



COMPLICIDAD EN LA TEATRALIDAD.  
TEJIENDO COMPLICIDADES ENTRE  
MUJERES EN EL ESPACIO PÚBLICO

PROYECTO DE TESIS

LICENCIATURA EN TEATRO Y ACTUACIÓN

Alumna: Sara Guerrero Alfaro

Asesora: Dra. Francesca Gargallo Di Castel Lentini

Ciudad de México, 2016-2017



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## AGRADECIMIENTOS

Este trabajo no pudo haber sido elaborado sin el acompañamiento incondicional de Ana Luisa Alfaro, Gilberto Guerrero y Rodrigo Herrera.

Agradezco especialmente a Ariadna Ferrerira, Rubén Ortiz, Shaday Larios, Mónica Mayer, Rafael Mondragón, Hebzoariba Hernández, Mario Espinosa y, por supuesto, a Francesca Gargallo, por su candidez y generosidad de tomarse el tiempo de revisar mi trabajo y darme sugerencias y correcciones.

Quisiera dedicar este trabajo a todas aquellas personas que integran la academia que conservan apertura, escucha y humildad, y la ponen en práctica con los alumnos que apenas se insertan al campo profesional. La escritura necesita de relaciones que propicien la confianza y el aliento para que el trabajo incluya la voz libre de los autores y el proceso resulte placentero.

## RESUMEN

El objetivo de esta investigación es ahondar sobre cómo es que las prácticas teatrales pueden tener una incidencia social directa e inmediata, así como responder cuestionamientos concernientes al arte sobre los modos de producción de una obra que depende de la participación del espectador. En ese sentido, también se busca esclarecer ciertas posibilidades de formas de relación que pueden devenir de ese encuentro, como lo son la comunidad y la complicidad.

El presente proyecto de investigación expone y analiza el estudio de caso: la práctica teatral feminista *Tejiendo Cómplices*, y sus implicaciones artísticas y sociales. Tiene como punto de partida la concreción de un marco teórico que, en un primer momento, aborda las nociones del teatro como práctica artística y la expansión del mismo a un plano de incidencia social. En un segundo momento, se trabaja sobre el concepto de comunidad y complicidad para concatenarlos con lo elaborado sobre la práctica teatral. Por último, a partir del marco teórico construido, se analiza el estudio de caso, su genealogía artística y su contexto histórico para trabajar sobre el acoso sexual callejero en la Ciudad de México en el 2016. La estrategia metodológica fue cualitativa y se utilizaron técnicas de recolección de información mixta, lo que permitió elaborar un marco conceptual y teórico amplio que incluía trabajos de teoría teatral, historia del arte, feminismo comunitario y recolección de experiencias de figuras clave dentro del proceso de creación del estudio de caso.

Se busca que este trabajo pueda iniciar un diálogo con los lectores para construir en común una reflexión para que las temáticas expuestas puedan seguir complejizándose. También se espera que pueda dar pie a resonancias materialmente tangibles en escenarios de visibilización tanto artísticos, como de activismo social, y la importancia comenzar a pensarlos de forma indisoluble.

*Palabras clave: Teatro, teatralidad expandida, performatividad, comunidad, complicidad, feminismo, arte feminista, acoso sexual callejero, 2016, Tejiendo Cómplices.*

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>i</b>
<b>1. TEATRO Y TEATRALIDADES.....</b>	<b>1</b>
1.1 Teatro.....	1
1.1.2 La puesta en escena.....	6
1.2 Teatralidad.....	8
1.2.1 Performance.....	11
1.3 Teatralidad expandida.....	15
1.3.1 El papel del artista.....	20
1.3.2 El espectador: encuentros con el arte participativo.....	24
1.4 Teatralidad y representación: hacia una transformación social...	30
<b>2. COMUNIDADES Y COMPLICIDADES.....</b>	<b>36</b>
2.1 Comunidad.....	36
2.2 La cooperación: camino a la complicidad.....	45
2.3 Pertinencia de la complicidad en el contexto actual.....	49
2.4 Complicidad en la teatralidad.....	61
<b>3. ESTUDIO DE CASO: “TEJIENDO CÓMPLICES” .....</b>	<b>66</b>
3.1 Contexto social.....	67
3.1.1 Acoso sexual en la Ciudad de México.....	68
3.1.2 Performances, teatralidades y acciones sociales para la visibilización y en contra del acoso sexual en la Ciudad de México 2016.....	72

3.2 Contexto creativo.....	83
3.2.1 Feminismo: intervenciones y repercusiones en el arte.....	83
3.2.2 Arte feminista en México.....	87
3.2.3 Mónica Mayer y El Tendedero.....	91
3.3 Tejiendo Cómplices.....	95
3.3.1 Descripción del proyecto.....	97
3.3.2 Análisis.....	98
3.3.3 La carta.....	105
3.3.4 Intervenciones a espacios públicos.....	107
3.3.5 Hacia una creación de metodologías de acción.....	109
<b>4. CONCLUSIÓN.....</b>	<b>iv</b>
<b>5. ANEXOS.....</b>	<b>vii</b>
5.1 Copia de la carta utilizada para el proyecto .....	vii
5.2 Archivo de artículos y escritos publicados.....	vii
5.3 Archivo fotográfico .....	xvii
<b>6. BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>xxii</b>
<b>7. CIBERGRAFÍA.....</b>	<b>xxvii</b>
<b>8. PÁGINAS WEB / ENLACES.....</b>	<b>xxxii</b>

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo nace de la necesidad. De la necesidad de conocimiento de prácticas teatrales que se relacionen con su contexto social inmediato. De la necesidad de aportar por escrito una investigación que muestre una pequeña parte de la amplia gama de los distintos modos de producción de arte. De la necesidad de pensar en un arte con un compromiso ético. De la necesidad de visibilizar prácticas que no son legitimadas ni concebidas como Arte. De la necesidad de traer a la academia una parte de la vida, que tan rezagada ha quedado de las aulas e institutos. Todas estas necesidades, cabe decirlo, son mías.

La elección de la temática de esta investigación tiene origen, en primer lugar, en mi interés por conocer modos de producción teatral alternos a los de la puesta en escena, que es lo que impera en la formación de la carrera de la cual me titulo. En segundo lugar, en la importancia que tiene para mí trabajar y pensar sobre el teatro a partir de epistemologías feministas, ya que es un campo poco recorrido por investigadores teatrales y feministas hasta el presente.

Debido a que tanto las necesidades como los intereses expuestos son personales, el trabajo fue redactado en primera persona para tomar responsabilidad de mis palabras y reclamar la voz propia dentro de una academia que tiende a separar el cuerpo de la razón.

Este trabajo es, en su mayor parte, un recorrido entre definiciones y conceptos de marcos referenciales varios. A esto le he nombrado dentro del trabajo “travesía conceptual”. La inclusión de teoría feminista para la construcción del marco conceptual, por ejemplo, es importante porque el objeto de estudio “Tejiendo Cómplices” se gesta a partir de acciones y encuentros con base en ideología feminista.

Sin embargo, es preciso estipular que se hizo una revisión de la información y datos recolectados, y se acotó el material aquí reunido conforme a los intereses de

la misma investigación. No es mi interés enfrentar conceptos ni desprestigiar o legitimar otros, pues eso sólo le quitaría seriedad y reduciría las posibilidades de modos de hacer y modos de pensar los fenómenos escénicos.

Este trabajo se ha escrito por capítulos. Cada uno de ellos responde a preguntas específicas e intenta resolver choques conceptuales al proponer formas en los que se puedan relacionar distintas ideas o al proponer los propios conceptos.

La hipótesis inicial de este trabajo recae en la figura del “espectador” al proponerlo como un ser que se implica en lo que mira a través de la contemplación. Lo cual, no le adjudica un papel pasivo dentro de un fenómeno escénico, puesto que el ejercicio de contemplación puede desatar el imaginario, que es el primer paso para llegar a accionar.

A lo largo del primer capítulo, se profundiza más allá de la noción del espectador, y la misma se va construyendo a partir de preguntas más específicas como: ¿En dónde se sitúan el actor y el espectador en el fenómeno escénico?, ¿Cómo estas se desarrollan a través del tiempo y qué papel tienen en prácticas participativas?, ¿De qué forma las prácticas escénicas pueden incidir en la sociedad?, ¿Cuál es la función social del teatro?

En el segundo capítulo se trabaja sobre la comunidad a partir de las preguntas: ¿Qué es lo que hace que dos o más personas se junten?, ¿Qué hace que quieran juntarse?, ¿Cuándo se puede decir que están juntas, de qué depende y cómo dialogan?, ¿Basta la coincidencia en un espacio y tiempo determinado?, ¿Qué es la comunidad?, ¿Por qué es pertinente?, ¿Qué tipos de relaciones se pueden dar dentro de una comunidad?, ¿Qué es la complicidad?, ¿Con qué valores sociales coexiste?, ¿Qué se puede crear a partir de un trabajo basado en la complicidad?

La conclusión del segundo capítulo funge como un puente conceptual en donde los conocimientos vertidos sobre las prácticas teatrales y sobre la comunidad y complicidad convergen y se concatenan para dar paso a la propuesta de estudiar la teatralidad basada en la complicidad.

Finalmente, en el tercer capítulo, utiliza el último término para analizar el estudio de caso “Tejiendo Cómplices”, una pieza de artivismo que tiene como objetivo acabar con el acoso sexual callejero a mujeres en la Ciudad de México. Para obtener un panorama más claro y comprender el estudio de caso de manera más compleja, se hará una exposición del contexto social y el contexto creativo en el que surge.

Este trabajo no solamente tiene como objetivo dar respuesta a mis necesidades e intereses, sino también que se espera que su contenido pueda esclarecer los conceptos y términos que recolecta y expone, así como visibilizar distintas prácticas artísticas independientes y comprometidas con las problemáticas de su contexto inmediato, e iniciar un diálogo sobre los modos de producir actos estéticos, de representar y de enunciarnos a través de una comunidad,

## CAPÍTULO UNO

### 1. TEATRO Y TEATRALIDADES

En el presente trabajo de tesis se pretende investigar la relación entre la teatralidad expandida y la complicidad social para que las mujeres se sacudan el yugo de la victimización y subordinación impuesta por el sistema de género.

Nos parece fundamental, por lo tanto, empezar por aclarar el significado que les atribuiremos a conceptos que serán recurrentes a lo largo de todo el trabajo de investigación, para que la construcción teórica sea lo más concreta y legible posible. Conceptos como *teatralidad*, *performance*, *teatro*, resultan ambiguos y maleables. Resulta necesario acotar la manera en la que van a ser utilizados en este estudio para intentar comunicar lo más asertivamente posible y evitar al máximo eventuales malinterpretaciones en los planteamientos a desarrollar.

#### 1.1 TEATRO

“Qué es el teatro? Como no es arte, o no es sólo arte en el sentido moderno del término, la definición, aunque problemática, presenta menos dificultades que la misma definición de arte” (Sánchez:2007:3)

“No se puede olvidar que la vida concreta del teatro, su práctica, se relaciona más con las experiencias actuales que con las arcaicas influencias venidas de un lejano asado mítico; que hay que pedir al presente de las sociedades, presente renovable cada vez según los marcos y las estructuras, que nos informe sobre las fuerzas actuales que operan en la creación dramática” (Duvignaud:1966:31)

Sin querer profundizar en la iniciación y evolución del teatro a lo largo de 2.500 años dentro de la cultura de arte, es importante definir en qué radica su singularidad que lo diferencia de los demás modos de expresión estética.

Al estar vinculado desde su nacimiento a lo social, político y religioso, utilizaré el término del teatro en la presente investigación como un hecho en el que la gente se reúne y se encuentra para comunicarse y vincularse.

El equipo editorial de ARTEA, define teatro como “el arte de actuar ante otros y ser otro para transmitir una emoción o una idea o incluso para plantear situaciones y modos distintos de estar juntos”. (Sánchez:2015:11) Sin embargo, esta definición ya empieza planteando la idea de representación al decir “ser otro para transmitir una emoción”. Esta definición sigue comprendiendo el teatro como producción estética antes que una situación social<sup>1</sup>(Goffman:1959:5)

Gordon Craig ha estudiado el teatro como arte autónomo, e intenta llegar a la especificidad del fenómeno expresivo:

“El arte del teatro no se identifica con la representación o con el texto, ni con la escenografía o la danza, mas es síntesis de todos los elementos que componen el conjunto: de acción, que es el espíritu de la representación; de palabras, que forman el cuerpo del texto; de líneas y de color, que son el corazón de la escenografía; de ritmo, que es la esencia de la danza” (Ortiz:2015:23)

Si tomamos entonces los conceptos que, en 1905, arroja Craig que no están vinculados de alguna manera con la estética del arte (acción y ritmo) se puede concluir que lo que estudia el teatro es, en primera instancia, el movimiento en el espacio. Esto implica que hay una mirada que enmarca y observa el movimiento en el espacio. José Gurrola lo inmortalizó con su frase célebre: el teatro es: “trazo una línea en el suelo. Tú allá, yo acá. Y yo empiezo”<sup>2</sup>. Esta definición sigue implicando que hay una mirada que enmarca y observa el movimiento en el

---

<sup>1</sup> El término “situación social” fue acuñado por Erving Goffman en Copresencia y comunicación y lo define como “Espacio tiempo definido convencionalmente en que dos personas o más están copresentes o controlan y comunican mutuamente sus apariencias su lenguaje corporal y sus actividades”. Decidí incluirlo dentro del marco referencial pues su estudio sobre las relaciones sociales son una herramienta valiosa para comprender la lógica social de actos comunicativos.

<sup>2</sup> Cita tomada del libro de Ortiz y que no se puede especificar pues es frase de dominio popular.

espacio, pero para observar la acción ¿necesariamente significa que haya una separación espacial entre el que mira y el que hace?

Por otro lado, para definir y estudiar el *teatro*, José Antonio Sánchez lo divide en dos categorías: el teatro como modo de producción artístico y como modo de producción simbólico. (Sánchez:2007:5) Sin embargo, antes que *modo de producción*, prefiero denominar el *teatro* como práctica, pues el modo de producción implicaría analizar el concepto *a priori* en relación con estudios de la economía política. Y, como se ha mencionado arriba, primero se intentará definir el teatro a partir de lo que lo compone y le da su particularidad. Regresando a la división de Sánchez, para este momento del escrito tomaré su definición del teatro como práctica simbólica (sic).

“El teatro es un acto social que se define por la acotación de un tiempo durante el cual un grupo de personas presencia la actuación de otro grupo que propone al segundo un discurso formalizado y que implica la transformación de los integrantes del primer grupo en agentes de una situación que responde a leyes, normas o códigos diversos a los de la actividad cotidiana y crea un ámbito de realidad momentáneamente diferenciado” (2007:5)

Esta definición visibiliza de forma concreta algo que bien puede darse por sentado, pero que es importante destacar: el teatro, aparte de estudiar, practicar y observar el movimiento en un espacio y tiempo determinados, es un sistema de relaciones. En otras palabras, es una práctica que dispone encuentros.

A partir de esta travesía conceptual, para la presente investigación se propone entender el *teatro* como una práctica en la que se encuentran, relacionan y comunican personas, en un principio a partir de la acción y la observación, en un tiempo y espacio delimitado. Dicha práctica responde a leyes o códigos (acuerdos) previamente establecidos a manera de convención para posibilitar la comunicación, pero diversos a los de la actividad cotidiana. Es decir, un momento de realidad extra-cotidiano.

Teniendo ya la definición, dedicaré los próximos párrafos para estudiar las especificaciones y las implicaciones de entender el teatro también (no son definiciones excluyentes, al contrario) como una práctica artística.

“La revolución del teatro del siglo XX no fue exclusivamente estética (mucho menos técnica): la gran revolución teatral consiste en el hecho de que por primera vez el teatro dejó el horizonte tradicional de la diversión, de la evasión, de la recreación para volverse también un lugar en el cual dar voz a necesidades y exigencias que hasta entonces no se habían tratado de satisfacer mediante el instrumento del teatro: instancias éticas, pedagógicas, políticas, cognoscitivas, espirituales...” - (Ortiz:2015:30) (De Marinis:2005)

Entramos en el siglo XX y en el aceleramiento de la crisis de la modernidad. Es en este momento histórico en el que la humanidad descubre su finitud relacionada con la idea de trascendencia, lo que hace que el estudio central de la humanidad sea ella misma. Es así como, en el último siglo, nacen las ciencias sociales con todas sus ramificaciones para estudiar desde diversos puntos de vista un mismo objeto. En otras palabras, este periodo se caracteriza por la creación de materias especializadas y autónomas. Lo que implica también que en este periodo el arte se elitice al separarse de lo público y social; de la cotidianidad, para convertirse en una expresión con fin en sí misma. A su vez, las distintas artes se distinguieron unas de otras. En la cita antes transcrita, Marinis menciona que el teatro deja de ser el espacio de recreación y podemos comprenderlo de la siguiente manera: A partir de ese momento histórico, los que se dedican al arte teatral, son exclusivamente artistas de lo escénico, ya no pintores ni panaderos ni personas con varios oficios, sino especialistas. (cit. en Ortiz:2015:30)

De pronto se cierran las filas de materias de conocimiento con sus esferas autónomas. Entre otras cosas, es así como nace el régimen estético con su política de artes. Este nuevo régimen se vuelve institución y se encarga de legitimar y categorizar las obras de arte, dándoles un espacio de exhibición

específico, y creando a su vez la cultura de artes, la cual fija modos de producción. Pensando en términos de autonomía, legitimación, categorización y fijación en los modos de producción, no resulta extraño que la figura del artista adquiriera una dimensión totalmente distinta a la que se tenía hasta ese entonces.

Augusto Boal, escritor y director de teatro brasileño, quien desarrolla una metodología de teatro pedagógico enfocado en la transformación social, con respecto al arte teatral dice que entiende el arte

“como forma de conocimiento: por lo tanto, el artista tiene la obligación de interpretar la realidad, haciéndola comprensible. Pero si en lugar de interpretarla se limita a reproducirla, no la estará conociendo ni dándola a conocer. Y cuanto más iguales sean la realidad y la obra, tanto más inútil será la segunda” (1980:75)

Si seguimos con esta lógica, podemos darnos cuenta de que la figura del artista se relaciona con nociones que, delimitados por el régimen estético y la cultura de arte, implican cuestiones relacionadas con la ética. En principio, porque Boal escribe sobre la “obligación”. También podemos leer que el término *artista* está ya relacionado con la idea de una interpretación de la realidad propia (originalidad) y, por ende, a ser un portador de un mensaje que debe comunicar. Dicho mensaje puede incluso llegar a tener cierta utilidad (hablando en términos de eficacia).

Bajo esta nueva autonomía ganada en el campo del arte y la idea de concebir al artista como portador de un mensaje que debe de ser escuchado por otros, es que el arte empieza a relacionarse de modo distinto con el espectador, el cual se subordina ante el discurso del artista. Damos cuenta de una nueva valorización de las implicaciones de la autoría.

### 1.1.2 LA PUESTA EN ESCENA

En las condiciones y el contexto en los que la producción capitalista se acelera y la familia burguesa se encierra, de finales del siglo XIX, llegamos con cierta lógica a lo que me gusta denominar “el renacimiento del arte teatral”, por la evolución acelerada técnica y la amplia gama de propuestas que surgen de acuerdo a los entonces nuevos cánones teatrales.

Puede resultar confuso el simple hecho de incluir este apartado dentro del trabajo de investigación por la temática a desarrollar, pero es importante aclarar que me resulta pertinente dedicar este espacio para explicar lo que comprendo por *puesta en escena*, ya que coloquialmente se considera que el teatro es sinónimo de la misma. Sin embargo, entiendo la puesta en escena como una de las muchas formas de fijación en los modos de producción del arte en la época moderna. Es decir, es producto de un proceso histórico, mas no es el teatro.

También quiero ahondar brevemente en sus características para poder abordar el sentido histórico en el que se estudian las distintas formas que ha tenido el teatro, para poder comprender mejor de dónde, cómo y porqué aparecen modos de producción distintos –como las teatralidades expandidas, el arte y teatro participativo y relacional- a los cánones estéticos que han estado institucionalizados desde el siglo XX.

Rubén Ortiz explica con un ejemplo y de manera muy concisa la relación de las implicaciones ya mencionadas de la modernidad y la mutación del teatro:

“La emergencia de las ciencias sociales exigían una verosimilitud a la decoración y vestuario. Fue así que la atención de los espectadores dejó de estar sólo en la fábula para moverse, también, a los terrenos de la escenificación. Esto implicó que esa coherencia de los decorados requiriera una organización más elaborada que sólo las entradas y salidas de los actores”. (2015:26)

Esta cita describe el ambiente que hizo que fuera posible que surgiera la figura del director de escena, como el gran autor y dueño de la estética del teatro institucional. Esto a su vez generó que se revocara “la preponderancia de los textos a favor de la supremacía de la realización escénica”. (Fischer-Lichte:2014:63)

Por otro lado, hay dos acontecimientos más que ayudan a ejemplificar cómo es que las mutaciones sociales fueron definiendo la evolución del arte teatral. El primero, fue el desplazamiento de la hegemonía aristocrática por el pensamiento burgués. Esto generó que las piezas teatrales dejaran de estar realizadas para un tipo de público específico y lleno de privilegios, y se comenzaron a diversificar las temáticas y los modos de representación, ante un nuevo público heterogéneo. “Esto implicó para el drama y su interpretación un cambio en la conformación de sus obras y los repertorios. Un decorado y públicos distintos exigían escritura y actuaciones distintas”. (Ortiz:2009:26)

Bernard Dort menciona en su *Condición sociológica de la puesta en escena teatral*: “la industrialización de las ciudades europeas exigió la creación de más teatros que dejaran atrás la separación entre público aristocrático y público vulgar”. (1967) Y el segundo acontecimiento –la llegada de la luz eléctrica- generó la separación entre el que mira y el que hace. La subordinación del espectador ante el discurso del artista llega a su punto máximo cuando se apagan las luces del lado de la audiencia y se prenden, del lado de la escena. Pero la luz no sólo ayudó a dividir el espacio, sino que fue utilizada para guiar al espectador. Se iluminaba y se recortaba la escena según el gusto del director, para que el público viera lo que éste quería. La mirada del espectador se posa en donde el director de escena le va indicando.

Este poder que adquiere y se le concede al director, no está dado sólo por parte del espectador, sino también por los otros implicados en este modo de producción, los que son expuestos en escena: los actores. El director, en función

de su estética, moldea los cuerpos de los actores para que sean propicios para su obra de arte.

Todo esto significó sin duda una transformación sin precedentes en el arte del teatro. Más bien, fue así que el teatro moderno surgió como un arte autónomo. Las especializaciones técnicas en las distintas áreas de éste dieron como fruto a los grandes creadores e indagadores de las relaciones humanas y la estética, es por eso que al principio del apartado me he referido a la puesta en escena como un *renacimiento* para el arte teatral. Sin embargo, por otro lado, la puesta en escena distanció al público de la obra. Reitero la pregunta lanzada con anterioridad: ¿Observar necesariamente implica una separación entre el que mira y el que hace?

## 1.2 TEATRALIDAD

Los estudios e investigaciones sobre el teatro en las últimas décadas, impulsados por intentar comprender, categorizar y analizar las vanguardias teatrales, el *happening*, el *performance art* y demás irrupciones en la estética y modos de producción del teatro convencional de finales del siglo XX, (cada cual, nacido de contextos sociales específicos que no se limitan necesariamente a una sección geográfica) han puesto la mirada en intentar descifrar aquel componente que dota de “especificidad” al teatro.

Dubatti, filósofo de teatro contemporáneo, al respecto de encontrar aquello específico inherente al arte teatral, ha comenzado por plantear que se le nombre “(...) acontecimiento teatral a la singularidad, la especificidad del teatro según las prácticas occidentales por negación de la cleptomanía artística de aquellas poéticas escénicas acostumbradas a “tomar prestados” componentes o artificios de otros campos del arte que no le son “propios”. (<http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/136/dubatti.htm> (29/05/2016)).

Es importante mencionar que esta búsqueda ha abierto el camino a los estudios de performance inaugurados desde la sociología por Austin, revisados después por Judith Butler y retomados principal y profundamente por Richard Schechner y Diana Taylor. Para el presente trabajo de investigación es necesario utilizar estos estudios como referentes importantes, pero considero pertinente la utilización del término *teatralidad* como término predilecto para el desarrollo y construcción de conocimiento que se pueda arrojar en las páginas siguientes. La razón es sencilla: el término tiene un desarrollo contextual en los estudios iberoamericanos sobre teatro y modos de representación. Esto sin duda significa que los principales referentes a ser utilizados, tanto artísticos como conceptuales, serán pertenecientes a la lengua castellana, por la cercanía que se pueda obtener de ellos al compartir, al menos lingüísticamente, los contextos en los que se desarrollan dichas investigaciones.

De las varias interpretaciones que tiene el término *teatralidad* es importante mencionar que trabajaré con dos de las más destacadas, para establecer el marco conceptual que será utilizado en el presente trabajo.

Óscar Cornago define la teatralidad en su artículo *¿Qué es la teatralidad?* como “Cualidad que una mirada otorga a una persona que se exhibe consciente de ser mirado mientras está teniendo lugar un juego de engaño o fingimiento” (Cornago:2009:3) Es decir, en esta definición, Cornago concreta que la teatralidad es un lente por el que vemos, una forma de mirar conscientemente una situación que ocurre en un espacio y tiempo delimitados. Por conscientemente, me referiero a hacer visible los códigos que están siendo empleados y que dotan de significado o contextualizan el hecho.

En el mismo texto ya citado, Cornago explica que hay componentes esenciales que generan la teatralidad: es necesario que lo que se exhibe sea exhibido para otro que lo mire, el juego de fingimiento tiene que ser visible.

Con base en esta definición, podemos dar cuenta de que aquí radica la diferencia con el concepto de *performance*. Especialmente el concepto que se desarrolla a partir de las teorías de actuación social de Goffman, las cuales que se refieren al acto de encarnar un rol creado bajo acuerdos preestablecidos por la sociedad, es decir, la forma en la que nos presentamos frente al otro cotidianamente y tanto en ámbitos públicos como privados.

Para Cornago, el mecanismo expuesto de fingimiento es indispensable para que exista la teatralidad, lo que atrae de ella no es el posible “producto de la representación, sino el funcionamiento del propio mecanismo, puesto de manifiesto en el espacio”. (2009:5)

José Sánchez, por otro lado, define la teatralidad como el modo de actuar para ser comprendidos por los otros, lo que requiere que se desarrolle en una convención en la que se compartan ciertos códigos que posibiliten la comunicación. Se da bajo una serie de acuerdos hechos en conjunto.

Sin embargo, para Sánchez, la teatralidad no siempre está basada en los mecanismos que hacen visible el fingimiento, el engaño. (Es importante aclarar que aquí el sistema de fingimiento está siendo usado como lo explica Cornago en el artículo ya citado: representación de la representación).

“No toda teatralidad es representación. Hay formas de teatralidad que implican representar algo previamente codificado (...) pero hay formas de basadas en el encuentro, en el juego, en el tiempo compartido, (...) en la presencia y manifestación, donde lo que opera es la repetición de códigos y no la representación”.  
(Sánchez:2014:53)

Ahora, para esta investigación se ha decidido no hacer una dicotomía entre ambas definiciones de teatralidad, pues no necesariamente son excluyentes. Sin embargo, tomando en cuenta el tema en el que se contradicen, se utilizará la

teatralidad como una forma de mirar el comportamiento social en un espacio y tiempo definidos, en donde no necesariamente esta forma de actuación – interacción con el otro- necesita del mecanismo del fingimiento, pero sí de la consciencia de que la acción o el encuentro está siendo observado por un tercero.

### 1.2.1 PERFORMANCE

Son varios los autores los que, al enfrentarse a trabajar con el término *teatralidad*, cruzan camino con el de *performance*. La discusión sobre las similitudes, los campos de estudio de cada uno y las diferencias, es antigua. Parte de esta discusión inicia desde la misma genealogía de los conceptos en términos de lenguaje. Uno es claramente anglosajón, por lo que algunos estudios iberoamericanos lo rechazan y/o prefieren encontrar nomenclaturas propias para estudiar fenómenos dentro de sus contextos.

Antonio Prieto investiga y reflexiona al respecto:

La revista TDR (The Drama Review) recientemente sirvió como foro para un debate en torno a las posibles implicaciones imperialistas de los *performance studies*. Jon Mackenzie señala la percepción generalizada por parte de académicos de diversos países que dichos estudios están dominados por académicos/as provenientes de los Estados Unidos e Inglaterra, lo que conduce a la hegemonía del idioma inglés en la publicación de textos clave. Mackenzie menciona debates con colegas de otros países que critican la manera como “el idioma inglés informa y deforma al concepto mismo del ‘performance’ y, por extensión, a los objetos mismos que son estudiados ‘como’ performance” (2007, 7).

Aunque Mackenzie se apresura a decir que los estudios del performance no son en sí mismos imperialistas, y que “todo lo contrario, creo que (...) en general son vehementemente anti-imperialistas”, de todas maneras, opina que persiste un “efecto imperialista” que puede influir en el campo de estudios y a sus practicantes. (Prieto: 2009:25)

A la discusión terminológica se une la *representación*, pero dejaré esta para más adelante y me centraré en definir a lo que me referiré por *performance*, no con el objetivo de construir una dicotomía con la teatralidad ni para endurecer lo que el término puede o no significar, sino porque este será importante más adelante cuando nos centremos en el estudio de caso que nos compete.

