Cátedra Ingmar Bergman en cine y teatro

015

Del encuentro a la memoria: coloquio dramaturgias en nuestro presente

Hebzoariba H. Gómez (coord.)

015 · Cuadernos Cátedras · CulturaUNAM

Cátedra Ingmar Bergman en cine y teatro

Del encuentro a la memoria: coloquio dramaturgias en nuestro presente

Hebzoariba H. Gómez
Coordinadora

Universidad Nacional Autónoma de México

México 2026

Índice

7 **Introducción**
Les estudiantes, el corazón de la Cátedra Bergman: de la imaginación al encuentro
Isabel Toledo

10 **Coloquio de Dramaturgias en nuestro presente: un encuentro histórico de la comunidad teatral de la UNAM**
Iona Weissberg

12 **¿Existe aún el texto dramático?**
Luis Mario Moncada

16 **Dramaturgias interdisciplinarias e intermediales**
Cinthya García Leyva

20 **Dramaturgias colectivas**
Talia Yael

24 **Adaptando y revisando clásicos**
Mariana Giménez Videla

28 **Dramaturgias y diversidades**
Cess Enríquez

33 **Dramaturgia para infancias**
Daniela Arroio

37 **Puesta en común**
Voces de estudiantes del Colegio de Literatura Dramática y Teatro y del Centro Universitario de Teatro

41 **Sobre las autoras y el autor**

Fotografía: Camila Sánchez Mejorada Buen Abad

Puesta en común
Voces de estudiantes del Colegio de Literatura Dramática y Teatro y del Centro Universitario de Teatro

Estudiantes del Colegio de Literatura Dramática y Teatro y del Centro Universitario de Teatro en el Jardín Rosario Castellanos dentro de la actividad *¿Cómo crear equipos de trabajo?*, una dinámica de integración al aire libre coordinada por Isabel Toledo.[1]

1 Descubre lo que se vivió durante el coloquio *Dramaturgias en nuestro presente* escaneando el QR, o sigue el vínculo: https://youtu.be/z1-6C5AEAtA?si=_YvKf9QNcnXCesAK

Introducción
Les estudiantes, el corazón de la Cátedra Bergman: de la imaginación al encuentro

Isabel Toledo

Desde su creación en 2010, en el corazón de la Cátedra Extraordinaria Ingmar Bergman habita la vocación de imaginar proyectos para las comunidades estudiantiles de las escuelas de cine y teatro de la UNAM, siendo un puente entre las aulas y el quehacer contemporáneo, así como un espacio catalizador de experimentación y encuentros.

A lo largo de estos quince años de trabajo, la Cátedra ha tejido múltiples colaboraciones con el Centro Universitario de Teatro y el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Paralelamente a la creación de actividades académicas que complementan la formación de las, los y les estudiantes, ha impulsado proyectos que promueven el intercambio entre ambas escuelas con el fin de reparar una distancia histórica entre las dos comunidades. Un ejemplo de ello es Apuntes, programa realizado en colaboración con Teatro UNAM y la Cátedra Bergman, que reúne a estudiantes del CUT y del Colegio en un ciclo de trabajo anual durante el cual diseñan y desarrollan, de manera horizontal y colaborativa, conversaciones con artistas de la escena, además de construir colectivamente textos que se publican cada año en formato de fanzine.

En ese mismo espíritu de colaboración y aprendizaje compartido, surgió el coloquio *Dramaturgias en nuestro presente*, proyecto que generó impacto desde distintos frentes. Reunió a las tres instancias universitarias dedicadas al teatro en la UNAM con el propósito de desarrollar una propuesta pensada exclusivamente para les estudiantes. Pero su mayor logro fue propiciar el encuentro y la mezcla entre las dos comunidades: invitar a les estudiantes del CUT a conocer el Colegio, verles

trabajar en grupos mixtos en el Jardín de los Cerezos de la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL), sorprenderse con sus diferencias y tender puentes para futuros proyectos desde sus experiencias comunes.

Este agosto de 2025, el mismo mes en que la Cátedra celebraba su quince aniversario, partió nuestra querida Mariana Gándara —directora escénica, dramaturga y gestora cultural—, quien coordinó la Cátedra entre 2018 y 2023. Durante los cinco años de su gestión, guio a la Cátedra hacia lo que es hoy: un espacio de encuentro, de compartición de saberes horizontales, un laboratorio que socializa las preguntas que alimentan al cine y al teatro. Puso el foco en los procesos, en la experimentación y en la interdisciplina. Pero, sobre todo, hizo de la Cátedra Bergman un espacio referente para que les estudiantes de ambas disciplinas pudieran desarrollar proyectos con un acompañamiento empático, responsable y sensible.

Sin duda, este coloquio, como todos los gestos desde la Cátedra que propician encuentros, está acompañado por Mariana y por las bases que nos dejó en su paso por el proyecto.

Nos sentimos profundamente agradecidas por la colaboración trazada con Iona Weissberg, coordinadora del Colegio de Literatura Dramática y Teatro; Emma Dib, directora del Centro Universitario de Teatro y Juan Meliá, director de Teatro UNAM, así como con sus respectivos equipos de trabajo. Extendemos también nuestro agradecimiento a Alejandro León Suárez Plancarte, quien desde la Unidad de Desarrollo Institucional nos convocó a construir juntas esta publicación, y a Hebzoariba H. Gómez, quien cuidó y coordinó editorialmente este proyecto.

En este cuaderno compartimos seis textos que fueron leídos y articulados en voz alta durante el coloquio; nuestra intención es ofrecer una aproximación a la diversidad, generosidad y vulnerabilidad compartidas durante la jornada de trabajo. A cada texto le antecede un breve párrafo que busca situar la lectura en el momento presente en el que cada participante se dispuso a compartir su reflexión en el Aula Magna de la FFyL. El registro audiovisual del coloquio lo puedes reproducir en el canal de YouTube de la Cátedra Ingmar Bergman y, al final de cada texto, encontrarás un código QR que te llevará a la charla completa.

Agradecemos a las, los y les ponentes que participaron en el encuentro y, especialmente, a la comunidad estudiantil

que, con avidez y emoción, hizo posible que este coloquio cumpliera su principal objetivo: escucharnos, conocernos y pensarnos como una sola —diversa, rica en sus contrastes y plural— comunidad teatral universitaria, siempre en movimiento y en diálogo constante.

Coloquio de Dramaturgias en nuestro presente: un encuentro histórico de la comunidad teatral de la UNAM

Iona Weissberg

Del 26 al 28 de febrero de 2025, las principales instancias teatrales de la UNAM nos reunimos para celebrar el coloquio *Dramaturgias en nuestro presente*, un encuentro inédito sobre las artes escénicas hoy día. Esta iniciativa convocó en la Facultad de Filosofía y Letras al Centro Universitario de Teatro (CUT), a la Cátedra Ingmar Bergman en cine y teatro, a Teatro UNAM y al Colegio de Literatura Dramática y Teatro (CLDyT).

El coloquio marcó un hito al fomentar la convivencia entre el CLDyT y el CUT. A pesar de ser dos pilares en la formación de profesionales del teatro en la UNAM, la colaboración entre ambos centros ha sido escasa a lo largo de su historia. Por ello, fue especialmente importante observar a estudiantes de ambas escuelas compartir espacios, intercambiar perspectivas y sentar las bases para futuros proyectos conjuntos.

La programación del coloquio fue tan rica como diversa. Se abordaron temas como la adaptación de obras clásicas a nuevos contextos, el teatro LGBT+, las dramaturgias para infancias y los procesos de creación colectiva. Juan Meliá, director de Teatro UNAM, ofreció un panorama riguroso y necesario sobre la escena teatral en el México actual. Por su parte, Isabel Toledo, coordinadora de la Cátedra Bergman, dirigió un excepcional taller de integración para las comunidades estudiantiles.

El evento se vio enriquecido con la participación del Dr. Michael M. Chemers, director del Departamento de Performance, Juego y Diseño de la Universidad de California en Santa Cruz. Además, Emma Dib, directora del CUT, propició un valioso encuentro al trasladar a toda su comunidad desde el Centro Cultural Universitario hasta el corazón de la UNAM, en la Facultad de Filosofía y Letras.

Las jornadas estuvieron marcadas por lecturas dramatizadas, presentaciones de libros, debates apasionados y diálogos entrañables. Sin embargo, el mayor logro fue el fortalecimiento de los lazos dentro de la comunidad de artes escénicas de la UNAM. Esperemos que este coloquio sea el primer paso de un largo y prometedor camino en conjunto.

Los textos de cada artista buscan reflejar esa característica natural del habla en donde la expresión corporal y gestual complementan el sentido de lo dicho, y conferir una experiencia de mayor fluidez a la lectura, por lo que te invitamos a leerlos en voz alta.

¿Existe aún el texto dramático?

