

## Sembrar teatro para imaginar espacios autónomos<sup>1</sup>

**Itandehui Nahielly Cruz Méndez**  
Universidad Nacional Autónoma de México 

<https://dx.doi.org/10.5209/pygm.101362>

**Resumen:** Este texto aborda las prácticas escénicas realizadas en la población zapoteca de Santiago Xanica, en la Sierra Sur de Oaxaca, México, a partir del desenvolvimiento del taller Sembrando Teatro que se realiza desde de 1997. Los participantes utilizaron el teatro en la región como una estrategia de visibilidad que definió sus condiciones de aparición y acción posterior. Se sumaron al conflicto electoral de 1998, al oponerse a la injerencia partidista impuesta por el estado en las elecciones de su municipio. Más tarde, crearon el Comité por la Defensa de los Pueblos Indígenas y desarrollaron un centro de capacitación y un laboratorio de vida solidaria en el espacio Finca Alemania, que propiciaron otras formas de relación entre cultura, teatro, política y pedagogía.

**Palabras clave:** taller de teatro comunitario, Sembrando Teatro, CODEDI

### **ENG** Planting the Seeds of Theatre to Imagine Autonomous Spaces

**Abstract:** This text addresses the theatrical practices carried out in the Zapotec community of Santiago Xanica, in the Sierra Sur of Oaxaca, Mexico, based on the development of the Sembrando Teatro workshop, which has been held since 1997. The participants used theatre in the region as a strategy for visibility that defined their conditions for appearance and subsequent action. When they became involved in the 1998 electoral conflict, they opposed the partisan interference imposed by the state in their municipality's elections. Subsequently, they created the Committee for the Defense of Indigenous Peoples and developed a training center and a solidarity life laboratory at the Finca Alemania space, which fostered alternative forms of relationship between culture, theatre, politics and pedagogy.

**Keywords:** community theatre workshop; Sembrando Teatro; CODEDI



Centro de Capacitación CODEDI en la Sierra Sur de Oaxaca.  
Imagen Pavel Scarubi Urieta.

<sup>1</sup> Fuente de financiación: "Estancia posdoctoral realizada gracias a la UNAM, Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM", Instituto de Humanidades, becaria del Instituto de Investigaciones Estéticas. Asesorada por la Doctora Helena Chávez MacGregor.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Escenario. 3. Posibilidades para imaginar. 4. Encarnar la resistencia. 5. *Compartencia* como insistencia. 6. Re-imaginar la vida. Obras citadas.

**Cómo citar:** Cruz Méndez, I. N. (2024). Sembrar teatro para imaginar espacios autónomos. *Pygmalion*, 16, 3-13

## 1. Introducción

En el mensaje del Día Mundial del Teatro 2025, Theodoros Terzopoulos pregunta con preocupación a la comunidad teatral y al teatro sobre su capacidad de escuchar las urgencias de los tiempos actuales, ser parte activa de los ecosistemas, funcionar como taller para la convivencia de las diferencias y arrojar luz frente a los procesos sociales de barbarie. La reflexión que realizaré no persigue suavizar la violencia multidimensional de la que formamos parte ni dar una respuesta tentativa a las preguntas de Terzopoulos, es, más bien, una manera de insistir en las posibilidades de encontrar otros modos sensibles para imaginar y reconfigurar la vida desde las prácticas escénicas comunitarias.

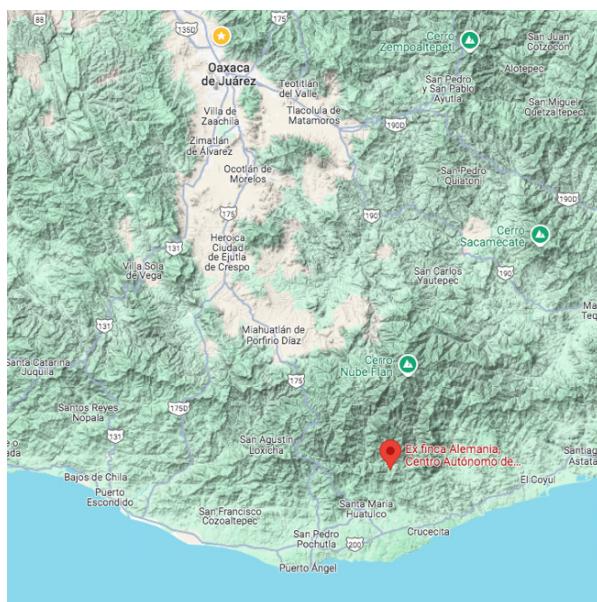
Georges Didi-Huberman (2012: 39) reflexiona en su estudio sobre Pier Paolo Pasolini que las luciérnagas no han desaparecido, sin embargo, no se les puede colocar bajo un gran reflector para observarlas o analizarlas pinchadas en una mesa de entomólogo; para conocerlas hay que verlas en el presente colectivo de su supervivencia, aunque sean luces menores adquieran un valor político y condiciones revolucionarias inmanentes a su propia marginalización.

