

**FRONTERAS, VIOLENCIAS Y ALTERNATIVAS DE RESISTENCIA EN EL  
COLECTIVO TEATRO PARA EL FIN DEL MUNDO**

**BORDERS, VIOLENCE AND RESISTANCE ALTERNATIVES IN THE  
COLLECTIVE TEATRO PARA EL FIN DEL MUNDO**

Rocío Galicia

Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, México

rociogalicia90@gmail.com

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

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.167>

Fecha de recepción: 23.07.2023 | Fecha de aceptación: 25.08.2023

**RESUMEN**

El texto centra su reflexión en el teatro que surge en contextos sociales conflictivos, particularmente en la frontera México-Estados Unidos. El norte de México es una zona marcada por las consecuencias devastadoras de la denominada “Guerra contra el narco”. En esas circunstancias surge el colectivo Teatro para el Fin del Mundo, el cual se define por sus acciones de resistencia y organización social. Esta experiencia extrema es la fuente para la creación de una metodología para el trabajo escénico en contextos de violencia. A través de la historia de este grupo es posible entender su apuesta estética y política, así como su vínculo con la comunidad.

**PALABRAS CLAVE:** Teatro de fronteras, violencia, resistencia, ruinas, comunidad.

**ABSTRACT**

The text centers its reflection in the theater that arises in conflictive social contexts, particularly in the Mexico-United States border. The north of Mexico is a zone marked by the devastating consequences of the so called “Mexican drug war”. Under these circumstances, the collective Theater for the End of the World emerges, which is defined by its actions of resistance and social organization. This extreme experience is the source of creation for a method of scenic work in contexts of violence. Through this group’s history, it is possible to understand its aesthetic and political bet, as well as its ties with the community.

**KEYWORDS:** Borders theater, violence, resistance, ruins, community.

Comienzo situando nuestras circunstancias y resistencias. Desde la perspectiva de diversos pensadores e investigadores sociales, la pandemia por Covid-19 no fue una crisis, sino una catástrofe que ha tenido fatales consecuencias para millones de personas. Inmediatamente después, la guerra entre Ucrania y Rusia ha funcionado como una profundización de la catástrofe tanto para los involucrados como para millones de personas que han sido forzadas a migrar, o para quienes, estando en sus países, viven en un paulatino proceso de empobrecimiento. Así, en pocos años hemos vivido grandes cambios en todos los órdenes, a saber: se han modificado nuestras perspectivas sobre el mundo, nuestro comportamiento social, nuestros hábitos, nuestros entornos laborales y hasta la forma de habitar nuestras propias casas.

La pandemia causó estragos en la economía del mundo, lo cual ha tenido repercusión en el mercado de trabajo al agudizar aún más la cotidiana precariedad laboral, el desempleo en otros casos y, en general, las desigualdades sociales. Todos sabemos que el gremio artístico ha sido uno de los más afectados por la pandemia; por ejemplo, el cierre de teatros y la cancelación de proyectos llevaron a repensar particularmente, en el caso de México, los procesos de autoorganización colectiva más allá de las instituciones, las cuales se vieron absolutamente desbordadas ante la emergencia sanitaria. En ese contexto, la organización del gremio teatral condujo a los creadores a levantar diversas funciones y festivales vía *Zoom* que lograron una nutrida asistencia de espectadores aun cuando en esos primeros momentos hubo, en términos, generales problemas técnicos. Asimismo, se tuvo que afrontar la entrada abrupta al trabajo a distancia mediado por las pantallas, las plataformas y la conectividad; en suma, la imposibilidad de reunirnos nos llevó a aquilatar el valor del encuentro de presencias, la posibilidad de hacer comunidad.