Luis Mario Moncada

En la primera mesa del coloquio participan Alaciel Molas González, Guillermo Revilla, Jimena Eme Vázquez y Bárbara Colio. La moderadora es Alegría Martínez, quien teje la conversación a partir de dos cuestionamientos: ¿Por qué es importante preguntarnos hoy sobre la existencia y pertinencia del texto dramático? y ¿Cuál es su mayor preocupación —como autoras, como autores, como actrices— en relación con los textos para la escena? Compartimos la participación de Luis Mario Moncada, quien se encuentra en el centro de la mesa, usa lentes y, cabe mencionar, además de ser el coordinador nacional de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, es profesor del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM. Escuchamos las respuestas de Luis Mario Moncada:

Es un gusto estar aquí y ver que el aula está poblada de alumnos de varias escuelas; universitarios todos. Respecto a la pregunta: "¿Existe aún el texto dramático?", yo diría que estamos ante un falso dilema. No creo que la historia sea lineal, sino que ocurre simultáneamente. En tanto existen corrientes de trabajo, de pensamiento, estéticas que plantean otras formas de construir y concebir el teatro, también hay otras que no dejan de ser milenarias y que siguen existiendo. Y mientras nosotros nos preguntamos si existe el texto dramático y queremos estar en lo último de la vanguardia, los ingleses siguen haciendo teatro de escritorio, exportándolo a todo el mundo y ganándose una buena pasta.

No diría que lo que hay que hacer es escribir o dejar de escribir como tradicionalmente se escribía; lo que hay que hacer es encontrar qué se quiere hacer con esta disciplina. ¿Para qué la quiero usar, digamos, como vehículo? Ese sería el primer sentido que trataría de encontrar.

Por otro lado, esta idea de la historia lineal o no lineal forma parte del debate entre Dubatti y Lehmann, en el que Dubatti precisamente desestima el término "posdrama" de Lehmann porque "posdrama" implica "después de"; a lo que Dubatti responde: "No es cierto: las características que Lehmann encuentra en el drama existen desde el teatro medieval e incluso desde antes". Dubatti cambia la configuración y plantea una distinción entre el teatro matriz y el teatro liminal. Uno tiene una serie de convenciones muy claras y el otro está en las periferias, en las fronteras; es elusivo y difícil de definir bajo un solo concepto. Por ahí también tendríamos que entrar a esta discusión.

Siguiendo con aspectos que nos den una perspectiva, podemos ubicar cuáles son los elementos referenciales que tenemos para aproximarnos a una reflexión sobre el texto dramático. Sabemos que a lo largo del siglo XX hubo varias guerras *antiliterarias*. Una de ellas muy marcada durante el periodo de las vanguardias, en los años veinte, al grado de que Jean Cocteau, partiendo de la idea de que al dramaturgo, en un momento dado, se le expulsa del teatro y luego se le vuelve a invitar a entrar, se pregunta: ¿En calidad de qué se le invita a entrar? Hay dos posibilidades: la primera es como un poeta *en el* teatro, es decir, como el que simplemente pone las palabras; o la segunda, como un poeta *de* teatro, es decir, como el que se apropia de todos los elementos que constituyen la materia para la construcción del teatro, del drama o como queramos llamarlo.

Entonces, ¿qué es el dramaturgo? Uno se pregunta: ¿es precisamente el que pone las palabras o es el que articula los distintos elementos para darles una progresión, una forma de exposición?

Lo que he pensado, y de hecho lo que motivó la reflexión que desarrollé en mi tesis de licenciatura hace treinta años, es que el dramaturgo es un arquitecto del drama, pero no es necesariamente un literato, sino quien propone la estructura. Eso pensaba hace treinta años. Hoy en día podría ponerlo en duda.

¿Qué es el texto dramático? Insisto: ¿son las palabras?, ¿lo que está en el papel y servirá de guía para todos los demás?, o ¿es esa mirada externa que puede formar parte del proceso de trabajo de un colectivo y que, en todo caso, se convierte en un agente capaz de tomar precisamente aquello que se está trabajando en el salón de ensayos y, a partir de eso, dibujar lo que constituye el espíritu del trabajo? Pueden o no ser palabras; pueden ser orientaciones, organizaciones geométricas, qué sé yo.

A mí no me preocupa la existencia del texto dramático. Me preocupa la existencia de una figura dentro del proceso creativo que pueda tomar una pequeña distancia respecto a la subjetividad con la que se está creando y articular una forma de organización de los materiales.

Siempre he tenido una inquietud muy personal respecto al texto y al lugar que ocupo dentro del proceso creativo, y es, sobre todo, formal. Es decir, por supuesto que hay contenidos que me interesan, pero lo más importante siempre es saber cómo me coloco frente a lo que se me está proponiendo, porque además estoy muy acostumbrado a trabajar con otros y no a irme a mi casa a generar un texto.

Cuando hablamos de la existencia o pertinencia del texto dramático, nos estamos circunscribiendo a aquello que se representa en una sala teatral. En ese sentido, quisiera que visualizáramos dos cosas, dos perspectivas. Si hablamos de lo que ocurre en una sala teatral, el texto dramático hoy en día sigue siendo el que prevalece en el 80 o 90 por ciento de los teatros del mundo. En ese sentido, cuestionarse si existe o no resulta una pregunta ociosa.

Si nos salimos del teatro y vemos las formas de teatralidad que existen, ya que los estudios de la performatividad también consideran materia de estudio el fenómeno de lo teatral, nos daremos cuenta de que el texto dramático, en realidad, no tiene relevancia. ¿Dónde estamos colocados entonces? Creo que la importancia y la pertinencia tienen que ver con el lugar en el que nos colocamos. ¿Queremos producir obras para hacerlas teatrales? ¿Nos interesa el teatro como pedagogía? ¿Nos interesa como experiencia relacional? Y, en ese sentido, vuelvo a una cuestión que posiblemente parezca contradictoria porque me coloco frente a una linealidad histórica: hasta fines del siglo XIX vivíamos bajo el régimen de la dramaturgia. Lo considero así porque la obra, el texto, era el punto de partida necesario para la realización de cualquier producción. Y era la palabra sagrada.

Precisamente, a partir de las vanguardias nos fuimos deslizando hacia el régimen de la puesta en escena, en el que, con el surgimiento de la luz eléctrica y de los los diseñadores escenográficos y, sobre todo, en cuanto a la creación escénica, el espacio empezó a convertirse en una pintura viva. El director se transformó en el artista principal porque era quien orquestaba ese movimiento que sucedía en ese espacio y cuya máxima

creación, al final, ni siquiera era el movimiento o el trazo escénico, sino el actor. Porque él determinó cuáles eran las formas de *actoralidad* que era posible desarrollar en ese espacio.

Finalmente, y aunque creamos que todavía prevalece, también hay un cambio de paradigma. Entramos en aquello que, citando nuevamente a Dubatti, sería el régimen de la experiencia. Y aquí sucede algo muy peculiar: cuando hablamos del régimen de la experiencia, hay un giro de ciento ochenta grados. Tal como lo refiere Óscar Cornago, por primera vez empezamos a mirar al público. Y el público se convierte precisamente en el que cierra la pinza. Siempre lo fue, por supuesto, pero no teníamos conciencia de ello porque para nosotros era un consumidor o un receptor pasivo. Pero de pronto, cuando resulta que lo importante no es lo que se cuenta, sino lo que sucede en el momento en que estamos reunidos artistas y espectadores, la experiencia se convierte en un proceso de intercambio.

La pregunta que yo me haría, en todo caso, y para la que no tenemos una respuesta clara, es: ¿cómo integramos dentro del proceso, en el diseño de las obras que hacemos, nuestra manera de pensar al público? ¿Cómo lo estamos integrando? ¿Cómo movemos los resortes para que se active su participación?

Me parece que este es un elemento clave en la coyuntura actual, porque vemos que hay un gran porcentaje de obras —sobre todo las más cercanas a nuestro ámbito, no tanto en el teatro comercial o en ciertos circuitos de salas— en las que estamos estudiando los comportamientos del público para hacer la obra con él. Es ahí donde me pregunto: ¿qué función cumple el texto? ¿No es también una provocación? ¿Es un guion abierto? ¿Es un esquema de ida y vuelta? No lo sé.[2]

2 ¿Te gustaría conocer las respuestas de les otres participantes? Escanea el QR, o sigue el vínculo: https://youtu.be/vpTI-uEYbz4?-si=gjwWxd8OxK__fD6I

Dramaturgias interdisciplinarias e intermediales

Cinthya García Leyva

Durante la segunda jornada del coloquio, los saberes en torno al concepto de dramaturgia comienzan a desbordarse y se teje una conversación entre Hebzoariba H. Gómez, Gabriel Yépez, Alberto Villarreal y Cinthya García Leyva. La moderación corre a cargo de Didanwy Kent Trejo, quien hilvana las palabras y las experiencias híbridas entre las diversas formas de trabajar el texto como cuerpo, materia y desborde intermedial. La intervención de Cinthya García Leyva, investigadora y directora de la Casa del Lago, ofrece un panorama enriquecedor sobre las prácticas intermediales en nuestro país. Cinthya ha escuchado las ponencias anteriores y toma notas en su libreta; de manera relajada y precisa, comienza su participación:

Es un honor estar en esta Facultad. Hace un momento Didanwy, tan generosa en su espíritu, decía que esta es una mesa con cuatro trayectorias potentes que claramente se están conectando. Puedo decir que es un lujo que Didanwy nos modere, porque difícilmente encontramos en las moderaciones estas formas de hilar, de resaltar y hacer *highlights* de lo que cada una, cada uno va diciendo: de hacernos mapas del panorama de esta charla y construir un terreno más amable para transitar. Pero yo tengo una perspectiva distinta sobre algo que mi colega Alberto Villarreal dijo en cuanto a la interdisciplina, y de hecho tiene que ver con una posición completamente contraria a la suya.

