

## **Dialogando sobre lo (a)callado: el discurso inmigrante latine como construcción de pertenencia en la escena teatral norteamericana**

Roberto Gutiérrez Varea

Departamento de Artes Escénicas y Justicia Social

Universidad de San Francisco, California

ORCID: 0009-0003-3310-3372

[varea@usfca.edu](mailto:varea@usfca.edu)

### **Resumen**

Este trabajo es un intento de compartir experiencias y reflexiones desde la subjetividad de mi propia labor teatral con la comunidad inmigrante latina en California en las últimas tres décadas, con énfasis en mis últimos trabajos dramaturgicos, *The Long Walk Home / Un largo camino a casa*, con el compositor salvadoreño David Molina, y la primera manifestación de la serie *Identidades Migratorias: Cuerpos en tránsito / Poéticas del desplazamiento*, de mi colaboradora, la artista de performance mexicana Violeta Luna, concentrándose en la realidad de mujeres inmigrantes en California, EE.UU. y refugiadas en México.

Pocos sectores de la comunidad son tan excluidos de espacios donde articular su realidad en primera persona como la de les inmigrantes indocumentados. Siguiendo rumbos planteados por escritos de Homi Bhabha, Michel Foucault y otros, además de mi práctica escénica, interrogo la noción de raíz cultural como algo fijado en el lugar de origen o en el texto teatral. Adopto una visión que abarque la noción de la experiencia escénica (y estética) como fundamentalmente independiente de la obra, como puente, un lugar no solamente de cruce, pero de congregación. El espacio teatral / performativo como fronterizo / intersticial, fabricado como sitio de pertenencia, desde donde construir una subjetividad y subvertir las narrativas violentas de “otredad monstruosa” del contexto sociopolítico estadounidense (o nacionalista/nativista<sup>1</sup>). El discurso escénico es fundamentalmente experiencial, y como tal, profundamente relacional, siempre un entremedio desde donde se puede hablar de lo que siempre se tiene que callar.

**Palabras Claves:** Inmigración; Teatro; Performatividad; Inclusión social

---

<sup>1</sup> El nativismo es una ideología o pensamiento político y social que defiende o privilegia a los nacidos o autóctonos de un territorio y sus intereses y por lo tanto rechaza a los inmigrantes extranjeros.

***Conversations About the (Un)said: the Latine immigrant discourse as  
a construction of belonging in the North American stage***

**Abstract**

This work is an attempt to share experiences and reflections from the subjectivity of my personal theatrical work with the Latine immigrant community in California in the last three decades, with emphasis on my latest dramaturgical works, *A Long Way Home / Un largo camino a casa* with the Salvadoran composer David Molina, and the first staging of the performative series *Identidades Migratorias: Cuerpos en tránsito / Poéticas del desplazamiento* by my collaborator, the Mexican performance artist Violeta Luna, focusing on the reality of immigrant women in California, USA, and refugee women in Mexico.

Few sectors of the community are as excluded from spaces where they can articulate their reality in first person as that of immigrant workers. Following directions proposed by writings by Homi Bhabha, Michel Foucault, and others, as well as my performance practice, I interrogate the notion of roots as fixated on the place of origin, or in the theatrical text. I embrace a view that encompasses the notion of the scenic (and aesthetic) experience as fundamentally independent of the play, as a bridge, a place not only of crossing, but of congregation. The theatrical/performative space as border/interstitial, manufactured as a site of belonging, from which to construct a subjectivity and subvert the violent narratives of the “monstrous other” of the American sociopolitical (or nationalist/nativist) milieu. A stage discourse, fundamentally experiential, and as such, deeply relational, always an in-between, from where one can talk about what one always must keep silent about.

**Keywords:** Immigration; Theater; Performativity; Social inclusion

**Poemario del exilio**

Cuando Luisa<sup>2</sup> fue forzada a dejar Guatemala durante los años más crueles del conflicto armado que azotó a su pueblo, dejó atrás a sus muertos –de toda su familia, solo sobrevivieron su hermana y ella– y llegó a México con solo una cajita de objetos personales y su enorme carga de dolor. Durante el proceso de entrevistas a participantes de talleres de performance para mujeres de la comunidad inmigrante/refugiada, comparte que “...la

---

<sup>2</sup> Los nombres de les participantes comunitarias, en todas las instancias en este artículo, han sido cambiados para proteger su identidad.

única salida era llorar todos los días. Sentía que el corazón se paralizaba de tanto llorar.”<sup>3</sup> Su padre era líder Maya, lo que aseguró un buen pasar en tiempos de paz, pero también hizo de su familia un blanco prominente durante la feroz violencia de Estado. La estrategia genocida de “tierra arrasada” que el gobierno desató en la población indígena cobró la vida de más de 200.000 personas y desplazó a más de un millón, en su gran mayoría, como Luisa, de origen Maya.<sup>4</sup> Un día, cuando asiste a una reunión de apoyo a refugiados del conflicto guatemalteco en Jalapa, Veracruz, el dolor y el trauma la llevan, como último recurso, a un espacio donde artistas interpretaban historias de sobrevivientes. Luisa estaba muy deprimida e insegura. Hace uso en su relato de una imagen tan triste como conmovedora: “...me sentía como pollito comprado entre la gente”. No recuerda cómo le tocó compartir su historia, pero la experiencia empezó a desanudar algo de lo que hasta entonces no podía desatarse. “Se armó un tipo de teatro y yo participé bañada en lágrimas... vinieron como almas, ángeles ... y me empezaron a remendar mi vida.”

El testimonio y la participación de Luisa son parte de la serie performativa de la artista Mexicana Violeta Luna<sup>5</sup> *Identidades Migratorias: Cuerpos en tránsito / Poéticas del desplazamiento*, con fecha de estreno, en su primera parte, en la Ciudad de México en diciembre del 2023 y en San Francisco, California, en septiembre del 2024, con mi colaboración en el área de dramaturgia. *Cuerpos en tránsito (CET)* está centrada en la temática de migración, el desplazamiento humano violento y en la búsqueda de nuevos espacios de pertenencia por mujeres que se vieron forzadas a emigrar de su lugar de origen, en el caso de Luisa, sus tierras ancestrales en la región del Quiché. Los textos y acciones escénicas de *CET* se inspiran en historias y testimonios de mujeres centroamericanas y del norte de Sudamérica que solicitaron refugio en México y mexicanas y centroamericanas que hicieron lo propio en Estados Unidos. Las une el trauma del destierro causado por la violencia de género, la violencia estatal/institucional y el narcotráfico y una resiliencia que se convierte en deseo de transformar el dolor en gesto creativo, en canto, en historias donde también cabe lugar para lo bello.