Este ejercicio escritural consiste en observar algunas de estas luces menores, pues compartiré la experiencia del taller comunitario *Sembrando Teatro*, realizado desde 1997 en la población zapoteca de Santiago Xanica, perteneciente al estado de Oaxaca, México. La insistencia que han tenido sus participantes en afirmar su existencia, al conformar el Comité por la Defensa de los Pueblos Indígenas (CODEDI) y crear un laboratorio de vida solidaria con la toma pacífica de la Finca Alemania, donde mantienen un gobierno autónomo, dan talleres de artes y oficios, así como una formación escolar comunal.

Este artículo se pregunta cómo es que el teatro se ha convertido en una herramienta para el desarrollo de un proceso de reflexión, imaginación política y reinvenCIÓN de la autonomía *comunal*<sup>2</sup>. Entender la relación situada entre una práctica escénica, una práctica política y una práctica formativa me permitirá indagar críticamente la manifestación estética, política y pedagógica del caso.

En el análisis he considerado las dinámicas culturales e históricas de la población, el carácter de las relaciones con instituciones que influyeron en la formación del grupo de teatro y sus decisiones políticas posteriores. Asimismo, busco entender los procesos en los propios términos de los participantes y cómo reconocer otras experiencias similares puede mostrar la singularidad de *Sembrando Teatro*. Esto configura un panorama interdisciplinario, en los bordes de un conocimiento localizado, surgido de actos sensibles que cambiaron sus condiciones de saber para imaginar una reflexión y acción que desborda las categorías teóricas en tanto actos inmersos en la vida.

## 2. Escenario



Mapa de ubicación. Imagen tomada de Google maps.

<sup>2</sup> El antropólogo mixe Floriberto Díaz Gómez y el antropólogo zapoteco Jaime Martínez Luna crearon el concepto de *comunalidad* a partir de sus cosmológicas, las luchas por sus territorios y su Sistema Normativo Autónomo. Lo *comunal* se enmarca en ese precepto de vida de algunas poblaciones originarias de Oaxaca, México y América Latina.

En la Sierra Sur del estado de Oaxaca se encuentra Santiago Xanica, una población zapoteca catalogada con muy alto grado de marginación, que se rige bajo el Sistema Normativo Interno, una forma de gobierno autónoma comunal legitimada por el estado desde 1990. Hasta hace un par de años era difícil llegar allá debido a su complicada orografía, las condiciones inadecuadas del camino y el escaso transporte público.

Cerca de este municipio, en el siglo XIX, se establecieron fincas cafetaleras con capitales norteamericanos, ingleses y alemanes, ya que las leyes de Colonización y Ocupación y Enajenación de Terrenos Baldíos, permitían a capitales extranjeros despojar de predios a las comunidades rurales de todo el país si carecían de títulos de propiedad. El gobierno estatal apoyó a los inversionistas fundando el municipio de Pluma Hidalgo en 1888, para privatizar la tierra y obligar a los pobladores a ser jornaleros de las fincas.

En 1952 se originó un conflicto entre terratenientes, pobladores y jornaleros, pues desde la capital oaxaqueña se impuso a un empresario cafetalero como presidente municipal, lo que provocó asesinatos y la militarización del territorio (Castillo Farjat, 2020: 129). Desde entonces los conflictos por el control de los recursos naturales han involucrado violencia entre quienes luchan por su sistema autónomo y quienes no lo desean por intereses particulares.

Al ser una región con altos índices de marginación, recibe apoyos del gobierno estatal y federal. En 1992 se creó el Instituto Nacional de Solidaridad (Insol) cuyo eje central fue generar organizaciones en los pueblos del país para que los beneficiarios de los nuevos programas coordinaran los recursos recibidos<sup>3</sup>. El docente de Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México, Ariel Contreras Pérez<sup>4</sup>, quien fue director de Insol de 1995 a 1997, decidió utilizar al teatro como herramienta de capacitación de la organización comunitaria, pues consideraba que los participantes debían reconocer su potencial y descubrir sus saberes para organizarse (Contreras Pérez, 2012).

Cándido Jaime Baños García<sup>5</sup>, uno de los tres facilitadores escénicos que recorrieron zonas rurales del país, realizó el taller de teatro comunitario en un pueblo cercano a la capital oaxaqueña en 1997, al que asistieron obligatoriamente integrantes de las localidades beneficiadas por Insol, tuvo la duración de un mes y los participantes tenían el compromiso de replicarlo en sus comunidades.

La metodología de trabajo era la improvisación escénica, no les decíamos vamos a revisar una obra literaria, porque eso no es teatro comunitario... Sino que ellos hacían sus propios guiones, con su propio lenguaje, con su propia reflexión de las problemáticas que enfrentaban en sus pueblos (Baños García, 2025).