A diferencia de pensar la noción de interdisciplina desde el vacío —un tema que me interesó por mucho tiempo: trabajé con las poéticas del texto borrado, destruido, olvidado, erosionado; trabajé con ese vacío, con lo residual—, actualmente me interesa pensarla desde lo vivo, lo orgánico, lo *vibracional*, lo *constelativo* y ese *inter* que para mí es un puente que tiende y hace posible. Si algo me interesa en la práctica, tanto académica

como en la gestión cultural en cuanto a la interdisciplina, es la posibilidad de hacer: la posibilidad de sumar algo, quizá sólo como posibilidad. Esa potencia de la que también se habló, eso que puede llegar a ser y que, en efecto, en el ámbito de la cultura y lo artístico no es solamente el cuerpo, sino también todas las posibles relaciones materiales e inmateriales de las que formamos parte: la posibilidad de otros mundos.

Desde hace algunos años, un sinfín de artistas ha venido trabajando las relaciones entre tecnología, arte y ciencia. En México tenemos figuras maravillosas como Doreen Ríos, Geraldine Juárez y Eugenio Tisselli, quienes llevan tiempo mezclando activismo, literatura y performatividad. En fin, hay toda una historia reciente del quehacer en estas prácticas, las cuales han emergido precisamente desde un montón de límites que se hicieron difusos gracias al trabajo de otres artistas de décadas atrás. Y la posibilidad de que hoy sea tan natural para nosotres hablar de esto se debe a que, desde mi punto de vista, hay momentos en la historia reciente de estas prácticas intermediales en los que el lenguaje, de pronto, por fin se *corporeiza*, empieza a performarse, a convertirse en una especie de material plástico volátil, muchísimo más orgánico, como ya se dijo. Y entonces podemos verlo, tocarlo, verlo moverse y transitar entre otros lenguajes, ponerse a la par y decir: "El lenguaje significa esto. La palabra hablada significa esto, pero también suena a esto, también se ve así, también se despliega de esta manera". Esos momentos, que al menos para mí han sido cruciales, vienen de mucho antes de que internet existiera. Pienso en el concretismo brasileño: esa práctica de mediados del siglo XX, maravillosa, que no solo unió sonido, visualidad y sentido en la palabra, sino que se rebeló, sacó a la palabra del libro y la puso en el museo y en la calle.

Otro momento que consideraría crucial se dio en México: Ulises Carrión, sobre quien, aunque no lo crean, fue difícil presentar una tesis aquí, en la Facultad de Filosofía y Letras; ahora encuentras un libro suyo en Mercado Libre por cuarenta mil pesos y dices: "¿En qué momento?". Era la disidencia total. Ulises Carrión borró la poesía —literalmente borró la del Siglo de Oro— y la pasó a un vinilo. Ulises Carrión, que ha estado en el Museo del Chopo. Ulises Carrión, que hizo una red de editores experimentales cuando era muy raro hablar de eso en México, en los años setenta. Quien, de hecho, dijo: "No me interesa más

hablar del lenguaje". Fue ahí cuando se peleó con Octavio Paz, quien representaba al otro gran canon que estaba tratando de asumir esa vanguardia. Ulises Carrión dijo: "Señor, no me interesa nada de esto; a mí me interesa la palabra sonada, corporeizada, hecha libro raro". Para mí esa figura es fundamental y, además, conectó muy bien la idea del performance de la palabra hablada con esta especie de libro como escena.

Desde luego, existen un sinfín de vanguardias y posvanguardias que nos toca explorar de manera cronológica cuando estudiamos literatura, pero que hoy debemos situarlas no a nivel cronológico, sino *constelativo*, como los mismos concretistas brasileños decían: "la constelación como una guerrilla de elementos", es decir, no una cosa detrás de la otra, sino cosas potenciándose entre sí y eso haciendo una revolución. Para mí, esa es una forma de explicar bellísimamente la interdisciplina: lenguajes, medios relacionados, constelados entre sí que hacen posible una guerrilla porque avanzan en conjunto y abren caminos.

En el recorrido por todas estas poéticas experimentales en donde —para quienes vienen del teatro es mucho más fácil de entender que para quienes venimos de letras o del sonido— la palabra *interdisciplina* está viva, se mueve, existe y no existe, el campo se vuelve extremadamente rico y empezamos a llegar a los momentos del silencio, del libro vacío, de la palabra borrada, destruida, de las poéticas de la negatividad. Y es tremendo, porque *palabra, escena, cuerpo* y *vida* están completamente ligados, y aquí, quienes estamos en esta Facultad, sabemos que todo lo que toca nuestra vida académica también toca nuestra vida privada, o que una y otra se empiezan a contagiar en algún momento, lo queramos o no.

Imagínense lo que es estar varios años hablando de esto: de residuo, de bibliotecas destruidas; y, de pronto, justamente desde un lugar inesperado —desde la ciencia, la biología— llega la noción de, por ejemplo, la literatura de la *composta*. Pienso en el trabajo de Mónica Nepote, de Verónica Gerber Bicecci, quienes invitaban a pensar en el texto y en la palabra como semilla, en la corporalidad completa que se involucra en la lectura, por supuesto, en la poesía, y aquello que era destrucción abre una grieta para que algo crezca.

Para mí, también la sonoridad ha sido una de esas posibilidades. La sonoridad que por mucho tiempo se creyó inmaterial,

invisible, pero que toca, que resuena y, sobre todo, los términos de la sonoridad que han alimentado, quizá dramatúrgicamente o performáticamente, otros quehaceres. La idea de *resonancia*, que viene del sonido y que podemos usar como estrategia para pensar modos de hacer, tocar, conectar, alcanzar al otro o a la otra. La idea de lo *vibracional*, es decir, pensar en aquello que está en movimiento y está vivo y que en ese sentido se mantiene activo: "Lo vivo se mueve o lo que se mueve está vivo".

Pensar en una poesía o en un texto vibracional tiene que ver con la posibilidad de pensarlos como cuerpos vivos y, en ese sentido, con ponernos a la par: cuerpos humanos y cuerpos textuales formando una constelación de organismos en posibilidad de movimiento, de vida viva.

Del sonido me han interesado muchísimo nociones como *eco, murmullo, grito*; todas esas particularidades del cuerpo que quizá explicamos sonoramente y que, si las acuñamos en otros lugares, en otras formas de hacer, nos devuelven también la posibilidad de lo raro, de lo que no se contempla mucho, de lo que no se quiere; y llegamos de vuelta a esa rebelión que sí se puede hacer desde la intermedialidad.

Había tomado varias notas, pero ¿no sé qué tan bien estamos de tiempo?... Pues eso, y me encantaría seguir discutiendo y hablando con ustedes. Muchas gracias.[3]

3 Para conocer el desarrollo de esta mesa, escanea el QR y escucha las participaciones anteriores, o sigue el vínculo: https://youtu.be/AFkp7zz_ieU?si=z1FJR69vLbQWf4JW

Dramaturgias colectivas

Talia Yael

Continuamos en la segunda jornada del coloquio durante el turno vespertino de la facultad que alberga el encuentro. En esta segunda mesa del día se respira entusiasmo, y la frontera entre artistas con mayor trayectoria y estudiantes se diluye en risas, rostros familiares y deseos de intercambiar roles por un momento. En la mesa participan Cecilia Sotres, Ricardo Rodríguez, Talia Yael, Simón Franco y Regina Quiñones como moderadora. El salón de Actos está lleno y Yael se confiesa nerviosa; con esa vulnerabilidad tiende un puente entre el lado de los asistentes y el de les invitades, pues también reconoce que hace poco tiempo ella misma ocupaba una butaca como estudiante. Talia Yael nos cuenta:

Pensaba un poco en esta idea de lo colectivo y en qué es hacer dramaturgia colectiva. Por mi parte, la mayoría de mis obras existen porque algunos grupos me han invitado a escribir para ellos; un camino no tan distinto al de tener un grupo propio, que más o menos comparte inquietudes, que se hace preguntas que lo van formando y que va creciendo en conjunto.

Digamos que lo que trabajo tiene que ver con cómo fluyo con otros grupos o cómo me sitúo para escribir para esos grupos que me invitan. Y pensaba en esa idea de la dramaturgia y en la idea colectiva de "desaparecerte" como dramaturga; pero más que eso, pienso en la idea de fundirte con el paisaje o con "su paisaje", con el paisaje de las personas con quienes estás trabajando. Eso me gusta más que la sensación de una *desautoría*; pienso en cómo hacer un paisaje en conjunto con las personas con las que trabajas.

Lo que he aprendido al escribir para grupos tiene mucho que ver con cosas que ya se han mencionado: con la empatía,

con cómo fluir, pero también con cómo dar cabida a tus propias inquietudes. Porque no es cuestión de escribirles una obra y ya, de decir: "Bueno, les escribo esta obra y listo", sino de preguntarte cómo construyes vínculos con esas personas que de repente te invitan a escribir para ellas. Se trata de aprender a generar en conjunto y de hacer tuyas esas inquietudes también. Para mí, eso ha sido vital en el proceso de escribir dramaturgia con otras personas.