Después de contarnos el lado más difícil de su historia en un español un poco quebrado, ya que lo tuvo que aprender en el exilio, sus ojos se iluminan cuando dice “...yo siento que nosotros los seres humanos, tanto hombres como mujeres, tenemos el arte

---

<sup>3</sup> Estos testimonios fueron grabados durante entrevistas con las participantes en Ciudad de México en septiembre del 2023.

<sup>4</sup> Informe oficial de la Comisión para el Esclarecimiento Histórico de Guatemala, apartado 109, Cifra sobre el total de víctimas:

<https://web.archive.org/web/20130412121159/http://shr.aaas.org/guatemala/ceh/mds/spanish/>

<sup>5</sup> Luna, Violeta; artista de performance mexicana: <http://violetaluna.com>

desde adentro antes de nacer.” Esto nos recuerda las palabras de la artista afronorteamericana Anna Deavere Smith cuando afirma que “...la gente habla en poemas orgánicos”<sup>6</sup> (1993). Deavere Smith es la originadora, en Estados Unidos, del modelo y género performativo llamado *documentary theater* o “teatro documental”, desarrollado a partir de entrevistas con comunidades afectadas por estallidos sociales causados por la violencia estructural –y fundacional– de su país. Poseedora de un verdadero virtuosismo actoral, durante una charla organizada por TED en Monterey, California, comparte que identificar estos “poemas orgánicos” es uno de los principios metodológicos con los que construye su trabajo y su particular estética escénica (TED, 2007). Su método de construir *performances* se basa en repetir rigurosamente palabra por palabra lo que la gente le comparte durante un proceso de entrevistas. Sus proyectos exploran la relación entre el lenguaje y la identidad individual, pero en escena, a través de un proceso de acumulación de historias, nos ayudan a pensar por dónde pasa nuestra identidad colectiva. Su trabajo implica destilar lo auténtico proyectado por las voces de sus entrevistados y para ello no se limita a transmitir solo sus palabras, sino también su gestualidad y rescatar el rico simbolismo presente en el lenguaje coloquial cotidiano con el que la gente habla.

Esta óptica nos ha ayudado mucho a aprender cómo enfocarnos en la información que comparte la gente entrevistada (con fines artísticos/creativos), pero sobre todo en las imágenes que utiliza para hacerlo. Deavere Smith afirma que no habrá progreso en las relaciones entre comunidades de diferentes etnias o razas de su país hasta que no emerjan de sus “refugios de identidad” y entren a un espacio de vulnerabilidad (1993). En nuestra experiencia hay pocos lugares fuera de los que construye el arte donde esto pueda ocurrir, al menos por primera vez y frente a la comunidad. Nos dice Luisa:

Traemos nuestro arte adentro. ... Lo más importante es guardar ese tesoro que es uno, reconocer que cargamos un tesoro, y ese tesoro tenemos que aprender como a dar a conocer, tal vez no a todo el mundo, a ciertas personas, porque no todos valoran lo que somos.

Para encontrar ese tesoro (y en nuestro caso, transmitirlo en el espacio teatral) no hace falta ningún talento innato o inspiración de las musas. Más a menudo que no, está allí, a simple vista. Lo que hace falta es la otra cara de ese regalo que dice Luisa que cargamos dentro. El tesoro de hacer la pausa para, como dice Berger (1972), encontrar la forma de mirar, de escuchar, desde un espacio de conciencia que incluya el lenguaje de la acción y de lo gestual.

---

<sup>6</sup> Deavere Smith, Anna; actriz / dramaturga estadounidense; traducción del autor de este artículo.

## El puente como destino

En nuestra experiencia de tres décadas de trabajo creativo con comunidades periféricas, una de las claves para hacerlo pasa por jerarquizar la importancia de la centralidad de lo relacional. La más medular de estas relaciones es la de les artistas a cargo de llevar adelante el trabajo con la gente de la comunidad. Hablaremos de eso unas páginas más adelante. Por ahora pensemos a les artistas, en cualquier contexto, no como quienes saben cómo imaginar y crear algo nuevo, que no existía, sino como quienes saben cómo imaginar nuevas relaciones entre lo que ya existía y allí estaba, desde siempre, mirándonos a los ojos. Pensemos a estas relaciones en su dimensión creativa recontextualizadas como sorprendentes y fundamentalmente (aspiracionalmente) reveladoras. Después de Duchamp<sup>7</sup> ya no veremos al urinal de la misma manera. Después de Frida, ya no veremos el dolor de la pérdida del embarazo del mismo modo.<sup>8</sup> Fundamentalmente, nuestra relación con el objeto al que la artista llama a nuestra atención se profundiza, cambia o se valora de otro modo. De igual forma, se incorpora o reincorpora al imaginario colectivo, como en el caso de artistas como Frida, lo que no se quería o podía ver. El lado oscuro de las cosas, incluido lo traumático, sale a la luz desinfectante del sol. De este modo, el dolor personal e íntimo compartido por medio de símbolos teatrales en espacios comunitarios, como diría Finley Dunne, “reconforta a los afligidos y aflige a los confortables”<sup>9</sup>.

