar la muerte, sino además poder vivir – creamos condiciones de encuentro, inventamos actos, jugamos al teatro, andamos a la deriva como táctica política, etc. –. Hägglund llama a esto *fe secular*; y con ella abordaremos el origen espiritual que tienen en el lenguaje las palabras *cuidar* y *cuidado*:

La llamo fe secular porque es devota a una forma de vida que está vinculada al tiempo. En concordancia con el significado de la palabra latina *saecularis*, tener una fe secular es estar dedicadx a personas o proyectos que son mundanos y temporales. La fe secular es la forma de fe que sostenemos cuando cuidamos de alguien, o de algo que es vulnerable de ser perdido. Todxs cuidamos – de nosotrxs, de otrxs, del mundo en el que nos encontramos – y el cuidado es inseparable del riesgo de pérdida.³ (Hägglund 2019, p. 20)

³ En el original se lee: I call it secular faith because it is devoted to a form of life that is bounded by time. In accordance with the meaning of the Latin word *saecularis*, to have secular faith is to be dedicated to persons or projects that are worldly and temporal. Secular faith is the form of faith that we all sustain in caring for someone or something that is

Y en consecuencia, según la definición que Joan C. Tronto rescata de Berenice Fisher (Fisher en Tronto 1993, p. 103. Cursivas del original),

En el más general de los niveles, sugerimos que el cuidado sea visto como *una especie de actividad que incluye todo lo que hacemos para mantener, continuar y reparar nuestro “mundo” de modo que podamos vivir en él lo mejor posible*. Ese mundo incluye nuestros cuerpos, nuestro ser, y nuestro ambiente, todo lo cual buscamos entretrejer en una compleja red sostenedora de vida⁴.

Sin olvidar igualmente que “Cuidado parece involucrar el tomar las consideraciones y necesidades de los otros como base para la acción”⁵ (Tronto 1993, p. 105. Traducción propia).

Si las consideraciones y necesidades de lxs demás son importantes para plantear mi acción en el territorio público, resulta vital prestar atención al sujeto, género y número de lxs agentes de escucha y enunciación en torno al *cuidado*. Incluido yo, el investigador.

En la conferencia “Las estéticas del cuidado”, dada para la Universidad Autónoma de Aguascalientes, la directora escénica e investigadora Grace Salamanca afirmaba que los actos éticos del cuidado, es decir los enunciados éticos que buscan el sostenimiento del mundo, de un mundo, de todos

vulnerable to loss. We all care—for ourselves, for others, for the world in which we find ourselves—and care is inseparable from the risk of loss.

⁴ En el original se lee: On the most general level, we suggest that caring be viewed as a species activity that includes everything that we do to maintain, continue, and repair our 'world' so that we can live in it as well as possible. That world includes our bodies, our selves, and our environment, all of which we seek to interweave in a complex, life-sustaining web.

⁵ En el original se lee: Caring seems to involve taking the concerns and needs of the other as the basis for action.

los mundos que se interconectan, siempre son actuados y enunciados en primera persona del singular (Salamanca 2022), dando lugar a un pensamiento situado y a una poética situacionista del cuidado.

Esta no es problemática menor, es un enorme conflicto metodológico, pero es algo que debemos atender: si el cuidado como enunciado, objeto y acto sólo puede ser entendido a título personal, es porque sus efectos son locales en primer término y quien observa, en observar, así como quien escribe, en escribir, también ejerce efectos locales que generan cambios y promueven cuidados.

Lo que yo diga, nombre y mencione sobre las prácticas éticas de una agrupación escénica, es a título personal y no neutro, porque representarles, prestarles mi voz o llanamente suplirles para pensar sus acciones de cuidado desde el tiempo verbal “científico impersonal” que se usa para una investigación, ya implica una operación micropolítica en la que este pensamiento sea una representación, un prestanombre, un suplente de sus voces.

La voz neutra que adopta el lenguaje científico para reclamar el valor de afirmación general, y por tanto supuestamente “verdadera”, oculta la operación de suplencia, eso dificulta comprender cómo afrontar y horizontalizar el saber que surge en este tipo de prácticas.

¿Entonces cómo alcanzar a construir un pensamiento científico, universal, general sobre el sostenimiento y cuidado en el marco de los talleres de teatro comunitario, si las afirmaciones del cuidado son siempre en primera persona del singular? No se puede, y cuando se logra, se puede a costa de lo que llamamos *el ruido de fondo*.

Ese ruido de fondo se refiere a narrativas silenciadas y destinadas al deshecho,⁶ sentidos y significados que son hechos y deshechos por el personaje que me corresponde en esta investigación, *Aquella Persona Que Investiga*, para alcanzar una meta que al mismo tiempo recorte su deseo de saber a criterios convenidos por una Academia y para que dentro de esos criterios convenidos quepa el

⁶ El desecho, de hecho, consiste en des-hacer.

desborde de sus resultados; esta forma académica permite florecer sólo al deseo asignado socialmente por crecer en el medio académico, por encima de todos los demás deseos. Y yo vengo a abogar por esos otros deseos desbordados.

Usaré la metáfora de *ruido de fondo* como aquello que desborda a dos lecturas que constituyen los criterios convenidos para *evaluar* al teatro comunitario: El discurso cuantitativo de la cantidad de talleres y el número de beneficiarixs (que se convierte en un vademecum de materiales e instrumentos para la evaluación de la intervención sociocultural); y el discurso estético/crítico de inserción dentro de un Círculo del Arte Teatral⁷.

Propongo, para escuchar ese *ruido de fondo*, estimular ciertos ruidos metodológicos, y promover un par de asaltos mentales⁸ que recorren toda esta exploración sobre la creatividad ético-estética de estar atentx al cambio para evitar la muerte.

El primer asalto⁹ de esta tesis consiste en acceder a tres usos genéricos lingüísticos que pueden parecer anómalos en el desarrollo de una escritura académica, pero que cumplen funciones comunicativas concretas:

- Ante la pregunta ética metodológica de ¿cómo saber si la persona que analiza, discurre y exhibe prácticas artísticas humanas que no son suyas está dispuesta a responsabilizarse por sus palabras, dar la cara, como se dice, si no conocemos y ubicamos esa cara? ¿Qué significa dar la cara sino hacerse patente? Prestaré atención a la conjugación verbal en los procesos reflexivos, así adoptaré una en primera persona del singular (yo) para hablar de las intenciones y voluntades que empujan a los procesos reflexivos de esta escritura; otra, en

⁷ Me refiero con círculo de arte a “la idea de que las obras de arte son arte como resultado de la posición que ocupan dentro de un marco y contexto institucional” (Dickie, 2005, p. 17)

⁸ Arriba las manos, esto es un asalto cuir.

⁹ Que no confunda la metáfora lúdica que propongo, este apartado trata de clarificar mis reglas de enunciación y crear un sitio común de comprensión para el diálogo; es, a mi parecer, el primer acto explícito del cuidado en los espacios de creación: Expresar nuestros límites políticos y, con ello, de enunciación.

segunda persona (ya sea tú o ustedes, dependerá de la intimidad del tema al que les convoque), con la cual trato de situar al actante de la lectura de esta tesis; y otra, en primera persona del plural (nosotros), para hablar de las acciones reflexivas que se propone compartir en el espacio común que convoca esta escritura. Usando todos estos modos verbales, podremos reconocer el atrevimiento y audacia que significa usar la voz neutra universal con la que “se propone” pensar un sentido compartido en común.

- En los sustantivos colectivos – esto es, que convocan una unidad discursiva donde existen una pluralidad de realidades sexuales y genéricas, ya sea por ser explícitamente la forma plural del sustantivo (por ejemplo, practicante/practicantes), o por ser una sinécdoque gremial (por ejemplo Artista, por la pluralidad de artistas) –, me sumo al uso político de la x como convocante de las disidencias sexuales, genéricas e identitarias no enunciadas en el masculino, tal y como lo ha adoptado Colectivo Lxs de Abajo, nuestro caso de estudio, en sus discursos públicos; esto da cabida a la pluralidad de experiencias identitarias involucradas que componen a dichos sustantivos colectivos – si bien alguien pueda considerar que sólo sea de forma efímera y experimental –. Para dar la cara, ser consecuente y enunciar nuestra diversidad con alguna estrategia lingüística, siendo la de usar la x, por la cuál he optado. Colectivo Lxs de Abajo, es importante advertir, es un sustantivo colectivizado dentro de un acuerdo lingüístico que incluye la visibilización expresa de la diversidad de género (ellos, ellas, elles), donde “la x marca el sitio” como me dijo Sara Pinedo, coordinadora de *Un Colectivo* y del *Colectivo Lxs de Abajo*, mientras comíamos mariscos.
- Las cursivas se usarán para distinguir el nombre de las agrupaciones y colectividades nombradas, y para resaltar los conceptos significativos que envuelven a esta tesis.

El segundo asalto

Estos apartados en rosa son el segundo asalto del texto y consiste en resaltar experiencias anecdóticas, etnográficas y de estudio de caso que abran un camino continuo entre los procesos de teorización y su aplicación en la experiencia concreta. Son experiencias pequeñas, las *pequeñas-nada* (les petits-riens), de las que profesionistas de la salud y educación (Marel 2021, Polgue 2021) abogan como el sitio de una subjetividad viva en tránsito, y como la afinación continua de una práctica creativa, estética y ética.

Estos apartados tratan de abordar dos experiencias que la teoría psicoanalítica y la teoría de la educación han denominado dentro de “las pequeñas-nada”: El continuo perfeccionamiento y afinación del cuidado y la respuesta singular no articulada que se tiene al cuidado. Estos apartados se dedicarán a tratar de evidenciarlas, por lo que así las denomino: *Las pequeñas-nadas* del arte comunitario.

Este concepto que rescato de la teoría psicológica tanto clínica como educativa sirve para mostrar, por el lado clínico, lo que Lacan denominaba “las cosas que importan” en el uso corporal y del lenguaje: “Es decir, las singularidades del sujeto que competen al cuerpo y al lenguaje en su relación particular con el goce”¹⁰ (Marel 2021, p. 62); y en el plano educativo refiere a las disposiciones que hace el/la educador(a), quien “Observa y aprovecha las “*pequeñas-nada*” que se plasman a todo lo largo, otorgándoles un sentido y por ello orientación para permitirle, a las personas acogidas, devenir actrices de sus propios proyectos”¹¹ (Marel 2021, p. 62).

Busco mostrar que este conocimiento que iremos construyendo es un saber concreto; no surge de la teoría para moldear la práctica, la teoría parte de múltiples experiencias vivas que han provocado

¹⁰ Original: C’est-à-dire les singularités du sujet qui concernent le corps et le langage dans leur rapport particulier avec la jouissance.

¹¹ Original: Observe et se saisit des «petits riens» qui mis bout à bout donnent un sens et donc orientation pour permettre aux personnes accueillies de devenir actrices de leur projet.

el deseo y necesidad de formalizarles teóricamente. Así como, para mí, ha sido la experiencia de conocer el teatro comunitario la que me lleva a pensar su teoría; quiero que pensemos, junto a esas experiencias, aquellas *pequeñas-nada* que componen al teatro comunitario.

Uso la idea de un *saber concreto* bajo el influjo poético de la música concreta de Pierre Schaeffer¹², quien buscaba que la música surgiera de la concreta experiencia sonora, y no desde una notación escrita que después se produce como música para la escucha. Así el saber teórico proviene de la vida que requiere pensar, y no en la forma inversa.

Este trabajo de investigación, como deseo de saber, no se satisface en desmembrar y desarticular un objeto para entenderle en su verdad descarnada¹³, sino en atender y escuchar los rastros, *los ruidos* que conforman un sentido dentro de una vida profundamente ruidosa como es la vida urbana. Se trata de entender la estrategia metodológica del encuentro que UC/CLA plantea desde los rastros, huellas y ruidos que el acto genera. Como lo que el registro de echar rimas entre Suner y Furcio camino a una presentación a la colonia 10 de mayo, el 4 de octubre de 2016, pudiera dejarnos¹⁴.

Me permito citar *in extenso* la reflexión con la que Jacques Attali abre su ensayo sobre la economía política de la música (Attali 1995, p. 11):

Nuestra ciencia siempre ha querido supervisar, contar, abstraer y castrar los sentidos, olvidando que la vida es ruidosa y que sólo la muerte es silenciosa: ruidos del trabajo,

¹² Padre de la electrónica, del loop y del sample, quisiera compartir uno de sus estudios del ruido. El estudio del ferrocarril: <https://www.youtube.com/watch?v=Ea-qw-o6wyw>

¹³ Quizá son los ruidos de la construcción junto a mi casa, la amenaza especulativa del mercado inmobiliario de que un día también yo seré desplazado, lo que me hace temerle a la verdad descarnada de la estructura interior y a descarnar los problemas de sus hechos, pero me recuerda sensorialmente al poema musical de Chico Buarque:  *Construção* (1971)..

¹⁴ [Octubre2016.mp4](#) Cantan Suner y Furcio, reconozco a Jaime y a Abraham.

ruidos de los hombres y ruidos de las bestias. Ruidos comprados, vendidos o prohibidos.

No ocurre nada esencial en donde el ruido no esté presente.

Hoy, la mirada está en quiebra, ya no vemos nuestro futuro, hemos construido un presente hecho de abstracción, de no-sentido y de silencio. Sin embargo, hay que aprender a juzgar una sociedad por sus ruidos, por su arte y por sus fiestas más que por sus estadísticas. Al escuchar los ruidos, podremos comprender mejor adónde nos arrastra la locura de los hombres y de las cuentas, y qué esperanzas son todavía posibles.

Escuchar adecuadamente los criterios que mueven estas prácticas de cuidado requiere crear las condiciones de escucha que los instrumentos científicos me proporcionan para estimular un recuerdo *micropolitico* de la experiencia escénica y sus cuidados, tanto para quien lee estas líneas sin estar involucradx, como para lxs integrantes de la agrupación, para quienes pueda llegar a ser más significativo.¹⁵

¹⁵ Recomiendo volver a esta reflexión después de que discutamos sobre el concepto de cuidado en su dimensión ontológica, política y performativa; en el apartado 3.1.2

Capítulo 1: ¿A dónde vamos?

El teatro es un ensayo de la revolución.

Augusto Boal.

La revolución no se hace, se organiza.

V.I.U. Lenin

*Antes que crear condiciones para que la gente se reconozca,
encuentro sería producir experiencias que propicien
el encontrar deseos (todo tipo de deseos).*

André Carreira

¿Sirve? ¿Sirve el teatro para ensayar el cambio? ¿Sirve para la revolución, como decía don Augusto? Y si la revolución no se hace, sino que se organiza, como las autoridades soviéticas insistían: ¿qué ensaya un taller de teatro cuando ensaya la revolución? ¿El encuentro de subjetividades? ¿El deseo de encontrarnos? ¿Qué deseamos cuando deseamos encontrarnos?

Quiero abrir con una idea propia, casi una conclusión que quiero probar con este texto y que iré desarrollando a través del mismo: el taller de teatro como mecanismo de una política cultural no salva vidas, ni cambia realidades, lo que sí hace es ejercitar opciones micropolíticas como modos escénicos de lo que *quizá* podría ser la vida¹⁶. Considerar esta finalidad obliga a replantear no sólo la función de las prácticas pedagógicas, terapéuticas y políticas que se le atribuyen desde la política pública a los talleres de arte comunitario y en particular de teatro comunitario; sino que también los mecanismos con

¹⁶ Entiendo esa probabilidad como una potencia de vida.

los que se evalúa y condiciona la existencia de este tipo de proyectos deben, por ello, estar encaminados, en menor o mayor medida, a habilitar, sostener y multiplicar esos “quizá”.

Comprender cómo es que ese sostenimiento sucede implica aprender de aquellas agrupaciones que en efecto ya han podido sostenerse a través del tiempo, habilitar los espacios públicos y oficiales para su práctica y encuentro, y multiplicar sus quehaceres escénicos, de forma paralela a su relación con una o distintas instituciones estatales, federales o municipales que tienen fines políticos definidos y buscan metas concretas con dichos talleres.

Esto es, la efectividad insurgente de los talleres de teatro comunitario, propongo, se responde observando la autonomía con la que la coordinación artística ocupa un espacio escénico acondicionado por lxs coordinadores administrativxs¹⁷; de modo tal que se pueda distinguir, dentro del taller como *espacio de organización social pública para la creación poética*, la negociación administrativa entre artistas e instituciones¹⁸, y *el espacio de creación poética* que el taller figura. Quiero lograr que apreciemos desde la *poética de la obra y de la agrupación, en breve del orden poético, la respuesta a un delicado trabajo continuo de mutuo cuidado*; y no, desde los sitios formalmente legitimados para esta naturaleza, como lo es el orden predeterminado por el círculo de las artes, o el orden comunitario definido por las instituciones financiadoras, o por la comunidad ya determinada históricamente.

De entre muchas experiencias que iré compartiendo en el camino, ya nombré hace unas líneas a la agrupación que he considerado pertinente observar detenidamente como un caso significativo y ejemplar en particular, de modo que podamos discutir algunas cosas que explico a continuación, sobre el cuidado en prácticas teatrales comunitarias: Colectivo Lxs de Abajo.

¹⁷ Considero a la coordinación artística como lxs participantes del taller y a la coordinación administrativa a quienes construyen la relación económica y oficial que el taller de teatro comunitario tiene con el Estado, como explicaré un poco más adelante.

¹⁸ En los tipos de dinámica que conceptualizamos en el siguiente capítulo.

De este colectivo, quisiera que leamos las formas y condiciones en las que se ha construído, desarrollado y se sigue sosteniendo su taller de teatro comunitario generado en 2016, en el marco del Proyecto Ruelas del Festival Internacional Cervantino; de la colonia San Juan de Abajo, en la ciudad de León, coordinado administrativamente por la agrupación Un Colectivo.

Entenderemos al taller como un esfuerzo político para habilitar un espacio lúdico de *poéticas flexibles* (lo que Graciela Montes (1990) denominará la frontera indómita), esto es, un lugar en el que un grupo de personas puedan producir, reflexionar, probar y definir una *poética* propia para el desarrollo de sus habilidades humanas.

A su vez, pienso *poética* como un concepto para referirnos a las configuraciones de subjetividad, siguiendo a Lola Proaño Gómez (2020), siendo la forma concreta en la que se ejerce la habilidad psicosocial de equilibrar una lógica discursiva ejercida en actos escritos y de habla que buscan dar congruencia estructurada a los desempeños socialmente sancionados; una lógica situacional emprendida diariamente por cada ser viviente en su propia experiencia de sostenimiento para la vida¹⁹ y una lógica afectiva que ocurre como respuesta psicosomática ante el transcurrir del tiempo y los eventos que éste genera, donde los esfuerzos humanos por obtener este equilibrio dejan como memoria una realización creativa que es concreta, material y pública.

Esta definición de poética me permite hacer visible un problema político de las artes, porque estudiamos aquí procesos creativos amplios que son sancionados apresuradamente desde el círculo de las artes. En diferentes discursos (de los que hablaremos en el siguiente capítulo y que incluyen a

¹⁹ Mi padre se vio afectado a finales de 2022 por una infección renal que subió su temperatura corporal hasta los 39.7°C, alteró su ritmo cardíaco y presión arterial, al exponerlo a una acidosis de niveles peligrosos; después de diferentes experiencias, mi madre, mi hermano y yo, logramos evitar lo que diferentes médicos consideraban como una muerte inminente y la salud de mi padre parece mejorar. Todas las acciones que como familia tuvimos que realizar para mantenerlo vivo y la lógica quizá incoherente a niveles discursivos que durante la experiencia ejecutamos es a lo que yo considero lógica situacional; saber que algo tiene que hacerse ante lo que sucede en la existencia no sólo es parte del proceso del cuidado, ante todo me parece la existencia de una respuesta lógica que se habilita con la situación. Esta lógica cambia de cuerpo a cuerpo, de situación en situación.

Secretaría de Cultura 2019, Nivón Bolán 2008, Ejea Mendoza 2009) los procesos de talleres comunitarios son percibidos como generadores de poéticas privadas (o íntimas) que no pueden ser pensados desde el ámbito público ni institucional.

Esta afirmación –el teatro comunitario tiene una poética privada– produce dos efectos adversos para la comprensión de este tipo de prácticas escénicas. Por un lado, exhibe un criterio sobre la legitimidad de las prácticas comunitarias distinto al que se puede apreciar en los espacios de análisis artístico y crítica teatral: El debate de legitimidad actualmente se plantea en términos del apoyo económico del Estado, pues se declara que la cualidad política de los productos comunitarios queda deslegitimada, y el producto estético solo resulta ser útil para *lo íntimo*. Por el otro, se reduce casi hasta desaparecer la importancia de crear un discurso analítico de los procesos poéticos, pues se declara que no tiene relevancia ese proceso reflexivo en el circuito comunitario (Ejea Mendoza 2014).

Planteo, ante estos efectos, un debate sobre nuestro criterio de observación y reflexión poética: ¿quién determina si las poéticas producidas son válidamente públicas y cómo definimos cuáles deben ser privadas? Si el Estado crea espacios para la elaboración poética colectiva, ¿los productos son públicos o privados? y si accedemos a considerarles como producto de nuestras prácticas públicas, ¿cuáles son los medios de análisis poético que les estudian?

Evidencia esto el robo conceptual al que se ha visto expuesto el uso del concepto *poética*, el cual está cooptado de forma primordial y hegemónica por los análisis artísticos y estéticos, aún cuando no es un concepto restrictivo a dicho círculo. Me interesan los actos poéticos que se construyen en el desarrollo continuo de un mutuo cuidado y que como tales son públicos aunque no siempre artísticos, en el sentido institucionalizado del término. Proyectos de cooperación y operación que, como señalaremos más adelante, buscan activamente crear un sentido renovado de comunidad, por su cualidad micropolítica. Es un ruidillo de fondo que me parece importante hacer sonar que el resultado

poético no sólo le habla a críticos y estetas, porque es una práctica pública de organización subjetiva.

Finalmente, al convocar como cuidado a la cualidad de estos actos concretos y efectivos para continuar, reparar y mantener el mundo donde existen dichos talleres, les exploro en lo que denomino gestos performativos pues nos interesa su cualidad de ser socializables, repetibles y estructurantes, pero al mismo tiempo inéditos, nómadas y lúdicos.

En resumen, cuando pensamos al cuidado, lo que nos interesa escuchar es a lo que la teoría performativa llama *Performance*, al ejercicio corporal de un modelo de comportamiento repetible, reflexivo, lúdico, estructurado, estructurante, interpretativo, y de desempeño socialmente sancionable (Schechner 2012, 58-93). El cuidado, pienso en esta investigación, no es un dato fijo ni cuantificable o contabilizable que se observa en la realización escénica²⁰; sino un ejercicio, una forma de acción que se modifica por su propio actuar. No se tiene, sino que se aprende y ejercita. El cuidado es una performatividad social que dentro del taller teatral comunitario deviene poética viva²¹.

A las experiencias que pueda compartir sobre mi convivencia y relación con el colectivo, las indagaremos buscando respuesta a las preguntas abiertas: ¿Qué acciones logran que este taller se sostenga? ¿Qué esfuerzos colectivos requieren habilitarse para llegar a cumplir una meta? ¿Qué esfuerzos colectivos les permiten continuar trabajando? Mi hipótesis propone que se sostiene debido a que los actos de cuidado al interior de la organización artística y administrativa del taller *Colectivo Lxs de Abajo* se abordan como performatividad poética del cuidado.

²⁰ Aquí utilizamos el concepto de realización escénica como lo traza Erika Fischer-Lichte para referir a prácticas de copresencia o medialidad física entre actores y espectadores (y que a partir de la pandemia se ha experimentado más ampliamente la copresencia o medialidad virtual) que materializan un acontecimiento que busca semiotizar algo de/en su entorno, y que cuenta con una esteticidad propia (Fischer-Lichte 2004, pp. 60-76).

²¹ En su mente quizá se arremolinan muchas preguntas y me da gusto. Consideren lo inmensamente creativo que es ese 'espacio lúdico de la creación colectiva' y lo frágil que es para nuestras vidas tener acceso a ese sitio de experiencia. ¿Qué necesita hacerse para cuidar de él? Animistamente hablando, como si fuese un ente vivo que surge entre tú y yo: ¿Qué tendríamos que hacer para cuidar de un espacio lúdico y mutuo de creación?

A partir de una revisión archivística del trabajo de Colectivo Lxs de Abajo, se plantea una perspectiva interdisciplinaria acerca de los problemas que enfrenta la experiencia comunitaria y explora cómo es que se deben pensar en los índices que dan cuenta de las virtudes y problemáticas de los programas de cultura teatral comunitaria. La lectura del trabajo no reportado que se conserva en el archivo y que ha tenido que realizarse para que los proyectos de la agrupación sucedan, busca rediseñar los índices pertinentes que nos informen sobre la salud, sostenibilidad y continuidad de los proyectos artísticos que promueve el estado.

El cuidado es cuidado es cuidado es cuidado

Aprendí el concepto de cuidado por una sobreexposición a éste; ya que solía ser nombrado como encuadre de una práctica consciente, pero cuyos límites resultaban insistentemente ambiguos.

El caso más patente fue durante la 38 Muestra Nacional de Teatro, en un debate en el marco del Encuentro de Reflexión e Intercambio, en la mesa de teatro penitenciario, donde Ángel Rubio (coordinador administrativo de *Free Family*, junto a Daniel Goldmann y Glenda Tejada, taller de teatro realizado en el Centro de Reintegración Social para Adolescentes del estado de Guanajuato, y también financiado por el FIC 2016, por medio de su programa Cervantino para Todos) decía que *la hermandad escénica* se lograba gracias al cuidado, descrito de una forma peculiar.

Al describir “otro tipo” de acercamiento al trabajo con las personas de la comunidad, un acercamiento estructurado éticamente, Rubio recuerda un desacuerdo con el director de la correccional acerca del texto de uno de los muchachos: “Hay que tomar decisiones, decisiones éticas y de cuidado, si nosotros neceamos [sic] y decimos – no, sí, di el texto – él se queda y él es al que le van a echar más meses, al que lo van a violentar, porque ya estaba amenazado. Entonces, nosotros desde esa manera, es

decir, ok, vamos a tratar de modificar algunas palabras en las que también cuidar de él, porque él se queda” (Rubio 2017).

Esto significa delimitar explícitamente la relación que sucede entre la gente de la comunidad integrada, y así expresar claramente el sitio del artista en el encuentro, dice Rubio con recelo: “No quisiera decirlo, pero sí era un – ay, vamos a ver –” en este punto el tono de Rubio en el video imita un tono voyeurista “– y nos decían – ay, no lo van a sacar, ay, véanlos, ay, si les contáramos su historia – me vale un cacahuete eso, porque siempre desde ahí nos empiezan a orillar a - vean cómo trabajan con la otredad -” aquí, en el video, Rubio usa un tono despectivo, y en su lugar propone “Nuestro modo de acercarnos es a partir de lo sincero, de lo honesto, a partir de los afectos, y sobre todo pensar en otro tipo de pedagogías en las que nosotros no somos el profesor, sino que somos un compa más, y si no lo vemos desde ahí, eres El Profesor”.

Sobre la ética de trabajo concreta, en el caso de *Free Family*, Rubio declara: “nosotros trabajamos a partir del cuidado, el cuidado entendido como vamos a cuidarnos como personas, también tiene que ver con el no exponernos, ir hasta donde queremos ir, ir hasta donde nosotros somos capaces de compartir. Eso también en términos de visibilidad” (Rubio 2017).

Si hacemos un análisis detallado de las declaraciones que él y otrxs coordinadorxs realizan, podremos observar una serie de continuidades discursivas acerca del ejercicio del cuidado que analizaremos un poco más adelante; sin embargo, comenzaré generando en ustedes la misma curiosidad que esta afirmación oscura me provocó cuando lo escuché en el Encuentro: Cuando hablamos de cuidado hay que entenderlo como cuidado.

El cuidado es cuidado y cuidado es²².

²² Hago referencia con esto al aforismo de Gertrude Stein “Rosa es una rosa es una rosa es una rosa”, en su delirante poema *Sacred Emily* (1913), donde la belleza de la caoba le hace pensar a la poeta en la belleza de la cosa aún cuando el nombre cambie; el cuidado es cuidado se llame como se llame, y también a su dramática interpretación por Nacho Cano en el

La tesis indaga en los modos, medios e instrumentos con los que esta estructura ‘taller de teatro comunitario’ busca consolidarse y sostenerse en el ejercicio de la agrupación CLA. Y tiene como hipótesis que son estas prácticas poéticas del cuidado, en su rasgo de acciones mutables de sostenimiento del bienestar al interior del instrumento ‘taller de teatro comunitario’, las que habilitan que las labores del taller se sostengan en el tiempo. Esto bajo un ideario autónomo que mira a dichas acciones escénicas como propias de la comunidad teatral, en términos autorales, identitarios, políticos y económicos.

Para reconocer esta colección de ideas en el trabajo de Un colectivo/Colectivo Lxs de Abajo (UC/CLA), se estudiarán los proyectos y realizaciones escénicas creadas por CLA. Al tiempo que se escriben estas líneas, el trabajo realizado por la agrupación asciende a siete realizaciones escénicas: *La ciudad* (2016), *¿Hace cuánto que no ves una abeja?* (2017), *Cómo llegar a Fuenteovejuna* (2017), *Quinces* (2018), *Presente, no nos llamen futuro* (2020), *la Hechizoteca* (2021) y *La conquista del pan* (2021), un festival de arte comunitario *Festival Lxs Diablxs* y un itinerante Centro Comunitario *La casita*.

Para esta tesis, observamos dos obras, *La ciudad* (2016), y *Quinces* (2018), con la intención de reconstruir, reactivar y rehabilitar ciertas memorias de las obras, por medio de una práctica de memoria que denomino Reactivación y que explico en la metodología.

La reactivación de estos proyectos tiene la intención, **como objetivo general de esta investigación**, de caracterizar las tareas realizadas para el sostenimiento del taller, esto es, los actos de sostenibilidad de una zona horizontal de creación común, dentro de la metodología de trabajo de Un

sencillo de Mecano de Una rosa es una rosa  Mecano - Una Rosa Es una Rosa (Videoclip) que asume que cualquier rosa puede herirnos, porque de amor podemos salir heridxs. Hay que cuidarnos del cuidado.

Colectivo/Colectivo Lxs de Abajo, en el desarrollo de sus procesos artísticos; tratando de resolver la pregunta: ¿Cómo son las tareas ejercidas en el trabajo del colectivo que sirven para el sostenimiento del taller?

En particular, nos interesa responder, por un lado, a ciertas preguntas de planeación (o preguntas al Extranjero²³): ¿Cómo son preparadas las acciones, si lo son, por la coordinación administrativa? ¿Cómo son presentadas ante la institución financiadora? Para tener como primer objetivo particular, identificar la claridad con la que son planeadas, presentadas y evaluadas estas tareas dentro de los proyectos institucionales a los que UC/CLA ha pertenecido.

Hay otro tipo de preguntas de ejecución (o preguntas sobre el Estar Aquí) que también resulta importante responder: ¿cómo se llevan a cabo dichas tareas en el trabajo de la agrupación? ¿Qué tipo de actividades se habilitan por estas prácticas? Y, ¿cómo encausan la producción del trabajo escénico? Las respuestas nos permitirán responder al segundo objetivo particular, que es describir a profundidad los modos con los que se llevan a cabo estos instrumentos performáticos en el trabajo construido por UC/CLA.

Y finalmente, quedan dudas respecto al impacto (O preguntas a nosOtros), sobre ¿cómo afectan dichas performatividades al resultado escénico? ¿Cómo son observadas por la comunidad teatral? ¿Cómo modifican las relaciones de la comunidad? Con cuyas respuestas trataremos de resolver nuestro tercer objetivo particular, es decir, reconocer los modos de creación y enunciación que ha ejercido CLA para disponer sus tres montajes escénicos, en torno a estas acciones de sostenimiento del proyecto.

1.1. El taller como instrumento en la didáctica artística

²³ Estas metáforas provienen de un análisis que Sara Pinedo (2018) desarrolló en el 3° Congreso Nacional de Teatro y que explicaré más adelante. Son bienvenidxs a volver a este punto una vez se haya explicado el tránsito.

Existen distintos modelos didácticos con los cuales se comparte y se construyen creativxs, espectadores y usuarixs de las artes escénicas. A diferencia de las prácticas formalizadas de enseñanza profesional de las artes, donde la prioridad en la relación con el estudiante está dictada por la constrictión a los instrumentos de evaluación; el modelo operativo del taller le ofrece al pedagogx y al educando la posibilidad de construir un espacio de realización donde la autoridad esté ligada directamente a la habilidad de compartir conocimientos prácticos.

Será por mi parte insistente que reconozcamos que en la reflexión del teatro comunitario no hay una comprensión rutinaria del arte que describa la cualidad de los objetos artísticos de acuerdo a su espectacularidad, innovación, refinamiento técnico y discursivo; pero tampoco debe verse como un objeto fijo dentro de la evaluación a partir de su funcionalidad como recurso social, o como representación social de las condiciones socioeconómicas presentes. En su lugar, pienso que hay en la reflexión sobre las artes comunitarias una diferencia sutil en el modo en el que se comprende el objeto artístico obtenido, como una herramienta de convivencia intergeneracional, intercultural, interracial. Una práctica del *entre*, que se comprende por la métrica de la distancia, o como dirá nuestro objeto de estudio, Colectivo Lxs de Abajo, “una filosofía del encuentro”.

La práctica de taller es una estrategia pedagógica que ha adecuado la práctica teatral para poder lograr la transmisión del conocimiento sin caer en el formalismo estricto de la educación “academicista” ni en el “vitalismo” del aprendizaje espontáneo que se da por el continuo trabajo en escena (lo que entre teatrerxs se denomina “aprender en las tablas del escenario”). Es una práctica experimental que se ha creado en torno a una certeza, tal como indica Raquel Carrió, “la idea del grupo o la entidad teatral como escuela, como ‘centro formativo’, lo cual supone, en principio, una activa relación de la teoría y la práctica” (1996, p. 16).

Revisando las opiniones de diferentes practicantes de esta práctica, podemos reconocer que esta ‘construcción de un territorio para el encuentro como centro formativo’ tiene varias dificultades. En primer lugar, respecto a la idea de que toda práctica teatral supone una comunidad que la realiza (la imaginación de un “*entre nosotrxs*” funcional), Ángel Rubio, en representación de la agrupación *Free Family*, plantea un problema a esa comunidad construida al interior de la práctica teatral, en su participación en el Encuentro de Reflexión e Intercambio de la 38 MNT: “en el proyecto de Enrique V trabajamos a partir de los afectos, trabajamos a partir de construir una comunidad en la que los chicos y nosotros éramos un igual; desgraciadamente es real que nosotros nos íbamos” (Rubio 2017). ¿Cómo abordar el trabajo de una comunidad que trabaja en torno a un proyecto teatral si no estaremos en ella de forma continua?

Ante esta pregunta, Micaela y Daniela de Proyecto Perla²⁴ exhiben una respuesta valiosa: “No hacemos un teatro didáctico que se coloque por encima del niño, en una relación vertical de poder, no sabemos más que ellos, no buscamos darles ninguna respuesta, sólo compartir preguntas, que son también las nuestras, y desde ese lugar estar, pensar, jugar, sentir juntos” (Arroio & Gramajo 2016). Construir el presente en común de forma horizontal para generar un encuentro junto a los otros y las otras (lxs otrxs).

¿Y entonces cómo se plantean estas preguntas de forma horizontal? Hablaremos en la presentación de la teoría estructural de Colectivo Lxs de Abajo, que lo primero que debe suceder es la explicitación de las condiciones de encuentro y con ello desmitificar los intereses que tiene la

²⁴ Proyecto Perla es un colectivo de creación de teatro para niñxs y que funciona dentro del círculo del arte con apoyos de Amnistía Internacional, entre otros financiamientos, e integrado por Daniela Arroio y Micaela Gramajo (entre otras personas). Rescatamos ideas de su participación en la mesa de teatro para jóvenes audiencias, acontecidas en el Encuentro de Reflexión e Intercambio en la Muestra Nacional de Teatro 2017, en San Luis Potosí, San Luis Potosí.

coordinación administrativa (y la que arrastre del estado como proveedor del recurso). Ese reconocimiento del extranjero se encarna en la escucha atenta.

El artista e investigador Luis A. Ávila, de la agrupación *Taxini, teatro para sordos*²⁵, lo dice al comienzo de su ponencia al presentar el fragmento de la 27° carta a Tomasito:

“En veces, hay que aprender a cerrar el hocico.

En veces, Tomasito, hay que aprender a callarse, a cerrar el hocico,
y escuchar el pulso del monte, el canto del camino.

Sólo así, Tomasito, la milpa, el pájaro, el río
te dirán su verdadero nombre”.

Explicando más adelante el sentido de esta figura poética: “el siguiente paso fue aprender a escuchar, mi aprendizaje empezó cuando les vi discutir una vez”, y narrando el conflicto entre dos mujeres por un enamorado, señala “detecté un patrón, cuando una movía las manos, la otra, a pesar de su estado emotivo, no se movía; prestaba atención a las manos de la otra, como si su vida dependiera de ello” (Ávila 2019).

Decíamos que Rubio declara, “nosotros trabajamos a partir del cuidado, el cuidado entendido como ‘vamos a cuidarnos como personas’, también tiene que ver con el no exponernos, ir hasta donde queremos ir, ir hasta donde nosotros somos capaces de compartir. Eso también en términos de visibilidad” (Rubio 2017). Esto es, posicionar una vulnerabilidad mutua como el criterio desde el que surge el encuentro.

²⁵ Taxini es un proyecto de teatro para sordos que surge en 2015, como parte de los talleres de integración social para personas discapacitadas por medio del arte, que propone la Asociación Civil “Realizarte, educando, arte y formación para la discapacidad”; como un taller productivo “que pretendía ofrecer a los asistentes un espacio de desarrollo humano y profesional. Formarles dentro de un oficio” (Ávila 2019), coordinado por Luis A. Ávila.

Por ello, el criterio de la escucha es fundamental para el trabajo de *Free Family*, quienes en la búsqueda de pensar el sistema penitenciario más allá de las reglas de la legalidad que tienen a los jóvenes de la correccional de León, encerrados, se enfrentan con que “Como el mismo sistema nos dice quiénes son los malos/la otredad, cuando hablamos de la otredad es siempre desde el artista y la misma sociedad – Ah, vamos a trabajar con los pobres –; primero, nosotros pensamos también desde nuestras violencias, pensamos también desde este momento en el que nos encontramos, para trabajar y también construir. Si nosotros le seguimos el juego a la etiqueta del delincuente, me parece que ahí estamos cayendo justo en la misma trampa del sistema” (Rubio 2017).

Dice Luis A. Ávila, “Hay una relación que complementa los aprendizajes que yo he tenido con los aprendizajes que he propiciado y compartido”, y al pensar en el resultado, “ver en escena una ficción que trasciende lo didáctico, donde se materializa y se visibilizan los conflictos de su comunidad, tras la función vivenciamos cómo el teatro ha transformado la vida de las personas sordas en el país, siendo el teatro ahora sí un unificador de personas, idiomas y lenguajes que visibiliza y amplifica su lucha” (Ávila 2019).

Este estudio devela que, para grupos de teatro comunitario financiados por instituciones públicas, hay un interés común en las coordinaciones administrativas – las personas beneficiadas por la institución como coordinadoras del proyecto – por crear instrumentos y técnicas que prevengan que la estructura de poder que les legitima se replique al interior de las agrupaciones y talleres de teatro comunitario. La modificación nominativa es la primera visible: Se abandona el término beneficiario, para pensarles como integrantes, miembros, participantes.

La propuesta en común que observamos de estas agrupaciones estudiadas es hacer de ese problema una tarea de la agrupación, siendo una primera propuesta escénico-política la concepción de una comunidad teatral integrada por la gente reunida en torno al proceso artístico (Proaño 2013, p. 33) .

La finalidad es propiciar que el beneficio obtenido por el trabajo escénico sea para esta unidad colectiva, y con esto procurar la continuidad del proyecto y evitar que haya una extracción de las habilidades creativas de la comunidad por parte de la coordinación artística, para beneficiar su situación en el campo de las artes.

Los instrumentos contruidos para a su vez construir a esta identidad se caracterizan por ser dispositivos para reconocer la diferencia y transferir el poder asignado institucionalmente: Actos de escucha (Ávila 2019, Rubio 2017), tácticas de deriva, extrañamiento de lo cotidiano para encausar el encuentro creativo – en contenidos, técnicas y estructuras discursivas – (Pinedo 2020), estimulación de preguntas y cuestionamientos (Arroio & Garmajo 2016), así como la delimitación explícita de la relación de poder al interior de la comunidad teatral (Rubio 2017, Pinedo 2020) o la activación de procesos de fortalecimiento de autonomía económica y discursiva de la comunidad teatral respecto de las capacidades de gestión de la coordinación artística (Avila 2019, Pinedo 2020).

1.2. El proyecto de Un Colectivo/Colectivo Lxs de Abajo

¿Por qué *Colectivo Lxs de Abajo*? Colectivo Lxs de Abajo es una práctica de teatro comunitario de corte institucional que ha hecho mucho ruido en el mundo del teatro mexicano en los últimos años. Para cuando tuve conocimiento de esta agrupación (contaré un poco más abajo a fondo esa experiencia), ya era un grupo consolidado y su coordinadora administrativa, Sara Pinedo, era presentada en las Mesas de Reflexión en Torno al Teatro para niñez y jóvenes (2020) como una figura icónica para el trabajo de teatro con infancias y juventudes.

Es un caso que ha sido presentado como ejemplar en diferentes plataformas oficiales, y que surge, aunque ya no se mantiene económicamente, del Festival Internacional Cervantino (FIC), un

programa de mediano alcance de la política cultural de Estado, en su proyecto de vinculación social – Proyecto Ruelas 2016.

Más allá de las participaciones que la agrupación ha gestionado por su parte, Sara Pinedo ha sido invitada a hablar sobre la agrupación en dos emisiones de la Muestra Nacional de Teatro (2018, 2020), el 3° Congreso Nacional de Teatro (2018), y las Mesas de Reflexión en Torno al Teatro para niñas y jóvenes, organizadas por la Cátedra Bergman de la UNAM, en ésta última siendo nombrada por el coordinador Jorge Dubatti, como una de “las tres chicas superpoderosas”²⁶ en el tema del teatro comunitario para niñas y jóvenes, junto con Arcelia Guerrero y Luisa Pardo (Teatro UNAM 2020, 16’55”).

Por otro lado, me interesa por una cualidad que llamaré *nomádica*, en tanto que la agrupación no deja de cambiar de mecenas, en términos económicos y administrativos, pues obtiene su recurso de diferentes instancias gubernamentales sin ser el programa cultural *de planta* de alguna de estas instancias, sino en una relación de mecenazgo más parecida a la que tienen las agrupaciones artísticas con la institución gubernamental.

La decisión de estudiar un taller de teatro comunitario que no está vinculado únicamente a una política de desarrollo social, sino a varias políticas culturales, nos permite observar un caso donde la tensión entre la comprobación de resultados ante la institución y la práctica artística es baja, lo que habilita a la agrupación a experimentar con los procesos que viven durante las realizaciones escénicas comunitarias, ante esta libertad precarizada de su fuerza de trabajo.

En términos físicos, la agrupación es nomádica pues ha tenido que cambiar 4 veces de recinto y aún no encuentran un lugar fijo que pueda llamar suyo, para hacer de salón de ensayos y espacio para

²⁶ A mí también me generó repelús cuando escuché esta forma de describirles; es, sin embargo, una joya de descripción acerca de la imagen pública que se experimenta cuando se busca información sobre el trabajo que realizan las tres mujeres presentadas en dicha mesa. Para bien y para mal, hay mucho ruido de fondo al investigar acerca de sus trabajos.

funciones. Y en términos creativos utiliza la técnica de la deriva situacionista²⁷ para crear comprensiones de la colonia.

Ese nomadismo nos permitirá observar una relación poco convencional entre lo que llamo *coordinación administrativa* y la *coordinación artística* de un proyecto de teatro comunitario. Esta distinción trata de evidenciar el encuentro creativo de campos sociales distintos, pero que operan en conjunto, *un colectivo/Colectivo Lxs de Abajo*.

Por un lado, *Un Colectivo* (UC) es una agrupación teatral que opera en las ciudades de León, Lagos de Moreno y Guadalajara, compuesto por Sara Pinedo y Cuahutémoc Vázquez – esta pareja es quien coordina a la agrupación –, además de integrantes *nómadas* como lo han sido Paulo Olvera, Dinorah Medina, Viridiana Gómez, Miguel Field, Cristian Aravena, Brian Smith Hudson, Antonio Arredondo “Furcio”, Soledad Escobedo, Fernanda Escobedo, Ana Ruiz Mejía y Diana Echaury. El equipo de trabajo se extiende o reduce de acuerdo a las necesidades de los proyectos, y el paso del tiempo ha transformado a ese equipo de trabajo de diferentes formas y por diferentes motivos. Cada vez más, chicxs de San Juan de Abajo participan en este proyecto que les involucra de otra forma y les contacta en un círculo del arte de otra forma.

El último trabajo de la agrupación es la obra/instalación llamada *Civil*, que explora el sentido de la militarización en la vida pública por medio de una colección de juegos populares intervenidos para reflexionar sobre el universo complejo de ser un civil a diferencia de un uniformado.

Cuando surge la agrupación se llama Colectivo Alebrije (de hecho, cuando la investigadora Shaday Larios (2018) se refiere al primer proyecto de Colectivo Lxs de Abajo, se referirá más bien al Colectivo Alebrije); de ahí, cambiará el nombre a *Un Colectivo* donde el juego de palabras que

²⁷ La deriva situacionista es la técnica de crear recorridos continuos por sitios distintos de la ciudad para crear una comprensión de su naturaleza psicogeográfica: Los lugares, los espacios afectan a lxs individuos.

componen este nombre – “creación de un colectivo” puede referirse a cualquier colectivo – convoca a un ejercicio de minorización como el que propone val flores (2021) para buscar una atención mayor en las acciones que se realizan y no a la competencia por la mayúscula que agrega en el nombre tener un lugar en el campo institucional de las artes o la academia.

Por su parte, *Colectivo Lxs de Abajo* (CLA) es el taller de teatro comunitario, de la colonia San Juan de Abajo, generado en 2016, por el Festival Internacional Cervantino en su 44° Edición, a través del *Proyecto Ruelas: transformación social a través del teatro*, que coordina administrativamente UC y cuya coordinación artística es parte de lo que buscamos comprender por su cualidad de consolidación colectiva.

La coordinación artística de CLA la componen, de acuerdo al programa de mano de la 40° Muestra Nacional de Teatro, en su presentación de *Como llegar a Fuenteovejuna* (la obra que ha contado con más gente en escena), Abraham Servín Rodríguez, Adriana Rodríguez, Ana Gabriela Olmos Blanca, Ana Guadalupe Ruiz Mejía, Ángel Daniel Basaldua González, Ángeles Mejía, Antonio Arredondo “Furcio”, Brayan Zavala Villalobos, Daniel Vega Ibarra “Cuts”, Fernanda Guadalupe Escobedo, Jaime Servín, Jaime Servín Rodríguez, Jonathan Arredondo, Gabriela Montserrat González, María Soledad “Coco” Hernández Martínez, María Soledad Escobedo, Miguel Field Cerna, Miriam Servín Rodríguez, Paola Martínez Guerra, Ulises Mireles y Yuliana Escobedo Hernández, además, se encuentran Danna, Alondra, Carlota, Karina, Eduardo, Ruby “Xhoda”, “Doesk” e iré comentando de más personas integradas. Se pueden observar algunas relaciones fraternales y parentales entre sus integrantes.

Quiero observar en esta agrupación de teatro comunitario el modo local y efímero (eso que líneas arriba denominé como nomádico y secular) en el que se resuelve momentáneamente un conflicto histórico respecto de los talleres de teatro comunitario – que analizaremos en el primer capítulo –, entre

la legitimidad de la coordinación administrativa, al ser financiada por el Estado y tener que atender a dichas lógicas estadistas, y el sostenimiento de la coordinación artística, como suceso poético que produce realizaciones escénicas y políticas.

1.2.1. La filosofía del Encuentro

Recupero esta idea de algunas reflexiones que Sara, Cristian y Cuauhtémoc realizaron en su momento durante el 3° Congreso Nacional de Teatro (llevado a cabo en CDMX, en 2018), cuando escuché la ponencia que Sara Pinedo expuso, denominada “Hacia una filosofía del encuentro en el teatro comunitario: Colectivo Lxs de Abajo”, y que me llevaron a considerar pertinente realizar una investigación a detalle sobre el trabajo de la agrupación.

UC/CLA critica el modelo de taller de teatro comunitario que sigue operando en México, por extraer el capital social y cultural del esfuerzo creativo de las comunidades de forma homologada, sin propiciar su desarrollo y de acuerdo a una estructura colonial; proponiendo en su lugar un modelo que parta del reconocimiento de la diferencia de clase – lo que llamarán, ser extranjero –, y que dedique tiempo a la construcción de espacios poéticos de encuentro entre extraños, con las que puedan superar esas extrañezas.

De aquí que, para la práctica de UC/CLA, Sara concibe al teatro comunitario “como una estrategia para la democratización de la cultura en donde se promueve la participación ciudadana y el ensayo de posibilidades frente a problemáticas comunes; como un espacio para el pensamiento crítico, que da lugar a cuestionar las circunstancias sociales, económicas y políticas que acontecen” (Pinedo 2018a, 85; así como Pinedo 2018b, 10’ 32”).

En dicha ponencia, UC/CLA se planteó una pedagogía para pensar el encuentro definido como “un ser y estar con otro para crecer en común, donde se privilegia el vínculo, la confianza y el autoconocimiento: quiénes somos y dónde estamos (...) Con un sentido de reconocimiento y pertenencia” (Pinedo 2018a, 86), un “domicilio existencial en el que cada uno puede sentirse seguro” (Pinedo 2018b, 11’ 25”). A tal encuentro lo distinguen en tres unidades: “El extranjero”, “usted está aquí” y “la construcción del NosOtros” (Pinedo 2018a, 87-89). Usaremos esta estructura como guía reflexiva.

El sitio del extranjero se concibe como un punto de inicio. A partir del reconocimiento de la agrupación UC, “reconocemos que esta no es una visión que haya surgido de los habitantes de la colonia San Juan de Abajo, que este proyecto no se origina de un impulso común de entre los vecinos de la colonia, que no compartimos el código postal, y que no encontramos en ellos desde el primer acercamiento el deseo de hacer teatro” (Pinedo 2018a, 86).

Para afrontar esta realidad, se plantea el momento “usted está aquí”, definido como “un proceso de autoconocimiento, donde trabajamos el extrañamiento de lo cotidiano y generamos un espacio crítico del entorno a partir de sus actores, de su historia no oficial, de ejercicios de memoria e imaginación, capaces de detonar un sentido de pertenencia y revaloración de la identidad” (Pinedo 2018a, 88).

En la Muestra Nacional de Teatro 2018, Sara Pinedo presentó durante el Encuentro de Reflexión e Intercambio, en la mesa de Teatro social, popular y comunitario, un taller público que puede ser consultado en streaming, donde se pueden observar algunas tácticas realizadas para lograr el extrañamiento y reencuentro con lo cotidiano (Pinedo 2018b).

Finalmente, el *NosOtros* es concebido como una construcción declarada: “a partir de aquí somos un cuerpo colectivo que como una arquitectura de fuerzas determina un nuevo sentido de la

escena teatral y social, indisolublemente ligada a lo político”, para concluir que “este fenómeno solo se propicia desde una horizontalidad de las relaciones, en la que es posible la colectivización de conocimientos de diversos oficios y disciplinas, y principalmente, la suma de voluntades” (Pinedo 2018a, p. 89).

A pesar de que no es señalado explícitamente por la agrupación en su ponencia, valga reconocer que este *NosOtros* es construido como una ficción²⁸; el *NosOtros* suspende la incredulidad ante la diferencia del extranjero, como decisión para tener la audacia de interpretar a un cuerpo colectivo, a partir del posicionamiento de una vulnerabilidad mutua como el criterio desde el que surge el encuentro.

Esta horizontalidad y esta vulnerabilidad requieren pensar en las acciones que se realizan para sostener ese espacio ficcional en el que se declara audazmente que existe una comunidad insólita, inédita y, sin embargo, actual, presente. Estas acciones organizadas poéticamente son acciones de cuidado.

Esta declaración del *NosOtros* que tiene como primera función crear a la comunidad como un espacio de colectivización de conocimientos y suma de voluntades, que se construye horizontalmente como una ficción permanente, y a la cual he decidido llamar *comunidad teatral*, es un posicionamiento micropolítico sobre la relación de autoridad/autonomía que el taller le permite administrar a la coordinación.

Me parece importante operar una investigación (una máquina provocada para satisfacer un intrincado deseo de saber) en torno a este tema para reconocer si, al construirse tal conflicto como una tarea pública/escénica del encuentro, los *momentos de cuidado* aportan un contexto para los *fenómenos*

²⁸ Entendida la ficción como “suspensión deliberada de la incredulidad, decisión para aceptar la audacia” (Montes 1999, p. 24).

transicionales públicos que entran a, y se consolidan en, *escena* (las realizaciones escénicas resultado del taller); reconocer también si los momentos de encuentro y compañía transforman a las obras; y cómo su calidad poética ha crecido en tanto que ese cuidado se toma como condición para el espacio creativo emancipado que es el espacio del taller y de la ficción²⁹.

Esto es, el que dentro de la misión integral del teatro comunitario (más allá de las intenciones concretas de cada agrupación ante sí misma o ante el Estado, más allá de las obras que cristalizan los resultados) se requiere construir, crear, imaginar y sostener un espacio en común, el cual operadores y beneficiarixs consideren como mutuamente propio, donde dejen de ser operadores y beneficiarixs, y pueda surgir un proceso en común, sin importar su denominación estilística o disciplinar. Sara Pinedo lo expresa como “El teatro comunitario tiene como *meta uno* la de generar comunidad. Todo lo demás serán acciones en pro de la misma. *Hay que olvidarse del teatro*” (Pinedo 2016, s.n. El resaltado es mío).

Podremos apreciar que el gesto escénico que describe la agrupación para situar el taller en el territorio se podría incluir dentro de “Los métodos interpretativos, las políticas democráticas y la ética comunitaria feminista de la [auto] etnografía performativa” (Denzin 2015, p. 226), que el etnógrafo Norman K. Denzin denomina como *una política pública cultural*: “Dentro del espacio de esta nueva política cultural performativa, una imaginación democrática radical redefine el concepto de participación cívica y ciudadanía pública. Esta imaginación convierte lo personal en político” (Denzin 2015, p. 227).

²⁹ Yo amo profundamente un concepto del teatro participativo y el psicodrama que es *el tele*, este concepto describe a la red de técnicas y habilidades para crear el espacio conjunto que habitamos para crear. Creo que ese espacio es poéticamente equivalente al espacio para la ficción que ofrece el taller de teatro comunitario para las comunidades y colonias informales. Lo que estamos buscando, de cierta forma, es *el tele apropiado para el teatro comunitario*.

Para definir ese concepto de política pública cultural, seguimos a Nivon (2008) al determinar, primero, a qué llamaremos una política, a la cual consideraremos como una acción con metas asignadas a larga, mediana o corta duración; y que conserva diversas cualidades de lo político, que Nivon abreva en tres: 1. Es una práctica pública, entendiendo público como aquello que es de uso común, visible y accesible. 2. Se organiza para alcanzar ciertas metas u objetivos. 3. Una práctica política implica al poder; “es decir que para el logro de las metas públicas se requiere la intervención de sujetos o instituciones que tienen capacidad de conducir la acción colectiva” (Nivon 2008, p. 2). Así, llamamos a una acción como política pública cuando ésta sea orientada a metas determinadas hacia un bien *público* e involucra un poder diferenciado de los individuos del grupo en cuestión.

Tal como explica a detalle Joan Tronto (1993), las éticas comunitarias feministas, a las que se refiere Denzin, han abordado el concepto de cuidado como el término central de su accionar. Tronto reflexiona, al igual que Denzin, que el concepto de cuidado debe pasar de ser un término sobre lo íntimo, para referirse a una política pública que integre el régimen político. Y Suely Rolnik (2019) reflexionará sobre los rasgos diferenciados de esas prácticas políticas como una dimensión distinta de los debates sobre “la administración pública”, sino como una dimensión denominada *micropolítica*.

Observo en este ejercicio de UC/CLA, una muestra de una política cultural que ejerce al cuidado como un modelo estético, ético, democrático e interpretativo para el desarrollo de talleres de teatro comunitario, cuyos resultados tienen a la construcción del encuentro como origen de la potencia creativa que se verá nutrida con el taller.

1.2.2. Una visita a una página web de un colectivo

Un colectivo, en su página web principal, declara que es una agrupación artística que apuesta por una escena generadora de convivencia, que ayude a la resignificación de espacios públicos, con un criterio

de horizontalidad en la relación entre quien crea y quien especta, y ve con especial interés los procesos de memoria y comunitarios, para “la exploración de la escena liminal, el teatro político y sus vínculos con el espacio físico público desde una perspectiva de género y derechos humanos” (Un Colectivo, s.f.). Actualmente, se compone de cuatro proyectos operacionales que son coordinados por Un Colectivo³⁰. Estos son:

1. *Érase una vez RAP* (E1VR): Festival de rap y literatura que se realiza con el apoyo de la Feria Nacional del Libro de León (FENAL), promovido por Antonio Hernández “Furcio” (Integrante de UC/CLA), el festival convoca a jóvenes MCs y raperos de la ciudad a escribir una pieza a partir de obras literarias. Se ha realizado por 5 años.
2. *Un colectivo*: Como el proyecto de creación colectiva de la agrupación, donde no se involucran necesariamente otras personas o comunidades, más que el equipo creativo ya mencionado, y que ha realizado 12 montajes hasta la fecha: *Prohibido* (2009). *The road to el fin del mundo* (2012). *Aparte* (2013). *Monólogo para 2 actrices y un cerdo con gastritis* (2014). *Acapulco Lost* (2015). *La hija de Lennon* (2015). *Pigman* (2016). *Picnic* (2016). *La pepena* (2018) *Civil* (2018). *Breve Historia de la Incivilización Humana. Tomo II* (2020) y *Los Fines* (2020). En la renovación que la página web tuvo en 2021, estas realizaciones se nombraban como *Colectivo Alebrije* siendo la sección artística dentro de la página de la agrupación, y ahora se considera a todos estos trabajos como realizados por Un Colectivo.

³⁰ Hubo un cambio durante 2021 de la página web, y antaño incluía otros proyectos que también ha realizado la agrupación. Se conservan en esta nota las descripciones de esos proyectos ya no incluidos dentro de las acciones actuales realizadas por la agrupación, como registro histórico. **La comuna**: Un encuentro de creadores y creadoras de teatro llevado a cabo en la ciudad de León durante los años de 2012 a 2015. **Teatro del Puerto**: Es el primer colectivo de teatro comunitario, financiado originalmente por el Festival Internacional Cervantino, en su emisión 42, a través del Proyecto Ruelas 2014 – proyecto de transformación social por medio del teatro –, con pobladoras de Puerto de Valle, Salamanca, Guanajuato. Han realizado, con la misma estrategia de resignificar obras clásicas, en este caso del teatro, con el lenguaje localizado de la comunidad, dos obras *Todos somos Calibán* (2014), creada a partir de la obra de *La Tempestad*, de Shakespeare; y *DAMAS* (2015) partiendo de la obra de Lope de Vega, *La dama boba*. Su último trabajo fue una gira de *DAMAS* por el estado de Guanajuato en 2019. Esta agrupación, actualmente es coordinada por la artista Lorena Wolffer.

3. Colaboraciones: Para referirse al trabajo que se ha hecho con otras agrupaciones, como con *Centro Centro* en su proyecto *La reina de lagos* (2020).

Por su parte, Colectivo Lxs de Abajo es un colectivo de Arte Comunitario que surge del Proyecto Ruelas 2016 – proyecto de transformación social por medio del teatro – financiado por la 44ª emisión del FIC, integrado por habitantes de la colonia San Juan de Abajo, de la ciudad de León. Este colectivo está integrado intergeneracionalmente y tiene la intención de crear y vincular una identidad de la colonia por medio de las artes urbanas y el teatro.

Siendo la base de la economía de la colonia principalmente la albañilería, la agrupación estuvo construyendo un centro cultural comunitario con material de reuso y deshecho del área de la construcción; sin embargo el espacio les fue solicitado y estamos ya en la quinta sede del espacio.

Ha realizado 7 montajes hasta el momento:

1. *La Ciudad* (2016), su primer trabajo, fue apoyado por el Proyecto Ruelas, que, a partir del libro de *La ciudad de filigrana*, busca construir y distinguir las características de la colonia San Juan de Abajo como espacio urbano y como signo para sus habitantes, dentro de la ciudad de León (un ejercicio de deriva para encontrar la iconografía y la sonoridad de la colonia).
2. *Hace cuánto que no ves una abeja* (2017), esta vez apoyados por el Instituto de Cultura de León, es un montaje ecléctico en su técnica, donde los niños y niñas de San Juan de Abajo discuten sobre la situación ecológica y política que observan en su colonia. Es la primera “obra de teatro” con un guión creado colectivamente y donde se incluye rap, juegos y pequeñas escenas narrativas.
3. *Cómo llegar a Fuenteovejuna* (2017), de nueva cuenta apoyados por Proyecto Ruelas, hace una relectura del clásico de Lope de Vega, Fuenteovejuna, a partir de ejercicios del teatro de las personas oprimidas, para crear un enunciado público, íntimo a las condiciones de la colonia. De

aquí y en adelante, la preocupación sobre el cuidado y resguardo de lxs integrantes será una práctica explícita al interior de la agrupación³¹.

4. *Quinces* (2018), que repite igualmente el apoyo del ICL, en el cual las ahora adolescentes se cuestionan por el ritual de integración a la vida adulta y los riesgos y peligros a los que se enfrentan como juventud vulnerada sistémicamente. Esta obra no sólo ha tenido una versión digital, sino que se ha presentado en el circuito nacional, siendo un momento significativo su participación en la 42 Muestra Nacional de Teatro 2022, y también internacionalmente, con un viaje a Argentina.
5. *Presente. No nos llamen futuro* (2020), obra realizada durante el Gran Confinamiento, como instalación y performance en los terrenos baldíos de la colonia. Mezcla un entrenamiento de habilidades de circo, con una escenografía experimental con material de reuso, para hablar sobre la relación que se tiene con la institución escolar.
6. *Hechizoteca* (2021), ejercicio realizado para la segunda emisión de Acción + Aislamiento, coordinado por la UNAM, y consistió en una convocatoria para crear acciones pequeñas y alegóricas sobre cosas que se añoran de la vida previa a la pandemia, denominados como hechizos.
7. *La conquista del pan* (2021), una obra performativa que se realizó en torno al conflicto entre el trabajo remunerado y el trabajo no remunerado de las mujeres de la colonia.

³¹ Realizamos con la Dra. Ximena Gómez un artículo reflexionando sobre los mecanismos que opera la obra para abrir un escenario de cuidado en dónde pensar en las causas de la actividad política, a partir de los relatos de abuso y los actos de unidad sobre los que se prefigura una comunidad, a partir del gesto de la ironía; el artículo llamado "Llegar a Fuenteovejuna: Una reflexión deleuziana sobre la ironía como gesto de legitimación de la revuelta, en el trabajo de Colectivo Lxs de Abajo" y tiene un boceto videográfico en mi cuenta de YouTube:  "Como llegar a Fuenteovejuna" - Una reflexión irónica sobre la posibilidad de la rebelión. (Revisado 10/11/23). El cual puede revisarse en Chamorro Escalante, Coca Izaguirre, Rangel Muñoz 2023, pp. 91-114

De la misma forma, han realizado un festival de arte comunitario llamado *Festival Lxs Diablxs* (2020), que consistió en un festival de corta duración, en octubre de 2020, entre la primera y la segunda ola de contagios de la enfermedad Covid-19, donde los grupos que asistieron a la colonia San Juan de Abajo fueron los únicos invitados y el resto de público consistió en la población de la colonia, ofreciéndose talleres y funciones en los terrenos baldíos de la colonia.

1.2.3. Localizando la colonia de San Juan de Abajo

Mi revisión de la situación de la colonia fue realizada para mi visita al Festival *Lxs Diablxs*, para el cual tenía que reconocer, ¿a dónde estoy yendo? ¿Cuáles son las características geográficas y demográficas de la región? ¿Cuáles, sus afectos y afecciones? ¿Qué emociones se forjan ahí?

Mientras avanzaba en el autobús que me dejaría en la ciudad de León, hojeaba un libro sobre la historia de Guanajuato en el que se reconocía la alta densidad poblacional del estado, “según datos del censo de 2000, entonces vivían en la entidad 4,663,032 personas. A lo largo del siglo XX, la población creció y el número de habitantes por kilómetro cuadrado se mantuvo entre los mayores del país” (Blanco, Parra & Ruíz Medrano 2010, p. 236). Ahora que han sido publicados los resultados del censo poblacional del 2020, y de acuerdo a la ficha estatal de censo creada por el Instituto de Planeación de Estadística y Geografía del Estado de Guanajuato, vemos que la población creció hasta los 6,166,934 de habitantes (IPLANEG 2020). En 20 años, el estado tuvo un crecimiento poblacional de poco más del 32%.

De estos, 1,721,215 habitantes (El 27.9% de la población de Guanajuato), viven en el municipio de León, donde se encuentra situada la colonia San Juan de Abajo. Al rastrear la población que tiene en concreto la ciudad de León, como cabecera municipal, me encontré con una información interesante para nuestro caso: En las presentaciones que hace el Instituto Municipal de Planeación del censo, se

aclara la delimitación de la cabecera municipal a través del siguiente mapa, donde se señala que la población de la ciudad de León es de 1,579,803 habitantes (IMPLAN 2020). Esta delimitación resulta significativa pues determina el límite sureste de la ciudad en el boulevard Timoteo Lozano que corre junto a la vía del ferrocarril. Del otro lado de la vía, encontramos San Juan de Abajo.