Pienso lo mismo que Ricardo: no saber es súper importante, porque entonces puedes llegar a saber en conjunto y eso es más rico. Yo nunca sé nada de los procesos a los que me invitan. En general, me siento súper tonta para la dramaturgia; no puedo decir: "Tengo una estrategia para escribir", pero sí reconozco caminos que funcionan, o que formulan preguntas para los grupos. Y eso es lo que más me gusta: saber que todos estamos en el mismo lugar de no saber, y de repente yo propongo algo, el otro da y yo tomo ese algo. Es muy rico cuando vas viendo la fusión de las cosas que vas generando con el grupo, cuando el grupo va descubriendo: "Ah, estas son mis palabras, pero están acomodadas de otra forma", o "Ah, esta es la historia, es mi historia, pero esto es ficción". Entonces no es que mi historia deje de importar, sino que se transforma en algo vital y valioso porque pasó por un ojo distinto al tuyo. Tu historia es muy bella, sí, pero cuando se colectiviza adquiere una profundidad y una dimensión que no sabías que existían.

Pienso mucho en el proceso, y como dramaturga que escribe para otras colectividades, pienso en preguntas. No tengo una respuesta, porque las respuestas siempre están acomodadas dentro del proceso particular en el que se está trabajando; pero nunca dejo de pensar en cómo organizar. La pregunta "¿cómo organizar el corazón de todas las personas?" es muy importante para mí, porque ellas te abren cosas, te abren sus inquietudes, sus preguntas, sus miedos, lo que necesitan; y también lo que no quieren hacer. Yo siempre me pregunto: "¿Cómo?".

Para mí, la responsabilidad está en organizar a todos esos corazones para crear algo en conjunto, para que algo suene. No me importa si es una buena dramaturgia, si está bien, si está mal; al final lo que me importa es que todas esas personas sientan, cuando dicen esas palabras, que son sus palabras

o que es su cuerpo el que hizo que esa obra fuera posible, o que es su escritura la que hizo que esa obra existiera. Eso es lo más bello de trabajar con estas colectividades.

También he tenido la fortuna de que me hayan invitado a escribir obras para grupos que están por salir de las carreras de teatro, y eso me da una sensación de responsabilidad, pero también de juego. Porque no sabes si en el futuro te van a llamar de afuera, si a alguien le vas a importar, a lo mejor a nadie le vas a importar...; pero en ese momento eso es lo que se me hace muy vital de la dramaturgia colectiva y de trabajar en conjunto: que es tan importante y que es tan importante tu palabra y que es tan importante la imagen que haces con el cuerpo y que yo voy a transcribir, pero al final es tu imagen, ¿no? Y eso me parece muy bello, ese espacio de la importancia de la persona. Y que cuando hagan la obra, también sientan: "Ah, no es la obra de alguien. Es mi obra. Esta palabra o esta historia de fondo es mi historia".

La clave de escribir en colectivo tiene que ver con las preguntas, con estar generando preguntas. No hay respuestas, porque yo nunca sé de antemano: "Voy a escribir esta obra para este grupo". Voy investigando con el grupo, se trata de entrar en esa dinámica más de investigadores, de ponernos en ese lugar de la investigación y preguntarnos: "¿Cómo hago esto? ¿Cómo hacer que pase?". Todos queremos una escena; bueno, entonces, "¿cómo logramos que esas escenas se sientan como una unidad?". Todos en conjunto necesitamos saber algo que no sabemos y por eso lo vamos a investigar, lo vamos a poner y lo vamos a intentar entender en conjunto.

Efectivamente, yo no tengo una compañía con la que escriba en conjunto, pero me invitan a procesos y en esos procesos intento ser de lo más flexible para que sus voces se escuchen; y como dramaturga intento aprender a confundirme entre esas voces, pero ¡también quiero contar! Cuando me dicen: "Es que queremos hablar de la escuela y de las metodologías del terror", yo digo: "Ah, ok, bueno, ese es su tema, pero igualmente es el mío porque yo también fui a la escuela". ¿Cómo me integro en esa historia? ¿Qué cosas puedo aportar de mi propia experiencia, aunque esté dirigiendo al grupo? ¿Cómo me filtro también ahí para que seamos en conjunto?

Finalmente, mi invitación es a que lo hagan aunque no sepan, porque ahí está la clave, y se van a sorprender cuando digan: “Hoy tengo mi primera obra, pero yo no sabía escribir”. Bueno, pues sí sabías; solamente faltaba la pregunta justa para que lo hicieras. Y ya. Fin.[4]

4 Si quieres descubrir otras experiencias de dramaturgias colectivas, escanea el QR, o sigue el vínculo https://youtu.be/ug6iJgNTMVA?si=IPTMrCXDLEnP6YrY

Adaptando y revisando clásicos

Mariana Giménez Videla

En la tercera y última jornada del coloquio, la conversación que abre el espacio de reflexión reúne a directorxs, actrices, personas con cargos públicos y un investigador, moderadxs por una productora y gestora cultural. La charla se hilvana a partir de la experiencia de adaptar y montar textos dramáticos considerados clásicos. Participan en esta mesa Aurora Cano, Alfredo Michel Modenessi, Mariana Giménez Videla y David Gaitán, con Elizabeth Solís como moderadora. Mariana pregunta a la audiencia quién vio Puerto Deseo*, uno de sus montajes más recientes, y al ver el entusiasmo que despierta la pregunta, da lectura a lo escrito en unas hojas que sostiene entre sus manos:*

Voy a hablar solo de *Puerto Deseo* y del proyecto que estoy escribiendo ahora con el apoyo del Sistema Nacional de Creadores: se trata de una libérrima adaptación de *La casa de Bernarda Alba*. He titulado mi participación: *La hospitalidad de los clásicos*.

Se llama “clásicos” a los textos que permanecen en la memoria colectiva y que al representar a una sociedad se vuelven marcos referenciales. Como en los mitos, hablan de los seres humanos y, por lo general, dicen más de sus errores o dolores que de sus aciertos. Los clásicos poseen la gran virtud de no hacernos sentir solos, solas, en nuestra sublime miseria; de modo que podríamos decir que nos acompañan en esa paradójica grandeza que es la fragilidad humana.

Cuando me rompí el tendón de Aquiles de la pierna derecha en julio de 2017, me tocaron muchos días de inmovilidad en la sala del hospital, viendo pasar los coches durante horas por el Anillo Periférico. Leyendo las noticias por aquellos días de postración, me enteré de la muerte de Anne Dufourmantelle,

"la filósofa del riesgo", que había fallecido intentando salvar a unos niños que se estaban ahogando. Busqué su libro *Elogio del riesgo*, que por ese entonces era prácticamente imposible de conseguir en México; me cautivó por completo y para siempre su lucidez y sensibilidad. Como me hicieron un injerto de cadáver para reemplazar mi tendón destrozado, que llegó congelado del otro lado, yo tenía la convicción de que en ese momento crítico de mi vida me acompañaban amorosamente dos muertos que me iban a hacer volver a caminar. Cuento esto porque la idea de hacer residencias con clásicos es la de hacer una residencia con gente sabia que ya no está aquí, y eso me parece fascinante. Al carácter consolador y confrontador de los clásicos podemos sumar el de ser maestros generosos y universales, porque todo lo que es humano no nos es ajeno.

Como en los relatos sufis donde hay personajes que llegan a la historia y luego la abandonan, los clásicos también tienen la facultad de ser al principio guías amorosas y en algún momento del camino dejan nuestra historia, porque ésta ya se ha convertido en un nuevo escrito, que es un poco lo que pasó con el montaje de *Puerto Deseo,* cuyo origen es *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams. Sin embargo, sobre la marcha, sobre el camino, comienzan a ocurrir otras cosas y se vuelve una "otra" pieza. En *Puerto Deseo*, que surgió a partir de la idea de mis queridos Pablo Marín e Isabel Toledo, la provocación de que Blanche fuera hombre me llevó, junto con Gaby Guraieb, a indagar en otros temas que no estaban presentes en la obra de Williams. Esta génesis de que sea hombre, sea homosexual, era uno de los temas... Por supuesto, el género, el patriarcado, pero había muchos otros. A mí me importaba hablar de la violencia en la intimidad, de por qué destruimos lo que amamos. ¿Por qué se generaban las violencias en las familias? ¿Por qué se replicaban de un mundo externo? ¿Por qué en ese lugar, donde se supone que nos amamos y estamos a salvo, existe y se replica la violencia? Cada vez que veía una puesta en escena de *El tranvía* y llegaba la escena final, me preguntaba: "¿Qué será de ese bebé que llora en brazos de la vecina?, ¿replicará la violencia que anida en esa casa o buscará reinventarse sin negar su origen?". Así surge Tony, que cierra *Puerto Deseo*. Y es que al final de la obra —en ese salto cuántico, cuando se están por llevar a Mariano a un hospital psiquiátrico— aparece, brinca del patio de butacas, un

adolescente que se llama Antonio y es quien viene, de alguna manera, a confrontar esa masacre de incomunicación que está sucediendo, de falta de escucha y, paradójicamente, de muchísimo amor.