Cuando vemos a el arte desde esta perspectiva, no como algo totalmente fuera de nosotres, sino como una experiencia fundamentalmente relacional, observamos que el medio de expresión de les artistas privilegia al entremedio, lo intersticial, frecuentemente imaginado como frontera o puente. En ese espacio se puede crear un sitio para la solidaridad y para la pertenencia, lo que es algo sumamente significativo para quienes emigramos y por siempre estamos en una suerte de entremedio. Homi Bahba nos ayuda a entender la relevancia de lo intersticial cuando uno trabaja en lugares y gente que son definidos por el poder central como marginales o periféricos. Es nuestro caso, como latines en Estados Unidos trabajando con comunidades también latines, indígenas, mujeres, queer/cuir, refugiades, etc. Dice Bahba en *The Location of Culture* (1994):

---

<sup>7</sup> ¿O quizá fue Elsa von Freytag-Loringhoven?:

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2023/oct/15/conceptualist-art-fountain-is-fake-say-historians-marcel-duchamp>

<sup>8</sup> Kahlo, Frida, *MY Birth*: <https://www.fridakahlo.org/my-birth.jsp>

<sup>9</sup> La frase “consolar a los afligidos” fue acuñada en 1902 por Finley Peter Dunne, humorista, periodista y escritor estadounidense de Chicago, reflexionando sobre el papel del periodismo en la sociedad. La traducción es mía.

El empoderamiento político y la ampliación de la causa multiculturalista provienen de plantear cuestiones de solidaridad y comunidad desde una perspectiva intersticial. Las diferencias sociales no se dan simplemente a la experiencia a través de una tradición cultural ya autenticada; son los signos del surgimiento de una comunidad concebida como un proyecto –al mismo tiempo una visión y una construcción– que te lleva “más allá” de ti mismo para regresar, en un espíritu de revisión y reconstrucción, a las condiciones políticas del presente. (Bahba, 1994)<sup>10</sup>

Con una óptica inmigrante, la frontera, como intersticio, es tanto un lugar de separación, como un lugar de contacto, donde el otro lado “anuncia su presencialidad.” (1994). Desde esa misma óptica, el puente, como dispositivo de cruce, se convierte en el destino del viaje, en un sitio de pertenencia y punto de reunión (esto tiene su versión en San Francisco, uno de esos lugares a donde la gente viaja para estar en el puente Golden Gate, no para cruzarlo). Como en el río de Heráclito, o el puente que lo cruza, el espacio intersticial como *locus* de referencia solidaria y relacional nos sostiene en la paradoja de lo que será siempre lo mismo y también siempre distinto. La figura de le exiliade / refugiade / inmigrante habita ese fluir de sabernos ese “misme / alguien” que éramos antes de partir, en la permanencia de ese pasado congelado por la violencia y la nostalgia y ese “extranjere / otre” en constante proceso de construcción en contextos culturales nuevos y/o de sanación. El yo y el nosotros que se tienen que rehacer en la experiencia de la refugiada, encuentra en el entremedio del espacio creativo donde hacer pie firme en arenas movedizas para reconstruirse, ya que el arte –como espacio abierto a lecturas múltiples y averso a lo binario– abraza la paradoja del ser humano de ser un complejo núcleo de contradicciones, en un constante fluir entre ser la misma persona y otra. Como inmigrantes/refugiades nuestra identidad misma expresada en la pregunta ¿y ahora quién soy? encuentra respuesta en el papel que yo puedo interpretar en sociedad con los demás y es esta relación, donde se basa el reconocimiento de mi existencia en (nuevos) contextos sociales, lo que la participación en el teatro modela y facilita. Esta noción puede tener una dimensión liberadora en el trabajo con comunidades que han sufrido un trauma individual y social y se presenta como uno de los tantos descubrimientos que se hacen posibles en el trabajo creativo en la sala de ensayos para luego compartir en el espacio público de la performance, siempre frente a testigos que, de una forma u otra, nos devuelven y afirman el ser.

En su trabajo *The Moral Imagination*, Lederach (2005) sostiene que el arte y la creatividad son esenciales para la consolidación de la paz y la resolución de conflictos. Con muchísima experiencia práctica como mediador en las regiones más arrasadas por la

---

<sup>10</sup> La traducción es mía.

violencia del planeta, Lederach afirma que el arte puede ayudar a las personas a ver las cosas desde una perspectiva diferente y a comprender el mundo de una manera nueva. También piensa que la creatividad es importante porque permite a las personas explorar nuevas ideas y encontrar soluciones innovadoras a los problemas que los acogen, sobre todo en aquellos momentos donde se ha llegado a un *impasse*. Sostiene que el arte y la creatividad pueden ayudar a las personas a reconstruir relaciones mediante la creación de una experiencia compartida que puede unirlos y desde donde se puede construir un futuro común. En nuestra práctica con sobrevivientes, la creatividad florece en los intersticios entre el recuerdo traumático y la imaginación generadora, definida, nuevamente, como experiencia que convalida al ser presente en el aquí y el ahora y permite la recuperación de lo posible. Como una suerte de ancla de madera, el arte nos afirma en el fluir. En ese entremedio restaurador de lazos, la dimensión relacional del arte nos ayuda a estar plantados en la violencia del pasado o del presente, a la vez que nos da espacios para imaginar un futuro donde ser y estar mejor. Finalmente, el trabajo teatral, en su praxis, nos permite traducir experiencias y sueños en objetos performativos tangibles y compartirlos desde el escenario con la comunidad en general. En otras palabras, “la obra” es algo concreto y a la vez en proceso, desde donde se puede seguir construyendo.

### **El teatro como dispositivo restaurador de relaciones y significados**

Quienes como Lederach se han dedicado a la construcción de la paz nos ayudan a dimensionar el aspecto restaurador del arte cuando definen a la violencia. Salomón Lerner Febres (2011), presidente de la Comisión de la Verdad y de la Reconciliación del Perú, escribe al respecto “La violencia posee miles de caras y todas ellas implican romper con los vínculos que nos dan humanidad y sentido”<sup>11</sup>. Se pregunta “¿cómo se puede reconstruir una conciencia quebrantada por la sustracción de su identidad? ¿cómo se puede recuperar el sentido extraviado?” Una de las respuestas se puede encontrar en la representación teatral, en su capacidad, como dice Schechner (2002), de ser un lugar de restauración de significados a través de acciones simbólicas, significativas. Si la violencia que han sufrido las comunidades de refugiadas con las que trabajamos implica de algún modo la interrupción de su historia, y el suceso traumático mismo se experimenta como un sinsentido que enmudece el alma, o como a menudo se dice, “para lo que no hay palabras”, el teatro nos ofrece un lenguaje para decir lo indecible, hablando y accionando en poemas, pariendo símbolos nuevos o resignificados. Un espacio donde volver a encontrarle sentido

---

<sup>11</sup> La traducción es mía.

a las cosas y restituir a les sobrevivientes en personas. Un lugar donde la violencia es ahora *incorporada* a la historia y, como dice Luisa, nos remienda la vida.