Paradójicamente, la comunicación vía plataformas virtuales posibilitó la reunión de creadores de diversos estados que compartieron sus preocupaciones y experiencias. Así, la reflexión emprendida por la comunidad teatral llevó a señalar el terrible déficit de teatros fuera de la capital del país, así como que el pluriempleo ha sido una estrategia desesperada de subsistencia. Pese a todo, los creadores escénicos han seguido levantando proyectos inclusive en las regiones más conflictivas de la geografía nacional. ¿Cómo explicar este fenómeno impensable en un contexto capitalista que se rige por el dinero? Hacer teatro es

una práctica de resistencia que funda comunidades a partir de la activación de afectos y de memorias. Es, a su vez, un ejercicio contrahegemónico que evidencia y activa otras vías, otros imaginarios y otras posibilidades de vida.

¿Cómo sería o es ese teatro? Sin duda puede tener múltiples formas, motivaciones y apuestas. Desde mi perspectiva, se trata de un teatro que trabaja para su comunidad y que toma críticamente las problemáticas de su contexto para introducirlas en sus creaciones escénicas enunciado lo invisibilizado, que es resultado de procesos de investigación de campo y que arriesga pensamientos y dispone la exploración corporal como vía para la producción de afectos sin olvidar que considera la subjetividad de los espectadores como elemento nodal para la generación de sentidos, así en plural, porque acepta la relatividad y la multiplicidad de miradas. Una apuesta de este tipo puede aparecer bajo diversas denominaciones en distintas geografías.

En México, a ese teatro se le ha denominado Teatro del Norte, Teatro Fronterizo, Teatro Norfronterizo o, más recientemente, Teatro de Fronteras. El desplazamiento conceptual parece inocuo, pero es radical. Su arraigo geográfico fue su fortaleza durante muchos años, pues la frontera México-Estados Unidos es una zona de enorme conflictividad que ha devenido en problemáticas como la migración, el narcotráfico, los feminicidios, la violencia económica, el racismo, entre otras. Estas problemáticas tienen su concreción escénica en cientos de obras surgidas desde hace más de tres décadas hasta hoy. No obstante, las fronteras en los últimos años han tomado relevancia en el mundo para dejar ver que hay conexiones profundas entre los procesos migratorios de nuestros países latinoamericanos con las migraciones africanas, asiáticas y europeas, y también con la generalizada explotación de seres humanos y sus territorios, y con los abusos que al amparo de capital quedan impunes. En consecuencia, las fronteras resultan hoy metodologías críticas para pensar lo complejo de nuestra contemporaneidad; vale decir, para reflexionar en términos de incertidumbre, traslado y continuo riesgo.

En este sentido, la apertura que implica la denominación Teatro de fronteras desborda lo geográfico; sirva como ejemplo exponer una perspectiva producida en otro contexto. En Montevideo, Gustavo Remedi (2009) escribe “Teatro de frontera: espacios contaminados. Argumento desde la trans-modernidad” en el que señala que su título refiere a “fronteras

sociales, ideológicas y estéticas dentro de una misma unidad político-económica, resultantes de una situación de fractura, desintegración y polarización social y cultural” (p. 83) Esa propuesta teórica fue pensada para explicar un cierto teatro que emerge en el contexto uruguayo, y Remedi advierte que es “un teatro que ‘se mezcla’ con motivaciones lógicas de índole política, social, institucional, pedagógica, etc.” (p. 85); en síntesis, Teatro que compromete una mirada que requiere de otras disciplinas sociales y de una discusión estética que no puede reducirse a lo “convencional” o “culto”. En consonancia con esta definición, el Teatro de fronteras gestado en el contexto mexicano es una propuesta que conceptualiza a las fronteras como entrecruzamientos espacio-temporales que entran en contacto y tensión productiva. Si bien se reconoce la complejidad y la polisemia del término frontera, se pluraliza para afirmar la multiplicidad y la diversidad de miradas que las obras concitan. Tal como sostiene Galicia (s.f.):

En el plano filosófico, pensamos las fronteras como franjas de transición donde intensidades, afectos y fuerzas se condensan para emplazar, en presente, su desdibujamiento, porosidad e intercambios, así como nuevas construcciones. En específico, nuestra área de reflexión comprende fronteras geográficas, epistemológicas, étnicas, de género, migratorias, estéticas y/o éticas, las cuales se concretan material y simbólicamente. El corpus de obras, puestas en escena, piezas, instalaciones ciudadanas y performances que estudiamos se articula a partir de problemáticas llevadas a los límites (fronteras), así como por la exposición de estructuras flexibles que tienen como meta la inclusión de la presencia y la memoria de las comunidades (s/p).