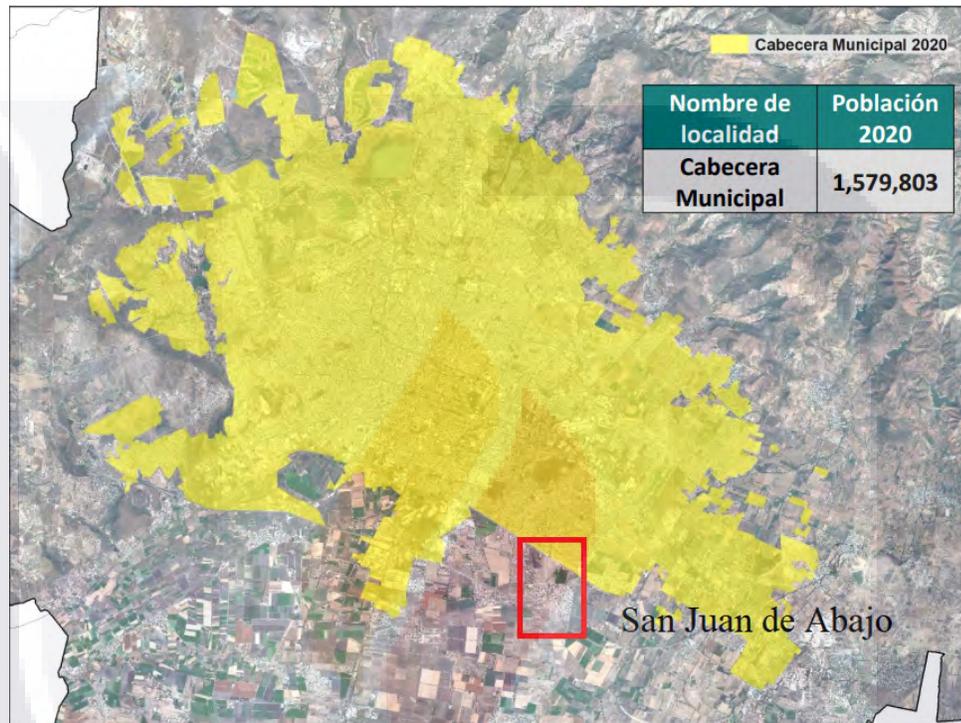


Imagen 1: Delimitación de la cabecera municipal con San Juan de Abajo resaltado (Fuente: IMPLAN 2020)

En el trabajo previo al montaje de la primera obra del Colectivo, *La Ciudad (2016)*, el entonces Colectivo Alebrije (Sara, Cuau y Paulo), se entrevistan con el encargado de Vinculación Comunitaria del Centro Comunitario de la Fundación León que se presenta como Gerardo. Uno de sus encargos era poder entender la mancha urbana que es San Juan de Abajo. La afirmación con la que Gerardo presenta la colonia es significativa para poder entender la situación constante que vive la colonia: “Estoy empezando un mapeo, y el mapeo, pues... Tengo uno de INEGI, tengo uno de la colonia, tengo otro de

IMPLAN y ninguno coincide, todos son diferentes, para empezar” (ARCHIVO CLA, ARCHIVO DE VIDEO: 000000, 00’29”).

Al aparentemente no pertenecer a la cabecera municipal, la relación de San Juan de Abajo, que cuenta con 7,559 habitantes, con el resto de la ciudad es de abandono significativo. Si el censo marca que el 96.11% de lxs leoneses tienen agua, la colonia es parte de ese 3.89%, donde para tomar agua es necesario comprar una pipa o ir a algunas de las llaves públicas.

Una pequeña y acuosa nada

(Dos recuerdos respecto a *Colectivo Lxs de Abajo*)

El [primer recuerdo](#) es de una escena de *Cómo llegar a Fuenteovejuna* que funge como una reflexión sobre la fundación de la colonia. El cartel de *No parar* es detenido por Brian Ramos en un punto del parque de la Piedra Lisa, Colima, avisando al público que este es el sitio para la siguiente escena, cuatro mujeres de la agrupación toman las palas y escenifican el trabajo de mezcla de cemento. Después de un rato, mientras que Coco y sus hijas, Lupita y Soledad, mantienen el ejercicio, Gaby toma el megáfono y nos cuenta – En el principio, la tierra era una y era verde, lo que hoy es San Juan de Abajo eran sembradíos, propiedades de doñas y dones. Don Juan, Don Jorge, Doña Juana y Doña Dolores le daban trabajo a mujeres y hombres, y le pedían a la lluvia caer sobre sus maizales. Un día de mala cosecha, los dones empezaron a vender pedazos de tierra, a contado y a pagos, ofertas de seis terrenos por veinticinco mil y terrenos de cinco mil. – Un hombre a mi derecha se recuesta en un árbol repleto de hormigas y le ayudamos a quitárselas de encima; en la obra, la batucada que nos acompaña marca un ritmo marcial – Donde crecía el maíz, comenzamos a crecer más mujeres y hombres. Vino el agua desde el cielo, pero no encontró ni campo ni maíz... – Las voces de otras personas de la calle se

hacen más presentes y se superponen en el recuerdo, pero he leído cómo terminan esos textos – ... y ya sin verde, comenzó a mezclarse la tierra con el agua e hizo caminos de lodazal, que era preferible navegar que caminar. Hasta las rodillas llegaban las aguas espesas que se volvían piedra. Hombres y mujeres de piedra parados en el camino como postes sin luz que un día de mucho sol tomaron cincel y marro, pico y pala, y desenterraron sus piernas, sus pies, sus plantas. – Ese recuerdo me hace rememorar mi propia experiencia pernoctando en la colonia.

Durante el festival, me hospedé en una casa que rentamos junto con Sara y Cuauhtémoc, y en la que se hospedaría todo el equipo de UC que no viviese en la colonia (En total seríamos ocho personas – Sara, Cuauhtémoc, Dinorah Medina, Diana Echaury, Cristian Aravena, Brian Ramos Smith y Benjamín Rubio – viviendo los días del festival, yo estuve solo, sin más personas, en ese espacio del 18 al 21 de octubre), pagamos junto con ello todo un tinaco para uso de limpieza personal; mientras que, para hacer correr el agua en los baños, prefería tomar el agua de lluvia que la dueña recolectaba en el estacionamiento; para cocinar, había que tomar un garrafón de agua y dirigirse a una llave pública que por suerte se encontraba cerca. El camino es rápido, de San Joaquín a San Marcos es una cuadra y ya estamos frente al Centro Comunitario *Fundación León*, junto al cual se encuentran tres llaves de agua en terrible estado, tanto así que una de ellas ya no cortaba el flujo del vital líquido, y este corría por buena parte de la calle sin parar. Serví mi garrafón y luego de intentar fallidamente encontrar alguna solución al problema del agua corriente, me retiré entre el lodo que provocaba la fuga. Agua derramada donde se padece sed.

Surgida de la venta no regulada de terrenos por parte de campesinos que vivían en la parte de la colonia que ahora es conocida como “El ranchito”, San Juan de Abajo es una frontera de León, repleta

de vida, que existe como orilla de la ciudad, delimitada geográficamente por la autopista que conecta con la carretera a Aguascalientes, sin agua, con luz, sin drenaje, sin pavimento.

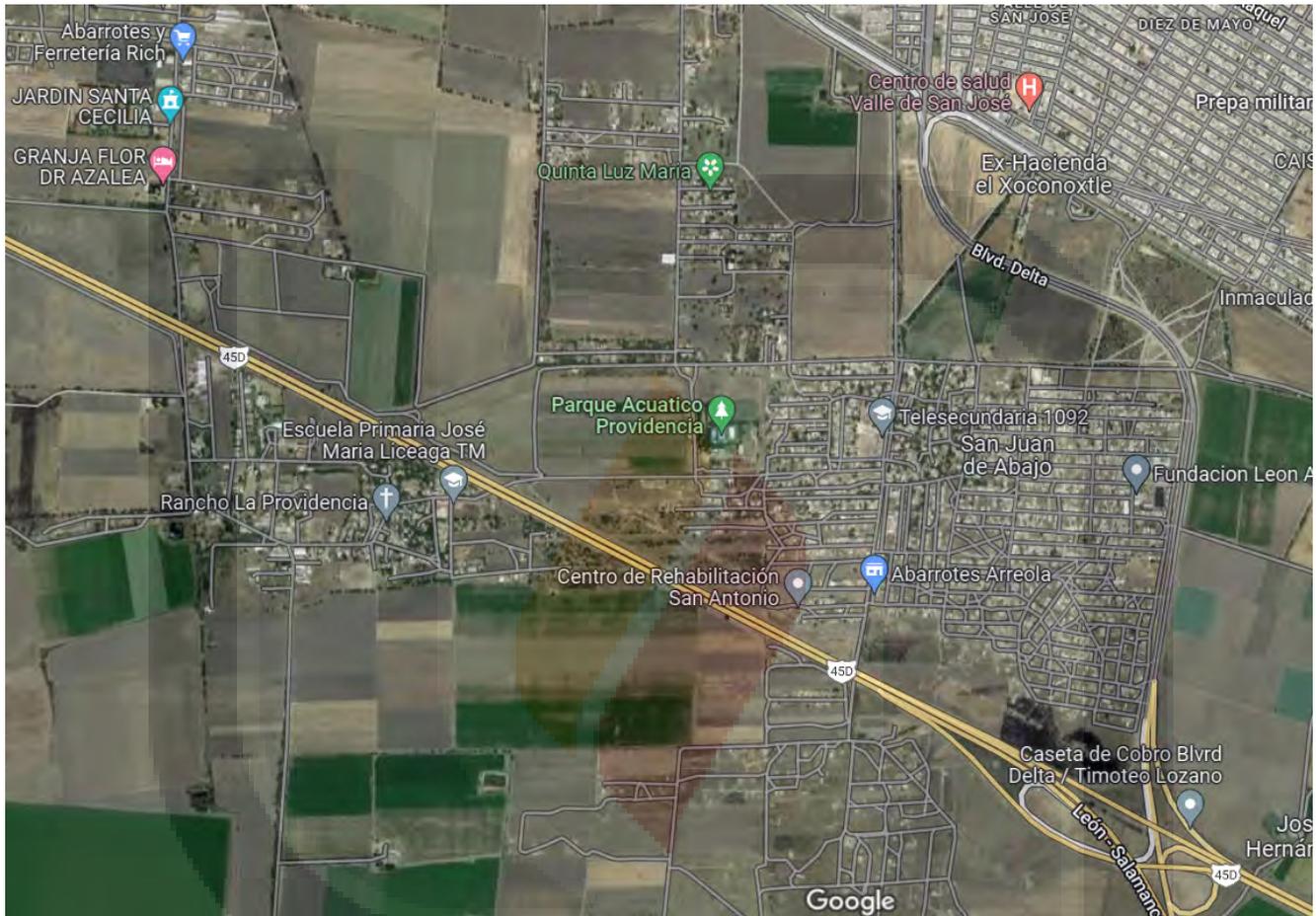


Imagen 2: La colonia San Juan de Abajo y sus colonias vecinas (Fuente: Google 2022)

Cuando me recogen Sara y Cuauhtémoc del centro de la ciudad, durante mi estancia, nos dirigimos a San Juan de Abajo y me relatan algunas cosas sobre las fronteras de la colonia; estas afirmaciones y otras más, como leeremos más adelante, son recuperadas de la entrevista que Colectivo Alebrije tuvo con el encargado de vinculación comunitaria en Fundación León, Gerardo. Al llegar a la

entrada de la colonia, mientras pasamos la salida que dirigirá a la autopista y un puente de hormigón se alza a nuestra derecha, Sara me comenta:

Este es el puente que tenemos más o menos registrado en todo nuestro proceso de Fuenteovejuna. O sea, cuando llegamos acá a San Juan, esto no existía, no estaban las columnas, no estaba el puente, no. Estaban en construcción. Y en nuestro primer grabado de los diablos y las calaveras, se ven ahí como los castillos todavía y las columnas a medias, entonces pues nos ha tocado ver como se levantó este puente que realmente para nosotros es un muro... Todavía más que la vía, este es el acento de la división. (Conversación en dirección a San Juan de Abajo 2020)



Imagen 3: Grabado realizado por Manuel Ruelas para la obra

Cómo llegar a Fuenteovejuna (2018)

Junto con la vía y el puente del Boulevard Delta, la colonia se ve dividida internamente por un canal que también divide simbólicamente a la colonia. Justo después del canal, Cuauhtémoc me comenta “Aquí, son como terrenos más grandes, todavía hay algunos que tienen animales, un poco de siembra o árboles frutales, esto era parte de los ejidos y la zona rural” (Cuauhtémoc Vázquez, Conversación camino a San Juan de Abajo 2020).

La investigadora y artista de teatro de objetos, Shaday Larios, describe con palabras más bellas las fronteras de San Juan, por lo que les comparto su descripción

Basta decir que León es el centro, y San Juan es otra cosa, otro lugar, uno psicogeográficamente³² segmentado. Por una parte, el territorio: a un costado la vía del tren, al otro la carretera en construcción. Una zona ejidal alcanzada por la urbe hace apenas veinte años, y dividida luego sin fronteras físicas en dos “San Juanes”: el viejo llamado también “el ranchito” y el nuevo, el de “los paracaidistas”. Por otro lado, el prejuicio, el estigma, la ideología del pobre. (Larios 2018, p. 357)

³² Aquí Shaday plantea en una nota que el término ha sido rescatado de la Teoría de la Deriva, de Guy Debord, que como veremos es prioritario en el trabajo de la agrupación.



Imagen 4: Vista hacia el Este de la colonia, con el Mapeo de sitios y fronteras (Fuente: Google)

Territorio en dos pequeñas nadas

(Otros dos recuerdos de la colonia)

La colonia de San Juan de Abajo es un territorio de continua disputa territorial, al haberse construido por los modos que hemos señalado. Relato ahora un par de experiencias que nos darán una idea de cómo la continua disputa territorial transforma la relación entre integrantes de la colonia y extranjeros.

La primera tuvo lugar el día 20 de octubre de 2020; la actividad que correspondía realizar para llevar a cabo el Festival era desbrozar el terreno baldío que se encuentra en la esquina de San Pedro y la autopista. A dos cuadras de donde me hospedaba. Adriana y Geli, que coordinaban la actividad, Brian, Carlota, Ana, Alondra y Miriam, que son jóvenes y niñas del Colectivo, Jorge, papá de Ana, Kevin y Juan de Dios, dos niños de la colonia que estuvieron involucrados durante varios eventos del festival;

trabajamos arduamente por varias horas, y podía ver que el cansancio ya se notaba en quienes realizamos el trabajo. Me ofrecí a hacer una jarra de agua y tuve la idea de comprar 5 pesos de hielo en la paletería de la misma calle, para saciar nuestra sed.

Le invito a lxs niñxs que me acompañan una paleta de hielo, y mientras le doy su paleta a Brian, el paletero me hace una pregunta y escucho en su voz un interés especial – ¿Usted ahora es el dueño de ese terreno? – Le doy una negativa y le cuento del *colectivo Lxs de Abajo*, el señor finge conocer de qué actividad hablo, pero es notorio el desconocimiento de las actividades, por lo que le doy la explicación extensa del festival, a lo cual Miriam y Carlota me ayudan con la información. – Lo que pasa es que yo conozco al dueño, y ya se pelearon con unos señores por el terreno que según se lo querían comprar – Me confiesa después de un rato de conversación. – Y creí que usted estaba también queriendo comprar algo – Reconozco en su confesión un gesto de confianza. Ya que sabe que no estoy interesado en el terreno y que no soy una amenaza para los intereses de su conocido, el señor se relaja, me cuenta que vino a León desde La Piedad hace 10 años y se estableció en 3 colonias distintas antes de llegar a San Juan y que la colonia está llena de migrantes del sur de Guanajuato y norte de Michoacán, como él.

Esta desconfianza territorial afectará directamente el trabajo de la agrupación que han tenido que refundar la casa de ensayo y trabajo del Colectivo en 4 ocasiones, encontrándose ya en la quinta residencia de la agrupación.

El día 19, mientras recorremos la colonia, Brian me habla de la situación que recuerda, y Miriam, así como Alondra, van aportando fragmentos sobre el tema. Me cuenta que los dueños del terreno donde estuvo la primera casita sacaron las cosas de la agrupación un día por la noche, y las dejaron en la calle por la madrugada, que se negaron a explicar el motivo, a lo que Miriam replica que

la razón era el terreno en sí. Le pregunto si ella sabía más, me dice que eso comenta su mamá (Adriana).

Al año siguiente, mi visita sucede una semana después de la mudanza que sacó al colectivo del recinto donde sucedió el Festival *Lxs Diablxs*. El nuevo sitio se encuentra justo frente a la casa de Cuts, y es copropiedad de su papá (al cual llamaré papá Cuts). Papá Cuts me toma confianza y me muestra su casa, me cuenta que su hija se escapó a los 16 años con su novio, y que a diferencia de su hijo Daniel (Cuts), no quiso traer a su pareja a vivir a la casa.

Me habla de las posibilidades de usar el espacio que le presta a CLA y me advierte – Ahí, a partir de esa camioneta, ya es exclusivo del señor que me renta la camioneta. Y no quiere que usemos ese lugar – Me explica que esa zona solía ser utilizada para cruzar de un lado de la colonia a otro sin tanto problema, y que los vecinos son muy agresivos en evitar que alguien use sus espacios, una vez que pusieron las mallas que separan terrenos.

Sara me cuenta que les pidieron el terreno debido a que este se encontraba por ser rentado, y que les pidieron retirar todo el equipo y material que había instalado. Una estructura techada para poder aportar sombra, un piso de madera y un horno de leña. Adriana, antes de que comiencen a hacer las pizzas en el nuevo horno de leña, me dice que en su interpretación del suceso, los dueños del terreno donde se encontraba la casita, les pidieron el espacio para evitar que armasen un puesto fijo y generasen antigüedad, que no había visto ella a nadie ir a ver el terreno, y su información es fiable debido a que ella y Geli son vecinas de ese espacio.

Hablaremos mucho más de San Juan; su identidad es debatida en *La Ciudad* (2016) de un modo personal y profundo para quienes participaron de la obra. De este montaje, rescato una descripción

psicosocial de la colonia que se aprecia en la canción que el Suner hizo acerca de San Juan de Abajo,

La Ciudad San Juan de Abajo Preventivo:³³



³³ Aquí el link de la pieza https://www.youtube.com/watch?v=x3Wji_b6kOs

[Hablado]

Soner. San Juan de Abajo, vato. Cada vez que
la gente nos mira piensa que somos algo
extraños, pero nel, somos iguales, mira...

[Cantado]

La alegría de vivir en estos lados tan oscuros,
que tengo a mi familia, y te lo juro, no es duro
vivir en suciedad,
entre lodo e igualdad,
aunque la gente es ratera,
pues todo es la humildad,
mira, a lo mejor,
aquí en San Juan de Abajo,
hay mucha gente que te mira raro
cuando sales al trabajo,
todo ensuciado de los tenis, hermano
no hay bronca nosotros vivimos felices
entre loquera, entre locura, lo que perdiera
escucha, cada vez a San Juan de Abajo
se vienen pues más, para acá,
que les gusta andar en estas finanzas
ya sabes hermano, la realidad.

Los niños de aquí
hoy caminan con los sueños en las manos,
soñando que dicen que son hermanos,

que hay campales,

pues ya los niños ya no sueñan en pistolas, en
resorteras
hoy sueñan en escopeta, en ser dueños de su
barrio,

en estas cosas, ya sabes amigo,
es el sueño del día a día
caminar y correr de policías,
San Juanito colombiano, te quiero hoy en día,
mira las cosas decía,
bailando cumbia entre pachanga
que cada sábado y domingo
aunque no nos toque La Changa,
sea la potencia y todo es igual,
es el Soner cantando sus locuras ahí como va:
Mira, aquí yo tengo una esposa, una hija, una
madre
unos hermanos que me quieren en el desmadre;
a pesar de yo, como sea, San Juan de Abajo
me tiene bien apreciado y no hay trabajo,
yo echando más relajo
en la esquina con el Rocek,
ahí nadie nos conoce,
a que nos dé las doce,
escucha de hoy en día,

con el Doesk, con chekudo,
 con toda la banda
 ya sabes, sí se pudo.
 Hoy se representa
 en la esquina y de a diario,
 no cargamos rosarios

aquí en San Juan de Abajo,
 vivimos los mil abriles.
 Mira, esquina sanjuanera zapatera,
 el lodo no hay de menos, lo que quiera,
 de repente, no nos entra el camión,
 ‘ta cañón, tenemos que caminar por todo el

sólo los tatuajes que traemos marcados de a
 diario.

barbecho.
 Mira, echando y echando el humo,

San Juan de Abajo,
 no tiene su relajajo,
 pero seguimos esto si hay contrato,
 locura, adicciones, y pisamos mansiones,
 y unos nos miran como si fuéramos unos
 locochones.

así me espumo
 entre unos flavios
 y unas caguamas el sábado
 pintando con la pandilla,
 San Juan de Abajo,
 aunque vivamos en la orilla.

Nos gusta trabajar de albañiles,

Locura cura lo que perdura.

Pequeñas nada acerca del sicariato y el cuidado

(Algunos recuerdos sobre el Suner)

Me gustaría compartir la experiencia específica de convivir con el Suner, para pensar, además de la localización de la colonia, su sitio. Involucro aquí diferentes pequeños gestos que nos permiten comprender la complejidad operacional de integrar a personas involucradas con la violencia organizada. Sirva para distinguir que la relación entre la sensibilidad animada por el taller y el ethos de la violencia que vivimos actualmente no se resuelven sencillamente por intercesión del taller, y que la voluntad imperiosa que se habilita en lo que llamaremos, siguiendo a David Gutiérrez Castañeda, como

el relato redentor –hablaré más sobre el tema en el capítulo 2– no resulta tan omnipotente como para suplir una presupuestación seria sobre el trabajo artístico procesual.

Suner es uno de los raperos que participó en *La ciudad* (2016), primera obra de CLA, amigo cercano del Cuts y del Doesk (Dos de los graffiteros participantes de la misma obra); significativamente, Suner ya no es integrante del Colectivo. Para cuando asistí en 2020 a la colonia para presenciar el Festival Lxs Diablxs, él tenía un año en la cárcel. Mientras avanzamos por San Juan de Abajo, Sara y Cuauhtémoc, que integran la coordinación administrativa, se notan incómodxs al contármelo (Conversación en dirección a San Juan de Abajo 2020),

Sara: ...Se acabó el ejercicio del 2016, y como que se volvió a hacer esta segmentación. Compas que estuvieron en ese ejercicio, pues que entraron otros... [silencio]

Cuauhtémoc: ...Business...

Sara: Sí a otros asuntos y están... [Comienza a alargarse otra pausa]

Said: ¿Que están metidos en otra estructura de poder?

Sara: Sí, como el CERESO... [risa incómoda];

Cuts, por su parte, recuerda el mismo acontecimiento con nostalgia, mientras graffitea una máscara de diablxs, en el muro de la casita donde sucederá el Festival Lxs Diablxs –un bello espacio que fue construido con mucho amor y que ahora desapareció debido a uno de los afectos que se vive en la colonia: La desconfianza territorial– en mi primera interacción con él. Cuts me cuenta sobre el ejercicio de *La ciudad*, desarrollando un poco más lo que él considera un cambio de la dinámica con CLA, (Conversación mientras Cuts graffitea 2020):

Cuts: Éramos... Como... unos siete monos, y raperos también eran un montón. Eran uno... cinco...

Said: Sí, eran como 6 también, ¿verdad? De ahí, yo nomás conozco lo que me han contado aquellos [Sara y Cuau], pues...

Cuts: ¿Ah, sí?

Said: Y bueno, las fotos, la que tienen... [señala hacia el muro donde fue la primera foto de la agrupación]

Cuts: No, pos todo cambió desde ahí...

Said: ¿Desde entonces? ¿Por? ¿Lo dices por el tránsito triste de la vida?

Cuts: Sí, de hecho, uno de los vatos que empezó rapeando; no sé si lo escuchaste, se llama el Suner, ¿sí?

Said: Ajá, sí lo topé, digo, en audio.

Cuts: Entonces, ese vato era bien compa mío y ahorita está en la cárcel el vato.

Said: Chale... Sí, los caminos tristes de la vida.

Cuts: Sí, Ya tiene un ratillo, casi va pa'l año

Por lo que me cuenta más tarde, con un par de cervezas, él es de los pocos amigos que le siguieron visitando en el CERESO.

-.-.-.-.-

No profundizo en la naturaleza de los cargos que le llevaron a la cárcel, no tengo conocimiento sobre el caso; es importante reconocer, sin embargo, que León es un lugar significativo en el negocio del robo de combustible fósil. Sólo en el 2021, en Guanajuato se registró una nueva toma clandestina cada 31 horas, según diarios (Ávila 2021), siendo el cuarto lugar de drenado de ductos de gasolina a nivel nacional.

J., padrastro de Brayán y Carlota, dos niños integrantes no tan constantes en CLA, me habla del tema, cuando ambos me invitan a comer con su familia, al segundo día de mi estancia durante el Festival, el 19 de octubre.

Mientras comíamos un cóctel de salchicha, salsa de tomate, cebolla y cilantro, J. me confirma que, cerca de ahí, se encuentra un tramo del poliducto Salamanca-León. Brayán –la primera persona

que me ha preguntado si hay algún pronombre con el que me sienta más cómodo, y por lo cual le tengo gratitud personal— me apunta hacia el suroeste de la colonia, para tratar de ubicar la tubería en nuestro plano. Su presencia ha hecho de la colonia un punto importante en el movimiento de transportes clandestinos del material robado, según me relata la familia durante la comida de ese día.

Al año siguiente, octubre de 2021, llegué al nuevo espacio del Colectivo y en las noticias que Cuts me comparte, me narra que S.M. llegó durante el evento de rap que organizó CLA, para inaugurar el espacio, donde “se soltó unas líneas bien poderosas”. La que más impresionó tanto a Sara como a Cuts era un verso donde se burlaba de los raperos de la colonia que quieren aparentar que saben lo que es el peligro, pero no saben como hacer *un pozole*.³⁴

Le pregunto a Sara y a Cuauhtémoc sobre la presencia de S.M., mientras nos incorporamos al blvd. Timoteo Lozano y salimos de la colonia. Aún cuando ya no es un participante activo y sólo aparece de vez en cuando, Sara confiesa sentirse confundida con su presencia. Por un lado es un caso visible de impacto, él les relató que, durante su época de interno, podía contarle a la gente su participación en el Cervantino, y donde su desarrollo creativo se ha visto nutrido por sus experiencias vitales carcelarias; pero el contexto de su entrada y salida del CERESO le hace un agente difícil de situar aún, ¿cómo saber si sus relaciones económicas y políticas no arriesgan el sostenimiento del taller? mientras giramos por blvd. San Pedro, Cuau pregunta: “¿Cómo saber qué más viene con él, cuando viene a un evento?”

— . . . —

Visito a la agrupación unos meses más tarde, en abril de 2022, para registrar su celebración del día del niño y un ensayo. Ya he aprendido a moverme en autobuses por la ciudad de León, y tomo el A-66 desde la base Delta, para llegar a la colonia Diez de mayo, donde he acordado con Sara y Cuauhtémoc

³⁴ Este es el modismo para hablar del proceso de destrucción de cuerpos humanos por medios químicos, al sumergirles en ácido.

que nos veremos para entrar en la colonia y dirigirnos a la casita. Al llegar me encuentro con que acercaremos al Suner a su casa, por lo que me siento junto a él en el auto, y conversamos sobre sus anhelos creativos; me habla de sus referentes musicales³⁵ de hacer un disco con el cual abrirse paso en el mundo musical, ahora que ha dejado el consumo de sustancias. Sara le pregunta por las necesidades técnicas que requiere para grabarlo, a lo que Suner responde: –Nomás necesito a alguien que crea en mí y me produzca el disco–. Sara le responde: –Ya te la sabes, Suner, podemos grabar como hicimos la otra vez, con una compu, un micro y ya–. Suner se entusiasmó con la propuesta y agradeció la confianza, y hablaron de organizarse. Al llegar al nuevo recinto del colectivo –localizado exactamente frente a la casa de Cuts–, saludó brevemente a Cuts, hablaron un poco, y Cuts le llevó a su casa.

1.2.4. Crónica de un Encuentro

Entro a escena. Yo conocí a Sara y Cuau en un congreso llamado *La Corunda Escénica*, un evento larvario realizado en Michoacán que buscaba hablar sobre la violencia y las formas de su escenificación. Sin embargo, con CLA, me encontré por primera vez en el Encuentro Estatal de Teatro 2019 (Realizado del 26 al 31 de agosto de 2019 en la ciudad de Guanajuato)³⁶, donde presentaban la obra *Quinces*, que requería en escena, de acuerdo al programa de mano, a Abraham, Ana Gabriela (Gaby), Ana Guadalupe (Lupita), Bryan Gustavo (El Momis), Fernanda Guadalupe (Fernanda), Jaime, Monserrat, María Soledad (Sol), Miguel Field y Paola Abigaíl.

³⁵ Me cuenta por ejemplo que el beat del preventivo que cité anteriormente, surge de una canción del rapero Rodrigo “Sinful” Navarro . [el pecador - \(soy el pecador\)](#). Me aclara Urani Montiel, que esa pieza es una popular canción de rap de la frontera, de 1996, interpretada por la agrupación Mexakinz, en la que participaba Navarro, y es llamada “La Plaga”.

³⁶ Sólo en Guanajuato se lleva a cabo un Encuentro Estatal de Teatro, en el resto del país se realizan Muestras Estatales, esto debido a la intervención de una comunidad artística local (a la que pertenecen Sara Pinedo y Cuauhtémoc Vázquez), la cual propuso un mecanismo de exhibición que sirviese más para el encuentro de la comunidad teatral guanajuatense, y no sólo como continuidad de un programa de exhibición federal. Esto último se refiere a que en el resto del país son llamadas Muestras Estatales y son parte de un programa de selección y exhibición que concluye con la Muestra Nacional de Teatro. Guanajuato no es, sin embargo, el único estado donde una comunidad artística se ha involucrado con la organización de la Muestra Estatal; siendo otro caso a considerar, la Muestra Estatal de Jalisco, que se presenta en 2022 como “un espacio para la convergencia y diálogo de las diversas manifestaciones y teatralidades coexistentes en Jalisco”.

Me contacté con Sara días antes de dirigirme a Guanajuato para asistir a la función, el 30 de agosto, en el teatro Juárez de la ciudad; le informé que asistiría y pregunté si habría forma de realizar un primer acercamiento con el equipo de trabajo, a lo que me confirmó y expresó interés.

Al arribar a la ciudad de Guanajuato, a las 12 hrs., volví a comunicarme con Sara y acordamos encontrarnos al terminar la función y conversar improvisadamente sin intenciones de investigación, para hacerme presente ante el equipo de trabajo y actualizar mi conocimiento sobre la situación del grupo.

La función tendría lugar a las 20:30 Hrs. (aunque la publicidad anunciaba que sucedería a las 20 hrs.) Por lo que decidí asistir a la función anterior dentro del Encuentro, *Canto de Sangre. Donde nace el sacrificio*. Un drama sobre el tránsito de las deidades aztecas hacia una nueva era, era donde saben que habrán de morir³⁷. En la espera para la función, me encontré con el jurado del Encuentro, integrado por tres personas, un hombre y dos mujeres, las dos mujeres han sido mis colegas de trabajo, Luz y Mariana, el hombre no se identificó. Gracias a mi cercanía con ellas fui invitado a la conversación que CLA tuvo con lxs jurados.

El Encuentro Estatal de Teatro es un instrumento de selección para determinar qué obra participa en la Muestra Regional de Teatro. Región Centro-Occidente. Esto después les permitirá competir por un lugar en la Muestra Nacional. *Canto de Sangre* es un espectáculo dancístico y musical que buscaba caracterizarse por la inmersión alcanzada dentro de la ficción y por la profundidad mística de sus textos. El carácter competitivo del Encuentro por un lugar en la Muestra Nacional de Teatro se aprecia en el ambiente.

Ver a una agrupación como CLA en este contexto me resulta significativo, el trabajo de teatro comunitario (inclusive el creado estatalmente) tiene muy poco tiempo generando presencia en estos

³⁷ La obra fue una dirección colectiva del alumnado de sexto semestre de la Licenciatura de Artes Escénicas de la Universidad de Guanajuato 2019, con dramaturgia y coordinación de la profesora Eugenia Cano Puga, y contaba con la actuación de Daniela Delgado Villaseñor, Denia Sofía González Negrete, Daniela Martínez Zavala, Abraham Nieto Lule, María Regina Rodríguez Luna, Haziél Alejandro Licea González, Brenda Vanessa Velázquez Garnelo, Vanessa Giovana Lugo Castillo, Ana Lidia Naranjo Pérez .

modelos de exhibición del arte escénico, sin embargo, CLA se comporta como una compañía de teatro de un círculo artístico teatral; cuenta con un lugar en estos encuentros y muestras, y sostiene una lucha continua frente a discursos que rechazan la cualidad artística y estética de las prácticas teatrales enfocada en el impacto social que genera en comunidad.

Luego de sucedida la experiencia escénica me encontré con Cuauhtémoc, quien me saludó entusiasta, y me presentó, dado que Sara no podía deslindarse del trabajo de desmontaje, sin protocolo o contexto con lxs integrantes del equipo, quienes por otra parte estaban más interesadxs en compartir con sus familiares y amistades que les habían ido a ver, desde la colonia de San Juan de Abajo, León. Sus familiares se ven cómodxs en el lugar, su relación con el recinto teatral no parece ser tímida o de sobrecogimiento, son parte de la compañía, pero todavía no lo sé para ese momento.

Se retiran al trabajo de desmontaje y les espero fuera del teatro Juárez; al salir, están repletxs de maletas y material escenográfico. Ofrezco mi ayuda y me dan una maleta azul, nos dirigimos al hotel donde se hospedan. En el camino, entablo conversación con Guadalupe, Lupita, que es hermana gemela de María Soledad, me pregunta sobre mis gustos musicales y por los audífonos que reposan en mis hombros; respondo a sus preguntas y el Momis interviene para preguntarme si conocía alguna canción del Komander y de un rapero cuyo nombre no registré; comenzamos a cantar *El cigarrito bañado* del Komander³⁸. Luego de dejar las cosas del grupo nos dirigimos al restaurante a que lxs chicxs cenasen algo y a que el grupo tuviera una conversación con lxs jurados del Encuentro.

Durante la cena nos acompañó una investigadora de la ASSITEJ (Asociación Internacional de Teatro para la Infancia y la Juventud), Anelvi Rivera, quien preguntó a los y las muchachas desde cuándo habían comenzado a trabajar y cómo habían empezado. Sara dice que desde hace 4 años y junto con el equipo comienzan a rememorar las 4 obras que habían realizado hasta el momento: *Cómo llegar a Fuenteovejuna*, *La Ciudad*, *¿Hace cuánto que no ves una abeja?* y *Quinces*.

³⁸  El Komander - El Cigarrito Bañado - Video Oficial

Relata Sara que en Fuenteovejuna eran 15 personas en elenco y que llegaron a ser hasta 40 personas, pues varios familiares se incluían como Pueblo. Las playeras rojas y negras son el recuerdo más recurrente que comparten las niñas. Hablar del número de personas en el elenco le hace reflexionar a Cuauhtémoc que el elenco de Quinces (10 personas) es el elenco menos numeroso con el que han trabajado durante estos 4 años. El resto de la cena, la relación es más informal y las conversaciones tratan sobre otros temas.

Soy invitado a la sesión con el jurado del Encuentro y nos dirigimos a un espacio ofrecido por el hotel, sin sillas, donde nos sentamos en el suelo, lxs adolescentes tienen miradas dispersas y desinteresadas. L.E. les pregunta si habían tenido acceso al teatro antes de los Talleres, a lo que responden que no; a lo que L.E. pregunta si ha servido, la respuesta es un vago sí; L.E. cuestiona ahora sobre lo cotidiano que es el tema de la obra en la colonia, a lo que Miguel contesta que es un tema muy poco tratado, que usualmente no se habla de ello. M. se pregunta si ha sido bien aceptada la obra. Fernanda tímidamente dice que no en todos lados, hay un instante de confusión y duda para seguir hablando del tema, a lo que Sara comenta que han presentado esta obra en plazas públicas, y que han sido agredidos en 2 ocasiones, una verbalmente por un hombre que les gritó “maricones”, la otra con una botella PET que fue arrojada al escenario.

La siguiente pregunta de L.E. es extraña, pregunta si esto les ha enseñado más que la colonia, y se percibe incomodidad ante la pregunta. Brayan contesta después de un largo silencio sin levantar la mirada que sí. A lo que el jurado decide terminar la brevísima sesión, con lo que lxs adolescentes se retiran a dormir.

Además de la confianza en el uso por parte de CLA del espacio público, me parece significativo reconocer la disposición para usar los espacios de competencia pública, así como la organización que parece funcionar entre la coordinación administrativa y el resto del equipo, pues si bien existe un

liderazgo visible por parte de Sara y de Cuauhtémoc, los procesos de desmontaje y transportación del equipo se hacen en equipo y de forma organizada³⁹.

Esta primera experiencia y el encuentro con CLA durante la 40 Muestra Nacional de Teatro, me evidenció que lxs jóvenes saben qué quiere hacer y cómo quieren usar al Colectivo para desarrollar sus propios proyectos. Personas como Miguel, Sol, Lupita y Furcio ya se reconocen como agentes sociales y el destino de la agrupación, en términos creativos está cada vez más de la mano de lxs jóvenes y adolescentes, que de parte de Sara y Cuauhtémoc. Veo que hay una conciencia de que Lxs de Abajo es una construcción social imaginada y reconozco en los contenidos de la obra discusiones que no tratan de reglamentar la vida de lxs jóvenes o adoctrinarles, sino en su lugar plantean la pregunta en términos innovadores, con una estética propia, que pertenecen de forma íntima a las necesidades expresivas y dialógicas con la que lxs jóvenes se identifican. ¿Cómo se llega a construir una estructura de esta naturaleza? Partamos de la idea de que CLA es una construcción social imaginada, una *comunidad teatral*. Explico a continuación este concepto operativo.

³⁹ Este triste criterio de referencia para reconocer cooperación, que también utilizaba Castellanos (1965), suele mostrar muy poco sobre la cooperación real entre integrantes, pero dejo mi experiencia tal como la viví en esa ocasión, pues me parece importante mostrar qué signos afectivos busca unx, cuando busca reconocer la cooperación.

1.3. Comunidad Teatral y las poéticas del cuidado

La práctica de CLA es definida en la página de UC como “un espacio dialógico, de libertad expresiva y práctica de afectos y cuidados, donde se promueve la participación ciudadana y el ensayo de posibilidades frente a problemáticas comunes” (Un Colectivo s.f.). Esta práctica, considerada por la agrupación como una “herramienta de autoconocimiento, cuestionamiento y representación de la colonia San Juan de Abajo, León, Gto., desde una perspectiva de género y derechos humanos” (Un Colectivo s.f.), se relaciona con las reflexiones sobre prácticas de intervención comunitarias generadas en el sur Global,⁴⁰ por medio de la idea de producción deliberada de subjetividades colectivas.

Clarissa Fernández, en su estudio de caso del Grupo de Teatro Popular de Sansinena, distingue a los elementos de la subjetividad colectiva como “identidad, imaginario, recursos y proyecto político” (Fernández 2018, p. 62). El supuesto que recoge UC/CLA es que el teatro comunitario es una práctica para la generación de subjetividades colectivas, que deben ser comprendidas como una permanente ficción elaborada en torno al taller de teatro comunitario.

Para pensar a esta ficción permanente dentro de la organización general de una agrupación de teatro comunitario, la nombro *comunidad teatral*; sigo con esto la idea de que al construir un proyecto escénico, la comunidad hace emanar una *communitas* (Diéguez 2014), construida como proyecto utópico y efímero de una posible comunidad (Proaño Gómez 2013). Cuando convoque a la comunidad teatral, me refiero a la *communitas* imaginada por lxs integrantes con el fin de producir una actividad; esto es pensarla como la ficción de una comunidad deseada y probable entre las personas reunidas con una finalidad escénica en común. La dimensión estética (su forma y cualidad *artísticas*) que toma ese fin es la que encarna a *lo común* dentro de la práctica que llamamos teatro comunitario.

⁴⁰ Esta inclinación al interior de UC, se observará como una práctica mucho más consciente a partir de la colaboración, en 2018, de lxs investigadorxs y activistas chilensex de performatividades disidentes de la sexualidad, Brian Smith Hudson y Cristian Aravena.

Proaño Gómez (2013) plantea que la comunidad teatral se construye de forma nomádica, rechazando su esencialización, dado que “sus miembros no necesitan estar obligados por un contrato social” (p. 51). Es un desempeño continuo que fluctúa a la par que sus problemáticas comunes. De igual forma, seguimos la acotación de Luis Antonio Ávila de Taxini, Teatro para Sordos, al concepto de Teatro Comunitario, cuando señala “me es inconcebible la existencia de un teatro que no sea comunitario, todo teatro es comunitario; la existencia de un teatro depende en primer lugar de una comunidad de personas que se reúnen con el deseo de contar algo en común” (Ávila 2019, 30’ 47”). Me parece importante aprovechar y refinar esa definición de **comunidad teatral** como la comunidad de personas que se reúnen con el deseo de contar algo en común.

Esta elaboración conceptual nos permite reconocer que la forma de organización de la agrupación impacta directamente en los beneficios que obtienen sus integrantes, y que si accedemos a la generalización que propone Ávila, una agrupación teatral artística o comercial también surge de la ficción permanente de *una comunidad teatral*, donde sólo variarán sus formas de régimen político, que serán las mismas que las de una población: autocráticas, tecnocráticas, anarquistas, democráticas.

Ahora bien, para esta tesis, construyo dos categorías de propiedad distinguible al interior de la comunidad teatral, las llamaremos **coordinación** por su cualidad de organizar y *coordinar* ciertas voluntades y fuerzas desde dentro. Por un lado, hablaremos de la existencia de una **coordinación artística** que asienta los acuerdos escénicos; con lo dicho, es aquí donde apreciamos las cualidades de *lo común*, pues la coordinación propone y observa acuerdos que serán alcanzados por decisión autocrática, experimental o democrática; y en seguida, verá que se realice de hecho la propuesta escénica para alcanzar su finalidad creativa. Distinguiremos además, una **coordinación administrativa** para pensar en quién se hace cargo de la relación con alguna Institución así como del aporte y exigencias que esta Institución haga a la comunidad teatral.

Dado que la coordinación **no** es una entidad constante, esto es, puede que existan materialmente como instancias en las agrupaciones o no, es importante reconocer que usamos esta distinción para

darle a la comunidad teatral una forma dialogada, pero que ésta es artificial, por lo que pueden existir limitaciones en los alcances de los conceptos utilizados.

El fin de esta comunidad teatral es el sostenimiento de zonas comunes para la creación y el desarrollo de instrumentos de enunciación, gestión y creación para sus integrantes. Estas zonas son creadas de acuerdo a los límites de disponibilidad material y disposición de la comunidad integrante, por lo que deben tener una emancipación relativa a los estrictos criterios artísticos, técnicos e institucionales sobre lo que *el arte* debe hacer.

Concibo que la tarea del encuentro es generar una ficción permanente denominada como comunidad teatral, cuyas reglas y prácticas se proponen construirse de forma continua, desde el reconocimiento de las mutuas diferencias y vulnerabilidades, a través de ciertos instrumentos performáticos de cuidado (que llamaré poéticas del cuidado).

El estadio “Usted está aquí”, en la descripción de los talleres de UC/CLA, es descrito como “un proceso de autoconocimiento, donde trabajamos el extrañamiento de lo cotidiano y generamos un espacio crítico del entorno a partir de sus actores, de su historia no oficial, de ejercicios de memoria e imaginación, capaces de detonar un sentido de pertenencia y revaloración de la identidad” (Pinedo 2018a, p. 88). Son acciones que no se limitan al ámbito artístico, pues pueden ser convivenciales, lúdicas, laborales o éticas, dándole un rasgo interdisciplinario a los actos colectivos, conscientes, socializados y explícitos de la comunidad teatral.

Estas performatividades se construyen de acuerdo a una lógica situacional y afectiva que pondera la arquitectura de fuerzas de sus integrantes (Pinedo 2018a); por esta atención situacional y afectiva que tiene la intención de sostener la fuerza de sus integrantes de acuerdo a su condición presente, les denominamos como *cuidado*. Sobre estas poéticas, entendidas como acciones organizadas de acuerdo a una ética de cuidado, para obtener un fin común, más analíticamente dicho, como performatividades que afectan el saber-del-cuerpo (Rolnik 2019), y que, considero, aportan para el sostenimiento del taller de teatro comunitario, versa la investigación.

Una pequeña nada sobre las balas y Colima

En la Muestra Nacional de Teatro 2019, en la capital de Colima, tuve la oportunidad de observar algunos de los talleres ofrecidos –como acciones artísticas especiales dentro de la MNT 2019– y centrados en el trabajo comunitario. En total, se realizaron cinco talleres: *Del relato personal a la escena. Conociendo los teatro de participación*, impartido por Ana Castillo y Alejandra Valenzuela; *taller de teatro con y para la infancia*, impartido por Alonso Apolinar; *telares en común*, impartido por Sandra Garibaldi; *teatro e infancias. Creación y participación*, impartido por Adrián Hernández y José Agüero. Estos cuatro impartidos para artistas y practicantes que asistían a la MNT en término de becarios.⁴¹ El quinto, *Bajo los árboles, narrativa escénica desde universos rurales*, impartido por Manuel Jiménez de La Nube Roja,⁴² del cual rescato un modelo de teatro comunitario que vale la pena reflexionar.

En un primer momento, el proyecto de La Nube Roja era trabajar en una primaria rural de los alrededores para finalmente, terminado ese plazo, ofrecer un espectáculo donde se pusieran a prueba las habilidades desarrolladas por las infancias participantes. La contrapropuesta del municipio y de la MNT fue que se llevaran diariamente niños de diferentes escuelas y que cada grupo tuviese una probada del taller.

Cuando asistí, la mecánica consistió en tomar las huellas y herencia que habían dejado sus antepasados –los participantes de días anteriores–: unos personajes (Voz de Bala y las Máscaras Brillantes del relato que comparto más adelante ya existían para ese día), unas figuras dealebrijes que los representaban y una idea sobre los miedos locales que se ponían en discusión –resultado de los

⁴¹ Esta fue una estrategia de exhibición de la Muestra que surge en 2016, para modificar la discrecionalidad en términos de asistencia y al mismo tiempo como un modelo para crear una subjetividad colectiva de un *gremio teatral* a través de la forma identitaria del *becario*.

⁴² La Nube Roja se ha vuelto un referente en el desarrollo local de procesos identitarios en la Bienestar Social y en Socoltenango; además trabaja con infantes y adolescentes que integran las diferentes caravanas migrantes, así como un trabajo en las primarias de las costas chiapanecas, buscando integrar al teatro a los procesos locales de creación de identidad locales (<https://www.facebook.com/SomosNubeRoja> visto: 7 oct 2022).

otros días del taller–, y con esa herencia crear las máscaras de dichos personajes y jugar a usarlas para seguir contando la historia que tenían por herencia. Las máscaras quedarían como huella y herencia para las siguientes generaciones –lxs participantes del día siguiente–.

Lxs preadolescentes (Doce niñxs de entre diez y trece años) se apreciaban divertidxs e involucradxs, pero debido a la situación apresurada con la que se organizaron entre la Muestra Nacional, la ciudad de Colima y las escuelas no obtuve declaraciones por parte de estxs usuarixs.

En conversación con Manuel, me cuenta que la idea tuvo que cambiar, y en lugar de ofrecer un taller que desarrollase habilidades físicas, plásticas, performáticas y narrativas, proyectó 5, uno por cada día, en el que se aprendiesen las distintas habilidades previstas por el tallerista y unificarlos por un mismo relato y por la creación paulatina del material de apoyo, por medio de la figura de la herencia de nuestro pasado.

La finalidad del taller buscaba dar herramientas escénicas para nombrar, encarnar y encarar los miedos que vivir en una ciudad como Colima en 2019 le provocaba a niños y niñas de nivel primaria. El relato que Manuel escribe y comparte es producto de la suma de figuras poéticas y personajes contruídos por los diferentes grupos de preadolescentes participantes, aunque el que lo detalla es Manuel, el texto proviene de su trabajo, como uno de los resultados del taller (:

Adiós voz de bala

Cuenta la historia que un ser oscuro cubierto de pólvora y rabia llegó a un pueblo llamado Colima y comenzó a destruirlo todo, poco a poco el mal fue tomando forma de cuerpo y tan solo con hacer sonar su voz de bala todo se llenaba de miedo, lo que alguna vez fue vida y alegría ahora tan solo servía de recuerdo y añoranza, dicen que las playas, ríos y valles del lugar estaban cubiertas de jaquel, el polvo que queda después de hacer llover los ojos con tristeza, los pobladores vivían con miedo y solo el cantar de la noche hacía que nadie saliera a la calle, la esperanza era un lujo para los que sueñan con buenos vientos, cuentan que tuvieron que pasar muchos soles hasta ver luces nuevas brillar, nada puede detener la luz cuando ella proviene del corazón de los volcanes, cuentan los que saben que en ese

tiempo una anciana sabia guardó los pocos colores que quedaban en troncos de árboles viejos y los tiró al río para que el mal no pudiera ensuciarlos, con el paso de los años, los troncos tomaron forma de animal, al canto de tiempo, bajo los árboles brotaron rostros de colores nuevos, azules de esperanza y rojos furiosos, cuentan que una generación nueva se vistió de sueños, le dio cuerpo y alma a esas máscaras, poco a poco se volvieron más y más. La voz de bala al saberlo ordenó capturar y destruir a todo aquel que se enfrentara a él pues el color nunca debería volver al pueblo, los colimotes fueron valientes y decidieron un día enfrentar la voz de bala para regresarle el color a Colima, al sonar el canto del día un grupo de pasos nuevos enfundó sus sueños en cápsulas de color y decidió llenar de nuevas esperanzas su pueblo, pues en tierra de volcanes cada color carga una historia y las historias son para volverlas realidad, ellas las de furia y sueños fueron muy valientes y en cada paso hacia el frente parecía que de su andar brotaban flores, ese día voz de bala lo intentó pero no pudo, Colima se llenó de color, lo digo porque lo vi. Me pintaron de rojo la furia y la mañana nos pintó de azul la esperanza.

...

A este uso táctico de la communitas –una pre-comunidad que aún no asigna a sus integrantes de forma definitiva, pero que ya puede pensarse– como herramienta de locación (poner en sitio) en pos de un diálogo de habilidades afectivas para el cuidado mutuo, es al que quiero que denominemos Comunidad Teatral.

Capítulo 2: El lugar que nos tiene en pie

Para comprender el mundo en el que se mueve el taller que realiza UC/CLA, que es la cuestión que nos compete, quisiera que pensemos el entrecruce concreto entre las políticas culturales gubernamentales y las prácticas de teatro comunitario en México. Se ha apuntado que UC/CLA se presenta en diferentes plataformas públicas como un proyecto crítico del tradicional modelo institucional de taller de teatro comunitario. ¿Cuál es ese? ¿Qué encuentros, teorías, prácticas, políticas y sucesos tuvieron que suceder para que podamos reconocer que existe en México un “modelo institucional de taller de teatro comunitario”?

Esto nos remite, por un lado, a pensar en un largo debate en torno a la legitimidad de prácticas artísticas populares, concebidas como prácticas escénicas comunitarias *surgidas de la necesidad*,⁴³ frente a otras creadas por *la institución*; y, por otro lado, en las formas de intervención, participación o vinculación que las políticas culturales gubernamentales proponen como instrumentos de mediación artística, y que además buscan aportar para el desarrollo de *prácticas artísticas locales*.⁴⁴

Para encontrar el sitio donde se entrecruzan y los modos en que se realizan estos cruces, revisaremos la situación en la que se encuentran las investigaciones sobre teatro comunitario como proceso artístico y sobre el taller de artes como didáctica. Después realizaremos una breve revisión histórica de cómo diferentes modelos de política pública han generado talleres de teatro en comunidades específicas, en las que haremos una revisión más detallada de las declaraciones y

⁴³ Uso esta fórmula para reconocer, en esta forma de señalar lo autogestivo como “lo *verdaderamente* necesario”, la existencia de un discurso valuativo del arte escénico de acuerdo a sus criterios administrativos donde la creación no asistida de un espacio de trabajo/laboratorio/taller por medio de recursos no ligados a un Estado demuestra la veracidad de la experiencia construida. Ante ese discurso valuativo que prioriza lo administrativo a lo estético y a lo poético, me es importante anteponernos la pregunta que realiza Suely Rolnik al inventariar las creaciones artísticas generadas durante las opresiones dictatoriales en Latinoamérica: “Cabría preguntarse, entonces, si la fuerza micropolítica del arte sólo puede ser convocada y revelada a partir de las experiencias de dolor, miedo y angustia, y más especialmente cuando son movilizadas por situaciones de opresión macropolítica” (Rolnik 2008, p. 23, traducción propia), como una pregunta sobre la *legitimidad* del criterio de valuación que el discurso de la autogestión ha generado.

⁴⁴ Utilizo esta conceptualización generalizada de *prácticas artísticas locales* para incluir en el campo que abre este estudio casos que pueden estudiarse en sí mismo a detalle como cine indígena, plástica popular, teatro campesino, y que tienen la afinidad de ser prácticas que dan una atención prioritaria al sitio (a la locación) desde donde se desarrollan.

prácticas públicas realizadas por diferentes agrupaciones y nos detendremos en la política cultural de mediano alcance denominada *Festival Cervantino*, en su programa *Cervantino para Todos*, en el cual se desarrolló, de 2014 a 2020, el llamado *proyecto Ruelas*, del que se origina nuestro caso de estudio.

2.1. Teatro comunitario en el marco del Plan Nacional de Desarrollo y el Programa Sectorial de Cultura 2020-2024

Decíamos en el capítulo 1 que el concepto de teatro comunitario se ha fortalecido y ha sido objeto de mayor debate y modelación, a partir de que la administración del gobierno mexicano encabezada por Andrés Manuel López Obrador, presentase en 2019, por medio de la Secretaría de Cultura, el Programa Sectorial de Cultura (PSC), en el documento *Programa Sectorial Derivado del Plan Nacional de Desarrollo 2020-2024* (Secretaría de Cultura 2019)⁴⁵; en el cual, el concepto de *Arte Comunitario* en general se ha concebido como un recurso para la transformación social y el *taller de arte comunitario* como su instrumento.⁴⁶

Existen ya algunos proyectos como *Cultura Comunitaria*, *Cultura para la Armonía* y los *Semilleros Culturales*, donde se pueden observar esfuerzos de crear un discurso artístico que se sostiene en la producción de talleres de arte comunitario. Para entender, en su dimensión institucional, la precisión y complejidad que los que plantea la ley su existencia, mi escritura se verá, en este apartado, parasitada por un estilo legalista. Este estilo es porque la ley se organiza de forma tal que sólo aquello que está explícitamente expresado en ella se considera como legítimo y aceptable, por lo que requerimos asumir esa postura cuando indagamos dentro de la ley, aquello que la ley define como hecho.

⁴⁵ Cuando me refiera a este documento convocaré directamente al PSC.

⁴⁶ Este trabajo, sin embargo, sólo abordará de forma lateral los alcances y retos del proyecto cultural de la llamada Cuarta Transformación de México, dirigiendo la atención a la relación compleja que se opera dentro de las agrupaciones de teatro comunitario entre el sostenimiento material de un proyecto de trabajo que tiene como resultado una realización escénica, y los mecanismos que ese proyecto construye con la población del territorio donde se realiza.

EL PSC convoca al párrafo XII del artículo 4 de la Constitución Mexicana como aquel que obliga “a la Secretaría de Cultura como la encargada de conducir la política nacional en materia de cultura” (Secretaría de Cultura 2019, P. 2), para garantizar a la ciudadanía su libre ejercicio de los derechos culturales. En concordancia con lo establecido en el artículo 4 que dicta que (Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos 2021, Artículo 4):

Toda persona tiene derecho al acceso a la cultura y al disfrute de los bienes y servicios que presta el Estado en la materia, así como el ejercicio de sus derechos culturales. El Estado promoverá los medios para la difusión y desarrollo de la cultura, atendiendo a la diversidad cultural en todas sus manifestaciones y expresiones con pleno respeto a la libertad creativa. La ley establecerá los mecanismos para el acceso y participación a cualquier manifestación cultural. Párrafo adicionado DOF 30-04-2009.

Los derechos culturales son planteados como “Todas las personas tenemos derecho a acceder, crear y recrear las manifestaciones materiales e inmateriales del arte y la cultura, y es obligación del Estado promover el pleno ejercicio de los derechos culturales” (PSC 2019, p. 4).

Ahora bien, según el párrafo quinto del *Análisis del estado actual* del PSC, una de las dificultades actuales para este programa es

La inexistencia de esquemas de participación ciudadana y comunitaria en los procesos de planeación ha derivado en que las acciones del Estado aún estén lejos de garantizar el ejercicio efectivo de los derechos culturales que, en su sentido más amplio, involucran la libre expresión y creación, el derecho a la información y al conocimiento sobre los patrimonios material e inmaterial, la libre elección de una identidad cultural, la pertenencia a una o más comunidades culturales y la participación activa y creativa en la cultura. (Secretaría de Cultura 2019, p.3)

Esta reflexión, se concretiza aún más, en el párrafo primero del apartado *Vida creativa*, de este mismo Análisis, cuando se reconoce que

La creación de opciones para la iniciación y la apreciación en las manifestaciones del arte y la cultura son indispensables para la construcción de toda política cultural. El primer contacto y el acercamiento continuo a oportunidades formativas en estos campos contribuyen a fortalecer la expresividad de las personas y propiciar su formación integral.

Para lo cual el párrafo cuarto acota (Secretaría de Cultura 2019, p. 6),

Algunos de los mecanismos por implementar para cumplir con estos propósitos son el desarrollo de espacios permanentes de iniciación y apreciación artística para niñas, niños y jóvenes, en coordinación con las instancias culturales de los municipios y las entidades federativas; el fortalecimiento de los modelos de formación y actualización de personal docente, tallerista y personas facilitadoras para crear nuevas narrativas culturales y proyectos formativos con enfoque de intervención comunitaria, así como la construcción de propuestas de formación creativa y colectiva para infancias y juventudes bajo el esquema de colectivos de creación y de agrupaciones musicales comunitarias.

El PSC planea estos *proyectos formativos con enfoque de intervención comunitaria* bajo un supuesto que se hace explícito en el párrafo cuarto del apartado sobre *Infancias y juventudes* (Secretaría de Cultura 2019, p. 8):

Las manifestaciones de la cultura y el arte deben ser herramientas para la construcción de personas críticas y sensibles a su entorno, por ello es prioritaria la creación de esquemas incluyentes, libres de discriminación, con perspectiva de género y respetuosos de la diversidad, en los que niñas, niños y adolescentes participen activamente construyendo las dinámicas sociales y culturales de sus comunidades.

Esto es, que el resultado artístico es una herramienta para llevar a cabo narrativas culturales y proyectos formativos con enfoque de intervención comunitaria, donde la participación del Estado reside en la elaboración de modelos de formación de docentes, talleristas y personas facilitadoras para la

impartición de talleres que generen resultados artísticos, en lo que la PSC llamará procesos de Animación Cultural (Secretaría de Cultura 2019, p. 39):

Actividad que promueve la igualdad en el acceso y disfrute de las acciones y bienes culturales, favorece las expresiones de la diversidad cultural, amplía la contribución de la cultura al desarrollo y el bienestar social, impulsa una política cultural de participación y corresponsabilidad nacionales y brinda una dimensión social a las acciones culturales impulsadas por las instituciones del Sector Cultura.

De entre los objetivos prioritarios del PSC, los objetivos que usarán los talleres de arte para la intervención comunitaria serán el primer objetivo, en su estrategia prioritaria 1.1. en sus tres primeras acciones puntuales, así como el objetivo tercero, en su estrategia prioritaria 3.2., en su tercera acción puntal; este uso incluirá una reflexión sobre su sostenibilidad (Secretaría de Cultura 2019, pp. 13, 16-17):

Objetivo Prioritario 1. Reducir la desigualdad en el ejercicio de los derechos culturales de personas y comunidades, prioritariamente en contextos de vulnerabilidad, con su participación en procesos que fortalezcan los ciclos, prácticas e identidades culturales.⁴⁷

Estrategia prioritaria 1.1 Promover la participación de personas y comunidades en el proceso de creación de bienes y servicios culturales, en la toma de decisiones que conciernen a la vida cultural y en la difusión y disfrute de la misma.

1. Acción puntual

1. Impulsar la participación de las comunidades a través de acciones y apoyos que contribuyan al desarrollo cultural comunitario y al fortalecimiento de la cultura de paz.

⁴⁷ Encarno una nota de mi asesor David Gutiérrez que me parece importante que reconozcamos: aquí hay varias operaciones que caen en narrativas redentoras y operaciones mesiánicas -que están de la mano-. El término de *narrativa redentora* será explicado, pero requiero que esa sensación de incomodidad sea sentida por quien me lee por toda esta reflexión, antes de explicar el término a detalle. Como parte del proceso didáctico de la tesis abro dos preguntas en esta nota, que responderé en el texto: ¿Qué quiere decir que “el arte reduce la desigualdad”? ¿Qué es importante para una narrativa de las artes como herramientas redentoras o mesiánicas? ¿Por qué esa narrativa tendría que ser señalada con cierta alarma, como lo hizo mi asesor?

- TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS
2. Impulsar la construcción de información estratégica a través de procesos participativos y comunitarios en torno a las capacidades, necesidades, recursos, espacios culturales, agentes culturales, expresiones y prácticas culturales y contexto social comunitario, para la toma de decisiones en la política cultural.
 3. Promover estrategias orientadas a lograr la sostenibilidad de las acciones y proyectos desarrollados con las comunidades.

Objetivo Prioritario 3: Garantizar progresivamente el acceso a los bienes y servicios culturales a las personas, a través del incremento y diversificación de la oferta cultural en el territorio y del intercambio cultural de México con el extranjero.

Estrategia prioritaria 3.2 Garantizar progresivamente el acceso, participación y contribución de las infancias y juventudes en las múltiples manifestaciones de la vida cultural y artística y en condiciones de igualdad, para su desarrollo integral.

- 3.2.3. Consolidar la colaboración estratégica con los tres órdenes de gobierno y la sociedad para promover programas de iniciación artística en esquemas de educación no formal e impulsar el desarrollo cultural de infancias y juventudes, prioritariamente en contextos de vulnerabilidad.

Como señalamos, proyectos como Cultura Comunitaria, y sus semilleros culturales, “tiene como propósito promover el ejercicio de los derechos culturales de personas, grupos y comunidades; prioritariamente con aquellas que han quedado al margen de las políticas culturales” (Secretaría de Cultura s.f.a); por otro lado, Cultura Para la Armonía que “propone posicionar al arte y la cultura como herramientas para la reconstitución del tejido social y el desarrollo humano, articulando la riqueza cultural y las profundas problemáticas sociales de nuestro país.” (Secretaría de Cultura s.f.b); siendo así los instrumentos con los cuales se busca cumplir los objetivos antes señalados, mediante estrategias de implementación de talleres y proyectos comunitarios, desarrolladas localmente. Siendo así que la finalidad de este y otros programas afines es permitir el desarrollo de los derechos culturales de las

poblaciones, por medio de agrupaciones y espacios culturales comunitarios, en los términos ya planteados.

Soy insistente en esto, porque requiero que se aprecie con intensidad que los parámetros de evaluación son discordantes con los términos planteados hasta el momento; pues, primero, su cálculo sólo evalúa la dimensión de *eficacia*⁴⁸ (no explicada en el documento), y segundo, su cálculo se conduce generalmente por la enumeración de los procesos, sin evaluar sus resultados de manera cualitativa.

Por ejemplo, para la comprobación del objetivo prioritario 1, el programa decide evaluar, primero, la “Distancia promedio que tiene que recorrer la población para acceder a la oferta de actividades culturales desarrollada con participación comunitaria”, por medio de la fórmula (Secretaría de Cultura 2019, p. 21)

distancia promedio =

$$\frac{\sum_{i=0}^N d_i/P_i}{\sum_{i=0}^N 1/P_i}$$

donde,

N: 304,652 (número de localidades en el país)

d_i : La distancia de la localidad i a la localidad más cercana con una actividad de participación comunitaria.

P_i : La población de la localidad i

Como segundo término a evaluar se propone el “Porcentaje de municipios con incidencia delictiva, niveles I y II y alto y muy alto grado de rezago social, con actividades culturales comunitarias”, el cual se calcula con la sencilla fórmula “(Municipios con incidencia delictiva, niveles I y II y alto y muy alto grado de rezago social en los que se han realizado actividades culturales

⁴⁸ No se confunda con el término estadístico de eficiencia que evalúa los términos de cálculo elegidos de acuerdo a su varianza.

comunitarias / [División] Total de municipios con incidencia delictiva, niveles I y II y alto y muy alto grado de rezago social) * [Multiplicación] 100” (Secretaría de Cultura 2019, p. 22).

Finalmente, se evalúa el “número de bibliotecas en operación” que se calcula de manera sencilla con el “Número de bibliotecas en operación en el año” (Secretaría de Cultura 2019, p. 22).

Estos instrumentos de evaluación son los únicos utilizados; además, son estudiados de acuerdo a su *eficacia*, en una tendencia esperada Ascendente. Este sesgo dificulta pensar en las condiciones que el estado debe propiciar para lograr la tercera acción puntual del apartado que expusimos “Promover estrategias orientadas a lograr la sostenibilidad de las acciones y proyectos desarrollados con las comunidades”. ¿Cómo se evalúa la *eficacia* de la sostenibilidad de las acciones? ¿Qué significa eficientar ascendentemente la sostenibilidad?

Podría parecernos que existe un sesgo estadístico de información en estos modelos de cálculo de los resultados, pero creo que el sesgo estadístico es de confusión, pues se está queriendo evaluar un programa cuyas metas son *reducir la desigualdad cultural en poblaciones vulneradas*, por medio del número de actividades realizadas y el número de lugares de realización.

Hay que investigar mucho más a detalle los términos que nos hablan acerca de la sostenibilidad de los talleres de arte comunitario para poder exigir de estas prácticas resultados materiales de orden cuantificable.

Voy a repetir un párrafo que escribí arriba. Quiero en esta repetición que sumemos las ideas que hemos ido pensando. El sitio del extranjero en la interpretación que hace UC, se concibe como un punto de inicio, a partir del reconocimiento de que “ésta no es una visión que haya surgido de los habitantes de la colonia San Juan de Abajo, que este proyecto no se origina de un impulso común de entre los vecinos de la colonia, que no compartimos el código postal, y que no encontramos en ellos desde el primer acercamiento el deseo de hacer teatro” (Pinedo 2018a, 86).

Estamos hablando de un caso de teatro comunitario apoyado por el Estado, que no surge de una intención espontánea de una comunidad, sino una estrategia de intervención política, con finalidades y

con alcances. ¿Qué significa eso para el Estado? ¿Qué tipo de alcances se habilitan al surgir el proyecto de esta forma? ¿Para quién?

Es decir, al pensar al teatro comunitario como una estrategia de intervención política (ya sea autónoma o institucional), debemos valorar lo que los criterios de una intervención política –tanto de duración (largo, mediano y corto plazo), como de intervención política (público, metas y poder diferenciado)– han significado en el territorio de la política cultural. Eduardo Nivón Bolán, a quien sigo, define tres sentidos:

El primero es el que remite al Estado en su proceso de legitimación de sus instituciones y junto a ello, favorecer objetivos sociales de largo alcance que supongan la intervención del sistema político y que van dirigidos al grueso de los espacios públicos.

“Podemos considerar un segundo sentido de las políticas culturales más asociado a las reglas formales que definen un determinado régimen político” (Nivón Bolán 2008, p. 4)⁴⁹. Este es el sentido más manejado cuando se discute cotidianamente el destino y futuro de las políticas culturales, aquel que se encarga de la financiación artística, o la gestión de medios y de patrimonio. Instancias internacionales como la UNESCO buscan generar impacto en este nivel de política cultural,⁵⁰ tratando de evitar que la participación del Estado sea predominante, generando efectos dañinos sobre la libertad creativa y la pasividad pública (UNESCO, 1967, p. 11).

Finalmente, se concibe un tercer sentido, un tipo de política cultural local para el desarrollo organizativo y de reforma que responde a las necesidades del momento que se vive. “Muchos aspectos parciales de las políticas públicas asociados a individuos o a intervenciones en un determinado campo cultural, a veces de manera regional o local, calzan con esta manera de comprender las políticas culturales” (Nivón 2008, p. 5). Este sentido de las políticas culturales supone intercambios entre el arte

⁴⁹ Se distingue al régimen político –como la estructura formal para la operación de gobierno– del sistema político –entendido como el grupo de negociaciones y agenciamientos actuales que permiten operar esa estructura– y de lo político –como la voluntad de organización que les obliga–.