Volviendo a Guatemala, lo que no pudo terminar Ríos Montt<sup>12</sup> lo están haciendo los gobiernos corruptos del narcoestado extractivo contemporáneo. Esa es la realidad de José, quien a los 16 años se vio obligado a emigrar con su familia de San Pedro la Laguna, un pueblito idílico en la montaña, y solicitar refugio en Estados Unidos. José y su familia son gente Maya, como Luisa, pero de lengua tz'utujil. Recogimos su testimonio y el de sus padres para la construcción del trabajo *The Long Walk Home / El largo camino a casa*.<sup>13</sup> La obra es una suerte de cantata documental donde el compositor David Molina amalgama su música con la voz de la familia que cuenta su historia de migración a Estados Unidos, con mi colaboración en las áreas de dramaturgia y dirección de puesta. En su relato, José nos cuenta como su pueblito natal a orillas de lago Atitlán se fue tornando violento. Primero comenzó a llegar el turismo global. Casi de inmediato arribaron los narcos a proveer a los visitantes de droga. De a poco empezaron a sobornar a la policía y autoridades civiles y a enlistar en sus filas a los jóvenes locales. Lo quisieron reclutar a él y al negarse e intervenir sus padres, comenzaron las amenazas y luego la violencia física. San Pedro, sobre todo para la población Maya local, se convirtió en un infierno. La familia estaba ya marcada y, sin tener a quien acudir cuando comenzaron los ataques, no tuvieron más remedio que abandonar su casa y partir, primero de su pueblo y luego de su país. Al cruzar de Chihuahua a Texas con su padre, después de un viaje también aterrador, su derecho legal a solicitar refugio se encontró con la respuesta diseñada por el gobierno estadounidense: la práctica ilegal de la separación familiar. José nos cuenta que cuando vivió la separación de su papá:

A él lo mandaron en un lado y a mí al otro lado, en las famosas hieleras. Son cuartos grandes, lleno de luz, donde uno no sabe si es de día o es de noche. Lo abracé y fue un momento donde sentía que todo el mundo se, se, se venía encima de mí porque no sabía qué iba a pasar y estaba triste. A él lo llevaron. Y yo me quedé ahí, yo estaba llorando.

De un total de 4.500 a 5.000 niños separados de sus familias, hoy en día hay unos 1000 que aún no han sido reunificados, ya que la administración Trump ni siquiera les tomaba datos al separarlos.<sup>14</sup> Otra vez el rostro de la violencia de Estado expresa la ruptura de los vínculos que nos dan humanidad y sentido, como cruel efecto disuasorio apuntado

---

<sup>12</sup> José Efraín Ríos Montt, brigadier general, dictador *de facto* de Guatemala, 1982-83.

<sup>13</sup> Con fecha de estreno de diciembre del 2023 en el teatro Brava For Women in the Arts, San Francisco, California

<sup>14</sup> American Civil Liberties Union, juicio al gobierno de los EEUU; <https://www.aclu.org/press-releases/aclu-announces-major-settlement-in-family-separation-lawsuit>

a quienes han tenido que partir con poco o nada y lo único que les queda y los consuela son los lazos de familia y los afectos.

*The Long Walk Home* aún no estrena al escribir estas páginas, pero ya hemos tenido una función del trabajo “en progreso” para darnos a los artistas un momento de distancia crítica en el proceso y poder incorporar aspectos de la devolución del público. Aprendimos de nuestras maestras del grupo teatral limeño *Yuyachkani*<sup>15</sup> que la relación con la comunidad se debe ir tejiendo de a poco, en diálogo, abriendo el proceso de ensayos y compartiendo “borradores” (llamados en inglés “*work-in-progress*”), puestos en escena con respeto, con todo el esfuerzo y aspectos técnicos posibles. El público nos hace las veces de brújula con sus comentarios, que son incluidos en la ronda siguiente de revisiones, y se generan posibilidades que de otro modo serían difíciles de identificar. Algunas de ellas son “extrateatrales”, como fue la relación que establecimos con una organización Maya del área de la bahía de San Francisco, con quienes ahora estamos trabajando para que tengan un espacio en el *lobby* del teatro donde difundir sus actividades y vender sus artesanías. Por su parte, nos abren a nosotres y al teatro acceso a un nuevo y clave sector del público para las funciones. Dicho de otro modo, el “borrador” nos ha puesto ya en una nueva relación de mutualidad.

El teatro quizás sea uno de los espacios que mejor nos ofrece la oportunidad de entendernos desde una forma imaginativa, generativa y no violenta. Un lugar “puente” para establecer relaciones significativas con les demás, desde la inmediatez de la experiencia compartida durante la función. Nos propone estar juntas en una suerte de ceremonia que se hace posible precisamente debido a las relaciones establecidas, constituyéndose a la vez expresión de las mismas. Aquí es donde “el intermedio” se revela como central y los “espectadores”<sup>16</sup> (Boal, 2002), somos parte de algo más grande que nosotres mismas. En su dimensión de espacio creativo intersticial, el teatro es un lugar donde las estructuras se subordinan a la necesidad de hacer manifiestos o posibles sistemas de relaciones que se replican en todos sus aspectos, desde lo creativo/colaborativo, pasando por lo institucional/público, hasta el de las narrativas (personales, temáticas, textuales, espaciales, objetuales, sonoras, cinéticas, gestuales). Cuando comienzo un proceso de puesta, hablo