Y no sólo llega Tony, luego llegan los adolescentes María y Guillermo, porque constantemente teníamos en el pensamiento el futuro de la juventud, y yo quería que existiera esperanza, y para mí la esperanza no consistía en un final feliz necesariamente, sino en la posibilidad de creación, de *poiésis*. Y eso es lo que te permite un clásico, te permite una nueva creación, una reinvención, y era lo que más me importaba; porque el teatro es el territorio de la creación y también de la imposibilidad, es donde sucede lo que no es posible. Igualmente, deseaba un combate más horizontal entre Pau (el equivalente a Kowalski), que era catalán y anarquista en nuestra puesta en escena, y Mariano (el equivalente a Blanche), que era un maestro culto, amante de la poesía hispanoamericana del siglo XX. Yo le decía a Cris Magaloni que quería que Pau fuese un hombre de principios, que lo imaginaba como un revolucionario desencantado; entonces, Cris trae la historia de Salvador Puig, un anarquista y antifascista español y uno de los últimos ejecutados por la dictadura franquista en marzo de 1974, y como la obra estaba ambientada en los ochenta, nos vino como anillo al dedo. De modo que nuestro Pau se convirtió en un exmiembro del Movimiento Ibérico de Liberación.

Todo esto no aparecía en la obra, porque hay que hacer un ejercicio de síntesis siempre, no podemos decirlo y nombrarlo todo; pero esa era la base de este personaje y aunque nunca se mencionaba, era fundamental para la construcción del personaje. Entonces Pau huye de la condena y se refugia en México, donde conoce a Isabel, se enamoran, cierran filas en una casa *okupa* donde vive la comunidad de amigos; junto con ellos funda su paraíso secreto y su propia banda de anarcopunk, y a ese nuevo universo fueron invitadas muchas, muchos otros: Federico García Lorca, por supuesto, Alfonsina Storni y Ricardo Flores Magón, que eso fue una obsesión mía, desde que llegué a México, me parece que la pluma de Flores Magón no solo tiene un vigor y una actualidad impresionantes, sino que es un poeta maravilloso, y todas las letras de las canciones son discursos de Flores Magón. Ahí Miguel Tercero, como director musical, hizo un trabajo finísimo para darle vida a esta banda.

Mi actual proyecto del Sistema Nacional de Creadores de Arte es una adaptación libérrima de *La casa de Bernarda Alba,* y es sorprendente cómo han llegado a acompañar a Adela, Martirio y Angustias otras hermanas invitadas, igualmente entrañables: Olga, Masha e Irina, incluso las hermanas Brontë. Huéspedes temporales o que quizá se queden a vivir en la casa para siempre. ¡Cómo disfruto estas residencias artísticas con puro sabio y sabia muertos para que viva su mirada a través de todas y todos aquellos que somos bendecidos por la maravillosa hospitalidad de los maestros clásicos! Muchas gracias.[5]

5 ¿Te da curiosidad cómo otres artistas han resuelto su trabajo escénico adaptando a los clásicos? Escanea el QR o sigue el vínculo: https://youtu.be/BVAcpVT3XQQ?si=MsV0Mhi4583vhilU

Dramaturgias y diversidades

Cess Enríquez

La segunda charla de la tercera jornada está dedicada a las poéticas y prácticas en donde las identidades, cuerpxs y afectos son materia para defender, cuidar y acompañar desde un contexto crítico y amoroso. Participan Cess Enríquez, Annya Atanasio Cadena, Lucía Leonor González y Mauricio Rico. Modera Norma Lojero. Cess Enríquez es la primera en compartir sus saberes y experiencia profesional:

Nuestra mesa tiene que ver justo con la importancia de las narrativas disidentes y podría decir que a veces no me gusta mucho hablar de mi trabajo en un sentido personal, pero no sé si a algunos, algunas, algunes de ustedes les ha tocado ver algo de lo que he hecho. ¿Podrían levantar la mano quienes conocen algo? Gracias. Me gustaría decir que en este camino de casi diecisiete, dieciocho años de trayectoria desde que egresé del Foro Teatro Contemporáneo de Ludwik Margules —fui de las afortunadas que tuvo la oportunidad de estudiar con el maestro—, desde que egresé de la carrera hasta la actualidad, un sello de mi trabajo ha sido hablar sobre lo que a mí me interesa, sobre lo que a mí me sucede, sobre lo que a mí me duele como persona LGBT. Esto de pensar que nuestras vidas, nuestras identidades, no son importantes, es decir, a mí todavía me tocó esa etapa donde a veces nos decían los maestros: “Bueno, sí, pero no me interesa que tú seas —en ese momento, homosexual—, no es algo que me interese ver en un escenario. Yo te quiero ver representando a este personaje”. Lo trataba de entender, pero cuando egresé me di cuenta de que el sello de mi trabajo era ese: el ser yo misma, el hablar de mis problemas, el hablar de mis conflictos personales, el ponerlos en un papel; el que cuando ningún director me hablaba para trabajar creara mis propios trabajos, creara mis propias historias, historias

que, de repente, me daba cuenta, compaginaban con otra gente, que otra gente decía: “Eso que te pasa a ti también me pasa a mí y nos pasa a nosotras y a nosotros y a nosotres”, eso me parecía muy interesante. Había gente que decía: “Es que estás dando voz a cierta comunidad”. Nunca me he sentido activista de nada, siempre he hablado por mí de manera personal y creo que lo personal se vuelve universal; y, entonces, cuando uno toca esas cosas desde lo honesto, desde el dolor personal que hemos vivido algunas disidencias, te das cuenta de que otras personas allá afuera lo viven, y entonces convertirlo en creación me pareció muy interesante.

Después, en el camino, me fui dando cuenta de que no bastaba. No bastaba hablar de mí, ni de mi trabajo, ni de lo que yo estaba viviendo en esos momentos, sino que esas otras comunidades a las cuales yo les hablaba de repente tomaban vida y casi casi me pedían que trabajara con ellas; es decir, me pasó con *La Prietty Guoman*, y la gente que conoce *La Prietty* sabe que es una obra que habla sobre una mujer trans. Cuando yo creé esa obra en 2016, no imaginaba en ese momento —yo me asumía como persona no binaria— que haría una transición en mi vida. Sin embargo, estaba muy latente y entonces me empecé a acercar a compañeras trans, a Kenya Cuevas; quien la conozca sabe que es una madre trans maravillosa, que en ese momento no era tan famosa, trabajaba en la calle todavía, hacía prostitución y aparte era activista. Trabajé con Jessica, que es abogada, y con ellas construí esa obra, con la visión de una mujer trans joven, política, estudiosa, y con la visión de una mujer trans de la vieja guardia, que hacía trabajo de calle y que tenía toda esa evidencia: había sido expulsada de su casa a los ocho años, había tenido que hacer trabajo sexual desde los diez, etcétera. Entonces, con esas dos historias comencé a escribir la obra, y cuando la estrené, fue un boom, nos fue muy bien en muchos festivales nacionales, internacionales, en la Muestra Nacional de Teatro; y después vino toda esta cosa, que me parece también muy pertinente: había gente que me decía: “Es que tú no eres una mujer trans, ¿por qué interpretas a una mujer trans?”. Y yo lo único que les puedo decir es que nadie sabía mi proceso interno y nadie conoce los procesos de nadie.

Al asumirme como persona trans no binaria, a veces decía: “Bueno, trans sí soy. O sea, no me puedes decir que no soy trans, sólo que estoy en un terreno no binario. —Sí, pero, ¿por

qué hablas sobre mujeres trans? —Bueno, porque trabajé también con ellas, porque he convivido con ellas y porque no me estoy robando ningún discurso, sino que lo tomé de ellas. No me lo bajé de Google ni me metí a la enciclopedia y dije ‘trans’, y lo copié”. Trabajé con esa comunidad, hablé con ellas, les compartía mi guion, ellas me daban *check* y me decían: “Esto yo no lo digo” o “Eso lo dice un gay, pero las mujeres trans decimos esto”, y yo: “Ah, bueno”, le borraba y le cambiaba. A lo que voy es a que llegó un momento en el que ya me asumía más en mi terreno femenino, y a veces yo quería decirle a la gente: “Es que sí soy, pero todavía no soy tan valiente ni tan cabrona como para poder asumir algo que la sociedad me está negando todo el tiempo”.

Entonces lo paré un tiempo, y después lo retomé; hace poco retomé *La Prietty Guoman* y para mí han sido de las funciones más hermosas, porque por primera vez la actué desde mi nueva… no mi nueva, desde la identidad con la que he sido congruente toda mi vida y con la que siempre he querido ser congruente, la que hoy vivo plena y feliz, y la obra tomó unas dimensiones increíbles. Les puedo decir que es una obra muy divertida, con muchos toques dolorosos, pero cuando la ensayaba no paraba de llorar y decía: “Ay, ¿cómo le voy a hacer para divertir a la gente?”.

Otro aspecto del que me gustaría hablar es del cuidado a nuestras diversidades e identidades, sobre todo entre nosotres y nosotras y nosotros. Porque siempre he dicho que el enemigo no está entre la misma comunidad de LGBT, nosotras no somos las enemigas. Hay otra gente allá afuera que sí está destruyendo, hay un Trump, hay otra gente que está jodiendo realmente el sistema y que nos quiere joder a nosotras y nos quiere volver a tener en los márgenes y en la relegación; a esa gente es a la que hay que atacar. Entre nosotras hablemos, hermanas. O sea, si la hermana está haciendo un trabajo que yo digo: “¿Por qué te estás metiendo en ese asunto?”, pues voy y se lo digo: “Oye, hermana, ¿qué está pasando?, ¿por qué estás así?, ¿qué estás investigando?, ¿con quién estás trabajando?”. Más que por afuera: “¡La voy a funar! ¡Voy a decir eso!”, ¿saben? Porque se ha vuelto eso, una exhibición sin crítica, un ataque gratuito. Entonces, hay que tener cuidado con esos señalamientos.