¿Qué es *performance*? ¿A qué campo de estudios pertenece? Para responder estas preguntas, es necesario concretar una definición personal, pues aún Diana Taylor –personalidad que ha dedicado su vida a los estudios del *performance*- dice al respecto de la definición:

(...) *performance* no tiene definiciones o límites fijos. (...) *performance* como concepto teórico y como lente metodológico resiste a la codificación formal. Por ende, los departamentos que se dedican a los estudios del *performance* y que se concentran en acciones y comportamientos *en vivo* como objeto de análisis, a veces se denominan *anti* o *posdisciplinarios*. La forma más productiva de aproximarnos al *performance* tal vez sería modificar la pregunta: en lugar de preguntarnos ¿qué es o no es el *performance*? Hay que preguntarse ¿qué nos permite hacer y ver *performance*, tanto en términos teóricos como artísticos, que no se puede hacer/pensar a través de estos fenómenos? (...) El campo que se define actualmente como estudios del *performance* toma actos y comportamientos *en vivo* como su objeto de análisis. (Taylor:2011:15)

Es notable cómo es que con el paso del tiempo la palabra *performance* se comienza a utilizar en muchos otros campos que escapan de la teoría y práctica escénica. La palabra aparece en comerciales, en evaluaciones del rendimiento de empleados y deportistas, en estudios sociales y de género, incluso en características automotrices, y pareciera que se refiere al desempeño de algún sujeto u objeto. Es decir, al accionar en relación a otro. Antonio Prieto (Prieto:2009:10) en este caso propone que el *performance* está relacionado con la actuación, que a diferencia de la acción, tiene una carga significativa y, por lo tanto, comunicativa, mientras que la acción se encuentra en el campo de lo cotidiano. En ese texto se proponen los verbos *caminar* y *comer* como ejemplos

de acciones carentes de contenido comunicativo. Podemos concluir entonces que las acciones se mueven en el campo individual de un sujeto, incluso con cierta carga íntima. Por otro lado, el performance llega a ser considerado como actuación y, por ende, se comprende dentro del campo de lo social. De esta manera podemos resolver la razón por la que tanto Schechner como Turner, han coincidido en que el performance tiene tendencia hacia la transformación de la realidad.

A diferencia de la teatralidad, el performance carece de un espacio y tiempo definidos. Es así que, en tanto que el performance se relaciona con el estudio de actuaciones, se abre camino a la sociología y demás ramas de las humanidades como la antropología, y surgen acepciones que permiten al término su movilidad – debido a su inherencia en los *actos y comportamientos en vivo*- y la proliferación de su uso.

De hecho, este sentido de transformación, aparece cuando el lingüista J. L. Austin acuña el término *performativo* para explicar cómo es que hay enunciados que tienen la cualidad de transformar la realidad. Uno de los ejemplos más claros para explicar estos enunciados, es el de un matrimonio: Al decir el sacerdote “*los declaro marido y mujer*”, automáticamente la relación existente entre las dos personas que estaban frente al altar se modifica. Para que esta transformación de realidad por medio del habla suceda, evidentemente tiene que, entre otras cosas, estar llevada a cabo por una persona que esté legitimada socialmente para hacerlo.

Fischer Lichte (2011:49) apunta bien cómo es que estos actos las cosas no sólo crean la realidad que expresan, sino que también se realizan escénicamente. Por esta cualidad, el estudio de lo performativo está íntimamente relacionado con el estudio de actos rituales, y al igual que ellos, están regidos por ciertas normas – como la del que ejecuta las acciones y crea un nuevo estado de las cosas por medio del verbo-.

Sin embargo, me parece fundamental mencionar que *performance* no es equivalente a los actos *performativos*.

(...) El uso de los términos *performativo* y *performatividad* no remite a una cualidad (o adjetivo) de *performance* (...) sino a una propiedad del discurso. (Taylor:2011:24)

A pesar de ello, los estudios del *performance*, al igual que los enunciados *performativos* y que la *teatralidad*, implican acciones o comportamientos predeterminados con ciertas normas que enmarcan las actuaciones. Por ejemplo: un conjunto de alumnos que se levanta una vez que el profesor entra al salón, se da como producto y en el marco de una construcción social de cómo se demuestra el respeto en ese contexto específico, a la vez que la actuación denota la internalización de “modelos de comportamiento”. Schechner hace énfasis en cómo la comprensión de *performance* puede consistir en un fenómeno que es a la vez “real” y “construido”. (cit. en Taylor:2011)

Resulta natural que, como resultado de lo apuntado, surja la duda si todo a nuestro alrededor es *performance*. En este trabajo de investigación propongo entender el *performance* como un acto expresivo y comunicativo, pero también como un lente epistemológico, es decir, una herramienta que nos permite comprender y conocer “todos los ámbitos de la vida cultural, social y política, la construcción social de nuestros roles tanto en la vida cotidiana como en el escenario”. (Prieto:2009)

### 1.3 TEATRALIDAD EXPANDIDA

“Un día sentimos la necesidad de eliminar la noción de teatro (actor frente al espectador) y lo que quedaba era una noción de encuentro”

GROTOWSKI (cit. en Sánchez:2007)

El concepto *teatralidad expandida* ha sido principalmente desarrollado por los estudios teatrales, pero la misma naturaleza del fenómeno abre la puerta de otros campos de estudio para dar distintas lecturas de los sucesos que se categorizan bajo este término. Pues, como ya he desarrollado como *teatralidad*, los comportamientos sociales, ese actuar para ser comprendidos, dan pauta a ser analizados por diversas ciencias sociales. Sin embargo, la *teatralidad expandida* nace de la teoría del arte, aunque se *expanda (sic)* a otros círculos de estudio.

A manera de aproximación a una posible delimitación del término, pienso en cómo Hans-Thies Lehmann ha teorizado, a partir de la observación de la escena europea occidental, sobre las delimitaciones contextuales que implica el *Teatro Posdramático*. A pesar de compartir algunas de las formas y sentidos estéticos que lo constituyen con algunos característicos de las teatralidades de los siglos pasados, el teatro posdramático existe sólo en prácticas escénicas desarrolladas en la era de la mediatización. Es decir, está delimitada por un contexto histórico, incluso más que por sus formas estéticas, mientras que *La escena expandida*, por el contrario, habla de situaciones, de formas de relación social con actos teatrales que pueden ser identificables en momentos históricos pasados y distantes.

En *Escenarios Liminales*, Ileana Dieguez delimita su objeto de estudio al hablar de

“(…) otro territorio no teatral, no considerado por la estética tradicional: a gestos simbólicos que ponen en la esfera pública deseos colectivos y construyen de otras maneras su politicidad. Si bien no tienen un fin artística, producen un lenguaje que atrapa la percepción y suscitan miradas desde el campo artístico” (2014:18)

Sin embargo, esta delimitación de los fenómenos que Ileana trata en su libro resulta muy específica y acotaría lo que quiero estudiar como escena expandida, pues esta última no se excluye necesariamente de la estética tradicional, aunque sí se construye a partir de distintos modos de relacionarnos, lo que naturalmente habla, como dice Ileana, de otras maneras de construir la politicidad de las situaciones sociales.

Si bien no se excluye de la estética tradicional, la escena expandida tampoco es una forma opuesta al teatro o a la representación. Simplemente cambia la forma en la que se relacionan con los distintos componentes que pueden tener los encuentros sociales, así como las finalidades que podría tener una obra artística. Es decir, la escena expandida resulta en la disolución de la actividad estética y en el inicio de una actividad social. (Sánchez:2007:8)

Aunque la escena expandida no es excluyente del teatro, resultaría difícil comprenderla dentro del periodo de la puesta en escena. A pesar de que en el fenómeno del *arte expandido* se entienda como un suceso ahistórico, los estudios teatrales de las últimas décadas que han delimitado el término encuentran una cierta lógica de la aparición de estas prácticas en el foco de la cultura de artes desde finales del siglo pasado.

En el campo del teatro, por ejemplo, el giro que da la práctica social viene dada por consecuencia de la historia de la puesta en escena y la radicalidad de la respuesta al régimen artístico por parte de las vanguardias.

Jean Duvignaud en *Sociología del teatro* (1966) opina al respecto:

“¿Debemos continuar diciendo que la escena a la italiana y la concepción del espacio escénico que implica constituyen una conquista, un progreso, una adquisición definitiva de la que nunca volveremos atrás? (...) Se ha tratado de una verdadera dictadura estética, acompañada de ideologías coaccionantes y justificativas; la

escena cúbica se ha convertido a la vez en una institución cristalizada y esclerosada, y en un marco mental a través del que se expresa necesariamente la creación dramática”.

Bertolt Brecht<sup>3</sup> es un punto determinante para el estudio del caso pues su anhelo por tener actores inteligentes dentro de la escena, con el fin de que no sólo representaran un personaje, sino que fungieran como testigos y tuvieran la capacidad de presentarse sí como un personaje ficticio, pero también como su persona real, abrió el camino para que los actores que se encontraban limitados por su propio rol de intérpretes, dieran el paso para poder buscar incidir directamente en la producción de discursos en las obras.

En el mismo sentido, bajo la subordinación que tiene el espectador frente a las acciones suscitadas en el escenario se proponen tres cosas inicialmente:

1. Sacar el teatro de las salas aristocráticas y burguesas a las que fue acotado. Cambiar las disposiciones espaciales que determinaban un tipo de convivencia en específico.
2. Renunciar a la representación –entendida en este caso como la transformación de un actor a un personaje-.
3. Renunciar al control del tiempo que tienen los que actúan y dejar que sea definido por la comunidad formada tanto por los artistas como por los espectadores.

Ante esta primaria cancelación de la separación de actores y espectadores –el inicio de experiencias compartidas- José Antonio Sánchez menciona que lo que mantiene la teatralidad en las situaciones depende del respeto a ciertas convenciones, bastante parecidas al papel que juegan las reglas en un juego.

---

<sup>3</sup> Bertolt Brecht fue uno de los pensadores más importantes e influyentes del siglo XX. Su trabajo abarca desde la dirección teatral, la poesía y la dramaturgia, hasta la escritura de textos teóricos sobre arte y política.

Para complementar lo ya escrito, cito a Héctor Bourges, quien menciona que la *Teatralidad expandida*

“(…)pone en crisis elementos con los que el teatro (en su concepción restringida) sigue operando, como la separación entre el que mira y el que actúa. Crisis que exige la dialectización de la mirada, de la percepción de las acciones, duraciones, y que nos empuja más allá de la experimentación formal para explorar posibilidades de reconfigurar la esfera pública, cito a Alexander Kluge: la esfera pública es el lugar en donde los conflictos pueden ser resueltos por otro camino que la guerra” (2009:14)

Y es que no podemos dejar de lado las implicaciones políticas que tienen los cambios que se han descrito. Un elemento importante del teatro burgués que busca ser liquidado en estas prácticas es la dimensión de espectáculo en donde el espectador se reconoce en el personaje y sus problemáticas. En otras palabras, se intenta huir de un espacio en el que el espectador se proyecta y purga sus culpas desde la butaca.

Boal describe de manera muy acertada este fenómeno cuando dice que “estamos acostumbrados a ver la revolución hecha por personajes y los espectadores se sienten revolucionarios y triunfantes desde sus butacas y así purgan sus ímpetus revolucionarios...” (19980:42)

Es decir, las teatralidades expandidas piensan en el espectador como parte de la obra, no como una presencia externa al acontecimiento. Resulta claro cómo es que la idea del “autor” comienza a desplazarse a latitudes distintas de las que fueron propuestas por la institucionalización del arte, y las implicaciones políticas de estos actos resaltan por las diferencias que tienen con las del teatro de la puesta en escena. Lo político siempre ha tenido cualidad colectiva, pero al otorgar el poder de decisión a quien antes no lo tenía abre distintas posibilidades políticas. Entre ellas, la posibilidad de que el autor pueda ser una autora.

A manera de definición provisional –y es que, el campo expandido es de tales dimensiones que no puede ser nunca definido de manera concreta, sino que existen características específicas que ayudan a ubicar las prácticas que son clasificadas bajo esa categoría, pero al ser comprendidas antes como situaciones sociales que como arte, el campo de estudio resulta tan amplio y las formas de visibilización de lo teatral tan variadas, que es imposible acotarlas a manera de manual-, el equipo de investigadores que conforman el ARTEA ha definido las teatralidades expandidas como

“(...)prácticas que se dan en dimensiones sociales, artísticas o en un cruce entre ambos. (La teatralidad expandida) usa la representación y la organización de los cuerpos para visibilizar la teatralidad. Hay trabajos en donde el énfasis se encuentra en la creación de un nosotros basado en la afectividad y creación de comunidades. Este objeto de estudio abarca prácticas teatrales que operan en la vida urbana y se relacionan con ésta a través de tácticas de invisibilidad y de filtración orientadas a un desplazamiento de la experiencia rutinaria de espectadores inconscientes de serlo, o que por el contrario se presentan como artificio en la búsqueda de una confrontación a través de la diferencia introducida en lo cotidiano”<sup>4</sup> (2014:14)

Esta última descripción es precisa en indicar de qué forma se está poniendo en crisis la separación convencional entre el que mira y el que hace. Estos cambios en la forma, que casi siempre devienen de cambios en el modo de producción, ¿en dónde sitúan a estas dos figuras implicadas en el fenómeno escénico? ¿Cómo estas se desarrollan y qué papel tienen en este tipo de prácticas?

---

<sup>4</sup> Equipo ARTEA, *Prólogo. No hay más poesía que la acción*. Paso de Gato, 2014. México D.F. (Pág. 14)

### 1.3.1 El papel del artista

“El teatro dejaba de entenderse como la representación de un mundo ficticio que el espectador observa, interpreta y comprende, y empezaba a concebirse como la producción de una relación singular entre actores y espectadores. El teatro se constituyó como posibilidad de que aconteciera algo entre ellos”  
(Ficher-Lichte:2014:42)

En el capítulo anterior se ha vislumbrado el cambio de roles entre el artista y el espectador dentro de las teatralidades expandidas. Sin embargo, me gustaría ahondar más en las transformaciones de esta relación, a qué responden y qué posibilidades tienen las realizaciones escénicas que han optado por estas.

Es importante mencionar que este “cambio de roles” no es un fenómeno que corresponda solamente al campo del arte escénico, ha sido una revolución en toda la institución del arte que ha llegado a problematizar sus propias funciones y estructuras. Sin embargo, se comenzarán a desarrollar las ideas retomando lo ya construido en la sección anterior que atiende la definición de teatro moderno.

Como vimos con anterioridad, la implicación de la época moderna en el campo artístico significó que las artes se especializaran y se ensimismaran en sus propias reglas de producción. Esto, a la vez, influyó en el papel que los artistas concebían para el espectador: las obras se destinaban a un espectador retraído y silencioso, al cual la obra debía de retraer de su entorno normal. (Laddaga:2006:7)

Así mismo, Bourdieu (1967:139) sostiene que a medida que el campo intelectual ganaba autonomía en la época que coincide con la revolución industrial en Inglaterra, el artista afirmaba con mayor frecuencia su pretensión hacia ese campo, proclamando como consecuencia su indiferencia hacia el público “ignorante”. Esto devino en un estrechamiento de las relaciones de los que conforman la sociedad artística, dejando de lado al público, el cual “está condenado a la incompreensión”.

A consecuencia de la industrialización, la urbanización y la individualización que esos procesos comenzaron a ocasionar, al pasar del siglo XIX, de manera pendular, se comenzó a dirigir la mirada hacia los procesos de formación de comunidades. (Ficher-Lichte:2014:105)

Claire Bishop, cuando teoriza sobre el arte participativo, (2016:14) apunta que este interés por parte del campo cultural hacia lo colectivo responde a ciertos momentos de conflicto social, esto también nos recuerda que la historia del arte no puede separarse de la historia social.

Desde una perspectiva occidental europea, el giro social en el arte contemporáneo, puede contextualizarse por dos momentos históricos previos, ambos sinónimos de la agitación política y los movimientos por el cambio social: las vanguardias históricas en Europa alrededor de 1917, y la llamada “neo” vanguardia que lleva a 1968. El resurgimiento conspicuo del arte participativo en los 90 me lleva a formular la caída del comunismo en 1989 como el tercer punto de transformación. Trianguladas, estas tres fechas forman una narrativa del triunfo, la heroica resistencia final y el colapso de una visión colectivista de la sociedad.

Bishop continúa desarrollando esta idea, hasta enunciar que el trasfondo artístico del arte participativo de París de los 60 era una idea de democracia como una equidad que sirviera para nivelar el capitalismo.

Bajo esta lógica, diversas manifestaciones del siglo XX respondieron a la búsqueda de una inserción distinta de la actividad artística en el medio social. (Cornago:2015:13) Esto quiere decir que los artistas comenzaron a preguntarse por la utilidad práctica del arte. Comenzaron a explorar distintos modos de relacionarse con el espectador, en búsqueda del significado y potencia de la comunidad. Estas exploraciones implicaron que se comenzaran a abandonar gestos, formas y modos de hacer que la cultura de artes había construido y heredado desde el siglo XVIII.

Varios artistas comenzaron a criticar, por ejemplo, a la corriente surrealista de los años cuarenta y cincuenta, ya que esta buscaba “sorprender” a los espectadores para que fueran más receptivos y sensibles. La visión surrealista, colocaba al artista aún como el que estaba privilegiado por el entendimiento y tenía que explicar condescendentemente al espectador “cómo son las cosas”. (Bishop:2016:47)

A manera de paréntesis, estas ideas surrealistas que mitifican al artista, también pueden estudiarse por medio de la teoría de la colonización que criticaría a la institución del arte en tanto que se ha impuesto sobre varias expresiones culturales disidentes a las tradicionales.

Pero, regresando al tema, las exploraciones artísticas que indagaban sobre las posibilidades de la comunidad, hicieron que no sólo el arte comenzara a valorarse por la técnica con la que se trabajaba un objeto que un espectador contemplaba, sino por el propio proceso de producción y la relación en términos de experiencia que el espectador pudiera tener con el trabajo. Esta nueva lógica en la convención artística desemboca en el replanteamiento necesario sobre los roles que cada actor funge en la experiencia estética.

Ficher-Lichte (2014:100) lo puntualiza claramente cuando escribe que lo que se da entre el autor y el espectador es un cambio de roles, el cual “aspiraba a la utopía de llegar a unas relaciones interhumanas perfectamente simétricas, de hacer realidad las relaciones entre cosujetos (...) y de abrir al mismo tiempo nuevas posibilidades a la experiencia estética”.

Son varios los artistas que, al transformar los objetivos y las dinámicas en su trabajo, comienzan a resignificar desde su subjetividad lo que un “artista” es y cuál es su función social.

El libro *Arte participativo y políticas de la espectaduría* (Bishop:2016) resulta un material muy completo para conocer y estudiar el entramado de movimientos y artistas dedicados a experimentar con la participación que un espectador puede llegar a tener en los acontecimientos artísticos, en los cuales ahondaremos más adelante. En el libro se documentaron varias declaraciones de colectivos y sujetos dedicados al arte participativo en los cuales enuncian su propio significado de *artista*.

Algunos de estos hombres y mujeres coinciden en la idea de que el papel del artista es una simple cuestión de organización, pues argumentaban que tenían que dejar de fungir como líderes y guías, para comenzar a servir a la sociedad en un rol de facilitadores que se autosuprimen para que el acontecimiento pueda estar construido en plena horizontalidad y equidad con el espectador.

Mónica Mayer, artista visual que encabeza la revolución del arte feminista en México, al respecto opina (2016:111) que la relacionalidad, que acabo de describir en el párrafo anterior, entre artistas y espectadores, “Fácilmente puede convertirse en una especie de pereza. El artista se limita a propiciar la ocasión en la que otras personas tienen que crear la obra mediante lo que hacen” y concluye dictando que “un artista tiene que existir para que arte sea posible”.

No quiero ahondar más en las diversas opiniones subjetivas sobre la utilidad y papel del artista, ya que he tomado y compartido las que me son útiles para la construcción conceptual del presente trabajo. Concluiré este apartado mencionando que esta orientación hacia lo social, ha nacido de una serie de deseos por invertir, transgredir, problematizar “la relación tradicional entre objeto de arte, el artista y la audiencia. El artista es concebido menos como un productor individual (...) que como un colaborador y productor de situaciones”. (Bishop:2016:13)

Esto implica que el arte comience a verse relacionado de forma aún más evidente con diversas áreas de las ciencias sociales como la sociología, antropología, urbanismo, etc. Ya que estos artistas abren un mundo de posibilidades para la creación de diversas maneras de relacionarnos y lo que se puede llegar a construir a partir de ellas.

### **1.3.2 EL ESPECTADOR: ENCUENTROS CON EL ARTE PARTICIPATIVO**

Una vez que el arte, y en consecuencia, el artista, se someten a diversos juicios críticos con respecto a su funcionalidad, ¿Qué sucede con el otro “papel” fundamental para que el arte, y cualquier expresión sensible, puedan ser percibidos? ¿Es que hay cambios en la comprensión de lo que la recepción y percepción implica en las prácticas artísticas? Si, los hay, ¿Hacia qué punto la figura del espectador, interlocutor, público, o como prefiera nombrarse a quien está relacionándose con un fenómeno estético, puede llegar a ser transformada?

Ya hemos hecho un breve recorrido histórico sobre cómo la idea de arte y artista se fueron transformando, a la par que se transformaba el mundo. A manera de recapitulación, me parece que la siguiente frase de Jean-Paul Sartre ejemplifica qué concepción se tenía de la figura del espectador durante el siglo XX: “(E)l público es una expectación, un vacío a ocupar, una aspiración – en sentido figurado y literal. En una palabra: es el otro” (Molina:2008:18) (Sartre:1967)

Esta cita me parece puntual, no sólo por la parte que dice: “un vacío a llenar” que podría ser criticado por teorías descolonizadoras, pero también porque se usa el término “otredad”, el cual ha sido polémico en la teoría feminista, pues el nombrar a un ser como “otro”, puede significar que se le ve distante, diferente a uno y se le objetiviza, es decir, coloca al que lo enuncia en un nivel jerárquico superior. Esto es un punto de vista que, peculiarmente, aparece con frecuencia en

el mundo del arte, como hemos estudiado en la sección pasada concerniente a la autoría mitificada.

Sin embargo, conforme el artista se interesa por los cambios de roles se empieza a desarrollar “(...)un proceso de pérdida y adquisición de poder que concierne tanto a los artistas teatrales como a los espectadores. Los artistas renuncian por sí mismos a su poder como únicos creadores de la realización escénica” (Lichte:2004:102)

Esto tiene incluso repercusiones en las implicaciones dentro de la crítica en la cita de Sartre sobre la otredad, puesto que el público comienza a dejar de verse como una masa homogénea y receptora pasiva, y empieza a convertirse en un sujeto colectivo integrado por individualidades. (Aguilar:2010:24) Mirar al público de esta manera, significa que los roles que cumple dentro de las artes vivas comienzan a ampliarse y, por tanto, la manera en la que uno se implica con lo que sucede, ya que situar al espectador de otra manera frente al hecho estético, no simplemente se trata de cambiarlo de lugar, puesto que esto podría resultar meramente un cambio formal, sino que implica que el artista cambie los modos de producción.

Cornago (2015:21) explica que:

(...) la relación del público con el arte va a estar determinada por un régimen de producción que somete todo a un principio económico que le convierte en consumidor de obras. A pesar de que la introducción de la acción en el medio artístico insiste en su condición como lugar de experiencia, la propia acción no va a escapar a su destino histórico como objeto de consumo y representación cultural.”

Es así como a mediados del siglo XX se comienza a experimentar sobre distintas maneras de implicar al espectador en una obra. Esto llevó a repensar incluso el término “espectador”, puesto que la etimología refiere principalmente al acto de observar, y los artistas querían que el espectador hiciera más que eso. En

respuesta, se propuso utilizar en su lugar “público”. Los situacionistas, por ejemplo, negaron “(...) la separación entre creadores y espectadores y propusieron la noción de “vividores”. (Diéguez:2014:53)

En el presente escrito, no se excluye ni se considera inadecuado el término “espectador”, puesto que se sostiene que el “mirar” no es menos implicative ni menos crítico que cualquier otra forma de relacionarse. Un hecho puede resultar igual de transformador para el individuo que contempla, puesto que la contemplación, desata el imaginario, que es el primer escalón para llegar a accionar.

Una vez aclarado el punto, regreso a cómo es que hay colectivos que pensaban al espectador como un ciudadano y ser político. Esto es un indicador de que el arte comienza a expandirse, como lo revisamos previamente, al campo social, político y, por lo tanto, ético.

Es imprescindible comentar cómo es que algunos artistas llegaron a pensar en el espectador como co-creadores. Esto a su vez da indicios de qué tipo de prácticas y qué tipo de relaciones comenzaban a formarse en las experiencias estéticas. “(...) las apuestas por romper una dinámica piramidal y jerárquica en la estructura de la comunicación moderna de masas, modelada por la pasividad del espectador (...) darán como resultado una fenomenología de la interacción, de la búsqueda de modelos comunicacionales” (Marzo:2008:66)

Varias de estas búsquedas, crearon nuevas nomenclaturas para tratar de especificar y categorizar qué es lo que se proponía en este nuevo modelo de producción de las artes vivas en el cual el espectador es parte sustancial en el proceso de producción. Así fue que comenzaron a aparecer diversos fenómenos como lo son: el arte participativo, el arte relacional, el arte público, el arte activista; por nombrar algunos de los más importantes, pero que en su totalidad responden a inquietudes con respecto a la participación y la colaboración.

Me interesa exponer brevemente algunos de los aportes, que considero pertinentes para el estudio de caso de esta investigación, de cada uno de estos ejemplos, para ayudar a especificar qué tipo de cambios en los modos de producción y de relación con el propio acto estético me interesan, al ser “Tejiendo Cómplices” heredero de tales cambios y transformaciones.

Claire Bishop, (2016:12) menciona que prefiere referirse a este tipo de prácticas como

“(…) arte participativo dado que connota el involucramiento de varias personas. (...) (Es) una definición de participación en la cual la gente constituye el medio y material artístico central, a la manera del teatro y el performance”. (...) Los artistas que trato está menos interesados en la *estética* relacional que en las recompensas creativas de la participación como un proceso de trabajo politizado”.

Con el arte participativo, se propone, entre otras cosas, comenzar a valorar estas experiencias estéticas no sólo por sus características visuales, ni por el producto u objeto artístico resultante, sino por el mismo proceso de producción. Incluso Schechner (Lichte:2014:83) pone a un lado el concepto de “obra” para abrirle paso a un “acontecimiento social”, que se daba a partir de la interacción y participación de los espectadores con el hecho. Es decir, el colectivo receptor termina siendo al mismo tiempo el generador y el receptor de la obra.

En el mismo sentido, en *Estrategia participativas* (Aguilar:2010) se definen las obras de arte participativo como aquellas “(...) abiertas que adquieren status de realidad sólo cuando son directamente experimentadas por los receptores; lo vinculante en ellas estriba justo en la mudanza de sentido que constantemente ofrecen”. Este fragmento apunta muy bien cómo es que, al estar los receptores vinculados con el proceso, este tipo de obras se vuelven indeterminadas por naturaleza. Sin embargo, más adelante en el escrito de Aguilar, se comenta que “Las obras participativas son un acto de generosidad de los artistas, quienes

comparten su propio proceso creativo y abren la oportunidad al público de llevar a cabo el suyo”. Particularmente diferimos con esta última cita, puesto que, por lo menos en esta investigación, el arte participativo no implica actos de “generosidad”, pues esto llevaría de nuevo a pensar en la jerarquía autor-espectador. El arte participativo es más bien un proceso de diálogo que cambia tanto al participante como al artista (Felshin:2001:74)

Lucy Lippard (2001:61) habla sobre arte público y lo define como “(...) cualquier tipo de obra de libre acceso, que se preocupa, desafía, implica y tiene en cuenta la opinión del público para o con quien ha sido realizada”. En el mismo ensayo, Lippard habla sobre el “arte participativo”, y pareciera que propone esta definición de arte social en el cual, el arte participativo tendría cabida como un ejemplo de un “arte público”.

Por otro lado, Felshin (2001:74) habla sobre el “arte activista”, el cual a su modo de ver cobra sentido a través de un proceso de realización y recepción. Para ella, se caracteriza “(...) por tener lugar de emplazamientos públicos y no desarrollarse dentro del contexto de los ámbitos de exhibición habituales al mundo del arte, (...) (y) por sus métodos colaborativos de ejecución, tomando una importancia central la investigación preliminar y la actividad organizativa y de orientación de los participantes”.

Uno de los objetivos de este arte, es volverse catalizador crítico para el cambio y estimular la consciencia de los participantes, quienes adquieren visibilidad.

Por último, el *arte relacional* introducido por Nicolás Bourriaud en la última década del siglo XX, es definido por él como “(...) un arte que toma por horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico, autónomo y privado.” (2001:430) El arte relacional tiene por tema central el estar-juntos, es decir, el “encuentro” y la elaboración colectiva del sentido de la obra.

A diferencia de los ejemplos mencionados, Bourriaud afirma que los hechos que estudia y cataloga bajo “arte relacional” “(...) no continúan la tradición de un “arte social” o sociológico: apuntan más bien a la construcción formal de espacios-tiempos que no representarían la alienación ni reconducirían en las formas la división del trabajo”.

Esta cita es una de las varias cuestiones por las que su trabajo a generado diversas críticas, pero dejando a lado cualquier juicio moral que pueda surgir, es importante anotar que Bourriaud hace referencia a prácticas que pueden estar construidas bajo la misma lógica del arte que pertenece a los museos, es decir, que cambia en la forma, más no en sus modos de producción, en donde el artista es el único creador. Un arte heredero del formalismo.

En conclusión, todas estas definiciones de las distintas “artes” tienen más coincidencias entre sí, que diferencias. Por ejemplo, todas (quizás, excepto el arte relacional) proponen valorar el proceso creación, más que el resultado u objeto. En este sentido, aquí es cuando se vuelve difícil hacer una dicotomía entre lo que es “arte” y lo que pertenece al mundo de las ciencias sociales.