En representación de Santiago Xanica, fue Rubén Ramírez Vázquez quien pidió a Baños García un taller de teatro para su localidad y solicitó a Insol la capacitación por treinta días. Aunque a Baños García le advirtieron que la gente era violenta y había asesinatos en esa zona, caminó desde Santa María Huatulco hasta la localidad durante casi un día de recorrido. En su estancia, se percató de que las personas habían sido violentadas y controladas por el Estado y que tenían muchas carencias. Por ejemplo, los enfermos y mujeres embarazadas a veces morían por no llegar a tiempo a Santa María Huatulco, donde existían los servicios médicos que necesitaban (Baños García, 2025).

### 3. Posibilidades para imaginar



Primeras presentaciones en Santiago Xanica.  
Imagen cortesía CODEDI.

<sup>3</sup> Este programa fue criticado como una estrategia política para reforzar el sistema de gobierno a través de grupos organizados que publicitaban al partido en el poder y decidían sobre las subvenciones recibidas. Este programa que se transformó en Indesol en 2001.

<sup>4</sup> Egresado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, en 1983 publicó con Marcela Ruiz Lugo el libro *Glosario de términos del arte teatral*.

<sup>5</sup> Baños García es un director y actor teatral oaxaqueño, con amplia experiencia en teatro popular, teatro callejero, penitenciario y comunitario.

El taller de teatro impartido por Baños García empezó trabajando con cuarenta niños y niñas, quienes en sus primeras reflexiones sobre su comunidad encontraron que había mucha basura. Para mostrar que era posible aprovechar los desechos, hicieron con ellos ingeniosos personajes de teatro guiñol para representar escenas jocosas sobre lo que vivían en su comunidad.

También se realizó un taller para adolescentes, a quienes los integrantes de Alcohólicos Anónimos solicitaron una representación para su aniversario como asociación y los y las jóvenes realizaron una improvisación sobre las problemáticas y consecuencias del alcoholismo, lo que les permitió observar lo que sucedía en su pueblo.

Asimismo, las y los adolescentes crearon *El regreso del Chon*, una obra que abordó el racismo y la discriminación que vivían parientes y amigos cuando migraban, y que ellos mismos reproducían al volver. Haciendo alusión a los propios lugareños, esta comedia mostraba cómo la importancia de sus experiencias y saberes les otorgaba un valor como pueblo zapoteca, más allá de la segregación que enfrentaban fuera de su región y que repetían sistémicamente.

El acuerdo con el programa fue que al recibir la capacitación se comprometían a dar funciones de los resultados del taller en la región. Recibieron un equipo básico de luces y sonido, así como un par de telones, sin embargo, tuvieron que recurrir a la solidaridad de la gente para transportarse porque no contaban con dinero para ello.



Puesta en escena de los noventa de *Sembrando Teatro*.  
Imagen cortesía CODEDI.

Una vez que Baños García finalizó su taller, dejó como encargado del grupo a Abraham Ramírez Vásquez, que, con la edad de dieciséis años, asumió la tarea mientras se formaba como capacitador del CONAFE (Consejo Nacional de Fomento Educativo). Al reconocer que el teatro lograba un impacto en los pueblos vecinos, continuaron haciendo creaciones colectivas sobre lo que les preocupaba, molestaba o creían que necesitaban reflexionar, ya sin ningún recurso ni programa. Desde el principio Ramírez Vásquez reconoció la representación escénica como un dispositivo de reflexión:

El maestro nos había dado las herramientas para hacer el trabajo y nosotros lo hacíamos de manera colectiva, veíamos, analizábamos la situación de la comunidad, lo que estaba bien, lo que estaba mal, qué cosas de la cultura debían conservarse y cuáles no. Entonces, a través del teatro analizábamos nuestras ideas y lo que había que fortalecer y ponerlo en escena (Abraham Ramírez Vásquez, 2025).

En la obra *De tal palo tal astilla*, realizada también en 1997, se abordaba la violencia intrafamiliar: un padre le pegaba a su mujer, consentía al hijo, y no fue sino hasta que la madre decidió irse de la casa que descubrieron su valor, reconsideraron sus acciones y modificaron sus relaciones de género al compartir las labores cotidianas.

A las mujeres no se les permitía participar en algunas votaciones o en algunas actividades, entonces a través del teatro trabajábamos esa parte, para que la gente diera importancia a la mujer en la vida colectiva y reconociera su importancia para la transformación del pueblo (Abraham Ramírez Vásquez, 2025).

Asimismo, plantearon problemáticas históricas como el conflicto religioso de los años cuarenta del siglo XX, cuando un sacerdote abusó de niñas y niños en Xanica, así como las dificultades para sacar al cura del pueblo. De esta manera, la práctica escénica se convirtió en una herramienta para repensar de manera individual y colectiva el universo que habitaban, así como compartir sus reflexiones con la gente de la región. Consolidaron el taller y grupo de teatro que llamaron *Xan kyy'y* (Xanica en zapoteco), que poco tiempo después cambiaron por el nombre *Sembrando Teatro*.