Y por último, obtuve una beca del Sistema de Apoyos a Creación y Proyectos Culturales (SACPC) y decidí aplicarla en

mujeres, en personas trans que habían vivido estados de vulnerabilidad por la violación a sus derechos humanos. Trabajé en una casa hogar, la casa hogar de Kenya Cuevas, y creé con ellas una obra que se llama *Noche de reinas*, una obra que se hizo con mujeres trans, a partir de ellas, a partir de sus historias, a partir de sus vidas, donde ellas eran las estelares, y fue una obra que recorrió muy buena parte de los teatros de la Ciudad de México; y la segunda obra que realicé fue *Benda' Muxe'*, que implicó trabajar con la comunidad muxe del Istmo de Tehuantepec. Pasó exactamente lo mismo: conocí a una activista trans, Joseline Sosa; Joseline me conectó con la comunidad muxe y el viaje fue alucinante.

El trabajo comunitario es otro aspecto que me parece importante y ahorita está muy sonado; pareciera que este gobierno nos impulsa a que, si nos van a dar una beca, pues hay que trabajar con la comunidad y lo único que yo les digo de corazón es: sí, pero la comunidad no son juguetes. Hay que vivir con la comunidad, hay que trabajar en la comunidad. No es llegar una semana para armarnos un proyecto y ya, lo sacamos y ya nos ganamos la beca del SACPC. ¡No! El trabajo de *Benda' Muxe'* fue estar con ellas seis meses, trabajar con ellas seis meses, siete meses. Hoy son mis hermanas, son mis amigas. Fue conocer sus mundos, conocer el mercado, conocer el río, conocer sus espacios, escucharlas, crear con ellas, conocer sus historias y crear una historia que fuera de ellas, que hablara de esta comunidad muxe, que la tenemos tan endiosada y que todo el mundo dice: "Son aceptadas, son queridas, son amadas", y cuando uno llega a Tehuantepec es todo lo contrario. Una ve la relegación; una ve cómo las golpean desde niñas; una ve cómo no las quieren; una ve cómo las relegan a trabajos "femeninos", es decir, lavar, estar en casa, prostitución, hacer de comer; si hacen todo lo anterior, entonces sí son aceptadas. Claro, ellas no son conscientes y lo potente de *Benda' Muxe'* fue que de repente se cuestionaban esas cosas. Ellas mismas decían: "¡Au! O sea, entonces pues no soy... Al parecer no soy tan aceptada en mi sociedad zapoteca".

Bueno, a grandes rasgos, sólo me gustaría hablar de eso y me gustaría más que en algún momento, si ustedes tienen alguna pregunta, algún cuestionamiento, yo se los pueda responder con todo el corazón y decirles que lo más valioso que me he llevado en este momento fue eso: he aprendido que prefiero las

narrativas originales. Es mi manera personal de verlo, y comparto y respeto a quien decide montar *Bodas de sangre* y quien decide montar un *Hamlet*. Es valiosísimo desde otras perspectivas; a mí no son narrativas que me interesen, a mí me interesan las narrativas propias, las narrativas originales, las narrativas que puedo crear con estas comunidades, las cuales nunca han sido escuchadas, nunca han sido realmente escuchadas, porque vemos miles de documentales de HBO, pero escritos por alguien más. Y, cuando una les pregunta a ellas, ellas dicen que hay un comercial que sale por HBO, que al parecer dice: "El poder está en mis trenzas". Un día estábamos viendo el comercial en la casa, estábamos tragando unas garnachas, y de repente le pregunto a una: "Oye, mana, ¿de verdad el poder está en tus trenzas?". "Ay, ¡la pura mamada!", me dijo.

¿De dónde salió eso de que el poder de las muxes está en las trenzas? Pues lo escribió el de Pantene. Y es válido, es un comercial; pero es más bonito escucharlas a ellas cuando te dicen: "Pues el poder de mi casa está en...", por ejemplo, en la obra hay unas *tangu yús*, unas muñequitas de barro, no sé si las conocen, unas muñequitas de barro del Istmo de Tehuantepec, y las muxes nos contaban que son muñecas para niñas. O sea, son las muñecas con las que las niñas zapotecas juegan y las muxes siempre querían jugar con las *tangu yús*, pero nunca las dejaban. Entonces, decían: "El día que yo pude tener una *tangu yú* en mi mano y que la pude pintar con mis manos... para mí fue uno de los momentos más hermosos". En la obra desarrollé todo el universo para que ellas, al final, cuando mueren, terminaran en una muñeca de *tangu yú*. Para mí eso significa mucho más y me parece mucho más poderoso que las trenzas de Pantene. Bueno, hasta ahí lo dejamos.[6]

6 Queremos animarte a escribir las historias que te representen, escucha las demás participaciones, no estás solx. Escanea el QR o sigue el vínculo: https://youtu.be/ZRqdI7rxZ6I?si=TcbM6KkQ_yNYH51Z

Dramaturgia para infancias

Daniela Arroio

Llegamos a la última mesa de este coloquio. Es una charla con dramaturgas, actrices y directoras sobre su trabajo artístico dirigido a niñeces y adolescencias. También es una conversación intergeneracional entre artistas que fueron guías y aprendices y que ahora son colegas. Modera Rocío Galicia y participan Daniela Arroio, Bertha Hiriart, Haydée Boetto y Marcela Castillo. Daniela Arroio comienza su intervención con una alegría contagiosa:

Estoy muy feliz de estar aquí. Yo también soy egresada del Colegio de Literatura Dramática y Teatro —¡igual que Haydée!—, y la verdad me da mucha felicidad verles y poder compartir con ustedes.

Les puedo decir que la facultad me dio muchísimas herramientas y muchas inquietudes que me han llevado a donde estoy ahora: que estoy en un lugar muy feliz de hacer teatro. Digo, es muy complejo, ya lo vivirán, seguro lo están viviendo en sus prácticas; pero yo creo que el lugar de la felicidad es esencial para la creación. Escribí unas cositas que quiero compartir y me gustaría empezar con un recuerdo, nada como la memoria para reafirmarnos por qué estamos aquí, como bien hemos hablado del pasado para contarnos quiénes somos ahora en el presente; y, bueno, mi recuerdo es de cuando yo tenía como siete u ocho años y, en un campamento, una mujer nos daba clases en las que teníamos que inventar historias y jugar con ellas en el escenario. Hacía que nuestra imaginación se volviera tangible. Esa mujer era Berta Hiriart, mi primera maestra de teatro en ese campamento. Y me regaló, con la generosidad que la caracteriza, la inquietud por la escena. Más de treinta años después, aquí estoy y, sin duda, gracias a muchas personas, entre ellas también Haydée y Claudia Marcela,

que me han enseñado, estimulado, cuestionado e inspirado. Creo firmemente que no nos construimos solas: somos el resultado, entre otras cosas, de un montón de convivencias y relaciones.

Al teatro lo conocí primero como actriz, aunque me titulé como directora. Saliendo de la Facultad mi primer trabajo fue de actriz en el Carro de Comedias de la UNAM y a partir de entonces estuve mucho tiempo actuando. Después trabajé como directora y recientemente como dramaturga, y en todas mis facetas, que actualmente se alimentan unas a otras, el teatro para niñas, niños y jóvenes ha sido una constante.

Desde hace doce años, junto con mi cómplice, Micaela Gramajo —también egresada de la Facultad—, formamos la compañía Proyecto Perla en homenaje a Perla Szuchmacher, madre de Micaela, y a quien es muy lindo nombrar aquí, porque también Perla, además de ser una directora y dramaturga fenomenal, era gran amiga de Berta, gran amiga de Haydée, y el primer montaje que decidimos hacer Micaela y yo justo lo hizo Haydée. Como Proyecto Perla nos hemos hecho un montón de preguntas: muchas compartidas con Mica, muchas que son individuales; pero sí, digamos que ahora estamos en una línea en la que ética y artísticamente nos interesa desarmar nuestro propio adultocentrismo para colocar en el centro de la creación la mirada, la experiencia y la voz de les niñes. Buscamos investigar las posibilidades de diversos dispositivos escénicos contemporáneos, porque muchas veces, creo que ya no, pero en algunos lugares todavía se encasilla el teatro para niñas y niños con dispositivos de dirección que ya son un poco viejos, tanto en colores como en estética, en música, en las propagandas que ves, porque estamos muy invadidos por la televisión y por ciertas líneas estéticas con las que estoy segura de que todas las personas que estamos aquí no comulgamos. Pero nuestra investigación no solo está en el universo dramatúrgico, sino en dispositivos escénicos contemporáneos que nos permitan potenciar la experiencia teatral, construir horizontalidad para plantear una conversación desde una teatralidad incluyente y para toda la familia.