Me apoyaré en Bishop (2016) para decir que estas obras se abren para ser estudiadas por diversas disciplinas, sin embargo, resulta necesario generar marcos teóricos para estudiar estas prácticas como expresiones estéticas y artísticas. Muchos creadores de dinámicas de participación prefieren desmarcar “sus acciones del territorio artístico, insistiendo en desligarlas de la “(...) zona protegida” del arte” (Diéguez:2014:27), mas, en esta investigación sí se estudiará la práctica “Tejiendo Cómplices” a partir de reflexiones y marcos teóricos provenientes de las artes, pero también de las ciencias sociales, insistiendo en que no son técnicas de investigación excluyentes y en que estudiarlo desde diversos campos logra profundizar de manera particular en el hecho.

Para finalizar esta sección, me gustaría retomar un aspecto, la participación, que de nuevo me parece que todos los ejemplos citados comparte como uno de sus objetivos principales, y que quizás es el motor para que dichas prácticas nazcan:

“La participación rehumaniza a una sociedad adormilada y fragmentada por la instrumentalización represora de la producción capitalista. Dada la saturación del mercado en nuestro repertorio de imágenes, la práctica artística ya no se puede girar en torno a la construcción de objetos para ser consumidos por un observador pasivo. Al contrario, debe haber un arte de acción que interactúe con la realidad, que tome pasos para reparar el vínculo social.” (Bishop:2014:25)

Todo esto parece indicar que el arte comienza a encontrar de qué modo puede relacionarse con el mundo e incluso de qué modo podría generar o propiciar cambios factibles en la sociedad.

#### **1.4 TEATRALIDAD Y REPRESENTACIÓN: HACIA UNA TRANSFORMACIÓN SOCIAL**

El cruce entre el campo artístico y el de las ciencias sociales, siempre ha estado ahí, aunque no siempre se quiso hacer visible, toda realización estética es un postulado político y social, ya que es a través de estas prácticas por las que una persona enuncia sus juicios y estipula su posición frente a determinada situación en el campo de lo público o privado. “Ni siquiera la más *pura* intención artística escapa de la sociología (está integrada a las condiciones históricas y sociales)”. (Bourdieu:1967:147)

Como ya se mencionó, la “reciente apertura” del arte, estuvo relacionada con acontecimientos y conflictos sociales determinados. Por ejemplo, los colectivos que surgieron en la época de las dictaduras militares en América Latina en los años 70, en donde el menor acto espontáneo corporal que perturbara la cotidianidad se podía ver como un performance de resistencia a la censura.

(Taylor:2011:11) A pesar de que en toda la región hubo movimiento artístico, el ejemplo dentro del ámbito teatral que más resuena, y quizá el más sistematizado, es Augusto Boal y su poética del orpimido. Boal, a través del teatro encontró prácticas de resistencia que, ante el contexto político de persecución, tuvo que reinventar en formas, en modos de producción y en objetivos. Un ejemplo claro de esto es el surgimiento del teatro itinerante.

A pesar de que Duvignaud afirme que “El arte nunca llega a transformar al mundo la estética se despliega en puros significados” (1966:17), me interesa confirmar mi hipótesis sobre cómo ciertas prácticas artísticas rebasan la estética.

Es por esto que en esta última sección del primer capítulo de la presente investigación, me centraré en la pregunta ¿De qué forma las prácticas escénicas pueden incidir en la sociedad? En otras palabras: ¿Cuál es la función social del teatro?

Cuando se habló previamente de la búsqueda de la especificidad, de la esencia del arte escénico, se habló de teatralidad. Sin embargo en esta sección se agregará un concepto que ha estado presente durante toda de historia del arte teatral y que ha sido generador de polémica al tratar de definirlo: la representación. Se trabajará con esta palabra no sólo porque es imprescindible acudir a ella y clarificarla cuando se estudian manifestaciones artísticas de cualquier disciplina, sino también porque en algunos estudios teatrales se tiende a equiparar su significado con en de *teatralidad*.

Concebido esto, amplió la pregunta a responder en esta sección a: ¿Qué función y qué estrategias le quedan al teatro y/o al arte para construir teatralidades y representaciones no hegemónicas efectivas para el cambio social?

## REPRESENTACIÓN:

Comúnmente se ha definido la representación como un evento relacionado con la mimesis, un intento de sustitución y reproducción de los objetos/sujetos/hechos reales.

“(E)l arte del siglo XX puso en crisis la idea de *mimesis* entendida como una forma de representación que guarda con lo real una relación reproductiva o dependiente. Pero la representación en tanto acontecimiento del pensamiento, del lenguaje y del cuerpo es el dispositivo que hace posible la confirmación del lenguaje y del acto comunicacional”.  
(Diéguez:2014:191)

Es decir, que la representación está íntimamente relacionada con el contexto en el cual surge, ya que esta exige formas específicas de pensarnos, y por lo tanto, de actuar y de representarnos. Para que el “acto comunicacional” al que Ileana se refiere tenga cabida, el concepto de representación necesariamente necesita de un referente simbólico en el cual pueda apoyarse para existir.

Ya en 1966 Duvignaud pensaba en la relación indisoluble entre representación y las implicaciones que tiene en la sociedad.

“La representación teatral pone en movimiento creencias y pasiones que responden a las pulsaciones que animan la vida de los grupos y las sociedades. El arte llega aquí a un grado de generalidad que sale del marco de la literatura escrita; la estética se convierte en acción social” (1966)

La representación tiene la función de mostrar o hacer presente (Sánchez:2014:53), lo que lo convierte en un acto político que trasciende el campo artístico. Por ejemplo, resulta bastante familiar que en ámbito de la política, los cargos que asumen los candidatos para cualquier puesto, es el de representante de algún sector determinado de la población o de una organización.

A partir de la idea de José Sánchez sobre las teatralidades hegemónicas –la

cual abordaremos en breve- pienso en las “representaciones hegemónicas” como determinadas personas/situaciones/objetos que se nos muestran y que responden a intereses políticos y económicos. “¿Quiénes son los representados que los sistemas dominantes no sólo han dejado de representar sino que incluso han prohibido representar evidenciando un vacío representacional?” (Dieguez:2007:6)

Si en el campo de las artes vivas comenzamos a dejar de pensar en la representación como objetivo y lo volvemos una herramienta para visibilizar los otros tipos de representación que existen, por ejemplo: a partir del reconocimiento o de formas distintas de organización, se puede encontrar el potencial político fuera de la élite y desestabilizar el orden normado.

La representación es siempre un fenómeno colectivo, desde su creación (necesitada de referentes) hasta su exposición (como modo comunicacional); que nos permite mirar alguna situación a distancia mediante el reconocimiento y la comparación con el referente inicial, lo que permitiría la generación de juicios críticos con respecto a lo que se ve representado.

“Si representar es “traer” la presencia, hacerse visible, ocupar un espacio para comunicar, exponerse a ser mirado por el otro, me interesa pensar la teatralidad que habita en la propia estructura representacional” (Diéguez:2014:191)

#### TEATRALIDAD:

Al igual que la representación, la teatralidad es un concepto con implicaciones colectivas y políticas, en tanto que en ambos hay una decisión consciente de lo que se muestra y cómo de muestra, y de lo que queda escindido.

Volviendo al ejemplo de los cargos políticos, un poder de la representación de este tipo está cimentado en diversas teatralizaciones que legitiman su poder. (A partir de rituales de sucesión, de los papeles que desempeñan en actos públicos,

etc). Pero "(l)a teatralidad no sólo sirve para construir y mantener la apariencia del poder jerárquico, también funciona como medio para establecer y modificar las relaciones de poder en el espacio público" (Sánchez:2014:30)

Observar el mundo de la política y el poder, por ejemplo, a través del lente de la teatralidad, permite que se perciban los mecanismos de escenificación que lo componen, que no son roles establecidos dados por naturaleza y que la organización podría cambiar. Reconocer estos mecanismos, que José Sánchez llama "teatralidades hegemónicas", es reconocer la potencia de la organización de los cuerpos.

En sí mismos, como propuso Evreinov sobre la teatralidad, tanto esta como la representación son situaciones pre-estéticas determinadas por el instinto de transfiguración capaz de crear un ambiente diferente al cotidiano, de subvertir y transformar la vida. (cit. en Diéguez, 2007:13)

El tipo de prácticas descritas a lo largo de las secciones anteriores, como el arte participativo, son una re-acción (sic) emancipadora frente a la alienación e individualización, inducidas por las teatralidades y representaciones hegemónicas. Entre sus objetivos se encuentra restaurar y realizar un espacio colectivo de creaciones disidentes. "La única vía para construir realidad pasa por una organización colectiva de la enunciación, en la que se hace efectiva la teatralidad". (Sánchez:2014:24)

Al igual que algunas de este tipo de prácticas son valoradas por el proceso de creación más que por el producto, la eficacia social de transformación de las mismas debe valorarse como tal: como un proceso, ya que es evidente que la desigualdad de fuerzas entre la sociedad civil y el poder, no hace viable que tenga inmediatas repercusiones a gran escala. Es también por eso que me gustaría designar a estas prácticas como prácticas de resistencia.

No es necesario esta vez ahondar sobre las distintas formas que pueden tomar para categorizarlas (Teatro documental, teatro testimonial....) ni porqué algunos consideran que, perdido el carácter mimético, dejan de ser teatro. En relación con este caso una sencilla frase de Boal resulta apropiada: “No importa que sea ficcional, importa que sea acción”. (Boal:1980:17) Y yo agregaría: acción organizada y colectiva.

Es idóneo concluir este capítulo con esta última idea sobre lo colectivo, pues aparte de lo ya expuesto, estos actos permiten la creación de una identidad colectiva, la cual es necesaria en medio de las luchas sociales fragmentadas, en la medida en que a través de las acciones se develan, se transfieren y se revaloran los saberes sociales y la memoria de un grupo de personas.

Este capítulo ha sido un recorrido entre definiciones y conceptos, sin embargo, para continuar con la investigación es importante estipular que se hizo una revisión y se acotó el material conforme a los intereses de la misma, ya que no es el interés enfrentar conceptos ni desprestigiar o legitimar otros, pues eso sólo le quitaría seriedad y reduciría las posibilidades de modos de hacer y modos de pensar los fenómenos escénicos.

## **CAPÍTULO DOS**

### **2.COMUNIDADES Y COMPLICIDADES**

En el capítulo anterior hemos visto cómo es que ciertas prácticas pertenecientes a las artes vivas se han implicado, a través del proceso de producción de su obra, en cuestiones sociales de manera directa, a partir de variados reacomodos de la relación con el interlocutor.

Con el estudio de caso de esta investigación pretendo indagar sobre estos distintos modos de relación que he estudiado a lo largo del presente trabajo, lo que puede devenir de ellos y, tomando los resultados de estos planteamientos como referencia, pensar qué tipos de relación puede generar la práctica de Tejiendo Cómplices.

Este capítulo estará dedicado a definir y aclarar el siguiente marco conceptual que nos puede resultar útil para estudiar Tejiendo Cómplices de manera más compleja. Es decir, no sólo analizar su contenido a partir de la teoría artística, que es a lo que dedicamos el primer capítulo, sino acercarnos también a la cuestión social inherente a la práctica.

#### **2.1 COMUNIDAD**

Al pensar en la especificidad del teatro, el filósofo Jorge Dubatti propone como una pieza fundamental del mismo el término “convivio”, el cual define como “una práctica de socialización de cuerpos presentes, de afectación comunitaria” (Dubatti, <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/136/dubatti.htm> (29/05/2016))

Me interesa ahondar en lo que él llama convivio y para tal, presento las preguntas: ¿Qué es lo que hace que dos o más personas se junten? ¿Qué hace que quieran juntarse? ¿Cuándo se puede decir que están juntas, de qué depende y cómo dialogan? ¿Basta la coincidencia en un espacio y tiempo determinado?

Cuando un grupo de personas se encuentran para posibilitar la existencia de un fenómeno escénico, en el espacio hay más que cuerpos anónimos juntos; lo que son, en esa convivencia aparentemente fugaz, marca la pauta de lo que pueden llegar a ser.

Hay algo en el compartir una experiencia, más allá de si la causa de estar en ella fue una decisión consciente o un producto de coincidencia, que une a los individuos reunidos, aparte del tiempo y el espacio en el que convergen. De manera casi imperceptible, se ponen en juego diálogos, afectos, empatías y simpatías inherentes a los encuentros sociales, que devienen en una identidad de grupo específica y única. Bajo esta lógica, podemos decir que el convivio como fenómeno está conformado por una comunidad.

Al igual que varios de los conceptos del capítulo pasado, la noción de comunidad es siempre un tanto compleja de definir. Cada situación social define lo que se comprende como “comunidad”. Por este motivo, me daré a la tarea de acotar un significado de comunidad que resulte eficaz para la comprensión del objeto de estudio.

Es común que investigadores de diversas ciencias, al tratar de definir un concepto, utilicen metáforas o recurran a un hecho concreto para hacer más clara su propuesta. Algunos antropólogos, sociólogos, historiadores, etc. cuando han trabajado concepto de comunidad, recurren al evento ritual -fenómeno al que, por cierto, se le adjudica el nacimiento del teatro- como hecho concreto para facilitar la comprensión de la definición. Erika Fischer-Lichte, por ejemplo, de manera inversa, para hablar del ritual acude al concepto *comunidad*. Para ella el ritual se

forma por una comunidad instituida por un grupo de gente que realiza una actividad común. (2004:64)

¿Qué relación tiene el ritual con la comunidad? ¿Por qué son conceptos que frecuentemente se encuentran?

Me alejaré por un momento del aspecto ritual para retomarlo más adelante y poder presentar una definición más específica del concepto “comunidad”, elaborada por el investigador González Casanova:

(...) (C)omunidad comprende la interacción, la combinación, la inclusión del otro y también el aislamiento de lo propio, la disyuntiva entre identidades, la uniformidad y distinción de los incluidos, la discriminación y la exclusión del otro. Plantea la cohesión de lo Uno y la <<interacción recíproca>> que se realiza sobre la base de simpatías y diferencias, de empatías y oposiciones. (2000:2)

Para el autor, primero surge la sociedad, comprendida como un conjunto de individuos que cohabitan, y más adelante, a partir de las relaciones que se dan, la comunidad, la cual, como apunta Ficher-Lichte, está conformada por individuos que comparten algo, ya sean intereses, hábitos o actos; se da lugar a la expresión de afinidades y confrontaciones.

Desde los inicios del término, “comunidad” se ha utilizado como concepto que categoriza e intenta definir grupos sociales minoritarios. Casanova, en el mismo escrito cita a Platón cuando este último la utiliza para referirse a “la comunidad de mujeres y niños”.

Siguiendo esta línea de pensamiento, podemos concluir preliminarmente que la comunidad está conformada por un grupo de personas que comparten algo. Es decir, es una especificación de un sector de la sociedad, es un sector organizado según las normas del contexto en el que vivan.

A continuación, expondré de manera breve un concepto que deviene en una pauta fundamental para analizar y diferenciar los tipos de relaciones sociales que pueden surgir en un grupo de personas.

## COMMUNITAS

El antropólogo Víctor Turner, quien dedicó gran parte de su obra a estudiar los rituales, generó el concepto *communitas*<sup>5</sup> para explicar distintos modos de organización espontánea de una colectividad de individuos.

En su libro *El proceso ritual* (1988), incorpora dicho concepto para diferenciarlo de lo que él entiende por comunidad, concepto que describe como una relación social con estructura<sup>6</sup>. Por otro lado, apunta que una *communitas* se da a partir de tipos de relaciones fugaces que se concretan en situaciones sociales como en los rituales.

A pesar de la diferencia que plantea Turner entre este término y comunidad, nos interesa trabajar con él porque, como ya han apuntado otros pensadores de las artes vivas<sup>7</sup>, hay una relación entre estas y la *communitas* que nos puede ayudar a estudiar más adelante la pieza *Tejiendo Cómplices*.

Se ha planteado que la *communitas*, se diferencia de la comunidad por su ausencia de estructura, lo que quiere decir que las jerarquías sociales se “suspenden a la manera de sociedades abiertas donde se establecen relaciones igualitarias espontáneas y no racionales” (Diéguez:2014:42)

Como resultado de esto, las relaciones que se generan dentro de una *communitas* resultan más orgánicas: Carentes de roles y status, los individuos de

---

<sup>5</sup> *Communitas* también ha sido tomado para estudiar fenómenos escénicos por pensadoras y pensadores como Ileana Diéguez y Ana Vujanovic, por nombrar algunos ejemplos.

<sup>6</sup> Aquí nosotros hemos utilizado previamente como equivalente a “estructura”, el término *organización*.

<sup>7</sup> Comprenderemos a las “Artes vivas” como todas aquellas que implican contacto directo y presencial con el espectador.

relacionan “a la manera del <<yo y tú>>”. (Turner:1988:38)

Sin embargo, el tipo de dinámicas que se establecen en la *communitas* no tardan mucho tiempo en organizarse y adquirir estructura. El término se refiere a esos espacios espontáneos e irrepetibles. Quizás es esto lo que hace que se haya relacionado el término y recurrido a él para estudiar los fenómenos teatrales como los rituales y las artes vivas: ambos son indeterminados en tanto su fugacidad, y se relacionan con mecanismos de especulación inherentes a todo acto vivo, “nuevo” y, por tanto, irrepetible.

Otra implicación de la *communitas* que me importa destacar por su pertinencia dentro de mi investigación, es el tipo de relaciones que detona. Si bien, la *communitas* siempre es espontánea y se está construyendo en cada momento, Turner, a través de la observación, ha sistematizado variantes comunes en las interacciones sociales que se suscitan en esta anti-estructura.

En *El proceso ritual* distingue que el encuentro es lo que principalmente caracteriza la *communitas* y no el fin común, ya que ese “estar-juntos” es lo que lleva a los sujetos a actuar con eficiencia en la ejecución de una tarea: “no es la sintonía del trabajo en equipo, pero el “estar” juntos, siendo “estar” la palabra operativa y no “hacer”.

Sin embargo, al definir en los párrafos anteriores el término como un modo de organización imprevisible, definición en la que implícitamente se encuentra el verbo “acción”, ya que toda organización es el medio para un fin, y en este caso un fin común entre todos los que integran esta modalidad de relación social; en esta investigación se toma como eje que sostiene la *communitas* a la “acción colectiva” por su carácter inclusivo de acción y co-presencia, que a nuestro parecer, son características fundamentales e insolubles para tratar el término.

El proceso para llegar al fin común, para que resulte eficiente, se desarrolla en

un ambiente de igualdad y, por lo tanto, de solidaridad, al estar carente la “estructura” o la organización establecida y regida por normas de lo que Turner comprende como comunidad. A propósito de esto, Ana Vujánovic (2014:75) sostiene que esta base solidaria e igualitaria hace que la *communitas* tenga una connotación positiva.

Sin restricciones del orden social, tampoco es extraño que entre los individuos surjan sensaciones anímicas que comparten el carácter con la situación social en cuestión: son espontáneas y no racionales. Al parecer de Turner, en la *communitas* proliferan los sentimientos, sobre todo los agradables, mientras que la vida de la estructura está llena de dificultades objetivas como lo son el tomar decisiones y el sacrificar gustos o deseos a las necesidades del grupo. (1988:144)

La *communitas* es un modo de relación social fugaz, y es indudable que los encuentros de este tipo pueden incidir y modificar la vida, pero ¿cómo hacer de las dinámicas que se generan a partir de su particular modo de relación entre individuos una experiencia más duradera?

## FEMINISMO: OTRAS VISIONES SOBRE LA COMUNIDAD

Se mencionó antes que la comunidad es un término que no tiene definición exacta y he tomado y expuesto ciertas referencias para concretar una que sea útil para el presente trabajo. Esta sección dentro del capítulo, escrito a partir del pensamiento feminista, pareciera no tener cabida dentro del marco referencial que se ha ido construyendo, el cual abarca nociones que se han estudiado desde teorías del arte, la sociología e incluso la antropología.

Sin embargo, los feminismos generados en el centro y sur de América han aportado al mundo académico no sólo nuevas formas de generar y valorar conocimiento, sino que han construido sus propios conceptos. En este caso, la

visión, las propuestas y las derivas que devienen del feminismo latinoamericano sobre la comunidad, nos parecen una herramienta valiosa y fundamental para la construcción de la definición del término de este trabajo.

Por otro lado, antes de entrar en materia, la inclusión de teoría feminista para la construcción del marco conceptual es importante porque, como se verá más adelante, la pieza a estudiar *Tejiendo Cómplices* se gesta a partir de acciones y encuentros con base en ideología feminista.

Hay un punto fundamental para comprender la propuesta que los feminismos comunitarios<sup>8</sup> hacen sobre la construcción del concepto comunidad, por el cual, por cierto, se distingue de la definición de *communitas* de Victor Turner y responde a un cuestionamiento esencial para hablar de la organización de un grupo de personas: ¿Cuál es el papel del “yo” en la comunidad? ¿Qué sucede con las individualidades dentro de un colectivo?

Pareciera que Turner responde la pregunta cuando habla de una relación igualitaria y solidaria, sin embargo, no se aborda el tema de lo singular que construye lo plural. Para el feminismo comunitario, esa es la primera cuestión para comenzar a hablar de una organización entre un grupo de personas.

De manera introductoria: el feminismo comunitario comprende la comunidad como si fuera un cuerpo<sup>9</sup>, el cual está constituido por varias partes (órganos, miembros, fluidos...), importantes por igual, y cada una con cierto grado de autonomía –la cual implica hacerse cargo de la propia manera de ver, oír y sentir para aportarlo a la comunidad (Gargallo:2015:334)- y en donde cada parte es necesaria para el correcto funcionamiento del cuerpo.

Como lo relata Gargallo a partir de su investigación sobre los feminismos

---

<sup>8</sup> Específicamente hablaré de los que surgen y desarrollan en Chiapas, Guatemala y Bolivia.

<sup>9</sup> Esta información se obtuvo de manera presencial en un encuentro que se tuvo con la feminista comunitaria aymara: Julieta Paredes. En la Escuela popular Mártires del 68, el día 30 de junio del 2016.

comunitarios,<sup>10</sup> maya la “teoría de la dualidad”, a partir de la cual cimientan sus preposiciones sobre la comunidad, consiste en que no hay principio sin dos. Esta idea sobre el origen parece sencilla, pero en realidad deviene en considerar necesarias las partes que componen una cosa o acontecimiento, lo que conlleva a la concreción de una organización que se construye a partir del diálogo, creando un balance entre las partes. Esto, a su vez, implica un equilibrio, la igualdad de valor y la no homogeneidad.

Esta idea se complementa si tomamos en cuenta el contexto en el que se desarrollan los individuos que conforman la comunidad, pues sabemos que “las representaciones sociales se construyen a partir de materiales provenientes del fondo cultural acumulado en la sociedad: creencias, prácticas, valores, memoria, etc.”. (Fulchiron:2011:182).

Esto nos remonta al principio del presente capítulo cuando mencioné que para que un grupo de personas forme una comunidad, tenían que tener algo en común. Para el feminismo comunitario, este “algo en común” no concreta una relación con el ser humano de manera unidireccional, ambos se construyen constantemente de manera interdependiente y, a la vez, con cierto grado de autonomía. Este pensamiento propone una manera muy particular de re-pensar la dicotomía entre lo interno-externo, lo privado y lo público, el sujeto y el espacio. Es decir, en el feminismo comunitario, no se puede concebir el “yo” sin el “nosotros”, así como tampoco el “nosotros” sin el “yo”.

Pensar el “yo” relacionado de esta manera con el “nosotros”, implica que la comunidad se nutra del individuo y esta, a su vez, se nutra de las elaboraciones tanto colectivas como individuales que se generan a su interior. (Gargallo:2015:322) La comunidad pensada de esta forma es más que la suma de individualidades, reconoce el valor y las aportaciones propias de cada cuerpo que la constituye.

---

<sup>10</sup> Especialmente hablaré de las comunidades....

Debido a la precisión sintética de Gargallo sobre el tema en tratamiento, se tomará la licencia de transcribir la siguiente cita a pesar de su extensión:

“A diferencia del sujeto cartesiano que encarna en el individuo moderno occidental – idéntico a sí mismo, central, separado de la naturaleza, inamovible, incapaz de transformación, fijo- el *tik* tojolabal es un sujeto no esencialista, en devenir, que se postula desde la interdependencia entre personas-sujetos que hacen realidad una comunidad.

Al integrar una comunidad, la existencia de cada una/o se hace libre en cuanto todos se reconocen entre sí como iguales que necesitan una/o del trabajo de otro/a: escuchar, comprender y respetar la palabra de quien convive en el lugar colectivo implica comprenderlo/a aun cuando no se coincida (...).” (Gargallo:2015:123)

La comunidad es más que un conjunto de cuerpos, es una organización – espontánea o no, con o sin estructura- que se está construyendo y definiendo continuamente; depende del contexto, pues se transforman el uno al otro y requiere de cierta disposición de parte de los integrantes para generar diálogos y acuerdos que generarán variantes en la forma de relacionarse, incluidos los roles sociales.

Los referentes que hemos tomado, Turner y el feminismo comunitario, son teorizaciones lejanas en cuanto a circunstancias geográficas y ramas académicas, por nombrar algunas, pero que coinciden en este trabajo de investigación para resaltar algunas de sus características como lo son: la propuesta sobre la relación sujeto-colectivo, la espontaneidad y la igualdad de condiciones que ambas proponen desde distintas bases. Esta igualdad de condiciones entre sujetos en una comunidad, como hemos visto en ambos referentes, genera relaciones dialógicas. En otras palabras, a lo largo del trabajo se hará referencia a tipos de comunidades que se construyen en común de manera consciente y solidaria. Para que esto sea factible, en un primer momento es necesaria la cooperación y la complicidad, valores fundamentales en la construcción de un colectivo armónico.

## 2.2 LA COOPERACIÓN: CAMINO A LA COMPLICIDAD

Para tratar de responder a la pregunta planteada: ¿cómo hacer de las dinámicas que se generan en la comunidad una experiencia más duradera?, hay que primero encontrar y definir estas dinámicas.

Los valores sociales que surgieron a lo largo de la exposición sobre el término de la comunidad, como la solidaridad a partir de la igualdad y la empatía, vertidas en la producción de una acción colectiva, resultan ser la base para teorizar sobre una dinámica que funcione a partir de estos valores. En el capítulo pasado se habló de participación. Sin embargo, la participación no necesariamente resulta ser una acción solidaria, igualitaria ni empática.

Son varios los escritos que, al hablar de la vida en comunidad, hacen referencia a la cooperación. Para Richard Sennett, sociólogo con un estudio especializado sobre el término, la cooperación “puede definirse como un intercambio en el cual los participantes obtienen beneficios del encuentro. Y es reconocible al instante porque el apoyo mutuo está inserto en los genes de todos los animales sociales que cooperan para hacer lo que no pueden hacer solos” (2014:18)<sup>11</sup>

La definición de Sennett incluye la idea de intercambio, actividad que retroalimenta de manera equitativa a los participantes, ya que, como él mismo dice: ambos obtienen beneficios del encuentro. La cooperación se basa en el principio de igualdad de derechos de los que participan, sin embargo, como intuyen los feminismos comunitarios, no puede funcionar eficientemente si los individuos están homogeneizados, pues la cooperación funciona a partir de las diferencias subjetivas. Para que haya una verdadera colaboración, las diferencias

---

<sup>11</sup> Esta última idea sobre los animales sociales viene del teórico anarquista Kropotkin, quien hace un llamado para retomar ese sentido de orden natural de cooperar que se encuentra en nuestra naturaleza. Esta información la obtuve de modo presencial por José Sánchez en un encuentro en el Centro Cultural Tlatelolco, UNAM, CDMX, México, el 2 de abril del 2014.

deben funcionar para que cada sujeto encuentre la mejor forma de cooperar de acuerdo a sus capacidades específicas.

En otro enfoque sobre el papel de la diferencia en la comunidad, en el ensayo “Mirando alrededor”, Lucy Lippard apunta: “*Comunidad* no significa entenderlo todo sobre todo el mundo y resolver todas las diferencias; significa aprender cómo trabajar dentro de las diferencias mientras estas cambian y se desarrollan”. (69)

Si tomamos en cuenta ésta cita de Lippard y tendemos un puente con lo previamente mencionado, el término se complejiza pues para que la cooperación pueda funcionar eficientemente en una comunidad tienen que existir las diferencias y, al mismo tiempo, se tienen que *resolver*.

El verbo *resolver* le da al término “diferencia” una connotación negativa, y en lugar de complejizar la idea, la vuelve confusa. Para evitar que esto suceda, así como las malas interpretaciones que siempre pueden derivar de no utilizar palabras más exactas posibles para describir algo, vuelvo al feminismo comunitario, el cual ha pensado en esto. Cabe mencionar que este feminismo es un referente valioso para el estudio de las ciencias sociales pues es una teorización producto de la práctica: las ideas y proposiciones no surgen aisladas de la experiencia y de la reafirmación en el mundo real, que es lo que estudiamos finalmente.

El sentimiento de percibir al otro como igual y el impulso de buscar su satisfacción es parte de la manera psicosocial de funcionar comunitariamente (Gargallo:2015:333), pues no olvidemos que formar parte de una comunidad significa tener algo en común con otro. La búsqueda de mejorar ese “algo en común” que nos iguala en cierto sentido, puede ser el motor para la cooperación.

Ahora, en cuanto a la diferencia, Gargallo encontró en su trabajo de campo sobre este tipo de feminismo que:

“Cada integrante [de la comunidad] ve desde sí y hay tantas miradas como integrantes. Así, ver distinto no es conflicto si no la oportunidad de buscar la riqueza y armonía de las miradas de todos para fortalecer la comunidad. Un cuerpo comunitario de idénticos, además de débil, no logrará desarrollar saberes (...) ni ningún proceso eficiente, pues no hay aportes diversos que contrastar y coordinar”. (2015:335)

Esta manera y voluntad de construir en colectivo a partir de las diferencias subjetivas de los que participan, implica la generación de organización a partir de diálogos para llegar a un acuerdo y así poder llevar a cabo la tarea propuesta. En *Juntos*, Sennett denomina este tipo de interacción como una habilidad social -y más específicamente como una habilidad dialógica-, la cual requiere de esfuerzo de parte de los integrantes de la comunidad para que se lleve a cabo fructíferamente.