---

<sup>15</sup> Ana y Débora Correa, miembros fundadoras del Grupo Cultural Yuyachkani (Lima, Perú) nos demostraron el poder de este proceso al invitarnos a presenciar una de las devoluciones ofrecidas por la comunidad de mujeres sobrevivientes de la guerra civil, refugiadas en un convento de Lima, donde ocurrió la función “en proceso” de la obra que se dio a llamar “Kay Punku” y que cuenta sus historias; [https://hemi.nyu.edu/eng/seminar/2007/eng/perf\\_grupoculturalyuyachkani\\_eng.html](https://hemi.nyu.edu/eng/seminar/2007/eng/perf_grupoculturalyuyachkani_eng.html)

<sup>16</sup> Boal, en su seminal *Teatro del Oprimido*, define así al público en comunidad comprometido con el trabajo en escena a la que también puede acceder, desde un espacio activo y participativo.

con el grupo y les expreso “estoy con ustedes en una relación muy significativa: para hacer arte juntas. Me siento honrado de ser testigo privilegiado de su trabajo creativo y de su proceso. Como en un diálogo, lo serán ustedes también del mío y del de todes les demás que colaboran en este proyecto. Así estaremos mejor preparades para la respuesta del público, al que últimamente respondemos.” Una imaginación radical es el reconocimiento del arraigo de estos principios y relaciones creativas en los estratos más superficiales y profundos de nuestro ser creativo y paralelamente en la construcción del objeto teatral. Este entretejido se da hasta en lo más banal de la dramaturgia, ya que bien sabemos que, si alguien limpia una pistola en el primer acto, alguien va a recibir un balazo en el segundo.

Visto como objeto cultural, el teatro tiene la función de ser un dispositivo de conectividad y propiciador de relaciones y significados. En mi experiencia, este dispositivo es tan poderoso que uno literalmente no puede poner nada en escena que no vaya a ser entendido como expresión de una relación significativa entre el todo y las partes, dentro de las convenciones enunciadas en la puesta. Cuando a Michel Foucault (1980) se le preguntó sobre el uso del término “dispositivo” en su entonces nuevo trabajo sobre una “Historia de la sexualidad”, este contestó:

Lo que intento resaltar con este término es, en primer lugar, un conjunto completamente heterogéneo formado por discursos, instituciones, formas arquitectónicas, normativas, decisiones, leyes, medidas administrativas, declaraciones científicas, proposiciones filosóficas, morales y filantrópicas –en definitiva, tanto lo dicho como lo no dicho. Tales son los elementos del dispositivo. El dispositivo en sí es el sistema de relaciones que pueden establecerse entre estos elementos. (Foucault, 1980) <sup>17</sup>

El marco que ofrece Foucault es un modelo útil para lo que planteamos. “Sistema de relaciones” es un lenguaje que resuena con nuestra postura en lo que refiere al arte, en particular al teatro/performance. Una de sus funciones y expresiones es la creación de símbolos, de un lenguaje, con el propósito central, como plantea James Baldwin (1960), de “dejar al descubierto las preguntas ocultas por las respuestas” <sup>18</sup>, haciendo posible visualizar las fuerzas ocultas en juego en nuestras relaciones intra e interpersonales. De este modo, el arte nos da la posibilidad de crear un lenguaje poderoso, claro, simple (del otro lado de la complejidad) y directo, para expresar lo no dicho o lo indecible y ponerlo en relación, incorporándolo al resto de lo visible. Esto no podría ser más cierto que cuando nos enfocamos en los temas de raíz, históricamente centrales en nuestro imaginario creativo, como lo son el poder, la sexualidad/lo generativo y la violencia/lo destructivo, no

---

<sup>17</sup> La traducción es mía.

<sup>18</sup> “The purpose of art is to lay bare the questions that have been hidden by the answers”, la traducción es mía.

en su sentido binario, sino en su expresión dual. En este contexto, el arte también tiene una función epistemológica que emerge de su práctica y compromiso social: “El dispositivo está, pues, siempre inscrito en un juego de poder, pero también siempre está vinculado a ciertas coordenadas de conocimiento que surgen de él” (Foucault, 1980).

### **El ser dual como símbolo de relaciones significativas**

Hablando con Violeta Luna sobre el nuevo trabajo y esta dimensión de lo simbólico en nuestro quehacer, la conversación nos lleva a adentrarnos en el pensamiento mitológico ancestral mesoamericano en la forma de las diosas Coatlicue y Tlaltecuhli.<sup>19</sup> Esta última, sobre todo, ha estado presente en algunos de los últimos trabajos de Luna en los que he colaborado, como *Virgenes y Diosas II: Piedras de memoria*<sup>20</sup> (2017), que se enfoca en víctimas de violencia de Estado, principalmente en *Fosas/Cuerpo* (2018-9), donde nos enfocamos en les desaparecidos en México, en sus familias que los buscan y en particular en los estudiantes normalistas de Ayotzinapa<sup>21</sup>. La dualidad simbólica de las deidades precolombinas mexicas y mayas se presentó como un espacio fértil para la expresión de una realidad que, como argentino y mexicana, nos une en el dolor y en lo creativo. ¿Por qué la expresión del ser dual es algo tan central para estas culturas? En buena medida, no es solo el concepto de una naturaleza no-binaria en todo lo creado lo que les preocupa, o los términos específicos de esa dualidad (como, por ejemplo, un ser que es a la vez pájaro y serpiente, mujer y hombre, o que los seres humanos tienen dos corazones), sino que los términos mismos se expresen en una relación significativa, construyendo algo más que la suma de sus partes. En sus ritos y ceremonias, sus espacios performativos, enfocan el imaginario colectivo en una relación no-binaria, paradójica, que afirma. Recordar y reconectarnos con los símbolos mitológicos ancestrales en el contexto mexicano nos invita a renovar nuestra relación con lo vital, para imaginar lo nuevo mientras estamos arraigados en lo que ya existía. Un lugar que nos dice que la naturaleza –del ser y de todo lo creado– es poder ser una cosa y también otra, es un lugar para la inclusión, que suma. Esto reverbera con el enfoque temático de nuestro trabajo con sobrevivientes del

---

<sup>19</sup> Coatlicue, (del náhuatl “falda de serpientes”) es la diosa mexica madre de todas las deidades. En su dualidad, rige sobre la vida y la muerte. Tlaltecuhli es una diosa mexica que puede también tener atributos masculinos. Es considerada la fuente de toda la vida y “el monstruo de la tierra” que se devora a muertos y sacrificados.