Presentación en Santiago Xanica, 1999.  
Imagen cortesía CODEDI.

Las y los jóvenes continuaron haciendo obras que invitaban a la organización comunal, la defensa de la tierra y los recursos naturales. Se presentaban en las fiestas de los pueblos de la región y en otros estados del país, ya que se habían vinculado con la Red Nacional de Teatro Comunitario gracias a Baños García. No obstante, su apuesta ha sido la transformación de su región, en la que históricamente, los procesos institucionales han tratado de borrar sus dinámicas políticas comunales, despojarlos de sus territorios, sus recursos naturales y su cultura. Luis A. Castillo Fajar (2020: 130) analiza que este grupo de teatro gestionaba proyectos productivos para su pueblo y se distinguió por ser una de las organizaciones más representativas del proyecto autonomista de la zona.

#### 4. Encarnar la resistencia



Abraham Ramírez Vásquez, finales de los noventa.  
Imagen cortesía CODEDI

Abraham Ramírez Vázquez integrante de *Sembrando Teatro*, también participó en la fundación del Comité por la Defensa de los Pueblos Indígenas y del Centro de Capacitación CODEDI, así como en la integración al proyecto de los Encuentros Internacionales de Teatro Comunitario. El activista zapoteca, que también ha sido un preso político, considera que el teatro es una herramienta libertaria:

Desde que iniciamos en el teatro nos nació la idea de formar una organización para defender nuestro territorio. Sin el teatro nos hubiéramos tardado más tiempo en tener esa conciencia de la realidad, que el territorio y los recursos naturales se defienden y hay que cuidarlos; son parte de nuestra vida... El teatro ha sido una herramienta importante porque de manera muy rápida nos creó una conciencia más clara y vimos la necesidad de organizarnos con varias comunidades en la región en ese proceso de defensa del territorio (Abraham Ramírez Vásquez, 2025).

El grupo de teatro decidió convertirse en una organización en 1998, cuando no se aceptaron los resultados de la elección en la asamblea comunal y se volvió a imponer a un presidente municipal desde la capital del estado, lo que desencadenó otro conflicto político. Entonces, los jóvenes teatraleros decidieron unirse a la manifestación de su pueblo y crearon el Comité por la Defensa de los Derechos Indígenas: CODEDI.

La organización defiende la lengua, la memoria histórica, el territorio, los derechos indígenas y las prácticas comunales, lo que desencadenó una serie de episodios de violencia contra los integrantes del comité<sup>6</sup> —al menos cinco asesinatos, seis detenciones arbitrarias y tres redadas en su territorio durante estos años—, sin embargo, han continuado la lucha de sus principios comunales a pesar de la represión del gobierno.

El teatro transformó a los jóvenes de Xanica, que adquirieron un papel relevante en la vida de su pueblo. Los integrantes de CODEDI en sus protestas han utilizado la teatralidad<sup>7</sup> para exigir la libertad de sus presos políticos, como ocurrió en 2006, en el marco del movimiento de la Asociación Popular de los Pueblos de Oaxaca, cuando hicieron una performance con sus familias para reclamar la liberación de sus detenidos.



Performance ciudadana de hijos de integrantes de CODEDI.

Trece años después de iniciada su lucha por la autonomía sin injerencia partidista, se habían sumado más de una cuarentena de pueblos de la región. Los integrantes de CODEDI tenían la intención de hacer la Universidad de la Sierra Sur, que beneficiaría a los poblados a partir de una enseñanza comunal.

Queríamos y queremos tener alternativas de conocimiento y crear redes de comunidades en que lo que se aprenda realmente nos sirva. Un espacio que sea nuestro para recuperar la historia de nuestros ancestros, nuestras formas de vida como pasó en el teatro... Luchar por eso es muy pesado pero es importante (Cristóbal Ramírez Cruz, 2025).

<sup>6</sup> Ver “EL CODEDI LANZA SU COMUNICADO Explicando la verdad, 10 de octubre 2019” <https://www.youtube.com/watch?v=Z28EbcTtbqk>

<sup>7</sup> Recupero la noción de teatralidad, en el sentido que propone Ileana Diéguez en *Escenarios Líminales* (2018: 17-18), como fenómeno escénico líminal inserto en un conjunto de relaciones que lo modifican. Por tanto, escapa a las taxonomías tradicionales de lo teatral, explorando estrategias de las artes visuales y dentro de una tradición del arte independiente. Se configura performativamente en su condición de suceso inserta en el tejido de los acontecimientos de la esfera vital y social.

La Finca Alemania, ubicada en el límite de Santiago Xanica y Santa María Huatulco, embargada porque no se habían realizado los pagos hipotecarios desde la caída del café en México en 1985, se situaba como el espacio ideal para que confluiera gente de la región y se pudiera instalar ahí el centro educativo. Así que CODEDI decidió hacer un acuerdo con los ex trabajadores que vivían en las inmediaciones del terreno; con los dueños y con apoyo de la OIDHO (Organizaciones Indias por los Derechos Humanos en Oaxaca) hicieron la toma pacífica del lugar el 19 de abril de 2013.