Este esfuerzo, voluntad y disposición, para Sennett son ya en sí mismos modos de cooperación. Lo que quiere decir que entablar una conversación, en la que la comunicación esté basada en la escucha para tratar de comprender al otro lo mejor posible, es ya un acto de cooperación.

Pero, ¿qué es lo que hace que las personas quieran cooperar? ¿Qué ganancias pueden obtener de ello aparte de hacer más sencillo el trabajo?

Hay una cuestión fundamental que no se puede ignorar cuando se analizan eventos sociales: las implicaciones de los hechos y de las relaciones en el cuerpo de los involucrados, ya que son las pulsiones a nivel sensorial (corporal) las que hacen que los participantes se relacionen o desempeñen de tal o cual manera y las que finalmente terminarán guiando el devenir del trabajo colectivo.

Sennett al respecto postula que duda “de la separación entre mente y cuerpo. Por ende, no creo que la experiencia social no tenga conexión con la sensación

física. (...) Los gestos (...) relacionan y unen a los trabajadores; el poder de los pequeños gestos también se siente en los lazos comunitarios. Las relaciones sociales son experiencias corporales profundas". (2014:310)

De esta manera volvemos a intentar deconstruir las dicotomías que separan el cuerpo de la razón y el individuo del colectivo. Son conceptos dependientes y complementarios, como ya hemos apuntado. También, es importante hacer esta deconstrucción porque así podemos reafirmar el valor del individuo dentro del colectivo y señalar que a partir de encuentros cooperativos se enriquecen tanto los sujetos como el mismo trabajo.

El reconocimiento entre pares en grupos (...) aumenta el sentimiento de amor propio de autovaloración. Así, se recrean referentes (...) positivos, se permite nombrar el mundo a partir de experiencias concretas y encontrar explicaciones y soluciones a lo que les pasa. Al apoyarse mutuamente, se identifica en el otro una fuente de experiencia y conocimiento para resolver problemas. Eso produce un conocimiento mutuo aumentando así la autoridad personal y colectiva, además de producir un efecto de fuerza colectiva". (Fulchiron:2011:331)

Este proceso de autovaloración que menciona la partícipe de una comunidad terapéutica de mujeres mayas y mestizas de Guatemala que vivieron la experiencia de la violencia física y sexual durante la guerra civil en Guatemala, Amandine Fulchiron, antropóloga de origen francés, lleva a los individuos a reflexionar y a aprender sobre sí mismos (algunos autores mencionan incluso la acepción terapéutica de la comunidad) y, al mismo tiempo, a identificarse con los demás. La identificación gestada a partir de empatías y/o simpatías, implica la creación de vínculos más profundos entre los individuos.

La cooperación ayuda a complejizar y a estimular relaciones profundas. La cooperación puede ir más allá de reunirse para hacer un trabajo de forma eficiente y armónica. De pronto, la tarea puede permearse de relaciones sensibles (como lo son la afectividad, el cuidado, la sororidad). A esta dinámica, se le denominará

como complicidad.

La complicidad comparte con la *communitas* el aspecto espontáneo e irracional, así como la proliferación de sentimientos agradables y con connotación positiva, ya que la complicidad funciona a partir de una dimensión lúdica, no implica una carga de responsabilidad ética (como la solidaridad, por ejemplo) y está en relación con el deseo.<sup>12</sup> Esto, por la lógica que he ido construyendo, implica tanto el deseo individual como el del grupo.

En una conferencia en Bogotá, José Sánchez al respecto de la complicidad y las prácticas escénicas dijo: “No se trata de crear una comunidad, pues las comunidades nos preceden. Sino de generar tiempos de complicidad que contribuyan a que la comunidad cumpla su función expansiva”. (2016:10)

¿Qué función expansiva puede generarse a partir de relaciones y trabajos fundamentados en la complicidad?

## **2.3 PERTINENCIA DE LA COMPLICIDAD EN EL CONTEXTO ACTUAL**

Las lógicas que mantienen a la sociedad capitalista y neoliberal en la que vivimos han debilitado el compromiso social, atacándolo desde varios ángulos.

Por un lado, la filosofía nihilista, inserta en las lógicas de los sistemas mencionados en las que se mueve la sociedad occidental actual, devienen en un aislamiento individualista que se desarrolla con base en una apatía y una indiferencia egoístas. El capitalismo ha terminado de alienar a la sociedad hacia un consumo basado en el placer y la personalización.

“Esta modernidad emancipa al individuo del colectivo, lo construye como

---

<sup>12</sup> Esta información la obtuve de manera presencial de parte de José Sánchez cuando citaba el trabajo del coreógrafo Juan Domínguez sobre la complicidad, en un encuentro en el Centro Cultural Tlatelolco, UNAM, CDMX, México, el 2 de abril del 2014.

sujeto propietario, (...) patrón de una unidad de producción llamada familia. En esta modernidad de antiolectivismo individualista se han impuesto valores positivos absolutos que atañen ideas vagas como <<progreso>> y <<desarrollo>>”. (Gargallo:2015:60)

Por otro lado, la cultura de la producción y el consumo rápido, no sólo ha cambiado los tiempos en los que circula la mercancía, sino que se ha extendido al campo laboral, a cómo es que las empresas disponen de los trabajadores. Valorados principalmente por su utilidad, los trabajadores, en circunstancias económicas y legales cada vez más precarias, se movilizan de un espacio de trabajo a otro.

Esto tiene como consecuencia, entre otras cosas, el debilitamiento de las relaciones sociales: bajo presiones competitivas, se convive por menos tiempo. Esto a su vez implica la generación de relaciones cada vez más superficiales y vínculos institucionales breves. Es decir, “se refuerza el estado de silo: los individuos se ciñen a sí mismos, no se implican en problemas ajenos a su ocupación inmediata.” (Sennett: 2012:21)

Si la tendencia ha sido esta en la sociedad durante las últimas décadas, es válido preguntarse por la necesidad de la comunidad y la complicidad. ¿Qué pueden ofrecernos?, ¿Qué estamos ofreciendo bajo la lógica económico-social actual?

“Desconectando los deseos de los dispositivos colectivos, movilizando las energías, temperando los entusiasmos e indagaciones relacionadas con lo social, el sistema invita a un *descanso*, al descompromiso emocional.” (Lipovetsky: 2003:37) Para valorar y encontrar el sentido y la pertinencia del compromiso emocional en procesos colectivos, habría que empezar por cambiar la pregunta ¿Qué pueden ofrecernos? Por: ¿Qué podríamos construir a partir de la comunidad y la complicidad?

Con base a los ejemplos dados al principio de esta sección con respecto a los distintos métodos por los cuales el sistema neoliberal y capitalista debilita el compromiso social para su reafirmación y reproducción, resulta bastante coherente el discurso de Casanova cuando afirma que “el concepto de comunidad se presentó como una de las alternativas al individualismo neoliberal, y como arte de las luchas de los movimientos nacionales, regionales y universales contra la globalización” (2000:25)

Dicha afirmación sugiere que los cambios sociales podrían tener cabida a través de la restauración de las relaciones colectivas<sup>13</sup>. Todas las luchas sociales en la historia han requerido de una organización, en cualquier forma que haya tomado, de una comunidad. La lucha social es primero y ante todo un fortalecimiento del tejido social. (Sennett: 2012:84) La reapropiación de este combate la pérdida de la memoria que individualismo induce en los individuos y es así como vuelven a aparecer los vínculos que les dotan de identidad; se regenera un estado de consciencia.

El papel de la consciencia dentro de las pugnas sociales es especialmente importante porque consiste en el reconocimiento de las circunstancias a partir de un ejercicio de imaginación sobre cómo deberían o podrían ser. En un nivel colectivo, esta comunidad “ideal”, generada por la comunidad “real” permite que surjan procesos de suma de fuerzas entre los individuos a partir de interacciones comunicativas (Casanova:2000:10) que construyen complicidades.

La apuesta recurrente en este trabajo sobre cómo es que el individuo y la comunidad se retroalimentan de manera dependiente, también es importante en el momento de la toma de consciencia, pues reconocer el estado de la comunidad y

---

<sup>13</sup> En este caso, nos referimos particularmente a la complicidad.

los deseos de esta, posibilita el reconocimiento individual al poner a su servicio las propias ideas, deseos y voluntades.

“Lo que podemos ganar con tipos de cooperación exigentes es una mayor conciencia de nosotros mismos.” (Sennett: 2012:20) Al decir esto, se propone que el proceso de construcción, reconocimiento y valoración de la comunidad y de los individuos que lo componen, ocurren de manera simultánea.

Dicho proceso de autoafirmación en sentido individual y colectivo tiene repercusiones en los cuerpos. Amandine Fulchiron, cuando estudia la complicidad en los movimientos femeninos a partir del genocidio en Guatemala en la década de los 70 y 80, y encuentra que “la alianza, la potenciación colectiva y la construcción de mejores condiciones de vida (...) tiene repercusión subjetiva: produce una autoestima personal a la vez que colectiva”. (2011:332)

En un contexto totalmente distinto, Sennett, desde Estados Unidos piensa en que la cooperación –en este caso, la complicidad- genera “(...) una visión en cierto modo terapéutica de la comunidad: el compromiso con los demás puede y debe resolver problemas psicológicos íntimos. Comunidad basada en la identidad compartida en la que la cooperación se convierte en un fin en sí misma”. (2012:374) Dicho de otra manera, propone que cada acto de complicidad, tiene efectos curativos sobre el yo -individual y colectivo-.

Como podemos concluir, a través del trabajo y de las relaciones y experiencias compartidas, se toma contacto con el cuerpo. El sentido de pertenencia a una comunidad a partir del reconocimiento de la igualdad de condiciones y entre los integrantes, eleva la autoestima y permite que un proceso de empoderamiento se lleve a cabo.

“El reconocimiento entre pares (...) aumenta el sentimiento de amor propio y autovaloración. Así, se recrean referentes (...) positivos, se permite nombrar al mundo a partir de experiencias concretas u encontrar explicaciones y soluciones a lo que les

pasa. Al apoyarse mutuamente, se identifica (en el otro) una fuente de experiencia y conocimiento para resolver problemas. Eso produce un conocimiento mutuo aumentando así la autoridad personal y colectiva, además de producir un efecto de fuerza colectiva.” (Fulchiron :2011:331)

Si lo pensamos desde una perspectiva feminista, la identificación con los otros refuerza la decisión de trabajar en colectivo para transformar la realidad. Es así como se genera una apertura hacia la enunciación colectiva. Se comienza a reconocer que “de nada sirve formular individualmente (...) La única vía para construir realidad pasa por una organización colectiva de la enunciación” (Sánchez: 2014:24) en la que surgen y se desarrollan las complicidades entre los individuos. En esa dimensión consciente y organizada, radica la pertinencia de la complicidad como medio político para la transformación social.

## COMPLICIDAD COMO PUERTA A OTROS VALORES

Al ser una práctica colectiva, cuando definimos la complicidad no es la intención generalizar ni totalizar todas las dinámicas sociales que ocurren a la vez, tanto de manera independiente, como a partir de ella. Es preciso aclarar desde ahora que el objetivo no es nombrar para acotar o fijar todas las dinámicas que conviven con la complicidad, sino visibilizar algunas que consideramos importantes por su relación con la materia de este trabajo.

## AFECTO

El afecto es la capacidad sensible que tenemos para relacionarnos con el mundo. Se refiere al impacto de los estímulos externos a nivel corporal que precede a la conciencia. El afecto es “Una ‘experiencia’ de estimulación corporal difusa y amorfa que afecta y altera la fisiología del cuerpo y por otro lado esta energía afectiva pertenece al orden de lo prediscursivo” (López: 2014:6)

La catedrática de la Universidad de Nueva York, Jo Labanyi, (2006) define el

afecto como una respuesta física inmediata, incluso previa al pensamiento, a nuestro entorno. En ese sentido, el afecto precede a la “emoción”, la cual Labanyi estudia como un proceso, como una evaluación consciente y nombrable, un tipo de pensamiento producido por el contacto con el mundo.

Pensar en el afecto de esta manera es valorarlo como una episteme generada por el cuerpo. Es también un término que nos invita a volver a borrar fronteras dicotómicas entre el mundo exterior y el mundo interior, pues el afecto se construye cuando estos dos se rozan: cuando se interioriza el mundo externo.

El carácter colectivo del afecto es fundamental para la complicidad, puesto que es él el que determina la manera en la que nos relacionamos con los otros. Es la base a partir de la cual se puede hacer de las copresencias, comunidad y de lo individual, lo común.

(...) Cada una y cada uno asume las necesidades comunitarias y busca fortalecer ese espacio de pertenencia y afecto que es la comunidad. Se produce en la comunidad – más allá del cariño o no que se tengan los integrantes- un afecto por esa otredad: la comunidad. (Gargallo: 2015:333)

Cuando una comunidad valora esta capacidad sensible y le otorga importancia, adquiere un carácter político ya que “(...) empoderar a los propios afectos permite establecer un punto de partida para generar acciones y procesos en pro de la convivencia y no de la supervivencia.” (Belvis: 2014:251) De esta manera, los afectos son parte fundamental de la complicidad.

## SIMPATÍA

A través de la investigación sobre la empatía y la simpatía, el problema de traducciones y las decisiones subjetivas de los autores para nombrar los fenómenos se hace presente; algunos autores proponen los términos como sinónimos y otros los diferencian, pero el significado se intercambia de uno

término a otro, dependiendo de lo que al autor le parezca más conveniente y acertado.

En este caso, utilizaremos como referencia guía a Richard Sennett (2012) para definir “simpatía” como una respuesta sensible basada en la identificación con aquello con lo que nos estamos relacionando.

La simpatía se genera a partir de un proceso de observación y auto reflexión, con el que se genera un vínculo afectivo que activa procesos imaginarios. Por ejemplo, la simpatía es esa construcción sensible que nos lleva a elaborar frases como “si yo fuera tal, me sentiría de tal forma” o “Ponte en sus zapatos”.

Es un esfuerzo por tratar de relacionarse con el otro a través de su experiencia. Es decir, de una experiencia ajena se intentan encontrar equivalencias con sensaciones ya vividas para generar un vínculo con el otro. En una relación basada en la simpatía, lo que predomina es el “yo”, pues “pone el acento en lo que siento y activa el ego propio.” (40) En otras palabras, el “yo” es la base desde la cual vemos y generamos posturas y opiniones que nos hacen identificarnos con algo o alguien.

## EMPATÍA

La empatía es una relación sensible que requiere el establecimiento de un tipo de relaciones que, a diferencia de las de la simpatía, están basadas en la atención hacia el otro para tratar de comprender lo que dice u hace. Para que la empatía tenga lugar, es necesario que otro tipo de cooperaciones se lleven a cabo, por ejemplo: la escucha. En ese sentido, la empatía “es un ejercicio más exigente, al menos en la escucha; el que escucha tiene que salir fuera de sí mismo.” (Sennett:2012:40)

Lo que Sennett propone implica que las relaciones empáticas se construyan a partir de actos comunicativos dialógicos, en los que poco importa que se lleguen a acuerdos o a sensaciones comunes, sino que se lleve a cabo un proceso de intercambio.

La empatía hace que a través este tipo de escucha que está vertida sobre el otro, a través de la relación dialógica, se tome conciencia de los puntos de vista propios.

José Sánchez en su ensayo *Teatralidad y disidencia* postula que la empatía, a partir de la consciencia que implica, es la que posibilita la teatralidad: gracias a esta podemos hacer “de la vivencia corporal del otro, nuestra experiencia común. Y de la empatía surge la necesidad de cuidado”. (2014:55)

En ese mismo sentido, Claire Bishop menciona que “La identificación empática es altamente valorada, ya que solo ella puede facilitar “un intercambio recíproco que nos permita pensar fuera de nuestra propia experiencia y establecer una relación más compasiva con los otros.” (2016:45)

La empatía es entonces fundamental para una construcción consciente de complicidades: permite la acción colectiva en una comunidad al desplazar la mirada centrada en un mismo para mirar a los demás y escuchar, tomar en cuenta y aceptar las diferencias existentes. Todo esto puede conllevar a comprender que se es parte de un sujeto colectivo, el cual está conformado por otros que también están depositándose en los demás.

## CUIDADO

Las primeras teorizaciones sobre el cuidado vienen de discusiones sobre la moral. A mediados del siglo xx, el psicólogo estadounidense Laurence Kohlberg estudia las diferencias en la moral de los hombres y las mujeres y termina

postulando que los hombres tienen mayor capacidad moral, ya que creía que los hombres son seres que logran alcanzar cierto nivel de racionalización de sus pensamientos al separar la mente y el “yo” del cuerpo, las emociones y del otro. A las mujeres, por el contrario, al percibirlas como seres relacionales y sentimentales, las catalogaba como menos aptas y menos objetivas para tratar con asuntos morales.

Es Carol Gilligan, feminista, filósofa y psicóloga estadounidense contemporánea, quien refuta este trabajo de Kohlberg y pone sobre la mesa la importancia del tipo de conocimientos que las mujeres han desarrollado desde el lugar que se les ha asignado, los cuales se basan en el cuidado, la afectividad, y demás experiencias y sentimientos que pudieran surgir de una relación. Afirma que “Las que se consideraban como limitaciones en el desarrollo de las mujeres (la preocupación por los sentimientos y las relaciones, una inteligencia emocional además de racional) son en realidad ventajas humanas.” (2013:13)

Esta cita es esclarecedora puesto que, al mencionar la palabra *humanas*, Gilligan sintetiza otro de sus postulados en el que afirma que la capacidad empática del hombre, que deviene en actos de cuidado, son inherentes a la raza humana, no únicamente al género femenino, como creía Kohlberg.

Pero, antes de abordar la importancia de los estudios con perspectiva de género en las teorías del cuidado, comenzaré por citar una definición útil del término en cuestión, ya que aparte de definir el verbo, da un panorama de las implicaciones éticas y morales del término, justo como se ha trabajado desde Gilligan:

“Cuidar es (...) mantener la vida asegurando la satisfacción de un conjunto de necesidades indispensables para la vida, pero que son diversas en su manifestación. Cuidar es encargarse de la protección, el bienestar y mantenimiento de algo o de alguien. Por otra parte, el cuidado ético involucra la interacción y el contacto moral entre dos personas, en el que media una solicitud, en el que hay unión entre las

personas, como parte de la relación humana. (...) La ética del cuidado es la disciplina que se ocupa de las acciones responsables y de las relaciones morales entre las personas, motivadas por una solicitud, y que tienen como fin último lograr el cuidado de sus semejantes o el suyo propio” (Alvarado: 2004: 31)

Al igual que hemos definido la comunidad, la ética del cuidado se basa en comprender el mundo como una red de relaciones en las que estamos inmersos. (Alvarado: 2004:31) Es a partir de este principio que surge el reconocimiento, la empatía y la búsqueda del bienestar común. Es decir: posibilita la concreción de un balance entre procurar el bienestar del otro y el propio.

Al ser un acto relacional, el cuidado se lleva a cabo a partir de acciones tales como escuchar, prestar atención al otro, responder con respeto; (Gilligan: 2013: 30) actividades que ciertamente Sennett menciona cuando habla de tipos de cooperación para un buen funcionamiento de la vida en comunidad. No debería de sorprendernos que en estas definiciones los términos aparezcan interrelacionados: al fin y al cabo, estamos hablando de prácticas relacionales afectivas que surgen en una comunidad en pos de la armonía.

¿Porqué el cuidado es importante si una acción puede hacerse en colectivo de manera eficiente sin esa atención hacia el otro?

El cuidado abordado desde el feminismo hace una crítica al patriarcado por bifurcar “las cualidades humanas en <<masculinas>> o <<femeninas>>”. (Gilligan: 2013:21) Esto quiere decir que somete a los individuos a construcciones sociales sobre la feminidad o la masculinidad, y los acota para que se representen de determinada manera, a pesar de que en procesos internos quisieran comportarse de otra. Esta implicación patriarcal que “separa a los individuos de partes de sí mismos” sólo demuestra que el sistema es incompatible con la democracia, la cual está sustentada en la igualdad y presunción de equidad. (Gilligan: 2013: 21)

Al pensar el cuidado como una capacidad humana, no sólo se liberan actos

basados en los sentimientos y emociones que no cabrían dentro de lo que está bien visto en las categorías del género hegemónicas. Al perder la voz de la autoridad, recobramos la confianza en la voz de la experiencia y nuestra capacidad de confiar en lo que sabemos. (Gilligan: 2012: 33) El acto de cuidar, estar pendientes del prójimo, hace que se recobre la capacidad de vivir en relación con uno mismo y con los demás; es recobrar la capacidad de amar. “Uno deja de ser resistente ante la injusticia cuando pierde la capacidad de empatía”. (Camps: 2013:9)

Esta cita me parece fundamental porque es bastante sugerente respecto a las repercusiones que el cuidado puede tener. Por ejemplo, lo podemos ver como un acto de resistencia frente al individualismo neoliberal y las desigualdades jerarquizadas del sistema capitalista. También es un medio para reconocernos como seres sociales, al mismo tiempo autónomos y dependientes, para replantearnos un “cambio de valores, donde la solidaridad, la empatía y el respeto por los demás pasen a formar parte de un mínimo bien hacer, bien estar y bien decir, a nivel colectivo”. (Torns: 2013: 93)

El cuidado es fundamental para la supervivencia humana, pero crucial para pensar y sanar nuestra vida privada y social, y para visualizar las posibilidades existentes sobre el tipo de complicidad que queremos entablar con los demás.

## SORORIDAD

La sororidad es definida por Amandine Fulchiron como un “(...) proceso de autovaloración que pasa por reconocer a otras mujeres, identificarse con ellas, darles autoridad y a cambio, ser reconocida por ellas” Es una experiencia consciente de orgullo e identificación entre mujeres. (2011: 336)

Incluyo la sororidad en esta lista de valores que se producen en comunidad, porque me parece relevante dentro del marco de la pieza Tejiendo Cómplices,

pues es un proyecto que está específicamente dirigido al público femenino, al igual que la acotación genérica inherente al término sororidad.

La sororidad es un tipo de relación bastante similar a la complicidad, pero que presta particular atención al proceso de confianza que posibilita la sanación emocional que puede detonar hablar en un espacio íntimo con otras mujeres, las cuales reconocen y se identifican en varias de las problemáticas y violencias experimentadas a partir del sistema patriarcal.

Cuando las mujeres se organizan con algún fin determinado, pueden encontrar en sí mismas y en sus relaciones recursos y poderes que les permiten valorarse como mujeres. Se tejen redes de apoyo que las llevan a la acción en contra del sometimiento del patriarcado. “La sororidad es fuente de autoestima para cada una de las mujeres que participan en esta alianza, además de que permite crear una estima social”. (Fulchiron: 2011:336)

Lo que Fulchiron llama alianza, también podemos catalogarlo como un contrato o pacto social que implica diversos tipos de intercambios voluntarios. Por ejemplo, “cuando una persona comunitaria brinda a otra un bien concreto o simbólico, lo hace desarrollando su propio don de brindar. Esto le alegra a la vez que le enaltece éticamente y le asegura que cuando lo requiera, estarán disponibles los bienes materiales y simbólicos para su vivir-bien”. (Gargallo: 2015: 334)

Este acto recíproco es la base de Tejiendo Cómplices, al igual que todas las dinámicas que se han descrito que complementan o dan pie a que los actos de complicidad puedan llevarse a cabo de manera efectiva. La connotación negativa, por lo menos desde un punto de vista moral, tanto de la complicidad como de la comunidad, se dejará de lado en la presente investigación pues se considera que nos desviaría de lo que el caso a estudiar se propone teórica y prácticamente.

Como podemos ver, a pesar del esfuerzo por esquematizar y definir las

dinámicas afectivas, las posibilidades de relacionarnos con los otros son difícilmente categorizables, pues no son objetos de estudio fijos al estar en dependencia de las subjetividades y el contexto de cada quien que se vea inmerso en ellas. Sin embargo, el propósito de este apartado es mostrar apenas unas cuantas de la infinidad de posibilidades de interacción que nos son inherentes por naturaleza, pero que podemos seguir desarrollando; que terminan por enriquecer y complejizar los actos comunicativos en la vida social.

## **2. 4 COMPLICIDAD EN LA TEATRALIDAD: Interrelación de conceptos.**

A manera de puente para comenzar a trabajar directamente con la pieza *Tejiendo Cómplices*, esta última sección del segundo capítulo relacionará lo que se ha estudiado a lo largo de todo el trabajo de investigación. A partir de las respuestas a las preguntas que tratamos anteriormente, (¿Qué es lo que hace que dos personas se junten?, ¿Qué hace que quieran juntarse?, ¿La generación de comunidades y complicidades qué pueden aportar y detonar en la lucha de la transformación social?), surge una nueva cuestión, en un intento por organizar y direccionar el trabajo hacia el área que nos compete: ¿Cómo orientar esta información hacia las artes vivas?

Finalizamos el primer capítulo afirmando que las prácticas escénicas que nos interesan para tratar el objeto de estudio de este trabajo, comprenden la teatralidad como un concepto que es indisoluble de lo colectivo; específicamente cuando se tratan de trabajos que buscan la transformación social. Pero, ¿cómo usar esta plataforma colectivista para la creación de complicidades a través del arte? ¿Qué implicaciones tiene sobre la pieza artística? ¿Se le puede seguir denominando como producto artístico?

El filósofo Brian Holmes en su texto sobre los dispositivos y enunciaciones colectivas, aboga por “comprender el (...) arte como laboratorio móvil y (...)”

experimental para investigar e instigar el cambio social y cultural”. (2007:1) Este ejemplo me hace comprender que hay tantas metodologías y perspectivas para trabajar el “arte” con una comunidad, como comunidades hay en el mundo.

Sin embargo, me gustaría retomar la sistematización que hizo Sennett (2012) cuando habla de las maneras que la sociología ha encontrado para relacionarse con comunidades. Las ha categorizado como procesos de reconstrucción, rehabilitación y reparación.

Richard Sennett piensa en el proceso de reconstrucción como un acto en el que el sujeto que lleva a cabo dicho proceso requiere de cierta modestia, pues su presencia escapa de la finalidad del trabajo. (302) Lo que importa es que el objeto –o comunidad- que está siendo reconstruida quede exactamente como era antes de que cambiara y tuviera intervención externa. Para que se pueda llevar a cabo la reconstrucción, la atención está puesta en el pasado.

La rehabilitación, por otro lado, es un proceso que requiere que algo se corrija y, por ende, el rehabilitador tiene más presencia, pues es necesaria algún tipo de habilidad creativa, como la invención, para insertar nuevas posibilidades al objeto que existe. En ese sentido, es un proceso que está ligado directamente al presente.

Por último, el proceso de reparación, el cual requiere de ingenio, conocimiento y perspicacia sobre el objeto. “El equivalente social del reparador no es un visionario, sino un mediador” (302) Este proceso responde a una búsqueda por tratar de recuperar lo perdido, tomando en cuenta lo que el objeto es en el presente, para encontrar la forma en que ninguna de las cualidades que se hallan en cada tiempo se pierdan, lo que, hablando de la aplicación de este sistema al trabajo con comunidades, hace del proceso un acto de respeto: es menos violento para con las personas que conforman la comunidad.

En cualquiera de los primeros dos ejemplos, es evidente que la comunidad no es la que lleva a cabo la acción, que es una dinámica que me ha llamado especialmente la atención en el capítulo pasado. Sin embargo, el ejemplo de la reparación es un proceso que, al ser de fin abierto por su dependencia de las circunstancias, la comunidad bien podría llevarlo a cabo a través de distintas dinámicas de organización, como asambleas, diseñadas por sí misma o con la ayuda de un “mediador”.

Al respecto de esta última opción, Mónica Mayer habla de pensar que el arte debe accionar desde la idea de servir como un puente de comunicación, pero también de una construcción colectiva a partir de las individualidades (Mayer:2016:185). En otras palabras, para ella la artista es necesaria.

Este es un tema que ya había tocado y se concluyó que a esta investigación le importaba el papel del artista debido a que el estudio del caso se analizará como una pieza artística con incidencia social y no como una manifestación social con implicaciones estéticas.

Nos interesa el tercer ejemplo de la sistematización de Sennett, el de reparación, pues es un proceso que puede tener cabida en modos de producción artística, así como por la cercanía que necesita con la comunidad para llevarse a cabo. Para este tipo de trabajo, es fundamental dejar de ver a la comunidad como un “objeto” a estudiar, para dejar que el artista funja como un moderador, como una pieza más del trabajo colectivo, que se vuelva parte de la comunidad para que la complicidad pueda darse por igual entre todos los implicados.

Al igual que en las dinámicas propias de una comunidad, estas artes vivas se vuelven un espacio en donde se pone en práctica el diálogo e intercambio; al igual que en la *communitas*, durante el espacio y tiempo en el que se llevaría a cabo la acción, las estructuras sociales de la cotidianidad se ven reorganizadas a partir de la colaboración y complicidad entre sus integrantes.

En ese sentido, las prácticas artísticas que nos interesan tendrían siempre fines abiertos, dado que su esencia radicaría en la invención de relaciones entre sujetos (Bourriaud:2001:437) inseparables de su contexto, únicos e imprevisibles. A través de las prácticas de participación en procesos colectivos catárticos, pueden llegar a crear comunidad y generar complicidad. (Diéguez: 2014:27)

“Lo que nos importa en el arte es producir acontecimientos que condensen los procesos de cooperación preexistentes detonando el poder del cambio colectivo. Importa el modo de formalización que caracteriza una práctica (obra); más relevante resulta su técnica de inserción articulada en un proceso general –supraartístico- que la sobrepasa.” (Expósito:2012:1)

Estas prácticas sólo tendrán efecto si se supera el estado de entretenimiento que normalmente se les otorga a las artes vivas y se desarrollan a partir de la experiencia del compartir y hacer en común. De esta manera, al conformar parte de una comunidad, es importante reconocer que “(...) la relación sensorial deja de tener una dirección única (...) para presentarse como resultado de un medio colectivo y en movimiento en el que se cruzan intereses, afectos y voluntades distintas”. (Cornago:2015:30)

La propuesta de una teatralidad basada en la complicidad es un medio para llegar a construir relaciones complejas, en donde la conciencia de la vida del otro está dada por las experiencias comunes y los deseos colectivos, y, como consecuencia, por las respectivas empatías y simpatías que se generan con el otro. Esta teatralidad también es un medio para volver a pensar la obra de arte como “un intersticio social, que se amplifica en la comprensión del arte como práctica social alternativa y como proyecto político. El arte como un “estado de encuentros””. (Dieguez:2014:53) Un espacio de organización, de diálogo, de construcción de conocimiento; un medio para visibilizar los deseos colectivos, para valorar los imaginarios y volverlos acción, para escuchar y valorar las emociones subjetivas, para reforzar identidades individuales y plurales; una

politización masiva que se da por medio de movilizaciones afectivas y no estrictamente mediante la inducción ideológica. (Expósito:2012:4) Una teatralidad basada en la complicidad está constituida por relaciones recíprocas y autónomas.