⁵⁰ En la lengua inglesa la diferencia entre estos dos criterios es comprendido por la diferencia entre *politics* como el primer criterio y *policy*, como el segundo; así, la política cultural reflexionada por la UNESCO es definida como *cultural policy*.

y la cultura con el aparato de poder produciendo así relaciones de *subordinación, complementariedad o autonomía* entre ambas esferas. Es esta última definición de política cultural la que estamos estudiando, la del trabajo de base.

En este mundo de las políticas públicas culturales del estado mexicano se viven varios escenarios problemáticos, que Nivón Bolán engloba en siete, y que reconoce como un problema general de las políticas culturales a nivel global:

- 1) parece ser muy difícil la democratización de la cultura; 2) las autoridades públicas apoyan sistemáticamente instituciones culturales que se pueden considerar obsoletas; 3) los artistas profesionales viven en condiciones de precariedad económica a pesar de los planes de apoyo público; 4) las políticas públicas de cultura son predominantemente nacionales a pesar de la globalización de la producción y distribución cultural; 5) las autoridades públicas justifican el incremento de las subvenciones a la cultura en razón de los efectos benéficos que el arte y la cultura podrían tener más allá del propio campo cultural; no obstante, es posible argumentar que tales efectos podrían ser iguales o mayores si los recursos se aplicaran en otros campos sociales; 6) un sector cultural público específico puede parecer que encarcela la cultura en una jaula de hierro burocrática y, por último, 7) se podría proponer que una política cultural pública no tiene sentido en un periodo de estancamiento de las competencias públicas (Nivón Bolán 2020, p. 46).

Estos problemas interconectados se refieren a dificultades que me parecen enmarcadas dentro del largo problema de medición de la sostenibilidad que ya concluimos del estudio del PSC, acerca de estos proyectos artísticos procesuales; debo advertir que varios de ellos se construyen a partir de una colección de supuestos e intuiciones que llamaremos, siguiendo a David Gutiérrez Castañeda, como *narrativa redentora*, la cual dificulta la comprensión de lo que estos proyectos generan en la

experiencia humana y lo que el ejercicio de los derechos culturales puede hacer en la vida de sus practicantes.

Atendamos al quinto problema, en particular (Nivón Bolán 2020, p. 46),

las autoridades públicas justifican el incremento de las subvenciones a la cultura en razón de los efectos benéficos que el arte y la cultura podrían tener más allá del propio campo cultural; no obstante, es posible argumentar que tales efectos podrían ser iguales o mayores si los recursos se aplicaran en otros campos sociales

En éste, se asume idealmente una relación clara entre el costo-beneficio concreto que las artes pueden generar en el campo social, y supone que ésta puede ser medida de forma explícita y resumida, sin cuestionar las características de sus criterios de medición, pero ¿cómo calculamos en un indicador –como “una medida resumida que ofrece información sobre el estado de un sistema o sobre un cambio en él” o como “imagen instantánea” (Strange & Bayley 2013, p. 121)– la sostenibilidad de un taller como política cultural?

Me parece que los criterios utilizados como indicadores en el PSC (número de talleres, de usuarios, y la presentación general de resultados en un sólo evento masivo llamado “Magno Evento de Cultura Comunitaria Tengo un sueño”) no logran darnos una imagen general del estado del sistema que utiliza la política cultural como herramienta y que llamamos taller; no sabemos en qué estado está este instrumento, o si este instrumento funciona. Por otro lado, resulta patente que para designar otros indicadores, se requiere realizar el estudio del sistema desde sus propios términos y no los que hasta ahora ha utilizado la investigación de las artes para la intervención social.

El pequeño nombre de lxs participantes

En este punto, quisiera hablar de un caso que me resulta íntimo. En 2016, tuve la posibilidad de participar como técnico y encargado de bodega, bajo el cargo de *Nómada*, en un proyecto que coordinó

el *Colectivo Luna Llena* para Cultura para la armonía 2016, denominado *Pan y Circo. "La Tribu"*. El trabajo consistió en ofrecer, por tres meses, talleres de circo (acrobacia de piso y aérea, malabares, zancos, maquillaje y acompañamiento psicológico) para niños/as de la Colonia Wenceslao Victoria Soto y Felipe Carrillo Puerto, en la ciudad de Morelia, Michoacán, ambas colonias con distintas dificultades barriales y municipales que buscaban ser atendidas por medio del taller.

Una vez transcurridos los meses de junio a agosto, el equipo de trabajo se encontró una vez más para ver un pequeño documental de la experiencia y observar una pequeña exposición que estuvo disponible para la vista del público en las instalaciones del Conservatorio de las Rosas del 21 de septiembre al 01 de octubre de 2016. No hemos vuelto a ninguna de las colonias, el proyecto terminó, se hizo una reflexión documental por parte de alguien contratado para ello en un video de 15 minutos y... Y ya.

Los nombres de niños y niñas se han ido disolviendo en mi memoria, han pasado más de 6 años, sólo recuerdo el nombre de Kevin, un niño de no más de 12 años cuya experiencia con la violencia intrafamiliar le dificultaba asistir a los talleres. Sin embargo, logró hacer malabares con cuatro pelotas, no tuvo miedo en subirse a los zancos, su desarrollo psicomotriz fue significativo. ¿Qué habrá pasado con él? ¿Cómo le habrá servido el taller? ¿Qué recordará de nosotros y nosotras? ¿Qué hubiera preferido no olvidar? ¿Cómo tendríamos que pensar nuestra permanencia material en un territorio de forma que yo siguiera sabiendo de Kevin, aprendiendo de sus experiencias de vida, aportando a la misma, en el marco de un desarrollo mutuo de habilidades?

Como vamos a hablar de sostenimientos, quiero entender qué ha significado para ellxs sostener. No quiero evaluar impactos. No quiero calcular viabilidades. Quiero entender qué actos paralelos, simultáneos o priorizados se tienen que realizar para sostener un taller de prácticas creativas donde pueda tener lugar un desarrollo de subjetividades colectivas que atienda a sus propias necesidades y requerimientos de desarrollo.

2.2. Sobre los actuales usos del concepto de teatro comunitario

Recapitulemos, en el universo de las políticas culturales escénicas, en los últimos cinco años (2016–2021), ha reaparecido con fuerza, dentro del discurso institucional en torno a las artes escénicas, una subcategoría específica de teatro llamada teatro comunitario, que busca referirse a un grueso y amplio número de experiencias artísticas, y que son definidas por diferentes autoras como una herramienta para la construcción de subjetividades colectivas.

Esta subcategoría ha sido objeto de mayor debate y modelación, a partir de la implementación del PSC, en proyectos como Cultura Comunitaria, espacios como los Centros de Bienestar en Michoacán, o el proyecto Pilares en CdMx, que tienen como finalidad hacer *Arte basado en la Comunidad*.⁵¹ Esto dicho como resumen de lo que ya hemos presentado en este capítulo.

En este contexto se pensará el sentido que ha tomado en la política mexicana el *Taller de teatro comunitario*. En esa revisión, habremos de ver que en México, históricamente, este tipo de práctica artística ha obtenido, en un número relevante de casos, su financiamiento y legitimación de la mano del Estado Mexicano en relaciones de subordinación, coordinación o relativa autonomía, siendo el modelo de relación actual el que Ejea Mendoza (Ejea Mendoza 2009) denomina como mecenazgo institucional y que rige la producción artística desde la aparición del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.⁵²

Y si bien, el término teatro comunitario se ha construido como discurso para referirse ante todo a agrupaciones no relacionadas con el Estado Mexicano –como lo es CLETA (Frischmann 1990, pp.

⁵¹ *Community-based art* es un término utilizado en la investigación sobre artes locales, por investigadoras como Jan Cohen-Cruz (2005), para referirse a “un campo en el que lxs artistas, colaborando con personas cuyas vidas conforman directamente el tema relevante, expresan sentidos colectivos” (Cohen-Cruz 2005 p. 1 Traducción propia) (Se lee en el original: A field in which artists, collaborating with people whose lives directly inform the subject matter, express collective meaning).

⁵² La situación de este modelo de política cultural merece una atención especial aunque breve, pues es del que surgirán las dificultades posteriores. Tomás Ejea Mendoza, en su revisión sobre el programa, observa que si bien el Estado propuso este Fondo como el tránsito de una política discrecional a una política democrática para la gestión de las artes; en la ejecución del programa se observa una ambigüedad operativa que propicia que un importante número de las decisiones sean unipersonales y sin mediación con la comunidad beneficiada (esto es, una política discrecional). Lo que lleva a considerar a Ejea Mendoza que la política de mecenazgo institucional que se practica con el FONCA, y con otros mecanismos que le emulan, tiene como principal función la legitimación del régimen y que hace falta un perfeccionamiento de las reglas de operación para lograr que funja como instrumento democratizador y descentralizador de las prácticas artísticas (Ejea Mendoza 2009, pp. 22-26, 35-37).

151-238) o TECOM (Navarro Sada 1992)–, el número de proyectos de política pública de desarrollo social –y con ello financiados estatalmente– que utilizan al taller de teatro comunitario como una herramienta para la generación de sentidos colectivos, sólo se han incrementado ante la política pública cultural que hemos estudiado.

Este incremento en proyectos artísticos denominados teatro comunitario, creados por instancias gubernamentales, arrastra consigo un problema de legitimidad en los agentes administrativos que ejecutan los talleres, y de enunciación sobre las realizaciones escénicas que producen. Aun cuando es innegable que las realizaciones escénicas no dejan de ser producto de la creatividad de quienes integran la agrupación de teatro comunitario, la intervención del Estado, aportando el poder económico, material y humano que habilita a quienes coordinan el taller para llevar a cabo este tipo de intervenciones, genera desconfianzas en torno a la legitimidad del ejercicio y dudas sobre la semiotización que se materializa con la realización escénica. ¿Quién enuncia? ¿La comunidad que participa del trabajo? ¿O existe, en cambio, un proceso de ventrilocución en el que la agrupación se ve superada en sus conflictos micropolíticos por la brújula macropolítica de quienes financiaron el proyecto? ¿Cuál instancia le concede a una coordinación administrativa (a unx ‘artista’) el derecho de llevar a cabo un ejercicio así en espacios que no le son propios y que tampoco exigen abiertamente una práctica teatral como demanda cultural?

No atender el problema explícito entre la autoridad y la autonomía de lxs practicantes culturales y sus productos, da como resultado, por un lado, el abandono de los talleres propuestos por los practicantes. Danna, integrante de Colectivo Lxs de Abajo, me comenta, durante mi estancia en octubre de 2020, sobre su deserción del taller de coro que la *Fundación León* (centro comunitario de la colonia) realiza y que tiene como intención la de incentivar y desarrollar habilidades artísticas al centro de la comunidad: “A mí me aburrió porque siempre te decían qué y cómo tenías que hacerlo y ya al final ya no quise venir”.

Por otro lado, este modelo con financiamiento público es comúnmente deslegitimado por lxs artistas que se dedican al teatro comunitario; sucediendo casos de agrupaciones que, si llegan a hacer uso de estos recursos económicos, materiales o humanos, suelen preferir ocultar u omitir el origen del apoyo . Este discurso de legitimación dentro de las prácticas comunitarias que evalúa su sostenimiento en relación con el Estado (moralizando y politizando positivamente al sostenimiento *no estatal* de las prácticas escénicas), genera un conflicto para los modos de presentación de resultados entre las personas que se dedican al teatro comunitario.

“Nomás una pequeñísima nada... ¿De dónde viene la lana?”

Me acerco a este problema con otro ejemplo, surgido de una consulta al practicante de teatro comunitario y crítico de teatro chiapaneco Edwin Sarabia⁵³ sobre el tema: “Es un paramontaje. Se construyen dos dispositivos ficcionales, uno documental y el otro asumidamente ficción, pero toooodo [sic] es así, por ejemplo el Manuel [Jiménez] negando que trabajaba para el gobierno, y que su teatro comunitario es subsidiado –lo cuál está bien” (Sarabia 2020).

Lo cual está bien. Esa necesidad de aclarar que no es, para Edwin, un problema, resulta importante. ¿Por qué sería un problema? Edwin habla del ya mencionado Manuel Jiménez, actor, agricultor y promotor cultural chiapaneco quien participa del proyecto La Nube Roja, cooperativa creativa de acción comunitaria, que tiene lugar en la colonia Bienestar Social, Tuxtla Gutiérrez y en la comunidad de Socoltenango, Chiapas, desde hace 8 años (2013). Manuel, en su presentación del proyecto de La Nube Roja en el Encuentro de Reflexión e Intercambio de la XXXIX Muestra Nacional de Teatro, Ciudad de México, expresa que para un proyecto de teatro comunitario “somos albañiles de medio tiempo, como bien decíamos con Sara [Pinedo]” (Jiménez 2018, 9’25”). Y observa el origen del proyecto en la obtención de un terreno en la colonia construída a consecuencia de la explosión del

⁵³ Edwin Sarabia, crítico y artista chiapaneco, practicante de teatro comunitario desde 2006, con el Grupo El Turix y la Horqueta. Actualmente dedicado a la crítica teatral y la investigación antropológica.

volcán Chichonal, Bienestar Social, por parte de su familia, al contarse entre los afectados de dicha explosión, y que con los años han adaptado para ser un teatro de la colonia.

Al revisar los archivos de Facebook de la agrupación, puedo encontrar que La Nube Roja comenzó cerca de un proyecto de vinculación artística, relacionado al Proyecto Estratégico de Seguridad Alimentaria (PESA), de la Secretaría de Agricultura, Ganadería, Desarrollo Rural, Pesca y Alimentación (SAGARPA), pero actualmente se encuentra constituida como sociedad colectiva, por lo que es una sociedad mercantil con posibilidades de licitación y contratación, y cuyas relaciones comerciales no pertenecen al orden público.

En sus redes sociales, efectivamente, no se menciona si su composición es de origen estatal, aunque en su historial no se han eliminado los rastros de cierta relación. Le considero como un ejemplo de omisión de dicha relación, más que de ocultación o negación, como parece sugerir Edwin Sarabia.

Para mí, es importante hacer claros dos signos en este caso; por un lado, que existe un criterio de legitimidad –trazar la arqueología de este criterio quizá merezca otra tesis– formulado en conceptos genéricos *macropolíticos*: Si una de las concepciones utilizadas, y descrita por Lola Proaño, en la construcción del teatro comunitario radica en tener una finalidad política de estructuración de “lo común” o “lo político”, entendido como “la voluntad inicial de delegar la autoridad y formar una sociedad con un Estado que represente a aquellos que delegan el poder” (Proaño Gómez 2013, p. 75), esto es, como una voluntad de organización diferente al Estado; la relación económica del taller de teatro comunitario con el Estado parece estar inconcebible e irreconciliablemente prohibida en términos de la organización de movimientos políticos para el empoderamiento.

Esta posición genera una disputa sobre el criterio de legitimidad política que responde a una consigna macropolítica: Resulta fundamental para debatir la legitimidad de las prácticas escénicas comunitarias saber de dónde proviene el dinero que las personas usan para sobrevivir mientras realizan las tareas del taller escénico.

Por otro lado, quisiera con esta tesis evidenciar que el sostenimiento de un taller implica trabajo no observado por otrxs practicantes ni por el estado, que no es remunerado por el estado, sino realizado incluso con recursos propios y a veces contra el interés estatal. Quiero hacer el esfuerzo de evidenciar que todo ese trabajo de sostenibilidad desborda la afirmación macropolítica de legitimidad recién formulada. Y que, por este borde, también debemos poner en debate los mecanismos de evaluación que utilizamos.

La determinación de un criterio de autogestión, para enunciar la legitimidad de un proyecto, asume lo que queda por demostrar, como apunta Rolnik (Rolnik 2019, p. 35 traducción propia),

Si ya es un paso importante reconocer que no basta resistir macropolíticamente al actual régimen y que es preciso actuar igualmente para reapropiarse de la fuerza de creación y cooperación –o sea, actuar micropolíticamente– reconocerlo racionalmente no garantiza acciones eficaces en esa dirección.

2.2.1. Sobre la teoría del teatro comunitario en Latinoamérica

En términos estéticos, seguiré a la doctora Lola Proaño Gómez quien tematiza sobre el teatro comunitario como un tipo de teatro que corporiza la voz de grupos que se sienten marginados, expresan una visión del mundo alternativa y no obedece a los parámetros políticos y sociales contemporáneos del neoliberalismo desde su organización (Proaño 2013, p. 29). Mucho más adelante, le nombrará como una “producción cultural y producción teatral procedente de sectores con una conciencia de marginación” (p.237).

Al considerar a la cultura como una estrategia que abre la posibilidad de realizar intervenciones en la acción pública, se observa al teatro comunitario como una forma de hacer política que está basada en las sensaciones, los afectos y las formas, que priorizará la vida a la producción. En el texto, da cuenta de ejemplos donde obras exitosas son canceladas para priorizar a los vecinos-actores, pues “es la

propuesta de un modelo ético que cree que el mercado, antes que liberar o construir la humanidad, esclaviza y deshumaniza” (p. 258).

Esta definición será fundamental. Cuando Proaño Gómez nombra al teatro comunitario lo denomina como una producción artística que ante el conflicto ético siempre cederá en favor de lo que considere mejor para la vida de sus integrantes.

En términos estructurales, me parece prudente usar la esquematización de los grupos de teatro comunitario con el que comienza el creador escénico Jorge Holavatuck, quien para definir al teatro comunitario concibe que a la definición más usual de ser "Aquel que genuinamente pueden realizar los/as vecinos/as por propia voluntad y amor hacia esta modalidad de arte escénico, en una determinada comunidad" (Holavatuck 2021, p. 20) acota que los orígenes de los grupos puede variar, puede ser alguien que no es parte de la comunidad, y sea convocado por instancia de la comunidad, o que alguien de la misma comunidad sea quien organice las agrupaciones. “Otra posibilidad más es que el Estado sea quien fomente este modo de teatralidad, mediante algunos proyectos o planes” (Holavatuck 2021, p. 20).

En ese caso concreto que es el que queremos estudiar, vale la pena reconocer que

los planes de fomento teatral llevados a cabo por gobiernos posdictatoriales, de posguerra o en crisis han permitido que el arte sea un camino de transformación social que genere comunión, pertenencia, pertinencia y, en muchos casos, la recuperación de la memoria y de un espacio tanto reflexivo como metafórico para el análisis de lo acontecido (Holavatuck 2021, p. 21).

Respecto a la participación del Estado en la implementación de estos talleres, Holovatuck plantea una consigna “porque el teatro comunitario, al igual que el teatro popular, puede, como decíamos, contar con recursos del Estado, pero insistimos en la premisa de que bajo ningún concepto puede ser revisado (en forma o contenido) por él” (Holovatuck 2021, p. 24). Esto sin embargo es afirmado como exigencia ética hacia las prácticas escénicas comunitarias, y no es ejemplificado de forma casuística.

En términos de gestión y de producción, el autor distingue tres modos: Uno desde la comunidad, donde a los recursos “provenientes de la dirección (gubernamental, cultural, artística u otra)” (Holovatuck 2021, p. 28) se le suman los que provengan de lxs propixs vecinxs participantes. Otro, por la comunidad, donde se suma el apoyo de los comercios locales que quieran apoyar, ya sea con productos y servicios. Y como tercer modo, mediante la comunidad, en donde el autor agrega a “aquellas empresas que suelen colaborar desinteresadamente o por cuestiones impositivas con distintos recursos, pero principalmente con dinero” (Holovatuck 2021, p. 28), a través de un mediador que suele ser el Estado⁵⁴.

Para plantear así cuatro escenarios:

- a) Donde una comunidad se organiza de forma cooperativa y asociada para llevar a cabo la realización escénica.
- b) Donde a la situación (a) se le agrega la cooperación de los vecinos solidarios.
- c) Donde a la situación (b) se le agregan los apoyos gubernamentales.
- d) Donde a la situación (c) se le agregan las aportaciones de las empresas socialmente responsables.

Ahora bien, la atención puesta por Holovatuck en el teatro comunitario está en el objeto escénico. El autor plantea que (Holovatuck 2021, p. 34)

El teatro comunitario, como decíamos, es el ámbito ideal de los procesos de socialización ciudadana, donde la creatividad, la colaboración, el cooperativismo, la escucha y el respeto se hacen presentes de una forma corriente y solidaria para llevar adelante, entre todos, este proyecto escénico. Por supuesto que puede haber prácticas grupales a modo de taller como parte de la propuesta general. Y muchas veces es recomendable realizarlas, pero la meta es la puesta en escena de una obra.

⁵⁴ Lo digo aquí al pie, este último apartado no me parece claro. Definir a un sistema de aporte económico que utiliza los aportes empresariales a la beneficencia y de estímulos fiscales como un mecanismo “*Mediante la comunidad*” me parece forzado.

Y de ahí que conciba como un asunto operativo y de gestión la permanencia dentro del grupo, (Holovatuck 2021, p. 33)

Dentro de las modalidades de permanencia en el grupo, podemos observar que los participantes generalmente se comportan como:

- Permanentes.
- Transitorios, ocasionales (para una producción o parte de la misma).
- Intermitentes (por alguna razón su presencia no es continua).

Holovatuck piensa que la característica escénica del teatro comunitario es que es *expresivista*, con lo que el autor quiere decir que “El teatro comunitario debe procurar ejercitar la propia belleza de la gente, su percepción del mundo, su sabiduría popular. Es una forma de convivio existencial, casi una expresión salvaje y ancestral de comunión, mediada por la cultura, las imágenes, la necesidad, la emotividad.” (Holovatuck 2021, p. 40).

En este estado de la cuestión, consideraremos teatro comunitario a una práctica creativa que contiene ciertas características estéticas que comparten estas teorías:

- A) La relación con la representación es la de una irreconciliación con aquello que se representa. Se escenifica un conflicto entre lo vivo y lo representado. Al encarnar las contradicciones de la lógica en turno, la mimesis se ve invertida y construida a contrapelo de la identificación con el objeto. **Se escenifica para modificar/transformar/atender la realidad y no para representar al presente.** Al tratar de mostrar la diferencia con lo real, ésta es siempre abierta, tratando de observar el afuera invisibilizado por “las funciones lingüísticas, históricas y sociales hegemónicas” (Proaño 2013, p. 262), haciendo de esto un arte social. Dice Holovatuck “como teatristas solemos emparentarnos más con las ideas brechtianas, en las cuales el arte no solo es un reflejo de la realidad, sino un instrumento para moldearla”. (Holovatuck 2021, p. 40)

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

B) Dado a que se construye a partir de las experiencias significativas de los vecinxs-actores, la dramaturgia será fragmentaria y expresivista. Proaño considera que esta fragmentación obtiene continuidad narrativa en términos afectivos, en la irrupción sensible de una pertenencia en común – pertenencia tanto de vecinxs-actuando y de vecinxs-observando – a una localidad: “A nivel teatral la forma obtiene coherencia, la mayor parte de las veces, gracias a las canciones corales y a las transiciones teatrales que (...) le recuerdan [al público] el principal tema de la puesta” (Proaño 2013, p. 264). Para Holovatuck es importante que la creación suceda por la expresión: “la posibilidad de expresarse, en el sentido de dejar de estar presos: "ex-presarse". Presos de los propios miedos, de los propios prejuicios, de las propias limitaciones” (Holovatuck 2021, p. 40)

C) Su finalidad política y su ideario poético está basado en la consolidación de la utopía como materialidad⁵⁵. Se toma a la fuerza de trabajo (como organización productiva de la materia y el pensamiento) como fuente original de la creación: Poiesis de la fuerza de trabajo. (Proaño 2013, p. 277).

Se considera que el teatro comunitario es la elaboración de la fuerza de trabajo de un grupo vecinal hacia una lógica del lugar deseado para la comunidad (Utopía), con el énfasis puesto en la percepción y en la sensualidad, “una traducción del conocimiento basado en la sensibilidad” (p. 273) de las experiencias particulares que se organiza éticamente hacia el reconocimiento del otro y la anteposición de su vida, en el reconocimiento común a un lugar. Siendo el instrumento preferido para compartir y construir estas prácticas el del *taller de teatro*.

2.2.2. Una metodología de taller de teatro comunitario

⁵⁵ Al ser una afirmación distinta y confrontativa al discurso que ve al tiempo como algo homogéneo que ya no tiene espacio para la diferencia, se reconoce desde la investigación una oposición discursiva entre la estética cyber-punk (Esa que considera que vivimos ya en una distopía contemplativa) y la del teatro comunitario.

Antes de explorar casos que se asemejan o que son herencia del taller de teatro comunitario, me parece importante revisar el estudio que Patricia Requena (1996) realiza para la Escuela Internacional de Teatro de la América Latina y el Caribe, donde hace un análisis metodológico sobre el sexto taller de teatro comunitario realizado por la misma EITALC, en la ciudad de Machurucutu; el texto es entusiasta, expresa con el uso de las mayúsculas una intimidad y un involucramiento con el suceso, que merece reconocerse. El texto de Requena nos permitirá, junto con el trabajo de Proaño, tener un esquema metodológico ante el cual pensar los distintos casos que estudiaremos en el apartado cuatro.

Requena define que “el propósito central de estos artistas es hacer TEATRO DE LA COMUNIDAD [sic] partiendo de lo artístico y no de lo educativo” (298) y que lo logran haciendo del sentimiento de comunidad el fin del montaje, haciendo que “la idea central del trabajo en su globalidad es rescatar la historia ‘sensible’ de la Comunidad” (300).

Requena, al igual que Proaño, considera a la comunidad como un sujeto colectivo que funge los roles de fuente, sujeto-actor y destinataria. (301), pero la distingue en esta definición preliminar de que la elaboración de memoria se construye desde la comunidad, por la comunidad y para la comunidad.

El valor puntual de este análisis es la descripción que se realiza del proceso de taller, Requena comienza señalando que estos artistas “en general van trabajando de acuerdo con lo que las circunstancias del lugar les proponen” (298) – palabras muy parecidas son las que escucho de artistas escénicxs , pero ella misma ofrece un esquema que divide en seis etapas de trabajo, presentación y evaluación (El siguiente esquema está basado en Requena 1996, 302-307):

- 1º Etapa: Preparación
- 2º Etapa: Llegada
- 3º Etapa: Convocatoria y reconocimiento inicial
- 4º Etapa: Convocatoria al trabajo y conformación de grupos
- 5º Etapa: Consolidación y coordinación de procesos grupales

- 6° Etapa: Montaje material, ensayos y cierre

En la cuarta etapa, en particular, vale la pena señalar que si bien se elaboran grupos propios del quehacer teatral – grupo de teatro, grupo de trabajo escenográfico, grupo de trabajo musical y taller de dramaturgia –, existen otros que se configuran porque la comunidad de Machurrucutu lo dispuso así – grupo de mujeres, grupo de niños, periódico –, lo que se corresponde con las afirmaciones de Proaño sobre una praxis organizacional que reoperacionaliza políticamente los saberes propios de la comunidad.

Respecto a ello, Proaño concibe que el motor de construcción es la memoria, por lo que la metodología que se elabora se construye a partir de los recuerdos.

1. Se comienza del recuerdo-fragmento que los participantes puedan compartir sobre su vida, se activan imágenes que permitan la reelaboración de objetos públicos en el mismo espacio público (Proaño Gómez 2013 p. 203).

2. Se organizan estos recuerdos en experiencias memorables para el individuo – utiliza aquí el concepto alemán Erlebnis para señalar una experiencia cuya impresión genera una importancia duradera – y se pongan en relación con una experiencia de interacción social – que nombra con el concepto alemán Erfahrung, ambos conceptos provienen de la hermenéutica de Gadamer –. De esta forma, se inserta la vida en el teatro al construir un Erfahrung por medio de las Erlebnis de los participantes.

3. Esto se construye como una identidad narrativa con la que “es posible pasar de la experiencia-recuerdo subjetiva a la emergencia de una ontología histórica comunitaria” (p. 211). En este apartado es que la experiencia de los coordinadores como artistas profesionales es utilizada para ayudar a construir y organizar las Erlebnis de forma tal que nos ayuden a elaborar colectivamente una experiencia social significativa: “su escenificación impacta en la comunidad mediante la mezcla de sensaciones, emociones y recuerdos propios y ajenos, y abre paso a un sentido histórico comunitario que se integra en la memoria colectiva” (p. 216).

4. El siguiente paso es la construcción grupal de lo que la autora llama el recuerdo del presente en la que así los vecinos-actores como los vecinos-espectadores tienen la experiencia presente de las facultades que todos ellos poseen y “que los capacitan para decir, hacer y pensar” (p. 218). El recuerdo del presente está “formado por el reconocimiento de las facultades y aptitudes que emergen de la propuesta escénica y que hasta entonces habían sido ignoradas” (p. 219). Este paso es más bien un proceso interno que parece evidenciarse en la realización escénica, mas no parece una operación sistematizable.

Esta praxis metodológico-organizacional se basa en concebir a la fuerza de trabajo – concepto propio de la economía – como una potencia intrínseca al ser humano, en tanto posibilidad abierta a realizarse⁵⁶. Si la lógica instrumental a la que está habituada una subjetividad, a pensar la fuerza de trabajo dentro de la dupla de la oferta y la demanda, sujetando al sujeto a intereses que no le son propios, en el teatro comunitario “la fuerza de trabajo como potencia radicada en el cuerpo de los vecinos-actores no está enajenada pues no depende del proceso capitalista de producción: tanto el producto como los medios de producción son propiedad de los integrantes del grupo” (p. 227).

La resistencia a la alienación puede observarse en las tres vertientes siguientes: Rechazan la introyección de controles psíquicos que domestican la fuerza de trabajo, resistir a la apropiación de la plusvalía y no admitir que la cultura se confine a procesos mecánicos.

El procedimiento de la quinta etapa en la organización de Requena, corresponde con lo señalado por Proaño Gómez respecto al uso de imágenes teatrales que evocaran una experiencia (Erlebnis) que lograrse engarzarse con una experiencia social (Erfahrung). Por lo que vemos una continuidad entre los esquemas de Proaño y estos primeros esfuerzos de organización metodológica. Esto será más apreciable cuando veamos los casos de política pública que han usado al teatro comunitario; y lo traeremos a presencia de nueva cuenta, en el análisis de las obras de CLA.

⁵⁶ Sueley Rolnik propondrá incluso que dejemos de pensar que el capital se sostiene en particular de la fuerza de trabajo, sino de forma más general de la fuerza vital (Rolnik 2019, p. 31).

2.3. Casos de Política Pública de uso de talleres de teatro comunitario

Quisiera entonces hacer un recorrido histórico por ciertos momentos significativos de la relación entre el discurso estatal y las prácticas locales de teatro comunitario, para luego volver a preguntarnos sobre la función de la política actual y su operatividad.

Busco con esta reflexión generar la conciencia entre la distancia material entre una organización ideológica de carácter macropolítico de la Cultura como la forma y formación de una Nación, y los usos micropolíticos que estos talleres han podido ejercer en la vida de sus integrantes.

Aún cuando el primer antecedente a una política pública de teatro comunitario, lo registra Frischmann (Frischmann 1990, p. 48-50) a partir de un reportaje de Francisco Monterde, en los años 1930 sobre un proyecto del Departamento del Distrito Federal, denominado “Teatro Popular Mexicano”, coordinado por Amelia González Caballero de Castillo, y que contemplaba la representación de obras teatrales cortas en ámbitos urbanos y rurales, incorporando “a obreros y a campesinos como actores y ya no como simples destinatarios” (Frischmann 1990, p. 50). No se cuenta, sin embargo, con información suficiente para saber cómo es que se coordinó o se interrelacionó este proyecto con el programa de Cultural Nacional propio de la época. Por lo que quisiera comenzar con el estudio del Teatro Petúl chiapaneco y el Teatro Campesino michoacano de los años cincuenta.

2.3.1 Teatro Petúl. 1951-1953 y Teatro Campesino de CREFAL. 1960.

Ejemplos del uso del arte comunitario en la Primera Política Cultural del Estado Mexicano moderno

La idea de una Cultura Nacional es explicada por Nivon (2008) como una tarea que ha cambiado históricamente de acuerdo a los intereses discursivos del gobierno en turno; reconociendo como primera política cultural de largo alcance, que consiste en el proceso nacionalista posrevolucionario (1920-1960), que busca equiparar la nación con la revolución institucionalizada, y a ésta con el Estado; esta política busca construir un ‘nacionalismo político’ como la construcción de una comunidad votante política de carácter soberano, por medio de un ‘nacionalismo cultural’ como fuerza integradora de una comunidad regenerada, y dónde los contenidos de esa Nación cultural “están determinados por la burguesía en el poder que elige o acentúa los aspectos históricos y míticos que más le interesan” (Nivon 2008, p. 9); generando una relación estructural de subordinación de esa Nación cultural con las necesidades del Estado-Nación.

Un visible ejemplo de esta relación podemos verla en *Teatro Guiñol del Centro Coordinador Tzetzal-Tzotzil*, con sede en el Centro Coordinador *La cabaña*, en San Cristobal de las Casas, cabecera municipal de los Altos de Chiapas; también conocido como *Teatro Petúl* (1951-1953).

Teatro Petúl era parte de los proyectos planeados para el Centro Coordinador para el Desarrollo Indígena, en su modelo piloto, que el Instituto Nacional Indigenista organiza en 1951 – y que funciona hasta la actualidad –, para su integración y participación en las necesidades de los Altos de Chiapas.

El INI tenía una situación frágil en el Estado de Chiapas, su función era mediar en nombre del gobierno federal entre las comunidades indígenas y las autoridades municipales y estatales, así como con los intereses empresariales, lo que le situaba como una fuerza incómoda que intervenía en diferentes niveles de la vida política del estado de Chiapas desde sus orígenes en 1951, que van de la defensa de derechos indígenas, campañas de higiene, alfabetización y modernización de las poblaciones indígenas, así como el peritaje de casos de interés para el Instituto⁵⁷; y los proyectos culturales tenían la función específica de acceso suave a territorios difíciles.

⁵⁷ El instituto obtendrá buena parte de sus formas de intervención por su participación dentro del desmantelamiento del monopolio de aguardiente de los hermanos Pedredo, también conocida como *Guerra del Posh* (1951-1954), a los pocos meses de activarse el Centro Coordinador (Lewis 2004).

Teatro Petúl fue coordinado por Marco Antonio Montero, y contaba con seis titiriteros hombres de la región, “Teodoro, Pedro, y Juan, los tzotziles. Sebastian, Juan y Jacinto, los tzetzales” (Castellanos 1965, p.31), un lingüista, del que no se conserva el nombre, y de Rosario Castellanos, como la dramaturga asignada, y de quien recuperamos un breve texto para la revista de la Universidad de México, donde la poeta da cuenta del modelo de operación del programa, la recepción, los contenidos y las dificultades materiales que este proyecto presentó para ella, y de la cual podremos aprender.

En el tema de la operación del espacio escénico, había una distribución equitativa del trabajo en el montaje de una carpa desplegable que se armaba en las plazas públicas y atrios de iglesias, a vista de la comunidad y que significaba un primer contacto de las poblaciones con el trabajo escénico, como lo narra Castellanos “Entre todos cargábamos la impedimenta (palos, manta, cofres con vestuario) y emprendíamos la peregrinación, al través de largos y abruptos caminos, hasta la plaza de una cabecera municipal, populosa el día de mercado; hasta lo caseríos dispersos en las laderas de las colinas y en los valles. Allí, a la vista de todos se armaba el foro” (Castellanos 1965, p.31).

Sin embargo, Castellanos reconoce que la coordinación artística recae en ella, teniendo como texto dramático un conflicto de interés que es resuelto por un mestizo, Pedro, Petúl, “gracias a cuya intervención el desenlace resulta siempre un triunfo de la inteligencia sobre las supersticiones, del progreso sobre la tradición, de la civilización sobre la barbarie” (Castellanos 1965, p.31). Y donde la contraparte, Xun, el indígena, es encarnada como un poblador reacio a ser ayudado, pero incapaz de resolver el problema.

El conflicto escénico estaba determinado según los intereses del INI, de acuerdo a la declaración de que “se ensayan los textos que yo [Rosario Castellanos] redacto siguiendo las instrucciones de los jefes de sección (...) Yo escribo un borrador que ellos corrigen (...) y hasta que no tengo su visto bueno no puedo considerar un texto como definitivo”, y el personaje de Xun usaba como parlamentos los argumentos de desconfianza de las comunidades frente a los intereses del INI, “no

queremos que el público reciba nuestro mensaje pasivamente sino que lo obligamos, irritándolo, a que exponga sus objeciones, a que desahogue sus reticencias”. Petúl interpreta el triunfo del Estado, a veces no por sus argumentos, sino por su ejemplo optimista.

Por la parte de la dirección de escena, Castellanos apuesta a la improvisación escénica por motivos que se leen como un prejuicio cosmopolita de superioridad cultural y una probable falta de comunicación adecuada (Castellanos 1965, p.31),

No puede exigírsele a esta gente, tan poco acostumbrada al ejercicio de sus potencias intelectuales, que memorice sus parlamentos. Además, sería inútil. A la hora de la representación hay que improvisar para responder a emergencias no previstas. Basta con que entiendan la idea principal y con que sigan la idea general de su desarrollo, Y para esto, hablamos. Yo me esfuerzo en pronunciar lenta y claramente las palabras; en escoger las más sencillas, las más a su alcance. Ellos asienten con una docilidad que no acaba de gustarme.

En este caso, la coordinación administrativa de Marco Antonio Montero, no se involucraba con los contenidos que se presentarían, porque los jefes de sección se dirigían directamente con la coordinación artística para negociar estos contenidos.

Ahora bien, es cierto que el instrumento de inserción funcionaba de manera eficiente, y ante la inicial desconfianza de la población venía una apertura profunda, “pero cuando reflexionaban en que éramos también los portadores de Petul, se les borraba el ceño y se volvían hospitalarios y amables”; sin embargo, los temas y la finalidad de las obras solían volverse secundarios, y ni siquiera los integrantes de la comunidad teatral se sentían involucrados por los temas que sucedían en escena, como la siguiente experiencia lo expone:

Cuando terminamos una jira [sic] de más de un mes por la zona tzotzil en la que repetimos, a todas horas, cuáles eran las precauciones que había que tomar para evitar la tifoidea. Entonces Pedro, que participó muy activamente en esa jira [sic], faltó una

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

vez. Supuse que era por cansancio y me equivoqué. Era por duelo. Uno de sus hijos había muerto de tifoidea. En su casa no hervían el agua. ¿Por qué habrían de hacerlo? ¿Porque él, Pedro, lo predicaba? Pero no era Pedro el que había hablado, el que había aconsejado. Era el muñeco, era su personaje y de lo que éste dijera o hiciera no podía volverse responsable (Castellanos 1965, p.31).

Al planear la creación del grupo artístico como una herramienta de inserción, la Institución dirige el destino de la comunidad teatral como una política cultural de corto alcance, y a la vez inhibe en Pedro la posibilidad de reconocerse en el contenido de su discurso, para quien resulta más importante la forma espectacular del mismo.

Semejante situación podemos observar en el teatro comunitario campesino mexicano – que pueda relacionarse con las categorías anteriores – que se explica en el estudio preliminar de Alfredo Mendoza Gutiérrez (1960); quien prologa una antología de tres obras representadas (adaptaciones de clásicos y obras extranjeras) en Pátzcuaro y poblaciones aledañas, con actores de estas comunidades, bajo el auspicio del Centro Regional de Educación Fundamental para la América Latina (CREFAL).

Escrito con un estilo bucólico, a modo de crónica, el estudio usa como criterios evaluativos sobre su quehacer la esquematización de propiedades del acontecimiento teatral que realiza Fernando Wagner en su libro Técnica Teatral, que será reeditado después como Técnica y Teoría Teatral (1992), adecuando las diferentes propiedades de la práctica teatral campesina a los apartados del texto de Wagner: Director de Escena, Adaptación de la pieza, características actorales, escenografía, utilería, alumbrado, maquillaje y ensayos.

Se reconoce aquí una táctica actoral opresiva de acercamiento con la comunidad, que debido a ciertas descripciones condescendientes tales como “y aquí cabe recomendar a quienes dirijan la escena rural, que los actores campesinos son como niños, a los que hay que guiar de la mano” (Mendoza Gutiérrez 1960, 67), o “abogamos porque los raquícos residuos de un arte escénico popular, diseminados aquí y allá, sean estimulados y dignamente protegidos para su conservación” (21); junto

con un lenguaje paternalista que insiste en reafirmar una pobreza cultural de las poblaciones campesinas, cuando asevera “¡Qué manera más objetiva para educar a un pueblo y para enseñarlo a hablar correctamente un idioma!” (71), considero que es una experiencia de implantación cultural fuertemente regulada por los organizadores, tratando de forzar a un grupo de individuos a cumplir con las propiedades de la categoría teatro, a través del CREFAL.

Sin embargo, vale la pena reconocer que el texto arriba a dos de los puntos señalados con anterioridad, por un lado se reconoce en el teatro una función que es capaz de generar cohesión social: “Para algo más estaba sirviendo la actividad teatral en aquella comunidad: el pueblo se unía cada vez con mayor sinceridad” (48); por el otro se reconoce la necesidad de adaptar las obras de teatro debido a que “las necesidades de la escenificación no están señaladas, sin embargo, sólo por la naturaleza propia del espectáculo teatral, sino por la naturaleza del público espectador” (60).

Cuando avanzamos en el tiempo hacia los casos de Teatro Popular con el Estado que coordinó Rodolfo Valencia en la década de los 70s – Teatro Popular de Orientación Campesina CONASUPO, – podemos ver un cambio clave en la relación entre la Institución que ejerce una Política Cultural de Mediano Alcance y la coordinación artística de la comunidad teatral.

2.3.2. Teatro CONASUPO y la libertad creativa como articulación hacia el discurso de multiculturalidad

Para la década de los 70, son varias las situaciones políticas que cambian en el contexto histórico, y que modificarán lenta pero de forma concisa la política cultural de largo alcance del gobierno mexicano, que pasará de la defensa de una Cultura Nacional, a elaborar un discurso de multiculturalidad nacional.

Mientras que la primera mitad del siglo XX es testigo de la primera oleada de revoluciones sociales, que logran imponer un orden nacionalista por los diferentes estados de la región – los cuales

paulatinamente traicionarán a los gremios campesinos, obreros y estudiantiles que las habían apoyado para consolidar su poder en la oligarquía sobreviviente de esta primera oleada (Ávila, 2006) –; la segunda mitad del siglo XX comienza con el conflicto armado conocido como Guerra Fría entre las potencias globales Estados Unidos de América y la Unión de Repúblicas Soviéticas Socialistas, el cual se extenderá hasta la caída de la URSS a finales de la década de los 80s.

Esta guerra creará una división internacional entre estados capitalistas y estados socialistas de la que los estados latinoamericanos no serán ajenos; si bien la instauración temprana de prácticas democráticas en estos países llevarán a una inicial tendencia por adoptar políticas de distribución económica socialistas, el protectorado de facto que impone Estados Unidos sobre ellos (Hobsbawm, 1998, p. 211) hará caer estas democracias por continuos golpes de estado que instaurarán dictaduras militares por toda la región⁵⁸.

Con el crecimiento urbano viene un aumento de las profesiones que requerían conocimientos secundarios y superiores, la década de los 70s verá un espectacular crecimiento de la población universitaria. Si en el transcurso de la primera mitad del siglo XX, los universitarios correspondían al 0.1% de la población (Una décima parte del 1% de la población), posteriormente a la segunda guerra mundial, llegarán a representar el 3% de la población en países como México, Ecuador o Brasil (Hobsbawm, 1998, p. 298).

Al mismo tiempo, esta urbanización acelerada habrá de fortalecer el crecimiento de las ciudades y la muerte del campesinado (Hobsbawm, 1998, p. 293), lo que en países como México llevará a la pérdida de la independencia alimentaria desde los años 50s, cuando comienza la importación masiva de granos y semillas (Ávila, 2006, p. 257).

La dictadura como «terrorismo de estado», el abandono del campo y el crecimiento de la población estudiantil, serán motor para el surgimiento de nuevas revoluciones populares y socialistas

⁵⁸ El papel del sistema de inteligencia antisubversiva de EUA, conocida como *Operación Condor*, y sus efectos destabilizadores (así como sus incesantes violaciones a los derechos humanos) por toda Latinoamérica han sido señalados como promotores del terrorismo de Estado en la región por Torres 2018 y Tamayo 2018.

en el planeta, que harán tomar las armas a jóvenes universitarios que reconocían intelectualmente la posibilidad de una segunda oleada de revoluciones sociales (Ávila, 2006; Taibo, 2007).

En ese entorno nos encontramos con otro de los referentes que son convocados históricamente para hablar de la creación con comunidades a partir del Estado: el caso del proyecto que Rodolfo Valencia y Eraclio Zepeda organizan con la CONASUPO (Compañía Nacional de Subsistencias Populares). Originado en 1971, el Teatro Conasupo de Orientación Campesina nace “como respuesta a la necesidad de crear un auténtico frente de comunicación entre el Estado y los campesinos” (Frischmann 1990, p. 53). Y llegó a coordinar en 1974, “16 brigadas existentes; 7 de actores o estudiantes de actuación (dan funciones 6 días a la semana); 3 de estudiantes universitarios (dan funciones los fines de semana); y 6 de campesinos (3 dan funciones 6 días a la semana y 3 los fines de semana)” (Frischmann 1990, p. 58).

De estas brigadas, resaltan la brigada Flores Magón que era dirigida por Valencia y la brigada Xicotécatl de San Pedro Tlalcuapan, Tlaxcala, bajo la dirección de Soledad Ruiz.

La Brigada Xicotécatl, compuesta por indígenas campesinos de habla náhuatl, fue formada a base de una organización ‘muy incipiente’ que existía en el pueblo para la realización de una danza en torno a la celebración del matrimonio que lleva el nombre de ‘Xochipitzahuac’ (flor esbelta y delicada) y que en conjunto es un rito de fertilidad” (60).

Si están interesadxs en una descripción de la obra, Frischmann dedica varias páginas a describirla, la obra rescata imágenes y signos que pertenecen a la comunidad y es esto una de las cosas que me parece prioritario leer en esta experiencia. “Algo muy significativo de la representación de este rito-obra, comenta Ruiz, es el hecho de que ‘tanto los intérpretes como los asistentes comparten los signos y los símbolos que a lo largo de la escenificación del matrimonio se manejan” (Frischmann 1990, p. 63). O como diría poéticamente el director Germán Meyer respecto a su experiencia de una función “la

comunidad está presente: un actor, con su traje indígena o un sencillo traje de manta, aparece para jugar, frente a un espectador que lo reconoce como hermano” (Meyer en Frischmann 1990, p. 59).

Esa afirmación, es compleja en términos concretos. El debate entre las comunidades indígenas y las declaraciones de sus promotores son registrados por Elizabeth Araiza (2017) en torno a la corriente *campesinista* que encarna involuntariamente el trabajo *emancipado* por el que se reconoce a Teatro Conasupo.

Cuando Valencia afirmaba que

El compromiso con el Estado fue muy interesante; fue una alianza a partir del compromiso de que este teatro jamás se pondría al servicio de intereses políticos oficiales. El pacto era muy claro: es un teatro que va a pagar el Estado, pero que está ligado a los intereses de los campesinos y no a los intereses de los políticos y de los gobernantes (Valencia, Entrevista en Frischmann 1990, p. 54-55).

Lo que parece desaparecer es el territorio de la Política, para dar acceso al territorio de lo político, como hemos teorizado con Proaño Gómez, sin embargo,, en tanto los propósitos políticos y culturales que unos renglones antes, el mismo Frischmann ha recuperado de las declaraciones de Eraclio Zepeda:

Las tareas de estas brigadas son triples. Primero realizan una que podríamos llamar de información. Consiste en orientar al campesino indígena sobre cómo luchar contra las violaciones a la ley. Cómo organizarse, para eso, por ejemplo. Después, vienen las tareas de orientación. Es decir, de cómo derrocar al enemigo explotador, digamos el hacendado. Y, por último, las de aprovechamiento de su pasado cultural (Zepeda en Frischmann 1990, p. 53-54)

Podemos observar que la estructura que tiene estas tareas son semejantes a las que describió Rosario Castellanos anteriormente y su impacto en comunidades dispares y que no caben dentro del concepto *Campesino* en el que se engloba a la población no-citadina, y que pueden leerse en la revisión que

Elizabeth Araiza hace del trabajo de Valencia, donde la desconfianza a la estructura presentada por el coordinador es iniciada por un grupo de preguntas,

¿Cómo pretender realizar un teatro que provoque la conciencia crítica y liberadora de las clases populares y a la vez dar cuentas a un organismo cuyos fines ideológicos son reforzar el control social ejercido por el gobierno en turno? (Araiza 2017, p. 181)

De igual forma, es en este punto que reconocemos surgir el debate sobre los orígenes del recurso como un problema operacional: “Esta tensión entre ejercer una lucha social y política de inspiración marxista y depender de un organismo de gobierno para el cual se trabaja se tradujo en la práctica en actos cargados igualmente de tensiones y contradicciones” (Araiza 2017, p. 182).

De esas tensiones, me parece importante reconocer lo que significa dentro del proyecto cambiar de un mecanismo de replicación de dramas escritos por estudiantes de arte escénico, según lo relatan Frischmann y Araiza, hacia un ejercicio más improvisado al estilo de la Commedia dell’Arte; y que luego les encaminó a experiencias de creación colectiva, con personas de la comunidad indígena. “De hecho, según explica Meyer, el proyecto de Teatro Conasupo contemplaba desde un inicio que las brigadas tendrían que independizarse progresivamente tanto respecto del organismo gubernamental - la Conasupo - como de los promotores mestizos y ciudadanos” (Araiza 2017, p. 183-184). La incompletud de esta meta es parte de las contradicciones que reconocemos en esta relación aparentemente autónoma.

Ahora bien, cuando Frischmann habla de las dificultades de los talleres o *brigadas de Teatro*, podemos reconocer que se sostienen ciertas dificultades concretas: “durante los primeros dos meses la brigada pudo ensayar solamente los fines de semana debido al tiempo limitado de que disponían los actores por su intensiva labor agrícola” (Frischmann 1990, p. 61), muestran la necesidad de un taller con la flexibilidad horaria para poder crear acuerdos complejos.

Rescato entonces, para continuar en nuestro camino a una propuesta mucho más cercana, el que si la contradicción que encarna este tipo de prácticas no se encara de forma premeditada y pública, lo

que resulta son mecanismos complejos que tienen un campo muy corto de negociación. El supuesto de Valencia es que cumpliendo con ciertos acuerdos localizados, la práctica escénica de lxs brigadistas está liberada de ese ámbito político, pero como reconoce Araiza, es la estructura misma del taller la que involucra políticamente a sus integrantes. Esta confusa situación estructural hace necesaria la distinción que hemos ido elaborando entre una perspectiva macropolítica y una perspectiva micropolítica, pues nos permitirá argumentar en favor de una metodología de taller que ya asuma los impactos políticos de sus acciones de implementación y continuidad.

2.3.3. El Festival Cervantino/Proyecto Ruelas

Confieso una opinión y con ello me enrostro para que sepan donde pueden cojear mis argumentos: Yo encuentro algo en el Proyecto Ruelas que me apasiona y disfruto mucho de los resultados escénicos que he podido esperar. Hay en los proyectos que he presenciado y en las declaraciones que he conocido una experiencia que me parece valiosa al pensar esta relación.

El Festival Internacional Cervantino (FIC), es un multievento de obras escénicas, musicales, literarias y visuales provenientes de todo el mundo, que se realiza en los meses de octubre en la ciudad de Guanajuato, en el estado del mismo nombre; su dimensión y difusión hace que se considere que el FIC ubica a la ciudad en el mapa internacional de las artes.

Según la página de información del FIC, éste surge en 1972, por decreto presidencial de Luis Echeverría Álvarez, interesado por el XX aniversario de la representación de los *Entremeses Cervantinos* que se realizaban bajo la coordinación del profesor guanajuatense Enrique Ruelas, desde 1952, y su primera presentación fue llevada a cabo en el mes de septiembre de ese mismo año, con la presencia de 14 países (Festival Cervantino 2021).

El FIC representa un giro en la planeación del proyecto de cultura del estado mexicano, de una política de conservación de registros históricos y dinamismos populares, a una estrategia turística para hacer de las ciudades un foco de atracción de nuevas poblaciones a sus servicios; así como un

escaparate cultural mexicano hacia el extranjero. De acuerdo al investigador Agustín Ruíz Lanuza, quien investiga sobre las dinámicas turística y cultural del FIC, el uso de Festivales, Muestras y Eventos como estrategia para el desarrollo es una de las más consolidadas “a efecto de dinamizar la cultura de una determinada ciudad y de sus habitantes” (Ruíz Lanuza 2017 p. 30).

La relevancia del FIC en la vida de la ciudad de Guanajuato es indiscutible, “La edición 2015 contó con la asistencia de 311.000 personas y un total de 447.000 visitantes llegó a la ciudad durante los días que duró el festival” (Barrera, Hernández & Balbuena, 2017, p. 52). Su intervención, carácter y su perspectiva ha sido la de un festival artístico con finalidades turísticas, los números y evaluaciones que lo analizan están dados en ese tenor (Barrera, Hernández & Balbuena 2017, pp. 56-60). Este posicionamiento de usar a las artes como escaparate ideológico para la atracción de consumidores/turistas, está sucediendo a la par que Rodolfo Valencia proyecta trabajo teatral con el campesinado. No es tanto una contradicción como un resultado de pensar a las artes como vanguardia del progreso desde dos aristas del trabajo estatal; sin embargo, la eficiencia macropolítica del FIC lo volverá un tema prioritario en la distribución de recursos.

Sólo por situar una referencia de los recursos con los que cuenta el FIC, cuando el golpe del COVID en el mundo, el FIC vio recortado su presupuesto de 84 millones de pesos aprobados, a 10 millones de pesos, para apoyar a las víctimas de la enfermedad (Sánchez Medell 2020). Si reconocemos que el presupuesto de ese año para el instituto que lo coordina, el INBAL, fue 3 mil 259 millones de pesos (Sánchez Medel 2019), el FIC contó con 2.5% del presupuesto anual de su instituto.

Para esta tesis, sin embargo, nos interesa un giro que tiene el FIC en 2014, como respuesta a una paulatina desvinculación con la población del estado de Guanajuato. Proyecto Ruelas.

Siendo director del FIC, Jorge Volpi, y coordinado por Marcela Diez, Proyecto Ruelas es un programa que busca crear laboratorios de creación “que construyan espacios de vinculación ciudadana donde la creatividad surja desde la identidad y genere nuevas formas de convivencia en Comunidad” (Avanza el Proyecto Ruelas 2014). De acuerdo a la relatoría que la artista Raquel Araujo hace de su

participación, Jaime Chabaud fue quien propuso a lxs diferentes participantes de esa primera entrega y fue Iazua Larios quien realizó el scouting que definió las regiones donde se podría realizar el proyecto (Araujo 13 de septiembre de 2020).

Chabaud por su parte, planteaba para agosto de 2014 que los proyectos de teatro social, como le llama, no debían surgir de cero, y que “existen muchos procesos creativos que artistas de diversas disciplinas han emprendido en comunidades urbanas y rurales desde hace décadas” (Chabaud Magnus 25 de agosto de 2014); y con ello compara al programa con los ejercicios descritos anteriormente, y agregando los casos de teatro penitenciario que coordina Jorge Correa desde hace años.

Dice Chabaud (1 de septiembre de 2014)

Durante cuatro meses estos directores realizarán una residencia en un barrio marginal de la ciudad de Guanajuato (Luis Martín Solís); en las comunidades de Puerto de Valle, Valtierrilla, en el municipio de Salamanca (Sara Pinedo); La Escondida y Pozo Blanco del Capulín, en el municipio de San José Iturbide (Raquel Araujo), y en el ya citado San Juan de Abajo (Javier Sánchez Urbina).

Habiendo sobrevivido por seis años, en 2020, al Proyecto Ruelas lo *descansan*⁵⁹ (sigue estando activo, pero no recibe presupuesto para operarse) como a muchxs trabajadorxs del calzado en León, a causa de las reducciones presupuestales que hemos nombrado y que obligaron al FIC a presentarse virtualmente, y para el 2022 se realiza una retrospectiva de cada agrupación, anunciando la definitiva desaparición del proyecto.

Sobre el tema de sus orígenes, me parece importante reconocer que se organiza en torno al régimen discursivo que hemos denominado *narrativa redentora*, pues nos dice Chabaud, “es un “proyecto piloto” cuyo proceso, que he podido atestiguar, se vuelve brutalmente conmovedor y nos

⁵⁹ Uso el horrible término utilizado por el empresariado nacional para referirse a la ilegal práctica de mandar a sus trabajadorxs a sus casas, con un pago simbólico que no llega ni a la mitad de su sueldo regular, para ahorrarse esos salarios en tiempos de dificultades económicas.

habla del enorme poder sanador y constructor de sentido de pertenencia y comunidad que genera el teatro” (Chabaud Magnus 25 de agosto de 2014).

Para San Juan de Abajo, en su primera emisión de 2014, se realizó un primer taller de teatro en la colonia, impulsado por una negociación entre la Secretaría de Desarrollo Social y Humano del Estado de Guanajuato (SEDESHU) y la Dirección de Planeación del FIC, “como parte de la estrategia impulso a tu calidad de vida” (Gobierno del Estado de Guanajuato, 2015). Coordinado por Francisco Javier Sánchez Urbina⁶⁰, y con la participación de un actor profesional – Ybis – en el papel principal, el taller montó el Mercader de Venecia con un grupo de artistas y algunas personas de la comunidad. La nota periodística de Canal 22 que se pudo revisar (Noticias 22 2014) nos habla de la realización de talleres de estimulación de habilidades manuales como realización de artesanía, bisutería y teatro. La obra intercalaba el texto escrito por Shakespeare y anécdotas de la vida de las mujeres de la colonia, organizados por la dramaturga Laura Madrid. Estela Leñero Franco describió el espectáculo como (Leñero Franco 2014, p. 70)

La obra de *El mercader de Venecia* fue resuelta por Javier Sánchez Rubina [sic] con habitantes de la comunidad, aprendices de teatro y un par de actores experimentados. Tomó el texto de Shakespeare y con algunas ediciones al mismo, intercaló testimonios de mujeres que hablaban de su primer marido, su esposo muerto o del actual. Historias dramáticas y otras divertidas. La imagen del usurero, el malo de la historia, se tradujo en un joven de la comunidad de gran tamaño con cadenas de oro y camisetas floreadas que nos hacían referencia al narco o al poder del crimen organizado. El lugar era un salón de baile y desde ahí los personajes se mantenían en escena y las sillas eran acomodados de diferentes maneras para que se llevara a cabo la historia. Javier Sánchez supo conjuntar

⁶⁰ Sánchez Urbina es un director de teatro de la ciudad de León, coordinador en ese tiempo de la compañía *El Golem. Laboratorio Escénico*.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

diferentes tesituras de personas para darnos un espectáculo festivo con guiños críticos bien realizados.

Este taller no tuvo continuidad y Sánchez Urbina dejó el proyecto Ruelas después de esta experiencia.

Por declaración de Sara Pinedo, aprendo que en la siguiente emisión del proyecto, en 2015, que tiene resultados en los otros tres espacios de acción, el programa en San Juan de Abajo quedó a cargo de la maestra Aida Andrade⁶¹ quien se declaró incapaz de producir un ejercicio de teatro comunitario en la colonia y también abandonó el proyecto.

Sara me relata que la directora consideró imposible hacer comunidad en torno al teatro con ellxs y reclamó la falta de apoyo del programa para facilitar su labor. En su discurso de renuncia, usó el término ‘salvajes’ para referirse a lxs pobladores de la colonia⁶².

Es como respuesta preocupada a esta declaración que el entonces denominado *Colectivo Alebrije* se propone como la siguiente agrupación para llevar a cabo un taller de teatro en la colonia para el año 2016 y montar un pequeño cuento de la cultura popular oral mexicana del siglo XIX, adjudicado a Cervantes y registrado por José Guadalupe Posada en un libro ilustrado por él mismo, *La ciudad de Filigrana* (Posada 2013). Y que se convertirá en el proyecto de *La Ciudad*. Pero no vayamos a ello todavía. En Puerto de Valle, donde, hasta el momento, *Colectivo Alebrije* había participado, entró la artista Juliana Fraessler para continuar el trabajo con las mujeres y niñxs de la comunidad con la agrupación Teatro del Puerto.

Para 2022, se confirma finalmente el cierre del proyecto Ruelas en el marco del FIC, por lo que se comisiona a TV4 realizar un documental sobre las diferentes agrupaciones. Es a razón de ese registro para TV4 que tuvimos la oportunidad de realizar un ejercicio de Reactivación de la memoria

⁶¹ Andrade es directora de teatro, dramaturga, docente en diferentes escuelas (yo le conocí siendo ambas docentes de la Facultad Popular de Bellas Artes en la ciudad de Morelia, Michoacán) y actualmente colabora en el Centro Cultural Helénico en la ciudad de México.

⁶² Sobre la participación de Andrade en el proyecto Ruelas y sus declaraciones sobre la gente de la colonia sólo tenemos como registro el relato que me compartió Sara; pues no aparece en datos públicos alguna relación de la directora con el programa.

que comentaremos en el siguiente capítulo. El trabajo que aquí se aprecia [Proyecto Ruelas - Memoria](#)⁶³ fue producto del trabajo del reportero Noé Escalante (no reconocido en el video compartido en Youtube que solo indica que es una producción de TV4) y recupera las experiencias de Teatro de Puerto (Puerto de Valle, Salamanca), los Quijotes de Pozo Blanco (Pozo Blanco del Capulín, San José Iturbide) y Colectivo Lxs de Abajo (San Juan de Abajo, León).

2.3.4. Teatro comunitario como mecanismo de reactivación cultural, en la visión de la Muestra Nacional de Teatro (2015-2019)

Me parece pertinente realizar una revisión de cómo el concepto de teatro comunitario va tomando fuerza dentro del discurso político cultural que representa la Muestra Nacional de Teatro (MNT)⁶⁴, como anual recuento institucional de las prácticas escénicas que el Estado reconoce y que a partir de su rearrreglo, durante la XXXVI Muestra Nacional de Teatro (MNT 2015), Aguascalientes, contiene dentro de sus líneas curatoriales de forma recurrente al término teatro comunitario. ¿Qué agrupaciones reconoce el Estado, por medio de la MNT, como referentes artísticos dentro de este territorio?

Sobre la definición que se utiliza, aún cuando el término fue utilizado durante la MNT 2015, descrito en el catálogo de la actividad por Israel Franco como una noción cuya “caracterización puede variar de manera importante de acuerdo con los referentes a los que se recurra para definirla” (CONACULTA 2015, p. 77); considero que es en la XXXVII Muestra Nacional de Teatro (MNT 2016), en San Luis Potosí, cuando encontramos una noción más elaborada de teatro comunitario en las reflexiones institucionales culturales, cuando el término se repite por primera vez como línea curatorial; Luz Emilia Aguilar Zinser explica, en el catálogo de la actividad, que “los miembros de la dirección

⁶³ El link: <https://www.youtube.com/watch?v=45cxObC9mRA> (revisado el 27 de octubre de 2022)

⁶⁴ Valdría la pena hacer una revisión extensa de la historia de este instrumento discursivo dentro las políticas públicas mexicanas, pero realizarlo en el marco de esta tesis me parece una digresión.

artística consideramos necesario dar continuidad a esta línea curatorial presente desde la pasada edición, por su especial importancia ahora que el tejido social en nuestro país se ve severamente vulnerado” (Secretaría de Cultura 2016, p. 23). Y es descrito, por la misma Luz Emilia Aguilar Zinser, como prácticas ancestrales, así como modernas, pero abiertamente disímiles que son denominadas como teatro comunitario, y pone como ejemplos “el teatro ritual de los antiguos pueblos”, y “el teatro de evangelización”, o las prácticas de “sucesivos gobiernos posteriores a la revolución de 1910, con grupos de teatro independientes para fomentar hábitos de higiene” (p. 23). Para Aguilar Zinser, las “prácticas escénicas comunitarias implican formas diversas de relación entre los participantes”, pues “el teatro comunitario puede implicar la participación activa de la comunidad o colocarla como receptora pasiva” (23).

Es importante mostrar que la definición de teatro comunitario, en este documento, es vaga y esquiva, construida con base en antítesis, da lugar a una variedad de acepciones instrumentales y también emancipatorias, lo que se enfrenta explícitamente con la definición más precisa de Lola Proaño.

De las tres experiencias de teatro comunitario: *12 ciclos de dramaturgia comunitaria mexicana, el balcón dispositivo parasitario en la central de abastos de Oaxaca, el secuestro de Luke Skywalker, Teatro Penitenciario* (24-33); se rescatan algunas preguntas que apunta la coordinación artística de *El Secuestro de Luke Skywalker* y que nos parecen relevantes para el trabajo: “¿Tiene sentido hacer teatro en un lugar como estos [Centros de readaptación psicosocial]? ¿Para quién tiene más sentido, para ellos o para nosotros? ¿Tiene algún sentido para el teatro? ¿Qué es el teatro sino una forma de estar, de compartirnos?” (31)

El siguiente catálogo de la 38° MNT resulta importante pues una de las integrantes de Colectivo Los de Abajo trabaja como integrante de la dirección artística de dicha emisión, en la que es evocado un concepto que se repite en diferentes autoras, “cuerpo colectivo” (Secretaría de Cultura 2017, 16). Y

se rescata la referencia a la clínica de Ángel Rubio *Hermandades Posibles* que ya comenté en la presentación.

Ahora bien, otra de las actividades donde se puede apreciar una presencia cada vez mayor del teatro comunitario es en las actividades del Encuentro de Reflexión e Intercambio, de donde he ido rescatando las reflexiones de Ángel Rubio, Sara Pinedo, Micaela Gramajo, Daniela Arroio y Manuel Jiménez, entre otrxs practicantes escénicxs, que ya mencionamos anteriormente.

2.4. La narrativa redentora

Hagamos una pausa en el camino, y reconozcamos que existe una dificultad metodológica, en forma de un régimen discursivo, cuando hablamos de las prácticas comunitarias.

Haré hincapié en la idealidad de las capacidades del teatro para el desarrollo de habilidades y performatividades humanas que impacten socialmente, porque la bondad y eficiencia de las prácticas artísticas sobre la calidad de la vida humana sigue siendo un problema a comprobar públicamente. Y a su aceptación dogmática en el discurso público como hecho de la realidad, le llamaremos ‘hacerse de una narrativa redentora’.

David Gutiérrez Castañeda enuncia en su tesis de doctorado que “hacerse de una narrativa redentora” (Gutiérrez Castañeda 2016, p. 40) es un régimen discursivo, donde al pensar a la Cultura como recurso, “los haceres de la cultura tienen ahora el deber de sopesar procesos de lo social que antes no le correspondían” (p. 49) en el que se le auto asigna al quehacer cultural la cualidad de *bueno*, basado en una serie de intuiciones no comprobadas, aunque de buena voluntad, en torno a la afirmación de que “el arte *sana*”. “¿Cómo las prácticas culturales logran que los ciudadanos se “sensibilicen”? ¿Cómo participa la sensibilidad en un ethos de violencia? No es claro.” (p. 52) “Se intuye que atravesar la experiencia artística en el marco del taller provee un ámbito de aprehensión donde otras formas de comprensión y reflexión diferentes a las inevitables, son germinadas” (p. 55), y es ante este régimen

discursivo que surge la legítima pregunta de “por qué las prácticas artísticas sopesan la violencia entre las personas de forma concreta y evidente” (p. 58).