Un par de años después, en asamblea comunal, resolvieron hacer el Centro de Capacitación CODEDI. Las poblaciones participantes en el Comité brindaron su trabajo solidario para acondicionar doce talleres productivos y artísticos: panadería, carpintería, costura, agroecología, mecánica, herrería, piscicultura, medicina natural, música, danza, serigrafía y teatro. También se implementó un sistema educativo desde nivel preescolar a bachillerato, con una formación comunal integrada. Niñas, niños y jóvenes de escasos recursos llegaron a la finca para tener una formación académica-comunal.



Parte del ecosistema del Centro de Capacitación CODEDI.  
Imágenes Pavel Scarubi Urbina.

Tras una larga gestión posterior a la toma, la finca de seiscientas hectáreas fue otorgada para su ocupación permanente a la organización comunitaria, que había acordado dar la mitad a los dueños. A partir de 2017, incluyeron los Encuentros Internacionales de Teatro Comunitario, que se realizan en abril, para compartir las formas de convivencia de las diferentes culturas que conforman el continente y celebrar el aniversario de la toma.



Obra *El tratado de Sembrando Teatro*. VI Encuentro Internacional de Teatro, 2024.  
Imagen Luis Ángel Ramírez Cruz.

## 5. Compartencia como insistencia

Augusto Boal ya intuía la importancia política y pedagógica del teatro desde las primeras acciones de alfabetización en Perú en 1973, considerándolo como un lenguaje y un medio al servicio de los oprimidos, vinculándolo más tarde en Brasil a una “poética de la liberación” al transformar al espectador en protagonista de la acción ficticia (teatro foro) o acción real (teatro invisible).

Diversas agrupaciones en América Latina como: Teatro de Arena y Tá Na Rúa (Brasil), Teatro Experimental de Cali y La Candelaria (Colombia), Nixtayolero (Nicaragua), Teatro Vivo (Guatemala), Escambray (Cuba), Sol del Río 32 (El Salvador), Teatro Abierto (Argentina), Teatro de la Resistencia (Chile), El Gapón (Uruguay), Yuchachkani (Perú), por mencionar algunas, han creado formas de trabajo colectivo comprometiéndose con procesos de liberación simbólica popular y campesina.

En México, desde 1930 se inició el movimiento del Teatro Popular Mexicano con Amalia González Caballero, dirigido a obreros y campesinos, apoyado por la Secretaría de Educación Pública. Simultáneamente se crearon las Misiones Culturales –cuyo auge fue la década de los cuarenta– en escuelas rurales ambulantes que utilizaron el teatro como herramienta para enseñar cómo solucionar problemas en contextos específicos, con el objetivo de mejorar la vida de las comunidades (Nomland, 1967: 74-78).

A finales de los años setenta y principios de los ochenta, hubo un movimiento de teatro popular impulsado por Rodolfo Valencia a través del Estado bajo el auspicio de la Conasupo (Compañía Nacional de Subsistencias Populares), la Dirección de Culturas Populares y el INEA (Instituto Nacional para la Educación de los Adultos) en diferentes momentos. Trabajando con comunidades populares, rurales e indígenas de todo el país.

Dichas instituciones encontraron en la manifestación escénica, una manera de impulsar el desarrollo social. Un logro concreto fue la transformación de la propia Conasupo. Primero se reconoció que la gente de teatro desconocía las profundas problemáticas que se vivían, luego se hicieron brigadas campesinas en diversas lenguas para que fueran las y los propios pobladores quienes decidieran los temas a abordar, lo que permitió denunciar la corrupción que existía en la institución convocante. Así, lograron que se formaran equipos técnicos por elección de las comunidades, se cambiaron las formas de pago y pagadores de la propia institución (Frischman, 1990: 57-71).

Estos programas al depender de recursos estatales no tuvieron continuidad pese a los agenciamientos alcanzados. Si bien, quedan algunas documentaciones de las experiencias a través de memorias, obras y métodos de trabajo como el Cuaderno de Teatro Campesino, no hubo seguimiento a las trayectorias posteriores y se desconoce de grupos que se mantuvieran activos después.

Algunas características de estas formas teatrales fueron: preservar las tradiciones, los idiomas y el reconocimiento de los saberes propios como espacio de reafirmación, más por las y los campesinos que por quienes impulsaban los programas; la risa como elemento central y liberador para la reflexión crítica de un sistema de control; temáticas enfocadas en problemas sociales; la participación de mujeres en una cultura patriarcal impuesta y asumida. En algunos casos, los integrantes de estas experiencias se volvieron agentes de transformación simbólica de sus pueblos (Meyer, 1985; Frischman, 1990).