“Si nos miramos a nosotros mismos con una mirada crítica, como parte de un contexto social, como habitantes, consumidores (...) podremos llegar a entender nuestro papel en los procesos naturales que determinan nuestro futuro”. (Lippard:2001:51) Usar el concepto de la teatralidad basada en la complicidad es también una forma de tomar responsabilidad respecto al futuro.

## CAPÍTULO TRES

### 3. ESTUDIO DE CASO: “TEJIENDO CÓMPLICES”

La acción teatral Tejiendo Cómplices es una iniciativa que busca activar los vínculos sociales invisibilizados para denunciar el rechazo al acoso sexual callejero hacia las mujeres. Tejiendo Cómplices es una acción performativa que implica un texto previamente elaborado, que la artista distribuye entre las mujeres presentes en un acto público, con el fin de provocar una respuesta emotiva participativa. El texto, en efecto, hace referencia a una experiencia compartida por todas las mujeres, el acoso sexual callejero, y las interpela para que lo denuncien enunciándolo y busquen juntas una estrategia de resistencia que cree comunidad. El objetivo es que tanto la víctima de acoso sexual, como el testigo del acto, asuman el papel determinante que cada uno juega para frenar este tipo de violencia. El proyecto apuesta a que la sensación de acompañamiento, de complicidad, es fundamental para empoderarnos como comunidad y actuar en contra del acoso, en contra de la indiferencia al otro, al generar empatía y sororidad.

La iniciativa funciona por medio de dispositivos de encuentro y diálogo, que ocurren dentro de una reunión grupal o escenario callejero que la artista ha previsto y decidido intervenir; es por eso que se decidió estudiarlo como una práctica teatral basada en complicidades.

Tejiendo Cómplices, ante todo, trabaja con un discurso que apuesta por lo íntimo y las relaciones afectivas en un ámbito de la política del cuerpo que resulta amenazador, así como por la construcción de un espacio de enunciación femenino que permite a las mujeres que se representen sin intermediarios en la escena pública, en respuesta a las representaciones hegemónicas que se les han impuesto. Con base en esto, Tejiendo Cómplices también será analizado a partir de teorías y prácticas feministas variadas.

Para lograr una mayor comprensión y dimensión de las particularidades del objeto de estudio, revisaré los contextos en los que surgió el trabajo.

Este capítulo tiene como objetivo hacer un estudio sistematizado y estructurado a partir de preguntas. Se busca describir la pieza para comprender cuáles son sus características; encontrar la relación entre el fenómeno y lo investigado en el marco conceptual de los primeros dos capítulos y cómo se lleva a cabo esta relación; analizar qué elementos componen Tejiendo Cómplices y cómo se combinan entre sí; confrontar cómo se manifiesta el problema del acoso sexual a partir de la pieza; qué sucede con el devenir de la misma en contextos diferentes; evaluar hasta qué punto la propuesta alcanza los objetivos, y, finalmente, proponer la mejor vía para mejorar la pieza y su efectividad frente al problema del acoso sexual callejero.

### **3.1 CONTEXTO SOCIAL**

En un trabajo como el presente, resulta, quizás no imprescindible mas sí fundamental, elaborar una investigación y una exposición del contexto en el que surge el fenómeno a estudiar. El hacerlo de esta manera, incluso puede interpretarse como un manifiesto de rechazo a la idea de seguir estudiando el arte separado de la historia social. Me parece fundamental reiterar que este trabajo busca anular las dicotomías en su método de escritura y análisis para evitar visiones reduccionistas y generalizadoras, así como para evitar seguir estudiando el arte como inamovible y sacralizado; para acercarlo a la movilidad de la vida, de las estructuras sociales, económicas, políticas y culturales que le dan origen y forma.

### 3.1.1 ACOSO SEXUAL EN LA CIUDAD DE MÉXICO

“Todo ataque al cuerpo es un ataque a la identidad, y el daño deja marcas en la subjetividad”.  
(Fulchiron: 2011: 262)

El acoso sexual es un tipo de violencia, consecuencia de un sistema patriarcal, que discrimina a partir del género y que puede manifestarse en varios tipos de acciones violentas: desde las psicológicas, hasta las físicas y verbales. Es una interacción agresiva, en relación con lo sexual, no deseada y cuyo propósito es intimidar, ofender, humillar, es decir, atentar contra la dignidad del otro. (<https://terrorismodegenero.jimdo.com/acoso-sexual/> (9/03/2017))

Las acciones que pueden categorizarse como “acoso sexual” están catalogadas dependiendo su “gravedad”:

- Acoso de Carácter LEVE: Entre diferentes conductas, chistes con contenido sexual, piropos, comentarios sexuales, insinuación, etc.
- Acoso de Carácter GRAVE: Entre otras conductas, miradas, abrazos, roces y besos no deseados, tocamientos, pellizcos, gestos lascivos, acorralamientos, etc.
- Acoso Sexual MUY GRAVE: Presiones tanto físicas como psíquicas para obtener relación sexual, independiente de que haya contacto físico (<https://terrorismodegenero.jimdo.com/acoso-sexual/> (9/03/2017))

Esta sistematización del tipo de agresiones resulta útil para comprender el tipo de actos a los que nos referimos cuando hablamos de “acoso sexual”, sin embargo, es importante mencionar que el nivel de “gravedad” de las acciones es difícil de esquematizar, ya que resulta imposible tratar las repercusiones dolosas de las víctimas en términos cuantitativos.

Por otro lado, debido a la multiplicidad de actos que el acoso sexual incluye, muchos actos que podríamos denominar “sutiles”, en tanto que no implican violencia física explícita (como un piropo en la calle o miradas lascivas), pero que

resultan intimidantes, son difíciles de señalar, debido a la ambigüedad que puede contener un acto al tratar de señalarlo como violencia. Por esta razón, muchas de las víctimas de acoso sexual no lo reconocen como tal, y, en consecuencia, es común que se convierta en una conducta que se normaliza y con la que se convive en la cotidianidad.

Un factor que ha promovido esta normalización, y, por lo tanto, el silencio sobre la denuncia, es que en el proyecto de nación, las instituciones que la conforman, fueron creadas –y aún hoy en día se mantienen- bajo estructuras patriarcales en las que las mujeres son oprimidas por su género. De forma concreta, esto se refleja en el hecho de que “(...) en casi la mitad del país el acoso sexual no se considera un delito, no hay cifras oficiales sobre su incidencia a escala nacional, pero el INEGI reportó en 2015 que tres de cada 10 mujeres han vivido violencia sexual (...)” Así como que 8 de cada diez mujeres se sienten inseguras de transitar por la ciudad. Esta información se obtuvo en la encuesta titulada “Encuesta de Victimización y Percepción sobre Seguridad Pública”<sup>14</sup> (Soto :5: 2017)

Ante esta situación, que no se puede deslindar por completo de la actual crisis por el aumento de feminicidios en el país documentada desde la década de los 90 ni de los crecientes números de mujeres desaparecidas, en la que, el 93 por ciento de las mujeres que reconocieron haber sido víctimas de acoso sexual, “ (...) enfrenta miradas lascivas; 73 por ciento, majaderías sexuales; 69 por ciento acercamientos indebidos; 40 por ciento persecuciones, y 33 por ciento limitaciones a la libertad de tránsito, de acuerdo con un estudio de 2015 de El Colegio de México y el Inmujeres-DF”, mujeres de diversos estados del país salieron a las calles el 24 de abril del 2016 a protestar en contra de las violencias machistas.<sup>15</sup> La marcha convocada se tituló: Vivas nos queremos. (Soto: 3:2017)

---

<sup>14</sup> El acceso a esta encuesta y a las de los años anteriores o más recientes, está disponible en <http://www.beta.inegi.org.mx/proyectos/enchogares/regulares/envipe/2015/default.html> Consultado el 9/03/2017)

<sup>15</sup> Una imagen que se utilizó para difundir el evento en redes sociales se encuentra en la sección de anexos.

“Las cifras de participación en esta marcha indicaron que al menos 8 mil personas asistieron a las marchas que se llevaron a cabo en 27 ciudades del país, lo que dio pie a celebrar el éxito cuantitativo de la protesta. En términos históricos también se corroboró que el llamado #24A puede considerarse como la manifestación feminista más nutrida de la historia de México, pues en ningún otro momento del pasado se había alcanzado un número tan elevado de personas convocadas por grupos feministas para protestar públicamente.” (Motte: 1:2016)

Como respuesta a las exigencias que tomaron cuerpo y voz en la manifestación para visibilizar el enojo, el cansancio, el miedo con el que viven las mujeres día a día, así como la impunidad de parte del estado para tomar responsabilidad de acabar con este tipo de violencia, el Jefe de Gobierno de la Ciudad de México en turno, Miguel Ángel Mancera, al día siguiente del movimiento, lanzó una campaña social en la capital del país nombrada: Estrategia 100 días. Parte de esta campaña devino en el anuncio de un silbato “antiacoso” que funciona como un mecanismo de alerta, el cual se hace sonar cuando alguien esté siendo víctima de acoso sexual.

El silbato conocido como *rape whistle* en países anglófonos, es una herramienta que ha sido muy útil en estrategias comunitarias para prevenir ataques sexuales contra mujeres. Se le ha utilizado en campus universitarios de Norteamérica y Nueva Zelanda, donde las violaciones y el abuso sexual contra las estudiantes están atrocemente rutinizados. Así como en barrios de numerosas ciudades del mundo.

En las experiencias anteriores el silbato fue adoptado y puesto en operación por las propias comunidades. Y es que además de ser un recurso para las mujeres que atraviesan parajes urbanos solitarios y peligrosos, el sentido de su uso fue también provocar una respuesta comunitaria de sensibilización y corresponsabilidad respecto a estas agresiones que victimizan a las mujeres y niñas, induciendo un cambio cultural importante. No para que las mujeres se defiendan solas, como se ha dicho en las redes sociales, sino para provocar el concernimiento de la comunidad y las autoridades en su prevención y erradicación. (Inchustegui: 2-3:2017)

Sin embargo, no deja de llamar la atención el tipo de medidas institucionales que se han tomado para “acabar” con el acoso sexual.<sup>16</sup> Al respecto se han levantado varias críticas que cuestionan la eficacia y utilidad de tales programas.

---

<sup>16</sup> Cabe recordar la medida implementada, también por el Gobierno del entonces Distrito Federal en 2008, de asignar los primeros vagones del Sistema de Transporte Colectivo (Metro) para el uso femenino y así evitar que los hombres acosaran sexualmente a las mujeres.

Algunas feministas se manifestaron en contra frente a la sede del gobierno capitalino, ya que les parece ilógico que se les adjudique la responsabilidad de protegerse y denunciar, por no mencionar la falta de capacitación a los oficiales de seguridad y a las mismas mujeres a quienes se les entrega el silbato.

Independientemente de las fallas de las iniciativas contra-acoso del gobierno de la ciudad, es preciso mencionar que estas prácticas usualmente sólo generan separación entre los géneros –literalmente en el caso de la asignación de vagones para el uso exclusivamente femenino- y sirven como “anestesia” para la resolución del verdadero problema de la violencia machista, ya que el separar los vagones o repartir silbatos, inhibirán a algunos acosadores en el momento, pero los impulsos que llevan a acosar sexualmente a alguien tienen una raíz profunda que se cimienta en la cultura y se reproducen y distribuyen en los medios masivos por medio de imágenes, discursos, tratos, etc.

Cuando las autoridades no dan soluciones concretas o verdaderamente comprometidas a combatir la cultura de la violencia de género, lo que implica procesos a largo plazo, y lo reduce a repartir silbatos o separar vagones, se está impartiendo violencia institucional al no hacer frente a la problemática de manera responsable, pues no se reconoce la gravedad de la misma.

Aunada este tipo de violencia institucional con la que reciben las mujeres cuando denuncian cierta violencia sexual, <sup>17</sup> existen casos en específico en el 2016 como los de Andrea Noel, Gabriela Nava y Yakiri Rubio, en las que fueron violentadas a través de amenazas virtuales por denunciar públicamente las agresiones sexuales que sufrieron.

Fulchiron logra percibir cómo es que este daño paralizador de las víctimas tiene

---

<sup>17</sup> Existen varios testimonios en los que las mujeres, cuando acuden a hacer una denuncia son culpabilizadas, responsabilizadas y violentadas por oficiales “incrédulos” y que tachan sus relatos como exagerados o como mentiras. Por no mencionar la dificultad de obtener pruebas del acoso en el momento, para que el caso pueda proseguir. Más información sobre tres casos en <http://www.sinembargo.mx/04-10-2016/3099740> (Consultado el 9/03/2017)

no sólo incidencias en su identidad y subjetividad, sino en la misma comunidad: “La confianza en el otro fue trastocada en un proceso de destrucción de la raíz de los lazos que dan sentido a la relación entre humanos y permite proyectarse a futuro en un nosotros”. (Fulchiron: 2011:262)

Bajo este panorama general, nos resulta evidente y congruente que la respuesta más común que tiene una mujer al ser víctima de acoso sexual es no abordar la problemática, callar y, de esta manera, seguir normalizando este tipo de violencia. Ante la falta de seriedad de la clase política con respecto al tema, ¿Cuál es nuestro campo de acción para revertir la violencia sexual cotidiana? ¿Cómo lograr llevar a cabo acciones para la visibilización y concientización que logren dar una dimensión adecuada del problema?

### **3.1.2 PERFORMANCES, TEATRALIDADES Y ACCIONES SOCIALES PARA LA VISIBILIZACIÓN EN CONTRA DEL ACOSO SEXUAL EN LA CIUDAD DE MÉXICO 2016.**

El año 2016 fue un año especialmente importante en cuestión de señalamiento del acoso sexual, no solamente por la marcha Vivas nos queremos, que aglutinó a mujeres y colectivos feministas autónomos, sino por todas las campañas de difusión de organizaciones no gubernamentales (ONGs), así como los diversos actos cargados de teatralidad para denunciar el acoso.

Este capítulo menciona por orden cronológico, algunos de los ejemplos emblemáticos del 2016, para contextualizar el surgimiento de Tejiendo Cómplices.

#### **COLECTIVO LAS HIJAS DE VIOLENCIA**

Este colectivo feminista inicia a finales del año 2013 y está integrado por Ana Karen Orozco (actriz), Ana Beatriz Martínez (actriz) y Betsabeth García, (artista

visual). Su trabajo ha consistido hasta el momento en la presentación de performance y de un video musical con una canción punk de su autoría. Ambas propuestas están destinadas a denunciar y la violencia machista socialmente legitimada.

El colectivo pretende que a partir de

“(…) realizar un proyecto artístico que además de buscar una propuesta estética, sea un grito público que invite a la reflexión de los temas que abordamos: El acoso sexual callejero y El tabú de la menstruación (…). Más allá de cuestiones estéticas, la frase de Paul Klee “el arte no reproduce lo visible, lo hace visible” representa el punto de partida para Las hijas de Violencia; nuestra pulsión creativa es visibilizar aquello que hemos dado por hecho y que a nivel social no hemos reparado en cuestionar”.

([https://www.facebook.com/pg/lashijasdeviolencia/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/lashijasdeviolencia/about/?ref=page_internal)

Recuperado el 10/03/2017)

En febrero de 2016 su video “Sexista Punk”<sup>18</sup> se viralizó en las redes sociales, llamando incluso la atención de instancias internacionales. En dicho video, se muestra cómo responden ante el acosador sexual en la vía pública: disparándole en el rostro con una pistola cargada de confeti.

“Llevamos el performance a la calle, con bocinas, con micrófonos, es una denuncia pública. Muchas mujeres mostraron empatía, pero otros sectores comenzaron a atacar el proyecto con el discurso de que ‘violencia genera más violencia’, cuando en realidad respondemos a lo que nos están haciendo y respondemos de manera simbólica, porque justo disparamos confeti”. (Sierra: 12:2016)

Esta acción tiene como objetivo promover entre las mujeres el empoderamiento para denunciar y responder ante cualquier situación de acoso; en otras palabras, que la mujer retome su papel activo en el espacio público para evidenciar que los cuerpos femeninos no están solamente destinados a la mirada y la sexualización. Es un llamado a recobrar la autonomía corporal.

---

<sup>18</sup> Se puede ver el video en <https://www.youtube.com/watch?v=Q5pqOWBLNqA> (Consultado 10/03/2017)

Ante la viralización del video, Las hijas de violencia fueron víctimas de amenazas cibernéticas de violación e incluso de muerte, por las que tomaron las medidas legales necesarias.

El 30 de enero del 2017 informaron que el trabajo del colectivo feminista había llegado a su fin.

#### “LAS MUJERES DE LA PERIFERIA”

Como producto del taller “Mujeres arte y política” impartido por Manuel Amador en la *preparatoria N° 128 “General Francisco Villa”*, un cuerpo de 25 alumnas y alumnos crearon un performance para denunciar el riesgo violento al que se enfrentan al vivir en uno de los municipios del Estado de México en el que más desaparecen y matan a mujeres: Ecatepec<sup>19</sup>.

Reuniendo materiales como clips, papel periódico, envolturas de productos de comida, trapos, discos rayados y hojas de elote, los alumnos del taller confeccionaron vestidos con los que las mujeres saldrían a la calle a protestar con una manta en la que se leía “las mujeres no somos desechables”.

Este performance resulta impactante por la conciencia de los estudiantes sobre la manera en la que pueden proponer una vía autónoma para manifestar su repudio a los actos feminicidas, sensibilizar al público que presencie la intervención, por no mencionar su valentía al alzar la voz en medio de un municipio tomado por organizaciones criminales.

Manuel Amador sostiene que esta acción colectiva

---

<sup>19</sup> Municipio en el que, según el Observatorio Ciudadano Nacional del Femicidio, entre 2012 y 2015 se han registrado 183 feminicidios y 400 mujeres han sido desaparecidas; lo cual representa el 25% a nivel estatal. <http://subversiones.org/archivos/121822> (Consultado 10/03/2017)

(...) ha permitido humanizar y que las mujeres, que son las víctimas de violencia y feminicidios no son números, son seres humanos y eso es lo que tenemos que entender, porque si no visualizamos el tema de esta manera, también la sociedad se acostumbra y se normaliza: ve normal golpear a la mujer, y se acostumbra”. (Villa: 11:2016)

Sostiene que esta agresión cotidiana en contra del género femenino, afecta toda la vida en comunidad, ya que “(...) repercute en la subjetividad de las personas: ausencia de vínculos, desarraigo que hay, también cultural, muchos factores que hay en este modelo económico político neoliberal que existe, dice, y añade que hay muchos fenómenos que inciden en el feminicidio”. Además, agrega que “Todo ello tiene que ver con la desestabilización de las mujeres, evidenciar esto es lo que hicieron en el performance.”

“Decirles que no son un desecho, que no es su destino, que ellas se entienden de otra manera, porque eso conlleva un trabajo de reconstrucción, de lazos comunitarios y vínculos afectivos, y que precisamente esto que te he comentado (ausencia de políticas públicas), ha cancelado el acceso a que ellas se miren como personas concretas, completas o como que deben tener acceso a la justicia”. (Villa: 16:2016)

Esta protesta, al igual que otra realizada en el mismo municipio la cual consistió en una marcha, un encuentro con víctimas de acoso sexual y con las madres dolientes de las víctimas de feminicidio, y un performance,<sup>20</sup> demuestra cómo es que ante un estado de emergencia, en donde las autoridades no responden, la comunidad, en actos cargados de teatralidad basada en la complicidad, toma su derecho a manifestarse y defender su territorio y su territorio-cuerpo.

## COLABORACIÓN HABITAJES – CERRUCHA

---

<sup>20</sup> Más información sobre esta manifestación en <http://subversiones.org/archivos/121822> (Consultado 10/03/2017)

Habitajes<sup>21</sup> es una organización de la sociedad civil que trabaja sobre temas de discriminación en el espacio público de la Ciudad de México. Sus distintos programas de acción promueven el trabajo colectivo con jóvenes o personas en situaciones vulnerables para reafirmar vínculos comunitarios, entre otras cosas; estos programas son trabajados a partir de experiencias artísticas, lúdicas y educativas, con enfoque a derechos humanos, género, ciudadanía y memoria.

Su programa enfocado a cuestiones de género, se titula Co-Habita, el cual “tiene tres líneas de acción: talleres sobre mitigación de impacto de experiencias de acoso que han tenido mujeres; visibilización por medio de campañas y piezas artísticas, y legislación o incidencia en política pública. Aunque trabajan con artistas, hacen piezas comunitarias.” (Sierra: 7:2016)

Una de las actividades organizada por Co-Habita en abril del 2016, fue la creación de un taller dirigido a 20 mujeres, con la participación de Cerrucha<sup>22</sup>, una activista mexicana que usualmente trabaja sobre temas de género, migración y diversos tipos de discriminación, en plataformas como la fotografía y el performance. Entre ambas fuerzas (Co-Habita y Cerrucha) se abrió la convocatoria para el taller “Apropiaciones del espacio público ante el acoso sexual en el transporte público” dirigido a personas de un rango de 18 a 65 años que se identificaran como mujeres.

El resultado material de este taller fue, por un lado, un performance que consistió, a grandes rasgos, en una caravana de mujeres que caminaron desde la sede del taller en el Centro Cultural España hasta la plancha del Zócalo de la ciudad, en donde se acomodaron en el espacio y abrieron los paraguas que traían cargando en los que se podía leer: el espacio es

---

<sup>21</sup> Más información sobre la organización en su página web: <http://habitajes.org> (Consultado en 11/03/2017)

<sup>22</sup> Más información sobre Cerrucha en su página web: <http://www.cerrucha.com> (Consultado en 11/03/2017)

público, mi cuerpo no.

Por otro lado, se creó una campaña visual en el que podemos ver las fotografías de las participantes de taller con frases tatuadas en sus cuerpos digitalmente. Algunas de estas frases fueron: “Salgo a la calle vestida como quiero”, “Sola y feliz, en mi casa y en la calle”. “Estas piezas se exponen en el Centro Cultural España y se presentaron en postales con 10 respuestas frente al acoso, a las que se llegaron en el mismo taller”<sup>23</sup> (Sierra:2016)

Tanto por la manera en la que se comportaron en el performance -de manera ruidosa, eufórica, festiva, carnavalesca-, así como por las fotografías, las frases escritas en sus cuerpos y las respuestas frente al acoso que estaban en las postales de esta campaña, el trabajo resulta contundente por el empoderamiento del grupo para reapropiar su cuerpo y el espacio en el que viven a través de la acción y la palabra.

## MORRAS

Morras es un colectivo de cuatro jóvenes que retrataron el acoso sexual que una mujer sufre a diario en el espacio público con un video, filmado con una cámara oculta, que muestra a dos de ellas caminando en la zona central de la Ciudad, siendo agredidas por hombres que emiten chiflidos, les murmuran o les gritan frases como “Qué rica tanga”, “Lesbianas”, “Qué rico”, entre otras, e incluso capturan en cámara a un hombre que las sigue para masturbarse en público.

La respuesta que ellas dan en algunos de estos actos de acoso es enfrentar al hombre y preguntarle de manera confrontativa qué dijo y por qué, para después pedirle que no les dirija la palabra si no tiene nada qué decir o

---

<sup>23</sup> Los resultados del taller están disponibles en <https://redreapropiaciones.tumblr.com> (Consultado 10/03/2017)

no las conoce.

El video se viralizó en redes sociales, levantando muchos comentarios incrédulos y culpabilizándolas por su manera de vestir y por los lugares en los que eligieron grabar. Por ejemplo, muchos apuntaban que eran factores de riesgo pues provocaba que el acoso se suscitara de manera “obvia”. En otras palabras, algunos comentarios naturalizaban el acoso y lo veían como una problemática de clase; clamaban que la misma caminata con las mismas chicas, en una zona adinerada no provocaría acoso.

Al igual que Las hijas de violencia, Morras recibió un sinnúmero de ataques y amenazas de violación y muerte por medio de imágenes de hombres con armas y de mujeres descuartizadas.

Este video, a pesar de su aparente simplicidad, se ha convertido en generador de una serie de cuestionamientos serios sobre la condición femenina, su opresión en la vida cotidiana y revela la perspectiva que se tiene del asunto desde ajenos a la situación: incredulidad de muchos del propio video, la normalización y naturalización del acoso sexual, y la agresión que se generó hacia Morras por el simple hecho de mostrar su trayecto y su respuesta a las agresiones de las que fueron víctimas.

## #MIPRIMERACOSO

A finales del 2015, por una alarma social frente a comentarios pederastas, la ONG feminista Think Olga, lanzó en Brasil la campaña #miprimeracoso en Twitter, la cual consiste en una dinámica en la cual las mujeres comparten las anécdotas de la primera vez que las acosaron sexualmente.

En vísperas de la marcha del 24 de abril, Estefanía Vela y Catalina Ruiz-Navarro, integrantes de (e)stereotipas, un proyecto interactivo feminista que

busca abordar y compartir ideas feministas a través de diversas plataformas tecnológicas, decidieron reapplicar el hashtag en México, después la aparición de un texto escrito por Estefanía Vela, en la que compartía el recuerdo de la primera vez que la acosaron.

La Organización de las Naciones Unidas considera el acoso sexual contra mujeres y niñas “una pandemia”, que pese a que ocurre a diario no está suficientemente reconocida por los gobiernos para evitarlo. El organismo internacional ha reconocido que ese tipo de agresiones reducen libertad de movimiento de las mujeres, así como su capacidad de participar en la escuela, el trabajo y la vida pública. (Juárez: 6:2016)

La respuesta al hashtag fue igual de potente que en Brasil: en cuestión de horas, cientos de mujeres habían participado en la campaña compartiendo sus propias experiencias.

La importancia de esto recae, en primer lugar, en el índice de participación que se alcanzó. El tabú que existe sobre el tema del acoso sexual, que lo ha acallado y, por tanto, normalizado, desapareció con una serie de *twits* para demostrar con qué normalidad ocurre. En otro sentido, el poder de convocatoria hizo innegable, para aquellos que tachan algunos testimonios de acoso como una “exageración” o “mentira”, que es un problema al que miles de mujeres se enfrentan a diario.

En segundo lugar, #miprimeraacoso destapó y generó estadísticas de las prontas edades en las que se experimenta acoso, los lugares en los que ocurre (No solamente en la calle, sino también en la casa, la escuela o el trabajo), y las personas quienes lo practican (Desconocidos, familiares, amigos).

En concreto, el hashtag mostró que 8 años es la edad en la que se reportaron más casos, 62% de los agresores fueron desconocidos por la víctima, y que 47% de las agresiones ocurrió en la calle. Entre las edades de 0-5 y de 5-10 años, el número de los agresores conocidos se eleva, así como

el acoso en los espacios privados. (Ilizaliturri: 2016)

Catalina Ruiz-Navarro, como reflexión al respecto de su experiencia al presenciar la respuesta que generó #MiprimeraCoso, dice:

En México (y esperamos que en toda Latinoamérica) las cosas están cambiando. Ya somos más las que lo estamos hablando y nombrando al acoso por lo que es: violencia. Eso demostró #MiPrimerAcoso: que somos muchas las que estamos hartas y clamamos por un mundo distinto, un mundo más justo, que nos incluya y nos respete. (Navarro: 12: 2016)

Este ejercicio, que comienza con una persona haciendo memoria de manera consciente, es una manera de materializar el principio feminista “lo personal es político” al hacer visible que las experiencias personales cobren un sentido colectivo y vuelvan este “hacer memoria” un fenómeno social que expone la urgencia y necesidad de tomar acción frente la violencia machista.

## ESCRACHE

El escrache es una práctica intimidatoria realizada por grupos organizados de ciudadanos contra personas del ámbito público que han violado repetitiva e impunemente los derechos humanos. Consiste en señalar, ante los domicilios particulares o en cualquier lugar público donde se las identifique, cualquier tipo de abusos cometidos por estas personas.

El 29 de mayo del 2016 las Hijas de Violencia, actrices y activistas feministas interrumpieron la función teatral “El médico a palos” para hacer un señalamiento público al director de la obra Felipe Oliva, quien en ese momento se encontraba actuando en escena, para denunciarlo ante la sociedad como un acosador y violador sexual.

Este escrache se originó a partir de la campaña #miprimeraCoso, en la que cinco mujeres, al compartir su primera experiencia de acoso sexual, se

sorprendieron en coincidir en el mismo agresor.

Sin embargo, pocos días después del escrache, más mujeres proclamaron haber sido víctima del sujeto: “Son veinte mujeres las que señalan al director de teatro Felipe Oliva Alvarado por actos de abuso sexual, violación, acoso, hostigamiento y violencia psicológica entre 1998 y 2013, de las cuales cinco ya interpusieron una demanda formal ante la Fiscalía de Delitos Sexuales de la Ciudad de México (...)” con el apoyo de ONG’s. (Talavera: 1:2016)

Estas mujeres se organizaron para irrumpir en el Teatro Coyoacán, administrado por el mismo Oliva, y denunciarlo públicamente. Algunas de las víctimas usaron pasamontañas y continúan sin revelar su identidad por temor a los actos que pueda llevar a cabo en su contra Oliva, pues afirman que él las conoce y sabe dónde viven y qué rumbos frecuentan.