<sup>20</sup> Secciones de este trabajo se pueden ver aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=YbFf1VJh8Ek>

<sup>21</sup> El 26 de septiembre de 2014, 43 estudiantes normalistas de Ayotzinapa desaparecieron en Iguala, Guerrero. El caso aún no está resuelto. El gobierno de Peña Nieto presentó una versión oficial de los hechos conocida como “verdad histórica”, que fue inmediatamente desmentida por familiares y miembros del Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF).

desplazamiento humano forzado, donde lo binario (“lo uno o lo otro”), tan favorecido por el poder (colonial y actual) también implica una relación, pero, en este caso, destructiva. Debes elegir, y cada elección implica una renuncia, una pérdida. Estamos aquí frente a la imaginación negativa, empleada en la ingeniería de un espacio de exclusión, para la que la práctica teatral puede ofrecer un antídoto.

Pocos sectores de la sociedad contemporánea son tan excluidos como el de la comunidad inmigrante. Esta situación de marginalidad se agrava aún más en la intersección con la sexualidad (queer/cuir), el género (femenino) y el origen étnico (indígena). Gente que en la realidad global constituye en conjunto una gran mayoría, pero a las que se les refiere reduccionistamente como “minoría” para decir de otro modo que no son blancos, heterosexuales u hombres. En nuestra realidad contemporánea, los proyectos políticos nacionalistas de derecha que, con algunas excepciones, son los principales responsables por la violencia que ha generado el desplazamiento masivo de personas en las últimas décadas, también son los más responsables de crear situaciones inhóspitas en los países tradicionalmente receptores de inmigrantes. La filósofa Norteamericana Judith Butler pone estos puntos en conversación de modo significativo en su libro *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence* (2004) y en la entrevista dada en California al periódico inglés *The Guardian*, donde afirma:

La oposición al “género” a menudo se fusiona con el furor y el miedo anti-inmigrante, razón por la cual, en contextos cristianos, a menudo se fusiona con la islamofobia. También se considera que los migrantes se “infiltran”, participando en actos “criminales” incluso cuando ejercen sus derechos de paso según el derecho internacional. En el imaginario de los defensores de la ideología anti-género, el “género” es como un migrante no deseado, una mancha entrante, pero también, al mismo tiempo, un colonizador o totalitario que hay que expulsar. Mezcla discursos de derecha e izquierda a voluntad. (Butler, 2021) <sup>22</sup>

Butler nos recuerda el lugar central que ocupa el cuerpo como “teatro de operaciones” en estos discursos violentos, incluyendo su performatividad. Consignas como “tu cuerpo es un campo de batalla” en el trabajo de Barbara Kruger<sup>23</sup> (y otras que reclaman lo opuesto) llevan a la conciencia social la realidad de que la mujer y su cuerpo han sido objeto de los propósitos más violentos del capitalismo y el heteropatriarcado. La violencia histórica desatada contra la comunidad queer/cuir se ve agravada en estos días en EE.UU. con la prohibición en varios estados (gobernados por el partido Republicano) de la

---

<sup>22</sup> Entrevista en el periódico inglés *The Guardian*, Oct. 23, 2021; traducción RV; <https://www.theguardian.com/us-news/commentisfree/2021/oct/23/judith-butler-gender-ideology-backlash>

<sup>23</sup> Barbara Kruger, artista conceptual que se apropia de imágenes publicitarias para elaborar su crítica social; *Your body is a battleground*: <https://historia-arte.com/obras/tu-cuerpo-es-un-campo-de-batalla>

performance *drag* y la censura de libros por autores cuir y/o de color. Cabe recordar aquí que para los pueblos originarios de Norteamérica la gente cuir/queer era considerada un ser dual o “de dos espíritus” e incorporada al grupo desde ese espacio, tanto en lo creativo, como en lo chamánico. A diferencia de “el viajero”, quien desde la antigüedad era aceptado como un contador de historias, el inmigrante y su cuerpo han sido históricamente relacionados con la invasión de lo infeccioso y lo tóxico. Recordamos que aun ingresando a EE.UU. legalmente, los “braceros” campesinos que reemplazaban la mano de obra local ocupada en el frente bélico durante la segunda guerra mundial eran rutinariamente rociados con DDT.<sup>24</sup>

Quienes desde hace tiempo trabajamos en la intersección del conflicto social con el teatro sabemos del poder restaurativo del arte, en multiplicidad de contextos y en las artes escénicas en particular. El cuerpo de las participantes en nuestros proyectos, violentado, marginado, expulsado de su tierra natal o rechazado al pedir refugio, se reconstituye en el lugar central de la expresión creativa, cuyo rol restaurador se potencia tanto en el espacio íntimo del salón de ensayos, como en el social del auditorio frente a la comunidad. Boal, en su seminal *El Teatro del Oprimido* (2002), nos habla claramente de la posición que ocupa el cuerpo en su poética antiaristotélica. Nos recuerda que el lenguaje del teatro es el lenguaje del cuerpo humano y, ya en los principios de su visión del “espectador”, manifiesta claramente la necesidad de enfocarnos en el conocimiento del cuerpo para poder hacerlo expresivo, sobre todo cuando trabajamos con gente de la comunidad, o “no actores”. Para Boal, es el conocimiento del cuerpo, no de la técnica teatral, lo que constituye el primer paso hacia la creatividad. En nuestra experiencia de trabajo con comunidades en estado de marginalización social y sobrevivientes de violencia, este proceso es importantísimo, no ya como un conocimiento, sino como un re-conocimiento, como un ejercicio restaurador de la capacidad generativa del ser humano. Algo que se había escondido tiene que ser cuidado para volver a florecer, ya que la creatividad lleva implícita una profunda vulnerabilidad. Luisa, nuestra participante en *CET*, en una etapa del proceso creativo afirma que “los guatemaltecos, y los seres humanos en todo el mundo, ¡tenemos la voz de los pájaros!” Y antes de cantar una canción, nos dice “estoy aprendiendo, desatando la mente. Hay que desatar los brazos, los pies, todo, hay que relajarse... abrir, abrir, abrir,

---

<sup>24</sup> “Nos esprayaban como ratones, así como insectos. Salíamos llenos de polvo”: ver media página en:

<https://americanhistory.si.edu/bracero/border#:~:text=Braceros%20were%20often%20subjected%20to%20humiliating%20exams%20and,medical%20exams%2C%20they%20were%20sent%20back%20to%20Mexico.>

porque nosotros los seres humanos somos como las tortugas: cuando viene el golpe nos metimos en el caparazón”.