Los antecedentes de *Sembrando Teatro* también son institucionales. Insol tomó el teatro como herramienta de concientización y agenciamiento, aunque con menor énfasis, recursos humanos y económicos para su realización. Y los resultados igualmente incluyeron la afirmación de saberes propios; la risa para exorcizar el miedo; imaginar soluciones a problemáticas contextuales; la ruptura con el sistema de género impuesta; y la participación como agencia para el cambio.

Sin embargo, en *Sembrando Teatro* operan particularidades: una trayectoria escénica prolongada durante veintiocho años de manera independiente a cualquier programa estatal, así como la lucha a partir del acto escénico por la recuperación y preservación de su territorio, sus normatividades y su cultura, además de un centro de formación integral para la *comunalidad*.

Ya que la *comunalidad* es entendida como los valores que rigen el actuar de los pueblos: comprende un territorio con sus recursos que se conservan y se defienden; en tanto poder político se ejerce mediante sistemas de cargos, comités y comisiones, todos elegidos en asamblea comunal, que es la máxima autoridad; el trabajo implica el tequio como práctica solidaria de reciprocidad; la recreación fortalece los lazos de todas y todos.

En este sentido, los zapotecas de Xanica manifestaron su derecho a aparecer a finales del siglo XX, con una conciencia histórica particular, convirtiendo el teatro en un laboratorio de *comunalidad* para re-imaginar una existencia solidaria y autónoma, que han puesto en marcha en su Centro de Capacitación.

El lenguaje escénico les permitió a las y los jóvenes visibilizar las problemáticas que enfrentaban en su contexto e imaginar posibilidades de acción posterior. Por ejemplo, en sus obras había una preocupación por la violencia intrafamiliar, el interés por la participación de las mujeres en la vida comunitaria y relaciones de trabajo más equitativas. Cuando visité la finca me llevaron al comedor, al llegar vi que las tortillas las hacía un señor. En mi experiencia no había visto a un hombre hacer tortillas; sí ayudar en la cocina pero hacer tortillas es una labor destinada a las mujeres en los pueblos. No obstante, en la finca se turnan para realizarlas, como muchas otras actividades, en una deconstrucción cotidiana del género impuesta.

El imaginario trazado en sus procesos escénicos fue activado en la vida, luego de enunciarlo pudieron tejer las relaciones planteadas en su experiencia creativa vinculándolas a su existencia común.

La experiencia estética de ficción situada, como reflexiona Jaques Ranciére (2013:67), crea un paisaje inédito de lo visible, nuevas formas de individualidades y conexiones, ritmos distintos de aprehensión de lo dado y escalas nuevas. Los mundos sensibles creados por las y los integrantes de *Sembrando Teatro*, eran

acciones resultado de sus reflexiones colectivas que cambiaron las trayectorias de las formas preestablecidas de lo visible, lo pensable y lo factible, desmantelándolas para hacer emerger la política en un marco estético. Así el teatro, como señala Castoriadis (2012: 166), puede devolver el orden al mundo.



Deconstruir el género.  
Imagen Pavel Scarubi Urieta.

En *Enseñar a transgredir* (2021), Bell Hooks analiza la pedagogía como un espacio sanador cuando los deseos y las emociones se comparten y se escucha a las otras y los otros; cuando existe un conocimiento del contexto y se reconoce la importancia en la diversidad de saberes y experiencias, surge en la pedagogía una práctica de libertad porque pueden cambiar los paradigmas para una reinvenCIÓN de la mirada sobre cómo y qué aprender a partir de nuestras diferencias.

En el taller *Sembrando Teatro* la pedagogía no es un espacio convencional cerrado al taller mismo, en tanto, la reflexión se confronta con la experiencia cotidiana a partir de los saberes diversos de cada contexto de los participantes, se convierte en un espacio de *compartencia*, opuesta al pensamiento antropocéntrico porque su esencia es pertenecer a una colectividad infinita (Martínez Luna, 2004), en la que se participa del cuidado integral de todas, todos y todo, física y espiritualmente. La *compartencia* es una colaboración que recupera las experiencias colectivas para diseñar conjuntamente una vida holista.

La pedagogía en este sentido, es una *compartencia* en la que se va conformando una comunidad que puede imaginar reordenamientos de las relaciones con el mundo, porque los zapotecas de este Comité han aprendido a desmontar los modos de enseñanza mecánicos de los sistemas escolares deshilando los órdenes instituidos que fragmentan la realidad. De manera que en el centro se procura una relación directa con el entorno, recuperando sus formas ancestrales de aprendizaje y su reflexión crítica en asambleas.

En este sentido, niñas, niños y adolescentes que iniciaron una práctica escénica, imaginaron experiencias para cambiar su territorio —a pesar de las circunstancias políticas e intereses estatales—, al crecer han conformado un espacio de *compartencia* con las jóvenes generaciones para manifestar distintos puntos de vista y posiciones respecto a las situaciones que les afectan. En acompañamiento intergeneracional producen el espacio común para sostener la existencia, así mantienen la luz para no perder el camino y vislumbrar posibles trayectorias para andar.