El escrache tuvo un final violento: los asistentes a la obra agredieron a las manifestantes, en defensa del agresor y su trabajo.

Este evento fue una llamada de atención sobre los abusos de poder que fácilmente se pueden ejercer en el ámbito artístico, en pos del arte y a través de un “artista” que tiene la facultad de instruir de maneras violentas para transmitir conocimientos. Esto se encarna en las figuras de directores, maestros, etc., al igual que el mismo Oliva, quien abusó de alumnas, compañeras y actrices desde su lugar de poder que el arte ha facilitado.

Esta acción, derivada del hashtag #miprimeraacoso, aparte de haber sido fundamental para visibilizar el silencio en torno a los acosos dentro de aulas y salas artísticas, permitió llevar a cabo un proceso de sanación para algunas de las víctimas, al compartir sus experiencias con las otras, encontrar en ellas la complicidad y el coraje para tomar la decisión de levantar la voz y

exigir justicia para que, entre otras cosas, no vuelva a suceder.

La revisión de estas prácticas de manifestación y señalación pública del acoso sexual, no tiene como objetivo incluir todos los pronunciamientos que surgieron a partir del tema. Todavía faltaría abordar el trabajo de Maricela Guerrero, Paula Abramo y Xitlálitl Rodríguez y su proyecto artístico #RopaSucia<sup>24</sup>, o el de Cutzi Salgado y el performance en el marco de su exposición “Ni de Venus ni de Marte” en Culiacán<sup>25</sup>, los cuales abordan discriminación con perspectiva de género y violencia sexual respectivamente.

Las prácticas que se eligieron son apenas una pequeña muestra de un tipo de organización social, pero consideramos que son suficientes para permitir la comprensión de los contextos en los que el acoso se suscita en la ciudad, la manera en las que se lleva a cabo, las implicaciones que tiene, cómo opera generalmente, y cómo es que un sin fin de información difundida resulta fundamental para trabajar sobre la problemática de manera efectiva.

Por un lado, un factor común entre estas prácticas es que todas surgen de manera independiente, es decir, a partir de la organización civil. Lo cual, no debería de sorprendernos ante el contexto político actual en el que las medidas jurídicas en contra de los acosadores sexuales no son reconocidas en todos los estados, se victimiza a las víctimas en procesos de denuncia y se normaliza la situación por el propio gobierno con prácticas como quitar las cruces rosas que indican que en el punto en el que se cimbran se cometió un feminicidio.

Por el otro lado, estas prácticas coinciden en que, para existir, requieren

---

<sup>24</sup> Leer más sobre este proyecto en <http://horizontal.mx/ropasucia-misoginia-y-machismo-en-el-medio-cultural/#sthash.AfnCiZ71.dpuf> (Consultado el 13/03/17)

<sup>25</sup> Leer más sobre esta exposición y el performance en [https://www.vice.com/es\\_mx/article/la-artista-que-camino-desnuda-en-culiacan-para-denunciar-los-feminicidios](https://www.vice.com/es_mx/article/la-artista-que-camino-desnuda-en-culiacan-para-denunciar-los-feminicidios) (Consultado el 13/03/17)

de la voz de una colectividad que crea, se manifiesta y se apoya. La complicidad resulta un componente fundamental para este tipo de enunciaciones, lo que hace que la problemática tenga mayor resonancia, y permite que los acosos sexuales tengan una dimensión justa en el entorno social. Es decir, toman el trabajo de visibilización, difusión, prevención y apoyo a víctimas, entre muchas otras cosas, tareas que le corresponderían al estado, en sus propias manos.

### **3.2 CONTEXTO CREATIVO**

A partir de teorías del arte, es pertinente no sólo contextualizar Tejiendo Cómplices dentro de las influencias sociales inmediatas, sino que también poner énfasis en las prácticas artísticas feministas y su genealogía que resultaron igual de influyentes y fundamentales para que el dispositivo tuviera cabida.

A continuación, se hará un recuento general de los cambios en el modo de concebir el arte que permitieron que otro tipo de prácticas y practicantes aparecieran en la historia y escena artística, que a su vez resultan indispensables para comprender Tejiendo Cómplices como una práctica compleja al situarse dentro de una lógica del devenir de la historia, y heredera de los cambios de temática y percepción de la institución artística, y no como un hecho aislado.

#### **3.2.1 FEMINISMO: INTERVENCIONES Y REPERCUSIONES EN EL ARTE**

Las repercusiones que tuvo el feminismo dentro del quehacer artístico resultan una coyuntura importante dentro de la historia del arte al propiciar nuevas formas de pensar la práctica artística. El estudio de caso Tejiendo

Cómplices sostiene que es producto de las réplicas del movimiento feminista de los años 60 y 70.

¿Qué ha aportado el feminismo al arte? Y ¿Cómo estas aportaciones de un movimiento de finales del siglo pasado pueden relacionarse con una práctica artística en el 2016?

La crítica a los modos de producción del arte, a una visión del artista como gran creador, a la separación del arte de la vida, que hemos revisitado y expuesto en los capítulos pasados, son críticas que, en mayor medida, deben su existencia a las intervenciones feministas en la teoría-práctica del arte.

“El feminismo es esencial para el arte contemporáneo, aunque a veces ni siquiera nos damos cuenta. No nada más es un tema, que abarcaría todas las propuestas que tienen que ver con cuestiones de identidad y género, sino una forma de hacer las cosas. El arte feminista es una de las principales raíces del arte procesual, del arte relacional, del *artivismo* y de todo lo que hoy colocamos bajo la etiqueta de práctica social. La forma es el contenido.” (Helguera: 2016:162)

Como Pablo Helguera comienza a elaborar, al hablar de feminismo en el ámbito artístico, no se está describiendo un periodo ni un estilo, sino un discurso ante los problemas del mundo, que el arte del siglo XX abrazó. (Pollock: 2016:110) En otras palabras, no se habla de una cuestión de contenido sino de cómo sus críticas cambiaron los paradigmas del arte al proponer nuevas formas de conceptualizar y elaborar conocimiento.

Por un lado, ante la pregunta que Linda Nochlin formuló en 1971 en su ensayo homónimo: “¿Por qué no han habido grandes mujeres artistas?” El feminismo ha visibilizado tanto la falta de oportunidades de las mujeres para acceder a una educación artística, a comparación de los hombres, así como que el mismo concepto artista es “sexista”, puesto que no existe una figura

semejante en femenino. En ese sentido, podemos encontrar dos respuestas a la pregunta: no han existido mujeres artistas por falta de oportunidades en la educación, y porque la concepción de la mujer era incompatible con la de artista, la cual lo construía como un héroe de la modernidad, sin clase, universal y ligado siempre a la idea de la genialidad.

Griselda Pollock describe el concepto de artista que el feminismo critica claramente: “Los hombres de las etnias y clases privilegiadas se convierten en “artistas”, precisamente por haber negado a los otros: las mujeres artistas, los artistas negros (...) Son marcados como no artistas porque su identidad artística es calificada como adjetivo” (2016:104) Una parte del proyecto feminista consiste en deconstruir el carácter mítico del artista.

Es así que una crítica sobre asuntos de género comienza a comprender las estructuras que sostienen esta discriminación. Por ejemplo, el feminismo en el arte (así como en los campos académicos y de lucha social) se ha encargado de denunciar cómo la institución artística se construyó con base en discursos que la volvieron exclusiva y excluyente.

Con base en estas críticas, se dio la posibilidad de una reorientación radical del arte como mito, consumo o entretenimiento, al arte como provocación de pensamiento por medios como el afecto, humor, inteligencia y participaciones creativas. (Pollock: 2016: 105) De pronto, el arte ya no se trataba de *objetos*, sino de *prácticas* que no podían separarse, tanto en la creación como en el estudio, de los contextos en los que se crearon. Se podría decir incluso que, en este momento, la historia del arte se reconcilia con la vida “real” y cotidiana.

Este cambio en el pensamiento no sólo da pie, como ya se mencionó, a prácticas como el arte relacional e incluso el conceptual, sino que, para subsistiera en la práctica, las feministas necesariamente tuvieron que generar redes de apoyo mutuo para fortalecer y visibilizar su trabajo propio y el de las demás. Comenzaron

a surgir los “colectivos” porque el mundo masculino del arte no las reconocía.

Gargallo anota la importancia de las creaciones de los colectivos de mujeres en el arte: “No me atrevería a decir que el surgimiento de los grupos en la década de 1970 fue un parteaguas en la historia del arte, pero impulsó la libertad de decir, de unir paleta y narrativa, y propició una aceptación paulatina de tendencias ajenas a las de escuelas consagradas que, de tan vistas, se habían convertido en una norma del gusto.”<sup>26</sup>

Una vez reconocido el trabajo de las mujeres, el proyecto feminista tuvo como objetivo desnaturalizar la idea de la representación de lo “femenino” en el arte, lo cual se asocia a las ideas de “delicadeza”, “sensibilidad”, “temas de intimidad” como características inherentes a cualquier producción femenina. (Malosetti: 2015:12)

Estos ejemplos brevemente expuestos describen apenas las grandes implicaciones del movimiento feminista en el arte. Cabe mencionar que, a pesar de que este se trata, contrario a lo que muchos piensan, de más que incluir el trabajo de mujeres a las categorías y métodos ya existentes en el mundo del arte, ese trabajo de visibilización de la producción femenina también es importante porque nos hace conscientes de cómo se ha escrito la historia del arte. Es decir, al exponerlos se da cuenta de los silencios, las exclusiones, la violencia y los prejuicios hacia el trabajo de las mujeres; revela en sí cómo es que se ha creado el mismo concepto de arte y artista; resulta vital para comenzar a pensarlos.

Para evitar caer en los mismos comportamientos que terminan por mitificar, mecanizar y dogmatizar los movimientos, me parece pertinente terminar con la propuesta de no pensar:

---

<sup>26</sup> No se tienen los datos exactos de la fecha de publicación del documento, pero el contenido está disponible en [https://francescagargallo.wordpress.com/ensayos/critica-de-artes/mujeres-en-el-arte/#\\_ftn1](https://francescagargallo.wordpress.com/ensayos/critica-de-artes/mujeres-en-el-arte/#_ftn1) (Consultado en: 04/03/17)

“en una historia feminista del arte sino en una intervención feminista en las historias del arte. No provenimos de otra disciplina (...) no hablamos de una <<nueva historia del arte>> cuyo objetivo es hacer mejoras, actualizar lo viejo según las modas intelectuales del presente o crear una nueva sopa teórica. La problemática feminista en este campo en particular de lo social toma forma en el terreno en el cual luchamos, las representaciones visuales y sus prácticas”. (Pollock: 2015:50)

### 3.2.2 ARTE FEMINISTA EN MÉXICO

En pos de enfocar aún más la mirada sobre el contexto en el que *Tejiendo Cómplices* es desarrollado, es imprescindible tomar en cuenta que las intervenciones del feminismo en el arte que se estudiaron en la sección pasada, son producto de investigaciones que estudian el tema y sus consecuencias principalmente en Europa Occidental, al igual que su tradición de la historia del arte.

Pero, teniendo en cuenta la importancia que tiene el marco contextual en el que se desarrolla cualquier acción para poder comprender mejor su naturaleza, no debemos dejar de preguntarnos qué sucedía en México. ¿Cuál era la relación de las mujeres con el arte? ¿De qué manera aparece el feminismo? En caso de que haya aparecido como una influencia externa, ¿qué características particulares desarrolla?

A consecuencia del colonialismo, las prácticas artísticas en México y los modos en los que la institución del arte estaba construida y constituida respondían a la tradición patriarcal que hemos expuesto previamente, así como a lo que se denomina como “entronque patriarcal”<sup>27</sup>. La primera actividad que se ha rastreado en este trabajo que relaciona y se enfoca específicamente en un grupo de mujeres

---

<sup>27</sup> El entronque patriarcal es un concepto del feminismo comunitario de Bolivia que hace referencia a la construcción de un patriarcado que se define en nuestra-América a partir de la mezcla del patriarcado occidental en la ideología de los conquistadores europeos, y de las propias conductas patriarcales de los pueblos originarios.

y sus trabajos como artistas dentro de la institución del arte, ocurre en la Ciudad de México en 1953 en el Salón de la Plástica Mexicana<sup>28</sup>. En este recinto se organiza la Primera Exposición Colectiva de Artistas Mexicanas, la cual incluía el trabajo de poco más de diez mujeres.

A pesar de que la exposición no tuviera un enfoque feminista ni que ninguna artista se autoproclamara como tal, con esta las mujeres “afirmaron sin remedo que existían y producían no sólo un arte propio sino el lugar social de la afirmación de un mundo bisexuado con sus contenidos plásticos y sus interpretaciones estéticas”. (Gargallo: 2013:9)

No fue sino hasta 1970 cuando, a partir del mismo espíritu de las insurrecciones sociales mundiales del año 68 -basado en críticas colectivas anti sistémicas que cuestionaron los modos de producción alienantes, la repartición de la riqueza y los roles sociales conservadores- que devinieron entre otras cosas, en un movimiento de liberación sexual, que la presencia del movimiento feminista aparece a nivel global.

Las artistas que luchaban por la equidad de género y que utilizaban el arte para visibilizar la violencia y la opresión de las que eran víctimas como consecuencia del sistema patriarcal, no fueron bien recibidas en un principio por las feministas académicas ni activistas:

“La producción de arte, es decir de objetos y de expresiones sensibles que actúan en la percepción de la gente que accede a ellas, al no reportar ganancias políticas inmediatas ni explicitar necesariamente un discurso de clases, fue marginado desde la década de 1970 por un feminismo activista y universitario de impronta sociológica, que abandonó a su suerte la transformación profunda de las pautas de relación entre mujeres y entre mujeres y hombres y la construcción simbólica que inscriben en la cultura”. (Gargallo: 2013:3)

---

<sup>28</sup> El Salón de la Plástica Mexicana es un espacio que se inaugura en 1949 en la zona central de la Ciudad de México, el cual está dedicado a la difusión del arte mexicano contemporáneo. Es una dependencia del Instituto Nacional de Bellas Artes.

A pesar de este desencuentro, como es común que suceda en los movimientos sociales, en los años setenta había varias artistas trabajando con temáticas feministas, como Maris Bustamante, Mónica Mayer y Magali Lara, por nombrar a algunas de las figuras más representativas de este momento del movimiento. Sin embargo, incluso al campo artístico en el que estudiaron, trabajaban y pertenecían, le costó trabajo también integrar y estudiar sus creaciones desde la crítica y teoría del arte.

“En los ochenta hubo tres grupos de arte feminista: Polvo de Gallina Negra, Tlacuilas y Retrateras, y Bio-arte, pero nos falta estudiar las propuestas artísticas que surgen desde el feminismo y que en su momento sólo se consideraron como activismo, pero que hoy habría que reivindicar desde el arte” (Helguera: 2016:162)

En palabras de Mónica Mayer (1987: 37), este fenómeno se debió a que lo que ahora denominamos como performance o arte-acción, no figuraba en la teoría del arte, lo que dificultaba que se pudiera estudiar y causara que no fuera reconocido por la institución artística. Sin embargo, más allá de esta serie de sucesos, habría que resaltar la importancia del feminismo en el desarrollo y promoción del arte-acción.

Pero, ¿Por qué el feminismo encontró específicamente en el performance una plataforma expresiva? Al ser una práctica poco estudiada, el performance escapaba aún del control y de las estructuras dominantes de la estética canónica del arte. Por otro lado, por sus propias características, el performance no opera bajo modos de producción jerarquizados, ya que no necesariamente hay quien lo dirija y, por tanto, la representación de los cuerpos que se exponen depende del discurso del propio artista.

Según Josefina Alcázar, “el performance es un género que permite a las artistas buscar una definición de su cuerpo y su sexualidad sin tener que pasar por el tamiz de la mirada masculina. Al tomar elementos de la vida cotidiana como

material de su trabajo, el performance permite que las artistas exploren su problemática personal, política, económica y social” (Cit. en Gargallo: 2008:10)

Mónica Mayer, por su lado, al recordar su experiencia en el performance a partir de ideas feministas menciona que “A las artistas feministas nos gustaba mucho el performance porque era un género artístico que no estaba viciado por los cánones estéticos impuestos por la cultura patriarcal y porque aunque uno no lo quisiera, en esta forma artística el género siempre es un tema implícito (Mayer: <http://www.pintomiraya.com/pmr/performance-2>: 3)

Entonces se puede decir que el arte le debe en gran medida al feminismo no sólo el desarrollo del performance, sino una manera de pensar el arte en el que, al derrocar los mitos sobre el artista, se vuelve posible humanizar el trabajo artístico, en donde lo íntimo y lo cotidiano comienza a tener cabida y generar otros medios y plataformas a partir de las cuales enunciarse de una manera mucho más subjetiva. En otras palabras, la máxima feminista “lo personal es político” logra materializarse dentro del campo del arte. También es importante mencionar que esta intervención feminista, influenciada como vimos por las luchas estudiantiles, así como de la abertura de las artes visuales, incorpora el trabajo en grupo, el cual se puede valorar no sólo por su modo de producción en sí, sino que resulta fundamental para el acompañamiento y el soporte de los trabajos de las artistas.

En ese sentido, el trabajo basado en relaciones de complicidad resulta fundamental, incluso desde un punto de vista meramente político, pues no hay que olvidar que las décadas de los setenta y ochenta están marcadas por las intervenciones militares en toda América Latina. “(...) una (artista) con otra se convertían en voz, en propuesta de denuncia de la represión, las dictaduras y la censura que, si bien afectaban a toda América Latina, se encarnizaban contra las mujeres que no aceptaban liderazgos masculinos, jerarquías sociales o modelos estéticos. (Gargallo: <https://francescagargallo.wordpress.com/ensayos/critica-de-artes/mujeres-en-el->

arte/#\_ftn1: 4)

En el mismo artículo, después de su recorrido a través de la historia del arte feminista en México, Gargallo menciona que “cree” que solamente el colectivo La ira del Silencio sigue siendo un grupo de pintoras articulado por la idea de que el arte puede ser, asimismo, un instrumento de autoconciencia y de reflexión acerca de temas que conciernen a las mujeres, su fuerza y la represión a la que están siempre expuestas (15). Sin embargo, habría que pensar que, desde entonces, las prácticas artísticas que trabajan a partir de discursos e ideologías feministas se han diversificado y se han “expandido”, trascendiendo las artes visuales, y abriendo un marco de pensamiento crítico que se encarga de desarrollar herramientas para estudiar, sistematizar y analizar las intervenciones feministas en el arte, las cuales evolucionan día a día en México.

### **3.2.3 MÓNICA MAYER Y EL TENDEDERO**

Finalmente, el hablar de la genealogía inmediata que se da surgimiento al estudio de caso en cuestión, Tejiendo Cómplices, implica reconocer que la pieza surge a partir de la obra de Mónica Mayer “El tendadero” (dentro del contexto de la exposición *retrocolectiva* que se le hizo en el Museo de Arte Contemporáneo de la UNAM), así como de los encuentros con la artista en el taller que derivó de la exposición, el cual también fue facilitado por la UNAM y se llamó también: El Tendadero -homónimo a una de sus piezas más características-.

Mónica Mayer (1954, D.F.) es considerada como una de las pioneras del performance y del arte digital en México, así como precursora del arte feminista en América Latina, como hemos visto. Estudió Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM y una maestría en sociología del arte en Goddard College. Francesca Gargallo la describe como: “(...) rescatadora del significado feminista y de la historia mujeril de las artistas plásticas de su generación y

subsiguientes ante la falta de interés de las estudiosas feministas en la acción visual que transgrede los límites de los cuerpos generizados por el patriarcado y la cultura de opresión que producen”. (2013: 26)

Como estudiante, a partir de una iniciativa escolar, participó en la exposición Nuevas Tendencias, en marzo de 1978 en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México. Para esta exposición realizó *El tendedero*:

La pieza consistió en pedirles a mujeres de distintas clases, edades y profesiones que respondieran a la pregunta *Como mujer, lo que más detesto de la ciudad es*: en unas pequeñas papeletas rosas. Después las coloqué en el museo en un tendedero del mismo color que medía tres metros de largo por dos de alto. En ese momento, gran parte de las respuestas giraron en torno a la violencia sexual en las calles y en los servicios de transporte público. En el museo sucedió una cosa curiosa: las mujeres que visitaban la muestra se sumaron de manera espontánea: a pesar de ser un museo, tomaban las papeletas y agregaban su respuesta en la parte de atrás o en cualquier pedacito de papel que quedara. La hicieron suya.

(...) Esta pieza es importante para mí por tres razones.

De entrada, es mi primera obra conceptual. A partir de ella empiezo a pensar en formatos que incluyen un elemento de acción como lo fue en este caso salir a buscar las respuestas de las mujeres y de instalación. Es mi primera experiencia con una obra que incluye la participación.

Por otro lado, aunque ya para entonces en general mis trabajos tenían un contenido feminista, es el primero que hago que se acerca más a lo que hoy conocemos como activismo y termina siendo una pieza de denuncia en la que claramente lo personal se vuelve político.

Por último, *El tendedero* es una pieza que se ha mantenido viva solita y me piden que la presente con frecuencia. Esto me ha enfrentado, de entrada, a plantear cuando y porqué acepto presentarla. También pensar en qué ocasiones es congruente que se presente simplemente como documentación o cuándo y cómo es importante reactivarla. (Mayer: 2015: 2-6)

Terminando sus estudios de licenciatura, en 1979 viajó a Los Ángeles, California para participar en el proyecto *Making it Safe* de Suzanne Lacy.<sup>29</sup> Mayer cuenta de esa experiencia:

Desde mi llegada un año antes al Woman’s Building, la mítica escuela de arte

---

<sup>29</sup> Más información disponible en <http://www.suzannelacy.com/making-it-safe-1979/> (Consultado el 7/3/2017)

feminista, había procurado trabajar cerca de Lacy, cuya propuesta me interesaba por plantear un arte de denuncia basado en el performance y con una clara conciencia del uso de los medios masivos. Eso que hoy llamamos *artivismo*. Por lo mismo, le pedí que fuera mi asesora para la tesis de maestría y me acerqué a los proyectos que estaba realizando en ese momento. Lo que no sabía al empezar a trabajar en *Making it Safe* es que cambiaría mi concepción del arte.

(...) *Making it Safe* pretendía utilizar el arte para reducir los niveles de violencia hacia las mujeres en la comunidad de Ocean Park. Lacy convocó a un grupo de cómplices para el proyecto y me uní desde el principio.

(...) *Making it Safe* era lo que Lacy llamaba un “non audience oriented performance”. Hoy quizá los definiríamos como práctica social o arte relacional, pero en ese momento no existían los términos. Como yo lo entendí, estas obras consistían en realizar acciones sobre el tejido social que podían incluir elementos muy diversos y desarrollarse, como en este caso, a lo largo de varios meses.

(...) Si bien el *Making it Safe* fue una pieza de Lacy en la que otras colaboramos, también hubo espacios para realizar nuestras propias obras, como la exposición.

A finales del 78 yo había presentado la versión original de *El tendadero* en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México y me había sorprendido tanto el entusiasmo con el que respondieron las mujeres a la pregunta de lo que más detestaban de la ciudad, que decidí hacer una nueva versión de la pieza. El término “reactivar” ni siquiera estaba dentro de mi vocabulario.

En este tendadero, mis preguntas, como el proyecto, giraron en torno a la percepción de seguridad e inseguridad de las habitantes de Ocean Park en su comunidad y sus propuestas para sentirse más seguras.

En este caso, el tendadero fue más sencillo que el del MAM porque lo monté en varios puntos en la calle a manera de acción y la cantidad de transeúntes no requería más que de un cordón y pinzas. Finalmente las presenté en la biblioteca local.

(...) al igual que con el primer tendadero, me quedó claro que esta forma tradicionalmente femenina, era una buena herramienta para comunicarme con otras mujeres para hablar de una violencia de género que muchas padecíamos y, además, eran muy atractivas”. (Mayer: 2015: 1, 3-11)

Estas citas resultan importantes por varias cuestiones. En primer lugar: por su valor histórico. A través de este relato podemos ver de manera concreta cómo las expresiones artísticas, respondiendo a contextos y necesidades inmediatas, siempre se adelantarán a la academia en cuanto a crear definiciones para estudiar el fenómeno. En ese sentido, el texto tiene la cualidad de acercar estas prácticas y las artistas a la vida cotidiana, lejos de la mitificación de “obra” y “artista” que se sigue manteniendo hasta nuestros días, y que lo hace al igual que lo intentaban las propias prácticas creativas que describe.

También resulta una referencia fundamental para estudiar el trabajo de Mónica porque son memorias directas escritas por la misma artista, que plasman no solamente un periodo de transición y evolución de su obra, sino que describe los procesos creativos, con sus inherentes cuestionamientos constantes sobre la vida, el arte y el feminismo, que caracterizan su trabajo.

En el 2016 (del seis de febrero al 31 de julio), el Museo Universitario Arte Contemporáneo presentó la exposición *Si tiene dudas...pregunte. Una exposición retrocolectiva de Mónica Mayer*, curada por Karen Cordero Reiman, la cual fue la primera retrospectiva de la artista. La muestra estaba incorporada por

“una amplia gama de producción, tanto individual como en colaboración con otros artistas y diversos públicos (...), y replanteará aspectos medulares de la lectura del arte contemporáneo mexicano a partir de su consideración. Abarcará obra bidimensional (pintura, dibujo, grabado, medios mixtos), obra tridimensional y conceptual (instalaciones interactivas, objetos que forman parte o son producto de actividades de performance y acción social), fotografía, video, obra sonora, artefactos, documentos y publicaciones. (...) También se plantea la reactivación de algunas piezas conceptuales, subrayando su continuada pertinencia, así como la realización de actividades performativas en las salas del museo y en otros ámbitos de la ciudad, durante la muestra. (<http://muac.unam.mx/expo-detalle-110-Si-tiene-dudas...-pregunte>. (7/03/2017))

Como se menciona en la descripción de la exposición, esta estaba integrada por “instalaciones interactivas”. Una de ellas fue El Tendedero, que, como siempre que Mónica la “reactiva”, cambia al estar inserta en un tiempo-espacio (contexto) distinto. La *reactivación* incluyó la recopilación y exhibición de documentación de los tendederos anteriores, el que se presentó en la exposición, la presentación de la investigación de Mayer sobre proyectos que tocan la temática de arte y acoso sexual, así como la impartición de un taller a cargo de la artista<sup>30</sup>.

Debido al interés constante de Mayer y Cordero por mantener una relación directa con los espectadores, de manera simultánea y complementaria a la exposición, se abrieron espacios de difusión y educativos como conferencias, pláticas; así como la realización de performances y la creación del taller mencionado.<sup>31</sup>

### 3.3 TEJIENDO CÓMPLICES

A finales de noviembre del 2015 se hizo una primera reunión con las que serían integrantes del taller El Tendedero. Esa sesión estuvo coordinada por Mayer y Cordero, quienes brevemente relataron la historia de los tendederos a través de los años y sobre sus planes e ideas para el taller: un espacio en el que se podría reunir información e invitar a colectivos activistas feministas para reflexionar sobre el acoso sexual callejero y, a partir de las experiencias a lo largo del taller, propusieron que se decidiera en colectivo qué acción o qué propuesta concreta se trabajaría para cerrar el taller.

Como primera tarea, Mónica repartió a cada una varias copias de hojas rosas con las preguntas: ¿Cuándo fue la primera vez que te acosaron?, ¿Cuál es tu experiencia de acoso más reciente?, ¿Te han acosado en la escuela o

---

<sup>30</sup> En el anexo se encuentra la imagen que el MUAC distribuyó en redes a manera de convocatoria.

<sup>31</sup> Más información en el texto Mayer, Mónica. *De arte y pedagogía en una exposición feminista*. 2017.

Disponibile en <http://pregunte.pintomiraya.com/index.php/eventos-educativos/conferencias/item/99-de-arte-y-pedagogia-en-una-exposicion-feminista>. Consultado (7/03/2017)

universidad? y ¿Qué has hecho o harías contra el acoso?, con el fin de reunir la mayor cantidad de respuestas con conocidas nuestras.<sup>32</sup>

Con el paso de las sesiones, el grupo se redujo considerablemente. De las cincuenta personas que éramos ese primer día, quedamos alrededor de diez, cosa que facilita la comunicación entre cada una de nosotras. Y ahí es donde radica la importancia del taller para mí, que más que un taller, es un círculo de estudio acerca del acoso sexual callejero en donde abundan la reflexión personal y colectiva, los cuestionamientos, la confianza para abrir experiencias personales para profundizar, ver el problema desde distintos puntos de vista y abrir la posibilidad de tomar acción en contra del acoso (...) es pertinente porque, a partir de la comunión surge el empoderamiento para enunciar las ideas y tomar acción; así como la esperanza de que el acoso sexual puede tener un fin. (Guerrero: 4: 2016)

La dinámica que se generó en el taller, la cual estaba basada en hablar a partir de la experiencia y en reflexionar de manera colectiva, abrió la posibilidad de pensar en un proyecto como Tejiendo Cómplices, el cual fue producto de la propuesta de Mónica Mayer para las participantes del taller, la cual consistía en presentar un proyecto de cualquier tipo, personal o colectivo, sobre el acoso sexual callejero, que sería trabajado entre todas las participantes en el tiempo restante del taller.

Así, en ese contexto, Tejiendo Cómplices se construye pensando en diversas preguntas que nacieron de las distintas experiencias vividas a lo largo de todo el proceso de trabajo con Mónica Mayer y las compañeras que formaban parte de ese espacio de reflexión. Algunas de esas preguntas fueron:

¿Cómo generar una relación íntima como la que se vive y comparte con el otro cuando se le pide que responda las preguntas de la pieza El tendedero? ¿Cómo entablar una acción comunitaria a largo plazo en contra del acoso sexual callejero a partir de un dispositivo efímero y teatral? ¿Es posible?