### **Conclusión de sobremesa (el cuerpo social se restaura con tamales)**

Decíamos que la más medular de todas las relaciones para generar nuestro trabajo creativo es con la gente de la comunidad. El cuerpo creativo, como cualquier otro, requiere sustento, y el proceso de restauración tiene que ser alimentado con lo que nutre cuerpo y alma. Casi todas las personas con las que hemos trabajado afirman que cuando se tuvieron que ir de sus lugares de origen, fuera de las personas, lo que más se extraña es la comida. Esto fue parte de una lección que aprendimos en el proceso de crear nuestra primera compañía de teatro con inmigrantes en San Francisco, que nos enseñó mucho sobre los principios éticos necesarios para realizar este trabajo, más allá de lo culinario. Asistíamos con Francisco Herrera, director del coro obrero de San Francisco, y un grupo de estudiantes de mi curso de Teatro y Cultura Latine a una reunión de la comunidad jornalera (trabajadores por día o por “chamba” o “changada”, sin papeles de residencia), para comenzar lo que llamaríamos, en un homenaje al Teatro Campesino de Luis Valdez, “El Teatro Jornalero” (ETJ): un teatro de trabajadores inmigrantes<sup>25</sup> cuya única y controversial presencia pública en contextos urbanos son sus plantones en las esquinas de calles de la ciudad esperando que alguien pase a darles trabajo. Después de varios meses tratando, sin éxito, de reclutar participantes, nos empezamos a cuestionar por qué la gran mayoría no retornaba a la siguiente sesión, aunque siempre venía gente nueva. Imposible comenzar el ambicioso proyecto de un teatro comunitario para desarrollar obras de creación colectiva sin la presencia continua de un núcleo constante. Cuando ya empezábamos a dudar de que se consolidara un grupo estable, Teresa, de México, nos trajo de regalo sus tamales caseros. Los había cocinado especialmente para el grupo. Esa noche, al final del taller, no nos fuimos uno para cada lado, sino que nos sentamos en círculo a compartir la comida. Empezaron las comparaciones de tamales: los del Camino de las Flores de El Salvador, los tamales verdes de Piura, que, en Antigua, Guatemala, solo se comen los sábados y qué ricos son los nacatamales nicaragüenses. De a poco la conversación dio paso a historias sobre lo que habían dejado atrás: violencia física, pobreza, los peligros del cruce de la frontera. Los tamales de Teresa hicieron más para construir un espíritu de grupo que cinco meses de volantes, charlas y madrugones en los desayunos de la parroquia. De ahí

---

<sup>25</sup> En California la gran mayoría de trabajadores indocumentados realizan su labor en el campo y sus industrias satélite, como lo son centros de procesamiento de animales para el consumo, plantas de empaquetamiento de frutas y vegetales, viñedos, entre otras.

en más, todos empezaron a volver, y el rito de la cena de los viernes cerraba todas nuestras reuniones.

En su libro *Conversation Pieces*, Grant Kester (2013) afirma que “para entender el arte participativo en comunidad, es necesario cambiar el concepto del arte basado en la auto expresión, por uno basado en la ética de los intercambios comunicativos”. Teresa nos dio a todos la posibilidad del diálogo sincero con sus deliciosos tamales, pero, por sobre todas las cosas, porque los cocinó ella en su casa, compró los ingredientes con su magro ingreso, al final de un largo día laboral de dos trabajos y especialmente para el grupo. Esto significó una coyuntura decisiva. Teresa nos dio un ejemplo de comportamiento ético en contextos comunitarios y creativos. Como inmigrante me unía un lazo muy fuerte a la identidad del grupo, pero como residente legal, artista y profesor universitario, demoré bastante en comprender la profundidad del grado de precariedad de este grupo de actores indocumentados, rebosantes de alegría y entusiasmo. Conversando mientras comíamos nos empezamos a salir del caparazón, como decía Luisa. La mayoría habían sido ya deportados al menos una vez<sup>26</sup>. Otros habían perdido su pareja en manos de los servicios de inmigración o habían intentado cruzar la frontera más de diez veces hasta que finalmente lo lograron. La mayoría, una vez “del otro lado”, eran explotados por sus patrones, que se aprovechaban de su falta de papeles y de la vulnerabilidad que de ella resulta. Por otro lado, también tomé conciencia de una formidable red *underground* de apoyo entre inmigrantes, sostenida por una férrea solidaridad, para quienes la confianza en el otro es clave para la sobrevivencia. La ética tamalera nos abrió, finalmente, las puertas a la creatividad. Es por esto que lo que plantea Kester en espacios artísticos comunitarios es verdaderamente radical para quien realmente quiere entender las “mejores prácticas” del arte en comunidad: es en el diálogo comprometido, sin una agenda de “auto expresión” –en mi caso, como dramaturgo, o director y parte de un grupo–, que uno puede invitar a una comunidad que asiste al trabajo con un grado de alto riesgo, al compromiso de llevar al cuerpo imágenes, expresar sentimientos e ideas con temas asociados al trauma y darle vuelo a la imaginación. La estética escénica nace a partir de una ética de trabajo.