Entonces, el Teatro de frontera conceptualizado en Uruguay y el Teatro de fronteras denominado en México concuerdan en su desbordamiento hacia lo político y la consideración de una diversidad de fronteras para repensar lo escénico. Remedi (2019) señala también que las obras exceden los márgenes de una estética convencional, lo que resulta otro punto en común porque aquellas que corresponden al Teatro de fronteras atraviesan diversos campos disciplinares para devolvernos conglomerados de sentido. He ahí lo fronterizo, no como una línea que delimita y detiene, sino como la fundación de una territorialidad que requiere un nuevo acercamiento teórico para su estudio. En ese orden, estamos frente a una formulación teórica que se encamina a pensar las fronteras como una metodología crítica porque nos llevan a establecer asociaciones profundas que tienen como objetivo no solo el señalamiento de problemáticas sociales, sino que a través del lenguaje avanzan al vislumbrar fracturas que pueden generar otros imaginarios y activar sensibilidades.

Sobre la densidad social de las obras, es necesario apuntar que implican posicionamientos políticos ante las violencias (desigualdades, injusticias, desapariciones forzadas y luchas de poder, entre otras) que se ejercen sobre determinados estratos de la población. Estos posicionamientos se concretan en discursos escénicos que abren un diálogo reflexivo con sus espectadores; además, son actos de resistencia y de transformación social que surgen como respuesta a entornos de extrema tensión, cuando no a situaciones límites que ponen en riesgo la vida de algunas comunidades. Es allí cuando los ciudadanos pueden tomar la decisión de huir de esos contextos, o bien quedarse para disputar los territorios a quienes los despojan. Ángel Hernández, coordinador del colectivo Teatro para el Fin del Mundo, en entrevista con Silvia Ortega Vettoretti (2019), señala que, en la disyuntiva de irse o quedarse, la respuesta era muy clara:

[...] mantenernos en la expectativa de una próxima desaparición o una muerte próxima; o la alternativa de generar una plataforma de diálogo frente a las circunstancias, desde el lugar que nos había tocado vivir, que era el de la resistencia. Así comenzamos a [abrir] espacios que luego de ser abandonados o de ser escenarios [...] de hechos violentos, se ofrecían como espacios [...] para la intervención escénica, para la investigación y el tratamiento de las temáticas que en ese momento era importante no solo intentar descifrar, sino poner siempre de frente como un manifiesto de necesidad por encontrar alternativas de resistencia común. Así que no éramos solamente nosotros, nos dimos cuenta que había mucha gente que intentaba buscar [...] alternativas de protección y resignificación sobre lo que entendíamos era nuestra única alternativa era hacer frente a esos episodios críticos por los que atravesaba el país, por medio de un manifiesto sensible, reflexivo, cuya poética pudiera inaugurar alternativas reales de sobrevivencia (4min34s).

La respuesta de Hernández apunta el grado de violencia que había en su entorno y cómo el teatro fue delineándose como herramienta que podía apoyar a la comunidad, o para disputar narrativas y espacios; e incluso para arraigarse como zona de expresividad afectiva y crítica de la comunidad. ¿De qué dimensión es la tarea que este colectivo emprendió? Tampico, la ciudad donde opera Teatro para el Fin del Mundo, es un puerto que se encuentra ubicado en el estado de Tamaulipas, uno de los lugares que más padecieron el impacto de la llamada “Guerra contra el narco”, declarada por el expresidente Felipe Calderón Hinojosa (2006-2012) en diciembre de 2006. Esta “guerra”, en el discurso, tuvo entre otros objetivos “[E]nfrentar, debilitar y neutralizar a grupos del crimen organizado/ [La] reconstrucción del tejido social/ [La] atención a las víctimas por violencia criminal/ Reducir crímenes de alto impacto y el rescate de espacios públicos” (Corona, 2019, p. 14) No obstante, la verdadera motivación era obtener, a través del combate a los grupos criminales, la legitimidad de un