Hay dificultades operativas que esta estructura discursiva genera en el trabajo de las prácticas escénicas comunitarias, tanto autónomas como apoyadas por el estado: Puntos ciegos, lugares donde parece que no se requiere pensar, planear y reflexionar las acciones o los resultados, sino que están otorgados por la mística de las artes escénicas.

Una pequeña nada sobre la presentación de resultados

Vuelvo al caso del taller *Pan y Circo*. En ponencia de presentación del proyecto, Alba Hernández Nava, directora de *Colectivo Luna Llena*, hizo una organización del trabajo para el 1º Congreso de Teatro Comunitario, donde afirma “el arte es una práctica que genera transformación social y tiene como fundamento de su hacer que toda persona es esencialmente creativa” (Hernández Nava 2019, 2’33”-2’43”), que sirve para moldear la situación en que las infancias de las colonias estén, en oposición a su situación actual, “vagando, en el mejor de los casos se encuentran con otros niños, y forman una pequeña pandillita... En el peor de los casos no sabemos hasta donde llega a parar esta situación” (Hernández Nava 2019, 1’38” – 2’03”) y cuando tiene que resolver la pregunta ‘¿Cuál es la necesidad de llevar a cabo este proyecto?’, las necesidades parten de la premisa de que “el arte transforma” (Hernández Nava 2019 4’21”), y es esta respuesta suficiente argumento para tratar de resolver cuatro objetivos: “generar un sentido de comunidad en los niños, reactivar las áreas comunes, desarrollar en la comunidad joven de las colonias habilidades que les ayuden a superarse en motricidad y agilidad mental, poner en contacto real a los participantes de los talleres con el hecho escénico” (Hernández Nava 2019).

Además de la intencionalidad urbanista que tiene el objetivo de reactivar áreas comunes y que se resuelve con el uso de las áreas, el resto de los objetivos tiene una resolución confusa. ¿Cómo es una necesidad crear un contacto real con el hecho escénico? ¿Por qué el desarrollo de *esas* habilidades

psicomotrices genera un impacto social como lo argumenta la directora? ¿Cómo es que la realización de un taller de tres meses afronta y resuelve, de forma suficiente, las necesidades de generar un sentido de comunidad?

No hablo de un juicio moral que debe ser desterrado moralmente, sino de los puntos ciegos metodológicos que surgen al ejercer la narrativa redentora, que tematizó críticamente David Gutiérrez Castañeda; pues nos dificulta la lectura del taller, porque lo que se quiere pensar, se da por sentado: Preguntar *¿Cómo opera el cuidado en la práctica de talleres?* no puede ser pensado si se asume que eso ya está dado y es parte de los beneficios y utilidades sociales de las artes, en el misterio de la sanación; y no de sus responsabilidades. Pensar que es únicamente la práctica de un taller de artes el que resolverá las dificultades éticas, de cuidado y de continuidad a la que se ve expuesta la comunidad teatral construida, invisibiliza aún más el trabajo necesario para sostener espacios de creatividad y cuidado. El sostenimiento se resolvería entonces en términos de disposición volitiva y de número de talleres realizados –como le he escuchado a muchas personas dedicadas al tema decir, “sólo sería cosa de querer”–. Al invalidar las preguntas por el desempeño y leerlas como ataques a la utilidad social de las artes, esta narrativa imposibilita aprender de estas experiencias en sus crisis y contradicciones.

Asumir de principio lo que se tiene que pensar, dificulta comprender qué significa y qué implica su sostenimiento. Los problemas a evaluar son mucho más complejos que como se presupuestan en la política cultural mexicana, y para imaginar esos criterios que nos permitan darnos una imagen clara de la sostenibilidad de un proyecto, necesitamos volver a preguntarnos: ¿Qué tiene que llevarse a cabo para que un taller persista?

Una pregunta de esta naturaleza, requiere una reflexión que lea simultáneamente los procesos de organización administrativa de un taller de teatro comunitario como estrategia institucional, los mecanismos ejercidos para la producción escénica por quienes ostentan un poder al interior del taller, las realizaciones escénicas como objetos artísticos que participan de un sistema de Arte, que les debate,

les legitima y les piensa como arte, y finalmente el papel y la relación de quienes integran la comunidad teatral, con la institución imaginada que es la comunidad teatral. Requiere, en breve, de un análisis de complejidad activa y patente.



Capítulo 3: Sobre el arte de construir embarcaciones

En este marco teórico-metodológico, trataré, por un lado, de aclarar los conceptos que utilizaré para configurar mi argumento acerca de los desempeños internos que los talleres de teatro comunitario ejercen para poder sostenerse, al interior de las políticas públicas culturales del siglo XXI, en México. Para ese motivo quisiera referirme a los conceptos de *performatividad*, *cuidado* y *sostenimiento de la vida*, *communitas* y *comunidad teatral*, así como una reflexión un tanto nómada y al descampado acerca del objeto artístico como signo de la memoria. Lo que busco es poder aportar los conceptos básicos para plantear la afirmación de que *los talleres de teatro comunitario construyen la práctica teatral como esfera poética momentáneamente liberada para hacer surgir como resistencia, a través de pequeños gestos continuos, una performatividad del cuidado que se involucra en la vida de sus participantes en términos micropolíticos.*

Creo importante pensar a la realización escénica como un rastro significativo de la red de mecanismos activados y convocados por lxs integrantes con una finalidad pública explícita, esto es como una performatividad social y no como una representación social; esa diferencia nos permitirá revisar con la reconstrucción de la memoria de las prácticas escénicas un territorio cualitativo como un ejercicio interdisciplinario, a la vez geográfico, antropológico, audiovisual y archivístico.

En el sentido metodológico, me parece importante recordar que andamos buscando un conjunto de performatividades organizadas para resolver la problemática situada de la sostenibilidad de la vida del taller y de sus integrantes, para comprender cómo es que se ejercen en una práctica de taller de arte comunitario.

Percibo que en los procesos de planeación y evaluación de este tipo de proyectos en los programas de cultura del Estado, los criterios de evaluación poco aportan a la comprensión de metas, afectividades, actividades, intencionalidades, recursos y operatividades que existe al interior de un

taller, porque poco se entiende de lo que un taller de arte habilita en la vida humana, y mucho menos de lo que eso cuesta en términos de la propia fuerza de trabajo que lo ejerce.

Creo que el caso de CLA nos podrá aportar un conocimiento concreto sobre la realización y sostenimiento de un taller de arte comunitario, pero que debemos crear un instrumento y mecanismo interdisciplinario que nos permita comprender los productos artísticos desde un sitio diferente de la crítica del objeto espectacular, que pueda incluir y debatir la información que de otros modos se remite a instrumentos de evaluación y modelos de análisis cuantitativos, en la intervención sociocultural. Modelos donde, valga señalar, la realización escénica es relegada a un epifenómeno secundario de la activación psicosocial con poco que aportar a las decisiones de continuidad y sostenimiento.

Reconstruir la memoria de las realizaciones escénicas, significa reconstruir un tejido donde las necesidades materiales sirvieron de urdimbre para que el trabajo escénico pudiera aportar la trama; proceso que, sospechamos como hipótesis, se construyó gracias a ciertos desempeños del cuidado dentro de ese trabajo. La metáfora textil no es gratuita, quiero reconocer que lo que leeremos es una tela construida por varias manos, voces, esfuerzos y miradas. Y que la realización escénica es un registro histórico de esos procesos, no como representación social sino como ejercicio metamórfico de sus condiciones.

Para explicar esa reconstrucción de territorialidades, como abordaje metodológico del trabajo, reflexionaré sobre la *etnografía performativa* (Denzin & Lincoln 2012), sobre el mecanismo situacionista de *la deriva* (Debord 2003), y sobre las herramientas de *paisajes cualitativos* y el uso de *medios audiovisuales*, para construir lo que llamaré *un ejercicio de reterritorialización* de la información obtenida, con lo que hablaré del registro de los trabajos de campo del Festival Lxs Diablxs y la presentación de *Presente, no nos llamen futuro*, en el marco del Festival Internacional Cervantino 2021, y los modos de hacer lectura de archivo para las obras que no pude registrar ni observar personalmente.

3.1. ¡Es peligroso que vayas solx! Ten estos conceptos

Vamos a viajar por un territorio que se usa intensamente en el discurso cultural mexicano, pero dentro del cuál se cae rápidamente en una llanura funcionalista de las artes que dispone una relación de sometimiento de lxs practicantes del arte comunitario ante los intereses de la agencia del Estado y de las industrias culturales que hacen uso del producto artístico.

Si vamos a volver a pensar el modo del discurso, hay que recordar que salir al encuentro de la experiencia sin conceptos, puede volverse demoledor para la intuición de lo que el mundo produce como experiencia.

3.1.1. *Communitas* y Comunidad Teatral

Considero al concepto de teatro comunitario como una práctica escénica liminar, por encontrarse entre el universo de las prácticas artísticas y la intervención psicosocial, en el que se construye una estructura que hemos denominado *Comunidad Teatral*. Al convocar este concepto de liminalidad, lo hago desde la interpretación que Ileana Dieguez rescatará de Victor Turner, en su investigación sobre prácticas artísticas liminales, donde considera que al situarse en una experiencia límite, en un *límen*, del universo de las artes, estas prácticas tendrán cuatro condiciones (Diéguez 2014, p. 41-42):

- 1) la función purificadora y pedagógica al instaurar un periodo de cambios curativos y restauradores;
- 2) la experimentación de prácticas de inversión (...) de allí que las situaciones liminales pueden volverse riesgosas e imprevisibles al otorgar poder a los débiles;
- 3) la realización de una experiencia, una vivencia en los intersticios de dos mundos; y
- 4) la creación de *communitas* entendida ésta como una antiestructura en la que se suspenden las jerarquías a la manera de “sociedades abiertas” donde se establecen relaciones igualitarias espontáneas y no racionales.

La idea de que estas prácticas sean comprendidas como experiencia purificadora y pedagógica de la *communitas* a través de la experimentación de prácticas inversión social es resonante con el argumento, descrito por Proaño Gómez, de que la finalidad del teatro comunitario es la generación de utopías transitorias, cuando señala que “lo que caracteriza al teatro comunitario en tanto estética política forma parte de la función utópica del discurso teatral” (Proaño Gómez 2013 p. 50) y por Holovatuck cuando aboga por pensar al teatro comunitario como un laboratorio de singularidades diversas: “en el teatro comunitario se trabaja con la diversidad, como en una verdadera experiencia artística, con las singularidades de cada uno” (Holovatuck 2021, p. 42). Rescataré metodológicamente esa idea de transitoriedad en la poética del cuidado.

Será importante prestarle especial atención al concepto de *communitas* como “una modalidad de interacción social opuesta a la de estructura, en su temporalidad y transitoriedad, donde las relaciones entre iguales se dan espontáneamente, sin legislación y sin subordinación a relaciones de parentesco” (Diéguez 2014, p. 42); este concepto, tanto por su carácter utópico, como por su temporalidad, se distingue del concepto de comunidad en lo abierto de sus relaciones, ya que no se construye para fijar una subjetividad (identidad, recursos, imaginario y metas afines), sino más bien para hacerla suceder y observar cómo se conduce y comporta.

Para Proaño, el teatro comunitario busca elaborar un sujeto colectivo al relatar la historia local desde la comunidad teatral, para despertar y reelaborar las memorias del espectador, “en el espacio teatral las puestas explicitan un sujeto colectivo un “nosotros” que se hace extensivo a los espectadores” (p. 41), lo cual ha ayudado al éxito de los espectáculos que ella revisa, “puesto que las letras de las melodías tradicionales fácil y rápidamente resuenan en la memoria de los espectadores” (p. 45).

Sin embargo, un cambio importante es que la relación teatral tradicional entre escena y público se excede pues no se piensa en el espectador global, “sino que los espectáculos están dirigidos a los espectadores que comparten el espacio, las experiencias de vida y las memorias pasadas” (p. 48),

estamos ante vecinxs-actores y vecinxs-espectadores, un arte vecinal, donde primero se habla entre vecinos y vecinas.

Resulta fundamental reconocer que antes que integrantes de la ficción, se busca crear un horizonte de igualdad entre los cuerpos presentes en el escenario y en la gradería; para designarlo, Proaño salta entre definirlo como un trabajo entre ciudadanxs (p. 31), o entre vecinxs (p. 48), incluso lo nombra trabajo barrial (p. 54). Se elige el término vecinx, más que ciudadano, pues resulta más adecuado el concepto a las elaboraciones subsecuentes sobre un teatro de lo político, que no se acopla al discurso de la política partidaria o institucional (p. 53).

El teatro comunitario genera, con el trabajo de reelaborar la historia local, un sujeto colectivo que se relata y se actúa tratando de materializar la *utopía*. Este concepto se entiende como una crítica al lugar presente, con su orden, leyes y enunciaciones (a la topía, le nombra Proaño Gómez), que se suele considerar como la única e inevitable realidad posible. “La función discursiva de proyección de lo posible como diferencia en el futuro es lo que define estos discursos como utópicos” (p. 49). La función utópica se articula en 3 modalidades: una función crítico-reguladora, una función liberadora del determinismo legal y una función de anticipación del futuro.

La generación de pequeñas utopías y la crítica a la topía se elabora en la praxis organizacional del teatro comunitario no sólo en la organización de la escena, sino en su organización social y teatral⁶⁵. Esto es lo que con Diéguez hemos nombrado *communitas*. No es la producción de una comunidad, sino de esta integración momentánea que tiene posibilidades comunitarias; la *communitas* no es una comunidad, es la posibilidad organizada de su existencia.

Al pensar a la Comunidad Teatral como la realización de *una experiencia de communitas*, me surgen preguntas semejantes a las que reflexiona Brian Smith Hudson (nómada integrante de UC/CLA)

⁶⁵ Refiero aquí al trabajo de la Doctora Ana Margarita Castillo Rodríguez (UAA 2023) quien realizó una concienzuda investigación sobre las praxis y modos de organización que se viven en los teatro de participación, prestando atención al nexo entre la escena y la organización social en red que producen estos teatros.

sobre los procesos de historización de comunidades excepcionales en tiempos y espacios específicos, por medio de prácticas artísticas procesuales: “ ¿cómo evocar, resonar o hacer estallar a los registros para que nos hablen de esas memorias sensibles y afectivas que ocurren en y por el acto performativo y liminal y que tienden a subvertir lógicas de dominio hegemónico?” (Smith Hudson 2018, s/p). ¿Cómo, entonces, se registra y se recuerda una realización escénica en ese contexto?

Si “la finalidad primordial del teatro comunitario es recuperar la vida con un sentido social y político dentro de ese espacio barrial o ciudadano y fortalecer los lazos a través de las redes que se van creando” (Proaño Gómez 2013, p. 37), la elaboración escénica no sólo debe resonar en la comunidad teatral, sino que se espera que sea un lazo con su comunidad que se configure en una atmósfera de alegría y cooperación. La técnica teatral utilizada no es una técnica fija sino que se va adaptando a los requerimientos y saberes localizados que tienen lxs integrantes del grupo.

La realización de las pequeñas utopías (donde tendrá lugar la comunidad teatral) no está ligada a la realización de una agenda política partidista o institucional, sino a:

1. Recuperación y afirmación de la propiedad colectiva del espacio público.
2. La capacidad de los sujetos de formar colectividades heterogéneas que puedan fijar un rumbo común.
3. Fomento de la capacidad de autogestión de los grupos.
4. Afirmar un futuro que vislumbre un posible mundo mejor.
5. Rehabilitación de la comunicación a nivel personal, intergeneracional e interclasista.
6. Afirmar la capacidad de los sujetos como productores y no sólo receptores de cultura.
7. Generar redes sociales de relaciones humanas sin la mediación tecnológica.
8. Lograr la emergencia de los segmentos sociales olvidados y borrados de la historia. (p. 56-57)

Al hacer aparecer en el escenario relatos y discursos que no responden a la institución, lo que surgen son experiencias de aparición de lo político en el espacio público que la política no ha podido

eliminar; donde *lo político* es esa cualidad humana de contar con “la voluntad inicial de delegar la autoridad y formar una sociedad con un Estado que represente a aquellos que delegan el poder” (p. 75).

Por ello, es importante reconocer que no sólo se construye un cambio escénico, sino que se desarrolla una praxis de organización social que no encajan con los conceptos y procedimientos tradicionales: trabajos no remunerados, creación con objetos reutilizados, compartir saberes sin fines de lucro, la inserción de los deberes y tareas domésticas a las necesidades escénicas, la mezcla de vecinos de distintos estatus económico, educación y clase social produciendo cultura y no sólo consumiéndola, la relación intergeneracional sin regulación de aptitudes, sin discriminación por impedimentos ni por tratos preferenciales (p. 80-81).

Esta comunidad teatral – *communitas* – que se elabora en contrastación a la lógica dominante que reconoce la *communitas* como su réplica, siempre exhibe el exceso o saturación que el estado presente de las cosas no puede abarcar, la denomina Negri como monstruo sin ser material, sólo lúdico, onírico o demencial, pues es catastrófico. “Al ser echado fuera de la ontología del ser, pertenece al límite, a la materia” (Negri citado por Proaño Gómez 2013 p. 152). “Este ‘monstruo’, que ahora es ‘lo común’, se ha hecho sujeto” (Proaño Gómez 2013 p. 163), por medio de la desmesura del gesto y con ello la producción de subjetividad a partir del cuerpo mismo, el cuerpo como prótesis de subjetivación que construye un nuevo sujeto social y político.

Este cuerpo ‘otro’ surge tanto en el cuerpo colectivo comunitario que acciona como grupo, así “como en los cuerpos individuales de los vecinos-actores que sufren transformaciones que van más allá de la escena teatral” (Proaño Gómez 2013 p.165). Darle cuerpo a eso otro que está en constante resistencia, es una figura de la existencia, es una lucha por la vida que “aunque se manifieste como una movilidad superficial de un movimiento teatral, es ontológicamente potente y modifica a sus integrantes y su entorno” (p. 170).

Esto genera una poética propia que no es un método de trabajo sino “una filosofía de acción que propone una ética y una lógica propias” (p. 117). Esta definición resulta enriquecedora para nuestro

trabajo y la usaremos como una herramienta importante, con lo que pensaremos en el concepto poética como una filosofía de acción que materializa una ética, una estética y una lógica propias, en realizaciones escénicas concretas.

Jorge Holovatuck por su parte insistirá en diferentes momentos en los que la acción del taller debe estar guiada por el diálogo, la escucha y el desarrollo de habilidades socioafectivas. Él concibe que lo que permite escuchar preguntas, reconocer los tiempos singulares de cada experiencia, es “la asertividad como aquella conducta social respetuosa que debemos hacer que circule en el grupo, pues actúa como un excelente lubricante” (Holovatuck 2021, p. 60).

Si de principio la poética del teatro comunitario surge desde una ética de la supervivencia que busca dar lugar a la vida de los vecinos (Proaño Gómez 2013, p. 120), más adelante Proaño propondrá pensarla como una ética humanista (p. 127) en tanto que “está en la apertura, la tolerancia y la disposición para escuchar y compartir con el otro” (p. 127); y finalmente la define como una ética de los derechos humanos pues considera que son “la utopía que expresa las luchas sociales contemporáneas” (p.237).

En esta tesis, concibo que ese universo ético que da lugar a la poética del teatro comunitario habría que pensarlo desde una ética del cuidado, como un medio de resolución en red de las intenciones de las otras éticas que Proaño Gómez describe o la disposición asertiva que prefiere nombrar Holovatuck. Y ese es el siguiente concepto que quisiera que atrajésemos a nuestro universo conceptual.

3.1.2. Cuidado

Este concepto que utilizo como fondo del paisaje, quilla del barco, alma de la tesis, me resultó difícil de construir. Durante el tiempo de convivencia con la comunidad de San Juan de Abajo, allá entre el barbecho, el huachicoleo, los relatos sobre albañilería y sobre las largas jornadas trabajando en

Coppel, mirando los pocos árboles que cubren el horizonte al sur de la ciudad de León, cobra un profundo sentido la pregunta de – ¿Cómo crear un desarrollo en la colonia de San Juan de Abajo, sin poner en riesgo el futuro de sus habitantes? –.

Crear esta escritura y hablar sobre este concepto me ha tomado mucho tiempo, le he dado vueltas porque me resulta difícil pensar en un modo de sostener el equilibrio entre utilizarle como un concepto claro, explícito, sin reducirlo a un tecnicismo dentro de la operación de los talleres de teatro comunitario, pues le convertiría en una fría colección de nodos conceptuales que sirvan de control de calidad; y al mismo tiempo reconocerle como una práctica amorosa que continuamente atiende las urgencias presentes, pero sin reducirlo a un discurso moralino, que tienda a reinsertarse en la perspectiva de que es una práctica íntima de una moral femenina, y que solo compete a dicho género. Estos párrafos tratan de explicar cómo es que comprendo al cuidado como una práctica micropolítica y lo que esto conlleva.

El concepto forma parte de una extensa reflexión feminista sobre los criterios éticos, terapéuticos y políticos con los que realizamos el sostenimiento de la vida y la adecuación de estos criterios a las situaciones concretas que vivimos. ¿Cómo proponer un criterio ético que promueva la mutua cooperación de las personas para el sostenimiento de la vida como acto simbiótico o ecológico?

Si pensamos al concepto de cuidado como práctica, como acción cuya finalidad es el bienestar de la vida en tanto que red activa de interrelaciones, por medio de actos que sostienen un mundo concreto, es decir, un discurso que busca dirigir acciones y voluntades en torno a ciertos fines; veremos que en el lenguaje cotidiano, el cuidado está relegado a ciertas prácticas íntimas y discretas, por tres fronteras que le relegan: La idea de que moral y política son campos distintos, haciendo del cuidado una práctica moral que no supone una mirada política. La idea de que la moral es un marco universal que nos trasciende, haciendo del cuidado un *sentimiento moral localizado* y no un precepto moral; y finalmente, la división entre una vida pública y otra privada, haciendo del cuidado un *sentimiento moral privado* (Tronto 1993, pp. 6-11). El cambio requerido para poder hacer del cuidado un criterio

debatible es entenderlo en términos de una práctica política. Y siguiendo el análisis estructural de las prácticas políticas que realiza Suely Rolnik (2019), concibo al cuidado como práctica micropolítica, acontecida en actos estéticos-éticos relevantes en el archivo.

Para comprender el fenómeno hospitalario que significa cuidar, ejercer el cuidado, usaremos tres marcos referenciales: Uno, sobre los factores ontológicos del cuidado, de la mano del pensamiento teórico de la enfermera Jean Watson, otro, sobre las condiciones de los actos de cuidado, en el pensamiento político de Joan Tronto; y uno más sobre el sentido de las prácticas insurgentes micropolíticas, junto con el análisis de Suely Rolnik.

3.1.2.1. Los Factores Ontológicos.

El cuidado es encuadrado ontológicamente por la enfermera Jean Watson por medio de diez factores que llama caritativos, y que después elaborará como un proceso clínico de *Caritas*⁶⁶ (Watson 2001, pp. 346-347):

⁶⁶ Se pueden saltar esta nota, es una reflexión teológica, que quiero dejar como un rasguño. Me es importante pensar en el problemático uso de la palabra latina *Caritas*, que significa explícitamente “de alto precio”, y que refiere a la más importante de las virtudes teológicas cristianas: Caridad. Jean Watson conserva una profunda conexión con la tradición cristiana y considera que el cuidado es un acto espiritual de trascendencia; yo prefiero que hablemos de las prácticas de cuidado y no de caridad, por un asunto teológico que ya apunté con Hägglund: La caridad (*Caritas*) se entiende como el amor incondicional que lxs vivientes tienen a lxs demás en tanto que son criaturas de dios. Surge de la traducción que Agustín de Hipona utiliza para el griego *agapé* (amor fraternal con lo divino) que Pablo de Tarso usa en Corintios 13:13: “Y ahora permanecen la fe (*pistis*), la esperanza (*elphís*) y el amor (*agapé*), estos tres; pero el mayor de ellos es el amor.” (Que, como veremos en los factores caritativos, son tres prácticas que la autora considera que se debe instilar en aquel(la)-siendo-cuidad(x). Sin embargo, la *caritas* como amor es un concepto ambiguo, el amor entre mortales sólo existe por ser criaturas de dios, no por sí mismxs, no amas la carne que habitan (*Eros*), tampoco les amas desinteresadamente (*philos*) sino que amas a dios en lxs demás. Rescato el ejemplo con el que el investigador Phillip Cory abre su reflexión sobre el amor sin duelo que propone Agustín de Hipona: Ante la muerte de su madre, tal como lo relata en el libro noveno de sus confesiones, Agustín reprime el llanto propio y el de su hijo, pues considera que “se suele frecuentemente llorar la miseria de los que mueren o su total extinción; y ella ni había muerto miserablemente ni había muerto del todo” (Libro IX, XII, 29). Agustín no le llora a su madre mortal pues celebra lo que puede amar de ella en su comunión con dios. Aunque el gesto estoico de contener sus lágrimas y las de su hijo parece una represión noble surgida de la esperanza y la fe, es importante reconocer lo que también hace con las emociones tristes: La *caritas* cristiana concibe al duelo y a la pena que nos provoca la pérdida del ser amado – y los rastros que en nosotrxs dejan – como una imperfección moral del amor, y busca dirigir el deseo a la entidad inmortal que les engloba: El tiempo infinito de la beatitud divina. El amor *Caritas* entre lxs mortales no es de este mundo. Es en ese sentido, que *caritas* opera una performatividad represiva de los afectos mortales (Véase Cory 2011, en Paulo et al. [ed.] 2011). En esta tesis, nosotrxs andamos buscando entender ese amor mundano y temporal entre desconocidxs, que no es caritativo sino involucrante, de una fe secular en lo presente.

- TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS
1. Prácticas de amorosa amabilidad y ecuanimidad dentro del contexto de una conciencia de cuidado.
 2. Estar auténticamente presentes, habilitando y sosteniendo el profundo sistema de valores y vida subjetiva de sí mismx y de aquel(la)-siendo-cuidadx.
 3. Cultivación de las propias prácticas espirituales y transpersonales del ser, yendo más allá de sí, abriéndose a lxs demás con sensibilidad y compasión.
 4. Desarrollo y sostenimiento de una auténtica relación humana de cuidado, de ayuda y confianza.
 5. Estar presente en, y ser comprensivo de, la expresión de emociones positivas y negativas, como una conexión con el espíritu profundo de sí mismx y de aquel(la)-siendo-cuidadx.
 6. Uso creativo del sí y todos los modos de conocimiento como parte del proceso de cuidado; involucrarse en la habilidad artística de las prácticas de cuidado y sanación.
 7. Involucrarse en genuinas experiencias de enseñanza-aprendizaje que atienda la unidad del ser y su sentido, tratando de mantenerse dentro de los marcos de referencia de lxs demás.
 8. Crear ambientes sanadores a todos niveles (así físicos como no físicos, sutiles ambientes de energía y conciencia, en donde la completud, la belleza, el confort, la dignidad y la paz sean potenciadas).
 9. Asistir con las necesidades básicas, con la conciencia intencional de cuidado, administrando los “cuidados humanos esenciales” los cuales potencializan la alineación de la mente-cuerpo-espíritu, completud y unidad del sí mismx en todos los aspectos del cuidado, tendiendo tanto a un espíritu encarnado y a la emergencia espiritual en evolución.
 10. Abriendo y atendiendo a las dimensiones espirituales-místicas y existenciales de la propia vida-muerte; cuidado del alma de sí mismx y de aquel(la)-siendo-cuidadx.

Estos procesos de cuidado están dirigidos a generar un encuentro entre personas, que Watson llama una *relación transpersonal de cuidado*. Con transpersonal se convoca una preocupación por el

universo interno de la vida y construcción subjetiva del (de la) otro, “pero lo transpersonal también va más allá del Yo-Ego⁶⁷ y más allá del momento dado, tendiendo a conexiones más profundas con el espíritu⁶⁸ y con el vasto universo” (Watson 2001, p. 347 Traducción propia).

La relación transpersonal está influenciada por la conciencia de cuidado y por la intencionalidad de modificar las condiciones de existencia de aquel(la)-siendo-cuidadx, por lo que implica ingresar y detectar dichas condiciones de ser de la otra persona; centrando la atención hacia su cuidado, sanación y completud; “en lugar de en la enfermedad, el malestar y la patología” (Watson 2001, p. 348 Traducción propia).

Para Watson, esta postura obliga a quien practica el cuidado a desarrollar *competencias ontológicas de cuidado*, las cuales no explica claramente, pero considera que estas competencias son tan importantes como “las competencias tecnológicas de la curación” (Watson 2001, p. 348 Traducción propia). Estas competencias buscan preparar a quienes cuidan tanto para las ocasiones, como para los momentos de Cuidado.

Comprenderemos *ocasiones de Cuidado* como un punto focal en el tiempo donde varias personas (quien cuida y quien es cuidadx) con sus propios sistemas de valores y en su propio campo fenomenológico, se encuentran en la urgencia de ejercer alguna forma de cuidado. Aún cuando es un instante dado aleatoriamente en el mundo, el trabajo detrás de una ocasión de cuidado es profundo y extenso, requiere de un entrenamiento para reconocer y ejercer el cuidado ante una ocasión inesperada.

⁶⁷ Con esta palabra, Watson se está refiriendo al sitio mental de la teoría topológica de la Psique que Sigmund y después Anna Freud habrán organizado a finales del siglo XIX y comienzo del siglo XX; esta teoría imagina 3 lugares mentales que se equilibran y confrontan en la vida interior del ser vivo: *Yo, Ello y Superyó*. El yo (Yo-Ego) tiene como función conciliar entre sí las exigencias de las instancias a las que sirve: el ello como la pulsión incontrolada de la cosa viva hacia la satisfacción de sus necesidades y el superyó que opera como arquetipo regulatorio de esta función Yo-Ego, “este superyó es el subrogado tanto del ello como del mundo exterior” (Freud 1992, p. 172). Esta construcción excluye discursivamente a la interacción viva con lxs otrxs como procesos de subjetividad simultáneos del propio proceso de subjetividad.

⁶⁸ Nunca he hablado de lo espiritual con nadie de CLA, más que con papá Cuts, el cual, pondera mucho la habilidad para poder acoger a quien le acoge, en un acto de simbiosis intuitiva, que requiere el actuar. Hay sin embargo, elementos religiosos católicos, como vírgenes, cristos y rosarios en las diferentes casas donde he compartido el pan en la colonia.

Los *momentos de Cuidado*, en cambio, involucran la toma de decisión de encontrarse (quien cuida y quien es cuidadx) para llevar a cabo una práctica de cuidado. Esto le permite a sus participantes decidir ¿cómo es que quieren estar en ese momento? ¿Qué acciones se van a involucrar?

Cooperar en las ocasiones de cuidado – Acción política para la acción política

Mientras escribo esto, una compañera que participa en *La Conquista del Pan*, Karina, fue despedida injustificadamente, exigiéndole su renuncia de una empresa llamada Calzados Bambino. Las acciones que ha tomado la agrupación en torno a ello es crear atención pública sobre el caso en post y denuncias públicas, acompañar en el proceso legal a Karina y hacer un bazar con material donado y cooperaciones. La participación de la identidad *Colectivo Lxs de Abajo* no se limita a la experiencia escénica, pero se sigue pensando como parte de un largo proceso reflexivo sobre los derechos laborales de San Juan de Abajo que involucra a la ya nombrada obra *La Conquista del Pan*.

Miramos las acciones concretas con admiración, pero quiero insistir en que esto es lo que estamos estudiando, los modos en los que creamos espacios habilitados dentro del espacio de trabajo escénico para también aportar una plataforma para la ocasión y momento del cuidado –a veces simultáneamente como suele suceder en la realidad–, y que le permiten a Karina imaginar, estructurar y activar una respuesta autónoma y ecuánime ante un acto concreto de injusticia social, con los instrumentos propios que la misma agrupación permite generar en este espacio de confianza.

Debido a que estamos estudiando espacios que puedan operar los factores de confianza que generen disposición para hablar de emociones positivas y negativas, en una práctica de presencia atenta, que ayude a modificar creativamente las condiciones de una persona, de modo que pueda hacer frente a un problema político local y patente como es vivir y sobrevivir, debemos reconocer que la acción del cuidado es una acción política para permitir la acción política. Y eso nos lleva a pensar en las dimensiones posibles de la insurgencia política, que en el caso de Karina se entrecruzan:

Sobrellevar el proceso legal sobre un despido injustificado que le obliga a trabajar políticamente en su vida, requiere las condiciones materiales que le permitan operarlo y que CLA se esfuerza en aportar.

3.1.2.2. El cuidado como micropolítica

Las competencias ontológicas nombradas por Watson, fueron por muchos años restringidas al ámbito de ‘los sentimientos morales privados femeninos’, por lo que este desplazamiento de la atención por el bienestar hacia el plano de lo *político*, lejos de lo *moral íntimo* me parecen mejor descritas por la teórica política Joan Tronto, al pensar al cuidado en el marco contextual de una política⁶⁹, pero no tan claramente organizado en el sentido del impulso político.

Cuando hablamos de “la Política” la solemos entender como ese universo del comportamiento público generalizado, donde se toman decisiones sobre el bienestar de un concepto de subjetividad moral imaginada que es La Colectividad, pero en definitiva no queda claro, cuando hacemos uso de ese concepto, cómo es que las decisiones que se toman en “La Política” responden a la vida concreta de los seres que recibirán sus efectos.

Para explicar estos dos campos de la acción política, recupero una distinción discutida, pero apropiada sobre el campo de la política y lo político, que ya vemos desde el trabajo de Lola Proaño, quien nos dice que el teatro comunitario se enfoca a este último (lo político), y se refiere con esto a que existen efectos visibles para una subjetividad colectiva imaginada para sus afirmaciones y sus agenciamientos.

El investigador sobre subjetividades políticas Álvaro Díaz Gómez, explica los dos conceptos que Proaño rescató de Hardt y Negri, y que Díaz Gómez refiere a Canetti: “La primera [la política] hace referencia a los mecanismos, a las formas mediante las cuales se establece un orden, se organiza la existencia humana que siempre se presenta en condiciones conflictivas; la segunda [lo político] se refiere a una cualidad de las relaciones entre las existencias humanas y que se expresa en la diversidad

⁶⁹ Un modelo de conducta estructurado y estructurante que de forma explícita nos permite tomar decisiones en el campo público.

de las relaciones sociales” (Díaz Gómez 2003, p. 49). Esta definición es importante, pues me permite plantear el argumento al que les invito: Reconocer que el choque y posible resolución entre estos dos conceptos (pensados como reinos que se entierran uno en otro) sucede en instantes de insurgencia política, como el explicado en el caso de Karina.

Le llamo insurgencia, siguiendo a Suely Rolnik, y no resistencia, divergencia u oposición, porque considero que lo que surge en oposición a las decisiones tomadas desde la Política, en el campo de lo político, no surge como respuesta a un sistema político, tampoco surge gracias a la presencia de ese sistema político, sino que es una existencia hecha, que precede al sistema político y que se encuentra de frente con éste dentro de su propio desarrollo.

Hay problemas, poblaciones o experiencias que insurgen frente al estado, aún cuando no sean conscientes de su propia identidad, porque las subjetividades políticas anteceden a su autoconciencia y no requieren de ello para comportarse en el mundo. Antes de que haya un conflicto, una negociación o una solución con una comunidad, esta comunidad existe y su existencia no se encuadra dentro del sistema político, sino frente a un sistema político.

Suely Rolnik nos permitirá distinguir entre diferentes encuadres políticos que atienden a formatos y potencias distintas, introduciendo la diferencia entre micropolítica y macropolítica. Esta división aporta un marco teórico que desactiva el reclamo sobre la situación política del cuidado, como una práctica moral, sentimental y privada, para integrarse como una operación micropolítica entre otras.

Si el debate, la manifestación, la organización sindical han servido con mayor o menor utilidad para el debate macropolítico y sus insurgencias, el cuidado se nos presentará como un instrumento que hace comprensible y debatible las necesidades locales, micropolíticas, en relación con las personas concretas y sus anhelos macropolíticos. Voy a distinguir ambos ámbitos por medio de los criterios que distinguen, según Rolnik, a las insurgencias micropolíticas de las insurgencias macropolíticas.

Antes de empezar, quiero recordarles, a quienes me leen, lo que ataja correctamente Rolnik: “La desarticulación entre ambas esferas de combate, macro y micropolítica, sólo contribuye para la reproducción infinita del status quo. Aún más grave es cuando se establece entre sus agentes una conflictiva polaridad, en la cual hay una demonización recíproca en torno de lo que sería una supuesta ‘verdadera actitud revolucionaria’” (Rolnik 2019, p. 143). Es decir, cuando hacemos esta distinción no estamos haciendo una división sobre las formas incomunicadas de insurgencia frente a un sistema político, sino nombrar dos prácticas que se intercalan en el quehacer político de organización y autoconciencia de las comunidades.

1. Macropolítica

Rolnik reconoce que aquello que atienden las insurgencias micropolíticas es distinto a lo que nos mueve macropolíticamente, y concibe que “el foco de una insurgencia macropolítica reside en la desigualdad en la distribución de derechos en la cartografía de las formas de sociedad establecidas por el régimen colonial-capitalístico”⁷⁰ (Rolnik 2019, p. 123 Traducción Propia)⁷¹. Teniendo con ello, la insurgencia macropolítica, un foco visible y audible que se sitúa en el ámbito de los sujetos.

De ahí que las insurrecciones macropolíticas delimiten solamente a los humanos como agentes en potencia de insurrección, centrándose en aquellos que ocupan posiciones subalternas en la trama social, y trata de que éstos obtengan y ocupen posiciones soberanas en sus relaciones de poder (Rolnik 2019, p. 124).

Esta lucha de obtención de posiciones soberanas, mueve a una insurgencia macropolítica a la denuncia de acciones y palabras que afectan injustamente a otros en la distribución de sus derechos, por lo que las acciones suelen ser de “concientización” social por medio de distribución de información y

⁷⁰ “o foco da insurreição macropolítica é a desigualdade na distribuição de direitos na cartografia das formas de sociedade estabelecidas pelo regime colonial-capitalístico”

⁷¹ Rolnik llama divertidamente capitalístico a lo usualmente ‘capitalista’, para incluir las intenciones gargantuescas y el tono de magnificencia que argumentan los regímenes capitalistas como su ventaja frente a otros sistemas de gobierno.

explicación de causas, para promover “la movilización” de grandes grupos de ciudadanxs (usualmente subalternxs), para su empoderamiento; se está en búsqueda de una distribución directa igualitaria.

De acuerdo a Rolnik, la intención de insurgirse macropolíticamente es lo que suele llamarse el ‘empoderamiento’ de los sujetos: Lograr la construcción de sitios de habla y existencia, donde su voz y presencia sean dignamente reconocidas: “Liberarse de la opresión política, de la explotación económica y de la exclusión social; salir del silenciamiento y la invisibilización” (Rolnik 2019, p. 132). Por lo que la brújula que dirige y orienta las elecciones y acciones en la esfera macropolítica es la brújula moral construída por un sistema de valores vigentes, siendo uno de los debates ¿cuál sistema?.

Si bien, llamamos Insurgencia a estas prácticas porque no dependen ontológicamente del sistema colonial-capitalístico para existir; lo que sí podemos observar es un modo de operación que se relaciona con ese sistema, en las insurgencias macropolíticas: En ellas, se trabaja por ‘negación’ de dicho sistema. Son estrategias de “combate contra” quienes oprimen a la población “y a las leyes que sustentan su poder en todas sus manifestaciones en la vida individual y colectiva” (Rolnik 2019, p. 136); y se les combate por la vía de la oposición porque efectivamente responde a prácticas que se oponen a los intereses de una de las partes que se encuentran en lucha por el poder. Este plano, le permite a Rolnik plantear como operación específica para la insurgencia macropolítica, la estrategia marxista que domina el pensamiento de insurgencia: La dialéctica.

De aquí que la cooperación se opere por medio de la construcción de partidos o movimientos de organización, donde los agentes se suman gracias a un reconocimiento identitario. La cooperación en las insurgencias macropolíticas son construcciones programáticas que se organizan en función de una misma posición en el segmento socioeconómico de la vida social.

Como ejemplo, revisaremos algunas de las prácticas de Un Colectivo; quienes cuentan con varios montajes que tienen como finalidad discutir esta distribución de derechos de forma visible y audible. Aquí, quisiera hacer una reflexión sobre el *ritual participativo de limpieza patria. Lavar la*

*Bandera*⁷². El lavado de bandera es una conocida práctica de performatividad activista para mostrar un descontento con lo que se considera una práctica sucia por parte de quienes representan al gobierno y a *la patria*.

Desde hace un par de años, Un Colectivo, ha puesto sus espacios de creación al servicio de estas reflexiones macropolíticas. Incluyéndose constantemente en el trabajo de fortalecimiento cultural de los movimientos de búsqueda de desaparecidos, que hemos de mencionar cuando hablamos brevemente de *Familiares caminando por justicia*.

Una de estas prácticas fue el ritual de limpieza patria que tuvo lugar el 16 de septiembre de 2021, en la Plaza de la Paz, en Guanajuato, Guanajuato.

Situada enfrente de la Catedral Basílica, en el corazón mismo de la ciudad, la Plaza de la Paz fue construida y ornamentada con el Monumento de la Paz, desde 1897, e inaugurada en 1903 por Porfirio Díaz para conmemorar la Independencia, por lo que la elección de día y lugar estuvieron relacionados con la idea de interrelacionar con la limpieza del símbolo, sobre la suciedad de lo que representa, justo el día de su celebración.

En el vídeo que fue publicado en Youtube se lee como explicación del suceso registrado (Un Colectivo 2021):

Nombrar a las heroínas del presente, las buscadoras, la sociedad civil organizada haciendo el trabajo de los gobiernos.

Nombrar la criminalización y reprensión a la que se enfrentan en Guanajuato en manos de la GN.

Nombrar a las y los que nos faltan, aunque sepamos que es apenas un porcentaje de ellxs.

⁷² La práctica performativa de Lavar la bandera se hereda de una larga práctica política que puede remontarse a las luchas ciudadanas peruanas contra la corrupción del estado en turno, en el año 2000. Se puede apreciar el registro de esta actividad en <https://www.youtube.com/watch?v=VziZp1HBw7I>

Conmemoramos el 16 de septiembre con el “ritual participativo de limpieza patria” Lava la bandera y el pase de lista de más de 300 desaparecidxs, a penas el 10% de las víctimas en Guanajuato; porque no hay lugar a gritar “viva” en un país de de muerte, de desaparición y duelo.

En el video Sara y otras personas del público recitan 300 nombres de lo que resulta una breve lista del total de personas desaparecidas en Guanajuato durante el año 2021, y junto con otras dos personas (un hombre y una mujer) con sus rostros cubiertos con lentes oscuros y cubrebocas lavan el lábaro patrio, tratando de relacionar la poca claridad que las autoridades ejercen cuando se trata de resolver estos constantes crímenes contra la sociedad, en las que un sistema político parece insuficiente para ofrecer seguridad y garantizar sus derechos. Vemos en este caso un uso macropolítico de los espacios escénicos.

En una anécdota casi invisible en las pruebas que conservo de esto, quiero que observemos la relación actual de CLA con el ayuntamiento de León. Me cuenta Sara que han sido últimamente convocadxs por el ayuntamiento para llevar a cabo ciertas reuniones privadas con pobladores de la colonia para buscar el mejoramiento de la zona, citas a las que han asistido Ana, Miguel, Fernanda y Sol. Si por un lado resulta valioso e importante reconocer que Colectivo Lxs de Abajo es ya considerado por el ayuntamiento de León como uno de los agentes visibles que deben ser convocados; me parece valioso reconocer sobre este punto que la posición que Ana, Miguel y Fernanda muestran respecto a las reuniones a las que han asistido, ha sido la de cuestionar – Si una agrupación de San Juan de Abajo puede ir hasta Argentina con el montaje de *Quinces*, sin que el ayuntamiento se involucre social, política o económicamente, ¿cómo se distribuye igualitariamente los apoyos a las artes que supuestamente operan para el desarrollo de los derechos culturales? – Es esta postura una insurgencia que se verá organizada en términos macropolíticos sobre la distribución de derechos, empoderando a lxs participantes.

2. Micropolítica

Por el otro lado, Rolnik concibe que el foco de las insurgencias micropolíticas es invisible e inaudible, porque se encuentra situado en la tensión que existe entre el sujeto y lo que rodea por fuera al sujeto (lo otro, la otredad, la alteridad, lo que Rolnik decide llamar lo fuera-del-sujeto). Es una insurgencia por sostener una biósfera (compuesta por el conjunto de seres que habitan el planeta, incluyendo a lxs humanxs), un entorno.

Al pensarse en la tensión con el afuera, la insurgencia micropolítica debe incluir agentes no humanos, además de agentes no necesariamente animales. Pensar en los efectos y potencias que tienen nuestras acciones en el campo intermedio de trabajo no solamente respecto a las personas involucradas sino a los elementos que componen el territorio es un aprendizaje escénico (pues pensar en función de otrx, siempre es pensarnos en función) que exige atender las diferencias y cambios que se inventan en un sitio.

De aquí que lo que mueve a los agentes de una insurrección micropolítica es “la voluntad de perseverancia de la vida que, en nosotros los humanos, se manifiesta como impulso de “anunciar” mundos por venir, en el proceso de creación y experimentación que busca expresarlos”, surgen en la performatización de palabras y acciones que tienden a ““movilizar otros inconscientes’ por medio de ‘resonancias”” (Rolnik 2019, p. 131).

En las insurgencias micropolíticas, es la “potencialización” de la vida la intención final, y surge del esfuerzo de “reapropiarse de la fuerza vital en su potencia creadora” (Rolnik 2019, p. 132). Este fraseo corresponde a una reinterpretación que la autora ha hecho de la llamada fuerza de trabajo, en la teoría comunista; planteando que la fuerza de trabajo es el modo en el que llamamos a la fuerza que tiene la vida para constituir sus condiciones de existencia, cuando está dirigida a fortalecer o producir un capital. Y que actualmente, lo que se absorbe en el sistema colonial-capitalístico es la potencia creadora que emana de esa fuerza de trabajo⁷³.

⁷³ Como se puede apreciar en el boom de la plataforma Tik Tok y su monetización de la vida cotidiana.

Cito in extenso a Rolnik para aclarar esta diferencia y poder pensarla en el contexto de los talleres de teatro comunitario (Rolnik 2019, p 132-133):

En última instancia, hay dos diferencias fundamentales entre las intenciones de los combates micro y macropolítico. La primera es que expresar en palabras y acciones vivas los mundos que se anuncian (lo que es propio de la micropolítica) es distinto de explicar la desestabilización que estas provocan; la experimentación activa requiere “implicación” con esa emergencia y no una “explicación” que nos proteja, aliviándonos ilusoriamente. Esa es la condición para que el movimiento pulsional se complete en su destino ético, produciendo un acontecimiento. La segunda es que “potencializar la vida” es distinto de “empoderar al sujeto”, una intención propia de la esfera macropolítica de la insurrección. Ambas intenciones son importantes y complementarias.

Y este es el supuesto argumental con el que abordamos esta investigación, la atención con la que el taller de teatro comunitario construye esta intención, modifica operativamente los mecanismos para consolidar, sostener y reparar el taller dentro de una comunidad. Si el proyecto cultural piensa al taller como una estrategia para “empoderar a los sujetos”, el proyecto se encauza a la denuncia, a la búsqueda de metas cuantificables en el desempeño de sus usuarios; y la relación entre el estado y el taller es formalmente de dependencia, pues el programa social de empoderamiento está signado desde la administración pública; podemos apreciar esto en los casos de estudio que revisamos de las décadas de los 50s a los 70s. Ahora bien, lo que visiblemente facilita el taller de teatro comunitario es otorgar un “lugar de experimentación” donde esos sitios de habla y existencia puedan mutar de forma y calidad, de acuerdo a la búsqueda ética que el acontecimiento persigue.

Por este motivo, “El criterio para evaluar nuestras elecciones y acciones en la esfera micropolítica es ‘pulsional’” (Rolnik 2019, p. 134), es la evaluación propia de los afectos lo que se obtienen cuando se incluye la “experiencia fuera-del-sujeto”.

El objetivo que se tiene en la insurgencia micropolítica es que se consiga neutralizar los efectos traumáticos que el abuso de la fuerza vital, a la máxima posibilidad que cada situación requiera. Aún si logramos que una población se empodere macropolíticamente, nada nos promete que ese cuerpo recuperará su plena existencia, si no existe un trabajo de oposición afirmativa, de creación de mundos-otros (Rolnik 2019, p. 138):

Si calificamos de “operación artística” la creación de nuevos modos de existencia que dan cuerpo para las demandas vitales es porque en la cultura moderna occidental, propia del régimen colonial-capitalístico, el ejercicio de la fuerza de creación se encuentra confinada a una actividad específica que convencionalmente se llama “Arte”.

Es a través de esa práctica creativa que se busca la construcción continua de “lo común” que se coopera en la insurgencia micropolítica. Ahí, por medio de resonancias intensivas de sus miembros que se experimentan entre las emociones vitales que llamamos *afectos*. La construcción de lo común por medio de los afectos.

Como referencia y ejemplo de un trabajo micropolítico que sucede en el mismo territorio que otras prácticas macropolítica, quiero hablar de la complicada situación que Sara y Cuauhtémoc han vivido con la adicción al cristal de su colaborador inicial en la coordinación administrativa, Paulo, y posteriormente con la delicada situación de salud que vive la otra integrante Dinorah, de cómo les ha llenado de ciertas decisiones morales y éticas: ¿Cómo afrontar una adicción? ¿Se le da parte a la familia? ¿Es tu derecho? ¿Es tu obligación? ¿Cómo aprender a hablar de las adicciones? ¿Cómo tratarlas?

De ese modo y con ese conflicto desconocido para mí, durante mi estancia para el Festival de Lxs Diablxs, sucedió una experiencia muy concreta que pone en debate estos modos en los que se evalúan las situaciones.

Uno de los modos en los que me acerqué con Cuts fue a través de nuestro mutuo consumo de marihuana y una de nuestras conversaciones clandestinas sobre el tema sucedió en un espacio público,

donde el Momis, que se encontraba en vías de rehabilitación, pudo vernos y escucharnos. Sara nos abordó y pidió que realizáramos estas actividades cuando ya no se encontraran otros miembros de la agrupación y mucho menos cuando se encontrasen menores.

Me disculpé y reconocí que debería dejar de hacerlo por el bienestar de la agrupación, y sin embargo Diana, colaboradora que no vive en la colonia, confrontó a Sara preguntándole si no sería mejor prohibir definitivamente el consumo de marihuana en los espacios compartidos por la agrupación, Sara le respondió con un problema táctico y no tanto legal –¿Quién seguiría la indicación? De las siete personas que estamos aquí sentadas– dijo Sara señalando a los presentes –Cinco consumen marihuana, ¿cómo voy a obligarles a cumplir un acuerdo de ese tamaño si es parte de su vida diaria?–.

Yo, ahora y entonces, reconozco que el consumo debe realizarse como una práctica privada, y me he abstenido de continuar promoviendo en la colonia mi consumo personal. Sin embargo, me llama la atención el debate sobre si las reglas de un espacio como era la casita de lxs de abajo, debían realizarse como una consigna legal – un mandato de quien se nombra como jefe o autoridad – o como un acuerdo de los sitios en común.

Y se relaciona con uno de los principales problemas que afronta la creación de espacios de libertad: ¿Cómo hacemos propios los sitios que se declaran propios? Al preguntarnos por los “como actuar”, es importante encauzar la problemática de cuáles son los actos de cuidado.

3.1.2.3. Sobre los actos de cuidado

Pensando en esta división, podemos observar que cuando Tronto considera que el cuidado es siempre un proceso en realización, no un acto completable mientras estemos vivxs, podemos esperara, cuando menos, objetos concretos que den cuenta de esa construcción de lo común por medio de los afectos, que tienen lugar en un espacio socializable y socializado.

Para que podamos apreciar esas acciones en una concreción performática, observaremos la división que Tronto hace de los actos de cuidado según una división analítica sobre los usos de la palabra en inglés: La palabra *care* puede ser usada como en su conjugación compuesta *caring about*, y ser comprendida como reconocer que algo debe ser atendido y darle importancia a dicha atención; o como en su forma de *taking care of*, que podríamos entender como hacerse cargo; o cuando se es *sujeto actante* del cuidado, ya sea siendo quien cuida (*care-giving*), y ser cuidadx (*care-receiving*). Es importante enfatizar que aquí nos referimos a las formas de enunciar el cuidado, porque todo ente vivo participa (participo, participamos) activamente de las cuatro fases de forma continua e interconectada.

Darle importancia significa “notar la existencia de una necesidad, y hacer una declaración de que esa necesidad debiese ser resuelta” (Tronto 1993, p. 106 Traducción propia), usualmente *darle importancia a una necesidad* involucra asumir la posición de otrx para reconocer dicha necesidad. En el ámbito teatral, esta fase puede ser reconocida en la presentación de temáticas sociales como motivos escénicos, sin embargo, en los discursos críticos de las artes, se suele sobredimensionar los efectos de esta fase.

Una pequeña nada sobre enunciar y denunciar

Quisiera poner como ejemplo el caso de una obra de un grupo comunitario *Grupo de Teatro Crisol*⁷⁴, que en 2018 presentó en la 39 MNT en la CDMX, la obra *Ñeyivi Meeni, niña tierna mía*, que hablaba sobre los casos de venta de niñas en poblaciones indígenas, y que mostraba sin mediación moral las confusas situaciones que viven las menores; la historia mostraba la historia de Rosa (adolescente) y María (una niña puberta) al ser vendidas por sus padres al cacique del pueblo, Pablo; “Rosa es estéril, mujer seca, incapaz de fecundar la milpa y culpable de la sequía en la región, asociada a su imposibilidad de ser madre” (Sarabia 2018, p. 83), lo que provoca que Pablo se obsesione con el amor de María, la inocente. La historia concluye con el asesinato de María por parte de Rosa, fruto de los

⁷⁴ Agrupación oaxaqueña fundada y dirigida por Pedro Lemús desde 1993, es una agrupación comunitaria que busca hacer teatro en escuelas secundarias y espacios públicos de la ciudad de Oaxaca, para crear diálogos con su comunidad. Página web: <http://grupodeteatrocrisol.mex.tl>

celos; y la ejecución ritual de Rosa por el pueblo, por ser la mujer que no puede ser madre. La obra tuvo fuertes críticas de parte de algunos colectivos feministas por su mistificación de la muerte de la *mala mujer* motivado por su esterilidad; lo que llevó al director Pedro Lemus a contestar en la página del grupo, diciendo que la obra quiere revelar información y no proponer soluciones (Grupo de Teatro Crisol 2018, s/n). El crítico Edwin Sarabia escribió un texto sobre la obra donde planteaba que “enunciar no es denunciar”, que se necesita hacer algo más para hacerse cargo. “No basta con exponer en escena una práctica concreta, es necesario aportar elementos que nos permitan develar los mecanismos ocultos que favorecen su permanencia.” (Sarabia 2018, p. 84)]

Para *hacerse cargo*, Joan Tronto identifica que se debe “asumir cierta responsabilidad por la necesidad identificada y determinar cómo responder a ella” (Tronto 1993, p. 106 Traducción Propia), más que sólo reconocer las necesidades de lxs otrxs, “involucra el reconocimiento de que unx puede abordar estas necesidades insatisfechas” (Tronto 1993, p. 106 Traducción Propia), teniendo las habilidades pertinentes para encargarse.

Una pequeña nada sobre la pertinencia de los espacios

Pienso en el trabajo comunitario en el barrio de Santo Domingo, Coyoacán en la CDMX, de las agrupaciones Masha Soluciones Escénicas⁷⁵/ArteFactum⁷⁶. La empresa Masha tiene en la colonia de Santo Domingo, su taller de construcción de escenografía, en lo que antaño era una bodega de partes automotrices; después de colaborar con la Caravana Cultural ArteFactum, para un proyecto de talleres

⁷⁵ Yo participé activamente en el origen de esta agrupación, durante 2011-2012, coordinada por Gilberto Soberanes Rodríguez. Masha es una empresa de producción y dirección técnica para la escena teatral. Página Web <https://www.facebook.com/mashasoluciones>

⁷⁶ ArteFactum es el nombre de la agrupación artística con la que se presentan varixs integrantes de Masha (Gilberto Soberanes, Oscar Serrano, Mónica Bajonero), cuando giran como Caravana Cultural. <https://www.facebook.com/ArteFactumMx>

de educación artística itinerante que se ha realizado junto con presentaciones escénicas en sitios tan dispares como el estado de Tamaulipas y los Emiratos Árabes Unidos, la dupla de equipos que ahora trabajan juntos reconocieron una necesidad en la colonia de Santo Domingo, ante la falta de un espacio para el desarrollo de sus derechos culturales. Su forma de responder a esa necesidad, fue abrir al público la bodega de construcción, para impartir talleres, dar funciones y tener un sitio para encontrarse con otras agrupaciones comunitarias: *ArteFactum Espacio de Encuentro*. En 2021, se realizó el 3° Encuentro Internacional *Expandiendo el Barrio*, donde se encontraron diferentes agrupaciones del barrio de Santo Domingo y discutieron la creación de una agenda cultural para 2022.

El argumento concreto con el que opera Masha/ArteFactuM, de acuerdo a Mónica Bajonero y Gilberto Soberanes, es crear un instrumento de producción de espectáculos en la empresa Masha que aporte el recurso económico para que ArteFactum pueda convertirse en una instancia de producción que se acomoda a las necesidades de las asociaciones civiles que trabajan en la colonia de Santo Domingo; es esta práctica de crear los lugares de comunicación creativa a la que nos referiremos más adelante.

La pregunta que abre el proyecto de ArteFactum es ¿cuánta responsabilidad tenemos en la construcción de los sitios que *nos permiten hacernos cargo*? Si inventamos centros culturales en territorios en situación de vulneración por los proyectos macropolíticos, debemos saber a lo que nos obligamos, pero sobre todo debemos pensar en la relación viva que tendrá el centro con los problemas micropolíticos de la gente. Es decir, preguntar ¿Cómo hacernos cargos? implica una pregunta tecnológica que no sólo implica la *técnica teatral*, sino una táctica económica comunitaria. Esto requiere la conciencia de quiénes son lxs agentes del cuidado y cuál es su relación viva.

Ser quien cuida, como uno de lxs agentes de cuidado, significa para Tronto “el encuentro directo con las necesidades de cuidado. Involucra trabajo físico, y casi siempre requiere que el cuidador(a) entre en contacto con los objetos de cuidado” (Tronto 1993, p. 107); a Tronto le parece

importante reconocer que financiar un proyecto de cuidados es más una forma de *hacerse cargo*, que una forma de *ser quien cuida*; porque aunque el dinero provea de las condiciones para satisfacer las necesidades de cuidado, “Hay una gran cantidad de trabajo invertido en convertir un salario, u otro tipo de dinero, en la satisfacción de las necesidades humanas” (Tronto 1993, p. 107).

Una pequeña nada que camina por justicia

Quiero en este apartado pensar, por ejemplo, en el trabajo de la agrupación *Familiares Caminando por Justicia*⁷⁷, que en sus múltiples ejercicios de recomposición creativa de los instrumentos de búsqueda de sus familiares, han encontrado una forma de habilitar la búsqueda, pero al mismo tiempo habilitar la rehumanización de sus seres amadx, deshumanizadx por la violencia. Tanto el performance del caminar en el que Fabiola utiliza los zapatos de lxs desaparecidxs para recorrer las zonas donde se supo por última vez de ellxs, el subsecuente registro cartográfico de estas rutas, el registro de los recorridos mutuamente acompañadas a la fiscalía de víctimas, a “los lugares de los hechos”, los talleres de escritura para las integrantes para transformar los testimonios en un acto poético, los bordados en plazas públicas cada jueves para mantener su presencia en el territorio público, se han convertido en un entramado complejo de cuidado mutuo. En ese punto histórico donde se duda de la justicia estatal, al reconocer la existencia de eventos que amenazan nuestro bienestar y que generan cuerpos sin duelo, y duelos sin cuerpos presentes, el trabajo de la agrupación Familiares Caminando por Justicia es una experiencia performática de ir al encuentro directo de las necesidades afectivas del cuidado para las familias que buscan justicia para sus seres amadx.

⁷⁷ *Familiares caminado por justicia* es una asociación michoacana que acompaña y habilita el trabajo de búsqueda que las distintas familias integrantes hacen de sus familiares, desaparecidos en la continua guerra paramilitar que involucra a agrupaciones delictivas, el ejército y grupos de autodefensa, que se vive en el estado de Michoacán; y que cuenta con una coordinación artística de acciones performáticas organizado por la performer Fabiola Rayas Chávez. Aunque la agrupación es mucho mayor, yo he podido conversar con Mercedes, Laura y la señora Elena. FB e IG: @fabiola_rayas_ch

Mercedes, madre de Memo, a quien seguimos buscando, me cuenta que acompañar a las personas que recientemente entran en este conflicto social (es decir que sus familiares han sido recientemente desaparecidxs) implica recordar (en su caso, en el mío sería comprender) su lugar de desasosiego inicial ante un cambio radical de su existencia. Como había dicho Ávila, hablando de teatro, un trabajo fundamental en el proceso del cuidado, sucede en la atenta escucha, que nos encausa al problema de entender qué significa *ser cuidadx*.

Ser cuidadx es una fase para Tronto, no sólo en el sentido de que todxs llegaremos a necesitar de cuidados para sostener nuestra vida, sino también como la conciencia en quien cuida de que sus actos producirán una respuesta viva en aquel(la)-siendo-cuidadx con la cuál se podrá reconocer si las necesidades de cuidado están siendo alcanzadas por medio de nuestras acciones. Si no se agrega esta fase, quien cuida no puede reconocer si su idea acerca de las necesidades que deben ser atendidas se basa en la realidad que vive quien está siendo cuidadx. “A menos que demos cuenta de que el objeto cuidado responde al cuidado recibido, podemos ignorar la existencia de estos dilemas, y perder la habilidad de reconocer cómo se provee cuidado de forma adecuada” (Tronto 1993, p. 108).

Sobre este punto es que considero pensar que las prácticas escénicas comunitarias permiten una continua retroalimentación sobre los modos de construir este encuentro transpersonal de cuidado al promover la continua aparición de ocasiones y momentos de cuidado colectivo desde un proceso poético que hace uso creativo de todos los modos de conocimiento y habilidades artísticas de sus integrantes como parte de su íntimo proceso de cuidado y sanación.

Ahora bien, esta fase le permite a Tronto insistir en el motivo por el que no podemos pensar al cuidado –como concepto rector dentro de un sistema ético de mutua colaboración para el sostenimiento de la vida– como un acto que tome a la maternidad como referente de acción. Abnegación y sacrificio no son parte de la maternidad. La maternidad es un trabajo humano para el resguardo y sustento de los seres más pequeños de la especie, cuya complejidad como acto amoroso podría requerir de otra

investigación para clarificarlo. Lo que me parece importante reconocer es que la maternidad supone la ausencia de un resguardo recíproco sobre la vida de la madre por parte de hijos e hijas. Lxs hijxs no tienen, por los primeros años de su vida, la habilidad para cuidar de sus madres y padres en una condición recíproca. Pensar al cuidado como un ejercicio de maternar a quienes no tenemos la obligación de resguardar en su crecimiento (gente que no son nuestrxs hijos e hijas) hace del cuidado una práctica unilateral, que la comprende en términos de una relación vertical romantizada.

Cuidar de otrxs es propiciar que otrxs cuiden de ti. Es escuchar cómo son recibidos tus cuidados, y hablar de cómo recibes tú los cuidados que se te ofrecen. Salir de ti para cuidar de otrxs tiene por necesidad provocar que lxs otrxs también salgan de sí para cuidar de ti. El cuidado es un ejercicio, no se "tiene", se aprende y se entrena. Es por esto que no hay una respuesta fija sobre ¿cómo comprendo si mi cuidado es eficiente? La respuesta se encuentra en un proceso cíclico en el que las reacciones explícitas que se reciben ante el cuidado ejercido afinan y delinear al momento del cuidado. Afinar el acto de cuidado con el que tocamos a quienes cuidamos es un ejercicio de escucha y diálogo. Donde no sólo las respuestas verbalmente articuladas resultan significativas, sino también las singularidades expresivas de las personas, que conciernen al cuerpo y al lenguaje, en su relación con el acto del cuidado.

Pienso por esto que debemos de hablar de una forma propia de las artes de promover experiencias transpersonales de cuidado, en su ejercicio didáctico de pequeñas-nada que materializan una continua performatividad del cuidado en la comunidad teatral, lo cual permite a sus participantes experimentar las diferentes fases del cuidado en las distintas ocasiones y momentos de ejercerlo. ¿Pero qué estamos entendiendo por performatividad?

3.1.3. La experiencia escénica como performatividad social de una sensibilidad epistémica⁷⁸

Para pensar en estas experiencias transpersonales de cuidado, creo valioso utilizar los objetos estéticos que las agrupaciones usan para conservar la propia memoria de su transitar. Esto es pensar a la realización escénica como la cristalización de ciertos agenciamientos interconectados que están vivos para la agrupación y no como una imagen/reflejo de la identidad de la agrupación, para aprender de ahí los procedimientos de consolidación de *una comunidad teatral*.

Esto sucede en la práctica pedagógica que se llama *taller* y que hemos descrito históricamente en el apartado anterior. Creo, ahora, necesario, reconocer las partes y estructuras conceptuales bajo los cuales se organiza un taller de artes.

Para ello requerimos primero pensar en el espacio de libertad que trata de construir el taller, por medio del argumento de que este espacio produce objetos de arte con la intencionalidad de comportarse como performatividad social. Cuando hablo de performatividad, me refiero a una cualidad analítica del comportamiento humano que utiliza la antropología para poder pensar la relación entre *la teoría y la práctica*; la performatividad es a la par lo que llamaríamos el desempeño, el ejercicio, la ejecución, la implementación de la teoría; y por otro lado la intencionalidad, maleabilidad y finalidad de la práctica.

Espero que estos conceptos nos permitan entender la forma en la que esa construcción escénica/pedagógica se comporta en el territorio público y los modos en los que estas construcciones involucran activamente el *saber* y el *hacer* de los entes vivos.

⁷⁸ Remixeo en este subtítulo el nombre de un apartado en un libro de val flores (2021): *La experiencia poética como sensibilidad epistémica*.

3.1.3.1. El taller como producción de recintos de libertad¹

Un poco atrás decía que el teatro comunitario, tal y como lo percibe Proaño Gómez, es una producción teatral procedente de sectores con una conciencia de marginación que funciona visitando y reelaborando la memoria en común, la creación de un sujeto colectivo que se relata y se actúa tratando de materializar la utopía.

Este esfuerzo que habilita un territorio dónde practicar *pequeñas utopías* –el lugar que no tiene la lógica del presente, sino, un lugar siempre por venir–, conlleva un supuesto metodológico que sitúa a la poética realizada en el escenario como un mecanismo de experimentación y elaboración, donde lo que se elabora es la voz de una presencia que no tiene aún nombre en la lógica de un sistema político, lo que suele desplazarse por no servir a un interés utilitario, vidas humanas excluidas, cuerpos cuyo valor ha sido reducido a la producción y que no pueden ser definidos más allá. A este exceso o saturación que el estado presente de las cosas no puede abarcar, lo denomina Antonio Negri como monstruo; sin ser un monstruo material, sólo lúdico, onírico o demencial, pues es catastrófico.