## 6. Re-imaginar la vida

Los talleres de teatro comunitario son espacios con un precepto de inclusión intergeneracional, racial, de género y social, lo que implica una colectividad de subjetividades plurales. Su prioridad no es realizar una práctica artística sino una práctica estética, entendida en su condición de *aisthesis* como forma de conocimiento sensible, perceptible, un territorio expandido más allá del arte que como analiza Helena Chávez Mac Gregor (2018: 170), refiere a modos de aparición y distribución de las formas sensibles que determinan un reparto de visibilidades y enunciaciones.

Esta aparición y enunciación cobra poder como una acción unida de existencia frente a los otros (Arendt, 2005: 255). Así, los talleres de teatro comunitario tienen una implicación política en sí mismos, en tanto son espacios de aparición y expresión heterogénea, que en su condición política tiene una dimensión antagonista (Mouffe, 2007: 18) por el carácter plural (Arendt, 1995: 45) de quienes aparecen.

Identifico el taller de teatro comunitario como un dispositivo político de emancipación en el sentido de rancieriano, es decir, la política es una acción que se configura en la historia de las formas de dominación (Rancière, 2006) frente a una lógica del rasgo vacío igualitario y del orden policial, por tanto, implica modos de subjetivación que no son identificables en un campo de experiencia dado hasta que se desplazan un nuevo campo de experiencia (Rancière, 1996: 51-52). De manera que lo emancipatorio está ligado a la autonomía de una forma de experiencia sensible a partir de la redistribución de las cosas del mundo y de las huellas de la historia que crean posibilidades de un entendimiento de lo común (Rancière, 2005: 26-58).

En este sentido, el taller *Sembrando Teatro* inició en el marco de procesos históricos y políticos que han seguido un orden policial<sup>8</sup>. Sin embargo, las estrategias escénicas han generado un espacio de encuentro sensible para reconfigurar lo común al desplazar los afectos de las y los participantes, hacia un nuevo campo de experiencia reconociendo los deseos, las necesidades y problemáticas comunes, conformando un régimen de visibilidad y enunciación, sobre su pasado y activando el presente como espacio para imaginar por-venires. Así, sus subjetividades se emanciparon de los poderes establecidos al convertirse en un Comité de Defensa y al fundar un Centro de Capacitación se instauró una coordenada singular de libertad y creatividad.

Los talleres de teatro comunitario en su condición, más que artística, estética, inserta en marcos sociales específicos, despliegan modos de pensamiento des-centrado. En tanto dispositivos estéticos desmontan el conocimiento objetivo para reconocer saberes afectados (Haraway, 1990) que nacen de la experiencia y el contexto, más allá de lo académico, a través de luchas sociales, prácticas activistas y artísticas (Richard, 1997, 2006). Esto otorga una articulación singular en los modos de conocer las problemáticas del contexto, la memoria y la historia de quienes participan en ellos.

Desde este punto de vista, podemos reconocer que *Sembrando Teatro* se inscribe en la cosmogonía zapoteca, que implica un modo de vida a través de los principios de la *comunalidad* y la *compartencia*. En este sentido, este grupo articula su discurso estético desde y para su territorio, en acuerdos colectivos que son fundamentales para sus procesos creativos, como parte de un servicio comunal en beneficio de la reflexión colaborativa de los pueblos de la región, convirtiéndose en una energía creativa que enlaza a las comunidades y no se desvincula de sus modos de saber des-centrados. Por tanto, este teatro no obedece a una forma disciplinar, pues en el marco de la *comunalidad* no existen separaciones categóricas de saberes porque al fundirse el conocimiento con la vida, se desdibujan las fronteras entre arte, política y pedagogía.

Los participantes de este teatro no esperan un reconocimiento artístico, su práctica escénica está encarnada en su territorio, es autogestada y autoorganizada, es una percepción sensible para re-imaginar la existencia juntas y juntos a partir de sus experiencias personales y colectivas.

En este caso, la experiencia estética ha sido un elemento central para los integrantes del grupo, en tanto les ha permitido formular un proyecto de vida más amplio y de largo aliento que no está terminado y tampoco es fácil. Siguen existiendo represiones, tanto de las instituciones estatales como del sector empresarial que aún desean despojarlos de su tierra rica en recursos naturales y agua, en tanto su ubicación se encuentra en la parte alta del complejo turístico Bahías de Huatulco. No obstante, la práctica estética, pedagógica y política ha prosperado porque siguen sus principios ancestrales.

Rancière (2013: 11-23) propone que la comunidad justa es aquella en que no hay formas privilegiadas, no hay puntos de vista privilegiados, nadie sabe más que nadie y por todas partes hay puntos de partida, cruza-mientos, nudos. En *Sembrando Teatro*, el nuevo campo de experiencia dado por lo escénico permite hilvanar a través de una cosmogonía marginal y des-centrada, una verificación de la igualdad de inteligencias. Así las y los participantes de esta experiencia al reapropiarse y reorganizar sus saberes bajo un régimen de percepción y significación sensible, han podido reconocerse en lo común y re-pensarse para inventar formas perceptibles y marcos materiales de una vida por-venir (Rancière, 2009: 35), desencadenando una mutación de los sistemas colectivos de escucha y visión (Guattari, Rolnik, 2006: 71).