---

<sup>32</sup> Estas hojas serían las que ayudarían a construir la reactivación de la pieza El Tendedero, la cual formó parte de la exposición Si tiene dudas, pregunte en el MUAC.

### **3.3.1 DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO**

Tejiendo Cómplices es una iniciativa artística y activista propuesta por Sara Guerrero Alfaro, egresada del Centro Universitario de Teatro de la UNAM e integrante del colectivo autónomo Pluriversidades Feministas, que busca denunciar el acoso sexual callejero de forma colectiva por medio de la activación de vínculos sociales invisibilizados entre las mujeres en la vida cotidiana, como la empatía, la cooperación, el cuidado, entre otros. El objetivo es que tanto la víctima de acoso como los testigos asuman el papel determinante que cada uno juega para frenar este tipo de violencia.

El proyecto en cuestión se desarrolla a partir de la creencia de que la sensación de acompañamiento, de complicidad, es fundamental para empoderarnos y ACTUAR en contra del acoso, en contra de la indiferencia al otro.

Tejiendo Cómplices, ante todo, trabaja con un discurso que apuesta por la creación de relaciones íntimas, -lo personal es político- haciendo hincapié de que se toma distancia de los señalamientos agresivos en contra de los agresores. De esta manera, se suma a las propuestas prácticas que se revisitaron en los capítulos anteriores del presente trabajo para acabar con el acoso sexual sin perder de vista que a su vez busca generar relaciones, activar vínculos y crear complicidades.

Esta iniciativa funciona por medio de dos dispositivos de encuentro. El primero sucede por medio de una carta que se reparte o “abandona” aleatoriamente en un espacio público con el propósito de que sea recogida y leída. La redacción de dicha carta comienza con un lenguaje íntimo y familiar, con el que se comparte un mensaje creado a partir de una serie de experiencias personales relacionadas con el acoso sexual: busca la empatía y el reconocimiento del acoso como un acto agresivo con el que la mayoría de las mujeres se relaciona en su andar cotidiano y el cual debe dejar de ser normalizado. Se invita a la lectora a que le pase la carta

a otra mujer, dejando manifiesto que hay que señalar el acoso sexual cuando se suscite, aunque la mujer que resulte agredida en el momento, le sea desconocida. En ese sentido, se promueve un pensamiento con miras a un bienestar colectivo.

El segundo dispositivo del proyecto es una experiencia presencial la cual consiste en que las personas que activan la estructura de la pieza intervengan el espacio público para entablar comunicación con interlocutoras elegidas para poder compartir un discurso que, con la misma lógica que el de la carta, resalta las opiniones y experiencias individuales que se viven a partir de ser víctima constante del acoso sexual callejero. De esta manera, se establece una relación basada primero en la identificación de un factor común entre dos desconocidas y luego, a partir de esto, en la complicidad. Esto se ve reflejado en el momento final de este segundo dispositivo en el que se le pregunta a la interlocutora si defendería a quien en ese momento está activando el dispositivo.

### **3.3.2 ANÁLISIS**

#### **TEJIENDO CÓMPLICES EN EL CAMPO ARTÍSTICO**

La primera pregunta que surge a partir de la descripción general de cómo opera el caso a estudiar, es ¿Por qué Tejiendo Cómplices se categoriza como expresión artística y por qué el enfoque de esta investigación lo estudia como tal?

Si bien la intención al intentar responder esta pregunta no es llegar a una definición concreta de lo que el arte es, sí es aclarar cómo el proyecto puede analizarse a partir de los estudios teatrales.

De acuerdo a lo establecido en el marco conceptual en el primer capítulo, Tejiendo Cómplices se puede definir como un dispositivo teatral explicado a partir de las teorías sobre la escena expandida puesto que, en un principio fundamental, las relaciones que propicia entre quien activa y lleva a cabo la pieza y la

interlocutora elegida como público, requieren de un “actuar para ser comprendidos”. Aunado a esto, Tejiendo Cómplices toma la dimensión de obra al quedar dicha relación inmersa en y dependiente de una estructura que crea una convención, que dicta qué tipo de relación es, qué posibilidades de interacción pueden devenir a partir de los encuentros.

El público, a partir de actos de cooperación, hace la obra con el artista con base en su subjetividad, manifestándose en modos específicos de respuesta. En otras palabras, Tejiendo Cómplices es un fenómeno teatral que irrumpe la cotidianidad para hacer visibles problemáticas sociales y se construye siempre en el momento de la acción y a partir de la subjetividad de los implicados.

En ese sentido, el papel del artista es necesario en un primer momento para que el dispositivo de encuentro pueda construirse tal y como se ha descrito. Sin embargo, una vez planteada la estructura, cuando la convención ha sido propuesta por el que activa la pieza, el artista pierde el control total de la producción de la obra, para que este proceso se comience a dar a partir del diálogo.

El papel del espectador en este caso es fundamental no sólo por ser parte del diálogo que dirige y moldea la obra cada vez, sino porque Tejiendo Cómplices plantea la construcción de una red de complicidad en la que las mujeres se puedan respaldar la una a la otra en situaciones de acoso sexual callejero. Esto quiere decir que la participación tanto del público como de quien activa la obra, es lo que determinará la eficiencia que la campaña pueda tener en términos sociales.

La valoración de los procesos y relaciones sociales que la obra propicia, antes que la valoración de la estética como objeto artístico terminado, así como la relación horizontal entre artista y público, son ejemplos de cómo es que Tejiendo Cómplices trasciende al campo social y se inmersa en la vida, lo que hace que coincida con los principios de lo que hemos definido previamente como arte

participativo, arte público y arte activista.

Otro factor imprescindible de los estudios teatrales que es importante destacar a partir de la dinámica que propone Tejiendo Cómplices, es la representación. Si bien hemos visto que este concepto no necesariamente hace referencia a las acciones miméticas, sí tiene la función de mostrar y hacer presente algo que se encontraba escindido.

En este caso, se hacen presentes las relaciones sociales que existen entre dos personas en el contexto definido, invisibilizadas por la violencia que conlleva al aislamiento y a la individualización; también se hace presente la violencia de género y se intenta sacarla de la normalización. Estas representaciones pueden desembocar en una toma de consciencia sobre cómo las mujeres están siendo definidas en actos y no-actos basados en representaciones hegemónicas. Se abre la posibilidad de que las mujeres que participan en el dispositivo se pregunten: ¿Cómo queremos representarnos? En otras palabras, se pone en marcha un ejercicio para recobrar la autonomía, de tal manera que se pueda crear otro tipo de organización y enunciación, y desde ahí exponer las distintas posturas de las mujeres frente al acoso sexual, tanto de manera individual como colectiva.

## TEJIENDO CÓMPLICES EN EL CAMPO SOCIAL

Hasta ahora, se ha establecido que Tejiendo Cómplices es una pieza artística que trasciende hacia el ámbito social y se interesa particularmente por la creación de relaciones y vínculos que puedan generar complicidades para la transformación del papel pasivo y victimizado de las mujeres frente a la normalización del acoso sexual en la Ciudad de México. Pero, ¿A qué comunidad está dirigido el proyecto? ¿Tejiendo Cómplices crea comunidad?

Con anterioridad se planteó que la comunidad comenzaba a surgir cuando se tenía consciencia de la relación entre uno mismo y el otro. Cada contexto social

determina qué tipo de relación y qué actos se desarrollan en él, sin embargo, las definiciones de comunidad que nos interesaron más para ser utilizados como referentes en el presente trabajo, proponían una relación equitativa, cooperativa, en constante cambio y construida a partir del diálogo.

Todos esos factores son necesarios para que la intervención al espacio público de Tejiendo Cómplices pueda tener cabida de manera eficiente en términos comunicativos y constructivos.

Tejiendo Cómplices está dirigido únicamente al sector social denominado “femenino”<sup>33</sup> y vincula a varias de sus miembros, a través de una convención artístico-social, de tal manera que se comience a pensar en las otras mujeres, lo se tiene en común con ellas, lo que se puede lograr si se actúa en colectivo. Es decir, Tejiendo Cómplices es un dispositivo teatral que crea una comunidad a partir de la identificación, empatía, y demás afectos que actúan siempre en relación con la complicidad.

En este caso en particular, no se puede hablar de una cronología que especifique si la complicidad es previa a la comunidad o viceversa. Suceden de manera simultánea.

Una pregunta surge a partir de lo estipulado: ¿Por qué este proyecto va dirigido solamente a las mujeres si el acoso sexual incluye a ambos sexos?

Una de las particularidades de Tejiendo Cómplices recae en el público objetivo al que va dirigido: las mujeres. Si pensamos en las acciones y performances en contra del acoso sexual hacia las mujeres que tuvieron cabida en la Ciudad de México durante el 2016, los cuales fueron ya brevemente expuestos, podemos

---

<sup>33</sup> Al hacer esta aseveración es importante mencionar que conscientemente se está hablando de un sector femenino determinado por un pensamiento de género binario y hegemónico, el cual separa a partir de su sexo a las mujeres de los hombres, ya que es el que rige la mayoría de las conductas machistas y sus violencias como es el caso del acoso sexual callejero.

darnos cuenta de que fueron campañas dirigidas a los hombres o a la sociedad en general.

Sin embargo, Tejiendo Cómplices decide relacionarse específicamente con las mujeres. Esta decisión connota implicaciones importantes. Por ejemplo, el hecho de que las mujeres creen una red de complicidad entre sí para acabar con una violencia que las oprime puede interpretarse como un acto de resistencia y autonomía de género: las mujeres no dependen de la ayuda del otro sexo ni de instituciones para frenar o hacer consciencia sobre el acoso sexual. Tejiendo Cómplices propone a las mujeres defenderse como comunidad a través de acciones que, tras la opresión violenta de género en la que se vive, son vistas como un empoderamiento.

Por otro lado, para que se pueda llevar a cabo este dispositivo teatral de manera eficiente y pueda lograr crear relaciones sensibles como la identificación y la simpatía, las mujeres que son receptoras del mensaje encontrado tanto en la carta<sup>34</sup> como en el discurso de la intervención a los espacios públicos, necesariamente pasan por un estado de reflexión que incluye el hacer memoria y tomar consciencia de la violencia de la que ha sido víctima o no. En ese sentido, se puede decir que Tejiendo Cómplices también abre un espacio importante para el autoconocimiento, el cual es plataforma esencial para dimensionar situaciones, tomar posturas, exigir respeto, defender derechos e incluso es el principio para poder pensar en el otro: a partir del yo. Y viceversa. (sic)

Si todas estas posibilidades tienen cabida a partir de la experiencia personal, específicamente hablando sobre el acoso sexual callejero, ¿Qué tipo de repercusiones pueden tener las acciones basadas en la complicidad?

Se ha expuesto ya que la complicidad, como alianza sensible y colectiva, tiene repercusiones en la subjetividad y propicia un empoderamiento para nombrar

---

<sup>34</sup> El texto íntegro de la carta que utiliza Tejiendo Cómplices está disponible en la sección de Anexos.

situaciones que la sociedad se ha propuesto escamotear. Confrontar el silencio en torno a las violencias sexuales de género y nombrar es el primer paso para relacionarnos con otros y vislumbrar y planear posibles soluciones al problema.

El aspecto sensible de la complicidad es fundamental para tratar con temas de violencia pues fomenta relaciones afectivas y de cuidado que trabajan fungiendo como un apoyo a los estados emocionales y sentimentales entre mujeres que han sido víctimas de violencia sexual.

Este apoyo, que es en este contexto equiparable a la sororidad, promueve la convivencia sobre la supervivencia, lo que podría repercutir en la mejora de la estima social dentro de la comunidad de mujeres. En otras palabras, las relaciones que se entablan a través de la complicidad en el marco del acoso sexual callejero, que tiende a objetualizar a las mujeres, a degradarlas y oprimirlas física y emocionalmente, es un medio para dignificarlas. Esta dignificación trasciende lo personal e implica a todos con los que se mantiene alguna relación. Es decir, las acciones a partir de la red de complicidad que Tejiendo Cómplices propone, podrían cambiar el papel social de las mujeres al reconocerlas como seres sociales activos y políticos.

A partir de principios y objetivos como este, es que resulta posible considerar Tejiendo Cómplices como un proyecto feminista. Por un lado, en términos ideológicos, la retórica y organización del discurso de la pieza en general fungen como crítica al sistema patriarcal que propicia la violencia de género. Por otro lado, lo ya expuesto respecto a la búsqueda por empoderar a las mujeres, por dignificarlas en un contexto machista, así como considerarlas independientes, son objetivos con los que la lucha feminista ha trabajado en sus distintos contextos y formas.

Tejiendo Cómplices es un ejemplo de feminismo dentro del campo del arte por responder a las críticas feministas a la Historia del arte occidental con respecto al

papel del artista como ser masculino, universal y mítico, al ser una pieza que inicia como propuesta de Sara Guerrero, pero que después escapa, se trabaja y desarrolla necesariamente de forma colectiva. Podríamos decir que incluso el hecho de que Tejiendo Cómplices pondere las relaciones con las espectadoras, cualquiera que éstas sean, sobre los resultados y resoluciones estéticas, es un principio que también se hereda de las artistas feministas que trabajaron, por mencionar un ejemplo, con el *performance art*.

## TEJIENDO CÓMPLICES EN SU CONTEXTO SOCIAL

Se ha hablado de manera general de las condiciones sociales en las que se manifiesta el acoso sexual en la Ciudad de México en el año 2016, cómo se promueven campañas institucionales y de ONG's para trabajar sobre el tema y erradicarlo, así como de la recepción que estas tienen de parte de la ciudadanía.

En un marco contextual social en el que se puede detectar violencia de parte del estado al no responder responsablemente a las problemáticas de violencia de género, campañas separatistas y algunas otras agresivas, y respuestas irónicas, incrédulas y, en ciertos casos, cargadas de amenazas de asesinato hacia las mujeres y colectivos que denuncian el acoso sexual, Tejiendo Cómplices es una propuesta que apuesta por lenguaje y acciones basadas en los afectos y cuidados. De esta manera sostiene una postura en contra de la violencia al no dirigirse agresivamente a los hombres acosadores en su discurso, sino que resalta los valores afectivos que pueden resultar de la complicidad entre mujeres como posibilidad ante tales agresiones. Esta decisión incluso responde a consideraciones sobre la seguridad de tanto las que accionan la pieza, como de las que conforman la red de cómplices.

Esta postura en contra del discurso violento es fundamental para comprender la importancia y pertinencia de Tejiendo Cómplices dentro de su contexto social, el cual está cargado de violencia desde la última década, causando una división

dañina en el tejido social a lo largo de todo el país. La corrupción, la impunidad del estado, la guerra contra el narcotráfico y en contra de aquellos que defienden derechos sociales, entre otras causas, han impregnado de miedo a la sociedad, a partir de una cultura que promueve el terror por medio de los medios masivos de comunicación.

Algunas implicaciones de esto son la desconfianza en el otro, la individualización y una inversión de valores que repercuten en las comunidades y dificultan procesos en los que la complicidad pueda tener cabida.

Tejiendo Cómplices, en ese sentido, es un dispositivo teatral feminista que tiene como objetivo no solamente luchar en contra del acoso sexual callejero, sino que también regenerar el tejido social a partir de la visibilización de formas de relación inherentes al ser humano y basadas en los valores que devienen de la complicidad. En otras palabras, de manera paralela al trabajo sobre el acoso sexual y la violencia de género, se hace un trabajo sobre la comunidad a través del re-descubrimiento de las posibilidades del encuentro con la otredad.

### **3.3.3 LA CARTA**

Como se mencionó en la descripción del proyecto, una de las variantes del mismo utiliza una carta, eso es, un texto escrito que reviste características literarias.<sup>35</sup> Dicha carta se distribuye aleatoriamente en lugares recorridos, en espera de que alguien la recoja, o simplemente se entrega de mano en mano a mujeres.

Esta carta es un medio fundamental para comprender cómo es que Tejiendo Cómplices crea complicidad a través de su discurso.

La carta inicia hablando de manera directa y familiar a la lectora, en un tono de

---

<sup>35</sup> La carta íntegra se encuentra en la sección de anexos.

confesión y vulnerabilidad al exponer sensaciones y sentimientos subjetivos que produce el acoso sexual. Así, logra crear una atmósfera que logra establecer cierta intimidad afectiva. Que la lectora tenga la sensación de haber sido elegida para que otra le confiara su sentir, crea cierto grado de interés para seguir leyendo, y una responsabilidad con la cual es más probable que se comprenda como pieza fundamental para que el proyecto siga activo y así, vuelva a repartir la carta a otra mujer.

El discurso, de manera simultánea, hace que la lectora transite entre la simpatía y la empatía. Por un lado, la exposición de las sensaciones subjetivas que despierta el acoso en quien enuncia, abre un espacio para la escucha, la comprensión, el reconocimiento y la identificación de los malestares que el acoso sexual despierta en la lectora.

Por otro lado, en el momento en el que se pregunta: “¿Crees que podrías hacer lo mismo por mí?”, un pensamiento abierto, imaginativo y auto-reflexivo puede tomar cabida. Permite que una imagine qué sucedería si lo hiciera o si otras lo hicieran por ella, cómo la harían sentir. Esta simpatía en la cual una se ubica en el lugar de la otra, así como la empatía generada a través del proceso de la comprensión y la apertura del problema, influyen en la respuesta de la mujer.

Todo esto, desde la intimidad y la vulnerabilidad por parte del discurso de la carta, hasta la respuesta empática, simpática de comprensión e identificación de la lectora, pueden devenir en una sensación intangible de acompañamiento. Es así que a través de la carta se hace posible la creación de una red de complicidad, de una pequeña comunidad anónima de apoyo incondicional a partir de situaciones y rasgos comunes que implican a la mayoría de las mujeres de la Ciudad de México.

### 3.3.4 INTERVENCIONES A ESPACIOS PÚBLICOS

La otra variante del proyecto consiste en la intervención de un espacio público en el que un grupo de mujeres “activan” el dispositivo teatral al compartir el discurso del proyecto a las mujeres que se encuentren en ese momento en el espacio.

El grupo de cómplices que activan la pieza se distingue por portar un paliacate del color del logotipo de Tejiendo Cómplices<sup>36</sup>, así como por cargar un tubo de cartón del mismo color del paliacate. Caminan por el espacio de forma individual o colectiva, y se acercan a una mujer para preguntarle si le pueden “contar un secreto”.

Si la mujer acepta, una de ellas se acercará y, a través del tubo, organizará y compartirá un discurso similar al de la carta. La diferencia es que quien relata lo hace a partir de su subjetividad, con su vocabulario, experiencias y sensaciones. Al terminar, se da el nombre del proyecto y se le pregunta a la mujer si quiere formar parte de la red de cómplices en contra del acoso sexual callejero. Si la respuesta es afirmativa, se le regala una de las cartas del proyecto y se le pide que la comparta a quien crea que la pueda necesitar.

Esta variante de Tejiendo Cómplices se distingue de la otra experiencia por su carácter de proximidad física entre mujeres. Todos los resultados ya descritos que pueden ocurrir a partir de variante “carta”, son exponenciados a partir de la copresencia física, pues requieren de una cooperación que implique mayor compromiso.

Como ya hemos desarrollado previamente, Richard Sennet (2012) habla de un

---

<sup>36</sup> Tanto el logotipo de Tejiendo Cómplices, como fotografías que documentaron la acción, pueden consultarse en la sección de anexos.

tipo de cooperaciones que requieren mayor responsabilidad. Estas “habilidades sociales”, son imprescindibles para la buena convivencia de una comunidad y parten de acciones aparentemente simples, pero que son fundamentales y complejas, como el acto de escuchar.

La intervención a los espacios públicos para acercarse a las mujeres y poner en marcha la acción teatral “Tejiendo Cómplices”, a diferencia de la variante “carta” la cual comienza por ser una experiencia individual, no puede existir a priori sin una interacción, escucha y un acto de confianza.

Si tomamos en cuenta el contexto violento de la Ciudad de México para considerarlo determinante de la respuesta que el dispositivo teatral pueda tener, es importante entonces destacar que cuando el colectivo se acerca a una mujer desconocida y le pregunta si puede compartirle un secreto, dicha mujer toma en cuenta consciente o inconscientemente la violencia a la que la sociedad de la capital del país se enfrenta día a día, lo evalúa y, en caso de aceptar, pone en marcha una acción determinada por la confianza que decide depositar en la otra.

A partir de esta plataforma, se comienza a construir la relación entre las dos mujeres, la cual para el siguiente momento del dispositivo necesitará la escucha de la mujer que ha sido seleccionada para participar en él. El tipo de escucha que se busca suscitar en ambas mujeres, es una escucha dialogal. Es decir, que parte de la atención al otro y se confronta con la subjetividad personal, para entablar un diálogo y poder seguir construyendo una relación atenta con el otro, y no como una escucha que está enfocada solamente al otro o a uno mismo.

Otro factor particular de esta variante del proyecto es que la respuesta que se obtiene de parte del público, está determinada no sólo por la organización y los elementos del discurso, como en la variante alterna, sino que, la presencia con el público abarca medios expresivos distintos que son leídos por el otro como lo son la intención con la que se entabla el diálogo y con la que se propone la relación, la

proximidad entre las mujeres, el tono de voz e incluso la actitud corporal de quien activa el dispositivo. Todo esto, que pareciera que ocurre de manera inconsciente y que no es tan importante a comparación con la misma acción del proyecto, es fundamental y depende de la subjetividad de ambas mujeres que participan en la construcción de la relación.

Debido a esto, resulta importante que, a partir de la escucha, quien activa la pieza esté atenta para responder a las necesidades, preferencias, comodidades y particularidades de la otra, con el fin de que el mensaje pueda comunicarse de manera efectiva, es decir, que la experiencia y el sentir compartidos sobre el acoso puedan ser reconocibles de tal manera que puedan causar empatía, simpatía e identificación; que la complicidad a la cual se invita al público sea realmente una opción a consideración.

### **3.3.5 HACIA UNA CREACIÓN DE METODOLOGÍAS DE ACCIÓN**

Tejiendo Cómplices, al igual que cualquier práctica teatral y performativa, se lleva a cabo en el presente, depende del contexto y, por lo tanto, cada activación del dispositivo resulta impredecible.

Sin embargo, no es novedad que los artistas dedicados a las artes vivas, crean fundamental la creación de metodologías personales, basadas en experiencias pasadas, para que su trabajo y la recepción del mismo puedan ser orientados y controlados en la medida posible y deseada para la obtención de ciertos resultados.

Debido al compromiso social y a las respuestas violentas que otros proyectos que tratan el acoso sexual callejero han tenido, para Tejiendo Cómplices es importante pensar en una metodología de acción particularmente creada en función del dispositivo teatral, que no sólo ayude a transmitir de manera efectiva el mensaje para poder poner en marcha la campaña contra el acoso sexual, sino que

también se vuelva una herramienta que asegure en la mayor medida posible la seguridad de las mujeres que participan en el proyecto.

Para comenzar a trabajar en términos metodológicos es importante comenzar por responder y tener claras ciertas preguntas como: ¿Qué se hace?, ¿cómo se hace?, ¿cuándo se hace?, ¿qué puede ayudar a hacerlo de una manera más eficaz?, ¿qué se debe dejar de hacer?

Se decidió tomar como base las experiencias descritas en las bitácoras, ya que sus cuestionamientos y resultados resultan didácticos y facilitan la comprensión para después poder organizar la forma en la que se ejecuta la intervención a espacios públicos.

Antes de llevar a cabo la intervención de Tejiendo Cómplices se:

Decide con qué cómplices se llevará a cabo. ¿Cómo son convocadas? ¿Sólo se trabajará con mujeres familiarizadas con el proyecto o serán brigadas conformadas por cómplices itinerantes?

¿Cuál será el espacio público a intervenir? Esta pregunta necesariamente tiene implicaciones socio-económicas: ¿Hay sectores sociales específicos a los que está dirigido? Es decir: ¿A quién nos interesa comunicar la campaña?

Al tener la locación clara, así como el equipo con el que se va a trabajar, se debe de tener en cuenta consideraciones para la seguridad de las participantes. Es por eso que se debe de hacer un mapeo del lugar. Esto consiste en visitar el espacio previamente a la acción para reconocerlo, encontrar puntos de reunión de las personas, posibles salidas en caso de emergencia y los lugares más propicios para la intervención.

Aunado a esto, se requiere entablar comunicación con las cómplices

participantes y acordar medidas de seguridad como pueden ser el uso de silbato para la fácil localización de alguna integrante que se encuentre sola y en necesidad de ayuda; así como siempre ir en grupo y nunca en soledad.

Una vez establecidas estas medidas, se propone entablar un dialogo en el que se busque llegar a un acuerdo sobre el discurso a comunicar, cómo se comunica y qué tipo de relaciones nos interesa entablar con el público. Para responder a las preguntas ¿Qué se quiere lograr? Y ¿Cuáles son los objetivos de la campaña de Tejiendo cómplices? Es primordial lograr un acuerdo común sobre cómo hacerlo, sin que esto implique que todas las integrantes unifiquen y reproduzcan un solo discurso.

Algunas recomendaciones específicas que puedo redactar a partir de las experiencias compartidas a partir de las bitácoras son:

1. Ir en grupo para que la identificación de los distintivos como el paliacate de color del logotipo de Tejiendo Cómplices puedan ser reconocidos.

2. No llevar ningún bulto que pueda inducir el pensamiento en el público de que se busca vender algo o entablar alguna clase de intercambio comercial y así facilitar el proceso de interacción con el público.

3. Escuchar al público para poder saber con qué tipo de contacto se siente cómoda, si es necesario el uso del tubo, qué tanto podemos aproximarnos, cuál es la mejor manera en la que podemos construir entre ambas un ambiente íntimo propicio para hablar del tema y sus efectos en nuestras subjetividades.

4. A menos de que sea por iniciativa del público, no hacer preguntas o comentarios que busquen indagar sobre su vida personal.

5. Buscar la creación de un vínculo empático, simpático y afectivo a partir del

discurso y las experiencias con el acoso sexual, para evitar restarle importancia a las implicaciones de una red de complicidad como medio para acabar con el acoso, al intentar que dichos vínculos tengan su fin en sí mismos y se entable una relación amistosa, sacrificando el aspecto reflexivo del proyecto.

Este esquema es apenas una propuesta y un boceto de una metodología que puede aplicarse a los campos de acción de Tejiendo Cómplices. Es preciso reiterar que, sin importar qué tan específica, clara y puntual sea una metodología para la creación de trabajos en el campo de las artes vivas, los resultados siempre escapan al control total de quienes los llevan a cabo.

Sin embargo, la reflexión y la intención de mejorar el trabajo es un valor que, si bien no busca por ningún motivo llegar a algún tipo de perfección en cualquiera de sus partes, sí hacen del acto una obra con movilidad, es decir, con capacidad de adaptación a las necesidades de cada contexto y cada subjetividad en las que y con las que se produce.

## CAPÍTULO CUATRO

### 4. CONCLUSIÓN

La construcción hecha a lo largo de este trabajo de investigación ha sido un recorrido a través de teorías y prácticas de diversos tiempos y latitudes con el fin de entablar un diálogo con el lector y enunciar distintas posibilidades que tienen algunos conceptos tan aparentemente fijos, como el teatro o el mismo arte, para encontrar y tratar de definir expresiones creativas que han surgido dentro de un contexto contemporáneo específicamente violento, como lo es ahora en la mayor parte del territorio mexicano.

Es importante hablar de estas expresiones porque son un recuerdo de la capacidad de transformación social que tienen al ampliar el horizonte en el que en momentos sólo se puede escuchar acerca del miedo y el terror. Todas estas expresiones son un acto de resistencia ante la deficiencia de las medidas institucionales de un estado fallido.

Es por eso que, frente a este panorama, resulta vital comenzar a trabajar para visibilizar los esfuerzos que se han hecho en pro de las prácticas comunitarias que buscan sanar tejidos sociales que se han distanciado y han perdido relación y el sentido de cooperación y complicidad, para un bienestar colectivo en el cotidiano.

El teatro, como arte vivo, tiene una capacidad política que trasciende el campo de la institución del arte y es por eso que ha sido el medio que muchos artistas y ciudadanos han encontrado para expresarse de manera conjunta, directa e irruptora frente a una hegemonía de representaciones que nos buscan nombrar y definir.

En este sentido, no resulta extraño que la práctica teatral haya comenzado a

prestar atención al público y su contexto, y que sus formas de producción y presentación se hayan diversificado. La escena expandida, así como el arte participativo, por nombrar dos de varios ejemplos de búsquedas artísticas que piensan en entablar una relación directa con el presente, descubren los valores comunitarios como una fuente inagotable de experiencias, saberes y demás tipo de historias y vínculos, los cuales concentran los deseos y pensamientos de una comunidad.

Presentarlos sobre un escenario o dentro de un espacio de visibilización es vital para la comprensión de la política, de sus efectos e implicaciones. A su vez, estos actos dignifican y dan voz a quienes sólo tenían el papel de escuchar y callar. Es decir, se convierten en actos políticos en los que la sociedad se representa autónomamente.

Estos modos de organización social, comienzan un proceso en el cual una sociedad anónima comienza a convertirse en una comunidad de individuos con experiencias, características, deseos, objetivos y planes comunes. Hemos hecho una revisión sobre definiciones de comunidad que nos interesan debido a que su pensamiento puede interpretarse como una respuesta a la individualización y violencia en la que se vive en México desde la última década. Estas propuestas sobre la comunidad ponderan al otro y las relaciones que se pueden entablar con él al verlo como parte de uno mismo. De este modo, todo lo que se aporte hacia la comunidad, será para el bienestar propio y, por lo tanto, para el bienestar de toda la comunidad. Lo que crea un ambiente armónico y de confianza en donde los afectos y cuidados pueden tener cabida.

Estas comunidades, al descubrir estos valores y proponerse objetivos comunes, utilizan la cooperación y la complicidad, la cual se basa en relaciones afectivas, para comunicarse y lograr diversas tareas.