¿Cómo nos acercamos a algo que no sabemos definir? Quizá debemos comenzar en otro lado, en las experiencias y los afectos que generan en quien los realizan para comprender su relevancia y darnos una primera idea sobre lo que es el teatro comunitario, quisiera para ello mostrar dos ejemplos de lo que atender a los cuerpos que “no deben estar en escena” genera.

La frontera indómita de las pequeñas utopías

(Dos pequeñas nada sobre declaraciones de la 40° MNT)

Cuando le conté a mi familia que iría a la Muestra Nacional de Teatro a ver, entre otras cosas, una realización escénica donde 3 mujeres entre los 49 y los 65 años, que jamás se habían subido a un escenario, se tomarían el tiempo de repensar su vida y condición como mujeres y señoras (Me refiero a

Señoras – una obra con mi mamá y sus amigas – originalmente de la ya extinta compañía Monos Teatro y ahora Yivi, Teatro de la Vida de San Luis Potosí), la respuesta de mi tía fue rotunda –¿Qué ganas de hacer el ridículo? Ya están grandes, sólo es para llamar la atención. Si el escenario es para los famosos, *ya que entiendan*–.

Si pausamos un momento lo que nos revela el desdén que connoto en las palabras de mi tía, sus preguntas pueden ayudar a mostrar la función y valía de las experiencias teatrales que son generadas por vecinos y vecinas de colonias, barrios, comunidades y zonas de control y cuidados – como cárceles y hospitales –, con el objetivo de generar una comunidad surgida en y dueña del espacio escénico. ¿De qué sirve que el teatro sea habitado por personas sin preparación actoral? ¿Para qué sirve ese escenario? ¿Para qué generar atención en esos cuerpos? ¿El escenario es para los famosos? ¿Qué necesitan “entender”?

Ya en la Muestra, escucho a Ismael, él es un actor expresidiario que tiene 11 años – desde que era interno – siendo parte de la compañía de teatro penitenciario de Santa Marta Acatitla⁷⁹, creada por iniciativa del ya desaparecido foro Shakespeare. Él ya se ha presentado en diferentes Muestras Nacionales de Teatro, la primera vez en CDMX, con un montaje de Ricardo III (39 MNT) y en Colima, con Las Hijas del Aztlán (40 MNT), ambas obras aplaudidas y celebradas de pie.

Su experiencia comienza como un infiltrado dentro del taller de teatro, vigilante pagado del sistema de vida al interior de la cárcel, debía prevenir que ninguna palabra de más se dijese en el taller de teatro, y “en ese ver qué pasa, me encontré con mi libertad”. Toma conciencia de que en la correccional él no era libre de su cuerpo, “encontré la libertad en el ejercicio: Caminar por el espacio. ¿Cómo voy a caminar por el espacio?”; en el montaje, la creación de su personaje le obligaba a pensarse a sí mismo, y así “lograr llorar 2 años de lágrimas”, finalmente afirma “me estaba subsanando

⁷⁹ Toda esta relatoría proviene de su presentación en la 40 MNT.

<https://www.facebook.com/muestranacionaldeteatro/videos/2467419230166918/> (Revisado 13/10/2022)

algo”. Ismael, un hombre que afirma reconocerse en la marginación por el estigma del presidio, dice haberse encontrado y ve en el teatro un lugar para encontrarse.

Irma, la actriz de mayor edad (65 años) de la obra *Señoras*, conversa conmigo en el convivio que tiene lugar como final de la función en la 40 Muestra Nacional de Teatro; me dice que el teatro la hizo más persona, que ahora es dueña de quién es. Sonríe y se gira pues ya viene otra persona del público que viene a saludarle, a felicitarle, a mirarle a los ojos.

En la obra, ella y sus amigas han hablado sobre su relación con sus familias, con sus madres—sus propias señoras—, consigo mismas; han jugado con los recuerdos de su vida, al debatir en público sobre lo que se esperaba de ellas y lo que ellas desearon en su vida, la obra concluye con un montaje en el que cada una de las señoras logran ser aquello que soñaron ser de jóvenes. Una proyección permite encarnar el sueño de Josefina (56 años): “Ella no vive en Televisa, pero está en la 40 Muestra Nacional de Teatro”.

A ese lugar donde Ismael puso a Ismael, donde Irma se volvió “más persona”, *dueña de quien es*, reelaborando la identidad que le otorga ser mujer, madre y señora; ese lugar intermedio entre la voluntad personal y las exigencias sociales, es a lo que Graciela Montes le llama una frontera indómita (Montes 2001, p. 51), un sitio psíquico que el teatro encarna, donde por motivos indómitos generamos objetos transicionales (Coloquialmente explicados con los objetos de infancia: el oso de peluche que se abraza para soportar la soledad, el pulgar que se succiona para suplir el pecho materno) y fenómenos transicionales (la cultura, el teatro, incluso esta tesis como máquina de escritura que lees). Esa frontera es “espesa, que contiene de todo, e independiente: que no pertenece al adentro, a las puras subjetividades, ni al afuera, el real o mundo objetivo” (p. 52), es ese el lugar donde pueden jugar en lo que la vida sucede.

Donald Winnicott (2005), el psicólogo del que Montes rescata el concepto de objeto transicional, dirá que la persona está constituida por su autoconciencia y el conjunto de sus

experiencias culturales, siendo la cultura *la tradición heredada*⁸⁰: “Pienso en algo que está contenido en el acervo común de la humanidad, a lo cual pueden contribuir los individuos y los grupos de personas, y que todos podemos usar *si tenemos algún lugar en que poner lo que encontramos*”⁸¹ (Winnicott 2005, p. 133).

¿Qué tiene de especial esta frontera indómita construida en el espacio teatral? Que su elaboración, construcción y desarrollo público es propiedad de esas personas, no acatan a un canon teatral y donde las herramientas artísticas son usadas en el espacio público para situar una identidad interconectada. Es un lugar material donde poner ‘aquello que se encuentra a sí mismo’. La producción de subjetividad a partir del cuerpo mismo construye un nuevo sujeto social y político.

Lx otrx tiende a hacerse estable por participación de las instituciones, por inclusión y por modificación social, pero siempre correrá el riesgo de volver al flujo de caos. Mientras exista, se podrán crear caminos, y entonces se buscarán las condiciones para crear caminos. Jugaremos en el bosque, mientras que el lobo no está.

Su verbalización se vuelve precaria pues siempre puede desaparecer de nuevo en un arrebató de poder, siempre puede venir el lobo en forma de sociedad, plan económico, sequía/saqueo, narcogobierno, narcoguerrilla, proyecto inmobiliario y nos obligue a dejar de jugar. Lo que permiten estas prácticas es la obtención de un lugar que puede volverse *un territorio poético que te pertenezca* mientras exista capacidad de producirlo.

Vamos a observar en el caso del taller de teatro comunitario *Colectivo Lxs de Abajo* cómo ese intrincado espacio de experimentación sensible para la creación de espacios de escucha y existencia,

⁸⁰ Quiero traer a presencia un concepto desarrollado por más de 25 años por el mangaka Eiichiro Oda en su manga One Piece, la *Uketsugareru Ishi* o *Voluntad Heredada*, que es descrita en la OnePiece Wiki como “*la idea de que los vivos portarán los ideales de las generaciones pasadas. Aquellos que creen en el concepto de heredado tenderán a aceptar su propia mortalidad y confiarán sus sueños a la gente de la próxima era. La voluntad heredada no es algo vinculado por sangre o linaje*”. Esta forma de fe secular agrega a los actos culturales el ser voluntades que pueden ser continuadas por alguien más, *si tenemos algún lugar en qué poner la voluntad que heredamos*.

⁸¹ Las cursivas son de Winnicott, el original dice: In using the word culture; I am thinking of the inherited tradition. I am thinking of something that is in the common pool of humanity, into which individuals and groups of people may contribute, and from which we may all draw *if we have somewhere to put what we find*.

este *territorio poético* construido como frontera indómita, es parte de un proyecto micropolítico de estimulación, práctica y prueba del mutuo cuidado, la autoconciencia y la escucha mutua y atenta.

3.1.3.2. Performatividad

Los actos construidos en el espacio del taller, no son sencillamente decisiones operativas, sino que son decisiones expresivas en el campo del discurso público. Son prácticas que buscan desempeñar los conceptos en la experiencia por medio de la intencionalidad para implementarlos. Para referirnos a este universo de intencionalidad, implementación y desempeños utilizaré el término *performatividad*. Uso el término siguiendo al investigador y creador Richard Schechner⁸², como una cualidad de las acciones humanas: “Todas y cada una de las actividades de la vida humana pueden estudiarse “como” *performance*. Cada acción desde la más pequeña hasta la más englobante, está hecha de conductas realizadas dos veces” (Schechner 2012, p. 60).

Con este criterio, el autor se refiere a las conductas restablecidas; es decir, a las “acciones físicas, verbales o virtuales que no se dan por primera vez, sino que han sido preparadas o ensayadas” (Schechner 2012, p. 60), ya sea de forma consciente o inconsciente. “Los hábitos, rituales y rutinas de la vida son conductas restablecidas” (Schechner 2012, p. 68). Son conductas marcadas, enmarcadas y demarcadas por alguien, para ser tomadas por separado de una simple conciencia de *vivir la vida*. El autor aclara (Schechner 2012, p. 70)

⁸² Un señalamiento importante: En la versión al español del texto de Richard Schechner *Performance Studies. An Introduction (2002)*. El traductor Rafael Segovia Albán decide traducir *performance* como *Representación*, para evitar el anglicismo, refiriéndose a que Schechner habla principalmente de las características estéticas escénicas y de forma secundaria a las características de comportamiento social que termina traduciendo agregando la palabra *performance* en corchetes, como rendimiento [performance], celebración [performance], ejecución [performance] (Segovia Albán 2012, p. 12). Me parece que la traducción elude que también se ejecuta una representación con cierto rendimiento evaluado socialmente. Aún cuando utilizo su traducción para hablar de la reflexión de Schechner, evito la traducción de la palabra *performance*, siguiendo de cerca el texto original; pues no comparto su idea de priorizar la práctica escénica por encima de otras formas de desempeño en la tribuna pública, por lo que usaré permanentemente la palabra *performance*. Pues creo que la importancia de un anglicismo como *performatividad* consiste precisamente en darle un campo a la cualidad estética de las prácticas cotidianas para su comprensión, así como para comprender socialmente los desempeños de las artes de la escena, desde un criterio más público que el de su intencionalidad individual.

Porque está marcada, enmarcada y demarcada, la conducta reestablecida puede ser trabajada, almacenada y vuelta a usar, se puede jugar con ella, se le puede transformar en otra cosa, transmitirla y transformarla.

La performance cumple de acuerdo a Schechner con siete funciones enlistadas: “entretener, hacer algo que es bello, marcar o cambiar la identidad, crear o promover el sentido de comunidad, curar⁸³, alcanzar, persuadir o convencer, tratar con lo sagrado y con lo demoníaco” (Schechner 2012, p. 85).

Vale la pena señalar que siendo pensada como una característica replicable de una práctica cualquiera, esto significa que cualquier práctica puede ser estudiada *como performance* y servirse de estas funcionalidades de una u otra manera, en mayor o menor medida. Lo cual en el caso de las realizaciones escénicas nos permite pensar en una recursividad: La práctica escénica que es una *performance*, una escenificación, construida con una intencionalidad hacia alguna de estas funciones; es también pensable como un *performance social*, que se manifiesta en el cruce de estas siete funciones.

Esta dimensionalidad recursiva no significa que debamos pensar a la realización escénica como separada en estas siete dimensiones, significa sobre todo que la escenificación – con sus cualidades performativas y poéticas – es una conducta reestablecida que opera estas siete funcionalidades.

3.1.3.3. El arte como *performatividad social*

No hablaré en la tesis explícitamente de las *performatividades* como un sentido general del estudio social, sino de la toma poética de decisiones para construirlas, llamo poética al conjunto de decisiones

⁸³ Schechner utiliza el término *to heal* que puede ser traducido como sanar (Schechner 2002, p. 46), en consonancia con lo expresado por Jean Watson.

creativas ético/estéticas que dan forma a un discurso público. Para la comprensión de nuestro trabajo, reconozco a la actividad escénica como una *forma poética de performatividad social de uso del espacio público*, que cuenta con una estética característica y que funge como instrumento orientado a las tareas sociales.

Uso las reflexiones de Suzanne Lacy para reconocer cuatro formas artísticas de hacer uso del espacio público. El espectro, que va de lo más íntimo a lo más público, es dividido en 4 formas artísticas: El/La artista como *experienciador(a)*, como *reportero/a*, como *analista* y como *activista* (Lacy 1993, p. 174 Traducción Propia).

Lacy habla de un espectro de interacción pública como criterio descriptivo de la obra, pues concibe que el arte público se caracteriza por buscar que sus espectadores se relacionen activamente con el objeto creativo que ha sido puesto en público.

En la primera forma, el arte performativo ha facilitado aislar el proceso de creación de su objeto, al punto de llegar a suplir al objeto con el proceso. Para comprender cómo es que este proceso se involucra interactivamente con el público, “podríamos empezar aquí, con uno de los elementos más básicos del arte: El ser experimentando” (Lacy 1993, p. 174 Traducción Propia). En esta parte la experiencia que se comparte es de una profunda intimidad, ya sea propia o de una población con la que convive un artista (Lacy 1993, p. 174 Traducción Propia),

como una antropóloga subjetiva, entra en el territorio del Otrx y presenta sus observaciones sobre la gente y los lugares a través de un reporte de su propia interioridad.

De este modo, el/la artista se convierte en un conducto de la experiencia de otrxs, y su trabajo una metáfora de la relación.

Este ejercicio solicita del público, sobre todo, aunque no de forma excluyente, que se atienda y reconozca la subjetividad íntima que se presenta, por lo que se convoca al uso del espacio escénico desde la empatía.

Aún cuando esta forma pueda parecer a primeras luces como un modelo apolítico, hay que reconocer que la postura ética del *cuidado* lleva a las teóricas feministas a considerar que en estas prácticas íntimas de acción *micropolítica* se plantean los principios para un cambio fundamental en las relaciones *macropolíticas*.

Ahora bien, en su rol de reporterx, “el/la artista se enfoca no simplemente en la experiencia sino en reconstruir la situación” (Lacy 1993, p. 175); esto significa, la recolección de información para hacerla del conocimiento del público. Si bien, la acción política se encuentra desde la práctica subjetiva y puede mostrar información sensible al público, el acto de reportar, implica organizar, evaluar y presentar información revelada. Por lo que sitúa la relación interactiva en un plano más público, menos íntimo. Se trata de un ejercicio de encuadre inherentemente político donde aquello que vemos es propiamente lo que el/la artista ha visto primero, “siendo así que la imagen elegida es un instante en el cual el sentido histórico y el entorno político de la información reportada, puede ser leído en una simple mirada” (Lacy 1993, p. 175). El/la artista no sólo informa, sino que también persuade.

De reportar a analizar la información, existe un paso muy breve, pero Lacy concibe que la distancia para el artista es enorme. Los dos primeros modos de trabajo tienen “su énfasis en las habilidades intuitivas, receptivas, experienciales y observacionales del artista” (Lacy 1993, p. 176); pero al analizar la información, el/la artista debe hacer uso de habilidades más cercanas a los/as científicos/as sociales, periodistas de investigación o filósofos. Situarlos en ese sitio les hace contribuyentes al trabajo intelectual de construcciones teóricas, desviando la atención de las cualidades eminentemente estéticas. En esta fase, donde la participación intelectual del artista hace de su arte público un espacio de debate activo, lo que se prioriza es el reflexionar colectivamente las situaciones que se viven y barajar en el territorio público diferentes soluciones al problema.

Finalmente, Lacy reconoce que el/la artista se convierte de analista a activista cuando “la realización artística es contextualizada dentro de las situaciones local, nacional y global, y la audiencia se convierte en un participante activo” (Lacy 1993, p. 176). Por lo que hemos leído en Holovatuck y

Proaño Gómez, podemos reconocer que nuestrxs autorxs reconocen al teatro comunitario explícitamente como una realización en este borde del espectro de la interacción, donde “al buscar convertirse en catalizadorxs del cambio, lxs artistas se repositionan como ciudadanxs-activistas” (Lacy 1993, p. 177).

Ahora bien, distingo que si bien la acción social que conlleva el teatro comunitario tiene como finalidad crear consenso y fungir activistamente en la relación ciudadanx/vecinx/comunidad, los resultados estéticos aprovechan las diferentes fases del espectro de interactividad de acuerdo a las necesidades poéticas de la obra.

3.1.3.4. Sobre la poética como saber-del-cuerpo

Lo primero que debemos reconocer en este territorio es que no nos encontramos ante una definición estandarizada de las artes, en la que la vida de quien crea y la obra que realiza se encuentren separadas y experimentadas como dimensiones culturales distintas; sin embargo, tampoco nos encontramos ante una lectura macropolítica de los efectos de las artes en la vida pública. La práctica creativa es un acto político en el sentido de que los actos responsables de insurgir, sostener y resistir una estilística singular en el mundo, modifican el campo de experiencia inmediato de quien crea poéticamente; esto significa una modificación en la red de personas, cosas y lugares que le rodean.

El autor ruso Mijail Mijálovich Bajtin, en un brevísimo y enardecido texto, analiza que el/la artista y la persona “se unen de una manera ingenua, con frecuencia mecánica, en una sola personalidad”. Unión ingenua que mantiene separadas en el fondo la relación entre ambas dimensiones. “Cuando el hombre se encuentra en el arte, no está en la vida y al revés. Entre ambos no hay unidad y penetración mutua de lo interior en la unidad de la personalidad” (Bajtin 2009, p. 11).

En su lugar, nos encontramos ante una concepción particular de los procesos poéticos, que garanticen un nexo interno entre vida y arte dentro de una subjetividad, a través de una unidad responsable. “Yo debo responder con mi vida por aquello que he vivido y comprendido en el arte, para que todo lo vivido y comprendido no permanezca sin acción en la vida” (Bajtin 2009, p. 11). Diciendo

después "El arte y la vida no son lo mismo, pero deben convertirse en mí en algo unitario, dentro de la unidad de mi responsabilidad" (Bajtín 2009, p. 12).

Este gesto de buscar la unidad del arte y la vida por medio de la responsabilidad que mi subjetividad ejerce, requiere de un espacio de libertad que se vea necesariamente sucediendo en el mundo.

O al menos, esa es la postura que rescato de Agamben: "El artista no es aquel que posee una potencia de crear y que decide hacerlo, en un momento dado, no se sabe cómo ni por qué" (Agamben 2016, p. 37). Agamben toma la definición deleuziana de obra de arte como acto de resistencia (en primer lugar frente a la muerte), como organización de los rastros significativos que el tiempo deja en la vida de una subjetividad, y después como resistencia a un afuera que se le opone.

Al autor no le parece suficiente definir al acto poético como una resistencia, y le agrega la idea de que es también la liberación de una potencia "la potencia que el acto de creación libera, debe ser una potencia interna al mismo acto, como interno a él debe ser también el acto de resistencia. Sólo de esta forma la relación entre resistencia y creación, y entre creación y potencia, se vuelven comprensibles" (Agamben 2016, p. 37).

Ese alguien que resiste, crea, y se potencia en tanto que subjetividad, no surgió como tal de la nada, sino que se construyó por procesos que limitan la forma que toma su subjetividad, mecanismos de subjetivización reglados social, económica y políticamente⁸⁴. Como señalará Suely Rolnik, "Insurgirse en ese terreno implica que se diagnostique el modo de subjetivación vigente y el régimen de

⁸⁴ Al colocar esta reflexión en el cuerpo del texto, distrae del análisis de los objetos artísticos, por lo que la pongo en esta nota. La teoría más generalizada sobre cómo sucede dicha subjetivación, es la teoría psicoanalítica, que resumiré brevemente en una construcción dramática de la topografía psíquica: En el sujeto, como unidad psíquica, existen tres lugares, el ello, el yo y el superyó. En el ello están las mociones libidinales que surgen del cuerpo vivo; mientras que en el superyó vemos la forma ideal que el cuerpo se impone –larga y patente es la discusión de si se impone o se le impone–; así, el yo tiene la función de conciliar entre lo que se impone como destino para sí mismo y el pulsar-del-cuerpo.

Eso hace del superyó una función arquetípica con la que la subjetividad evalúa su actuar. "Este superyó es el subrogado tanto del ello como del mundo exterior" (Freud, 1992, p. 172), con esto, Freud se refiere a que el superyó surge de la introyección de los objetos libidinales primeros (ello) en el yo, para desexualizar su vínculo, pero conservando su carácter esencial: poder, severidad, vigilancia y castigo. Esa severidad del superyó se verá acrecentada si se desmezclan las pulsiones de la introyección, como sucede en el imperativo categórico Kantiano donde podemos distinguir nuestro saber de nuestro desear, Freud incluso enfatiza "El imperativo de Kant es la herencia directa del complejo de Edipo" (Freud, 1992, p. 172).

inconsciente que le es propio, y que se investigue cómo y por donde se viabiliza un desplazamiento cualitativo del principio que lo rige” (Traducción propia. Rolnik 2019, p. 36).

Para Rolnik, “la función del sujeto es capacitarnos para descifrar las formas actuales de la sociedad en que vivimos, los lugares y funciones, su distribución y sus dinámicas relacionales, sus respectivos códigos y representaciones” (Rolnik 2019, p. 110). Debido a que estamos pensando objetos *artísticos*, es importante reconocer la función que estos objetos tienen dentro del modelo topológico de subjetividad que se expone.

Para el psicoanálisis, el arte es una de las formas que adquiere el más sano de los mecanismos de defensa dentro del conflicto entre el ello y el superyó, que es denominada sublimación. Anna Freud distingue 10 mecanismos “represión, regresión, formación reactiva, aislamiento, anulación, proyección, introyección, vuelta contra sí mismo, transformación en lo contrario –, podemos agregar un décimo, más propio del estado normal que de la neurosis: la sublimación o desplazamiento del objeto instintivo” (Freud 1949, p. 56-57); dentro del cual plantea que la sublimación permite al sujeto “alejarse del objeto instintivo de lo verdaderamente sexual a fin de dirigirlo a un objeto socialmente estimado como más valioso” (Freud 1949, p. 194). El arte es considerado como parte del sano proceso de desplazar el objeto instintivo en un objeto socialmente estimado como más valioso. Esta afirmación, que podría tener mucha utilidad en los usos terapéuticos de las artes, nos dejará con un criterio muy estrecho para el análisis e inventariado de los objetos artísticos.

Esto por dos razones, por un lado, la realización escénica no presentaría importancia por su forma o sus ejecuciones, sino por el drama íntimo y subjetivo para el que fue realizada como acto de sublimación, activando ricos análisis estéticos de la producción, pero desactivando otro tipo de análisis acerca de la recepción o las relaciones que surgen a partir y a causa de la realización artística. Por otro, al concebir la intencionalidad última de toda obra artística como sublimación, la resolución del drama y conflicto con el que se supera el yo ante el superyó, radicará en la conformación de un Canon, donde los casos terminen inclinándose a un superyó configurado por lo socialmente estimado como más valioso, lo que debe ser apreciado, leído o espectado.

Dice Rolnik, “Es esa separación de la subjetividad en relación a su condición de viviente la que prepara el terreno para que el deseo se entregue (gozosamente) al padroteo de la pulsión, de cuyos

movimientos él es el ejecutor” (Rolnik 2019, p. 114), es esa separación intrínseca la que se expresa en la separación que ha nombrado Bajtin entre la vida y el arte.

El problema que tenemos con esta subjetivización colonial-capitalística es que reduce la comprensión de las experiencias vivas (y las experiencias escénicas) siempre hacia el interior del sujeto, “lo que excluye su experiencia inmanente hacia nuestra condición como vivientes, lo fuera-del-sujeto” (Rolnik 2019, p. 111 Traducción Propia). Para hablar de las experiencias afectivas y extracognitivas, Rolnik reemplaza el término ‘intuición’ por el de ‘saber-del-cuerpo’, y que para poder expresarlo como una forma integral de aquello que es nombrado en el objeto artístico, he decidido denominar, siguiendo las reflexiones de la doctora Lola Proaño como *poética*.

Es decir, llamaremos *poética* al uso de los saberes-del-cuerpo como impulso que organiza escénicamente una dimensión macropolítica (donde el discurso y los sentimientos personales se enuncian para hacer que se sostenga el sujeto como diferenciado) como una insurgencia micropolítica en la vida de las personas creadoras (donde los afectos y afecciones condicionan situacionalmente a la red que se involucra en el proceso de creación, incluida la dimensión macropolítica); de acuerdo a tres encauzamientos teóricos: el discurso, la situación y los afectos.

El objeto artístico nos aporta un sitio para observar cómo estos saberes-del-cuerpo se inscriben en objetos tangibles discursivos, creados en ciertas condiciones y con ciertos recursos, y que son mostrados públicamente en espacios y tiempos especiales dentro de la sociedad, con una intencionalidad afectiva.

3.2. ¿Cómo se hará el viaje?

Soy un coleccionista de palabras, imágenes y videos que sirvan para el recuerdo y la memoria. Gusto de conservar registros para recordar lo que se ha dicho y se ha pensado, lo que se ha sido. Me gusta **hacer memoria y recordar** como mi propio acto de fe secular, como el ejercicio de cuidado que apporto para extender la vida un poco más, sólo un poco más, de su terminable, mundano, mortal y efímero destino: La muerte y el olvido. Es *el deseo de recordar* lo que me lleva a construir este viaje a la experiencia de hacer comunidad en teatro, pues se desea recordar aquello que nos importa y se desea

rescatar del olvido. ¿Cómo se construye una máquina para salvar lo que no queremos olvidar? ¿Qué es lo que no quiero que olvidemos? En este apartado, describiré la imagen del pensamiento reticular que he desplegado para adquirir una imagen de la memoria densamente poblada.

Hay varias acciones que desde la advertencia de esta tesis hacen a este estudio como un espacio que busca promover el cuidado desde la investigación social. ¿Por qué dar la cara? ¿Por qué pensar en los sujetos políticos intermitentes (Yo, ustedes, nosotrxs) que se construyen en el diálogo posible que significa esta tesis? ¿Por qué marcar con una x el sitio de la disidencia sexual y de género?

Pues bien, arriba las manos, porque esto es un anárquico asalto decolonial cuir⁸⁵ (Ni queer ni gay. Cuir. Una agencia local, moreliana, rara, mohosa, rastrera, distinta). Es un asalto porque es un esfuerzo dirigido a cumplir ciertas metas, pero no un suceso terminado; éste se insurge como una forma impropia de enunciación, en el territorio político que afecta a la investigación social y cuyo inconsciente sigue operando de forma colonial⁸⁶.

Por un lado, esta cuirificación de la que hablaré responde a las prácticas del Colectivo Lxs de Abajo, que han elegido la x como un espacio de inclusión y también responde a mi esfuerzo por dar la cara: por más que mi acta de nacimiento me dicte como un él, sigo en búsqueda de hacer surgir un neutro para así habitarlo, el cuir que resulte; escribo pensando que la escritura es un asalto en lo real para hacer aparecer lo que está presente pero buscamos marcar en un rasguño⁸⁷ (flores 2021, Hagglund 2019).

Me parecía importante poder mirar la experiencia de los montajes escénicos desde diferentes niveles de sentido: Como proceso creativo, como organización local de intereses y como

⁸⁵ Esta palabra es un táctico uso inadecuado o fuera de lugar de la palabra queer, y tiene como finalidad hacer visible en la palabra, la diferencia entre las metas de una *queer theory* como discurso occidental de las identidades permisibles; y el esfuerzo descolonizante de una *teoría cuir* que pueda pensar y discutir la forma de las disidencias sexuales y de género. Lo explicaré más adelante, pero les voy advirtiendo.

⁸⁶ Respecto del inconsciente colonial de la investigación social véase a Rolnik 2019 y Denzin 2015.

⁸⁷ Algún lugar encontraré para ser más poético y filosófico, por lo mientras, quiero señalar que cuidar, como dice Hagglund al comienzo, es reconocer que lo vivo morirá, y en lugar de ceder ante la muerte decidimos extenderla un día más y crear las condiciones para que *este presente* sea habitable, para no morir y además poder vivir; al saber que moriremos, debemos reconocer que somos minúsculos, pero desde ahí se vive.

performatividad social del cuidado. Para esto, propongo que leamos a las realizaciones escénicas como forma sensible que, al crear un discurso escénico, crea las condiciones para el cambio que discurre.

Encuadramos el fondo teórico de manera breve: En el universo de las acciones de *política pública de desarrollo social*, existe una *estrategia performática* de intervención social para la generación y *democratización* de comunidades, que utiliza al teatro como herramienta, a la cual denominaremos *taller de teatro comunitario*.

Este tipo de intervenciones donde se entrecruzan clases, generaciones y campos sociales, conllevan un conflicto de legitimidad intrínseco, sobre los agentes habilitados por el estado, para llevar a cabo estos talleres, conflicto que ha sido atendido por diferentes agrupaciones mexicanas dedicadas al teatro comunitario, debido sobre todo a la transitoriedad de los procesos, o a su control estricto; los agentes habilitados, dentro de este cuestionamiento, buscan encontrar formas de lograr sostener los procesos y resultados a través del tiempo. Nuestra hipótesis es que este sostenimiento se logra por medio del desempeño de *instrumentos escénicos* para situar pública y explícitamente la relación de poder que una intervención de este tipo conlleva y que busca crear un espacio de creatividad en común; El escenario como recinto para el cuidado, consolidadas como *Poéticas del Cuidado*.

Segundo, pensaremos en el fondo empírico siguiendo el camino de una política pública de desarrollo concreta: El Festival Internacional Cervantino, apoyado con dinero tanto del Gobierno Mexicano, como del Gobierno del Estado de Guanajuato, genera en 2014, en el marco de su 42° Edición, el *Proyecto Ruelas: transformación social a través del teatro*, un programa de talleres de teatro comunitario en polígonos de desarrollo del estado de Guanajuato, en el cual ha participado, desde sus orígenes, la agrupación teatral *Un Colectivo*, comenzando en 2014 con el proyecto Teatro del Puerto (En Puerto de Valle, Salamanca que funcionó hasta 2019), y que continuó en 2016, con un proyecto en la colonia San Juan de Abajo, municipio de León, del estado de Guanajuato, denominado *Colectivo Lxs de Abajo*. El cual se ha sostenido por diferentes apoyos gubernamentales, como un

proyecto cultural de la colonia, no solamente del FIC, sino del Gobierno del estado de Guanajuato y del Instituto Cultural de León, teniendo por este medio, seis años de existencia.

La forma metodológica de esta tesis parte de la idea de que las valiosas cualidades de una práctica procesual artística dentro del campo social, como lo es un taller de teatro comunitario, no están desarraigadas de sus efectos culturales y territoriales (políticos, económicos y ambientales), y que su lectura apropiada debe provenir de una escucha atenta y abierta del escenario, que comprenda la escena antes de evaluar.

Por ello, utilizaré la herramienta de la etnografía performativa (Denzin & Lincoln 2012), la idea de reactivación y las cartografías de territorio (Guattari & Rolnik, Rolnik 2019) lo que me permite acceder a construir mi papel como investigador cualitativo como el de un bricoleur o un Quilt maker (Denzin & Lincoln 2012, p. 30), comprendase un latonero, un tejedor: Debido a que el trabajo de investigación cualitativa requiere coleccionar y hacer uso estudiado de una amplia variedad de materiales empíricos que hablen de momentos rutinarios, problemáticos y significativos de la vida de las personas, “En consonancia, lxs investigadorxs cualitativxs despliegan un amplio rango de prácticas interpretativas interconectadas, esperando siempre encontrar un mejor entendimiento del sujeto de estudio” (Denzin & Lincoln 2012, p. 30 Traducción Propia). El modelo de métodos mixtos que utiliza esta corriente antropológica, nos servirá para construir una máquina⁸⁸ con la cual iremos desemarañando las preguntas acerca de los cuidados.

3.2.1. ¿Qué se tiene que hacer para estar ahí? Un rasguño cuir a la memoria

⁸⁸ Una máquina es un instrumento humano para transformar la energía en un tipo de acción. Las máquinas tienen engranes que nos permiten dirigir la energía hacia lugares distintos, los conceptos son estos engranes.

Recordando, el objetivo de la tesis es **caracterizar** las tareas realizadas para el sostenimiento del taller, esto es, los actos de sostenibilidad de una zona horizontal de creación común, dentro de la metodología de trabajo de Un Colectivo/Colectivo Lxs de Abajo, en el desarrollo de sus procesos artísticos.

Lo que particularmente nos lleva a **identificar** la claridad con la que son planeadas, presentadas y evaluadas estas tareas dentro de los proyectos institucionales a los que UC/CLA ha pertenecido, **describir** a profundidad los modos con los que se llevan a cabo estos instrumentos performáticos en el trabajo construido por UC/CLA, y finalmente **reconocer** los modos de creación y enunciación que ha ejercido CLA para disponer sus cuatro montajes escénicos, en torno a estas acciones de sostenimiento del proyecto.

¿Cómo se ejerce el cuidado en un espacio creativo? ¿Cómo se entiende y se presentan esas prácticas en el marco de este ejercicio teórico que realizo? Relatarlo a partir de la planeación, ejecución y evaluación de instrumentos preajustados para la contención y protección de sus participantes de acuerdo a criterios de seguridad básicos parecería suficiente para comprender las prácticas que se ejercen y la forma que van adoptando; pero la naturaleza de los actos de cuidado y las disputas que genera no siempre responden al cumplimiento estricto de la ejecución lógica de esas prácticas discursivas.

Esto debido a que pensar que *el cuidado se ejerce* significa en primer término que es una práctica que se transforma y adecua a los sucesos presentes, y que cualquier acto de fijar su significado se afronta en primer término a la experiencia situada que generó a esa práctica. Con Rolnik hemos dicho que en las insurgencias micropolíticas, no se trata de explicar la realidad para alcanzar una falsa tranquilidad, sino de involucrarse en su estructura para modificarla.

Por otro lado, el pensamiento institucional en torno al teatro comunitario, como quise mostrar en el primer capítulo, retorna en prácticas y discursos a mecanismos organizativos y explicativos que deshabilitan la lectura de los actos de cuidado, así como de las realizaciones escénicas, en sus propios términos, para perpetuar una lectura que considera a la poética resultante como "silvestre" o cómo

"fenómeno lateral secundario" (un epifenómeno inevitable del uso de arte como recurso para el trabajo social). Y no como el resultado material de una experimentación, reflexión y creación discursiva, sensible humana que cobra forma material en relación a *los modos de operación y de cooperación*.

Debido a que los mecanismos para programar, explicar, evaluar, calcular y predecir la supervivencia del teatro en comunidad desaparecen el registro de los actos políticos de cuidado (en su metamórfica naturaleza efímera), para priorizar criterios de giro artístico que perpetúan la clase por medio del *círculo del arte* (políticas autorales, vanguardismo e innovación, adscripción a estéticas *macro* políticas⁸⁹, posición estratégica aparente de las obras en relación a un *canon*, etc), o de giro social que ejecutan primero el epistemicidio poético, matar el saber poético surgido en una realización escénica (registros y explicaciones sociológicas de los procesos administrativos, sistematizaciones pedagógicas centradas en lo emulable, la formalización legalista de proyectos culturales institucionales, y otro etc.).

Pero esos actos existen. Están ahí en comentarios amorosos en las presentaciones y las entrevistas, en la forma de afectos y amistades, en preocupaciones a deshoras por personas que no pertenecen a tu familia, y a quienes, pese a los sin embargos, procuras. Reconocer que existe una otredad no tematizable con los encuadres teóricos que usamos para pensar el teatro comunitario, nos encamina en una ruta reflexiva cercana a la que la teórica val flores le recupera a la escritora Dorothy Allison (flores 2021, p. 23):

La escritora lesbiana Dorothy Allison habla de un rechazo del lenguaje con el fin de rehacer el mundo que nos aniquila. *Quiero ser capaz de escribir tan potentemente que pueda romperle el corazón al mundo y sanarlo. Quiero escribir de tal modo que literalmente rehaga al mundo*. Rehusando una lengua victimista, subvierte la obligación

⁸⁹ Suely Rolnik mostrará, en su introducción a la retrospectiva del trabajo terapéutico artístico de Lygia Clark, que la Historia del Arte, como disciplina de la Historia, sólo puede pensar al arte brasileño de los setentas o en términos de arte proselitista o en términos de arte *técnicamente* innovador; pero que las posibilidades micropolíticas de esas prácticas creativas quedan desvanecidas en el discurso (Rolnik (Recordando que son las prácticas precursoras del arteterapia que realiza, en la década de los setenta, Lygia Clark, el motivo de estas reflexiones).

de usar un lenguaje y las categorías de una sociedad que nos desprecia, porque esos mismos términos nos hacen desaparecer.

Para alcanzar la habilidad de volver a mirar las declaraciones de una población disidente (sea su disidencia sexual, social o política), propongo *intervenir*, *carnavalizar*, *cuirificar* los instrumentos de entrevista, de crónica, de crítica teatral y de revisión de archivo documental, de modo que nos permitan acceder a pequeñas cosas que describen y relatan texturas dentro de ese tipo de prácticas que se han borrado discursivamente al asignarle un campo sociológico de acción que no describe las experiencias escénicas sino que *explican* el sitio político aparente.

Pienso, sobre ello, en la reflexión que hace Tomás Ejea Mendoza sobre los circuitos teatrales, donde concibe de tal modo al circuito comunitario que lo deslinda de los instrumentos que históricamente se han utilizado para la observación, memoria y desarrollo de las artes escénicas, como son las críticas artísticas y las crónicas de puesta en escena, argumentando que (Ejea Mendoza 2014, p. 45)

Aunque hay excepciones en el circuito teatral comunitario, los productos escénicos no requieren ser validados públicamente en términos monetarios ni artísticos, basta con que la colectividad particular de origen y destino lo haga de manera privada. A diferencia de lo que ocurre en los otros dos circuitos, los procesos de puesta en escena – realización, producción y reproducción – se desenvuelven en la esfera de lo privado.

Cuando se aborda el tema del teatro comunitario, insisto, se le ha analizado como una práctica de organización social, con intenciones panfletarias (el caso que vive y narra Rosario Castellanos); como proyectos colonizantes, modernizantes (Como Elizabeth Araiza describe el programa de Teatro CONASUPO), como artesanía popular (Como lo reclamará Enrique Olmos de Ita al referirse a estos trabajos durante la 40 Muestra Nacional de Teatro en Colima, 2019), como actividad privada y no pública (Como lo hace Ejea Mendoza en su reflexión sobre los Circuitos Teatrales).

Considero que existe un vacío en nuestro conocimiento acerca de las artes comunitarias, como prácticas de una cultura escénica construida en comunidad, y acerca de las necesidades para su desarrollo sostenido, causado por huecos que generan las lecturas más usuales en la literatura acerca del tema muy apresuradas a resolver la *utilidad de las artes*: Por un lado, los paradigmas objetivistas, cuantitativos y neopositivistas que buscan cuantificar la funcionalidad de las artes, como lo vemos en el discurso de las Artes Aplicadas; es en este discurso donde podremos reconocer el nacimiento del régimen discursivo de *la narrativa redentora de las artes* (Gutiérrez Castañeda 2016) y por otro lado, en modelos de registro cultural con los que el estado analiza los resultados de los talleres de teatro comunitario como actividades intimistas. Sobre estos instrumentos hablé tanto en el capítulo 1 como en el capítulo 2.

Para citar a Val Flores; cuando digo *cuirificar* nuestra investigación (flores 2021, p. 24), no se trata de revelar o desocultar, sino de crear y producir un agenciamiento del deseo teórico, pedagógico, sexual y político para construir micropolíticamente disposiciones imaginativas que desprivaticen la invención epistémica y desafíen los límites de las habituales definiciones normativas del hacer/saber.

Quiero hacer resonar en ustedes con el término de *cuirificar* que el pensamiento está sexuado; es decir que según las prácticas deseantes, surgen objetos epistémicos de interés. Hablo de *cuirificar* a las prácticas que registran las artes escénicas como una resonancia de la actividad *cuir* que ha integrado el colectivo *Lxs de Abajo*, tanto con sus obras, *Quinces* y *La Conquista del Pan*, que exploran las disidencias y luchas de género localizadas en la colonia, como al incluir en su nombre, la letra x, como un acto de confrontar con lx otrx sexual, genérico y de clase, que surge pese a la opresión de un poder institucionalizado. – *La X marca el sitio de lo antes invisibilizado*. – Me dijo Sara mientras comíamos mariscos el último día de las Reactivaciones.

La teoría Queer, se construirá en los 90s como una perspectiva crítica, interdisciplinaria, que trata de preguntarse “¿Que quieren lxs queer?”. Asumamos que no sólo sexo. Que los deseos sexuales en sí

pueden implicar otros deseos o ideales, y que el deseo de carne comparte cuerpo con el deseo de teoría.

Dice el autor Michael Warner, promotor de la *Queer Theory* (Warner 1991, p. vii)

Y lxs queer viven, como queer, como lesbianas, como gays, como homosexuales, en otros contextos además del sexo. En diferentes modos, las políticas queer podrían tener por tanto implicaciones para cualquier área de la vida social (...) Podríamos pensar a la Teoría Queer como el proyecto de elaborar, en modos que no pueden ser predichos por adelantado: ¿Qué quieren lxs queer?⁹⁰

El término Queer – literalmente, raro, en inglés – es un término que fue originalmente utilizado como insulto para referirse a las disidencias sexuales y genéricas, para después ser asumido por las comunidades que engloban a dichas disidencias como un término para autodenominarse⁹¹.

Sigo entonces la idea de Michael Warner, en la que ser Queer significa ser capaz, más o menos articuladamente, de plantear el entendimiento común de las luchas de la época, y de lo que significa la oposición a la norma – la heteronorma y la determinación de género – sobre nosotrxs mismxs.

Ahora bien, no me estoy refiriendo con esto a una “*Agenda Genérica*” homologada y coherente que acumula afirmaciones de identidad como un gesto de *integración de lo gay en la vida pública*. Este disciplinamiento político (pensar lo *queer* como pluralidad de identidades *validables*), conlleva un modo de separatismo entre identidades⁹² que desdibujan los motivos metodológicos de indicar que el pensamiento está sexuado.

Donna Haraway, en conversación con Andrea Alcira, comenta (Haraway 2020 el resaltado es mío)

⁹⁰ En el original se lee: And queers live as queers, as lesbians, as gays, as homosexuals, in contexts other than sex. In different ways, queer politics might therefore have implications for any area of social life (...) we might think of queer theory as the project of elaborating, in ways that cannot be predicted in advance, this question: What do queers want?

⁹¹ Es de ese momento de apropiación del insulto como bandera, que se popularizó la consigna - *We are queer; we are here. Get used to it* – que significa *Somos raros, aquí estamos. Acostúmbrate*.

⁹² El enardecido debate actual entre las derivas discursivas del feminismo, en particular el transfeminismo y el feminismo radical sobre las políticas de identidad, donde ambas corrientes conciben que la presencia de la otra invalida su propia presencia, es un buen ejemplo de este separatismo.

La política identitaria puede volverse muy separatista, rápida y pura. Por otro lado, trato de no ser absolutista. La política identitaria tiene un lugar en las prácticas que quiero ver florecer. Eso es importante, *reunirse con personas que se reconocen y se agradan para afirmar historias e identidades, pero en conexión con otrxs*. Las identidades deben volver a crearse en conexión, para que las políticas de identidad no se conviertan en un modo de separatismo, sino en un modo de situarse.

Para distanciarnos los pasos suficientes, sin perder el tacto con esta afirmación sobre la diferencia sexual y genérica como importante cuestión formativa en los procesos de conocimiento, utilizo el término *cuir*, (flores 2021, p. 31)

El término *cuir* deja de ser un mero genérico acumulativo de gay, lesbiana, bi, trans, etc., para situarse como una posición crítica al interior de toda afirmación de identidad, y se instaure como una práctica crítica al operar como fuerza de descentramiento y extrañamiento político-cultural, que rechaza la categoría de diversidad como disciplinamiento político y epistemológico del conocimiento sexual.

Al pensar que *lx otrx* no *resiste* contra una acción institucional, sino en su lugar que se *insurge* donde una institución ha buscado borrar su existencia, se hace evidente que los mecanismos institucionalizados deben ser intervenidos, *cuirificados* para ver más allá de los límites que ellos mismos se imponen.

Para esto, buscaré en el diseño metodológico aceptar las dificultades de las ciencias humanas (autorreferencialidad, interferencia continua del investigador, transformación del tema de investigación por causa de la investigación misma) como su principal fuerza creadora.

Para abordar la complejidad que conlleva el desarrollo de una cultura escénica en los talleres de teatro comunitario, a partir del estudio de caso de UC/CLA, en la política pública cultural mexicana, considero relevante utilizar la metodología mixta de análisis cualitativo como el que propone la etnografía performativa, para generar lo que quisiera llamar **Reactivaciones** de la realización escénica.

La **Reactivación** es una exploración de archivo escénico. Busca disponer el material de archivo, de modo que facilite, en quien visita la reactivación, preguntas que nos permitan recordar y recrear la densidad crítica de la obra escénica de cuando ésta fue construida. Es una exploración discursiva⁹³ de la **colección de registros** tanto de archivo, como de material obtenido durante la investigación que serán tanto documentación, como registro audiovisual, audiográfico y videográfico de las realizaciones escénicas de la agrupación, la exploración busca dar cuenta de un universo de sentido en el que una obra pueda ser no sólo recordada, sino abordable como un suceso integrado a toda una cultura escénica.

La idea es reconstruir una memoria para obtener información descriptiva de ella. Hacer esto radica ante todo en poder encarnar los objetos del recuerdo de quien lo experimenta (el recuerdo) y que desea rescatar del paso del tiempo. No sólo se trata de rescatar del olvido un objeto, sino de pensar en el modo que queremos que este sea recordado.

Quisiera que fuese evidente que este contenido del objeto de memoria no puede ser llenado por el investigador ni asumido de modo alguno por éste, debe pensarse en comunidad e integrarse por medios involucrantes. Hay que pensarlo en su tiempo, contexto y condiciones, las cuales son, en el caso de una construcción escénica comunitaria, escénicas.

Es por esto que la etnografía presentada se constituye como una investigación de observación participante⁹⁴, interdisciplinaria, performativa, con instrumentos que provienen de la antropología performativa, los talleres como espacios de conocimiento, la estética, el análisis archivístico, acompañamientos teóricos acerca de la salud mental y las políticas del cuidado.

Las reactivaciones de cada obra escénica – dos revisadas en esta tesis, cinco en total – tienen como finalidad generar un documento cartográfico más amplio respecto de la experiencia del taller escénico comunitario. Esto significa, un documento que permita comprender no solamente la parte superficial que las palabras declaratorias generan o la forma compleja y simbólica que se encuentra en

⁹³ Trato de organizar una exploración plástica expositiva en el espacio virtual [Bienvenidxs](#) (La invitación dura un mes, después no sé si funcione, esto lo agregué el 2 de octubre de 2022).

⁹⁴ Que en la práctica se ha trabajado como una participación que observa.

la estética específica de cada obra, sino, en cambio, un mecanismo para poder mirar las profundidades de ciertos actos que pueden parecer irrelevantes o tan complejos, que se vuelven irrelevantes.

Para ello, se exhibirán un conjunto de materiales de archivo (Ensayos, objetos, declaraciones y registros), las declaraciones recolectadas durante la actividad de recordar junto con la comunidad. También agregaremos con ello crónicas, anécdotas, reportajes o críticas, aparecidas en los medios, así como, si llegan a hacer falta, registros escritos por mí. La intención será reconocer la sostenibilidad de los talleres desde la misma experiencia vivida de sostener los talleres.

Encontrarme en la situación apropiada para acceder a un archivo íntimo de la agrupación y poder ejecutar con ella procedimientos experienciales para mantener viva una memoria de lo experimentado, ha supuesto convertirme en un participante más de muchas de las actividades que realiza la agrupación.

Comparto a continuación dos acontecimientos con la agrupación, sucedió el primero durante el Festival de Lxs Diablxs, en Octubre 2020 y el otro es respecto a mi posición durante las Reactivaciones realizadas durante Agosto 2022. Ambos casos me parecen relevantes para hablar de las fronteras entre investigador y sujetos del estudio, y de cómo estas fronteras no pueden ser establecidas unilateralmente por el o la investigadora.

Una pequeña-nada sobre los motivos micropolíticos para establecer fronteras negociadas

Primero. Al segundo día de mi estancia en la colonia y una vez terminada la limpieza profunda del espacio donde dormiría (invadido por arañas negras y de rojizos vientres, así como enredaderas abundantes con entreveradas telarañas), la siguiente actividad que realizaría el colectivo sería la de cortar el pasto de un terreno baldío, donde se planeaba llevar a cabo un par de funciones y el concierto de clausura.

La coordinación de la actividad corría en manos de Gely y Adriana, motivada por el trabajo de sus otrxs integrantes. La actividad, repetida por varios baldíos a través de los años, busca una experiencia de colaboración y comunidad que no necesita ser conceptualizada para experimentarse.

La literatura respecto a la metodología cualitativa a leer sobre la observación del investigador, como Hammersley & Atkinson, recomendaría que yo registrase las condiciones de trabajo desde una guarda personal, y después exhibiese la situación de trabajo, pero que *no contamine* mi mirada. El primer problema para mí, es que aunque suele decirse metafóricamente, suele ejercerse como si esta expresión fuese literal. Mantener mi pantalón blanco.

La siguiente es que a mí, lxs niñxs que ayudaban a Gely y a Adriana (Brian, Carlota, Míriam, Kevin, Alondra, Danna, Juan de Dios) me habían ayudado a acondicionar mi espacio, negarme a corresponder a ese trabajo con mi esfuerzo físico cerraría la confianza recientemente generada (noción comprensible en un lenguaje académico), dado que evidenciaría que su esfuerzo me resulta indiferente micropolíticamente (noción quizá problemática en un lenguaje académico). Yo debía tomar una decisión sobre si involucrarme como la gente se involucra conmigo, o tomar una distancia y así también involucrarme, pero de otra manera con la gente que se involucra conmigo.

Así que tomé un machete, me amarré un paliacate a la frente – yo sudo copiosamente – y comencé a desbrozar el pasto del baldío.

Transcurrido un tiempo, fuimos a buscar agua de sabor para todxs, y las anécdotas sobre los primeros sitios donde se encontraba el salón de ensayos de la agrupación comenzaron a surgir. Me cuentan la anécdota de que Brian – El hermano de Carlota y de Alondra – empezó a recolectar las cosas de la agrupación cuando las comenzaron a sacar a la calle, y que fue quien recibió a Sara y Cuau cuando llegaron a la calle con un – ¡Ya nos corrieron, Sara! –. Alondra ahonda en la explicación diciendo que el vecino no deseaba correr el riesgo de tener de okupas a jóvenes raperos y grafiteros en su casa, por usarla para teatro y que les corrió sin aviso previo.

Segunda. Esta confianza, alimentada lentamente con mis visitas a la colonia, mi acompañamiento a diferentes funciones y a la compañía con el equipo ante algunas dificultades de salud mental que ya compartiré en su momento – La forma y los recursos que toma la crisis de salud mental que las comunidades artísticas escénicas viven sigue siendo un tema pendiente del que valdría la pena hacer una reflexión a mayor profundidad –; me permitió superar más adelante una resistencia que percibía con la agrupación.

Para Junio 2022, accedo a su archivo particular y a partir de estas exploración, realizamos las actividades de Reactivación, no en los términos que nombraré más adelante, que buscaban un contenido mucho más extenso, pero logramos organizar un fin de semana para Agosto 2022, para reconstruir la memoria de la agrupación.

Me confiesa Cuauhtémoc mientras me entrega su compu y pueda conectar mi memoria de 1 TB – esto es demasiado íntimo, Said – y lo es, no sé si yo tuviera esa amorosa confianza hacia otro ser humano⁹⁵.

Mi intimidad con la agrupación y mi activa participación en el proceso de memoria que realizamos, es una herramienta que permite conocer sitios ignorados de la práctica escénica. Hay que ejercer el cuidado, para entender el cuidado. Aunque se falle, porque así se aprende, hay que ejercer el cuidado que se estudia. No se puede leer el fluir del río, con el sedoso frío de sus aguas, desde la palabra río, ni entender la propiocepción comunitaria surgida del cuidado desde la castrante distancia académica.

La solución para nuestros tres tipos de preguntas (planeación, ejecución e impacto) provendrá de revisar la trayectoria de la agrupación desde sus orígenes, dividiéndola en tantas unidades como puestas en escena ya realizadas tienen y su festival, en búsqueda de una descripción densa de los modos de planeación, ejecución e impacto de las tácticas reconocidas y expresadas.

⁹⁵ Quiero imaginar que están entre quienes me leen, gracias en este punto de la escritura, por su gesto.

Al usar las herramientas de recolección de información como la etnografía necesito posicionarme concretamente respecto de los rasgos problemáticos y polémicos que caracterizan a la práctica de la antropología o la geografía social.

Hay una problemática propia de las ciencias sociales: Al tener como objeto de conocimiento al comportamiento y organización humanas, sus agentes investigativos no pueden crear experimentos para explorar su objeto de estudio (Con esto quiero decir que no se pueden replicar eventos en condiciones aisladas con variables controladas similares sobre la vida de las personas), pues su análisis es sobre un objeto plural en sus expresiones, transitorio y de mutación constante que opera activamente sobre la vida humana organizada y que se ve afectada por el trabajo mismo de la ciencia social. Resulta importante reconocer la problematicidad en la que nos presentamos, cuando reconocemos que la investigación social es, ella misma, otra práctica humana que altera el ejercicio de su objeto de estudio al estudiarlo.

3.2.1.1. Ruidos de fondo sobre los documentos y el archivo

Percibo al menos tres predisposiciones teóricas que son asumidas como válidas, pero que de no ser equilibradas pueden dificultar nuestro recorrido por el territorio poético que queremos vislumbrar, por los efectos que consideran *ruido de fondo*⁹⁶ pero que no dejan de ser importantes: Una predisposición sociológica que lee – a partir de la teoría de los campos de Bordieau – a estas realizaciones como el criterio estructurante de un *campo de relación de poder* configurado artísticamente. Leer sociológicamente a las agrupaciones artísticas, implica considerar al comportamiento de sus integrantes como un reflejo claro de las condiciones contextuales y socioculturales en las que se desenvuelven singularmente.

Estas acciones – ver a la realización escénica como criterio estructurante del campo y hacer a sus integrantes como reactivos de su contexto – nos llevarían a leer a la realización escénica como una representación social, como un objeto fijo que cumple funciones claras y comprensibles dentro del

⁹⁶ Véase la introducción de este texto, para recordar a qué llamamos ruido de fondo.

marco de condiciones de su presente; y para asumir esto, deberemos hacer *ruido de fondo* a la realización escénica como habla hecha para modificar las condiciones de su presente.

Otra predisposición es leerle como un objeto escénico reseñado desde la crítica del arte. Esta perspectiva tiene el problema concreto de que la crítica de arte en México se ha pensado desde sus orígenes –que la doctora Ida Rodríguez Prampolini exploró a conciencia y a quien sigo en esta reflexión–, como una institución reguladora del mercado de las artes, “las primeras críticas que vamos a encontrar dentro de la historia del arte en México van a tener siempre el sentido de ser guías, marcar rutas y normas para encauzar y salvar al arte” (Rodríguez Prampolini 1964, p. 30). El ejercicio consistía en *salvar al arte* de artistas inexpertos/as indicándoles los peligros a los que se enfrentan por su inexperiencia.

Dice Rafael de Rafael en su texto acerca de la Tercera Exposición de la Academia Nacional de San Carlos de México, en el diario *El Espectador de México*, 1851, sobre la tarea de la crítica de arte que “Nuestra juventud artística empieza a desplegar las alas y a remontar su vuelo: bueno será indicarle los peligros que pueden precipitarla, para que no venga a encontrar, cual otro Ícaro en una caída fatal, el término de una inexperiencia demasiado atrevida”, esta responsabilidad se expresa en “la crítica racional y justa para corregir los defectos que notemos” (de Rafael (1851) 1967, p. 230).

Leer las prácticas inventariadas del taller desde ese encuadre nos llevará a pensar exclusivamente los modelos técnicos y avances técnico-discursivos en los términos de sus cualidades narrativas para un *proyecto de arte* que sería fungir como el vocero de las cualidades estéticas de una práctica creativa considerada como *Teatro comunitario* –con la debida atención a la mayúscula–, donde sea el concepto Teatro el que priorice la mirada para acatar a esa “responsabilidad de enfocar a la inexperiencia demasiado atrevida y salvarla de sí misma”. Ese lugar mesiánico y redentor se quedará sin ser habitado, aunque su procedimiento analítico de reconocimiento estilístico vale la pena recuperarse.

Si bien, las herramientas y los mecanismos evidenciados con esta lectura resultan valiosos, hacer de las intenciones creativas que desbordan las técnicas del “Teatro” ruido de fondo es un problema material para esta reflexión; porque se trata de entender si en ese desborde existen signos patentes de la práctica del cuidado.

Finalmente, la última predisposición es la de pensar a las prácticas artísticas comunitarias sólo como habilitadoras de competencias tecnológicas de curación, en los términos que los nombra Jean Watson, y evaluarlo de acuerdo al cumplimiento o alcance técnico de una intervención social. El caso más patente de este tipo de predisposiciones son las reflexiones sobre teatro aplicado. Motos & Ferrandis en su libro sobre el tema, plantean que aún cuando las intenciones sean otras, el teatro aplicado sigue siendo teatro, pero sí clarifican que está orientado a las tareas sociales. “Su campo es la actuación/reflexión orientada a la acción” (Motos & Ferrandis 2015, p. 32-33).

Esa consideración estética desaparece cuando los autores reconocen los 4 modelos de trabajo, de acuerdo con el campo social en el que es utilizado el teatro: Teatro para el cambio en la educación formal –organizado de acuerdo a un discurso de constructivismo social; teatro para el cambio social–organizado según ideales comunitaristas; teatro para la salud pública – organizado según los criterios del psicodrama; y teatro para el cambio empresarial – organizado según la cultura empresarial (Motos & Ferrandis 2015, 35-65). Creando un esquema sistematizado de operatividad para cada tipo de práctica, diseñada de acuerdo a su mecenas y su operador.

No le tengo miedo a considerar que la salud mental y emocional es parte de los beneficios adquiridos por medio de las prácticas escénicas, sin embargo, la lectura desde las artes aplicadas hacen de las intenciones poéticas de la obra, ruido de fondo.

3.2.2. Sobre la reactivación y reconstrucción de memoria como *ejercicio colectivo con CLA*

Pensar la relación entre ciertas performatividades del cuidado y la sostenibilidad de un taller de teatro comunitario, me supuso pensar en *las condiciones presupuestales* (económicas, humanas, intelectuales, administrativas) que disponen (estado y agrupación) para la realización de estos talleres. Observar cómo se realizan *los mecanismos de atención, reparación y desarrollo* del taller y sus integrantes durante su quehacer creativo, como en los objetos resultantes de dichos talleres como *obras de arte mutables* en el círculo del Arte, y finalmente saber escuchar las habilidades y agenciamientos que el trabajo teatral se desea conservar, como un signo de la memoria que este ejercicio consigna.

Avanzando en la gradualidad de la selección, determinamos que se elige, dentro de las distintas agrupaciones de teatro comunitario, a UC/CLA por la organización de su proceso de trabajo, así como la permanencia del taller más allá del tiempo de duración del proyecto institucional, pasando de seis meses planeados por el FIC a siete años de forma interdependiente, en colaboración con diferentes instituciones culturales. El colectivo cuenta a la fecha con seis montajes escénicos financiados por diferentes instituciones, por lo que se considera **un caso extremo de éxito** que puede darnos información relevante y extensa sobre su quehacer.

Ya dentro de la agrupación, sabemos que el colectivo ha llegado a contar con alrededor de 40 personas (sin embargo, no todas son parte activa de la agrupación), por lo que para reconocer la relevancia de sus declaraciones y para poder contar con los detalles de planeación presentados a la autoridad correspondiente, se dividirá temporalmente la trayectoria de la agrupación, en la unidad de obra teatral realizada (dos obras revisadas).

Para analizar los modos de planeación se obtendrá información del material documental administrativo de las obras ya realizadas, cuyo acceso se ha negociado con la coordinación artística para su revisión y reflexión (siendo integrada principalmente por Sara Pinedo y Cuauhtémoc Vázquez, a quienes también se les considera como porteros).

También se utilizan los diferentes documentos públicos con los que cuenta la agrupación en los medios digitales: Canales y páginas web.

Nombre	Plataforma	Soporte	Link
Canal 'Colectivo'	YouTube	Video	https://www.youtube.com/channel/UCBX-GHMIyELv49-TTH4E0xQ

Página Colectivo'	'Un	Dominio autónomo	Multimedia (Escrito/Visual/Vi deo)	https://uncolectivo.com
Bitácora Colectivo'	'El	Blogspot	Escrito	https://bitacoraelcolectivo.blogspot.com
Página Colectivo/Colectivo Alebrije'	'Un	Facebook	Multimedia (Escrito/Visual/Vi deo)	https://www.facebook.com/uncolectivo

Las preguntas de ejecución e impacto se investigarán con el ejercicio de reactivación para las tres unidades de obra ya planteadas, en el cual, debido a que varixs de lxs integrantes que han participado en pocas ocasiones, han dejado el grupo por motivos de casa (ya no viven en la colonia), legales (se encuentran en reclusión) o sociales (se han involucrado en el consumo de estupefacientes o han perdido la vida), se involucraron a las personas dispuestas a participar, por el tiempo que pudieron participar. Aunque en la actividad se hablaron de más obras, esta tesis se centrará en analizar el material de las tres obras planteadas.

Se ha obtenido buena parte de la información contextual de conversaciones abiertas, de diálogos que suceden mientras trabajaba con la agrupación a limpiar espacios, cargar escenografía, lavar platos, ollas y cubiertos, recortar pasto y otras actividades que pueden resultar mundanas. Esto no consistió en un ejercicio de observación participante clandestina o secreto, he sido claro desde el principio en que me dedico a observar a la agrupación para pensar *qué le caracteriza y cómo se ha ido forjando ese carácter*. Para las cuestiones de impacto, también se utilizará material de registro videográfico y notas periodísticas de crítica teatral.

El trabajo de participación observante que se realizó para esta tesis pudo centrarse en un producto mucho más concreto y, observable para terceros, gracias a la coyuntura de generar un video retrospectivo de la agrupación para TV4, con lo que se planeó un pequeño ejercicio de reflexión colectiva, en el que se tuvo como meta, dar cuenta de lo que CLA significa para la colonia y para CLA misma.

Las preguntas guías que se usaron para abordar la experiencia de lxs participantes como archivo vivo de memorias no fueron preguntas fijas y precisas, pues no es una entrevista dirigida ni semidirigida, ni tampoco era un grupo focal, sino una reactivación colectiva de la memoria rescatada.

Las preguntas guía son:

1. ¿Cómo conservar vivos los recuerdos que nos son importantes?
2. ¿Qué significa que un recuerdo esté vivo?
3. ¿Cómo lograr que ese recuerdo siga tocando nuestro presente?
4. ¿Cómo conservar la fuerza y densidad que tiene ese recuerdo en un registro?

El ejercicio consistió en realizar un recorrido por la colonia, visitando lugares y momentos significativos para la agrupación, con la intención de hacer un mapa del mapa.

Pequeñísima nada sobre el papel de la coordinación artística

En la revisión de archivo que haremos con la agrupación, quería comprender un concepto analítico que expliqué al comienzo que llamé *coordinación artística*, como unidad distinta de la *coordinación administrativa* que se relaciona con el estado. Pero esto es difícil de comprender si no se observa qué me hizo reconocer que existía una separación explícita entre dichas coordinaciones. Los ejercicios fallidos de esta actividad nos pueden dar luz en torno al tema. En un primer ejercicio propuesto, yo proponía que el colectivo Lxs de Abajo reflexionase sobre la forma geográfica que significa el colectivo al interior de la colonia. ¿qué forma tendría? ¿Qué significaría cada obra? ¿Dónde

se encontraría? Esperaba posibles respuestas: Barbecho, Valle, Autopista, Ciudad, Risco, Charco, Loma, Cerro, Lago, Río, Mar, Desierto, Bosque.

Sin embargo, Sara al observar el ejercicio cuestionó si la construcción metafórica ya puesta en esta pregunta no estorbaría al desarrollo de una memoria local, suprimiendo la exploración libre sobre el sentido que la agrupación cumple para sí misma. Así, el juego de imaginar al colectivo como un suceso orográfico, al interior de la colonia, fue en su lugar un paseo situacionista con las personas dispuestas a la actividad.

Agregué además un muñeco de peluche con mi apariencia que quería permitir que lxs participantes usaran el lugar que yo estaba usando de ser quien pregunta, y así preguntar con otrxs. Sin embargo, el personaje no pudo ser aprovechado por la población.

Segundo Ejercicio: Siguiendo el programa planteado por la agrupación, se realizarán preguntas durante las caminatas, para tratar de escuchar las declaraciones de lxs participantes de cada experiencia escénica. Las preguntas, de la misma manera, no eran preguntas obligatorias, sino un conjunto de escrituras guía.

1. La ciudad

¿Quiénes participaron y quiénes la vieron?

Para quienes participaron, ¿Qué recuerdan de la experiencia?

¿Qué sucedió durante los preparativos?

¿Cómo conocieron a Sara y a Cuau?

¿Quiénes más estaban involucradxs?

¿Qué estaba pasando en la colonia por esas fechas?

¿Qué quisieran recordar (no-olvidar) de esa experiencia?

Quiénes la vieron, ¿qué les quedó como recuerdo?

¿Qué cambió en sus vidas con la aparición de Lxs de Abajo en aquel momento?

¿Se acuerdan de los rap creados en esa ocasión?

¿Qué significa que venga gente a su colonia a ver y escuchar su trabajo?

2. Cómo llegar a fuenteovejuna

¿Qué significa crear con sus padres? ¿Con sus hijos?

¿Cómo les llega la historia de Fuenteovejuna?

¿Cómo llegan a la construcción de la historia?

¿Qué significan para ustedes las revueltas sociales?

¿Qué les genera escuchar confesiones sobre la violencia que viven otrxs?

¿Qué queda por cambiar para llegar a una justicia más suya?

¿Qué quisieran recordar (no-olvidar) de esa experiencia?

3. Quinces

¿Qué implica hacer una obra por tantos años?

¿Qué buscaban mostrar con este trabajo?

¿Qué ha cambiado en sus vidas de cuando se creo la obra?

¿Cómo se relacionan con ese ritual de los Quinces actualmente?

¿Qué es lo que quieren decir ahora cuando vuelven a esta obra?

¿Qué quisieran recordar (no-olvidar) de esa experiencia?