*Sembrando Teatro* da testimonio de que existe un teatro luciérnaga, que es una práctica y una forma política, que permite la confabulación colectiva y colaborativa, para imaginar posibilidades de vivir. Un teatro menor por su marginalización, por resistir a la invisibilidad y a la opresión, porque permite la aparición de los que antes, por razones raciales, históricas, políticas, económicas o sociales, estaban desaparecidos.

Así, los zapotecas de la Sierra Sur de Oaxaca nos hacen saber que las luciérnagas no han muerto, solo hay que observarlas en el presente colectivo de su supervivencia cuando van descubriendo nuevos senderos para imaginar otras formas de habitar el mundo, aun con las implicaciones de violencia sistémica y opresión características de su marginalización.

## Obras citadas

- ARENKT, H. (2005): *La condición humana*, Barcelona, Paidós.
- BOAL, A. (1989): *Teatro del oprimido 1. Teoría y práctica*, Ciudad de México, Nueva Imagen.
- CASTILLO FARJAT, L.A. (2020): "Memoria geográfica y ciclos del despojo en la sierra sur de Oaxaca", *Oaxaca: Revista de Ciencias Sociales Cuadernos del Sur*, Enero-Junio 2020, Año 25, No. 48. pp. 122-133.
- CASTORIADIS, C. (2012): *La ciudad y las leyes. Lo que hace a Grecia, 2. Seminarios 1983-1984. La creación humana III*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

<sup>8</sup> Lo policial en Rancière no es una función social sino una constitución simbólica de lo social (2006: 70). Por tanto, implica primariamente un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos de hacer, los modos de ser y los modos de decir, es un orden de lo visible y decible, que marca lo que queda fuera (1996: 44). entre los modos de hacer, los modos de ser y los modos de decir, es un orden de lo visible y decible, que marca lo que queda fuera (1996: 44).

- CHÁVEZ MAC GREGOR, H. y MEDINA, C. (2018): *Teatro Ojo. En la noche de los relámpagos*. CDMX: MUAC, Editorial RM, Zurich University of the Arts.
- DELEUZE, G. (1990): *¿Qué es un dispositivo?*, en VV.AA., *Michael Foucault filósofo*. Barcelona, Gedisa.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2012): *La supervivencia de las luciérnagas*, Madrid, Abada.
- FRISCHMANN, D.H. (1990): *El nuevo teatro popular en México*, Ciudad de México, INBAL-CITRU.
- GUATTARI, F. y ROLNIK, S. (2006): *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Madrid, Edición Traficantes de Sueños.
- HARAWAY, D. J. (1995): *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvenCIÓN de la naturaleza*, Madrid, Ediciones Cátedra, Universitat de Valencia, Instituto de la Mujer.
- HOOKS, B. (2021): *Enseñar a transgredir*. Trad: Marta Malo, Madrid, Capitán Swing Libros S.L.
- MARTÍNEZ LUNA, J. (2004): *Comunalidad y desarrollo. Diálogos en acción, primera etapa*. Disponible en [www.trabajoen.conaculta.gob.mx/](http://trabajoen.conaculta.gob.mx/)
- MOUFE, C. (2007): *Prácticas artísticas y democracia agonística*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- PAVLOVSKY, E. (2018): *Micropolíticas. Lobo suelto. Anarquía coronada*. <https://lobosuelto.com/micropoliticas-eduardo-pavlovsky/>
- NOMLAND, J. B. (1967): *Teatro mexicano contemporáneo (1900-1950)*, Ciudad de México: INBA.
- RANCIÈRE, J. (2013): *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial.
- (2009): *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Santiago: LOM Ediciones.
- (2006): *El uso de las distinciones*. <https://es.scribd.com/document/140928435/Ranciere-El-Uso-de-Las-Distinciones>
- (2005): *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- (1996): *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- RICHARD, N. (1997): *Intersectado Latinoamérica con el latinoamericanismo: saberes académicos, práctica teórica y crítica cultural*. Revista Iberoamericana. Vol. LXIII, Núm. 180, Julio-Septiembre, pp. 345-361.
- (2006): *El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad*. Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes, Madrid, Paidós, pp. 115- 126.

## Video

Indesol (26 de julio de 2013). *Ariel Conteras Pérez*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=1rYkYPHYAPk>

## Entrevistas

BAÑOS GARCÍA, C.J. (20 de enero de 2025). Entrevista de Itandehui Nahielly Cruz Méndez

RAMÍREZ CRUZ, C. (15 de enero de 2025). Entrevista de Itandehui Nahielly Cruz Méndez

RAMÍREZ VÁZQUEZ, A. (15 de enero de 2025). Entrevista de Itandehui Nahielly Cruz Méndez.