gobierno que había llegado al poder a través del fraude electoral. Ante la militarización de las calles, los cárteles comenzaron una batalla contra el Estado y entre ellos mismos. Hoy sabemos que el cártel de Sinaloa, comandado por Joaquín Archivaldo Guzmán Loera, mejor conocido como “El Chapo”, fue protegido por el gobierno de entonces.

Esta negociación tuvo en Genaro García Luna, entonces Secretario de Seguridad Pública, a uno de sus más poderosos agentes. Hace unos meses este oscuro personaje de la política mexicana fue declarado culpable en Estados Unidos por lavado de dinero y por las negociaciones que llevó a cabo con narcos para introducir drogas al territorio estadounidense. Durante la presidencia de Calderón se amasaron fortunas a costa del dolor de familias enteras; así, se desató una espiral de violencia imparable en la cual se vieron envueltas miles de personas inocentes. A estas víctimas inermes, Calderón Hinojosa las denominó “daños colaterales”. Se refería a personas inocentes que quedaron en medio del fuego cruzado, o a jóvenes secuestrados por equivocación, o a ejecuciones de personas que nada tenían que ver con los hechos y que simplemente, sin ninguna justificación, fueron asesinados.

Los cárteles comenzaron una cruel batalla contra el gobierno y entre ellos mismos, hecho que conllevó a vivir un estado de terror difícil de comprender tanto por su dimensión, por la saña en las ejecuciones, como por lo absurdo de sus motivaciones. La idea de la presidencia fue fragmentar a estas organizaciones criminales para acabar con ellos, aunque el efecto fue lo contrario, pues se multiplicaron y cada uno buscó apropiarse de territorios para el cultivo, venta y transportación de estupefacientes hacia los Estados Unidos, país donde se concentra el mayor número de consumidores del planeta; es más, algunas ciudades y poblados fueron ubicados como zonas estratégicas para el tránsito de la droga. En consecuencia, en los estados que hacen frontera con la Unión Americana desde hace muchos años se ha padecido lo que podríamos denominar como una tragedia contemporánea. Especialmente si a lo anterior se le suman los flujos de miles de migrantes que desesperadamente buscan llegar a la Unión Americana, y la instauración de cientos, quizá miles de maquiladoras que explotan a los trabajadores pobres, y al fenómeno de los feminicidios resultante en muchos casos de la pérdida de sentido y del menosprecio a la vida de las mujeres.

Las huellas de las desapariciones forzadas, la violencia inenarrable ejercida sobre poblaciones enteras y las tragedias que han enfrentado las familias norteñas aparecen reiteradamente en un conjunto de obras de teatro que han consignado esos hechos. Obras que intentan testimoniar lo que pasó, aproximar ciertas conjeturas sobre las motivaciones de quienes se ensañaron con los más vulnerables y, finalmente, abrir espacios para el encuentro sensible y la reflexión. Este, en suma, es el Teatro de fronteras en México, el teatro que desde hace 20 años estudio. ¿Qué pasó con los creadores que fueron atravesados por esa violencia? Algunos salieron de sus lugares de residencia ante la amenaza, y otros, como Ángel Hernández se quedaron y emprendieron una labor de activismo desde las artes escénicas.