Me gusta pensar que el teatro para niñas, niños y jóvenes es el teatro más incluyente, porque es para todas y todos, que es un teatro donde, como decía Haydée: “¿A quién le hablamos?”, le hablamos a toda la familia, me gusta pensar en las capas de

lectura que puede tener un teatro para niñeces. En mi experiencia, hablarle a este público en específico es un regalo y un reto continuo. El juego y el espacio lúdico son siempre un terreno fértil para hablar de cosas que nos gustan, nos duelen o nos avergüenzan; también son un espacio para revisitar nuestra infancia y juventud. Creo que somos una sociedad llena de heridas y gran parte de esas heridas suceden en la infancia.

Hablando específicamente de la dramaturgia, yo empecé a escribir hace no tantos años y ni siquiera lo planeé o deseé conscientemente; simplemente fue una necesidad, en este caso compartida con Mica, de contar la historia de nuestras familias. Curiosamente, las dos somos de familias exiliadas y decidimos contar la historia del exilio de nuestras familias, que eran un espejo de lo que estaba sucediendo también en nuestro país, y que sigue sucediendo, de todas las personas que han sido desplazadas, de los reporteros que siguen siendo asesinados, de las desapariciones forzadas. Entonces, nuestro pasado, de nuevo, nos hizo hablar del presente y a partir de eso, junto con Micaela escribí: *Cosas pequeñas y extraordinarias*. A partir de entonces empecé a explorar con las palabras, casi siempre dirigidas a la niñez y a la juventud, como dijo Haydée, explorando haciendo, explorando tomando talleres, explorando leyendo a contemporáneos y a personas del pasado.

En nuestra disciplina en especial es súper importante estar *reaceitándose* todo el tiempo, siento que en el momento en el que me di cuenta de que me gustaba escribir, también me di cuenta de que no tenía las herramientas suficientes, y fue así que me acerqué a personas que admiro, que quiero y que respeto, para aprender de ellas y de ellos: de personas más jóvenes que yo, de personas más grandes que yo; el conocimiento está en todas partes, sobre todo si hay curiosidad por crecer. Ahora puedo decir que la escritura es muy quisquillosa: se esconde muchas veces que la necesitas y otras te salva de situaciones dolorosas, o te invita a conocer lugares que nunca hubieras imaginado visitar. Se suele pensar que la escritura es un oficio solitario. Probablemente, cuando te sientas a escribir, estás sola en tu cuarto, pero en realidad estás rodeada de gente que te inspira, te reta y te ayuda a recordar.

Hablando específicamente de los textos dirigidos a la infancia y juventud, como lo dijeron en la introducción y como lo han dicho estas maravillosas mujeres, puedo decir que

en México —yo creo que desde hace muchas décadas, en gran parte gracias a la generación de Berta y Perla—, hemos dejado de escribir... digo, se seguirán escribiendo, pero se han dejado de escribir textos que utilicen la moraleja y los didactismos para comunicar mensajes. Yo creo que la infancia y la juventud merecen universos metafóricos y complejos. Y, bueno, para mí escribir y hacer teatro para infancias y juventudes es un acto político que debe resonar en el presente y en el pasado. Gracias.[7]

7 ¿Quieres saber quiénes son Berta Hiriart, Haydeé Boetto y Marcela Castillo? Escucha sus participaciones en esta mesa. Escanea el QR o sigue el vínculo: https://www.youtube.com/watch?v=F9cdRPZRJq8

Puesta en común

Voces de estudiantes del Colegio de Literatura Dramática y Teatro y del Centro Universitario de Teatro

Es viernes y el cuerpo lo sabe porque estamos celebrando el cierre del coloquio. Dentro del Aula-teatro Justo Sierra coinciden estudiantes de distintas generaciones tanto del CUT como del Colegio; también están Iona Weissberg, Isabel Toledo y Juan Meliá, quienes procuran este encuentro de cierre. Al Aula llegan estudiantes de diversas generaciones, así como algunes profesores que participaron en las mesas como ponentes o espectadores. El micrófono circula de mano en mano y los deseos, hallazgos y voluntades de seguir cultivando espacios como el coloquio contagian alegría y gratitud entre todes les presentes. A continuación les compartimos algunas de las reflexiones que despertó el coloquio entre les estudiantes tanto del CUT como del Colegio:

Yo quería agradecerles, sí, a las instancias que lo hicieron posible, pero sobre todo a los estudiantes que asistimos a las pláticas. Di por hecho que a los estudiantes del Colegio también les habían liberado las clases. Después me di cuenta de que no: a los del CUT sí se nos dio la posibilidad de asistir a todas y cada una de las mesas. Entonces, le doy las gracias a estos estudiantes que asistieron a las actividades y a las pláticas.

Me emociona mucho haber visto que nos convocamos entre nosotros para unirnos, para empezar a enlazarnos y preguntarnos: ¿de qué va tu plan de estudios?, ¿cómo crees?, ¡ay, no puede ser! Fue muy interesante, muy rico. Agradezco que se nos haya proporcionado este espacio, esta plataforma para convocarnos a escuchar (...), yo humildemente propondría que existieran más actividades para que conviviéramos.

Pues agradezco mucho este espacio —ya voy más de salida que de entrada— porque desde que entré a la Facultad me daba mucha curiosidad saber qué estaba pensando el CUT, qué estaba pensando la ENAT, que estaba pensando todo el mundo, pero no sabía con quién hablar, porque el CUT está hasta allá y nosotros estábamos acá. Esa geografía nos distancia muchísimo. (...) Entonces, tener este espacio y darnos cuenta de que existimos, ya vimos cuánta falta nos hace, nos permite saber que somos reales y que estamos aquí.

Quiero decir que se creó un espacio muy bonito estos tres días. (...) También quiero extender una problemática: el día que ya no estemos aquí, todas, en la escuela reunidas, ¿cómo le vamos a hacer para poder lidiar con el público que está afuera? (...) ¿Cómo podemos lidiar con un público que ya no está dispuesto a convivir con su entorno? (...)

Por ejemplo, tengo un hermano de cuatro años que es cercano al teatro, y tengo un primo de la misma edad que está todo el tiempo en el celular. Entonces, pensando en la última charla sobre la dramaturgia para las infancias, me da terror que desde esa edad ya exista una desconexión total con el entorno. (...) Sólo quería plantear eso: que me siento también triste.

A mí me gustaría plantear la pregunta: ¿cuál es el siguiente paso? Porque ya tuvimos este primer encuentro entre el CUT y el Colegio, pero, a fin de cuentas, estamos aquí para nuestro público, para generar ese convivio entre nuestro quehacer y los espectadores. Me gustaría saber si se está planeando generar un laboratorio de puesta en escena interinstitucional (...) Me gustaría saber cómo les podemos ayudar, como estudiantes, (...) para llegar a este público.

Puedo decir que el problema que tenemos aquí es que nos hemos separado. (...) Yo no me siento parte del Colegio, me siento parte de una casa. (...) Y, a pesar de que vengamos de distintos lugares y vayamos a distintas partes del país o de la ciudad, somos uno mismo. Entonces, ¿cómo queremos que otras personas se acerquen a nosotras?, que los niños, que los abogados, que los ingenieros vayan a ver nuestro teatro, si

nosotros mismos nos separamos. Creo que lo principal es que empecemos a vernos como gente de teatro si queremos que otras personas se acerquen a nosotros.

Comparto esta reflexión para que comencemos a juntarnos: no necesitamos grandes escenarios, no necesitamos grandes aforos… En la calle podemos sentarnos, hacer una bolita y que se reúnan quienes quieran. Creo que podemos comenzar desde algo pequeño. (...) Felicidades a todos por ser parte de esta familia.

Soy de Zacatecas, soy foránea y este coloquio me ha dejado, me ha permitido volver a conectar con ese objetivo por el cual estoy estudiando: llevar teatro a mi estado, con mi colectivo. Por otro lado, quiero proponer que haya más clases en las que nosotros del CUT podamos venir a compartir aquí con mis compañeros del Colegio, y que ellos puedan ir al CUT a tomar clases. (...) Porque también me di cuenta de que desconozco muchos términos, como *teatrología* o *dramaturgismo*, que pude preguntarles a mis compañeros del Colegio; me supieron explicar y fue un descubrimiento que puede alimentar y nutrir mucho nuestro trabajo como creadores.

Por último, me gustaría nombrar algo que pude observar: fue ver cómo lo que hacemos nos afectó, por la manera en que miramos, escuchamos, por nuestra apertura. Creo que esto nos hace destacar como una comunidad de teatro que está construyendo una confianza, una confianza que está naciendo y que es nuestra responsabilidad alimentar y fortalecer.

Fotografía: Camila Sánchez Mejorada Buen Abad

Sobre las autoras y el autor

Isabel Toledo
Directora escénica y gestora cultural. Egresada del CUT de la UNAM y tesista de la maestría en Teatro y Artes Performáticas de la Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, Argentina. Es fundadora y directora de la compañía Pentimento desde 2013; ha presentado su trabajo, entre otros lugares, en el MET de Nueva York, Teatro UNAM y el Festival Internacional Cervantino. Actualmente coordina la Cátedra Ingmar Bergman en cine y teatro de la UNAM.