A continuación se muestra la propuesta que se diseñó con Lxs de Abajo y TV4:

Propuesta de grabaciones Lxs de Abajo - TV4

01/08/22

Grabación	Proyecto	Descripción	Spots	Llamado	Posibles fechas	Posibles horarios	
1	Recorrido por Lxs de Abajo 2016 - 2022	Proyecto La Ciudad	Inicio en la vía, recorrido, descampado, lotería, graffitis sobrevivientes, relatoría de actividades, rap en la azotea, colgar los tenis, torneo de caicos, La ruina	Recorrido: La vía, La placa, casa de los locos grifos, la ruina.	Participantes de La Ciudad, Furcio, Cuts, Cash, Jaimito, Chris, Abraham, Miriam, Paola, Momis. Todxs lxs que quieran recordar o conocer los primeros proyectos del colectivo.	Sábado 20	17:00 a 18:00 hrs.
		Recorrido por casas	Primera casa, talleres: grabado, rap, graffiti.	San Carlos			18:00 a 19:00 hrs.
	Proyecto Cómo llegar a Fuenteovejuna	Elegir una escena. Máscaras de diablos, playeras rojas, quién mató al comendador	San Pedro	19:00 a 20:00 hrs.			
2	Sesión de ensayo	Estado y Peste	Calentamiento, ensayo, entrevista Sara, Cuauhtémoc y nuevos integrantes	Descampado, terreno de ensayos, recorrido de alguna participante de casa al terreno de ensayos	Participantes de Estado y Peste	Domingo 21	17:00 a 18:30 hrs.
		Conquista del pan	Ensayo. Encender el horno. Convivio de pizza (Festival de lxs diablxs)	San Pedro, casa de Adriana, casa de Gely, casa de Bere			Participantes de la conquista del pan y lxs que quieran probar la pizza.
3	Teatro hecho por niñas y adolescentes	Hace cuánto no ves una abeja	Entrevista con participantes.	2da casa, calle San Pedro.	Participantes de Hace cuánto no ves una abeja, Quinces y Presente.	Lunes 22	18:00 a 19:00 hrs.
		Quinces	Ensayo con orquesta	Fundación León	Participantes de Quinces y Orquesta de la fundación, mamás y papás de algunxs de lxs participantes.		18:00 a 19:00 hrs.
		Presente, no nos llamen futuro	Ensayo para FITU, UNAM.	Descampado en San Joaquín, casa de Coco, descampado.	Participantes de Quinces y Presente, mamás y papás de algunxs de lxs participantes.		19:00 a 20:00 hrs.
4	Otras posibles sesiones	Presentación de Quinces en el día de la Comunidad de Fundación León		Fundación León		17 de septiembre	17 de septiembre
		Salida de elenco a presentación de Presente, no nos llamen futuro en CDMX		Casas de cada unx. Salida de transporte de calle San Carlos 191		9 de septiembre	9 de septiembre

Capítulo 4: ¿Cómo se funda una ciudad?

Para cuando yo conocí a Lxs de Abajo, esta agrupación ya era un éxito rotundo, era un taller de teatro reconocido a nivel internacional y un proyecto comunitario con una estabilidad de 4 años. Aún eran pocos años para considerarle un proyecto longevo, pero su impacto en el paisaje público se podía reconocer por las investigaciones iniciales de investigadoras como Rocío Galicia quien presentó algunas reflexiones en 2020 en un congreso de la AMIT (Asociación Mexicana de Investigación Teatral), en la participación activa de varixs de sus integrantes en encuentros, festivales y congresos. Como lo mencioné en la presentación de este trabajo, esta postura ha hecho que la participación de CLA en otros recintos se acepte como un suceso comunitario legítimo, válido y en suma valioso. ¿Pero qué es lo que encontramos en el taller? ¿Qué es lo que caracteriza el trabajo de CLA?

¿Cómo sucedió ese tránsito entre ser la colonia, dentro de las beneficiadas por el Proyecto Ruelas, que no lograba consolidarse con ningún coordinador (Hubo dos *coordinadores administrativos* antes que *Un Colectivo* para intentar ejecutar un taller en la colonia), a contar con una agrupación organizada y competitiva para el universo ‘consagrado’ de las artes escénicas?

La primera respuesta proviene de esa situación en la que comienza la existencia del taller, pues no sólo se trataba de sostener el proyecto Ruelas en la colonia de San Juan de Abajo, que tras dos coordinaciones administrativas se consideraba una opción fallida dentro del proyecto; sobre todo era debatir a la declaración de la última coordinadora del proyecto en San Juan de Abajo, de que esa colonia era incapaz de crear comunidad. El taller de teatro comunitario coordinado por Sara, Cuau y Paulo vio la luz en 2016, con la obra *La Ciudad*, tratando de discutir más el término *comunitario* que el término *teatro*.

De acuerdo a la publicidad que hizo circular el Festival Cervantino acerca de *La Ciudad*, La propuesta original que tenía la institución para la colonia San Juan de Abajo, a partir de los esfuerzos del Proyecto Ruelas, era una representación del cuento que José Guadalupe Posada ilustró, que suele

atribuírsele a Miguel de Cervantes⁹⁷ y que para el 2016 tenía poco tiempo de haber recibido una reedición, *La ciudad de filigrana* (Posada 2013). En ella, un pequeño niño sigue sus instintos sin reflexionarlos, encontrando una fina ciudad en el fondo de un barril de alquitrán.



Imagen 5. Material de archivo en Línea (FIC 2023 Puede notarse que ya no se conserva la imagen promocional).

Sin embargo, para *Un Colectivo*, entonces *Colectivo Alebrije*, la idea de hablar de una ciudad imaginada era el argumento perfecto para encuadrar el sentido de *comunidad*. ¿De qué ciudad se puede hablar desde sus límites? ¿Es la misma ciudad de León la que se vive en el centro histórico y la que se vive en la colonia? ¿Qué ciudad vive la gente de San Juan de Abajo?

⁹⁷ No he encontrado otra referencia a dicho cuento, que no sea antecedido por la edición ilustrada de Posadas, por lo que sospecharé que su atribución al famoso escritor es una estrategia del autor original para legitimar su cuento.

4.1. De *La Ciudad* y su fundación

La Ciudad (2016), primera de las obras del Colectivo Lxs de Abajo, es un recorrido a la deriva por San Juan, organizado por la gente de San Juan; auspiciado por el Festival Internacional Cervantino con la intención de ver una *representación teatral* de un cuento adjudicado a Cervantes ilustrado por el grabadista Posadas, *La Ciudad de Filigrana*.

Sin embargo, en lugar de montar una obra de teatro formalmente diseñada en torno a un texto ajeno a la comunidad; *La Ciudad* es un paseo por diferentes zonas de la colonia donde se exponían los resultados de los diferentes actividades organizadas por la coordinación administrativa “enfocadas al arte urbano, intervención del espacio y generación de comunidad” (Archivo CLA, Documento en PDF: Proyecto la Ciudad Informe Dos Julio, p. 3), en forma de laboratorios que se realizaron entre mayo y agosto del 2016.

La obra se presentó en su su ensayo general el 1 de octubre de 2016, seguido de dos funciones una el 4 de octubre y otra el 4 de noviembre del mismo año, de cada función se tiene registro y hay un archivo que organiza el recorrido con una narrativa en el video *LaCiudadFullVideoNuevo.mp4* que utilizo para reconstruir la obra.

En este registro, podemos ver como los autobuses con público asistente al FIC son recibidos por un grupo de raperos que cantan incesantes, mientras que un guía les da una copia de una Fanzine realizada en la colonia denominada *El Conboy*, la fanzine colecciona la letra de algunos raps, resultado de un taller ofrecido durante los ensayos, y el trabajo de graffiti que varios de los integrantes realizaron en otros talleres específicos sobre el tema.

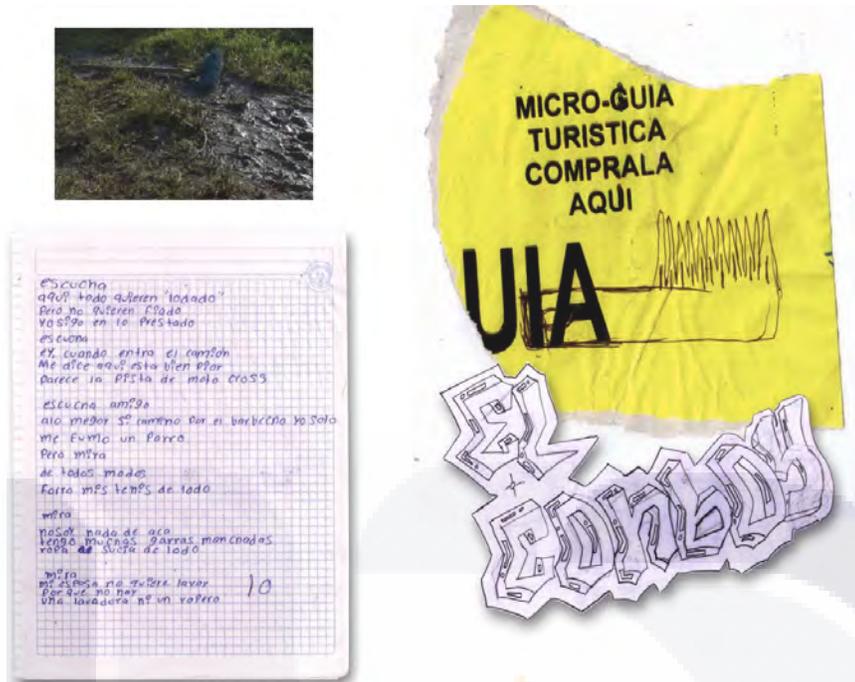


Imagen 6. Portada de la fanzine “El conboy” (Archivo CLA)

En la nota periodística publicada por el Instituto Cultural Leonés sobre la obra podemos encontrar una reseña narrando algunas de las actividades (Gasca 2016, s/n):

Unos cuantos curiosos viajamos la tarde del sábado 1 de octubre en busca de ‘La Ciudad’. El camino hacia San Juan de Abajo nos preparó de a poco para lo que encontraríamos. Una vereda cubierta de flores silvestres y basura de todo tipo se abría paso ante nuestros ojos y más adelante (después de sortear algunas dificultades a causa del lodo y las piedras) unos amables guías de turista subieron al camión: tres chicos de entre 6 y 8 años de edad quienes nos explicaron cómo llegar, hasta encontrarnos frente a un muro con una enorme pinta que dictaba.

‘La Ciudad’, seguida del grito entusiasta de uno de los niños: “¡llegamos a San Juan de Abajo!”.

Se les invita a ir a un graffiti en uno de los límites de la colonia, donde les esperan unos tapetes con forma de carta de juego de la lotería, Sara afirma “la lotería la hicimos entre todos, una lotería versión San Juan, entonces no se juega con piedras, se juega con personas, y les vamos a pedir que se acerquen, caben 9 en cada carta de lotería” (Archivo 2016). Relata Gasca (2016 s/n):

Poco a poco nos adentramos en una colonia invadida por perros callejeros que se amontonaban alrededor de los contenedores de basura rebosantes. A la izquierda y derecha se extendían las casas con techo de lámina y paredes de lona y cartón, apenas sostenidas por endeble palos de madera. Sobre el piso sin pavimento se formaban enormes charcos de lodo y apenas unas calles iluminadas nos indicaban el camino; comenzaba a oscurecer.

Mientras el público se encuentra en esa actividad, los grafiteros realizan un mural que pretende fijar los resultados de su búsqueda pictórica, ya llegaremos a su zona; Abraham de 10 años, sirve de presentador, y comienza el juego de Lotería. Las manos de los niños se encuentran cubiertas por unos guantes de latex, el juego sucede mientras los rayos de sol del atardecer. “El gallo, la moto, el tepocate, la baica, la toma de agua, el lodo, la pulga, la capulina, la hierba, la chamoyada, la doña” Son algunos de los nombres que grita Abraham. Un grupo gana y se les regala una resortera.

El público sigue adentrándose a la colonia, y llega a la primera casa de los de Abajo, donde se tuvieron los talleres. Es un casa abandonada que se organizó y limpió para tener los talleres, y de la que se les sacó meses después, bajo pretexto de que se iba a rentar. Para cuando yo asistí a la colonia, el lugar en la calle San Pedro seguía abandonado y cerrado con piezas de madera evitando cualquier forma de acceso. No será la última vez que les corren sólo para evitar que construyan derecho sobre la propiedad.

En ella, el público atiende a una prueba de grabación a cargo de Furcio, quien usa la cabina que se hizo dentro de la casa con cajas de huevos, un micrófono y una computadora, mientras los otros raperos organizan un escenario en la azotea, ahí comenzarán a cantar una vez que termina la grabación del Furcio. Terminando el pequeño concierto, se escuchan diferentes voces – Es momento de aventar los tenis – y comienza una competencia para aventar tenis en una cuerda colocada un poco más abajo de lo que se encuentran los cables de luz, vemos al público tomar juegos de tenis con las agujetas amarradas entre ellos, participar de la actividad, mientras un remix de la canción *Biscuit* de *Portishead* suena en la bocina.

Siguiendo el camino, éste nos lleva a una siguiente estancia, volviendo los pasos sobre el circuito que se había tomado, para tener una competencia de caicos (canicas) entre el público y la comunidad teatral. Plantear las reglas implica que vecinos, público y comunidad teatral se confunden y se comunican entre ellxs para comprender dónde va cada quien. Esta confusión no debe pasar desapercibida.

Un siguiente concierto de los raperos le da tiempo al público de ver cómo ha avanzado el graffiti que se comenzó a pintar mientras la gente bajaba de los autobuses. Vemos a Cuts organizar a varios grafiteros de la colonia, haciendo el mural con prisa pero con calma.

Avanzan por la colonia para llegar a un *campo de tiro*, donde jóvenes y niñxs han construido algunas esculturas efímeras con basura, que serán acribilladas con piedras y resorteras; esta será la última de las diferentes actividades participativas con el público, junto con el juego de la lotería y el torneo de caicos. El público no ha recibido un solo texto dramático, pero ha recorrido la colonia, ha jugado a sus juegos, ha escuchado sus poemas y sus raps, ha visto sus prácticas de destrucción, con las resorteras, y ha visto cómo se construyen nuevas cosas. En el video se ve un muchacho de la colonia mirar con confusión el evento, no es claro para él qué obtiene la gente que juega este juego.

Finalmente, mientras le dan los toques finales al mural, Cuts toma la palabra para presentar el graffiti: “Pues aquí les venimos haciendo un graffiti de cómo se vive aquí en San Juan de Abajo, la muerte, la violencia, la frontera...”, aún cuando Cuts está hablando con el reconocimiento de que es el representante de los grafiteros en el show, varios de sus compañeros se meten en la escena, gritan, se ríen y son callados por otros miembros del grupo o por el mismo Cuts. “Aquí con el compa el Gecko, el Snek, el Doesk, el Cash, ¿qué les puedo decir?” Cuts se ve que no está preparado para hablar y el público se mira confundido, quizá un poco cansado. La noche ya ha llegado a San Juan de Abajo, y se alcanzan a ver miradas de preocupación entre el público del FIC.

Los raperos toman por último el escenario y practican un free style, con el Suner, el Soner, el Furcio y algunos niños tomando el micrófono e improvisando sus letras mientras se les ofrece a los participantes que tomen un refrigerio cerca de los camiones.

Con ambas actividades, la obra termina sin un desarrollo dramático, pero con un proceso claro, con una finalidad concreta. Sobre esta parte, comenta Gasca:

“Manos en alto, manos en alto, bienvenidos todos a San Juan de Abajo” esta fue la estrofa con la que la que Soner y su ‘crew’ recibieron a todos los ‘turistas’ que nunca antes habían cruzado las vías del tren. “Preparen sus tenis que les espera mucho lodo”, nos advirtieron y señalaron que aquí en San Juan de Abajo “ni los policías llegan”.

Este recorrido se convierte en un ejercicio de reconocimiento para la gente asignada administrativamente por el Proyecto Ruelas del FIC y un ejercicio de auto-reconocimiento para la gente de San Juan, sobre qué significa ser parte de esa comunidad⁹⁸. Si estas actividades evaden mantener una *coherencia dramática*, es debido a que comparten la coherencia narrativa de construir una iconografía e identidad para la Colonia San Juan de Abajo.

Otra de las notas sobre la obra, pero ahora de Digital Post concluye:

Aún sin que los espectadores se den cuenta, ése es un trozo de la comunidad de San Juan de Abajo, en León, que prepara el escenario para presentar La ciudad de filigrana, más que una obra de teatro, un performance dirigido por Sara Pinedo dentro del Proyecto Ruelas que apoya el Festival Internacional Cervantino. (Digital Post 2016, s/n)

En el archivo, podemos encontrar que Colectivo Alebrije (Sara, Paulo y Cuau) ha conversado en primer lugar con el coordinador comunitario *Gerardo* que trabaja en el edificio de la Fundación León en San Juan de Abajo; el cual explicará lo que hemos platicado en el inicio de esta tesis. La colonia era un poblado a las salidas de León que comenzó a habitarse a partir de finales de los 80s con personas que

⁹⁸ Recordemos que Colectivo Alebrije toma la batuta al frente del proyecto Ruelas en San Juan de Abajo, luego de que la anterior coordinadora declaró frontalmente que no había forma de hacer teatro comunitario en un lugar que no sabía hacer comunidad.

tomaron lugar en los antiguos ejidos (los usualmente llamados paracaidistas porque sólo *caen* en el sitio y ahí se asientan). Y reconoce 23 barrios o bandas al interior de la colonia. En el registro queda el siguiente mapa con datos concretos sobre la colonia.

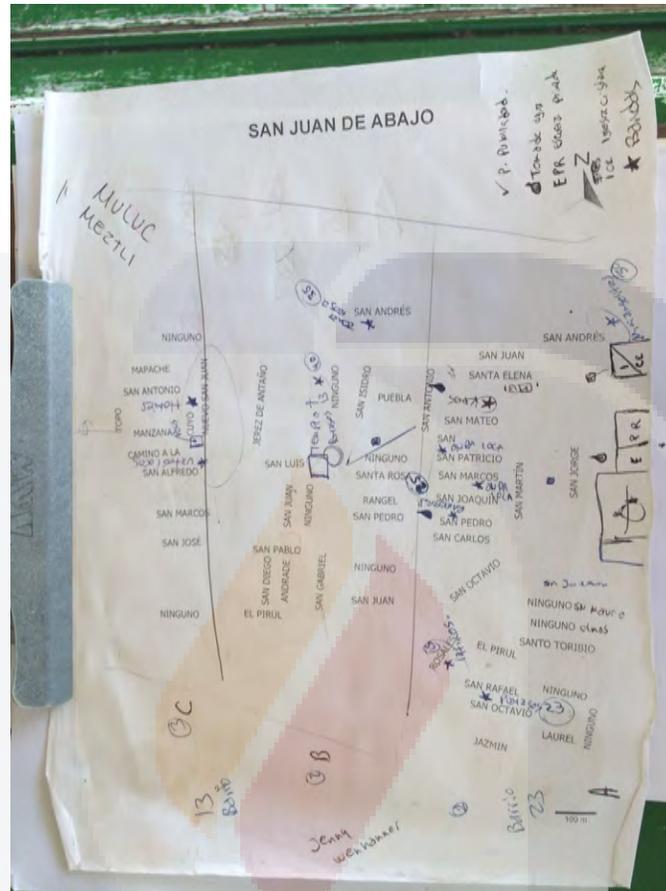


Imagen 7. Mapa de San Juan de Abajo (Archivo CLA IMG_2129)

Vuelvo a recurrir a Shaday Larios para encuadrar la experiencia de *La Ciudad*,

El campo de tiro, el juego de lotería, un torneo de caicos (canicas), instalación de tenis, el grafiti y el rap generados en y sobre San Juan, y el recorrido por sus calles forman el proyecto *La ciudad*, un pretexto para que ‘el centro’ se acerque a ‘la periferia’, una reinterpretación del espacio, que busca en el desecho la concepción de una senda (Larios 2018, p. 361).

En una de mis conversaciones con Cuts, me comenta que los raperos y los grafiteros de la colonia no pertenecían a las mismas bandas y Sara, en una charla camino a San Juan, me insiste “había acuerdos que se hicieron para ese evento [La Ciudad] que se perdieron” (Video en Youtube⁹⁹ 6’36”).

A la par de informarse con el coordinador comunitario, Gerardo, sobre los modos de organización local, la coordinación administrativa fue a entrevistarse con varias de esas bandas, de lo cual se conservan videos con una calidad baja en audio, por lo que sólo podemos ver a tres jóvenes de entre 14 y 17 años hablando con Sara que está casi fuera del plano, hablar sobre qué quieren hacer de su vida. Los muchachos reconocen ser de la banda *Vatos Locos*, y hablan de su conflicto entre San Joaquín (La zona donde se encuentra todo el proyecto) y el Ranchito. Y uno de ellos afirma “cada quien pertenece a un barrio”.

Me relata Furcio, durante la reactivación que hicimos del material de la agrupación en Agosto 2022, que él conoció a Sara, a Cuau (y a Paulo, en ese entonces también integrante de Colectivo Alebrije), en 2016, de 17 ó 18 años:

Fue tranca (tranquilo). Es que ya nos habían comentado que andaban ellos, pero la gente decía - Andan Hippies, hippies de la calle. – (...) un día pasamos, los vimos pasar por ahí por la casa, yo y Gely, Ángeles (su pareja y madre de su hija Yamilet), por ahí por la casa, pues ellos ahí, no sé, tomándole fotos a las piedras, al pastito. Lo que se encontraron en el camino - Y no, pos chido, vea - y después así entre la banda también salió como que el comentario – es que pasan unos vatos y preguntan por unos raperos porque les dijeron que hay raperos por aquí – y éramos tres los que habitábamos en la casa donde empezamos, donde empezó la ciudad, todo esto. Era Ricardo, el Rocek, el otro también se llamaba Ricardo, pero le decían el Huevo, y yo, Furcio, éramos los que nos juntábamos a rapear ahí en el cuartito y pues sí, sí, a loquear y hacer desmadre allí en esa casa.

⁹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=zRJRjtLodlw>

Todo este divagar por la colonia, este trabajo de tratar de encontrar las formas de convivencia en el caminar sobre las zonas públicas, a la deriva en el espacio público, explorando las formas creativas ya existentes en la colonia y las formas callejeras de organización del juego, ayuda a construir un paisaje político comprensible: Lo que Larios considera una *psicogeografía del espacio urbano*; donde “la premisa es dialogar sobre la identidad de San Juan a través de aquello que la construye, es decir, sus intereses personales y colectivos, sus dinámicas de convivencia, y de relación con el lugar que habitan” (Larios 2018, p. 358).

Poder mapear las formas de organización social, buscando a raperos y grafiteros, le permitía al colectivo Alebrije hacer una cartografía emocional de los intereses afectivos de la comunidad, partiendo de la idea de que el teatro no ha surgido en esa colonia, y hay que indagar por aquello que sí ha surgido y que precisa de una escena.

Como podemos ver en el registro de los trabajos de esta obra, en los videos DSC_0206¹⁰⁰, DSC_1179 e IMG_2370, el trabajo de la coordinación administrativa comienza en un detallado registro de la zona. Desde estos videos que sólo cuentan con registro del andar por la colonia, podemos ver la intención micropolítica de comprender las dinámicas de convivencia que permiten sostener un entorno.

La coordinación administrativa trata de reconstruir, con estos mapeos, una respuesta material/corporal/performativa a las preguntas ¿Cuáles son las condiciones creativas de la colonia? ¿Junto a qué puede surgir un colectivo de teatro comunitario? ¿Qué hay en el camino de la creación?

Me cuesta trabajo definir por el archivo si lo primero es que se usa al juego como herramienta de trabajo, por prácticas tan sencillas en el archivo como invitarles a dibujar ¿cómo es vivir en San Juan de Abajo?, o si son los juegos propios de la colonia, el modo que Alebrije reconoce como buen mecanismo para encontrarse con la gente de la colonia. Lo que es un hecho es que el Juego es el primer medio de encuentro. Es en los juegos en donde Colectivo Lxs de Abajo encuentra su primera habilidad

¹⁰⁰ Comparto en línea este primer video:

<https://drive.google.com/file/d/1QmiLqizH6KVEC-ErIit1HuGII0wuO0O/view?usp=sharing>

creativa de participación, en el juego de los *caicos* (canicas), la lotería, el tiro de resortera. Y en segundo término, se encuentran las formas creativas más formalizadas en el rapeo y el graffiti.

Esta estrategia será significativa para el desarrollo del taller y la creación de una coordinación artística: En lugar de proponer un montaje que satisfaga las necesidades que la institución (que aporta el dinero) para concebir macropolíticamente la comunidad San Juan de Abajo; lo que propone el taller es abrir un espacio creativamente emancipado desde el cual se reconozcan las necesidades micropolíticas de la comunidad, y desde donde se pueda dialogar con la institución desde términos que incluyan, de hecho, la voz de la comunidad en los términos que la comunidad pueda/quiera articular.

En el reporte del trabajo realizado al 2 de julio de 2016, dirigido al Festival Cervantino y firmado por Sara Pinedo, se plantea que el taller abre tres laboratorios que corresponden tanto a la edad de los participantes como a sus intereses artísticos. Las tres actividades serán el Campo de Tiro (que también sirve como espacio de laboratorio plástico para lxs integrantes más jóvenes), el Laboratorio de Hip Hop y el mural colectivo. Registramos esos tres primeros laboratorios, para reconocer la cualidad de cuidado que se hace aparecer en el proyecto.

Ahora bien, en el informe de continuación que tiene fecha del tres de agosto, podemos leer el primer boceto de la puesta en escena que será *La Ciudad* (Archivo CLA, Documento en PDF: Proyecto la Ciudad Tres Agosto, p. 3):

La cita para el visitante es en la periferia, de ahí es introducido por los muros intervenidos y las alfombras de lodo, rodeado por rimas de bienvenida, el tour continúa por “Locos Grifos Records”, nos apetece mostrar nuestra casa. Continuamos por la toma de agua potable, la escenificación de anécdotas, la llegada a la galería: Un espacio intervenido visual y plásticamente por los más pequeños, ahí puede jugar a la lotería de San Juan. El muro del día en tiempo record, una hora para los graffiteros. Finalmente el visitante tiene la oportunidad de probar su puntería, un campo de tiro para desquitar las piedras y resorteras que reciben en la bienvenida, con las últimas rimas al fondo. Le despedimos con un banquete estilo San Juan.

Por este motivo, además de revisar esos tres laboratorios, sumaremos las otras prácticas como el montaje de la galería en forma del juego de la Lotería, y otra práctica que se sumará después de este reporte que es el Torneo de Caicos.

Los créditos de la obra describen que el equipo de trabajo fue:

Hip Hop: Juan Antonio de Jesús Arredondo Hernández “Furcio”, Roser, Haziel “El Huevo”, Soner.

Asesor: Cut López. Cuauhtémoc Vázquez

Graffiti: Oscar Manuel Vega Ibarra “CASH”, Eduardo Pérez “DOESK”, Jorge Armando Oliva Morales “BECKO”, Daniel Fernando Andrade Gutiérrez “SNEKP”, Daniel Vega “CUTS”

Asesor: Malcom Vargas

Instalación: Ángel Iván Martínez Guerra, Luis Ángel Martínez Guerra, Paola Abigail Martínez Guerra, Ángel Daniel Basaldua, Rubí Joseline Basaldua Gonzalez , Brandon Juan Arlos González, Gael González, José Luis

Asesor: Paulo Aguosal. Manuel Ruelas

Asistencia de dirección: Cuauhtémoc Vázquez – Paulo Aguosal

Dirección: Sara Pinedo

4.1.1. Campo de tiro: Sobre la deriva y el encuentro

La primera cosa que aprecié, una vez que me quedé solo en la colonia durante mi estancia para el primer festival de Lxs Diablxs (22 al 25 de octubre de 2020), fue el número de detonaciones que se escuchan en la colonia por la noche. Entre resorteras, trailers que a la distancia cruzan la autopista, látigos y pistolas, las noches de San Juan de Abajo son noches de ruidos y estallidos. “Deja prendida una luz”, me dijo Cuts, “nunca se sabe quien quiera usar la casa para quemar piedra”.

No se necesita recorrer mucha distancia para encontrar casas en situación de abandono, y la competencia viva dentro de la colonia entre la gente que trata de resguardar sus propiedades y la gente

que busca un lugar donde poder resguardarse, crean recintos en ruinas que ya no resguardan a nadie, como las ruinas que se registraron por la agrupación entre junio y julio del 2016. **Se habita entre ruinas que alguna vez fueron muros.**



Imagen 8 – 9. Las Ruinas (Archivo de la agrupación: IMG_2138, IMG_2143)

Las ruinas que se encontraban por la calle San Marcos (ya no existen, ahora son una casa reconstruída), sirvieron al grupo como un espacio de encuentro y recreación. En el que se permitió el desarrollo del juego destructivo que supone disparar piedras con resortera.

El escenario se organiza para darle lugar a un ejercicio destructivo como lo es el tiro con resortera; y este es un acto que me parece significativo para nuestro trabajo: No se organizan los espacios de creatividad para *sobreponerse de la violencia*, sino para darle contexto. No se hace arte para sanar a otros, sino para darte las condiciones para tu propio equilibrio; no se cura a otros, se cuida a uno mismo.

Para tirar de una resortera, tienes que organizar tus brazos en relación a tu espalda, para lograr que el brazo que tira de la goma, se alinee con el brazo en extensión, que sostiene la madera que funge de pivote. Esa alineación te dará más precisión en el tiro, el cual requiere de tu fuerza, pero más de tu

forma física para poder ser duro y preciso. Tal y como Bryan nos lo muestra en esta fotografía del Archivo.



Imagen 10. Posición apropiada para el disparo de resortera (Archivo CLA DSC_0358)

Gestionar la violencia a la que la colonia se ve continuamente expuesta, requiere crear un espacio para contextualizarla. Para lo cual, la agrupación buscó la casa en ruinas que fue habilitada como un campo de tiro que se renovaba para cada práctica y cada ensayo, como una mecánica cíclica que permite reconocer lo que permanece y lo que no, así como situar la práctica del disparo: ¿Quién dispara? ¿A qué dispara? ¿Por qué a eso? ¿Por qué con estas personas?

La deriva, como táctica continua de localización, deslocalización y recolocación, sirve para encauzar el uso creativo del sí (como performatividad del cuidado) (Watson 2001) para generar sitios en común, y es la táctica más importante que veremos en la agrupación, porque da sustento a la cualidad *común* de las reflexiones aún cuando estas sean divergentes.



Imagen 11 – 13.

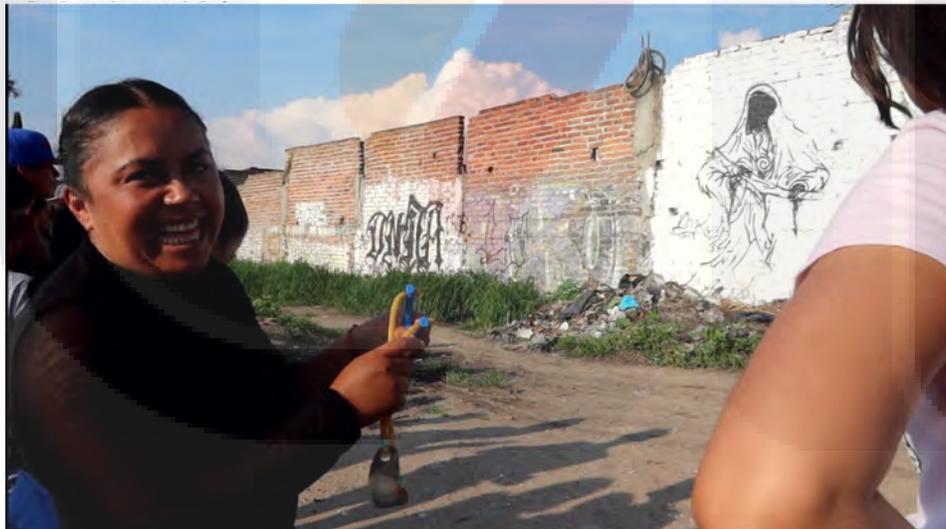
Tres fotografías del trabajo de montaje del *Campo de Tiro*

(Archivo CLA: DSC_0269, DSC_0271, DSC_0294)

Vemos con curiosidad, que la práctica no recibe modificaciones ni *perfeccionamientos* adecuados a un canon artístico cuando se construye el montaje, sino que al contrario, se busca que en la función que sucede en la colonia, la gente participe en la actividad de la misma forma que se construyó. Sin importar edad, género o si perteneces o no a la colonia. Es tirar piedras, algunas personas incluso con las manos, sin las resorteras; y con ese tirar y destruir, se asume por un instante el trabajo de construir y reconstruir aquel sitio donde vamos a permitir la destrucción. Constituye con esto el taller un espacio de amor y ecuanimidad donde pueda pensarse el contexto de cuidado (El primero de los

factores ontológicos), en el cual se puedan reconocer emociones y experiencias tanto negativas como positivas (el cuarto de los factores ontológicos del cuidado).

En la reactivación (20 de agosto de 2022), por ejemplo, tomamos botes, latas, cabezas de muñecas, que colocamos en uno de los sitios que ha ocupado la agrupación y que ahora, ha vuelto a convertirse en un espacio baldío.





Imágen 14 – 16.

Fotogramas del video de archivo: MVI_2119.

Elijo esta actividad, sin ser cronológicamente la primera que se desarrolló, para observar la relación entre el resultado escénico y el proceso de montaje. La coordinación administrativa elige en todo este montaje, pero con más precisión en esta actividad, que la obra exponga el desborde de la vida artística y comunitaria, haciendo visibles los límites del escenario. Esto se logra dándole autonomía creativa a lxs integrantes y fungiendo como primera escucha de actividades que ya suceden en la comunidad. Esto es posicionando a lxs participantes como coordinación artística y observando si la herramienta que supone un escenario se adecua a las necesidades expresivas, comunicativas, de cuidado, micropolíticas de esta comunidad.

Este punto en el aparato de montaje de la agrupación no sólo es recurrente sino que es axial para el sostenimiento del proyecto. Ni el tiro con resortera, ni los juegos de canicas, ni el graffiti, ni el rap, ni la lotería son prácticas que haya traído la coordinación administrativa como mecánica *teatral* a la que se adecua la experiencia íntima, sino que son prácticas que la coordinación artística adoptó para realizarse en el escenario. De esta forma, el escenario aparece como una tribuna de habla pública que

tiene que ser tomada por asalto para que pueda transformarse a las necesidades micropolíticas de una comunidad.

4.1.2. Torneo de Caicos: Tomar el escenario por asalto

Si para Mendoza Gutiérrez (1960), lo importante del teatro campesino es construir con la gente de la comunidad indígena una obra que pueda ser considerada teatro según los términos de autores consagrados como Fernando Wagner; para CLA lo importante es utilizar al teatro como medio para asaltar el espacio público y permitirle acceder al escenario a un grupo de infantes. Es ir en contracorriente de la idea de que el trabajo de una persona es aprender las reglas que un espacio escénico requiere para su *buen uso*, y acceder a encontrar sentido en el ruido que construye el fondo; en lugar de asumir a los caicos como un juego que pasa mientras esperan para ocupar la escena, se hace de este juego la actividad frontal y principal de la escena.



Imagen 17. Fotograma de la presentación del 4 de octubre de 2016

La conciencia de existir en un espacio que debe crear un contexto de ecuanime y amoroso cuidado, lleva al ensayo a renunciar a la “escena teatral” para proponer y habilitar un asalto del espacio

escénico. He preparado, en varias partes del texto, a usted, lector o lectora, en lo que estamos entendiendo por un asalto; porque el anárquico asalto que tuvimos que realizar para realizar este viaje, también sucede en estas prácticas de CLA frente al escenario. He dicho que consideremos al asalto como un encauzamiento cuyo fin no es claro hasta que se alcanza, de este modo la acción de la agrupación toma por asalto el espacio escénico para adecuarlo a las necesidades de la comunidad que están imaginando.

El juego de los caicos o canicas está organizado como el tradicional juego de “atrás de la raya” o “chiras pelas”. En el que los participantes tratan de acercarse a un hoyo trazado en el piso. Yo soy pésimo jugando porque el número de reglas que implica el juego me confunde¹⁰¹. Al ser un juego que requiere cuando menos un pequeño claro de tierra sin pasto ni pavimento en donde se pueda hacer el hoyito y la raya, este juego ha mantenido su popularidad en territorios *no modernizados* donde la pavimentación de las rutas no ha tenido lugar.

Ponerlo en escena y su supuesto tener que determinar un filtro, una negociación, es atendido en este taller de una forma significativamente distinta, y me parece fundamental reconocer que la dirección que toma la coordinación artística es presentarse jugando, sin la negociación con un círculo artístico. Esta decisión, aunque debatible en su encuentro con un público especializado, genera una función significativa del montaje: Crear las condiciones para que el escenario se acople a las intenciones expresivas de la agrupación en primer lugar, de modo que podamos confiar en la identidad y voluntad de los contenidos creativos.

Este ejemplo vale para exhibir un problema que usualmente se trata de poner en escena cuando se habla de prácticas comunitarias y que ya hemos mencionado. Cuando se pregunta por el lugar de un proyecto en el círculo del arte, las respuestas de aceptación se juzgan como una traición a los ideales de una comunidad; se argumenta que si te acepta un círculo de arte o te da dinero un estado, entonces (sin

¹⁰¹ La clásica canción popular de Chava Flores *Pichicuas* da cuenta de la larga historia de este juego popular y explica en la narrativa varias de las reglas del juego.

dudas) es porque no cumple con las necesidades de una comunidad. Poniendo los criterios de legitimidad fuera de la comunidad construída, y situándolos en una ideología macropolítica o en una táctica de mercado, y los criterios de construcción de comunidad están dentro de la comunidad construída.

Hay que reconocer la cualidad artificial de los criterios de legitimación que ese círculo del arte escénico construye, y cómo esta práctica escénica no se opone a esas artificialidades, sino que la construcción poética de los criterios de creación de la comunidad teatral, surgen del encuentro que sucede entre la coordinación administrativa y la artística, en la ficción que buscan construir de forma conjunta. Así, resolver la pregunta ¿qué es San Juan de Abajo? Se construye desde este encauzamiento poético del que lxs integrantes son dueños materiales, sin importar la aprobación o desaprobación de agentes externos.

4.1.3. Graffiti, Fanzine y Lotería: Una iconografía de San Juan

En este apartado cruzaremos el ejercicio de la galería resultado de los laboratorios con lxs integrantes más jóvenes, y el trabajo de doblar las fronteras internas de la colonia a través de la cooperación de los grafiteros, en el laboratorio de un mural iconográfico.

Cuando hablamos de los laboratorios de trabajo que se realizaban con lxs jóvenes, nos guiamos de nuevo con el reporte del 3 de agosto (Archivo CLA, Documento en PDF: Proyecto La Ciudad, p. 7):

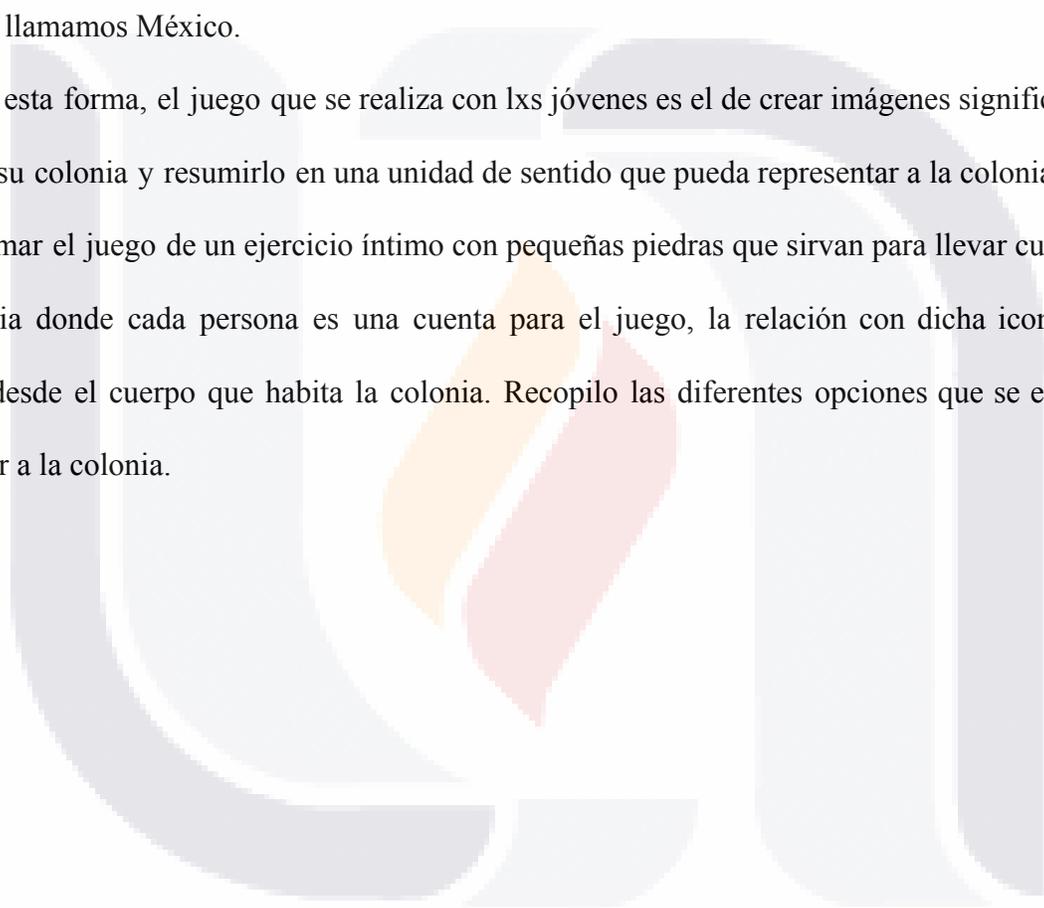
El espacio que conformará la galería en San Juan de Abajo, incluye la serie fotográfica, cuyos autores son los propios menores, adheridas a los muros de un inmueble en obra negra; así como escultura con técnica de lodo y piezas de arte-objeto realizadas en el laboratorio, todas ellas reafirmando lo efímero de cuanto nos rodea afuera, a la intemperie.

Además, como cierre de un laboratorio de arqueología del cotidiano se ha trabajado un boceto para juego de lotería personalizada, capaz de retratar los objetos y personajes emblemáticos de

San Juan de Abajo, el visitante será invitado a participar de la exposición lúdica de un espacio vital.

El juego de la lotería, cuyas cartulinas son fácilmente conseguibles en las tiendas de la colonia, permite reconocer imágenes que están marcadas en el imaginario de una comunidad. No sólo los nombres de los personajes y las cartas que incluyen este juego de mesa, sino las imágenes fijamente marcadas en nuestro imaginario son las que muestran al juego como un generador de íconos de una región que llamamos México.

De esta forma, el juego que se realiza con lxs jóvenes es el de crear imágenes significativas que hablen de su colonia y resumirlo en una unidad de sentido que pueda representar a la colonia. Además, al transformar el juego de un ejercicio íntimo con pequeñas piedras que sirvan para llevar cuenta, a una competencia donde cada persona es una cuenta para el juego, la relación con dicha iconografía se replantea desde el cuerpo que habita la colonia. Recopilo las diferentes opciones que se encontraron para definir a la colonia.







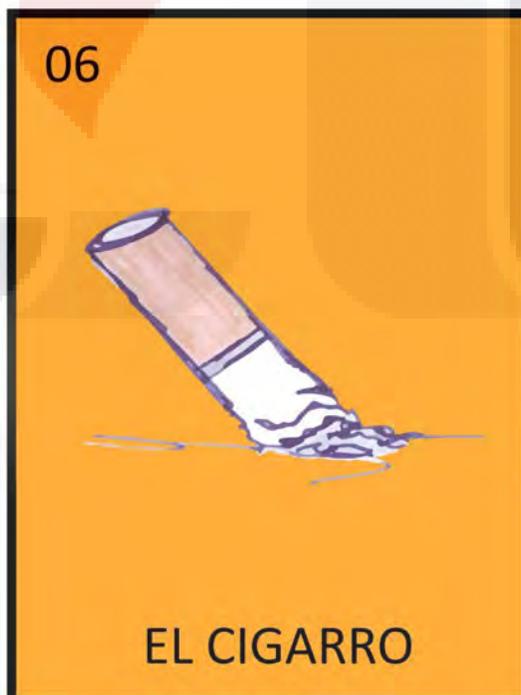
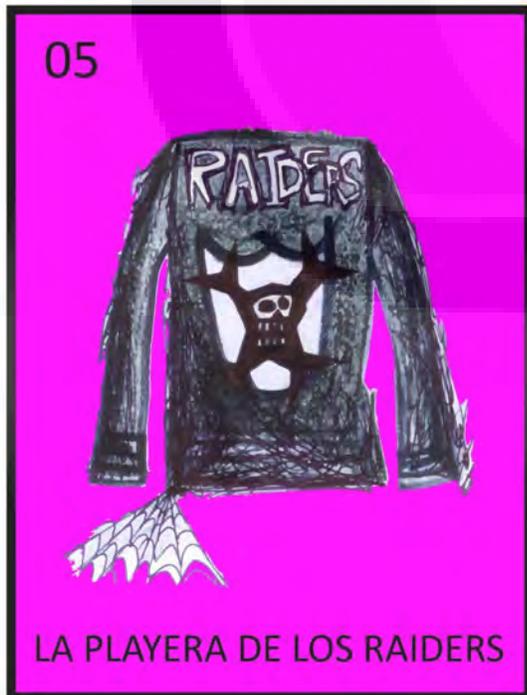
Imágenes 18 – 24.

Fotos obtenidas directamente desde el archivo físico

(IMG_1459, IMG_1460, IMG_1465, IMG_1466, IMG_1469, IMG_1472, IMG_1476)

Finalmente, de todas estas imágenes, se llega al acuerdo de que se utilizarán serán el carro, los caicos, la playera de los riders, el cigarro, el cholo, la chancla, la muñeca, el guare, la resortera, los churros, el

elote, los moscos, la trompa de puerco, el machete, la coca, la chamoyada, el barreno, el hormiguero, el tepocate, el agua, la capulina, la yerba, los ojos rojos, la toma de agua, los tenis, la placa, el gallo, la cebollita, la sangre y la moto. Agrego algunos ejemplos de las piezas resultantes:



07



EL CHOLO

08



LA CHANCLA

10



LA MUÑECA

11



EL GUARE

12

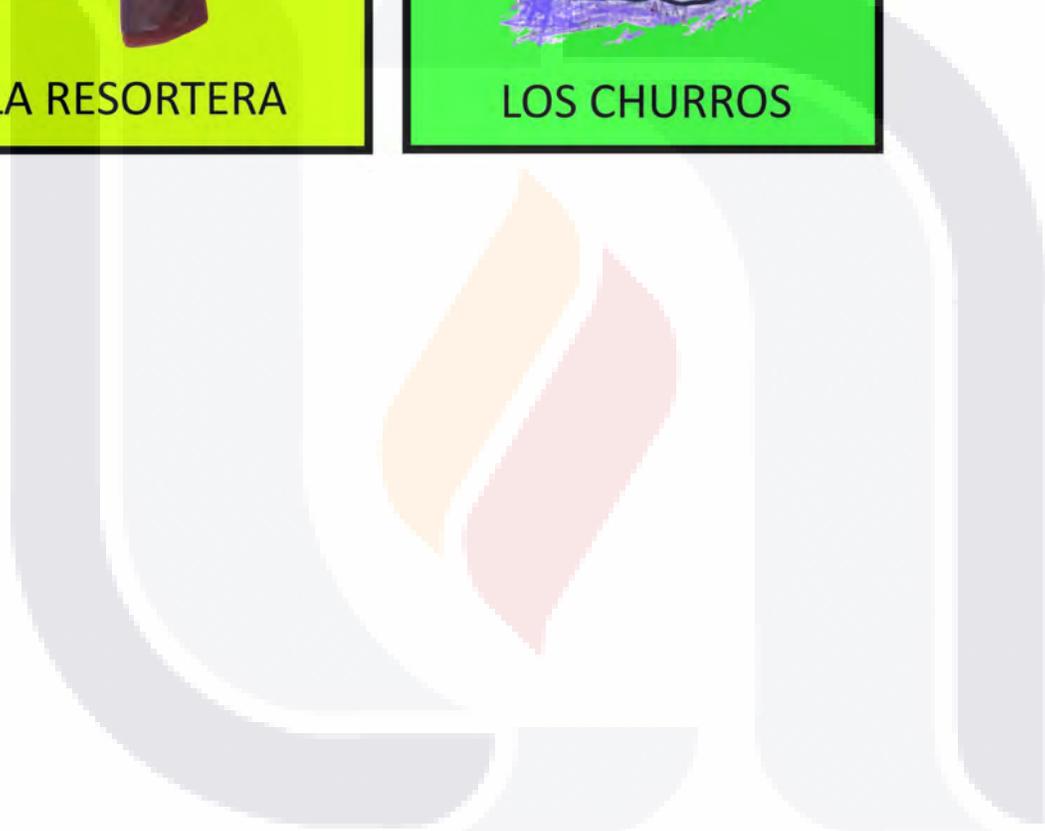


LA RESORTERA

13



LOS CHURROS





Imágenes 25 – 31.

Las imágenes finales para la actividad de la Lotería

(Archivo CLA Carta Tabloide-01/08)

Una de las intenciones explícitas en los reportes es la de crear una reflexión entorno a las fronteras tanto las explícitas como las íntimas que, de acuerdo a lo señalado por Gerardo de vinculación

comunitaria, incluye muchas bandas al interior de la colonia. Sobre este laboratorio de experimentación pictórica, declara el reporte del 3 de agosto:

Tras dejar a un lado el protagonismo característico de los crews y sus integrantes, los jóvenes del proyecto han trabajado bocetos en colectivo y realizado con éxito su primer y segundo mural, el primero disertando sobre “La Ciudad”, el monstruo que la representa en la totalidad y el lugar que ocupa San Juan de Abajo en ella; y el segundo sobre “La Locura” en su barrio.

El graffiti deja de ser un acto de vandalismo para mostrar su lado artístico, la barda de tabique que se llenó de color, es ahora un sitio donde los habitantes “se toman fotografías los fines de semana”, y los vecinos han externado su empatía y disposición a llenar más bardas de color.





Imagen 32 – 33.

Segmentos del video de realización del Mural

(Archivo CLA DSC_0061 y DSC_0410)

La actividad de encontrar una identidad de la zona por medio de la cooperación y mutua escucha de diferentes agentes en conflicto, tendrá un efecto sobre la comunidad teatral que se construye, pues si bien sus miembros no siempre pertenecen a las mismas bandas, el trabajo de Lxs de Abajo ha permanecido como una práctica intergeneracional, interbarrial de cooperación.

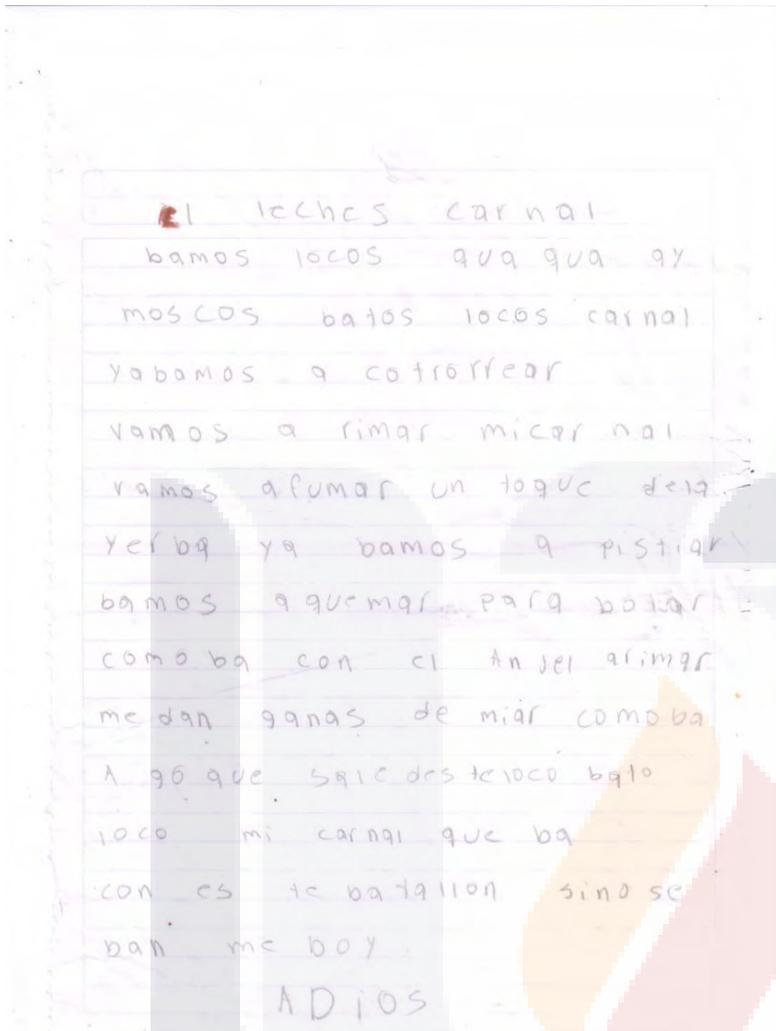
Tristemente, cuando me encontré con Sara y Cuau cuatro años más tarde, Sara se lamentaba de que los acuerdos que se habían creado para esa obra, se habían perdido y la gente del ranchito tenían mucha dificultad para seguir yendo al taller.

La fanzine *El convoy* recolecta tanto los textos como los bocetos que lxs participantes realizaron durante el tiempo dedicado al ensayo. Nos permite observar la lenta construcción de una iconografía en común, donde unas huellas que son observables para toda la comunidad son situadas en diferentes

discursos artísticos no declarados que cobran un sentido identitario en su realización. Del mismo modo, nos deja observar que el trabajo de construcción de la iconografía no proviene de mecánicas controladas por la coordinación administrativa, sino que es a partir del mutuo reconocimiento entre grafiteros y raperos que podemos apreciar la aparición de reflexiones profundas sobre lo que significa vivir en la colonia. En la carpeta del archivo donde se guarda la fanzine (que agrego en los archivos anexos), podemos ver muchos dibujos que no llegaron a la revista, pero que tenían como función explorar el territorio de la creatividad de la comunidad teatral. De ejemplos, coloco un esfuerzo anónimo de un logotipo de “Los de Abajo” (la discusión de género sucederá más adelante), un retrato de Roser junto con Paulo y Cuauhtémoc, y la letra de un rap que reflexiona sobre el consumo de droga en la vida de sus integrantes.







Archivo 34 – 36.

Borradores para la Fanzine (Archivo CLA)

4.1.4. El Rap: Ruido y territorio

Este apartado pretende conservar el registro escrito del trabajo que más efecto tuvo para la agrupación que fue hacer un escenario de rap en diferentes lugares del evento, donde cada una de las canciones ejecutadas tuvieran su trabajo de grabación y montaje. Y es continuación de la reflexión sobre la Fanzine, pues también construye un sitio de abierta experimentación donde la gente de la agrupación puede probar enunciados, discursos, reflexiones íntimas.

En el reporte entregado por Colectivo Alebrije a las autoridades del Festival Cervantino, firmado por Sara Pinedo, con fecha del 2 de julio de 2016, se refiere a este laboratorio de la siguiente manera:

El laboratorio de hip hop continúa dando resultados previos a la segunda visita del asesor, Cut López, los participantes trabajan improvisaciones de estilo libre, y se han dado a la tarea de continuar trabajando letras referentes a su entorno. El proyecto de conformar un estudio de grabación en la Casa de los Locos Grifos, sigue en pie, haciendo adaptaciones permanentes al espacio y propiciando los dispositivos electrónicos requeridos para su trabajo.

Me hubiera gustado tener la habilidad para convocar al agente que les dio el taller de hip hop, Cut López, pero no pude crear ese contacto; es importante sin embargo reconocer los modos propios con los que se construye comunidad con el rap y cómo esas voces *fuera de lugar* tienen lugar en ese escenario, lo que nos permitiría reconocer la función de la escena en espacios no diseñados para ello.

Lo importante es reconocer cuáles son los mecanismos culturales que tiene la comunidad para construir escena. La siguiente parte es poner ese escenario construido en riesgo, si bien existe ya una escena del rap dentro de la colonia, el ejercicio no se realiza en la situación normal en la que ellos han abordado el ejercicio. Lo que nos permite reconocer esta práctica es la obviedad necesaria de que, si la escena es un sitio para poder reconocer los saberes-del-cuerpo, como poética, el aprendizaje integral para la propia sanación tiene que suceder en una escena.

La memoria de la calle y los recuerdos del barrio que en las prácticas pictóricas tienen sus referencias y experimentaciones en el mural, la lotería y la fanzine, son exploradas en el material audiográfico que produjeron Furcio, Rocek, Soner y el Huevo. Hacer la actividad del taller, localizar la práctica creativa, y localiza los discurso que construyen una comunidad, por lo que quisiera que revisáramos 2 de las diferentes canciones que se presentaron, para pensarlas como un discurso que encuadra mientras se hace presente.

Nombre del track: Proyecto Locos Grifos - 050816 15.03

Cantan: Furcio, Rocek, Soner

Produce: Cut López

Letra

Tony Montana: Aclaremos una cosa ahora mismo, nunca en mi vida he hecho daño a nadie que no se lo tuviera bien merecido, ¿entiendes? Todo lo que tengo en esta vida son mis cojones y mi palabra y no los rompo por nadie, ¿entiendes?

Furcio:
 Me la paso relajado arriba de mi cantón,
 fumándome un pinche blunt
 con dos tres compas acoplados
 sigue bien firme haciendo lo que me motiva
 el rap, mi medicina
 si ando bien malo o si ando malilla.

Me fumo un gallo y grabo
 lo que sale de la cabeza de este pinche vato
 haciendo estrofas
 tengo tantas cosas

pero no sé como juntarlas para que suenen
 maravillosas.

Siempre analizando
 la vida que he llevado
 pa'delante le jalo caminando

por la cuerda floja, nunca me caigo
 y si lo hago me levanto
 la vida es un riesgo, como un simple juego
 de repente,
 el bumerán vuelve por las cosas malas que tu
 has hecho,
 pero nunca me arrepiento
 hasta el momento,
 no he visto nada que me cause miedo,
 me siento bendecido por los ángeles que están
 en el cielo.

Rocek:
 En el barrio, donde hay marihuanos
 seguimos prendidos,
 locos, motivados
 siempre alocados
 por andar marihuanos
 tú sabes mi compita, siempre representando

en el barrio, siempre motivado,
 le sigo pa' Adela,
 siempre señalado por la gente
 piensa que yo soy un delincuente,
 pero no sabe que soy inocente.

Vengo de mi León, Guanajuato

sigo tendido pa' Adela
 sigo con la frente muy en alto,
 si caigo me levanto
 esta loca vida me trajo,
 que no me deje de ningún vato.

Harto

de los malos ratos que nos dan
 esos vatos marihuanos que en la calle por ahí
 van

señalado, sigo motivado,
 siempre firme representando
 el ojo colorado se me mira

nos echa ya la tira,
 la morra que suspira,
 le canto, mi amigo,
 fumando un cigarrillo,

bien tranquilo

afuera de mi cantón

quemando un leñón

así soy, mi carnal, nadie me lo va a quitar

cien por ciento mexicano,

a mí me gusta el rap,

yo sí tengo de qué hablar

de qué hacer,

el respeto merecer

experiencia gachas por mí que pasé

ni se diga, por ahí van.

Soner:

Por ahí van, mi carnal

acoplar,

pa' arriba voltear

pa' bajo watchar,

te da miedo seriedad

de nuevo, en serio, carnal

te tienes que cuidar,

avanzar, retrasar, progresar

hacerlo sin pensar

pensar cuando se debe

carnal, se debe festejar

se bebe pa' olvidar

mi forma de pensar

es igual, otra vez,

(?)compita, de instalar(?)

que se da, representó
¿sabe? Al momento, Locos Grifos
le clavo con un -ento
ya saben erizas atizan macizo,
escupo por la risa,
ya sabe, aquí se le hizo a mi carnal

como no, como vio,
mi convoy,
ayer, mañana y hoy,
saco flow
lo que soy,
saco flow flow flow.

con la sa, con la sí,

Fin del track.

Hay dos cosas interesantes que podemos rescatar de este track, el primer tema rescatable es que para el momento en el que se hace este trabajo, no se cuenta con músicos entre los raperos de la zona, por lo que durante los talleres que impartió Cut López¹⁰² se utilizaron bases musicales de otros raperos, como pudimos ver en el track del Soner que usamos para situar a San Juan de Abajo, y que fue el mismo track para Rocek y Furcio, el cual utiliza como base el beat de Mexakinz.

La pieza utiliza la base musical de la canción *Días de Infierno* del rapero underground *Solitario*¹⁰³, incluso se puede escuchar al comienzo del track el mismo sample de la película *Caracortada* con la voz de Tony Montana (Al Pacino) en su doblaje al español ibérico. Es decir, más que atender a una falta en las condiciones de producción de beats, el trabajo sonoro se centró en lo que ya existía, en lo que ya está aquí, el verseo de raperos¹⁰⁴.

¹⁰² Director de la compañía *Abemvs Teatro* (FB - @ABEMVSTEATRO) de Hermosillo, Sonora, Cutberto López (Hijo del director de la Ciudad de México, Cutberto López Reyes, por lo que usaremos su nombre artístico Cut López) es además un rapero del colectivo nacional Rima & Drama (FB - @Rimaydrama) y se dedica a realizar talleres de rap para jóvenes y adultos.

¹⁰³ Hay poca información sobre Solitario. Aún publica música tanto en Spotify, como en Youtube, pero no hay datos biográficos, los nombres de usuario son lo único que puedo compartir con seguridad, para YouTube- @solitario452, mientras que para Twitter- @Poetaunder

¹⁰⁴ Podemos apreciar que las técnicas de verseo son diferentes, aunque ninguno de los versos es de sílaba constante, sí podemos ver que Furcio utiliza versos largos, algunos de hasta 16 sílabas, tratando de contener en un compás muchas ideas, donde el verseo se acopla a las ideas extensas que plantea Furcio; Rocek, por su parte, suele hacer sus versos para que se acoplen las rimas con el compás y se esfuerza en aportar al ritmo, mientras que Soner hace versos cortos con rimas que a veces se reducen a sonidos onomatopéyicos, pero que construyen un ritmo dentro del verso.

En ese verso y su forma concreta de realizarse, podemos observar como segundo punto que, así como se realizó con la Fanzine, el discurso construye un sentido identitario que aparece con los conceptos de legitimidad propios del escenario del rap: La idea de *representar*, como mecanismo de legitimidad e identidad que se encuentra en las tres participaciones; la repetida frase de “si me caigo me levanto” o sus variaciones, que se encuentra en dos de ellas, y la idea explícita de que para poder hacer rap se necesita tener cosas dramáticas que narrar en el track que aparece en los versos del Rocek.

Nombre del track: Proyecto rose - 24.08.16 21.22

Produce: Cut López

Letra

Rocek: Yeah.

De nuevo desde acá,
 San Juan de Abajo, mi carnal,
 ea, León, Guanajuato.
 Estoy harto de todos esos malos tratos
 que nos dan
 estos vatos que se vienen a por su macana,
 nos la vuelven a pelar
 jajaja
 aja
 Ando motivado prendiendo el pinche Flavio.
 Seguro yo no cambio.
 Navego sin fama ni varo
 por el fango llenado de lodo,
 Ya ni modo.

Aquí en mi pandilla si te llena de plomo.
 Ajá, no ocupo de navaja
 deshaciendo la base.
 Tu sabes compañeros, que nos gusta el
 desmadre
 compadre, de la vida no me amargo,
 le sigo pa'delante así,
 forjando mi cigarro, mi alegría.
 Pa querría
 yo no quiero que sea amargue,
 Quién diría
 que si yo sería experto pa mi carnal
 Yo no voy pa atrás pa que la cana estas penas
 olvidadas.
 Saludos a aquellos que están en el penacho,

aqueellos que ya no tienen retacho
 cuando ando borracho
 en la mira nunca agacho,
 nunca le hago el gacho
 a aquellos que andan de zafarrancho,
 pues ya ni modo.

Tu sabes carnalito,
 aquí le sigo vendiendo mi cigarro
 que me tiró
 mi jefe, me dejó,
 ni pedo,
 soy de León
 bien pelón,
 con el coco bien pelón
 con el ojo bien chiquito.

Representa mi barrio San Juanito,
 pura pobreza, pura tristeza
 tomando la cerveza
 pa que se olviden las penas,
 ya sabes que ahoga.

Yo sigo con la droga,
 me envenena, me ahoga,
 hogar, ya sabes, carnal,
 que te pone en la soga.

Represento mi barrio,

onda loca,
 aja
 al pinche tiro de los pinches flaca que quieren
 agarrar
 por aquí arma la mostaza
 canto pa mi barrio

yo cargo mi rosario,
 lucho por lo necesario,
 tu sabes que esto es de a diario,
 motivado.

Yo no soy sicario,
 mucho menos un traficante.
 En la escuela
 no fui niño muy estudiante.

Nada es como antes,
 las balas te deshacen,
 te dan jaque mate.

Canto este corrido
 para aquellos que están conmigo,
 pa todos esos que ya se han ido,
 ya sabe, carnal, prendo mi cigarrillo.
 Me acuerdo cuando era un chamaquito.

Se me hacía todo fácil.

Ya sabes, Carnalito, eres todo Frankie.

Sigo por acá desde hace un gol. Luis Martín
 Simón,
 ya sabes, represento a mi León.
 Sigo para acá, carnal.
 Ya sabes, con el coco bien pelón,
 con el ojo bien pelón,
 con el ojo bien pelón.
 Así soy, así soy,
 nadie me lo va a quitar.

Mexicano, chicano,
 mi pelo apiñonado,
 mi pulmón está dañado
 por mota que he fumado,
 mi riñón está dañado
 por la coca que he tomado,
 por la cerveza.
 Prendemos ya la mecha.

Esta es otra de las piezas que utiliza como base los sonidos de Mexakinz, y que sirve para que cada uno de los participantes armen su propia canción. Se aprecia justo al final de la pieza la voz de Rocek diciendo “ah, faltó”. Al indicarnos que todavía tenía versos que recitar, que lo que escuchamos es un boceto que se construyó como obra, podemos reflexionar que el taller no tiene como meta prioritaria la construcción de un objeto artístico virtuoso que deba ser pulido por parte de la coordinación administrativa, sino la visibilidad de formas expresivas que surgen en lugar del teatro, en el llamado *lugar del teatro*: El escenario.

4.1.5. Recapitulación

Este asalto del espacio escénico tiene como función rechazar que la poética comunitaria sea *íntima*, como reflexiona Nivón Bolán, para mostrar en cambio que es una poética situada. Se construyen, en esta obra, los conceptos artificiales que propuse en el primer apartado de esta tesis: Coordinación administrativa y coordinación artística. Recordemos que son artificiales porque las instituciones suelen declarar a la coordinación administrativa como *lxs artistas*, mientras que la coordinación artística es

pensada como *lxs beneficiarixs*¹⁰⁵. Había, sin embargo, que probar que *lxs beneficiarixs* son parte de otro mecanismo de organización que toma decisiones creativas para el proceso de “sanación” que se espera que produzcan estos talleres.

Al renunciar a la mecánica tradicional donde un grupo de personas se enfocan en crear un objeto teatral que responda a los criterios canónicos de “La Forma Escénica”, lo que podemos observar es que aparece un sitio de experimentación radical, que aprovecha las cualidades del taller como recinto de libertad (como un espacio para poder llevar a cabo el cuidado), y dota a *lxs beneficiarixs* de un agenciamiento, donde los modos y mecánicas de enunciación son creados junto con los contenidos de enunciación.

La dinámica del taller consiste en consolidar en su práctica los factores ontológicos del cuidado de Watson (2001), así, el acercamiento discreto que lleva a cabo la agrupación y que revisamos, en conversaciones que no siempre concluían en integrar a gente al espectáculo, permiten la construcción del factor ontológico primero para el ejercicio del cuidado, que es un espacio amoroso y ecuánime para ejercer el habla¹⁰⁶ y donde en efecto sucede el ejercicio de cuidado.