El proyecto Teatro para el Fin del Mundo (Tampico, Tamaulipas, 2008) se define como un programa de intervención y ocupación escénica de espacios en ruina condicionados por la violencia y el abandono. El riesgo real en Tamaulipas —lucha del cartel del Golfo y Los Zetas— llevó a los integrantes del TFM a posicionarse frente a los hechos. Explica Hernández que tomaron la determinación de “defender a la ciudad y defender a los habitantes mismos de la ciudad, defendernos a nosotros como ciudad” (Ortega, 2019, 10min28s) Fue entonces que la realidad de Tampico los empujó a ocupar espacios abandonados, los cuales se contaban por cientos en una ciudad donde muchos de sus habitantes habían huido luego de sufrir extorsiones, ejecuciones y otros crímenes; parecía que esos espacios, algunos completamente derruidos, no tenían ya dueños. De tal modo, se fueron interviniendo escénicamente esos espacios. La puesta escénica de Teatro para el Fin del Mundo se orientó hacia la renuncia a continuar un discurso sobre la circunstancia trágica del espacio. ¿Qué hacer entonces? Levantar proyectos que encontraran alternativas ante las pérdidas. De esta manera, fundaron La Guarda, sede del Centro de Investigación de la Escena Teatral en Ruinas (Cediter), Antígona Rebelión y Prometeo Emergente, espacios para la presentación de proyectos escénicos y actividades culturales. Recuerda Hernández lo siguiente: “Recurrimos inevitablemente al origen, tratando de hacer una revisión crítica sobre los perfiles de lucha que tenían personajes icónicos, emblemáticos, de la tragedia griega” (Morales, 2016, s/p. ¿?). Eran espacios ruinosos, algunos de ellos habían funcionado como casas de seguridad, refugio de adictos, casas de citas, una sede del Sindicato de los Trabajadores del Rastro Municipal; otros, en cambio, habían sido abandonados ante la espiral de violencia, pero al paso de los

años también se convirtieron en ruinas. Estaban llenos de escombros de basura y de huellas de sus otrora habitantes:

De ahí que en la mayoría de los sitios que se ocupaban para el desarrollo de estos proyectos, siempre existiera un proceso previo de investigación, de levantamiento de las condiciones del espacio, de valoración de la memoria. En función de esto los procesos se programaban tratando de generar un diálogo cercano con el origen histórico del espacio, pero también con las posibilidades de trasgredir esa imagen de violencia, de decadencia, de crimen (Ortega, 2019, 12min37s).

Paulatinamente fueron conformando una metodología de trabajo que implicaba la investigación que señala Hernández, así como el estudio de qué tipo de espacio era, los usos que había tenido, quiénes habían estado ahí y qué significaba ese espacio para la comunidad, ya que se encontró que algunas casas, negocios u oficinas, en un momento determinado, fueron guardada o miradores para grupos delincuenciales que también tuvieron que huir, pero que, en cuanto pudieron, regresaron para ocupar nuevamente la propiedad. Es muy importante señalar que la comunidad apoyó estos proyectos porque vieron cómo de ser ruinas o espacios de la delincuencia, se transformaron en auténticos centros culturales. Así, nació una red de seguridad comunitaria para la presentación de las intervenciones y el cuidado de los espectadores. Entrábamos a zonas peligrosas a ver obras o intervenciones performáticas, debíamos ir con ropa cómoda y estudiar previamente un manual para evitar ponernos en riesgo; como investigadora del Teatro de fronteras fui parte de esa experiencia. La llegada de los espectadores a esos lugares estaba perfectamente pautada y protegida; ocurrían escenas artísticas con/movedoras porque literalmente sobre las ruinas transcurría la vida, esa que en todo momento se encuentra en peligro. En ese espacio-tiempo, las obras se resignificaban; a partir de ello, establezco un paralelismo con la anécdota de Susan Sontag cuando vio una obra de teatro en Bosnia: en medio de la guerra una función teatral era vital para los creadores y los espectadores, y todos colaboraban para que pudiera suceder; se presentaba porque proporcionaba la sensación de que había normalidad, esa que ya no era parte del cotidiano, esa a la que accedían solo en contadas ocasiones. Entonces, el teatro brindó la posibilidad perdida de ensayar, de caracterizarse para salir a escena; dejar de ser víctimas para ser espectadores, aunque sea por unos minutos. En Bosnia se escuchaban las bombas y disparos, la gente corría por sus vidas o para encontrar algo para comer. En Tampico, por su parte, la gente vivía con miedo, habían visto o sufrido atrocidades inenarrables, estaban amenazados,



y salir de casa implicaba encontrarse en el peor de los casos con un enfrentamiento entre cárteles y militares, mirar edificios con las huellas de cientos de disparos y sentir la constante atadura del miedo. La sobrevivencia en los márgenes es muy compleja tanto que a veces no la alcanzamos a concebir; no obstante, ahí está el teatro para sensibilizarnos ante el dolor de los otros.