Iona Weissberg
Directora de teatro y profesora en la Facultad de Filosofía y Letras (UNAM). Ha dirigido más de 30 puestas en escena en México y el extranjero. Publicó *Madre Coraje y sus hijos como teatro de revista de la Revolución Mexicana* (2019) y está por publicar *Prácticas escénicas en el teatro de William Shakespeare*. Ha recibido reconocimientos del INBAL, la Universidad de California y el SNI, entre otros. Actualmente coordina el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Luis Mario Moncada
Dramaturgo, investigador y gestor cultural. Ha escrito para teatro y televisión, obteniendo por su labor más de veinte reconocimientos nacionales e internacionales, entre ellos el Premio Nacional de la Juventud 1985 y el Juan Ruiz de Alarcón 2012 por el conjunto de su obra dramática, estrenada en al menos una docena de países. También ha ocupado diversos cargos públicos en materia teatral. Actualmente es Coordinador Nacional de

Teatro del INBAL y profesor en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Cinthya García Leyva
Investigadora y gestora cultural enfocada en prácticas interdisciplinarias e intermediales. Maestra en Literatura Comparada y candidata a doctora por la UNAM. Ha realizado intervenciones en museos, centros culturales y universidades de México, Estados Unidos, Argentina, Colombia, Brasil, España, Francia y Alemania. Ha escrito sobre sonido y poéticas experimentales. Dirige Islas Resonantes en Radio UNAM y desde 2020 es directora de la Casa del Lago de la UNAM.

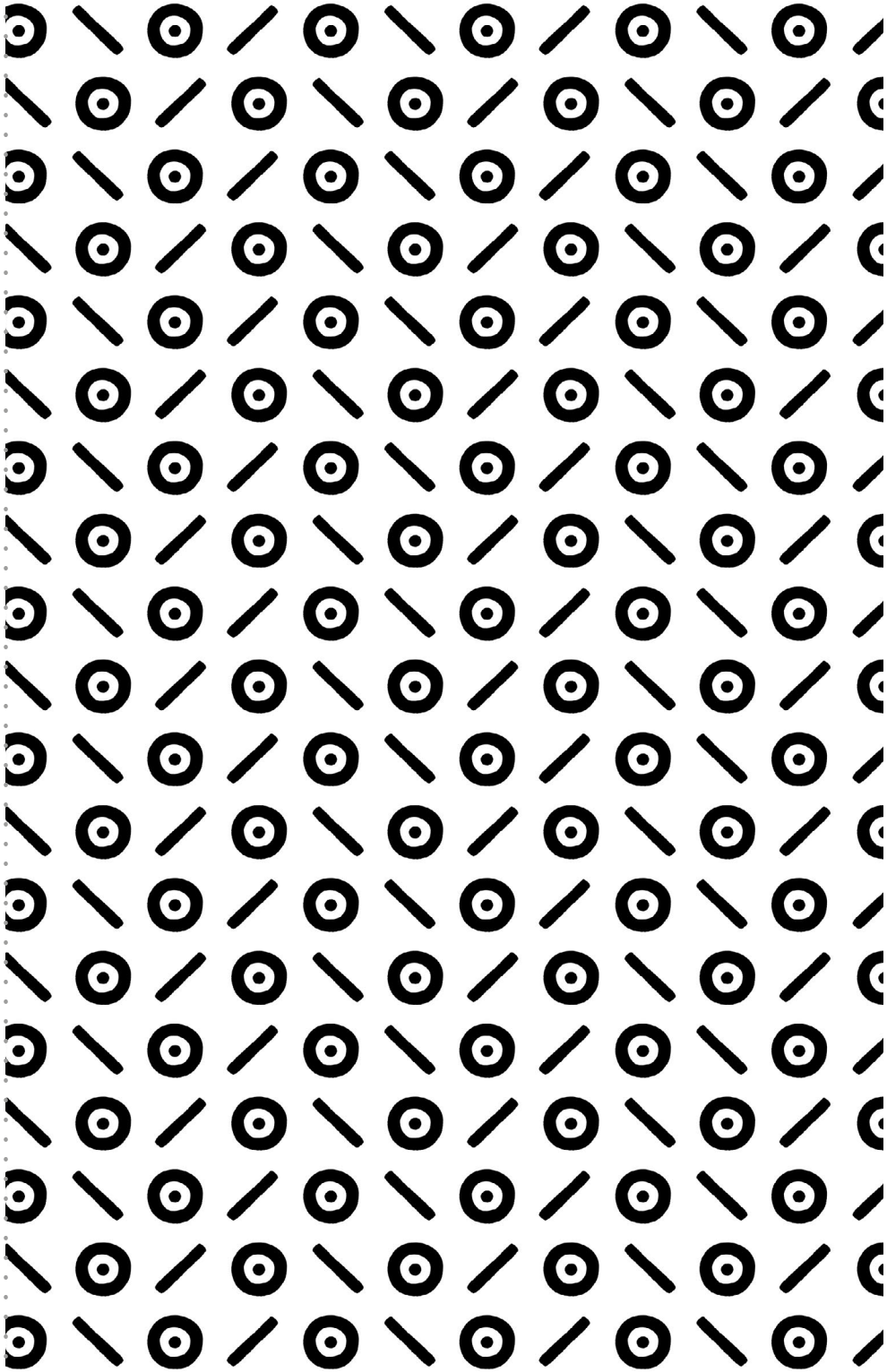
Talia Yael
Psicóloga, dramaturga y actriz mexicana. Egresada del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM. Becaria de la Fundación para las Letras Mexicanas y del Royal Court Theatre. Dramaturga de obras como *Momma*, *Una bruja montada...*, *Un tropel de mariposas* y *Pollito,* ganadora del Premio Nacional de Dramaturgia Joven Gerardo Mancebo del Castillo Trejo. Residente en Can Serrat, Barcelona.

Mariana Giménez Videla
Creadora escénica, docente, dramaturga y actriz con 35 años de trayectoria. Estudió actuación en la Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga, España, y perfeccionamiento actoral en la Casa del Teatro, México. Ha actuado en más de 60 obras dirigidas por destacados creadores. Fue parte de El Milagro y del elenco estable de la Compañía Nacional de Teatro (2010–2022). Ha dirigido obras como *La paz perpetua* y *Nada*. Es docente en CasAzul, Casa del Teatro y la ENAT. Actualmente es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

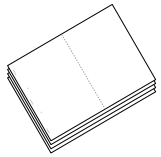
Cess Enríquez
Actriz, performer trans, cantante, dramaturga, directora y artivista antirracista. Ha creado *La Prietty Guoman*, *Por jodidos y hocicones...* y *Fierce/Fiera*, presentadas en festivales nacionales e internacionales LGTBQI+. Desarrolla proyectos comunitarios con personas privadas de la libertad, personas trans en

vulnerabilidad y la comunidad muxe. Ganó el Premio Metropolitano de Teatro 2021 y 2024. Ha sido becaria del FONCA y residente en The Lark y Magic Theatre. Actúa en *Siete Veces Adiós* y *La Historia de Juana*.

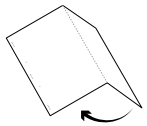
Daniela Arroio
Egresada del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, UNAM. Dramaturga de *Selva en la cabeza* (Premio Bellas Artes de Obra de Teatro para Niñas, Niños y Jóvenes 2024), *Pez Globo*, *Catsup* y *Masa Madre*. Con Enrique Olmos de Ita, coescritora de *Virgo: espectáculo para hormonas ávidas* y *Valentina y Miguelito*. Directora de *Microhistorias entre cuerdas y pincel* y *El Antipalomas*, de Enrique Olmos de Ita (producción de la Compañía Nacional de Teatro), entre otras. Codirectora y coescritora, con Micaela Gramajo, de *Cosas pequeñas y extraordinarias* y *¿nOrMaL...?*



1. **Imprime sin escalar en hojas tamaño carta por una cara.**



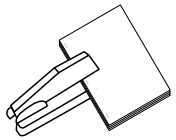
2. **Dobla por la mitad en la línea punteada.**



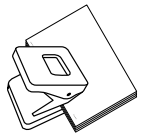
3. **Apila las hojas dobladas.**

4. **Elige tu sistema de encuadernación:**

· Engrapa sobre las líneas punteadas.



· Perfora y encuaderna con listón, estambre, poste de aluminio o broche de archivo.



· Sujeta con clip reversible metálico de 19 mm.

Dirección de la colección:
Socorro Venegas

Coordinación y cuidado editorial:
Carlos Antonio de la Sierra

Diseño maestro de la colección:
Cristina Paoli

Formación de este número:
Xanic Galván Nieto

Primera edición: agosto de 2026

Los textos de Cuadernos Cátedras son publicados bajo la responsabilidad exclusiva de de sus autoras y autores y sólo reflejan la expresión de sus opiniones.

D.R. © 2026 Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, 04510, Ciudad de México

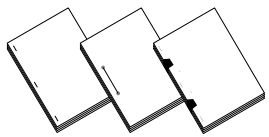
Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial

ISBN colección: 978-607-30-3932-1
ISBN título: 978-607-647-108-1

Esta edición y sus características son propiedad de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Hecho en México

5. **Disfruta tu lectura y colecciona.**



Haz uso consciente del papel. De ser posible, utiliza hojas de reúso e imprime sólo si deseas conservar el texto impreso.

Publicaciones & Fomento Editorial

CÁTEDRA BERGMAN EN CINE Y TEATRO

culturaUNAM

UNAM Nuestra gran Universidad