Este espacio aparece gracias a un continuo trabajo de presencia, no se tiene que estar con reglas preestablecidas, se requiere abrir continuamente la escucha (esto lo veremos con más detalle en los siguientes apartados del capítulo, pues la escucha es parte importante de la construcción de las poéticas del cuidado y no sucede una sola vez, sino que se transforma); esta escucha, permite la suficiente confianza por parte de *lxs* integrantes para expresar emociones tanto *positivas*, como en la dinámica reflexiva sobre los signos de la colonia, en la lotería, o en el juego de caicos; como las *negativas*¹⁰⁷, en

¹⁰⁵ Observamos esta forma de pensar el taller de arte comunitario en los tres ejemplos que pueden consultarse en el capítulo 2. Donde el grupo suele ser denominado en razón de su coordinador administrativo: Rosario Castellanos, Alfredo Mendoza o Rodolfo Valencia.

¹⁰⁶ Esta *ecuanimidad* está diseñada desde los instrumentos discursivos de un escenario teatral, acogido por un proyecto institucional de mediano alcance.

¹⁰⁷ Estoy replicando la terminología de Watson para que tengamos coherencia con el esquema metodológico, pero valdría la pena pensar en las emociones de acuerdo a su acción sobre el mundo, tranquilas, ordenadas, pacíficas, conciliantes o intranquilas, desordenadas, caóticas, confrontativas; pero concordemos en que discutir la terminología más apropiada para asignar estas emociones cae fuera de mi marco de estudio.

las reflexiones sobre la violencia, la muerte y la frontera que tiene lugar en los graffitis y en las letras de los raps.

Es gracias a este espacio ecuánime, de continua escucha, donde por medio de la sensibilidad, aparece la confianza para desarrollar creativamente una perspectiva de sí mismo, un espacio apropiado para el mutuo aprendizaje y enseñanza sobre una íntima vida que ante los daños experimentados por el abuso macropolítico de un sistema de gobierno, busca formas de sanarse. Esta búsqueda de sanación como finalidad de la cooperación micropolítica (y que además es la meta de los discursos macropolíticos culturales que consideran al arte como un recurso para el trabajo social: Sanar y Empoderar a la ciudadanía subalternizada), ya no sucede en una distribución del poder poético en manos de la coordinación administrativa, como podemos ver en el modo en el que se operan los juegos para habitar la escena, que son tan importantes como los contenidos con los que se habitan esos juegos, al tomar la determinación de ver el juego tal y como sucede y no a través de una *mirada poéticamente legitimada* por el círculo del arte escénico.

Ya lo repetiré en su momento, en las conclusiones, pero es determinante concebir que la relación de la coordinación administrativa con el círculo del arte escénico no anula el trabajo de constitución poética que realiza la coordinación artística; insistir en regular la legitimidad de una agrupación por el lugar de la coordinación administrativa es deslindarse del trabajo reflexivo de pensar los procesos poéticos legítimos de una coordinación artística.

Cuidar, en el sentido político que propone Joan Tronto, implica reconocer lo que nos importa, y hacernos cargo en la medida de nuestras habilidades, analizar las habilidades desarrolladas en este taller, no implica que haya que compararlo con las habilidades que prefiere un círculo del arte.

De igual forma, hay que rechazar que el criterio de legitimidad que elige la coordinación artística es dado por el desprecio a prácticas políticas concretas, y en su lugar evidenciar que es la consecuencia con las prácticas políticas locales la que permite reconocer qué negociaciones posibles le permite a la comunidad teatral crear.

Por ello, y utilizando los términos de Suely Rolnik de micro y macro política (Rolnik 2019) la planeación de la coordinación administrativa debe, en la medida de lo posible, evitar ser una planeación macropolítica, sino contar con el tiempo de diseño para consolidarse micropolíticamente en la experiencia de lxs integrantes.

Considero que la estrategia tomada por Colectivo Alebrije, como coordinación administrativa al reconocer la organización local (fragmentaria tanto por motivos de barrio, edad, origen y territorio) para esta primera obra, construye a *La Ciudad* como una obra de teatro que no concibe al teatro como un recurso macropolítico donde la finalidad sea la "redistribución de los derechos culturales" para el "empoderamiento" de individuos "subalternos a la trama social", en combate con las leyes injustas, por un mecanismo de "movilización" de lxs ciudadanxs (Rolnik 2019, p. 213). No crea, por ello, un taller ni un grupo fijo cuyo trabajo sea producir obras de una concreción llamada teatro, en cooperación unívoca.

En su lugar, al construir una estrategia narrativa donde lo que surge en el espacio escénico es la pluralidad y multiplicidad de las formas de expresión, comunicación y cooperación, *La Ciudad* se construye como un mecanismo polivalente, entre el teatro, el tallero continuo, la arqueología de lo cotidiano; creando un espacio micropolítico para cotejar entre aquello que existe al interior de los sujetos, la Erlebnis que planteaba Proaño Gómez como experiencia íntima, y lo que les rodea por fuera, comenzando por el territorio (un agente no humano que está muy activo al interior de la colonia), creando a *La Ciudad* como la Erfahrung, o experiencia social, de lo que es San Juan de Abajo.

El taller que surge de esta obra de *La ciudad*, se ve fortalecido con esta mecánica, al lograr fungir como una *insurgencia micropolítica*, tal y como la hemos descrito con Rolnik (2019, p.124), que le permita a lxs participantes construir una Erfahrung: Dígase, un mecanismo de enunciación de una identidad incipiente que, como veremos con más precisión en el siguiente análisis de la obra *Quinces*, habilita una movilización de inconscientes potenciando su fuerza creadora, lo que en última instancia se requiere para reconocer y aportar a la existencia de una comunidad. De forma que el taller de teatro

comunitario le permita a lxs integrantes activar algunos de los factores ontológicos que citamos páginas antes “Estar auténticamente presentes, habilitando y sosteniendo el profundo sistema de valores y vida subjetiva de sí mismx y de aquel(la)-siendo-cuidadx” e “involucrarse en genuinas experiencias de enseñanza-aprendizaje que atienda la unidad del ser y su sentido, tratando de mantenerse dentro de los marcos de referencia de lxs demás”. (Watson 2000, p. 346).

El horno de leña

Durante mi primera estancia en San Juan de Abajo, para el festival de Lxs Diablxs, se realizó una actividad no escénica que tenía como función flexibilizar los horarios de trabajo de lxs integrantes y proponer un recurso económico para las familias en torno al colectivo. La construcción de un horno de leña en el cual se pudieran realizar pizzas con este modo de horneado. Construir el horno implicó comprender la arquitectura, conseguir en el deshuesadero las partes metálicas que se utilizarían, conseguir barro de la brecha que divide la colonia de la autopista y calcular las posibilidades de sostener el proyecto.

Este caso lo utilizo como un ejemplo de prácticas que finalmente no han podido continuar, pero que tuvieron mucho trabajo para intentar hacerlo funcionar, los domingos de pizzas servían para reunir a la comunidad teatral en condiciones no teatrales (ni para producción, ni para realizar ensayos) y buscar modelos distintos en los cuales la comunidad se permitiese el encuentro y el mutuo cuidado. En ese proceso, me preguntaron si yo conocía gente que pudiera capacitarles para consolidar una cooperativa de producción y les contacté con un gestor de la *Caja Morelia-Valladolid* para esos efectos.

Esta es otra construcción al interior del espacio común que trata, sutilmente de trasladar este espacio escénico a un espacio físico de convivencia que pueda afrontar otras necesidades además de las que requiere la escena. Es valioso reconocer que, este no es el primer paso que toma la coordinación, vaya, ni siquiera es el tercero; el tiempo para tratar de pensar en las implicaciones

macropolíticas del taller sucede entrado el cuarto año de trabajo. No se puede hablar de cambios, de empoderamiento, de *concientización*, sino hasta que el espacio de cuidado y acompañamiento permitan esa cualidad. Valdrá ahora la pena atender a las fechas donde esto pudo tener lugar y revisar la cuarta obra de la agrupación.



4.2. Quinces. Juegos para el cuidado.

En el taller de *Lxs de Abajo*, no hay desde la coordinación administrativa una estrategia de censura, adaptación, adecuación a los términos teatrales canónicos que regulan el acceso *artístico* al escenario, sino, estrategias para reconocer problemáticas comunes y observar la diferencia y repetición que aparece en las respuestas individuales. El escenario como espacio para la práctica del cuidado se organiza de acuerdo a las necesidades que el cuidado de la comunidad teatral requiera.

Para explicar este apartado, quisiera dirigirme a revisar la cuarta obra de la agrupación, donde el taller ya está establecido y donde la máquina creada entre ellxs, para ellxs mismxs, tiene más claridad de lo que puede lograr en el escenario.

Quinces, la cuarta obra de la agrupación, reescenifica una fiesta Quince años, como espacio ritual de transición, para poder pensar dos preguntas sobre el género que si bien nos atraviesan a todxs como una *Erfahrung*, o experiencia social colectivizada, tienen su origen en una experiencia íntima, definida por Proaño como *Erlebnis*: ¿Por qué hay cosas que no puedo hacer cuando se me asigna un género? ¿Por qué hay cosas a las que estoy obligadx cuando se me asigna un género? En el material publicitario que produjeron para esta obra, podemos escuchar en voz de Sara la siguiente reflexión (Archivo 2020):

¿Qué esperar de un rito que socializa el fin de una infancia de una mujer, en nuestro país? ¿Ante qué sociedad se presenta a las mujeres mexicanas? ¿Qué rol juegan los adolescentes en esta representación? El rito de quince años es un performance tal cual sucede cada fin de semana en cada salón de fiestas, terreno o casa, según sea el presupuesto; y nuestra búsqueda se resume en la apropiación de esos elementos performáticos para extrañar la adolescencia y la situación de género en un contexto específico, el de San Juan de Abajo.

Quinces nace de las inquietudes que se presentaron dentro del colectivo, cuando las niñas y niños que iniciaron el proyecto en 2016 crecieron, y nos encontramos haciendo con

preadolescentes y adolescentes en un espacio de libertad expresiva y creativa, de autoconocimiento y principalmente de cuidado que nos permitió compartir algunas preguntas a propósito de los roles y la violencia de género: ¿Cómo hemos aprendido a ser niños? ¿Quién nos dijo cómo deben comportarse los niños y niñas? ¿Cómo nos imaginamos en 10 años? ¿Me quiero casar, me quiero juntar, embarazarse? ¿Puedo decidirlo? ¿Alguna vez me he sentido violentado o violentada por un adulto? ¿Por qué sólo las niñas tienen fiestas de quince años?

A lo largo del proceso y de nuestra primera temporada de Quinces hemos identificado lo mucho que nos queda por aprender y desaprender como personas adultas, la urgencia de un diálogo intergeneracional y la empatía o incomodidad que pueden provocar estos cuestionamientos. Quinces plantea la posibilidad de detenernos en cualquier momento de este juego impuesto que es la adolescencia o que incluso puede ser la edad adulta para preguntarnos ¿por qué lo estamos haciendo?

El orden de la obra que encontramos en la escaleta¹⁰⁸ hallada en el archivo de la agrupación, señala 7 momentos:

1. Juego

Donde se utiliza el partido de béisbol para encuadrar la idea del juego en la obra, el aburrimiento, la derrota y las reglas del juego como *leitmotiv*, o tema recurrente.

2. Ensayo

Usar ese estilo de juego de las sillas, combinado con el juego de “¿Cómo te imaginas dentro de 10 años?” para la presentación de personajes, narrativamente, nos dispone a concebir la identidad de estxs jóvenes a partir de sus anhelos como adultx, y sitúa a lxs jóvenes como agentes activos en torno a su futuro; como parte de una actividad lúdica. Sara apunta en el blog del grupo *Un Colectivo* que el público comienza “advirtiendo que está frente a adultos de baja estatura, o ante presentaciones falsas

¹⁰⁸ Ordenamiento de acciones que sirve como guía operativa al momento de la función.

cuando las y los jugadores comparten sus imaginarios de un futuro a diez años.” (Pinedo 26 de julio de 2019, s/n).

3. Ensayo de un baile impuesto

Denominado así para hablar de las relaciones entre jóvenes, pues “la presentación de nuestras quinceañeras y quinceañeros en un primer vals de máscaras, donde viven la lucha de permanecer o no, una mezcla entre la sutileza de la música y la violencia de una relación con el género opuesto” (Pinedo 26 de julio de 2019); ser hombre o ser mujer significa tener un conjunto de juegos posibles que no son elegidos por una o por uno: Jugar a las luchas o jugar a la danza. La danza se asemeja mucho a las luchas, ¿qué les hace diferentes? ¿Qué actos ejercen estos juegos? ¿La máscara o la crinolina? Con máscaras de luchador, se interpretan escenas de videos de reggaeton con las chicas y los chicos haciendo al género opuesto.

4. Coronación

Mientras se coronan mutuamente, lxs niñxs se preguntan por ¿Cómo es que se declara que una ha sido elegida como *mujer*? ¿Cómo se determina tu *madurez*? La fiesta de XV años cumple esa función de presentar a la sociedad a una *mujer*. ¿Cuál es el costo de crear esos lugares? ¿Qué significa tener esa fiesta? ¿Lo vale? ¿Qué harías con ese dinero?

5. Zapatillas/macarena

Si lo que se presenta es *una mujer*. ¿Qué es ser mujer? El ejercicio de descontextualización de las estructuras rítmicas de canciones de moda; permite concientizar la posición respecto del discurso que contienen, y determinar si se acepta o no en el discurso público de lo que significa ser mujer. Una de las quinceañeras se pone como zapatillas unos zancos, Miguel. Relata Sara sobre estos dos apartados:

La quinceañera personificada en el cuerpo de un hombre, el único que aprendió a usar los zancos al cien, saluda y baila con el rostro neutralizado, como el del resto de sus compañeras y compañeros en escena, protegiéndose de las escabrosas respuestas a lo que parece una pregunta sencilla: ¿Qué es ser mujer? (Pinedo 26 de julio de 2019, s/n)

6. Rosas

Sara continúa en el mismo documento:

Nuestro sonidero-narrador, Abraham nos da la siguiente nota, “las quinceañeras reparten sus rosas como símbolo de agradecimiento”. La flor delicada que suele utilizarse como metáfora de lo femenino es entregada una a una a Montse, de manera sutil, amable, un gesto que pronto se torna brutal hasta desencadenar una guerra de flores. (Pinedo 26 de julio de 2019, s/n)

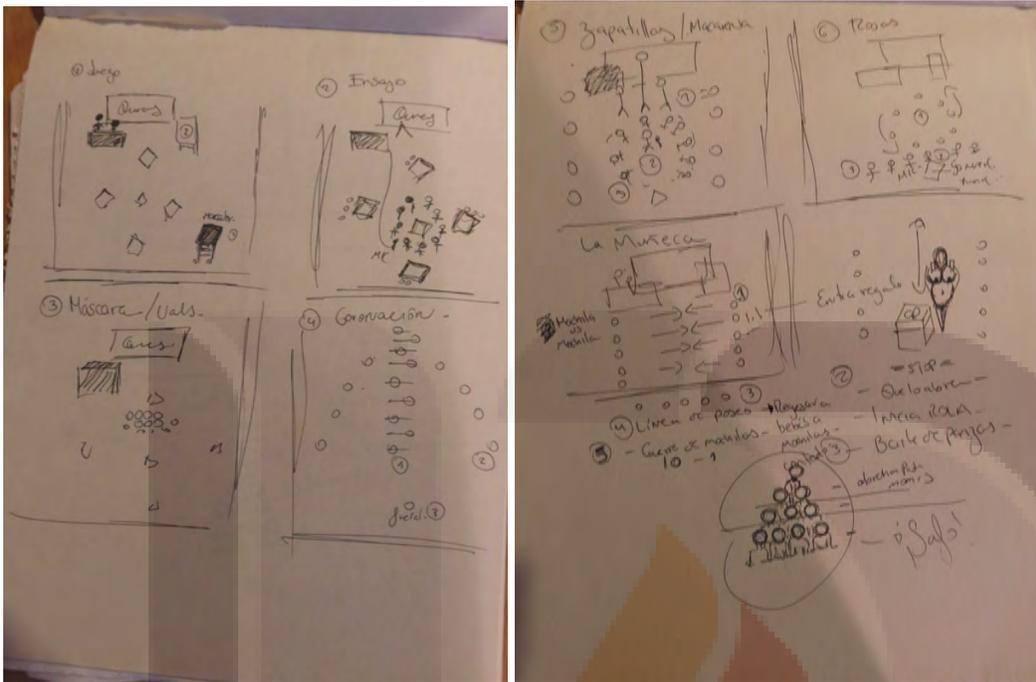
Con la guerra de flores comienzan a realizar el juego del *Yo nunca nunca*, éste consiste en poner a prueba una declaración y observar cuán común es en la comunidad en la que participas. “Yo nunca nunca...” dice un participante y levantas la mano si es algo que has hecho alguna vez.

En esta ocasión es utilizada para reflexionar sobre la herida del género. Todxs hemos reconocido nuestras propias heridas respecto al género. ¿Cuándo reconoces la diferencia de género? ¿Cuándo has sido tú quien genera esa diferencia? ¿Cuándo has causado violencia para que permanezca esa distinción de género? “Las formas de violencia del cotidiano devienen en estadística, en presentar las problemáticas a las que se enfrentan las y los adolescentes del país: abuso infantil, desapariciones, trata y homicidios en menores de edad. ¿Una mujer de quince años, qué debe agradecerle a esta sociedad?” (Pinedo 26 de julio de 2019, s/n).

7. La muñeca (Baile sorpresa)

¿Qué se espera de ti como *adultx*? ¿Qué hace perder la *última muñeca* que *los Barón* - cantan como fondo - no pudieron darle a su hija? Lo que genera ser una mujer es que ya puedes ser madre. Luego de escenificar e imaginar el embarazo, el juego del *zafó* – juego para decidir quién realizará una acción entre varias personas, siendo la última persona en zafarse decir *zafó* la indicada para realizarlo – sirve para abrir varias preguntas: ¿Estás lista para ser madre? ¿Quisiste entrar al mundo sexual? “Una obligación de abandonar la infancia y acatar el adiestramiento que le toca al género femenino del

cuidado de una maternidad plástica. Jaime se coloca una panza de entrenamiento ¿Por qué Jaime? ¡Porque los hombres también se embarazan!” (Pinedo 26 de julio de 2019, s/n).



Imágen 37 – 38

Escaleta de Quince

(Archivo Físico CLA IMG_1926 IMG_1929).

La actividad de los juegos para el montaje será la que le dará forma a un taller que, como estamos articulando, se organiza de forma nomádica porque se adecua a las condiciones del sitio y no a la inversa, diseña experiencias fuera de su alcance (transformando creativamente a las coordinaciones) invitando a otrxs creativxs que tengan más experiencia en un ámbito, y configura como táctica, las lecturas *fuera de lugar* de la *Erfahrung*.

Para realizar una lectura tácticamente *fuera de lugar*, el juego consiste en situar en un nuevo campo discursivo, algo que parece obvio y claro. Por ejemplo, leer la letra de un reggaeton sin música, sin dembow, sin la imagen de una bodega llena de desconocidxs que impregnan el olor de su sudor en

los muros de ese espacio íntimo y sin salidas de emergencia adecuadas, agitándose al unísono y al ritmo del flow, sin fiesta; ¿qué dice una letra cuando pierde su contexto? Llamo a este ejercicio una táctica por ser premeditada, dirigida a encontrar, en los objetos utilizados de forma *equivoca*, cosas que antes resultaban invisibles en éstos.

4.2.1. ¿Cómo surge Quinces?

La primera imagen que se conserva en el archivo del colectivo de su trabajo de taller es una melancólica foto en el centro de la zona de ensayos del tercer lugar de trabajo del CLA “La casita”. La fotografía registrada como DSC_0556, muestra a lxs niños, niñas, preadolescentes y adolescentes que participaban de esa sesión, reuniéndose en círculo a contraluz de un solitario foco. Es 15 de noviembre de 2018, la mayoría de los rostros de la fotografía están oscurecidos y no son distinguibles; reconozco de frente a la cámara a Sol y a Field; del lado izquierdo, Sara escribe algo en una pequeña libreta y frente a ella, del lado derecho de la fotografía, varias niñas que no alcanzo a reconocer; sólo reconozco a Lupita quien sostiene en sus manos una copia del programa de *Encuentro Nacional de teatro hecho por niñas y niños 2018*, en el cual CLA presentó la obra *¿Hace cuánto no ves una abeja?* el 14 de marzo de 2018 en Aguascalientes.

La situación sienta un precedente, ya ha sucedido el momento tenso del encuentro entre la coordinación administrativa y las personas de la colonia, con *La Ciudad*; las personas interesadas en la práctica del Colectivo ya han participado en tres obras. Con la segunda, la ya citada *¿Hace cuánto...?*, el Colectivo logra viajar a Aguascalientes, Irapuato, Xalapa y Los Cárcamos durante el 2018. Habiendo terminado el apoyo directo del Cervantino, con el montaje de *¿Cómo llegar a Fuenteovejuna?*; lxs jóvenes se reúnen a pensar ¿qué sigue? ¿De qué quieren hablar ahora? ¿Para qué usar el escenario?



Imagen 39.

Reunión nocturna del 15 de noviembre de 2018

(Archivo CLA DSC_0556)

Miguel Field, en conversación con Circe Rangel para el programa de radio de la Universidad de Guadalajara (UdG), *Puro drama*, relata cómo es que surge y cuáles son las intenciones de Colectivo Lxs de Abajo al crear Quinces (Field en Puro Drama 2019)

Un día yo le pregunté a Sara que por qué a los hombres no se les hacía fiesta de 15 años. Yo tenía esa duda y pues entonces se fue como esa duda haciendo más grande. Entonces me dijo investiga como por qué; entonces no me quedé con la duda. Porque yo sí quería una fiesta de 15 años, pues mis papás decían que no, que eso solo era para las mujeres y yo veía que yo iba a todas las fiestas de 15 años, pero era por las mujeres y decía – ¿por qué a un hombre no? –

Cuando investigué me salió que a los hombres no se les hacía fiesta de 15 años porque en los tiempos de antes a una mujer se les hacía esa fiesta, porque como papá estaba dando a reconocer que su hija ya es mujer y ya tienen que ir por ella; como si la estuviera vendiendo. Y entonces le daba a reconocer a todos los hombres del pueblo que ella ya estaba lista para ser mamá o ser mujer. Y aunque no lo veamos en ese aspecto ahorita, que ya estamos en la actualidad y no lo vemos. Pero ¿cuántas muchachas que tienen su fiesta de 15 años en un poco tiempo ya se juntan o ya son mamás, ya quedan embarazadas?

Aparte de eso también se fomentó... Porque aquí es muy usual, de que dicen que los hombres no pueden usar faldas o vestidos, o que los hombres... Cosas... como estereotipos que se dice que solo son para mujeres, y que en realidad pues no, o sea, a cada quien, tú eres libre y tu puedes utilizar lo que quieras porque pues todos son de todos.

Bueno para mi saber todos son de todos y tú puedes utilizar lo que quieras, que no tienes que tener. Cómo no hay nada definido qué es para hombre y qué es para mujer, pero eso era lo que queremos dar a conocer, como en la obra, que no fomentarán esos estereotipos que en realidad no tienen nada útil. ¿Saben?

Estas preguntas, de acuerdo a la declaración de Khalé Chriop – cuentacuentos leonés – para TV4, son alcanzadas de una forma madura y proveniente de lxs mismxs jóvenes, las palabras de Khalé son, ... lo que habían creado como una base para este espectáculo que era la fiesta de los Quince años, esta vez empezó a hacerse desde un discurso mucho más maduro; hablando de una cuestión ya de género, hablando de una cuestión ya inclusive relacionado al matrimonio infantil, a las cuestiones de abuso sexual, o sea, fueron muchos muchos temas de análisis que vienen directamente de los mismos jóvenes que están ahí presentando este espectáculo (Material de archivo de CLA).

Además, leemos en el programa de mano del Encuentro Estatal de Teatro 2019 en Guanajuato “La adolescencia es un viejo juego heredado de generación en generación, que nadie sabe jugar, que no tiene instructivo, pero todos inventan las reglas. Un juego que puede ser de lo más divertido, doloroso o aburrido” (IECG 2019, p. 23).

La obra utiliza como universo referencial el juego, los juegos voluntarios e involuntarios que se realizan a la hora de situarse en el universo de una persona madura, adulta. Ante la afirmación socialmente aceptada de que todo ente vivo tuvo que reconocer esa “vida adulta” como la suya. ¿Cómo llegamos a aceptar estos juegos?

Para ello, el trabajo en el taller del colectivo usó a los juegos cotidianos como instrumentos para crear momentos de cuidado, como mecanismos para escuchar, comprender y fortalecer otrxs (como performatividades para poner a prueba), no sólo en el resultado escénico, sino ante todo para el diálogo interno de las juventudes de San Juan de Abajo.

4.2.2. Recuerdos de una función

En el Encuentro Estatal de Teatro del estado de Guanajuato, la obra de *Quinces* se presentó con el público arriba del escenario del Teatro Juárez, Guanajuato, el 30 de agosto de 2019, a las 20:30 hrs. La obra se despliega en una amplia área romboide con una salida en uno de sus lados, siendo ocupados los otros 3 por el público. En su presentación original, en las plazas públicas, no hay una disposición propiamente ordenada, es un acontecimiento que sucede en la plaza, aunque uno de sus lados está ocupado por el equipo técnico. En el piso está trazado con cal un rombo que limita el espacio escénico y que asemeja a un diamante de béisbol; en las esquinas donde se congrega el público se encuentran apiladas tantas mochilas como participantes del espectáculo. En la salida del área, fondos de vestido, bases de micrófono y un letrero de aproximadamente dos metros de alto y 5 de largo en colores pastel

que dice ‘Quinces’ en una fuente propia de un equipo de béisbol; junto a esto, con pantalones de mezclilla y uniforme de béisbol, 10 niños y niñas de San Juan de Abajo.

Los uniformes tienen sus nombres personales bordados en la espalda tal cual lo tendría un uniforme de béisbol. Después de la segunda llamada y antes de la tercera, entran a escena con un bate de espuma y algunas pelotas del mismo material; se dividen en 2 grupos de 5 personas cada uno y comienzan una partida de béisbol de una sola entrada a 2 outs (Un turno al bate de cada equipo, con 2 jugadores eliminados para dar final al turno). El equipo bateador se compone de 5 personas y el lanzador de 4, siendo la otra persona juez del turno en juego.

El juego conllevaba los mismos riesgos que una partida de béisbol, la pelota salía presurosa y golpeaba a algún espectador de vez en cuando, pero el material de las pelotas hacían al golpe sorpresivo, mas no visiblemente hiriente. El turno al bate de cada persona iba acompañada de gritos y ánimos, porras, por parte del resto de compañeros de equipo. Se generó una atención en el público a la partida concretamente, la cual tuvo un resultado de 4 a 5 entre el primer y segundo grupo.

Al terminar la entrada, lxs jóvenes se reúnen en el centro y comienzan a gritar una colección de consignas que se repetirán en la obra y que sirven como puente entre una escena y la siguiente.

– ¿Por qué jugamos? – Pregunta alguien.

– No sé – contesta el resto del grupo.

– Ya no quiero jugar. – Replica otra voz – ¿Cuándo podemos dejar de jugar? – Insiste.

– No sé – contesta el resto del grupo.

– Nadie nos dijo cuando debíamos dejar de jugar – Explica un tercero.

– Siempre ganamos.

– Siempre perdemos.

Este estribillo no está determinado como un diálogo para algún intérprete, sino que se toman las consignas al azar. Esta presentación narrativa abre dos afirmaciones que se continuarán presentando frente al público: Primero, que lo que estamos presenciando es un juego. La fiesta de quince años, el

vestuario, los bailes, los roles de género, – el acontecimiento que Proaño Gómez llamará Erfahrung, un suceso de interacción social – son un juego al que se nos ha incluido de forma forzada; como este primer juego de béisbol.

Y segundo y sobre todo, que tenemos derecho a cuestionar sobre la forma en la que jugamos, sobre lo que jugamos, sobre *quién* puede jugar. ¿Qué significa ser presentada ante la sociedad? ¿Qué significa ser lo suficientemente madura? La obra se abre como un espacio de excepción que da lugar a hablar de los impactos personales que una experiencia que resulta común – el partido de béisbol, la fiesta de quince años – deja en la juventud que vive en San Juan de Abajo – lo que Proaño Gómez llamó Elebnis, la experiencia íntima –.

El resto de la obra se dividió en diferentes cuadros que rememoran momentos de una fiesta de quince años: El ensayo, la bienvenida, la coronación de la quinceañera, el baile con chambelanes (la entrega de rosas) y la última muñeca. Incluso, cuando se invitó a este evento en los medios del Instituto Cultural de Guanajuato, se invitaba a una fiesta de quince años¹⁰⁹. Se usará esta remembranza como guía para organizar la obra.

En **el ensayo**, lxs niñxs hacen una versión del juego de las sillas en el que bailan una coreografía juguetona – diseñada por Field – mientras suena *Tiempo de Vals* de Chayanne¹¹⁰, cuando se detiene la grabación, un intérprete toma el micrófono y se presenta imaginando su situación dentro de 10 años en el futuro (Quién es, cuántos años tendrá en 10 años, dónde vivirá, qué hará en sus tiempos libres): Brayan (10 años), el más joven, tiene 20 años, una casa con alberca donde viviría con sus padres. Ana Gabriela (14 años) tiene 24 años, es pintora, no está casada ni arrejentada, vive con su mamá, en sus tiempos libres sale de viaje. Field (16 años), el más grande, tiene 26 años y estaría

¹⁰⁹ La invitación se puede ver en <https://www.facebook.com/watch/?v=571617090040011> (Revisado 19/08/23)

¹¹⁰ Tengo la intención de que puedan reconstruir de la mejor manera la experiencia escénica, por lo que pondré referencias a la plataforma YT con las canciones utilizadas para que, si es de su interés, puedan escuchar las canciones mientras sucede su lectura. Aquí la primera, Chayanne presenta esta canción en los 90s y se convirtió en un clásico de la fiesta de Quince años: [Chayanne - Tiempo De Vals \(Vídeo Oficial\)](#) (Revisado 19/08/23)

viviendo en España. Una vez que alguien ha tomado el micrófono, éste deja el juego, va al fondo y se pone un fondo de vestido y hace estiramientos.

En **la presentación**, lxs niñxs vuelven a entrar a escena y se colocan unas máscaras de luchador, una crinolina – mientras suena *Balada para Adelina* de *Richard Clayderman*¹¹¹ y Abraham da la bienvenida a los quince años – bailan, se atreven a dar pasos arriesgados, se divierten. Field se sube a unos zancos que también tienen un fondo de vestido de largo tamaño. La escena tiene a Field, en su gran vestuario, bailando al centro del escenario con las otras parejas de baile girando y cambiando a su alrededor. La coreografía que continúa corre a cargo de Metzli Robles (Y en últimas funciones la ha remontado y re-escenificado Field).

Terminando esta coreografía, se quitan máscaras, se toman de las mochilas capas y coronas. Abraham va presentando a las diferentes mujeres de la agrupación, como las quinceañeras quienes al ser coronadas, comienzan a cuestionarse – y con ello al público – sobre el costo de una fiesta de quince años; contabilizar vestido, salón, invitaciones, bebida, banda, grupo de variedad o sonido, y compararlo con los salarios de su familia, les hacen determinar que es incosteable. – Unos quince años en San Juan de Abajo, según nuestras cuentas, te salen en cuarenta y cinco mil pesos; y un albañil, media cuchara, que gana mil ochocientos a la semana, se llevaría seis meses juntarlo, suponiendo que no tuviera más gastos. ¿Tú qué harías con cuarenta y cinco mil pesos? - Se pregunta Soledad¹¹².

– Pero cuando los hombres llegamos a los XV años, ni para un chicle nos dan – dice Miguel – Esto lleva a una discusión entre niños y niñas que se preguntan ¿Por qué un niño no tiene una fiesta de XV años? ¿Qué se presenta cuando se presenta a una mujer en sociedad? ¿Esa mujer no es parte de la sociedad? ¿Qué se pone en juego socialmente con una fiesta de XV años en la actualidad? El juego

¹¹¹ La *Balada para Adelina*, originalmente escrita por Paul de Senneville para su hija Adeline en 1977, fue interpretada por Richard Clayderman de forma tan significativa que ha quedado como una obra obligada para celebrar los quince años: [balada para adelina - richard clayderman \(HO audio\)](#) (Revisado 19/08/23)

¹¹² En esta primera crónica olvidé que los chicos de la agrupación son a su vez coronados mientras responden con un anhelo sobre lo que harían ellos con ese dinero. Conservo la forma inicial del relato, sin borrar mi omisión, para dar cuenta de ese sesgo en mi mirada.

exige que ellas dejen de ser niñas, para ser mujeres. Para ellas, significa afrontar la pregunta ¿Estás lista para ser madre? ¿Estás lista para el sexo? ¿Qué es ser mujer?

– ¿Qué es ser mujer? – se pregunta continuamente el presentador, Abraham. Y las chicas van respondiendo una a una con versos de reggaetones de moda. – Quiero una mujer bonita, callada que no me diga na, que cuando me vaya en la noche y vuelva en la mañana no diga na, que aunque no le gusta que tome se quede callada y no diga na – dice Soledad, repitiendo los versos de Kevin Roldan en su canción La Muda¹¹³.

– ¿Qué sigue? Nadie nos dijo qué sigue. ¿Por qué estamos haciendo esto? ¿A qué estamos jugando? Quiero un abrazo. Quiero amor. Quiero descansar. –

En **la entrega de las rosas**, en agradecimiento de haber asistido a la fiesta; la repartición de rosas se vuelve un pretexto narrativo, para entregar ciertas verdades sobre su propia vida, a través de un juego de *yo nunca nunca*. ¿Cuándo he presenciado la diferencia de género? ¿Cuáles de mis actos *nunca nunca* han propiciado la violencia de género? La doble negación permite crear un espacio de ambigüedad para propiciar la confianza de lo que se siente como una confesión, pero es ante todo un acto de posicionamiento y autoconciencia.

En este punto quiero que hagamos una pausa y miremos lo que el escenario propone con este ejercicio de posicionamiento; porque esto es un *ejercicio de cuidado* puesto en práctica para crear un lugar donde hablar de la responsabilidad propia. Si el ser mujer u hombre se construye por una sociedad a través de las acciones y palabras que se esperan y se dicen sobre ti. ¿Tú cómo estás involucradx en esa construcción? – Yo nunca *nunca* he estado en depresión. Yo nunca *nunca* he visto a un profesor sentarse a una alumna en las piernas. Yo nunca *nunca* he tirado cosas para verle los calzones a las niñas. Yo nunca *nunca* he jugado a las barbies. – Este juego que jugamos, reflexionan lxs jóvenes volviendo al estribillo, lo jugamos sin poder parar, y sin saber por qué jugamos.

¹¹³ La carrera de Kevin Roldan ya tiene 14 años (2009), y comenzó con su éxito Macatraca (Contra La Pared); es para el 2010 que comparte escena con Cali & el Dandee con la canción que utiliza CLA: [LA MUDA - ⚡KR Kevin Roldan \(Video Oficial\) con Cali y el Dandee](#)

– ¿Hasta cuándo tenemos que hacer esto? Hasta que nos cansemos. Hasta que nos preguntemos por qué. ¿Por qué estamos haciendo esto? No sé. ¿Te gusta jugar a esto? No sé. Al principio sí. Ni siquiera nos gusta jugar a esto. ¿A qué estamos jugando? No sé. No sabemos. *Quiero ser yo.* - dicen todxs en una repetición más del estribillo, con cursivas incluídas por mí.

Mientras de fondo suena la canción de *la última muñeca* de los Barón de Apodaca;¹¹⁴ se traen regalos, el más grande guarda dentro de sí un vientre de entrenamiento para embarazo, que Jaime se coloca asemejando así a una persona embarazada. Todxs bailan con sus mochilas al frente. De ellas, sacan bebés y muñecos que primero mecen y tratan de calmar; y mientras los llantos de bebés se superponen en el audio y lxs niñxs se desesperan.

Esto les conecta con el **recuerdo de mis XV**, donde lxs adolescentes observan las estadísticas. 4 de cada 10 adolescentes en la zona leonesa habrán experimentado un embarazo a los 15 años, mencionan como cifra guía. Hay diez adolescentes en escena que se dan cuenta que la estadística señala que cuatro de ellxs estará embarazadx en los próximos años. – Safo – gritan queriendo no ser él o ella. Mientras estos datos son dichos, se reparten condones con un sticker que reza *recuerdo de mis Quince*. Listos en escena para una fotografía de quince años, con poses y elegancia.

– Yo no quiero ser madre – responde una de las chicas.

– La muerte durante el parto es la segunda causa de muerte entre adolescentes entre 15 y 19 años en todo el mundo.

– A todo esto, ¿Qué son las estadísticas?

– Las estadísticas son premoniciones, presagios basados en hechos reales.

– Amenazas.

– Advertencias.

– Basadas en hechos reales.

¹¹⁴ Interpretada por los Barón de Apodaca, por 1980, la canción, clásica en las celebraciones de Quince Años, es una apología a la infancia femenina que se describe como un espacio finito de inocencia, que será suplido por el género adecuado para la niña en su juventud. [Los Barón La Última Muñeca \(Videoclip Original\)](#)

- Verdades que pueden modificarse.
- Que podemos modificar.

El texto que registro nos hace visible la función que se le está dando al escenario como escena pública. Si durante la mayor parte de la obra se ha hecho uso del espacio público para compartir la experiencia viva de lxs adolescentes, como un laboratorio de sensibilidades, el final de la obra funge como un ejercicio de reportaje y análisis de datos. Que el espacio escénico se pueda comportar como recinto de las emociones íntimas, y el debate público de la teoría que se realiza sobre su vida, es parte importante de nuestra investigación.

Reforzando esta interpretación, para el final de la obra, nos cuentan que realizaron un chismografo¹¹⁵ para obtener datos de sus compañerxs, las dudas estadísticas son puestas a prueba – 4 de 10 adolescentes que responden el chismografo reconocen haber sido tocados sin su consentimiento por un adulto –. La obra termina en un discurso analítico que mira los dos relatos que hemos compartido. “Esto que hacemos” es jugar, pero el juego es particularmente cruel con la infancia que se vuelve adultez, en esta cosa que llamamos *adolescencia* pero, a todo esto, ¿por qué jugamos? ¿cuándo podremos dejar de jugar?

El final sucede al centro del escenario, donde lxs intérpretes se congregan, y realizan una presentación final en resonancia con la presentación inicial – su edad actual, a lo que se dedican y qué hacen en su tiempo libre – para terminar gritando el nombre de la obra – Quinces – mientras disparaban confeti.

Como cierre de la obra cantan un rap que fue escrito por Furcio (Antonio H.):

¹¹⁵ Aunque es un juego de la adolescencia que era usual cuando yo viví dicha etapa; el chismógrafo, me relatan, era desconocido para lxs adolescentes. Se trata de un cuaderno que se distribuía clandestinamente, donde le preguntabas a tus compañerxs sobre temas prohibidos o sabrosos, de modo que se conservase un recuerdo de nuestras emociones. Quisiera tener acceso a alguno de los tantos chismógrafos que rellené, para recuperar el recuerdo de mis propios anhelos (Estoy sonriendo mientras escribo este recuerdo).

Jugamos,
 pero ¿a qué jugamos?
 Si paramos, si pensamos
 un momento en lo que ha pasado,
 aburrido se hace, ya no quiero hacerlo
 “ya no tienes esa edad¹¹⁶, tienes que

entenderlo”
 todos dicen, todo el tiempo, eso;
 tener quince años te hace madurar,
 según la sociedad,
 ¿quién son ellos?
 Pero en realidad seguimos siendo niños,
 sintiéndonos muy grandes,
 todo es un juego,
 mi mente en otro lado,
 nada en serio era tomado,
 hacía de las mías
 pues no había madurado,
 sentimientos encontrados,
 adolescente mal portado.

Yo nunca nunca lo hubiera imaginado,
 estaba haciendo bromas a los maestros,
 la verdad jugando.

La libreta llena de recados, graffitis
 pintados,
 cotorrear con los amigos,
 hasta olvidarme de los frijoles que me
 encargaron,
 pero se me quemaron.

Yo nunca nunca lo hubiera imaginado,
 estaba haciendo bromas a los maestros,
 la verdad jugando. La verdad jugando.

Jugamos,
 pero ¿a qué jugamos?
 Si paramos, si pensamos
 un momento en lo que ha pasado,
 aburrido se hace, ya no quiero hacerlo
 “ya no tienes esa edad, tienes que
 entenderlo”
 todos dicen, todo el tiempo, eso;
 tener quince años te hace madurar,
 según la sociedad,
 ¿quién son ellos?

Pero seguimos, aquí seguimos,
 el machismo sigue dominando,
 las mujeres amas de casa,

¹¹⁶ Hay un juego de palabras con la palabra *necesidad*.

nosotros trabajamos,
 ideologías de los tiempos
 revolucionarios,
 y revolucionarlo no estaría mal.
 Ser quinceañero sólo cotorreando,
 después más grande, tiene tiempo para

pensarlo.
 Ser quinceañero sólo cotorreando,
 después más grande, tiene tiempo para
 pensarlo.
 Para pensarlo. (Yeah).

Estamos celebrando nuestros quince
 años,
 estamos bailando, felices estamos,
 estamos soñando, pensando en juegos,
 en estos bellos momentos.

Sentimos diferente, pensamos diferente,
 no podemos ser quien quieren,
 el mundo ha cambiado como las
 creencias de la gente,
 el mundo ha cambiado como las
 creencias de mi mente.

Sé que no todo es bueno,
 pero no hay que perder la sensación

de sentir lo que niños de nuevo,
 me pregunto
 ¿Qué será de nosotros después de estos
 bellos tiempos?
 Seguir siendo niños se nos olvidará por
 completo,

¿Cuántos sueños tienes dentro que de
 quince no murieron?
 Desmadre, travesuras, poco estudio,
 Sin saber detenernos, sin saber
 detenernos, sin saber detenernos.

Jugamos,
 pero ¿a qué jugamos?
 Si paramos, si pensamos
 un momento en lo que ha pasado,
 aburrido se hace, ya no quiero hacerlo
 “ya no tienes esa edad, tienes que
 entenderlo”.

Vamos a jugar, vamos a disfrutar
 que el tiempo rápido se va a recordar,
 es nostalgia, como la inocencia de la
 infancia

por la que hay que pasar.
 Jugamos,

pero ¿a qué jugamos?

aburrido se hace, ya no quiero hacerlo

Si paramos, si pensamos

“ya no tienes esa edad, tienes que

un momento en lo que ha pasado,

entenderlo”.

-:-



Imagen 40.

Presentación de Quince en el Teatro Juárez para el Encuentro Estatal de Teatro 2019.

(Archivo CLA DSC_3141)



Imagen 41.

Presentación de Quinces en el Teatro Juárez para el Encuentro Estatal de Teatro 2019.

(Archivo CLA DSC_3119)

4.2.3. Juegos para dislocar el lugar y mover inconscientes.

Es a mi parecer importante reconocer que el espacio creativo de *fijación para el montaje* funciona continuamente como espacio abierto y lúdico, negociante de una directriz narrativa y donde el papel de la coordinación administrativa es de consolidación del espacio creativo, proponiendo instrumentos y mecanismos para abordar una temática, que no surge del Cervantino o del Instituto Cultural de León, sino de una pregunta realizada por Miguel, y que por tanto están organizados para dar respuesta a las consecuencias de la que parece una pregunta inocente: ¿Por qué las mujeres sí y los hombres no?

Los primeros juguetes que construyen en los ensayos de *Quinces* exploran en las palabras y acciones qué esperas y qué podrías decir de tu propio género y del opuesto. La pregunta – ¿cómo se comporta un hombre o una mujer? – permite preguntarnos si acaso funciona; mostramos aquí otros juegos más que sirvieron para fijar reflexiones, que más adelante se convirtieron en parte del montaje.

Crear un momento de cuidado, en el que ese sistema de valores que parece abstracto y exterior, se pueda observar como íntimo y dador de forma a la vida subjetiva, permite cuestionar cómo es que las formas interiores y fuerzas externas de la Erfahrung se confunden en la Erlebnis. Facilitando la pregunta “¿Cómo estás presente en ese sistema de valores del género?” para que la respondan lxs participantes.

Estos juegos disponen el espacio de cuidado para desarrollar un “Uso creativo del sí y todos los modos de conocimiento como parte del proceso de cuidado” (Watson 2001, p. 346). Además de ese criterio, que me parece influir a las diferentes prácticas lúdicas que se utilizaron, creo reconocer diferentes funciones micro y macropolíticas, en las distintas prácticas del proceso de cuidado para hacerse consciente.

4.2.3.1. ¿Qué imágenes tenemos del género?

En el archivo físico, encontramos una guía sobre “los ejercicios de género” como los denomina el documento. Son estos primeros juegos los que tienen como intención construir una imagen colectiva de aquello que significa ser hombre o mujer. Los juegos que se realizan son lo que llamaremos el juego de los siluetazos (el juego del Racatán), el juego del tomboy y el juego de la representación.

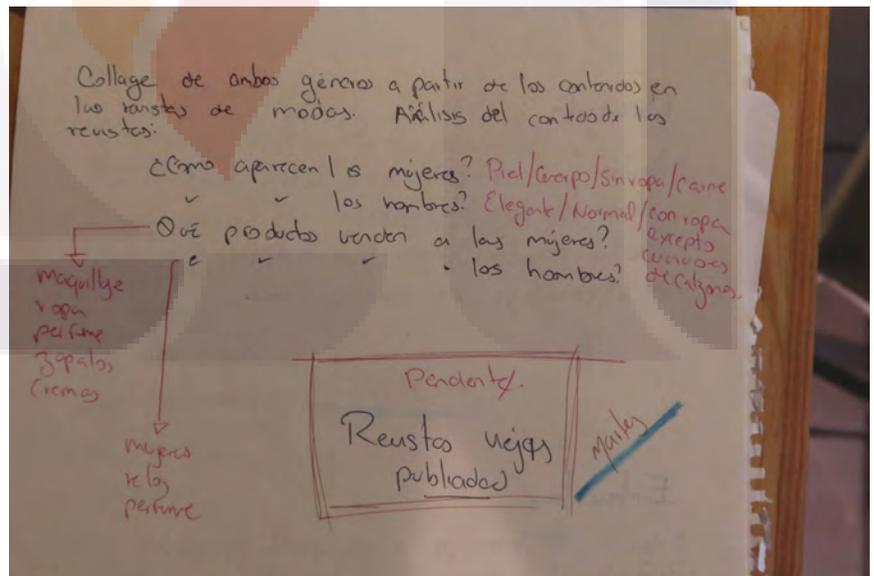
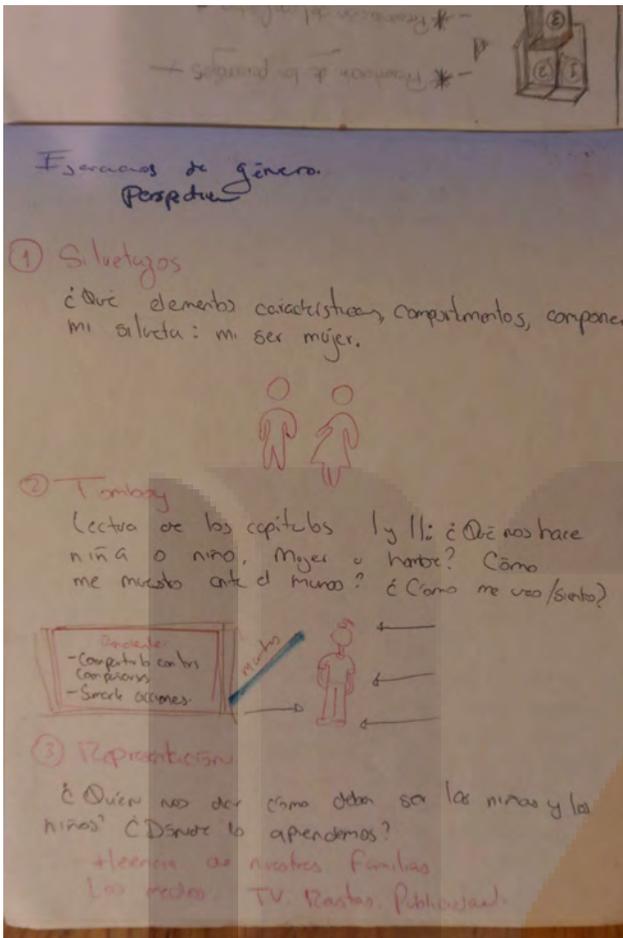


Imagen 42 – 43.

Registro de los ejercicios de género

(Archivo Físico CLA)

El juego de la representación tuvo muchas variaciones que abordaremos a detalle, pero los dos primeros juegos abren el camino para comprender la información con la que cuentan lxs niñxs y jóvenes; y apreciar la dimensión cultural con la que cuentan. Lo que podríamos llamar un diagnóstico de palabras e imágenes en torno al tema servirá para comprender la dimensión cultural en la que se encuentran lxs niñxs y jóvenes, y al mismo tiempo para dar un primer conjunto de referentes narrativos a su objeto artístico.

El juego de los siluetazos – del cual comparto en notas un enlace a vídeo que usaremos como referencia.¹¹⁷ – es el primer juego que realizan, consistió en crear a dos personajes, un hombre y una mujer, que permitieran crear una imagen clara de lo que hablamos cuando hablamos de hombres y mujeres (véase imágenes 6 y 7). La pregunta a responder es – ¿Qué elementos característicos, comportamientos, componen mi silueta: mi ser mujer? – aunque, por la naturaleza intergenérica, también existe una silueta para los hombres; cada quien coloca sus respuestas sobre los cuerpos de estos personajes; resuelta esa pregunta en las palabras escritas sobre sus cuerpos, el juego consiste en elegir tres palabras con las que te identifiques. No tienen que ser palabras de la figura que representa a tu género, sino que sean palabras que estén escritas.

En el video, podemos observar a Soledad, Lupita, Gaby, el Vena y Sara participar con sus propias opiniones sobre sí mismxs. Llama la atención cómo la afirmación más constante entre las mujeres fue *enojona* y *hacer tarea*.

¹¹⁷ El video fue construido con los archivos DSC0609 – DSC0613 del archivo digital de CLA, al cual se puede acceder desde https://drive.google.com/file/d/1QBZf39CjM0-y_pv2_0vFRgmRox5SLoqe/view (cubrí los rostros de lxs compañerxs menores de edad hasta tener una aceptación del colectivo de usar sus rostros sin estar cubiertos).

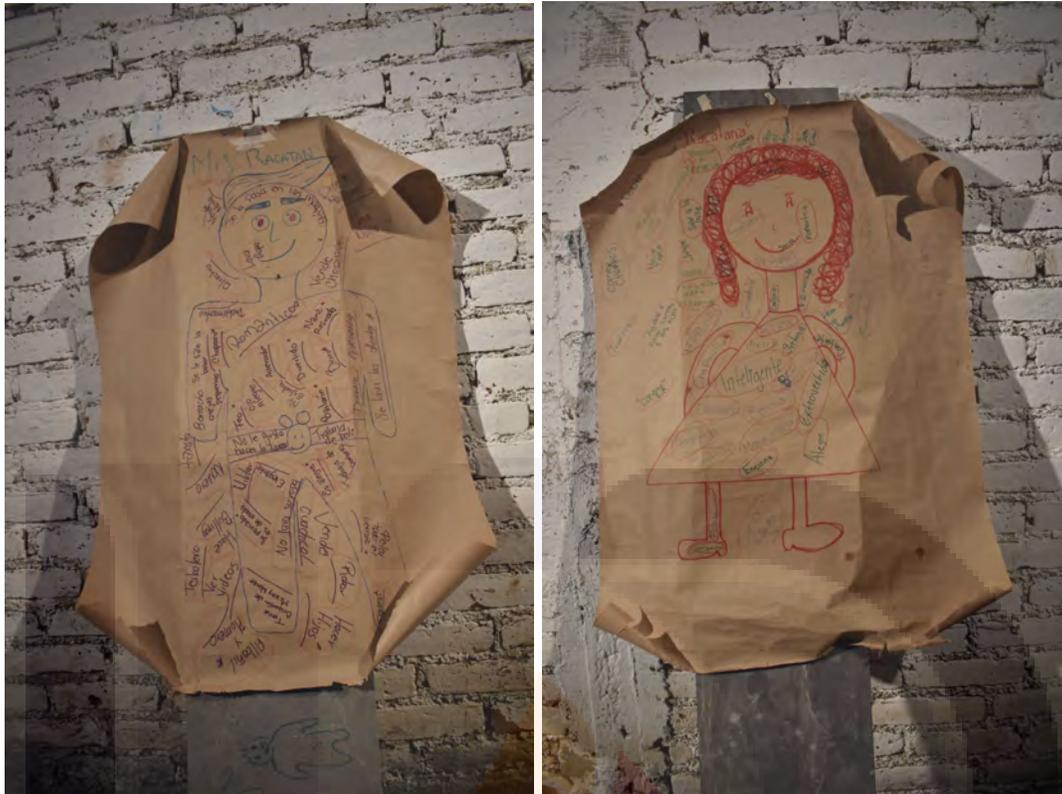


Imagen 44 – 45.

Mr. Racatan y Racatana (Archivo CLA DSC0615 DSC0616)

— . —

El 27 de diciembre de 2018, se lanzaron pelotas. Las lanzaron niños, las lanzaron niñas. El registro fotográfico es de lxs integrantes, Carla, Juande, El Vena, Sol, y alguien que no reconozco en pleno lanzamiento de una pelota. Luego vemos el registro de un juego de enviar la pelota entre dos equipos de lado a lado.

El juego del Tomboy consistió en preguntarse ¿cómo hace una niña? ¿cómo me muestro hacia el mundo? ¿Cómo me ven/siento? Como reconocerá la teórica Lisa Selin Davis, la división rosa/azul con la que se construyen acciones de género y con esto la aparición de una prohibición para las niñas de ciertas performatividades, se relaciona con la aparición de esa figura *marimacha* (Tomboy en inglés) como una mujer que decididamente rechaza su conducta como mujercita. “Mucho antes de los debates

sobre baños y binarios, las tomboys nos muestran que hay muchas formas de *hacer el género*.” (Davis 2020, p. 20 Las cursivas son del original).

En este sentido, el juego del tomboy supone comprender ¿cómo se hace el género? ¿Qué significa hacer como niña? Para lo cual, se eligió el béisbol, el lanzar una pelota, lanzarnos una pelota. En ese acto tan sencillo, ¿qué significa lanzar como niño? y ¿qué significa lanzar como niña? Aquí podemos ver los orígenes de la obra en sus dos vertientes, pensando en el cruce entre el juego y el género con que la obra será pensada, y son este tipo de juegos sencillos los que habilitan el desempeño de la pregunta principal – ¿Cómo es que la fiesta de Quince años hace género?

Realizar el acto y cuestionar, en el acto, lo que significan nuestras palabras, resulta de un valor significativo para la experiencia de acusar a alguien de “lanzar como niña”. Vemos funcionar un procedimiento micropolítico que busca reconocer las potencias concretas con las que cuentan sus integrantes, y por medio de ello crear una pregunta incómoda sobre las bases del argumento “lanzas como niña” desde un espacio de “enseñanza-aprendizaje que atienda la unidad del ser” (Watson 2001, p. 347); creando un espacio para contrastar nuestras palabras con nuestras acciones, como un modo de *darle importancia* (*Caring about* en la interpretación que hace Tronto 1990) al problema que la pregunta de Miguel abre.

No existe registro de audio o video sobre esas primeras respuestas, sólo quedan estas postales.





Imágenes 46 – 48.

Juegos de Pelota

(Archivo CLA DSC_0148 DSC_0152 DSC_0154)

Decíamos con Watson (2001, pp. 346-347) que uno de los factores de cuidado radica en estar auténticamente presentes, habilitando y sosteniendo el profundo sistema de valores y vida subjetiva de sí mismx y de aquel(la)-siendo-cuidadx, y me parece que el juego habilita dicho factor, problematizando la *intuición* de lo que ese sistema y esa vida subjetiva significan.

Al abrir una pequeña ventana de riesgo que lxs participantes pueden o no asumir sobre si acaso puedes usar palabras que representan al otro género, el ejercicio abre un lugar para reconocer los sitios ‘fuera de lugar’ como sitios de insurgencia personal, esto significa que el taller asume que hay algo que antecede al ejercicio escénico y es con ese algo con el que trabajará. De aquí que el mecanismo diagnóstico no dote de información a la coordinación administrativa, sino a la comunidad teatral.

En este gesto podemos apreciar una condición del trabajo de CLA, al reconocer que el proyecto requiere estar imbricado a la vida de sus integrantes, no desconectan la actividad de realización escénica del procedimiento social de pensar las imágenes del género. La realización escénica es el procedimiento social.

La primera parte de este procedimiento es el reconocimiento de que el género es una realización escénica, se hace, se performa y nos compete, nos corresponde, como espectadores y como actantes. Esto es un procedimiento para *darle importancia* (Tronto 1993, p. 106) al tema compartido del género.

En el marco de la discusión sobre ¿cómo se puede pensar la sostenibilidad de un proyecto escénico? La afirmación debe hacernos comprender que no se pueden crear indicadores que asuman la existencia de un ‘doble discurso’ que separe artificialmente el quehacer social y escénico. Hay que pensar que los indicadores deben ser dinámicos y configurados en torno a esta primera etapa de *darle importancia a un tema surgido desde la comunidad teatral, concibiendo el universo cultural en el que se encuentran involucradxs como integrantes de una comunidad, en palabras y acciones*. La creación de metas para el desarrollo o la sostenibilidad deben ser pensadas en este primer momento larvario, donde las preguntas se han adquirido y experimentado.

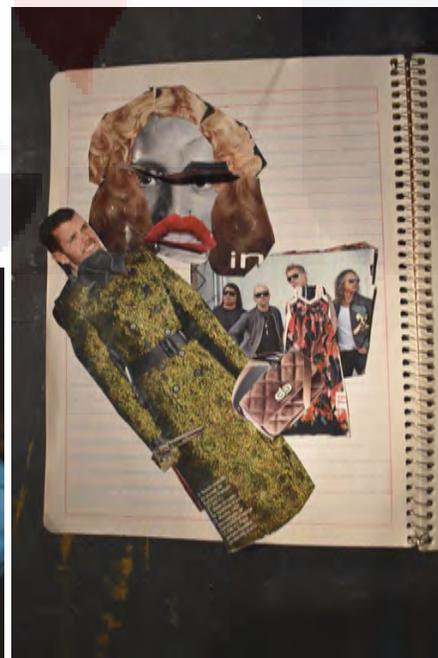
4.2.3.2. Prácticas de libertad en el espacio de composición.

De esta creación de espacios, se encauza el trabajo a la experimentación de un grupo de juegos – el *collage*, el *Chismografo* y *¿Dónde te ves en 10 años?*– donde la finalidad es crear un campo presente que habilite y sostenga el juego y construcción de la vida subjetiva de lxs participantes (Watson 2001, pp. 347); por lo que se enfoca en crear las condiciones de *anunciamento* de su propia insurgencia, dentro de un sistema cultural, reconocido por ellxs mismxs (Rolnik 2019, p. 131).

Ya diagnosticado en el cuerpo y en la escena los mecanismos culturales que operan en su discurso y performatividad como mecánicas para la identidad; y en el mismo camino de los juegos anteriores, el ejercicio de collage que se realizó el 2 de enero de 2019, refrasea la intención de crear un espacio para jugar con ese universo cultural descubierto, con el cual desarrollar una identidad de género libre, a partir de la recolección de las imágenes que exhiben las revistas sobre aquello que es un hombre y una mujer.

Como podemos observar en el registro que tenemos de los collages, los resultados son variados y sólo comparten la indicación de intercambiar cuerpos femeninos con rostros masculinos. El collage ofrece un siguiente espacio de experimentación radical libre, pues la consigna no enfoca una regla estricta de ejecución sino en un juego *fuera de lugar*. Crear un espacio para lo que no ha tenido lugar.

Pudiera parecer que el collage pertenece temáticamente al apartado anterior pues también expone a lxs participantes a un universo cultural visual que les involucra, pero el hecho de ser el primer desarrollo de una práctica de libertad dentro del espacio compositivo le hace valioso para observar ese modo sutil de exploración.



Imágenes 49 – 52.

Registros de la actividad

(Archivo CLA DSC_0004, DSC_0020, DSC_0026, DSC_0032)



Imagen 53.

Registro de los Collages

(Archivo CLA IMG_1733)

— . —

Ahora, en el juego del chismógrafo se le permite a lxs jóvenes crear y comprender sus propias afirmaciones estadísticas, por medio de una experimentación donde se propone pensar en lo que significa “enfrentar los datos duros”, y cómo se crean las estadísticas y aquello que predicen de su colonia y de ellxs, y cómo se compone esta afirmación.

Al realizar el chismógrafo para compartir con sus diferentes compañerxs de salón, una de las partes más importante de este trabajo son las horas dedicadas a reflexionar sobre la información que

querían obtener de ellos y cómo respetar su intimidad, del cual comparto el registro con el que se cuenta.

En el video DSC_0119, podemos observar el trabajo de planeación de las preguntas y la forma en la que este se socializa entre Alondra, Sol, Sara, Ana, Miguel, Cuauhtémoc y brevemente Miriam.

En el video se llegan a varios acuerdos: Se debate sobre los porqués de ciertas preguntas, pero se acepta que no deben ser demasiadas preguntas por el ¿por qué?, Sol señala que si son muchas “se van a aburrir”. Sara plantea que habría dos versiones, porque para el momento Ana y Alondra aún se encontraban en 6° de primaria, y se refiere por un lado a las preguntas por el alcohol, el tabaco y las drogas y por otro a las preguntas de sexualidad.

Respecto a las preguntas sobre el alcohol, el tabaco y las drogas, se plantea que no es para buscar encontrar gente *locochona*, sino para reconocer cómo existe ese tema en sus escuelas, pero hay una duda que le surge a Sara -¿Sí las contestarías [esas preguntas]?- Field enumera los motivos por los que cree que es complicado:

Pues de alguna otra forma, no, así como que unos sí van a poner así como que la verdad diciendo -pues yo esto- pero otro es así como que mentira, porque van a decir así como que -ay, no manches, mi compañera lo va a leer, y va a decir ya fumó, o va a decirle a la maestra- o cosas así, muy, o sea, muchas cosas que se te vienen a la cabeza de la misma persona que está contestando. Y si es así como que chin, ¿qué hago?

Cuauhtémoc plantea radicalmente -¿Y si no ponemos la pregunta de cuál es tu nombre?- Después de charlar sobre el tema y acordar que lo mejor es que sea anónimo. Sol se pregunta -¿no podemos escribir en una hoja que nadie tenga más que nosotros, los que vamos a tener el chismógrafo, los nombres de esas personas?- lo que le permite a Sara plantear la función que cumple el instrumento.

Responde Sara,

Eso está bueno, pero ¿para qué te serviría tener los nombres? (...) piensan que de todo lo que nos arroje este chismógrafo, pues vamos a hacer el texto de la obra, vamos a poder decir esas

verdades, de no solamente a mi Field que tengo 19 me ha pasado, sino todas estas verdades que otras personas nos van a decir. Entonces lo de menos es el nombre, porque al público no le va a importar Juanito Pérez o Zulema González. No importa.

El chismógrafo desde el anonimato se permite ser un instrumento de toma de conciencia, como una forma de estar patentemente presente en la experiencia de esta juventud, es usando nuestros términos un instrumento para el acto; si no sólo se discute la verdad que reconoce una persona, sino se construye una verdad que compartimos porque podemos constatar como constante. Esta reflexión habilita pensar al chismógrafo como mecanismo que encuadra el objeto del que nos queremos hacer cargo cuando hablemos del cuidado, es decir, escenifica en la estadística, chismógrafo, los encuadres que tiene que dársele a esas otras afirmaciones en la determinación de nuestra propia verdad.

En el video, se continúa leyendo las preguntas y cuando Ana lee la pregunta –¿Has tenido relaciones sexuales?– algo le incomoda, y aunque en el video está fuera de cuadro, Cuauhtémoc la escucha y detiene la charla.

Cuauhtémoc: Esperen, esperen, Ana tiene el...

Ana: El de acá, el de...

Field: ¿Has usado?

Ana: No, ¿has tenido relaciones?

Field: ¿Tú qué piensas? Da tu punto de vista de por qué no quieres esa pregunta.

Sara: Como que a esa edad...

Ana: Mis compañeros no contestarían eso.

Alondra: No, es que muchos niños, no... No sé bien...

Algo sucede fuera de foco que distrae la atención, –pinches chamacas– dice una de las presentes, y las risas disipan la atención; se alcanza a escuchar una parte de la respuesta de Ana antes de que termine el video –Contestarían mentiras, no contestarían la verdad–. Que es otra de las posibilidades al pensar en

la posición del otrx, saber cuando mentirán. El video termina ahí, justo en el reconocimiento de ese proceso desde el trabajo de diseñar el chismógrafo.

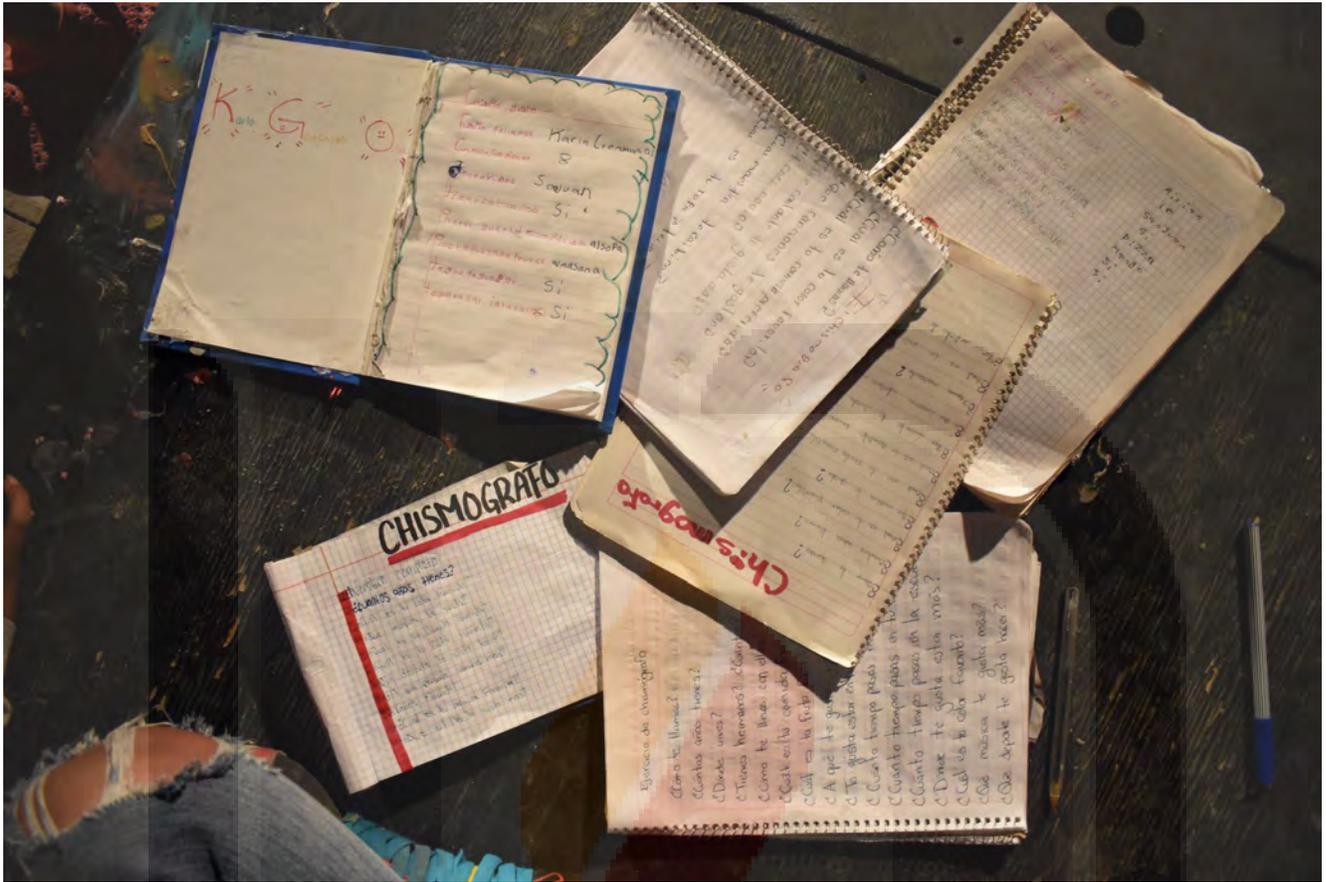


Imagen 54.