Al paso de los años, Teatro para el Fin del Mundo ha ido generando una metodología para el trabajo en contextos de violencia toda vez que se trata de exploraciones escénicas apoyadas en recursos precarios como el empleo de restos o ruinas en tanto contenedoras de memoria; además, se estudia cómo enfrentar los espacios considerando la complejidad de su propia historia y activando la vida que tuvieron, a la cual acceden realizando un trabajo de arqueología, es decir, penetrando diversos estratos de las ruinas. En esta dinámica, la figura del palimpsesto adquiere un sentido articulador. Como puede colegirse, en estos procesos son cruciales la investigación de campo y la investigación escénica cuando se trabaja en espacios tan cargados de historias y hasta de un contenido emocional imposible de evadir. Signa este trabajo el riesgo real; sin embargo, se asumen una situación de extremo cuidado. En este sentido, aparece la relevancia de la construcción de redes comunitarias que apoyen las tareas no solo como futuros espectadores, sino como participantes activos en el cuidado de los intérpretes, del público y los espacios. Para que las intervenciones se concreten hace falta el apoyo comprometido de un colectivo de personas: la escena ya no la hacen solo los creadores y los intérpretes, se necesita mucho más apoyo. Si bien los involucrados en las intervenciones saben que son vulnerables, en este contexto la vulnerabilidad asumida se transforma en herramienta política porque es acción que rompe la ley impuesta por los delincuentes y los militares.

He tratado de enfatizar en el vínculo directo entre el Teatro para el Fin del Mundo y su comunidad, pero ¿cómo la entendemos específicamente? En principio, como señala Roberto Esposito (2003), habría que tener en cuenta que los términos *communitas* y *communis* están en oposición a lo “propio”. En “todas las lenguas neolatinas, y no sólo en ellas, <<común>> (*commun, comune, common, kommun*) es lo que *no* es propio, que empieza allí donde lo propio termina” (Solapa *Communitas*, pp. 25-26; énfasis del autor). Dicho autor advierte que *communitas* es el conjunto de personas a las que las une, no una propiedad, sino un deber o

una deuda, un *munus* o un don que no se puede no dar. Así, “[L]a *communitas* está ligada al sacrificio de la *compensatio*” (p. 30; énfasis del autor); en ese orden, ¿cuál es ese don que no se puede no dar? Situándonos en los contextos de violencia, sería asumir una responsabilidad de la comunidad o bien hacerse cargo de una tarea para vivir, existir y estar expuestos. Por otro lado, Jean Luc Nancy señala: “Cum es algo que nos expone: nos pone los unos frente a los otros, nos entrega los unos a los otros, nos arriesga los unos contra los otros” (citado en Esposito, 2003, p. 16); es decir, nos sitúa y responsabiliza en esa zona de muerte.

La metodología para el trabajo escénico en contextos de violencia no se ha quedado en su aplicación en Tampico, ya que ha servido para problematizar otros lugares signados por violencias como Vietnam, Chernóbil, Ucrania, Fukushima, Palestina, entre otros. Esta metodología también se ha puesto en acción en otras ciudades de México; tal es el caso de la Ciudad de Monterrey, donde se intervinieron los restos del casino *Royale*, que fue blanco de la delincuencia organizada en 2011 dejando un saldo de 52 personas fallecidas. Otro lugar que se intervino fue en la discoteca *News Divine*; en este lugar se produjo una estampida provocada por una intervención policial el 20 de junio de 2008 en el que murieron 13 jóvenes y 16 resultaron heridos. ¿Qué es lo que produce una metodología para espacios signados por la violencia? Ángel Hernández refiere que, desde su perspectiva, “el teatro tiene que ver con la injerencia social, con la interrupción de la cotidianidad, tiene que verse más orientado hacia el concepto de representar un atentado sobre lo que podemos considerar el orden público” (Morales, 2016, s/p). En otros términos, se trata de un teatro de resistencia, de organización social y de insurrección ante el control sobre los ciudadanos.