En lo que respecta a mi ética de trabajo como facilitador de un lenguaje teatral con una población periférica y criminalizada, como la de los inmigrantes indocumentados, esta requiere el mayor rigor artístico posible. Este, en mi experiencia, tiene que ser un objetivo claro. El riesgo más grande es producir un trabajo de calidad dudosa, sin solidaridad

---

<sup>26</sup> Las leyes estadounidenses establecen que después de la primera deportación, nuevos ingresos indocumentados al país constituyen una felonía o crimen grave, castigado con prisión.

artística, podríamos decir, y que resulte en perpetuar la percepción, alentada por el modelo del arte de “autoexpresión” y los estereotipos asistencialistas, que el arte con comunidades periféricas, si bien es encomiable, solo tiene valor como trabajo social. En este sentido, como artista con comunidades, siguiendo a Kester, me considero un facilitador de contextos creativos, no un “proveedor de contenidos.” Los cuerpos de los actores de ETJ tienen una profunda carga política (como transgresores, como trabajadores), pero, además, una tremenda invisibilidad subjetiva. El teatro facilita al grupo la propia definición de su “cuerpo político”. El teatro es el espacio donde la comunidad inmigrante puede compartir su visión poética del mundo. Una visión inclusiva, que resuelve poéticamente las contradicciones que los limitan, reducen y estereotipan, a través de un lenguaje teatral humanizador.

El trabajo de siete años con ETJ nos llevó a desarrollar talleres, cinco obras teatrales, teatro callejero o “portable” y una colaboración con estudiantes del programa de Artes Escénicas y Justicia Social de la Universidad de San Francisco que resultó en una adaptación de *Las Troyanas*<sup>27</sup> como un campo de refugiadas y desplazadas por la violencia. Como parte de esta puesta, que incluyó al escenógrafo argentino Santiago Pérez y a la dramaturga australiana Christine Evans, participó del proceso la Sra. Nora Cortiñas, de Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora, inspirando el enfoque que le dimos al personaje de Hécuba.

En la medida que generamos trabajo con comunidades de inmigrantes/refugiadas, vamos apuntando emergentes estéticos recurrentes que luego exploramos en nuestros ejercicios. Estos encuentran su forma, en lo objetual, en la presencia de la comida del país natal. En nuestra utilería y vestuario, en el uso de zapatos/calzado, del agua y de maletas, bolsos y paquetes. En el uso del espacio escénico, se manifiesta en plantearnos el ingreso al escenario por lugares sorprendentes o alternativos, como quien cruza una frontera por “otro lado”. Al conjunto de estos elementos le fuimos llamando nuestra “poética mojada”, subvirtiendo el término derogatorio con el que se refiere en EE.UU. al inmigrante: el *wetback* o de “espalda mojada”. La poética mojada es un manifiesto fluido, expresado en acciones simbólicas, desde la pertenencia en un espacio escénico paradójico en su concreta realidad y su naturaleza efímera, pero siempre totalmente construido y definido por el grupo. Nuestro espacio-puente en el mundo.

---

<sup>27</sup> La obra *The Doll Hospital* (Hospital de Muñecas) se estrenó en la Universidad de San Francisco y en el Teatro Brava en San Francisco en el año 2004.

Concluyo con un texto que de algún modo lo resume y con el que abre la obra del ETJ “Aún Sigo Aquí”, sobre la desaparición con su hijito de seis años y posterior asesinato de la joven inmigrante salvadoreña Evelyn Hernández<sup>28</sup>, participante de un teatro juvenil bajo mi dirección, cuyo cuerpo nos fue finalmente devuelto por las aguas de la bahía:

Rompemos las aguas para nacer, mojados de vida.  
Rompemos las aguas para entrar a este país, mojados de cruce.  
Cruzamos así, mojadas de ausencia, mojadas de esperanza.  
Es el agua la que nos mece, nos bautiza, nos limpia.  
Es el agua la que nos enciende la sed.  
La sed de un futuro mejor, de oportunidades, de trabajo.  
La sed de justicia.  
Porque recordamos que siendo inmigrantes, cuando se trata de justicia,  
Siempre seguimos siendo “del otro lado.”

## Referencias

- Bahba, H. (1994). *The Location of Culture*. London, New York: Routledge. Libro en línea: <https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9780203820551/location-culture-homi-bhabha>
- Baldwin, J (1962). The creative process. En Kennedy, J., Eisenhower, D., et al. *Creative America*, 17-19. New York: Ridge Press - National Cultural Center.
- Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. London: Penguin Books. Libro en línea: <https://archive.org/details/WaysOfSeeingByJohnBerger/page/n1/mode/2up>
- Boal, A. (2002). *El Teatro del Oprimido*. Barcelona: Alba Editorial, Artes Escénicas.
- Butler, J. (2004). *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London: Verso. Libro en línea: [https://archive.org/details/precariouslifepo0000butl\\_p2t0](https://archive.org/details/precariouslifepo0000butl_p2t0)
- Butler, J. (2021, 23 octubre). Why is the idea of ‘gender’ provoking backlash the world over? *The Guardian*. Recuperado de <https://www.theguardian.com>
- Deavere Smith, A. (1993). *Fires in the Mirror*. New York: Anchor Books
- Foucault, M. (1980). *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*. New York: Pantheon Books.
- Kester, G. (2013). *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkeley: University of California Press.
- Lederach, J. P. (2005). *The Moral Imagination: The Art and Soul of Building Peace*. New York, Oxford: Oxford University Press.

---

<sup>28</sup><https://www.univision.com/local/san-francisco-kdtv/embarazada-y-desmembrada-17-anos-despues-ofrecen-100-000-para-dar-con-el-asesino-de-evelyn-hernandez>

Lerner Febres, S. (2011) *The Rebellion of the Masks*. En Cohen, C., Varea, R., Walker, P. *Acting Together: Performance and the Creative Transformation of Conflict. Volume II: Building Just and Inclusive Communities*, ix-xi. Oakland: New Village Press.

Schechner, R. (2003). *Performance Studies: An Introduction*. Segunda Edición. New York: Routledge. Libro en línea:

<https://archive.org/details/performancestudi0000sche/mode/2up?view=theater>

TED. (2007, 23 marzo). *Anna Deavere Smith: Four American Characters* [Archivo de vídeo].

Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=KR8SwPmCFd4>

Fecha de recepción: 26 de octubre de 2023

Fecha de aceptación: 17 de noviembre de 2023

Licencia  Atribución  
– No Comercial – Compartir Igual  
(by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