Registro de Memoria del Chismógrafo

(Archivo CLA DSC_0069)

El vena



El participante conocido como *Vena* deja de participar después de varios ensayos, aún en mayo 2019 se le puede ver en un par de sesiones. Su partida parece estar afectada por motivos externos, sin embargo, durante el ejercicio de realizarle las preguntas del chismógrafo a lxs integrantes del colectivo, encontramos un registro de videos donde podemos reconocer algunos signos que exhiben un cierto hartazgo en el participante y donde reconocemos que fue el abandono la estrategia que eligió el integrante ante la propuesta diseñada. Cuando más adelante, Miguel plantea que sus compañeros no se quejaron de usar una crinolina en escena, vale la pena recordar que existía otra opción y es la que el Vena eligió; de igual forma, esto merece ser recordatorio de lo que Sara comenta respecto a lxs participantes, “como que todo el rato se va reinventando el mismo espacio, porque sus participantes, las y los participantes, siempre son otros todo el rato” (Charla registrada camino a San Juan).

Resulta importante que en el último registro en el que se escucha al Vena, sucede un comportamiento importante que me parece valioso traer a presencia. 26 de enero de 2019, contamos con 3 videos que sin enfocar los rostros sino solamente las manos y las hojas del chismógrafo, dejan registro de la conversación; en el primero marcado como DSC_0229 escuchamos a Sara planteándole preguntas del chismógrafo a Vena, al fondo en la radio suena glam rock, ante la pregunta de Sara – ¿Te gustaría tener hijos? – Vena guarda silencio, el requinto de la pieza de rock llega a un agudo mientras termina el video.

En el segundo video marcado como DSC_0230 Vena está bromeando con su ignorancia sobre los temas sexuales; Sara pregunta del chismógrafo – ¿Has usado métodos anticonceptivos? – a lo que Vena contesta – ¿cuáles son esos? – y cuando Sara comienza a escribir la respuesta, retreuca en tono de broma – No, sí sé, sí sé... No, no he usado –. Avanzan en las preguntas con interrupciones de Vena quien finalmente declara – Córrele que me quiero ir... – Sara asume ese ritmo en el resto de las preguntas; tanto así que en la continuación del registro en DSC_0231 y luego en DSC_0232 escuchamos a Sara insistirle después de cada pregunta con un tranquilo pero animado “rápido, rápido” y Vena apresura su respuesta; en DSC_0232, observamos un silencio patente cuando Sara suelta la pregunta – ¿Qué opinas del aborto? – a lo que Vena responde – Pues que no debería de ser, ¿no? –; después de esto, llega la hora de hacer un dibujo libre y Vena repara en la cámara y dice “ahí luego que regraben”, a lo que Sara insta a Cuauh a dejar de grabar.

Es a partir de reconocer y estar presente en la expresión de esa emoción de desánimo hacia la actividad (Watson 2001, p. 347), que la relación puede conservarse con el equipo sin llegar a un rompimiento definitivo. Es, también, apreciar que así como *hacerse cargo* “involucra el reconocimiento de que unx puede abordar estas necesidades insatisfechas” (Tronto 1993, p. 106), también significa reconocer cuando unx ya no puede, y apagar la cámara.

— . —

El juego de *¿Dónde te ves en 10 años?* servirá como mecanismo de presentación de lxs personajes/participante en la obra; pero durante su ensayo, funge como un espacio de encuentro con la diferencia y la semejanza de lo que se ha heredado en la juventud.

Resuenan de nuevo esa frase del programa de mano “La adolescencia es un viejo juego heredado de generación en generación, que nadie sabe jugar, que no tiene instructivo, pero todos inventan las reglas.”, ¿cómo era ser joven para las personas que admiras? ¿Cómo era para tus padres? Darle ese sentido de arraigo y cooperación a un acontecimiento vivido como es su propia adolescencia,

le permite al taller estimular cierta dimensión existencial de la propia vida-muerte, en su experiencia compartida (Watson 2001, p. 347).

Sobre estas actividades hay varios documentos que nos permitirán reconstruir las acciones para elaborar una imagen pensada de ellxs mismxs en presente, pasado y futuro.

En primer lugar, la consigna piensa quién es unx mismx en ese universo cultural que usamos para crear ficciones de género y juventud. Esta actividad estimula la pregunta poética sobre *¿quién eres?* (En una pregunta sobre el discurso propio y sobre la propia experiencia de dicho universo simbólico relativo al género). A esta pregunta, por ejemplo, Field contesta con un dibujo en el cual va a reconocer sus amistades, sus gustos y rasgos propios: Usa gorra, tiene una camisa favorita pues se la regaló Sara, así como unos pantalones y *converse* rotos. Se lleva bien con su madre.

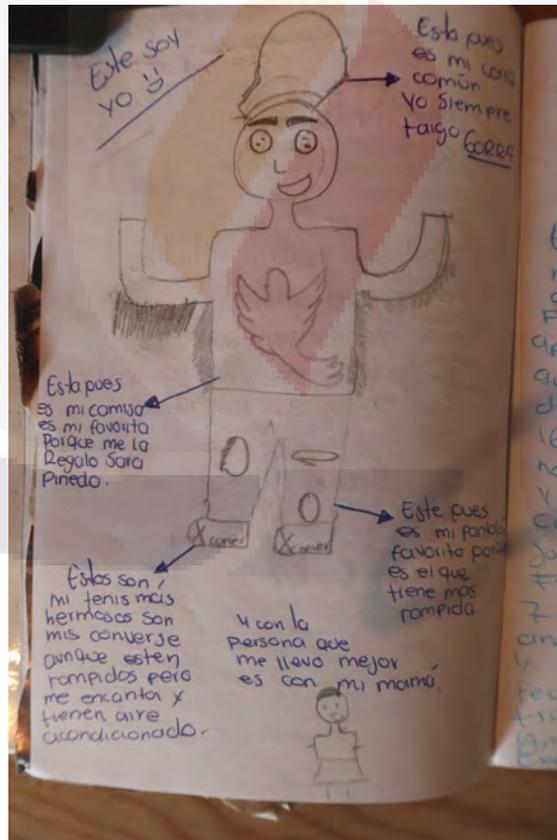


Imagen 55.
Registro del trabajo de Field
(Archivo CLA IMG_1818)

De ahí, se aborda la siguiente pregunta en la actividad que sucede el 4 de enero de 2019, en la cual se busca conocer el pasado de tus seres queridos, pero también busca situar el problema dentro del tiempo: ¿Cómo ha sido para otrxs esta experiencia? ¿Cómo ha sido para tus padres o para quienes admiras ser unx adolescente que experimenta su identidad y su género? Field elige a Jessica V., que aunque no conoce su edad es una criminóloga de quien le interesa su vida y su profesión.

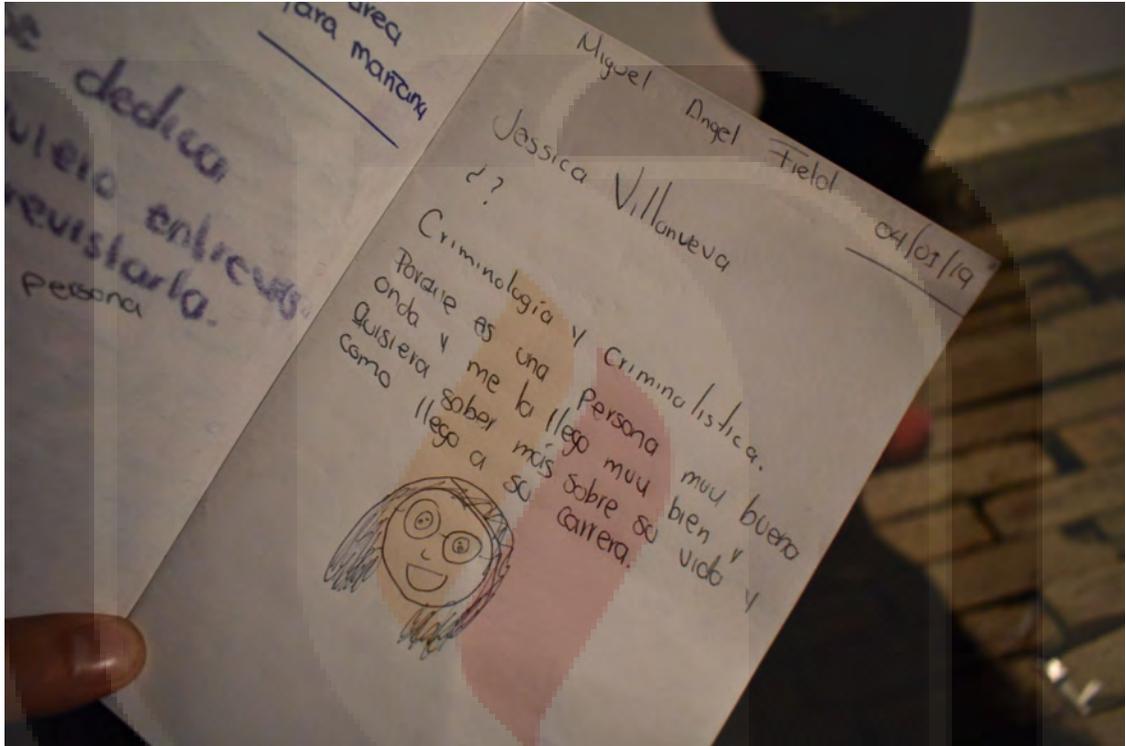


Imagen 56.

Registro de la actividad

(Archivo CLA: DSC_0073)

Sin ser prescriptivo, este motor de exploración del pasado, permite a la comunidad teatral reflexionar sobre *¿Qué pueden ser?* como pregunta situacional, tratando de construirlo desde su relación con el horizonte posible, y no desde su horizonte *normado*. Para ello, esta actividad replica la estrategia del chismógrafo donde se socializan las preguntas que se le realizarán a sus familiares y conocidxs.

Podemos ver el procedimiento brevemente en el corto video DSC_0075 con un ejemplo de este trabajo, cuando Gaby presenta a su abuela Marina quien, Gaby apunta en el pintarrón, es ama de casa y tiene 48 años. Sara expresa – Bueno, a ver, Gaby, pláticanos. Oigan, pongan atención. Gaby nos va a contar. Gaby nos va a contar a quién [va a entrevistar]. – A lo que Gaby contesta – Yo quiero entrevistar a mi abuelita porque ella sabe más de... Y yo quiero saber cómo era antes... Y me gustaría saber por qué le gustó venirse para acá a vivir. Y se dedica a ama de casa porque tiene más años... – Ahí concluye el video.

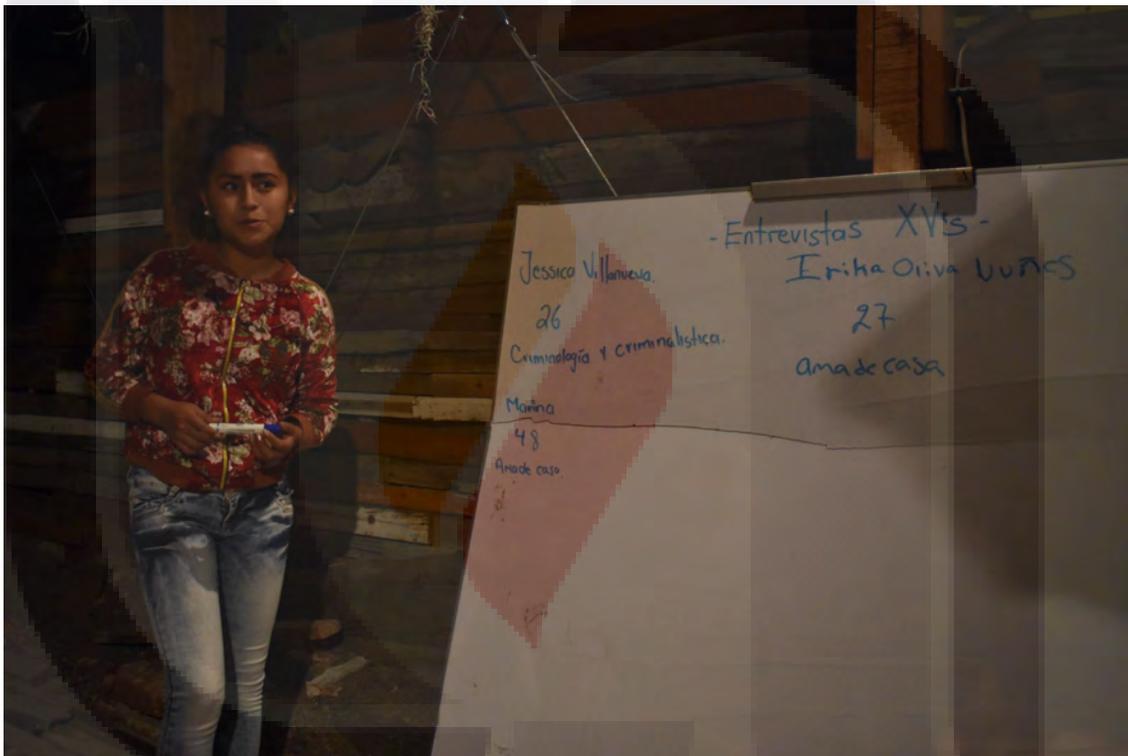


Imagen 57.

Debate sobre las entrevistas

(Archivo CLA, DSC_0076)

El proceso de comprensión de los intereses propios, va a concluir en la redacción colectiva de un grupo de cuestiones para hacer una entrevista a dichas personas. Las preguntas acordadas las enumero enseguida y se pueden ver en la imagen.

Entrevistas XV's

1. ¿Cómo se vestían antes?
2. ¿Cómo vivían antes?
3. ¿A los cuántos años se juntaron?
4. ¿A los cuántos años tuvieron hijos?
5. ¿Qué música bailaban?
6. ¿En qué tipo de banda se juntaban?
7. ¿Querían estudiar?
8. ¿Qué querían ser?
9. ¿Cuál era su sueño?
10. ¿A los cuántos años se cazaron (sic)?
11. ¿A quién admiraban?
12. ¿Tenían muchos novios/as?
13. ¿A quién envidiaban?
14. ¿A qué querían trabajar?
15. ¿Cuál era su artista favorito?
16. ¿Por qué no tuvieron hijos?
17. ¿Querías tener otro trabajo?
18. Ayudaban en las tareas de la casa?
19. ¿A los cuantos años tuvieron su primer novio?
20. ¿Te gustaría tener más hijos?
21. ¿A qué jugaban?
22. ¿Tuvieron fiesta de XV años?
23. ¿Te gustaban las mascotas?
24. ¿Te peleabas con tus padres?
25. ¿Hablaban de la sexualidad?
26. ¿Hablaban de drogas?
27. ¿Qué ha sido lo más difícil de formar una familia?
28. ¿A los cuántos años consumiste vino y cigarro?
29. ¿Cómo era el lugar donde crecieron?
30. ¿Qué consejo me darías?
31. ¿Tienen algún recuerdo de su infancia?
32. ¿Cómo era el amor antes?
33. ¿Qué les traían antes los reyes magos?
34. ¿Cuál fue tu regalo más bonito?

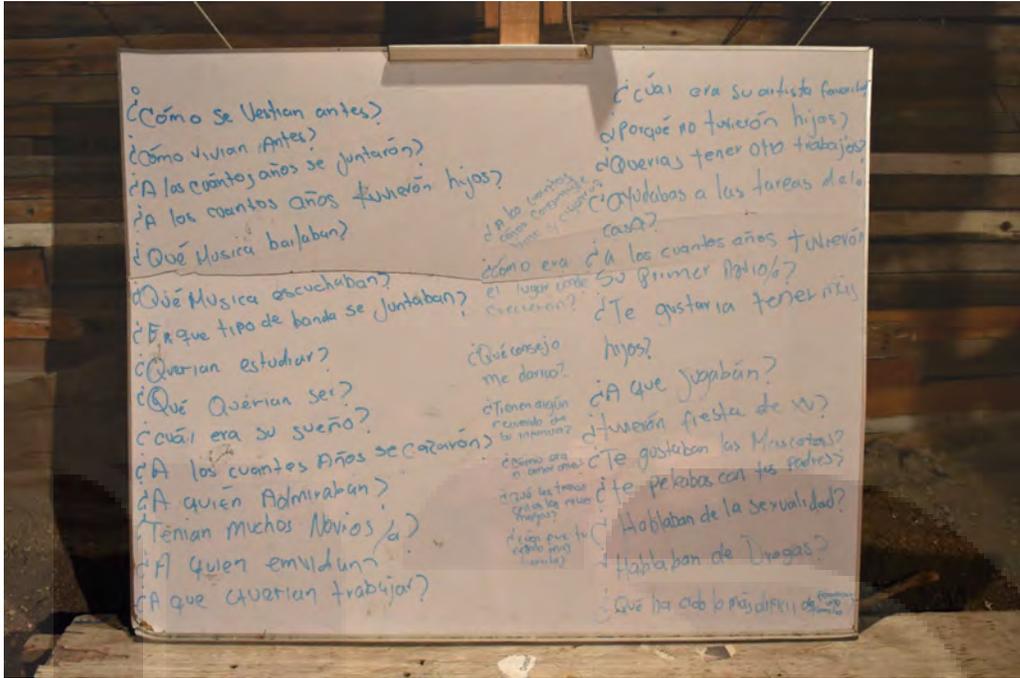


Imagen 58.

Resultado del debate sobre las preguntas

(Archivo CLA, DSC_105)

Que los procesos de composición reflexiva sucedan en la agrupación en modo colegiado, como una conversación entre pares, para localizar el horizonte propio que les permita determinar su propio desarrollo me parece importante por una experiencia que ya he narrado.

Traigo de nuevo a colación (ahora que vemos esta relación entre lo posible y lo normado, su relación con el consenso y los modos de organización de CLA) la experiencia *fuera de lugar* narrada en el apartado 3.1.2.2. la cual fue vivida durante el festival de Lxs diablxs. Luego de que algunos de los integrantes me ofrecen marihuana, y que Sara nos solicita que, mientras haya otros integrantes, no consumamos ningún tipo de droga; Diana y Sara discutieron sobre aquello que debe ser la norma y aquello que puede ser acordado respecto al consumo de drogas en el espacio de la casita. Mientras que Diana pensaba que facilitaba el problema crear una norma estricta que fuese acatada, Sara explicaba que si 6 de los 8 presentes hemos sido consumidores, ¿cómo podría imponer una norma? que lo que podía era proponer acuerdos. Ahora podemos cotejar que esto es una práctica que persiste para la

agrupación en su proceder organizativo, así como en su proceder escénico, consensuar la norma, para que sea una directriz.

Siguiendo en nuestro tema, transcribo la respuesta de Adriana, madre de tres de lxs participantes: Miriam, Abraham y Jaime, quien también participa con la agrupación en las obras *Como llegar a fuenteovejuna* y *La conquista del pan*, entrevistada por Miriam (Archivo físico de CLA, IMG_1871).

Cuando yo era niña me gustaba jugar al resorte, a la riata, pajaritos, hoyitos y al trompo, fútbol y a lo que más me gustaba jugar hacer [sic] muchacha me ponía zapatillas, vestido, bolsa y me pintaba la boca.

Cuando yo era niña yo quería ser muchacha para ponerme zapatillas, vestido, usar bolsa y pintarme la boca, pero cuando fui muchacha no me gustaban las zapatillas, ni usar bolsa y después conocí a Jaime después nos casamos y la mayor felicidad fue cuando tuve a Jaime, Abraham y Miriam y soy muy feliz aunque habeces [sic] me hacen enojar mucho pero nunca me arrepentiré de tener esta familia que tengo [en mayúsculas y en un tamaño significativamente mayor] Los amo. ⇒ [De nuevo en la letra normal] 33 años feliz y los que me faltan.

Observamos que la entrevista no se transcribe literalmente pregunta por pregunta, pero vemos la intencionalidad de conectar al participante con su pasado operando. Esta atención relajada al uso de los instrumentos que se comparten es importante, porque revela que el trabajo es tanto un proceso diagnóstico y configurativo que sucede para *la comunidad teatral* y no para el cumplimiento de un modelo prediseñado.

Finalmente, en este grupo de acciones, se le solicitó a lxs participantes que escribieran una carta donde se relatan cómo será su vida dentro de 10 años. Sabemos que esto producirá una escena en la obra, pero cabe reconocer que en este primer acercamiento, las reflexiones fueron íntimas y están construidas para darle un sitio al desarrollo de la vida íntima en la pregunta concreta de *¿quién quieres*

ser?, que les involucra en un nivel afectivo, como la carta sin nombre de autora que presentamos a continuación nos revela (Archivo físico de CLA, IMG_1708).

yo cuando estaba [sic] en el quinder [sic] me preguntaba mi maestra que cuando estuviera grande que iba a ser de grande y yo le desia [sic] que maestra o doctora pero ya cuando vas entrando piensas otras cosas

pero mis piensos son acabar mis estudios y tener una maestria y si acabara mis estudios lo terminaria como a los 21 o 22 años de edad y me da mucho gusto porque no echaría a perder mi maestria y esta carta la estoy escribiendo por que estoy ablando [sic] de mi vida.

— . —

En este proceso de creación y experimentación que busca expresar un mundo posible en insurgencia y que se concretará en la experiencia escénica que hemos descrito; estos juegos fungieron a la par como un primer taller de montaje que sirven para plantear las preguntas poéticas sobre ellxs mismxs y su dimensión de género: ¿Quién eres? (Sobre su lógica discursiva) ¿Quién puedes ser? (Sobre su lógica situacional) y ¿Quién quieres ser? (Sobre su lógica afectiva).

Es importante reconocer que el procedimiento diagnóstico revisado en estos dos primeros apartados, está diseñado por la coordinación administrativa como un laboratorio creativo donde primero se expone a la comunidad teatral a una exploración del territorio simbólico y luego se proponen mecánicas para enmarcar poéticamente los enunciados que puedan resultar de esta exploración en lxs participantes. Esta exploración les involucra emocional e identitariamente y les evidencia la necesidad de involucrarse en la reflexión, creando dos acciones de cuidado que lxs participantes pueden o no aceptar, aquel de darle relevancia al tema en su experiencia de vida, y el de decidir sobre y hasta dónde pueden hacerse cargo de esa experiencia que es su vida.

Aquí, vale la pena, pensar en la libertad y cuidado que se ponen en el espacio escénico por medio del juego del "yo nunca nunca". El juego consiste en decir algo que alguien de lxs presentes

haya hecho, pero haciendo una doble negación, de forma que en primer y distraído término parezca que nos encontramos ante una negación simple. El no es al “yo no”, para dar como lugar un sí.

En la obra, en los juegos que se realizan en ensayos, el juego sirve para hablar sobre los propios modos en los que sus integrantes han realizado u observado acciones que limitan la libertad de otras personas por medio de los criterios del género. ¿Cómo has impuesto tú las prácticas y violencias de género?

Crear dicho espacio de denegación - sí, pero no -, un espacio de ambigüedad que facilita mirar tus palabras como un campo de sentido en el que otrxs entran o no, permite sentir la propia violencia de género lejos de una confesión discursiva; haciéndola sobre todo, un reconocimiento mutuo de los espacios que construimos, tal cual los construimos.

4.2.4. Lecturas tácticamente *fuera de lugar*

En este apartado hablaremos de los minitalleres de distintas personas que se involucran desde el ámbito artístico, y que son convocadas por la coordinación administrativa con el fin de aportar conocimientos con los que no cuenta la comunidad teatral; de ese modo, se tiene la visita de Brian, Cristian, Dinorah y Mez, que situarán las primeras actividades en un territorio distinto al cotidiano, que les estimule a la creación y experimentación.

Usamos la visita a la colonia entre el 13 y el 19 de mayo de lxs chilenxs Brian Smith Hudson y Cristian Aravena, activistas cuir e investigadorxs de las performatividades de movimientos y disidencias sexuales, para reconocer cómo es que nuevos conocimientos aún sin procesar, tanto por la coordinación administrativa como por la coordinación artística, se suman al trabajo escénico de la agrupación, en búsqueda de resolver ciertas necesidades.

Su taller comienza con actividades físicas para estimular un ritmo común con la actividad de lanzarse la pelota. Para después volverse una actividad reflexiva sobre qué es y en qué consiste la fiesta

de XV años, lamentablemente el documento que se aprecia en las fotos y videos no se conserva físicamente (vease sig imagen); sin embargo se conserva la siguiente conversación en el video DSC_0020:



Imagen 59.

Debate sobre la forma del ritual de XV años.

(Archivo CLA, DSC_0016)

Field: ... Cuando la mujer cumplía sus 15 años se refería a que tú llegabas como a conocer a tu nueva hija. ¡No! Dabas a conocer a tu hija, como si tú ya le dabas a conocer a la sociedad que tu hija ya era grande, que ya tendrían que ir por ella para que se casara con él.

Cristian: Ir por ella... ¿Quién?

Jaime: Pues, los novios...

Field: No, las mismas personas de la sociedad así como – tú, eh, van a presentar – en los tiempos de antes – van a presentar a una mujer, ya la pasaban así por toda la calle así. Ps ps.. Y tú la ves esa es la señal de que ya es adolescente y tú ya tienes el permiso de ir por ella; como si la estuvieras vendiendo.

Brian y Cristian: Órale.

Field: Así se utilizaba antes. Entonces, por eso nada más se hace común en las mujeres hasta ahorita, porque la generación sigue así y se hace más común en mujeres, porque en los hombres nunca se hizo eso, los hombres eran los que iban por las mujeres, entonces por eso no es común en los hombres.

Cristian: Pero... Ya, los... Ya, ya, okay, ¿Y qué piensan ustedes hoy en día? ¿Como por qué tiene ese vestido? ¿Por qué tiene la corona? ¿Por qué se celebran los 15 hoy en día? ¿Por qué...

Jaime: [INAUDIBLE]

Cristian: ¿Porque qué? No, dígalo, dígalo.

Jaime: Es que ya se pueden casar.

Sara: Ya pueden ir por ella, dijo.

Cristian: Ya pueden ir por ella o ya se puede casar.

Sara: Pero les puedo preguntar, osea, ¿ustedes cuando ven una quinceañera de verdad piensan que ya se puede casar?

Ana: No

(Alondra niega con la cabeza)

Sara: (A Soledad) Ve a tu hermana [Fernanda], va a cumplir 15 años. ¿Tú crees que ya, tu hermana se puede casar?

Soledad: No.

Jaime: Antes sí, se llegaban a casar desde los doce.

Field: Pues sí, como ahora ya las tensiones como que ya van cambiando las cosas; entonces ya no es como de que “ay, ya, ya, ya se puede casar”, sino las mismas generaciones van cambiando... (Un gesto de Cristian distrae a Field) Bueno y ya siguen así como cambiando las generaciones. Entonces ya ves

como así se hace sus XV nada más... A lo mejor y es como, pues sí es lo mismo, es como cuando le hacen los 15 a la mujer que hace, les contrata su limusina, todo. ¿Y qué hacen? La llevan por todo el camino. (Sara y Jaime se ríen)

Jaime: Una limusina no.

Field: Bueno, no limusina, o sea, un carro, en lo que sea, pero ¿qué hacen? Siempre la sacan de su casa. Y ¿a dónde se va? A misa. Todos se dan cuenta que la mujer ya, bueno que la persona ya cumplió quince años; pero ya no es más común de decir ah, ya voy a ir por ella porque ya son quince años, ya es como – Ah, sí, esos quince y ya.

Sara: ¿No ha tocado quinceañeras como que se casen como casi casi cumpliendo 15?

Sol: No, sólo que se embaracen.

Field: Hay algunas. Ajá, solo que se embaracen después como a la semana o a las dos semanas.

Cristian (visiblemente sorprendido): ¿A la semana?

Sara: ¿pero a la semana?

Cristian: Ya esto es muy parecido a lo que pasaba...

Field: Yo tenía una amiga que tuvo sus quince años y a la semana se embarazó.

Sara: Pero fíjate, entonces, tú estabas diciendo que una cosa es ir por ella y casarse y lo que dices es no, claro que ya no se casan. No se casan, pero, pero están saliendo embarazadas.

Field: Es como si se casaran, se juntan pues.

Sara: Entonces lo que estás ofreciendo no es el matrimonio.

Cristian: ¿Qué es lo que se está ofreciendo?

Un silencio se extiende entre lxs participantes y se llega a la conclusión, de que las cosas no han cambiado tanto. Hay dos discusiones importantes que debemos tener con este documento del archivo, lo primero es que la reflexión comienza de un ejercicio de literalidad, comprendamos de eso lo que literalmente se está queriendo decir con una fiesta de XV años, el orden del discurso aparece como una comanda hacia las vidas femeninas: Entregarse para la reproducción de la especie. La temática necesita

venir de ese espacio de literalidad que puede vulnerar a algunxs, para que se pueda encauzar a la experiencia personal como huella de la experiencia social.

La táctica de literalidad da herramientas para la dislocación del lugar de enunciación que la obra a tratado continuamente de hacer; uno de los resultados serán los ejercicios de cambio de género, en la escena en los vestidos de quinceañeras y las panzas de embarazadas que los hombres en escena se colocarán. Son estas lecturas desubicadas, las que le permiten al taller no ensimismarse en un *inconsciente colectivo predeterminado*, y en su lugar, abrir huecos en el relato cotidiano, que permitan espacio para mover los inconscientes y crear una colectividad experimentada desde sus diferencias, desacuerdos y encuentros.

También quiero que reconozcamos la planeación estratégica que introduce la presencia de Cristian y Brian: Dos personas militantes del movimiento lgbt+, en un taller organizado por la coordinación administrativa, aportan herramientas para reconstruir de nuevo, con la coordinación artística, el orden del discurso de la fiesta de Quince Años. La aceptación de voces que no perteneces a la colonia ni a la coordinación administrativa aportan a la táctica de dislocación del sitio escénico, para apreciar la exploración colectiva en términos no previstos, desde las habilidades de la comunidad, del problema común.

Estas lecturas que *no pertenecen* a San Juan de Abajo, pero que pueden pertenecer a Colectivo Lxs de Abajo, *lecturas fuera de lugar*, permiten un sitio donde exista la cooperación con otras vidas que pueden parecer *ajenas*, al permitir mirar otra vez las preguntas propias desde un *resonar de inconscientes sobre una temática afín*. Recordando lo dicho en el capítulo 3, la práctica micropolítica y sus criterios de cooperación conllevan la resonancia de inconscientes en torno a las luchas sobre el sostenimiento de la vida. pues no se busca la creación de identidades públicas, como la consolidación de un bienestar para las vidas vividas. Esto le otorga al espacio escénico una función más amplia en la exploración de las posibles formas de cuidado por medio del proceso creativo.

La arquitectura de una pirámide de voluntades

Referencia: <https://www.youtube.com/watch?v=apLDQWNsyPO&>

En la obra “Presente... No nos llamen futuro” (2021), trabajada por la agrupación para dar lugar a las inquietudes de las juventudes de la colonia sobre si su presencia en la escuela es valiosa o significativa, pudimos encontrar un suceso profundamente interesante, en su presentación para el Festival Internacional Cervantino que nos sirve como un concepto interesante de cómo se organiza el cuidado en el espacio público:

Durante el final de la obra, después de que Axel (Hermano menor de Danna y sobrino de Furcio) cante junto a Furcio un rap, el trabajo escénico concluye con la construcción de una pirámide hecha con bancas escolares que han servido durante la función como elementos variados de escenografía. Construir la pirámide requiere de una atención constante y de la disposición de poner el cuerpo al servicio de un proyecto común – construir la pirámide. Esta disposición de sus corporalidades me parece fundamental para entender las prácticas que hemos revisado en la construcción y desarrollo de los talleres: En lugar de tomar decisiones excluyentes, donde sólo la voluntad individual tiene lugar, se acepta la cooperación e integración de los cuerpos como modo de hacer aparecer un objeto distinto que así como lo es la pirámide, lo fue la obra que está concluyendo.

En un momento de la construcción, una de las sillas se desacomodó y parece colapsar sobre las demás, ante esto, la coordinadora administrativa, Sara, entra de entre el público a realizar un acto de protección y pone la fuerza, la mano y el cuerpo para detener el trayecto de la silla. Sin embargo, la estructura se ve amenazada por el golpe que ha generado una desestabilización general, vemos en la escena cómo lxs muchachxs van sumando sus manos en los diferentes lugares de riesgo, creando una segunda estructura lateral construida que podemos reconocer como una práctica colectiva que formaliza escénicamente algunas de las cosas que hemos reconstruido al analizar el taller del colectivo: No se pueden resolver los riesgos de la escena sólo fortaleciendo la figura de la coordinación

administrativa, sino que es necesario construir una red de manos, de cooperaciones, cuya finalidad sea el sostenimiento del proceso escénico que se construye.

4.2.5. Recapitulación

Si en el primer apartado de este capítulo pudimos apreciar cómo es que se dispuso por primera vez un espacio emancipado de trabajo escénico, donde el taller fungió de manera radical como espacio de libertad; la experiencia de *Quinces* nos permite ver el modo de uso de esos espacios cuando la coordinación artística se siente cómoda usándoles.

Al tener como meta mucho más clara crear unidades de sentido cuya finalidad sea hablar sobre un problema que afecta a cada integrante de manera diferente – El uso y presencia del *género* en su vida –, los resultados poéticos que se obtienen del debate de ese problema, resultan mucho más palpablemente originados desde un territorio escénico que ha fortalecido a sus integrantes.

El Colectivo, en *La Ciudad*, tenía como función disponer un espacio de trabajo común, que permitiese el asalto de las experiencias artísticas locales en la configuración pública de un escenario teatal. Para *Quinces*, se busca usar dicho espacio en común para habilitar preguntas y respuestas donde “asistir con las necesidades básicas” de una comunidad “con la conciencia intencional de cuidado, administrando los “cuidados humanos esenciales”” (Watson 2000, p. 247).

Apreciando las constantes discursivas que tienen sus integrantes en primer lugar, la obra sitúa a la coordinación artística en relación con esos discursos, y permite a los cuerpos vivos debatir las cualidades de esas relaciones. ¿Qué significa que tu cuerpo esté construido de acuerdo a tu género? ¿Cómo se experimenta?

Si observamos que la respuesta puede ser variada, como en el caso de Sol quien tuvo su fiesta de Quince años en 2019, sin que las reflexiones potentes que analiza la obra la desanimaran de su decisión, quisiera que reconozcamos que la obra no es un aleccionamiento sobre un “mal suceso”

dentro del sistema mundo que comparte la comunidad teatral, sino el entrenamiento escénico de una conciencia acordada sobre la función que esta fiesta tiene sobre la vida de lxs integrantes.

La mecánica que hemos relatado reconoce la habilidad del escenario de producir conocimiento que tiene lugar y condiciones de comprensión sólo en el recinto del escenario, y la aprovecha a favor de las intenciones expresivas de la agrupación, así como de las intenciones reflexivas que radican en el fondo.



Conclusiones

En 1969, Carol Hanisch declaraba que “lo personal es político”, argumentando que las experiencias de opresión íntimas de las mujeres también están afectadas por las estructuras políticas en las que se sitúan las experiencias íntimas. Esta definición ha sido puesta en contexto por las diferentes prácticas escénicas comunitarias que se han realizado con apoyos institucionales en México en las primeras décadas del siglo XXI. El contexto que han permitido visualizar es que el enfoque no sólo va de la práctica macropolítica hacia lo micropolítico, sino que las actividades micropolíticas también permiten visualizar una forma concreta de práctica macropolítica.

Hemos analizado para ello a un caso de teatro comunitario de la ciudad de León, Guanajuato, en la colonia San Juan de Abajo, el cual no surge de una iniciativa local, sino que es propuesto como inserción por un programa político cultural de medio alcance como lo es el Festival Internacional Cervantino: Colectivo Lxs de Abajo. Sin embargo, su sostenimiento por siete años al interior de la colonia ha ido más allá de un programa político cultural, y con todas las dificultades que esto produjo, nos permite obtener información variada sobre los mecanismos de consolidación y construcción de una agrupación de teatro comunitario.

Los retos para construir esa comunidad-otra son muchos: Diversificar los sitios de obtención de recursos cuando el colectivo ha visto los recursos del FIC retrasarse, descolocar y finalmente desaparecer el proyecto Ruelas; trasladar el recinto de ensayo y encuentro cada cierto tiempo, respondiendo con ello al problema íntimo de territorios disputados por los vecinos y la desconfianza de perder un puño de tierra por otros habitantes; ver cómo cambian varios de sus integrantes por la violencia, el desinterés o la oposición a los ideales diseñados por la nueva comunidad-otra, pero construyendo un grupo estable que no depende exclusivamente del apoyo institucional, haciendo que el carácter de la agrupación sea distinto del de una dependencia de una instancia gubernamental.

Nuestro recorrido nos permite obtener información variada sobre los mecanismos de consolidación y construcción de la tarea escénica de la comunidad teatral dentro de un programa artístico comunitario. Este trabajo ha buscado metodológicamente descentrar algunas ideas predeterminadas en el análisis del teatro comunitario, buscando desligarse de relatos milenaristas y de narrativas redentoras. Hacer el tema del taller comunitario un proceso cognitivo acerca del acto (la performance, la escenificación) de hacer comunidad y no un ejercicio artístico que realiza la comunidad ya dada para acceder al mundo teatral, nos permite mirar a las prácticas del taller como formas epistemológicas inéditas, que deben ser atendidas asumiendo que han sido el ruido de fondo entre los márgenes de otras prácticas ya determinadas: No es arte ni activismo social ni recurso didáctico, es un conocimiento inédito para el que hemos tenido que aprender a escuchar desde una perspectiva micropolítica.

La escena es un sitio donde poder localizar los saberes-del-cuerpo y construye condiciones de conocimiento que sólo pueden encarnarse en el espacio escénico y que se entiende gracias y a través del espacio escénico; la escena es de este modo un espacio de aprendizaje que requiere de ciertas cualidades para continuar, sostenerse y repararse. La escena es un espacio que como otros debe ser cuidado.

Reconocer las formas corporales en las que una comunidad imaginada está dispuesta a poner y crear su cuerpo para que no se caiga un espacio que construyeron ellxs mismxs, nos permite resonar para tratar de aprender esos saberes-del-cuerpo para encontrar respuesta a los modos y motivos en los que un espacio escénico requiere ser experimentado por medio de una reflexión de cuidado; esta tesis tiene como finalidad comprender las acciones que sostienen al espacio escénico como tal en las prácticas del Teatro Comunitario de comienzos del siglo XXI, en México y Latinoamérica. Quisimos pensar en el discurso que les sostiene y la huella planeada que deja su existencia en el archivo de una agrupación teatral comunitaria llamada Colectivo Lxs de Abajo.

En la experiencia del Colectivo, pudimos observar un trabajo para constituir un espacio escénico que permita dialogar sobre múltiples formas del cuidado, en las múltiples insurgencias micropolíticas donde el cuidado requiere manifestarse. La finalidad de esta escena no es sorprender o innovar en el relato legitimador de un círculo del arte como agente cultural macropolítico, ni cumplir con criterios cuantificables pero con poca precisión estadística, como los que figuran en los modelos de evaluación del estado; sino que la finalidad es realizar una práctica pública de aprendizaje de saberes-del-cuerpo, en una fluida arquitectura acordada de fuerzas que dispone un espacio de confianza donde lxs integrantes estén dispuestxs a cargar con las emociones positivas y negativas, que pueden surgir en este espacio.

El espacio está organizado micropolíticamente, lo que significa que no opera con la finalidad de encarnar la revuelta (aunque tenga la potencia y en la obra *Como llegar a fuenteovejuna* el Colectivo la haya ejercido en escena para encarnarla), sino que su operatividad micropolítica radica en habilitar acciones que reconozcan la participación en el sostenimiento de la vida de lxs otrxs. Si en *La Ciudad* las acciones habilitadas se encuentran en el asalto de las artes y los juegos locales al escenario; para *Quince*s (Y más tarde en *Presente, no nos llamen futuro* y *La conquista del pan*) se habilitan preguntas de la comunidad sobre su sexualidad, sobre su lugar en la vida íntima, escolar o laboral.

Esta afirmación sobre la construcción de comunidad como una tarea escénica es una de las primeras conclusiones de esta tesis, tal tarea invierte (cui rifica) la forma institucionalizada con la que se abordan este tipo de investigaciones sobre teatro en comunidades, siendo la más usual considerar que el teatro comunitario se hace en una comunidad dada, lo hace una comunidad dada, y aventura, en cambio, la idea de que el teatro comunitario escenifica la posibilidad de una comunidad-otra dentro de una comunidad.

No declaro esto desde mi perspectiva personal, ni desde las declaraciones de sus miembros, sino a través de la revisión de archivo de la agrupación Colectivo Lxs de Abajo. Dicho archivo nos permite reconocer diferencias significativas en la construcción, proyección y sostenimiento de un taller de

teatro comunitario, que tienen que ser el sustrato o la base para analizar metódicamente las prácticas avaladas o no, financiadas o no por un sistema gubernamental.

La organización del ‘espacio escénico’ que se volverá ‘espacio común’, desde un primer análisis psicogeográfico de la colonia (Larios 2018), a través del mapeo, la deriva, la toma por asalto del espacio escénico para hacer aparecer los *ruido de fondo* – Como el torneo de caicos o el campo de tiro que forman parte de *La Ciudad* – habilita a la primera obra de CLA, *La Ciudad*, a crear condiciones mínimas de mutua escucha donde bandas de diferentes zonas de la colonia (que aún se encuentran en conflicto ahora) pudieron limar diferencias y crear de manera efímera acuerdos que permitieron el reconocimiento de una identidad en tránsito.

Que esto construya ambientes sanadores a distintos niveles (Watson 2000) no depende de *Un Colectivo* – como coordinación administrativa –, sino de un debate continuo entre sus participantes, denominadxs coordinación artística, para crear el ‘espacio común’ que hemos denominado *comunidad teatral*.

Una de las conclusiones importantes que debemos sacar de esta investigación es que el trabajo de cooperación y operación que propone este proyecto de teatro comunitario, tienen como primer encauzamiento la creación de un sitio de cuestionamiento y experimentación abierta de esos conceptos que denominamos comunidad. Elaborando posibilidades de mutua atención y escucha desde un análisis afectivo y situacional que las dota de cierta cualidad poética, de ahí que hayamos decidido denominarlas *Poéticas del Cuidado*.

Esto lo observamos a partir del trabajo inicial que es *La Ciudad*, el cual se comporta como un trabajo previo o diagnóstico que *anarquistamente* hace uso del espacio escénico teatral, no para producir más objetos que respondan a la codificación *teatro* sino para aprender con las herramientas teatrales acerca del mutuo cuidado, lo que en el largo plazo permitió crear un interés por la ficción pública de la *comunidad teatral* que se llamó en un primer lugar Colectivo *Los de Abajo*.

Para el proyecto político que usa al Teatro como recurso (“regalo” quién sabe de quién en el discurso del teatro aplicado (Motos & Ferrandis, Nicholson 2005)), la meta de la comunidad se aprecia como construída de antemano. No se plantea operativamente un espacio de inestabilidad para las herramientas utilizadas, que permita extender las metas de un proyecto; en su lugar, hay criterios, niveles, campos que deben ser llenados como un vademecum de la evaluación comunitaria.

La reflexión más formalizada sobre las prácticas que las instituciones públicas han realizado en torno al teatro comunitario se centra en el fortalecimiento de los derechos de una comunidad ya existente, a través de reforzar mecanismos de enunciación, una estructuración identitaria, y en general una práctica ideológica que afecta a la dinámica que hemos denominado como insurgencia macropolítica. Esto se puede ver descarnadamente en el relato que hace Rosario Castellanos de su trabajo con teatro Petul que revisamos en el capítulo II.

Existe en el trabajo del colectivo Lxs de Abajo una inversión, un desenfoco que pone en primer lugar lo que suele considerarse como ruido de fondo, para obtener de ahí criterios mínimos reconocibles por la coordinación artística, que le permita operar en lo más íntimo de la relación entre sus participantes, pero desde la incertidumbre de una comunidad incompleta.

Analizando la obra de Quinces, se reconoce la planeación de la agrupación CLA, la cual se propone como tarea integral de la agrupación la construcción de una comunidad teatral cuyas reglas y prácticas deben construirse horizontalmente, siendo el cambio nominativo el primer signo observable – Ahora nos llamamos diferente, hemos construído un nuevo nombre apropiado para este ejercicio que supone diferencias – Aquí me refiero al proceso que inició con el cambio que produjo *La Ciudad*, creando de forma ficcional y efímera una identidad que es denominada *Colectivo Los de Abajo*, que cuando llega la obra de Quinces se convierte en *Colectivo Lxs de Abajo*.

Lo que pudimos reconocer como un discurso ético compartido por diferentes agrupaciones que se dedican al trabajo de arte comunitario (Arroio & Gramajo 2016, Rubio 2017, Ávila 2019, Pinedo 2020), se expone al concepto de poéticas del cuidado como horizonte de trabajo, para conceptualizar la

red de dispositivos de transferencia de poder que expresa la agrupación – y que entrecruzan territorios artísticos y éticos –, y se traza, como hipótesis y conclusión, el que CLA comparte un procedimiento afín para evitar la explotación del capital cultural comunitario por parte de la coordinación administrativa.

Al hacer un fin integral de la constitución de esta comunidad teatral, el desarrollo de las potencias de enunciación, así como de gestión, de sus integrantes; el taller de teatro comunitario hace surgir una dinámica de búsqueda de autonomía entre la coordinación administrativa y la coordinación artística. Esto se consigue desdibujando los límites discursivos de una práctica artística como es el teatro, para dar cabida a enunciaciones que suelen ser referidas como *ruido de fondo*.

La coordinación administrativa se desprende de la responsabilidad escénica, y en la obra de *Quince*, cede el camino reflexivo que toma la pregunta de Miguel, uno de sus integrantes, sobre la fiesta de Quince años, a lxs mismxs participantes, la coordinación artística. La pregunta de Miguel ha pasado de ser una nadería anecdótica que se repite en congresos y entrevistas públicas, a volverse una reflexión pública que se apropia y toma por asalto el escenario teatral.

Esta tarea no se desarrolla discursivamente, sino que podemos apreciarla en actos colectivos, conscientes, socializados y explícitos de la comunidad teatral, los cuales producen un espacio de vulneración que debe ser tratado con *cuidado*. No es que *pueda ser tratado con cuidado*, sino que estamos ante una necesidad vital para el sostenimiento de dicho espacio.

Las acciones concretas se construyen de acuerdo a una lógica situacional, afectiva y discursiva que pondera la arquitectura de fuerzas (Pinedo 2018) y la mutua vulnerabilidad (Rubio 2017) con la que se genera la comunidad teatral. Como podemos verlo en la pequeña-nada que identificamos en la obra de *Presente. No nos llamen futuro*, donde las manos de lxs participantes, organizan físicamente esa arquitectura de fuerzas para el sostenimiento del proyecto escénico en proceso.

Es esta atención discursiva, situacional y afectiva la que produce poética, como búsqueda y efímero encuentro de un equilibrio existencial; renunciando al acatamiento de cánones de belleza, o de acuerdos institucionales artísticos¹¹⁸.

Doy cuenta de estas acciones por medio de analizar el proceso de montaje y producción que tiene la obra *Quinces* en la que si bien el acto visible es la pregunta de Miguel, la negociación con el resto de integrantes de la comunidad teatral produce espacios de vulneración (lugares que algunxs de sus integrantes no están dispuestxs a habitar), que sitúa sus acciones de acuerdo a las fuerzas y afectos que están puestos en *juego*.

La búsqueda, en su lugar, está encausada hacia ciertos factores ontológicos del cuidado, tal y como hemos definido por medio de Watson (2000) los cuales son abordados como insurgencia micropolítica, de acuerdo a la interpretación de Rolnik (2019), en los diferentes momentos de ejercicio de cuidado, tal como los plantea Tronto (1990). Las acciones no se limitan al ámbito artístico, pues pueden ser productivas, creativas, laborales o éticas, dándole un rasgo interdisciplinario.

De esto nos podemos dar cuenta debido al trabajo realizado con el horno de leña, los talleres de rap y construcción de escultura, el trabajo de siembra y la cooperación física y económica de lxs diferentes integrantes de la comunidad teatral Colectivo Lxs de Abajo.

Si la causa material del taller es el recurso económico obtenido por mecanismo macropolíticos institucionales, la causa eficiente del taller es dar espacio de acción a una comunidad que aún no existe (pero que surge por asalto como ficción necesaria) y su causa final es el cuidado de dicho espacio ficcional que les pertenece y al que la comunidad teatral ha dado su esfuerzo, sus manos.

¹¹⁸ Incluyo entre esos acuerdos la glorificación a la figura del director, el ensordecimiento de las voces actorales para priorizar la voz del personaje y las consignas de distribución preciosa del trabajo escénico (Haciendo de la dirección, dramaturgia y la actuación formas distintas e irreconciliables).



BIBLIOGRAFÍA

- Ancira, A. (24 de abril de 2020) Conversaciones con Donna Haraway: cómo sobrevivir en (y con) la Tierra. en *Página* 12 <https://www.pagina12.com.ar/261215-conversaciones-con-donna-haraway-como-sobrevivir-en-y-con-la> (Revisado:09/10/22)
- Arias, Carolina (2020) “¿Nos puede mirar el subalterno? El cine de Jean Rouch y la teoría del subalterno de Gayatri Spivak” en *Revista de Antropología Visual* - número 28 - Santiago, 2020 pp. 1-11. Recuperado de <http://doi.org/10.47725/RAV.028.02> (Revisado: 26/11/2021).
- Arroio, Daniela. Micaela Gramajo (2016) “Cosas Pequeñas y Extraordinarias” en 38 Muestra Nacional de Teatro. Encuentro de Reflexión e Intercambio. Mesa de Teatro para público específico [Archivo de Video] (2016). Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=yRqDFWf6_vg (Revisado 07/02/2019). Tiempo en video: 1:02:24 – 1:20:00
- Attali, Jacques (1995) *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI: España.
- Ávila, Alfonsina (5 de noviembre de 2021) “El huachicol persiste en Guanajuato: registran una toma clandestina cada 31 horas” en *ZonaFranca*. Recuperado de <https://zonafranca.mx/seguridad/el-huachicol-que-persiste-en-guanajuato-registran-una-toma-clandestina-cada-31-horas/> (Revisado: 26/11/2021)
- Ávila, Luis Antonio (2019). “Taxindi, teatro para sordos”, en Cuerpo Académico de Artes Escénicas de la UMSNH (2019) *Documental Procesos de Teatro Comunitario en Michoacán. Hacia una pedagogía sobre teatro y comunidad* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=tMA2FRjnZl8> (Revisado: 28/01/2021) Tiempo en video: 27’17” – 34’17”
- Ávila García, V. (2006) Rebeldes en armas y represión en México durante los años setenta en Urrego Ardila, Miguel Ángel. Javier Torres Parés (eds.) (2006). *La Nación en América Latina. De su invención a la globalización neoliberal*. Morelia: Instituto de Investigaciones Históricas. UMSNH. pp. 255-273
- Barrera, D. ; Hernandez, M. & Balbuena, A. (2017) «Impacto de los festivales en el turismo patrimonial: El caso del Festival Internacional Cervantino» *International Journal of Scientific Management and Tourism*. Vol. 3 N°3 pp 47-64
- Bajtín, M.M. (1982) *Estética de la creación verbal*. Siglo veintiuno editores: México.

- Blanco, Mónica. Alma Parra & Ethelia Ruiz Medrano (2010). *Guanajuato. Historia breve*. Fondo de Cultura Económica: México.
- Boal, Augusto (2018). *Teatro del oprimido*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Castellanos, Rosario (1965) “Teatro Petúl” en Revista de la Universidad de México. 5. Enero de 1965. México: UNAM. pp. 30-31
- Cary, Phillip (2011) Love and Tears: Augustine’s Project of Loving without Losing en De Paulo, Craig J.N. [Et. Al] (eds.) (2011) *Confessions of love: the ambiguities of Greek eros and Latin caritas*. pp. 39-54. Peter Lang Publishers: New York.
- Carrió, Raquel (1996) “Pedagogía y experimentación acerca de algunas experiencias”. en Guillermo Loyola (Ed.) *Pedagogía y experimentación en el teatro latinoamericano de la EITALC*. Escenología: Ciudad de México
- Chabaud Magnus, J. (25 de agosto de 2014) “Proyecto Ruelas/I”. Milenio. Revisado de <https://www.milenio.com/cultura/proyecto-ruelas-i> (Revisado07/05/22)
- _____ (1 de septiembre de 2014) “Proyecto Ruelas/I”. Milenio. Revisado de <https://www.milenio.com/cultura/proyecto-ruelas-i> (Revisado07/05/22)
- Cohen-Cruz, Jan (2005) *Local acts: Community-based performance in United States*. Rutgers University Press: New Jersey.
- CONACULTA (2015) Catálogo de la XXXVI Muestra Nacional de Teatro. Aguascalientes: INBA Coordinación de Teatro/Gobierno del Estado de Aguascalientes.
- Debord, Guy-Ernest (2003) Teoría da deriva en *Apología da deriva. Escritos situacionistas sobre a cidade* (ed. Paola Berenstein Jacques). Casa da Palavra: Rio de Janeiro.
- del Cueto, Ana María (2014) *La salud mental comunitaria*. FCE: Argentina.
- Denzin, Norman K. (2015). “Haciendo [auto]etnografía políticamente” en Astrolabio, Número 14, 2015. CIECS.
- Denzin, Norman K. Yvonna S. Lincoln (2013) *Collecting and Interpreting Qualitative Materials. Ed. 4*. SAGE: London.
- Ejea Mendoza, Tomás (2009) “La liberalización de la política cultural en México: el caso del fomento a la creación artística” en Sociológica (México), Vol. 24, N°. 71 (SEP-DIC), 2009 UAM: México. Págs. 17-46
- Ejea Mendoza, Tomas (2014) “La MNT y los circuitos teatrales en México” en Obregón, Rodolfo (coord.) Modelo a discusión. 35 años Muestra Nacional de Teatro. INBAL: México. pp. 41-55
- Fernández, Clarisa I. (2018) “Teatro comunitario argentino: una mirada desde los componentes de la subjetividad colectiva. El caso del Grupo de Teatro Popular de Sansinena” en *Teatro XXI*, (34),

59-69. Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/teatroxxi/article/view/5115>
(Revisado: 26/11/2021)

Fischer-Lichte (2004) *Estética de lo performativo*. Abada Editores: Madrid.

Flick U. (2007). *Introducción a la investigación cualitativa*. Morata: Madrid.

flores, val (2021) *Romper el corazón del mundo: Modos fugitivos de hacer teoría*. CONTINTA ME TIENES: Argentina.

Frischmann, Donald H. (1990). *El nuevo teatro popular en México*. INBA/CITRU: Ciudad de México.

Gobierno del Estado de Guanajuato. (16 de marzo de 2015) *Para impulsar a la cultura en zonas marginadas, se reúne titular de Sedeshu con funcionarios del FIC*. [Boletín de Prensa]. Recuperado de <https://boletines.guanajuato.gob.mx/2015/03/16/para-impulsar-a-la-cultura-en-zonas-marginadas-se-reune-titular-de-sedeshu-con-funcionarios-del-fic/> (Revisado: 13/04/22)

Guha, Ranajit (1982) "Preface" en *Subaltern Studies I. Writings on South Asian History and Society*. Oxford University Press: Delhi. pp. vii-viii

Gutiérrez Castañeda, David (2016). *Ejercicios del cuidado. A propósito de La Piel de la Memoria* [Tesis de doctorado no publicada] UNAM: Ciudad de México.

Hägglund, Martin (2019). *This Life: Secular Faith and Spiritual Freedom*. Pantheon Books: New York.

Hobsbawm, E. (1998) *Historia del siglo XX*. Grijalbo: Buenos Aires.

IMPLAN (2020) *Principales Resultados del Censo de Población y Vivienda 2020*. IMPLAN: León
(Revisado el 06/11/23 de: https://implan.gob.mx/pdf/sistema/censo/resultados_censo_2020_leon.pdf)

IPLANEG (2020) *Presentación de resultados. Guanajuato. Censo 2020*. INEGI: Guanajuato (Revisado el 05/11/23 de: <https://iplaneg.guanajuato.gob.mx/wp-content/uploads/2022/06/Ficha-estatal-Censo-actualizada-1.pdf>).

James, Paul (2015) *Urban Sustainability in Theory and Practice*. Routledge: New York.

Jiménez Rojas, Manuel (2018) *Proyecto "6 años, Niños de Menta"*. 39 Muestra Nacional de Teatro. Encuentro de Reflexión e Intercambio. Mesa de Teatro social popular y comunitario [Archivo de Vídeo]. Recuperado del FB de TeatraliaTV el 10/10/21: <https://www.facebook.com/watch/?v=343684892875160>

Lacy, Suzanne (1995) *Mapping the terrain. New Genre Public Art*. Bay Press: Washington.

Larios, Shaday (2018). *Los objetos vivos. Escenarios de la materia dócil*. Paso de Gato: México.

- Lemus, Pedro (2018). *Sobre la presencia de Ñeyivi Meeni en la MNT*. Recuperado de <https://grupodeteatrocrisol.blogspot.com/2018/11/en-torno-la-presencia-de-neyivi-meeni.html> (Revisado 06/02/2022)
- Leñero Franco, Estela (2014). “Proyecto Ruelas”. *Proceso*. 26 de Octubre de 2014. (1982), p. 70
- Lewis, Stephen E. (2004). “La guerra del Posh, 1951-1954: Un conflicto decisivo entre el Instituto Nacional Indigenista, el monopolio del alcohol y el gobierno del Estado de Chiapas” en *Mesoamérica*. 46. Enero-Diciembre 2004. NY: University of Albany. pp. 111-134
- Llique Ramírez, Rosa Natalí (21 de agosto de 2019). “El concepto de “subalterno” en dos textos clave de Ranajit Guha” en *Radicales Libres*. Revista de derecho y crítica. Recuperado de <http://radicaleslibres.pe/2019/08/21/el-concepto-de-subalterno-en-dos-textos-clave-de-ranajit-guha/> (Revisado: 26/11/2021)
- Marel, Marie-Axelle. (2021). “Les petits riens sont et font le sujet”. *Empan*, 121, 61-69. <https://doi.org/10.3917/empa.121.0061> (Revisado: 01/03/2023)
- Mendoza Gutiérrez, Alfredo (1960). *Nuestro Teatro Campesino*. CREFAL: Pátzcuaro.
- Montes, Graciela (1990). *La frontera indómita*. Fondo de Cultura Económica: Argentina.
- Navarro Sada, Francisco (1992). “La promoción teatral comunitaria en México”. En *Latin American Theatre Review*. Fall 1992. Kansas: University of Kansas. Pp. 153-155
- Nivón Bolán, Eduardo (2008) Desarrollo y debates actuales de las políticas culturales en México, (texto sin publicar) Recuperado de http://sgpwe.izt.uam.mx/files/users/uami/nivon/NIVON_EDUARDO_Pol_Cultural_Mexico.pdf (Revisado: 30/05/2021)
- _____ (2020). “Crisis en las políticas públicas de cultura: La planeación cultural del gobierno de López Obrador” en *ALTERIDADES*, 2020, 30 (60): Págs. 35-49 Recuperado de: www.doi.org/10.24275/uam/izt/desh/alt/2020v30n60/NivonB UAM: México (Revisado el 26/11/2021)
- Noticias 22 (10 Oct 2014). *Proyecto Ruelas 1 Estreno del Mercader de Venecia en la Comunidad de San Juan Abajo* [Video]. Youtube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=MjqhUI7lh38> (Revisado 03/05/2022)
- Olmos de Ita, Enrique (19 de diciembre de 2019) “La Muestra Nacional de Teatro de la austeridad” en *Letras Libres*. Recuperado el 21/06/23 de <https://letraslibres.com/arte/la-muestra-nacional-de-teatro-de-la-austeridad/>
- Onfray, Michel (2018) *Cosmos: Una ontología materialista*. Titivillus: s/l

- Pinedo, Sara. (17/06/16) *Arte comunitario: El teatro es lo de menos*. Instituto Cultural de León. Recuperado el 13/09/21 de <http://institutoculturaldeleon.org.mx/icl/story/4242#.YT9tPU5R1PY>
- _____. (Octubre 2014). Proyecto Ruelas: Todos somos Calibán. *Alternativas. La revista cultural*. Número 53. Octubre 2014, pp. 14-16 Recuperado el 13/09/21 de https://issuu.com/revistaculturalalternativas/docs/revista_cultural_alternativas_n53_o
- _____. (2018a). “Hacia una filosofía del encuentro en el teatro comunitario: Colectivo Los de Abajo” en Secretaría de Cultura / Gobierno del Estado de Baja California Sur, Memoria del 3er Congreso Nacional de Teatro Edición Digital: Cd. de México. pp. 85-91.
- _____. (2018b) “Cómo llegar a Fuenteovejuna” en 39 Muestra Nacional de Teatro. Encuentro de Reflexión e Intercambio. Mesa de Teatro social popular y comunitario [Archivo de Vídeo]. Recuperado del FB de TeatraliaTV el 07/05/22: <https://www.facebook.com/653587451342249/videos/248267429182608>.
- _____. “Quinces. ¿Por qué estamos haciendo esto?” en Bitácora el Colectivo. Recuperado el 20/03/23 de: <https://bitacoraelcolectivo.blogspot.com/2019/07/a-proposito-de-quinces-queremos-mas.html>
- Polge, A. (2021). Histoires de rien. *Empan*, 121, 33-41. <https://doi.org/10.3917/empa.121.0033> (Revisado: 01/03/2023)
- Posada, José Guadalupe (2013) *La ciudad de filigrana*. Instituto Cultural de Aguascalientes: Aguascalientes.
- Proaño Gómez, Lola (2013). *Teatro y estética comunitaria*. Biblos: Buenos Aires.
- _____. (Noviembre 2020) *Cátedra Rodolfo Usigli: Teatralidades de la liberación y articulaciones estético-políticas en el escenario latinoamericano*. [Archivo de vídeo] UNAM: México.
- Quijano, Alonso (2000) “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina” en Lander, Eduardo (ed.) *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Ediciones FACES/UCV/ UNESCO / CLACSO: Buenos Aires. pp. 201-246
- Rabotnikoff, Nora (2008) Discutiendo lo público en México en Mauricio Merino (coord.) *¿Qué tan público es el espacio público en México?* FCE/UV: Xalapa, pp. 25-56
- Requena, Patricia (1996). “Teatro y comunidad” en Guillermo Loyola (Ed.) *Pedagogía y experimentación en el teatro latinoamericano de la EITALC*. Escenología: Ciudad de México
- Rubio, Ángel (29 de noviembre de 2017) *Enrique V. La familia carcelaria. Proceso de Enrique V con la Compañía de Teatro Correccional* [Archivo de video]. Encuentro de Reflexión e Intercambio de la Muestra Nacional de Teatro. Mesa - Creación escénica a partir del teatro penitenciario.

León, Guanajuato, México. (Recuperado de: <https://www.youtube.com/live/me0b-mhl4II?feature=share> 6'11" - 21'00")

Rolnik, Suely (2019) *Esferas da Insurreição. Notas para uma vida não cafetinada*. n-1 edicoes: Sao Paulo.

_____ (2011) *arquivo para uma obra-acontecimento. Proyeto de ativacao da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto*. SESC-SP: Sao Paulo.

Salamanca González, Grace María (19 de octubre de 2022). Conferencia Inaugural para el Coloquio Aproximaciones Interpretativas Multidisciplinares en el Arte y la Cultura “Estéticas del Cuidado” [Sesión de conferencia] (Recuperado de: https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=840122690349401)

Sánchez Medel, L. (9 de septiembre de 2019) “El presupuesto para cultura, resultado de la centralización: Arturo Saucedo”. Milenio. Recuperado de <https://www.milenio.com/cultura/presupuesto-para-cultura-2020-resultado-de-la-centralizacion> (Revisado: 07/05/22)

_____. (24 de agosto de 2020) “Diez mdp costará festival Cervantino; será virtual”. Milenio. Recuperado de <https://www.milenio.com/cultura/diez-mdp-costara-festival-cervantino-virtual> (Revisado: 07/05/22)

Sarabia, Edwin (2018) “Enunciar no es denunciar” en *VVAA Memoria de la 39 MNT. Violencia Género y Teatralidades*. INBA: Ciudad de México.

_____ (28 de julio de 2020) Conversación personal con el artista. [Archivo]

Schechner, Richard (2012). *Estudios de la representación: una introducción*. FCE: Ciudad de México.

Secretaría de Cultura (2016) Catálogo de la XXXVII Muestra Nacional de Teatro. San Luis Potosi: INBA/Coordinación de Teatro.

_____ (2017) Catálogo de la XXXVIII Muestra Nacional de Teatro. León: INBA/Coordinación de Teatro.

_____ (2018) Catálogo de la XXXIX Muestra Nacional de Teatro. México: INBA/Coordinación de Teatro.

_____ (2020) *Programa Sectorial Derivado del Plan Nacional de Desarrollo 2020-2024*, en Diario Oficial de la Federación, 3 de julio.

_____. (s.f.a). *Acerca de Cultura Comunitaria*. Recuperado el 13/09/21 de <http://www.culturacomunitaria.gob.mx/acerca-de>

_____. (s.f.b). *México, Cultura para la armonía*. Recuperado el 10/10/21 de <https://www.culturaspopulareseindigenas.gob.mx/index.php/proyectos/cultura-para-la-armonia>

Strange, Tracy & Anne Bayley (2013) *Desarrollo Sostenible. Integrar la economía, la sociedad y el medio ambiente*. OCDE/UNAM: Ciudad de México.

Taibo II, P. I. (2007) *Ernesto Guevara también conocido como el Che*. Ciudad de México: Planeta.

Tronto, Joan (1993). *Moral Boundaries. A Political Argument for an Ethic of Care*. Routledge: New York.

Un Colectivo (s.f.) *Un Colectivo*. Recuperado el 13/09/21 <https://www.uncolectivo.com/un-colectivo>

Watson, Jane (2001) Theory of human caring en Parker, Marylin E. (2001) *Nursing Theories and Nursing Practice*, pp. 343-354 F.A. Davis Company: Philadelphia.