Un ejercicio de tal dimensión no debe ser romantizado, pues el peligro real es constante. Teatro para el Fin del Mundo ya sufrió la desaparición de tres de sus integrantes, quienes se encontraban trabajando en la calle y, probablemente, los confundieron y simplemente se los llevaron; desde 2013 no se sabe nada de ellos. El propio Ángel Hernández se encuentra exiliado en la Ciudad de México, y regresa a Tampico para llevar a cabo un proceso escénico o para celebrar el Festival Teatro par el Fin del Mundo, pero ya no puede vivir en su ciudad. Como se indica:

Tras la desaparición de sus compañeros, Hernández y el equipo de Teatro para el Fin del Mundo endurecieron sus políticas de seguridad y tienen planes de contingencia. El proyecto se ha extendido de tal forma, que ya cuenta con sedes en otros países de Latinoamérica que,

bajo los ideales de TFM, realizan obras en sitios abandonados de Montevideo, Uruguay, y Córdoba, Argentina (Morales, 2016, s/p).

Como se advierte, el proyecto está vivo y afirma su vocación de resistencia como alternativa. Ahora bien, durante el confinamiento por la pandemia, el colectivo notó que mientras las personas estaban en sus casas, muchos edificios en ruinas estaban desapareciendo para dar lugar a conjuntos habitacionales de lujo. La historia estaba siendo borrada una vez más para afirmar la presencia del capitalismo; así, surgió uno de sus trabajos más recientes, *Catálogo de demoliciones*. Esta vez, la propuesta se enfocó en la memoria a partir de lo que ya no estaba. A las anteriores pérdidas, también se sumó la de los afectos contenidos en la arquitectura de la ciudad.

En un ensayo escrito en colectivo, Valeria Falleti, Paola González, Andrés Romero y Alejandra Herrera afirman que “[E]l arte que hoy es político no necesita de discursos sino de comprender cómo el poder se ejerce desde diferentes centros de comando [es] aquel que sigue apostando a la creatividad como fuerza disruptora de un orden injusto” (p. 51). Ese ha sido el motor de Teatro para el Fin del Mundo y del Teatro de Fronteras en general, prácticas dramáticas y escénicas para las que la comunidad es nodal; en suma, ejercicios críticos de riesgo y sensibilidad.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CORONA OJEDA, G. A. (2019). *Breve historia de la guerra contra el narcotráfico y la regulación del cannabis en México*. Centro de Investigación y Docencia Económicas.

ESPOSITO, R. (2003). *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Amorrortu.

FALLETI, V. *et al.* (2017). El arte escénico y el narcotráfico. Política agonista para intervenir. *El Cotidiano*, (205), 47-56.

GALICIA, R. (s.f). Emancipaciones identitarias indígenas en el Teatro de fronteras. *ReCHERches. Culture et Histoire dans l’Espace Roman* [En prensa].

MORALES V. F. (19 de julio de 2016). Teatro en un mundo en ruinas. *Periódico Reforma*. <https://diputadosciudadanos.mx/replica-de-medios/teatro-en-un-mundo-en-ruinas>

ORTEGA VETTORETTI, S. (21 de febrero de 2019). Entrevista a Ángel Hernández, Parte 1. [Video de *YouTube*]. <https://www.youtube.com/watch?v=xeR7Q2kMQk4&t=361s>

REMEDI, G. (2009). Teatro de frontera: espacios contaminados. Argumento desde la transmodernidad. En Roger Mirza (ed.), *Teatro, memoria e identidad* (pp. 83-99). Ministerio de Educación y Cultura.