Es así que pensar en una teatralidad basada en prácticas de complicidad es

una herramienta política y una experiencia de sanación al estar en contacto con otro que se identifica, escucha y/o comprende. Es una manera de producir expresiones creativas que escapen a los lineamientos, acotaciones y jerarquizaciones de la institución artística.

Ejemplos de esto se pueden identificar en acciones performáticas como el trabajo descrito que hizo Manuel Amador con estudiantes de preparatoria, quienes tomaron su contexto y la relación en común que tienen con él para denunciar públicamente el miedo y la falta de acciones eficientes por parte del Estado con respecto a las desapariciones forzadas de jóvenes y los feminicidios.

Tejiendo Cómplices, en un contexto distinto y con otros medios, es también una pieza artística que trabaja con la comunidad al entablar relaciones con las mujeres que sufren acoso sexual callejero a diario en la CDMX, que utiliza el teatro como plataforma para visibilizar la normalización de la violencia de género que existe en el país.

Este proyecto fue elegido como estudio de caso de la presente tesis para exponer un ejemplo de cómo la teatralidad basada en la complicidad es pertinente debido a su capacidad de transformación social. Pensar en que el arte deba dejar de tener como objetivo el arte mismo y concebirlo como un conjunto de prácticas expresivas relacionadas con la vida, es fundamental para concebir no solamente en un arte con más posibilidades de producción, forma y distribución, sino para comenzar a crear un panorama social incluyente, en donde se democratice la palabra y los espacios de representación. Hablo de un panorama en el que los modos de relación y compromiso social se complejizan al construirse conscientemente a partir de afectos y cuidados.

En esta investigación, como se ha mencionado, he utilizado y reunido referentes tan diversos que quizás resultaría difícil de justificar su uso en términos académicos estrictos. Sin embargo, me parece que éstos fueron fundamentales

para la construcción del trabajo ya que los puntos de coincidencia de estos referentes, a pesar de sus diferencias contextuales, son síntomas de una emergencia social que orientan las investigaciones, desde áreas de conocimientos y metodologías disímiles, hacia la comunidad, las relaciones sociales y formas distintas de pensar el arte.

Por último, me es importante resaltar que esta investigación, por limitantes metodológicas en el campo de la investigación, es apenas una introducción de lo que se puede llegar a teorizar sobre la teatralidad en relación con la complicidad y sobre el proyecto Tejiendo Cómplices. Sin embargo, se espera que este trabajo funcione para iniciar un diálogo con el lector y una reflexión que lo lleve a preguntarse por lo aquí expuesto, de tal manera que las temáticas puedan seguir construyéndose y complejizándose, y que, de manera simultánea, pueda haber una resonancia material tangible en escenarios de visibilización. Es decir, que traspase la propia instancia académica.

Marzo del 2017

## 5. ANEXOS

### 5.1 COPIA DE LA CARTA UTILIZADA PARA EL PROYECTO

No sé cómo decirte esto ni por dónde empezar. He esperado mucho tiempo para poder hablar contigo y compartirte que me siento muy vulnerable cuando camino por la calle. Incluso he sentido miedo de no regresar a mi casa. Estoy cansada de no poder salir vestida como me gusta y, de tener que cuidarme todo el tiempo para que no me toquen ni me sigan. ¿A ti también te ha pasado? Todos los días es una batalla por sobrevivir intacta, temiendo lo peor. Si te soy sincera, me siento muy sola, pero estoy segura que me entiendes. Justo por eso te escribo a ti: porque ambas estamos cansadas y molestas y te necesito, no puedo seguir enfrentando esto sola. Mira, te propongo algo: la próxima vez que un hombre te acose sexualmente, señálalo, levanta la voz, yo voy a estar ahí, te apoyaré y lo expondremos juntas; si no puedes decir nada en el momento, pero veo lo que está pasando y que te sientes incómoda, te voy a defender. ¿Crees que podrías hacer lo mismo por mí? Dos somos más fuertes que una. ¿Te imaginas que todas nos apoyáramos cada vez que alguien se quiere pasar de listo? ¡Te aseguro que no lo vuelve a hacer! ¿Te imaginas poder salir a la calle sin miedo, sintiéndote respaldada por las demás mujeres? Ahora que tenemos nuestro plan, por favor pásale este mensaje a otra mujer para que se una, seguro que se siente igual que nosotras. Juntas iremos tejiendo cómplices para acabar con el problema. Si quieres hablar de tema, estemos en contacto. Dime también dónde encontraste mi carta. Estoy contigo, ¿estás conmigo?

### 5.2 ARCHIVO DE ARTÍCULOS Y ESCRITOS PUBLICADOS

#### ARTÍCULOS

##### **TEJIENDO CÓMPLICES**

**Por Sara Guerrero Alfaro**

El feminismo es uno de tantos conceptos que me ha demostrado que no hay dicotomía alguna entre teoría y práctica; que el pensamiento es acción y la acción, manifestación de procesos conceptuales. Re-analizar nuestro presente y nuestras formas de convivencia, necesariamente nos hace mirar el mundo, relacionarnos con nuestro contexto de forma distinta y tomar partido frente a actos que antes ni siquiera hubiéramos cuestionado.

Este proceso de aprendizaje sin duda se vuelve mucho más complejo y enriquecedor cuando se practica en colectivo. Las relaciones que se generan a

partir de comentar un tema, compartir los puntos de vista y las discusiones ayudan a construir un conocimiento más complejo. Que no sólo es individual, sino también comunitario. Siempre he sido partidaria de la frase: dos cabezas piensan mejor que una. Todo puede ser posible cuando dos personas se juntan.

El taller “El Tendedero” gestado por el MUAC e impartido por Mónica Mayer, en diálogo con su exposición “Si tiene dudas...” ha trabajado en ese sentido: busca la construcción de acciones y proyectos personales a partir del intercambio de saberes y experiencias entre las integrantes. Una puede entender el feminismo cuando lee teoría, pero es en el ir y venir de las dinámicas -que consisten en escuchar y compartir-, cuando se comprende, se corporiza y se descubre el valor y potencialidad de las relaciones sociales.

Es en ese contexto en el que nace el proyecto Tejiendo Cómplices: una iniciativa colectiva que busca activar los vínculos sociales invisibilizados para que el rechazo al acoso sexual callejero sea denunciado. El objetivo es que tanto la acosada como el testigo asuman el papel determinante que cada uno juega para frenar este tipo de violencia. Creemos que la sensación de acompañamiento, de complicidad, es fundamental para empoderarnos y ACTUAR en contra del acoso, en contra de la indiferencia al otro.

Tejiendo cómplices, ante todo, trabaja con un discurso que apuesta por lo íntimo, (lo personal es político) tomando distancia de señalamientos agresivos. Se suma a las propuestas prácticas y activas para acabar con el acoso sexual sin perder de vista que se busca generar relaciones, activar vínculos y crear complicidades.

La iniciativa funciona por medio de dos dispositivos de encuentro. El primero es a través de una carta que se reparte o “abandona” aleatoriamente en un lugar para que sea recogida y leída por una mujer. La carta comienza con un lenguaje íntimo, que comparte un mensaje creado a partir de una serie de experiencias personales relacionadas con el acoso sexual: busca la empatía y el reconocimiento del acoso como un acto agresivo que debe dejar de ser normalizado. Se invita a la lectora a que le pase la carta a otra mujer, dejando manifiesto que hay que señalar el acoso sexual cuando se suscite, aunque la mujer que resulte agredida en el momento, le sea desconocida. “Hoy por mí, mañana por

El segundo dispositivo es una experiencia presencial en el que se interviene un espacio público para decir el discurso, con la misma lógica que el de la carta, directamente a las mujeres. Personalmente, esta experiencia ha sido la que más me ha llamado la atención pues, al estar en una relación directa, se puede observar realmente qué efecto genera el discurso en el interlocutor. Es claro y comprensible que al momento de acercarse a una desconocida, esta genera actos de defensa, pero una vez que cede para escuchar y las palabras empiezan a fluir, los muros de protección y las sonrisas tímidas se desvanecen ante el reconocimiento del acoso sexual. La comprensión del fenómeno en su persona y las implicaciones que tiene en nuestro modo de andar por la calle y de relacionarnos con los demás, suscita empatía.

Para mí, es ahí donde radica la importancia del proyecto: en esa mirada entre dos extrañas seguida por un “sí” como respuesta a la pregunta: Yo te defendería, ¿harías lo mismo por mí? Esto no es más que un gesto de amor entre desconocidas que comprueba que la sororidad, entre otros valores de relación social, por más invisibilizada que esté, está latente y viva. Qué importa que la interlocutora haya oído hablar del feminismo o no, lo practica con una mirada de complicidad y enunciando un “sí”.

Por último, me gustaría recalcar la pertinencia de acciones como las que Tejiendo cómplices propone, en especial en el contexto en que se encuentra nuestro país, el cual está separado por la ola de violencia, en donde no vemos obligados cada vez más a relacionarnos con desconfianza, fomentando la individualización. Tejiendo Cómplices apuesta no sólo por acabar con el acoso sexual callejero, sino por regenerar el tejido social, proponiendo formas distintas, que parten del afecto y empatía, de relacionarnos. Con “proponer formas distintas” me refiero a hacer un ejercicio de re-descubrir la otredad y lo que pueden llegar a lograr dos seres unidos por un objetivo común, lo que puede llegar a lograr la complicidad.

## EXPERIENCIAS

### **Recuento de la experiencia en la FAD**

#### TEJIENDO CÓMPLICES

DOMINGO, 17 DE ABRIL DE 2016

Una cómplice ha escrito cómo vivió la experiencia de dejar cartas en lugares específicos de su escuela para después ser recogidas y leídas por otras mujeres y así extender la red de complicidad. Es emocionante la respuesta que #TejiendoComplices tuvo en esa ocasión. Sin duda se trata de un tema latente y urgente. Hoy más que nunca debemos seguir apoyándonos para no callar, para ser más fuertes.

*Jueves 14 de abril*

*Tejiendo Cómplices en la Facultad de Artes y Diseño.*

*Inicie a colocar las cartas por varios puntos de la facultad, en el estacionamiento, (una cómplice me ayudo a encontrar algunos carros de chicas), en las mesas de corte, baños, cafetería.*

*Después de dos horas regrese a ver que había ocurrido, en uno de los baños no quedaba ninguna carta, en las mesas de corte tampoco, observe que las que estaban en la cafetería habían sido leídas y regresadas a su sitio (pude ver que ocurrió varias veces).*

*Sin duda la mayor sorpresa me esperaba en el segundo baño, a lado de la biblioteca de mi facultad, en este había colocado tres cartas en el espejo, justo a la altura de los rostros de las personas; sólo quedaba una carta, estaba abierta y a lado esta una nota de color rosa: "#tejiendocomplices, Propongo: 1) escribir otro "secreto" para los hombres. Son un factor relevante, pueden apoyarnos. 2) Reunir*

con # hashtags en twitter y Facebook. propuestas de acción continua. Tomé la nota y volví a cerrar la carta para que más cómplices llegaran.

Dos horas más tarde regrese a este baño, mi sorpresa fue mayor, hubo otra Reacción, esta vez, un mensaje escrito sobre la mitad del espejo, un mensaje de apoyo. "En cadena me llevo tu carta junto con una foto de este espejo donde me sitúo como tu reflejo y me identifico contigo. No me da miedo el acoso, mucho menos ahora que sé que somos más pero el miedo de que alguna no llegué a casa es latente. YO NO PIDO LIBERTAD, LA TOMO. La sonoridad se debe expandir nadie, nadie es débil como tampoco tan (...)", tristemente alguien había borrado un fragmento del texto, "(...) En fin, quiero decirte que no estás sola, estamos juntas y estamos en lucha. Un abrazo solidario y muchos besitos. Un ejército de amantes no puede perder, Queen's anónimos, 1990. #tejiendocomplices."

Es urgente iniciar la activación de las páginas, sin duda, la respuesta es inmediata y contundente. Que emoción, que bonito poder compartir esto.

Si quieres unirte, leer la carta y tú mismx distribuirla, está el texto en nuestro blog, en donde también pueden colaborar con algún escrito sobre el acoso, alguna experiencia, ideas, imágenes, etc.

tejiendocomplices.blogspot.mx

Tampoco olvides decirnos dónde encontraste la carta y revisar nuestro twitter:

<https://twitter.com/tejercomplices>

Esta red la formamos entre todxs.

Estamos juntas, sigamos juntas.

-Tejiendo Cómplices.

## BITÁCORAS

### BITÁCORA DE INTERVENCIÓN EN LA ALAMEDA CENTRAL CDMX

3 DE JULIO DE 2016

Llegamos al lugar de la cita (afuera de la salida del metro Bellas Artes) con media hora de anticipación. Con diez minutos de retraso, llegó Irakere Lima, actriz egresada del CUT, a la cual invité personalmente, pues tiene interés por la teoría de género y el feminismo.

Esperamos alrededor de media hora y, al no llegar nadie más, comencé por explicar la acción a las dos participantes: Irakere y mi mamá. Lo que les comuniqué fue lo siguiente:

*"Tejiendo Cómplices es comprendida como una pieza de artivismo que surge como acción en contra del acoso sexual callejero. Nace de la preocupación por la violencia hacia la mujer, cuestión invisibilizada y normalizada, pero que tiene efectos en nuestros cuerpos todos los días.*

*Desde la forma en la que nos vestimos, hasta la forma en la que nos movemos. El proyecto nace del cansancio y de las ganas de proponer otro panorama.*

*También surge como proyecto personal del taller El Tendedero impartido por Mónica Mayer.*

*Para abordar el tema, hemos escogido dirigirnos a las mujeres específicamente, pues es algo que todas hemos sufrido, es decir, es un sentir común. Es por eso que se puede trabajar con un discurso íntimo: la identificación, la coincidencia, permiten una apertura que puede llegar a ser afectuosa entre nosotras.*

*Muchas tomamos de maneras distintas el tema: con rencor, con rabia, con resignación, con indiferencia... tanto nuestro enunciar, como las respuestas del interlocutor variarán, pero lo fundamental es compartir el sentir de apoyo, comprensión y afecto entre nosotras, para que pueda generarse la red de complicidad.*

*Esta red funciona también como una des-victimización para poder llegar a la acción y buscar una solución posible al problema. El fin es generar la posibilidad de defendernos entre nosotras, sentirnos acompañadas y, por ende, seguras”.*

Después les repartí el paliacate y tubo lilas y decidimos comenzar a buscar mujeres con las cuales accionar la intervención en la periferia de la salida del metro en caso de que llegara otra chica más.

Hasta esta parte me pareció importante traer el paliacate y el tubo a vistas, para que se notara que pertenecíamos a algo, es decir, nos quitara la cualidad de civiles. Sin embargo, al estar tan distanciadas unas de otras por la gran dimensión de la Alameda, los paliacates no tuvieron el efecto uniforme ni distintivo. Simplemente pasaron desapercibidos. De igual manera, la primera vez que nos acercamos a una mujer íbamos las tres juntas, lo que a mi parecer facilitó que accediera a que se suscitara la acción. En otras palabras, es importante ir en grupo, aunque no es tan efectivo en términos cuantitativos. Por otro lado, al ir solo una persona, facilita el encuentro íntimo entre las dos mujeres. Para que el acercamiento a las personas fuera eficaz, es decir, para que accedieran a que se les contara el secreto, pensé que también era importante no traer ninguna bolsa que pueda hacer pensar al interlocutor que una se acerca a vender cosas.

Pasaron aproximadamente 45 minutos de haber comenzado la labor cuando llegaron casi al mismo tiempo dos compañeras del taller El Tendedero: Betsabé Piña y Valeria Marriot. Nos pusimos de acuerdo en cambiar el punto geográfico que circundaríamos. Ahora, estaríamos en los alrededores de la fuente central del jardín. Poco después llegó Fernanda Rivera, una amiga mía, y le expliqué a grandes rasgos lo mismo que le comuniqué a Irakere y a mi mamá.

En el resumen del proyecto que le hice a Fernanda para que comenzara a accionar, sentí que faltó ser más específica no sólo en los objetivos del proyecto, sino en las acciones mismas, lo que causaron, según comentarios de Rodrigo, que hiciera variaciones de la acción, por ejemplo: no utilizar el tubo violeta de cartón, o cambiar un poco el discurso. Los cambios en el discurso siempre son variables, no importa el conocimiento que se tenga de la carta, es algo que noté en la intervención pasada cuando salí con las chicas de taller. Cada quien interpreta el texto de manera distinta y pone atención en asuntos que no necesariamente concuerdan con lo que yo leo. Es decir, este aspecto hace visible la naturaleza de la acción: es maleable y sujeta a la subjetividad de cada persona. Las relaciones que se construyen entre dos mujeres varían dependiendo del carácter de cada una. Yo misma me encontré, a diferencia de la intervención pasada, tratando de generar una relación mucho más amable y amistosa para que las mujeres que dudaban si aceptar escuchar el secreto o no, accedieran.

También noté cómo es que a mí, me resulta más efectivo hablar con mujeres que están sentadas, pero todas las demás mujeres que me acompañaron ese día, intervenían las caminatas y, las veces que yo vi, las mujeres sí se detenían.

Hay otra cuestión importante que es: ¿Cómo funciona la selección del interlocutor? Mi mamá decía que para ella era más sencillo comunicarse con mujeres adultas y madres (supongo que tiene que ver con una identificación), y que, con las jóvenes con las que se acercaba no lograba el entendimiento o la apertura que con las otras. Personalmente, yo buscaba mujeres de edad media (desde adolescentes hasta aproximadamente los 40 años) ¿Por qué? Todas las mujeres somos víctimas del acoso sexual, sin embargo, sí creo que hay una cuestión de identificación con otras mujeres a través de las etapas de la vida.

En algún punto, me acerqué a Valeria y a Betsabé, quienes observaban hacia un lugar en específico y, al preguntar qué veían, me respondieron que Valeria había sido abordada por un hombre que le había preguntado si le ayudaba a escoger una película pornográfica, para luego salir corriendo. Comentaron que, al seguir compartiendo secretos, una de las chicas mencionó que justo un hombre acababa de pedirle ayuda para escoger una película pornográfica. Entonces, Valeria, al identificarlo entre la gente, llamó a la policía y dio aviso. La policía sorprendentemente respondió de manera responsable y trajo al acosador con su grupo de amigos ante nosotras, esperando a que la víctima del acoso (Valeria) dictara si quería que prosiguiera el caso y la detención. Una chica a la que le había compartido el secreto, acudió al lugar en donde nos encontrábamos al ver a los policías, para brindarnos ayuda en caso de que la necesitáramos. Poco tiempo después pensé, que eso era exactamente en lo que la red de complicidad, la tesis del proyecto, consistía.

La cuestión con los jóvenes no pasó a mayores, ellos se justificaban diciendo que tenían que cumplir con una serie de retos que les eran impuestos por su psicólogo.

Después del asunto, seguimos con la labor y terminamos tiempo después, habiendo cumpliendo aproximadamente dos horas y media de compartir secretos.

Me surgen preguntas:

- Si había un total de nueve mujeres confirmadas, ¿por qué sólo llegaron tres? ¿Cómo se compartió el evento en redes que no generó convocatoria?

- ¿Qué hacer con los hombres?

Esta pregunta ha estado presente desde que escribí la carta y las chicas del taller pidieron que escribiera una incluyendo a ambos sexos, y cuando se hizo la primera intervención, pues mis compañeras compartían el secreto indistintamente a hombre y mujeres.

Quizás una buena solución es tener un discurso específico para los hombres, de tal manera que cuando ellos lo pidan (y sólo en ese escenario), podamos incluirlos en la dinámica.

- ¿Cómo ganar confianza para que acepten?

Me sucedió que unos chicos me rechazaron pero, al ver que al lado de ellos, una mujer aceptó escuchar el secreto, me pidieron que se los contara. Es decir, al ver que no se vende nada ni corren alguna clase de riesgo, hace que la curiosidad por la acción se refuerce con confianza.

Como anotación personal, me di cuenta que, con el pasar de tiempo y de secretos compartidos, estos se iban mecanizando, por más que intentara hacer contacto conmigo misma a través de imágenes. El mensaje está dicho de una manera acertada, pues tiene enunciaciones concretas del sentir común entre las mujeres de la Ciudad de México. Sin embargo, me gustaría saber si el resultado entre las relaciones hubiera sido distinto si hubiera corrido el riesgo de no repetir el texto tal cual.

Aspectos importantes a tomar en cuenta para la próxima intervención:

- El tipo de lugar (Quizás no tan grande como la Alameda, para que las participantes puedan ser identificadas sin necesidad de ir todas juntas con una persona)

- Quiénes son las participantes y cómo se les convoca.
- En caso de ser brigadas cambiantes, ¿cómo transmitir el conocimiento de la acción en pocas palabras?
- El discurso a los hombres.

## BITÁCORA DE INTERVENCIÓN EN EL PARQUE MÉXICO, CDMX 6 DE AGOSTO DE 2016

Un día antes de la intervención, tuvimos cierre de taller con Mónica Mayer. En el cierre, compartimos las experiencias que habíamos tenido en el maratón performático que hicimos en la clausura de la exposición “Si tiene dudas... pregunte” Tejiendo Cómplices fue parte del cierre y lo que se hizo fue intervenir El Tendedero con nuestras cartas, las cuales estaban estrenando dos sellos (Secreto y Timbre). Acomodamos las cartas en El Tendedero, en lugar de las hojitas de color rosa y se pusieron letreros en los que se leía: Tome una.

En las primeras horas del día, estuve con el colectivo Lana De-sastre tejiendo. Nancy y Valeria se quedaron junto al tendedero intervenido. Unas horas más tarde, cuando nos encontramos, me comunicaron que habían visto a dos mujeres que lloraban al abrir la carta, lo que me impactó y me conmovió. Una chica que justo me estaba entrevistando acerca del proyecto (Patricia Rodríguez) escuchó estas anécdotas y me comentó que ella pertenecía al proyecto Habitajes y que les había llegado la carta por otro lado y que la habían estado reproduciendo y pasando en los talleres de dicha organización. Cuenta que lloró también al leerla y, conmovida y con ojos llorosos, nos dijo que era un proyecto que valga la pena, que sí “pasaba” y que lo siguiéramos haciendo. Me puse muy contenta al escuchar esto porque eso demuestra un pequeño acierto, tanto en la redacción de la carta, como en el proyecto en general.

Después de un rato, fui a estar junto a las cartas y fue curioso cómo es que por los distintos colores de las calcomanías, la gente pensaba que eran secretos distintos. ¿Qué pasaría si eso sucediera? Un hombre me dijo que también ellos eran víctimas de acoso, que por qué no también nos dirigáramos a ellos y organizáramos una campaña. Le respondí que era verdad y que los hombres la hicieran.

En general, la respuesta fue bastante tranquila porque la gente sólo pasaba por ahí para ir a la salida del museo, y los que se detenían por el hecho de llevarse una carta “misteriosa” gratis, por curiosidad.

De mil cartas, sobraron alrededor de 20. Los sellos me los regresó Mónica el día del cerro del taller, junto con algunos carteles tamaño carta que utilizamos para la marcha del 24 de abril.

Esta vez, la intervención fue en Parque México. La cita era a las once, pero mis cómplices Nancy y Valeria venían retrasadas. Entonces llegué a la hora que ellas

dijeron que iban a llegar (11:30) y me senté a esperarlas en la fuente. Pocos minutos después, llegó Patricia de Habitajes, feliz de haberme encontrado. Patricia está en una maestría en largometrajes documentales en el CUEC. Su proyecto es sobre el acoso y es por eso que estaba presente. Traía su cámara y comenzó a grabarme mientras me entrevistaba. Estaba muy nerviosa pero las respuestas sobre el proyecto cada vez salen con mayor facilidad, supongo que se debe a que se va haciendo costumbre hablar del proyecto.

En fin, esta vez, no hicimos un mapeo del lugar, como habíamos acordado, y la única que traía un murmurador era yo, entonces tuvimos que ir juntas (como también acordamos en la última junta) e ir contando del secreto una por una.

Cada quien tuvo alrededor de media hora el murmurador. Con la presión de estar siendo grabada, dejé de lado el problema que noté de mecanizar el discurso. Conforme avanzaba el día y los secretos compartidos, se hizo una dinámica en la que se celebraba que la persona ajena aceptara convertirse en cómplice, para que todas las que estábamos lejos, dando privacidad a la relación en curso, nos acercáramos con una carta para entregársela. Nancy mencionó que le gustaba mucho este comportamiento y que deberíamos de incluir serpentinas para este momento en las siguientes intervenciones. Yo no estaba tan segura y dije que podíamos probarlo. No estoy segura porque me da un poco de angustia que se vuelva banal el acto y la conformación de la complicidad. Por otro lado, resulta un gesto amoroso e incluyente.

Es importante destacar que fue mi primer encuentro con una mujer que acepta escuchar el secreto pero que al momento de preguntarle si reconoce alguna de las manifestaciones del acoso sexual callejero, responde que no. No sabía qué hacer. Bajé el murmurador. Volví a preguntarle con ejemplos y logré de ella un “a veces”. Entonces, se acercaron Nancy y Valeria y comentaron que les pasaba seguido. Yo dije que era un problema que estaba presente y que ahora tomábamos como normal, pero que no lo era. Me alegré por ella (ya que decía que sólo un par de veces lo ha experimentado), le ofrecí mi apoyo por si le llegara a suceder y le pedí que hablara cuando lo presenciara.

Esta vez, a diferencia de las pasadas, sentí que las reacciones de las mujeres eran más de gratitud, pero se perdió un poco el golpe que genera el reconocimiento del problema en su cuerpo y la seriedad con la que se comprometen a ayudarte si ven que te acosan. Esto, creo que tuvo que ver con la dinámica grupal con la que íbamos. No pretendo que Tejiendo Cómplices sea una acción solemne, con respuestas unilaterales. Aú así, tampoco me interesa que sea un asunto que colinda arriesgadamente con el juego y la diversión de salir a hablar con la gente, pues es un asunto serio.

De esta intervención surgen dos preguntas: ¿Cómo lograr que surja una sororidad en la cual quepan las dos opciones? y ¿Cómo lograr visibilidad lo normalizado del acoso en una acción como esta? ¿Qué se necesita para que la gente se abra y reflexione antes de negarse?

### 5.3 ARCHIVO FOTOGRÁFICO



Imagen difundida en redes sociales que invita la marcha del 24 de abril del 2016 en la Ciudad de México



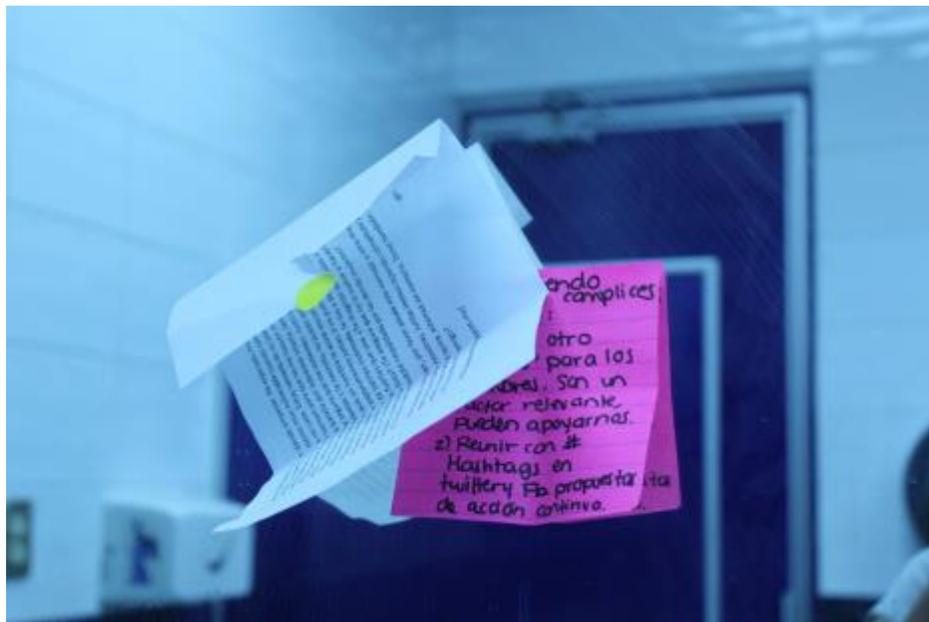
Cartel elaborado por el MUAC para convocar al taller de Mónica Mayer



Logotipo de Tejiendo Cómplices



La carta de Tejiendo Cómplices en la Facultad de Arte y Diseño, UNAM



Respuesta de alumnas a la carta en la Facultad de Arte y Diseño, UNAM

Intervenciones de Tejiendo Cómplices a espacios públicos en el 2016





## 5. BIBLIOGRAFÍA

- Abderhalden, Rolf, *El artista como testigo*, en Revista Paso de Gato No. 38 *Teatro fuera del teatro*. México, D.F. 2006
- Aguilar, Guadalupe, *La interacción, la interpretación y la implicación como estrategias participativas*. Publicado en la revista: *Arte y políticas de identidad*. Universidad de Murcia. Murcia, España. 2010.
- Alvarado García, Alejandra. La Ética del Cuidado. Aquichan, vol. 4, núm. 4, octubre, 2004, pp. 30-39. Universidad de La Sabana, Cundinamarca, Colombia
- Bishop, Claire. *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría*. Editorial Taller de Ediciones Económicas. México, 2016.
- Ed. Blanco, Paloma, Carrillo, Jesús, Expósito, Marcelo, *et al. Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Editorial de la Universidad de Salamanca. Salamanca, España. 2001.
- Belvis Pons, Esther. Hogar: un deseo no operativo. En Ed. Sánchez, José, Belvis, Esther. *No hay más poesía que la acción*. Paso de Gato 2014. México D.F.
- Boal Augusto. *Teatro del oprimido. Volumen 1*. Ed. Nueva imagen. 1980. México.
- Bourdieu, Pierre, Campo intelectual y proyecto creador. En Barbut Marc, Bourdieu Pierre, Godelier Maurice, Gremias A. J, et al, *Problemas del estructuralismo*. Editorial Siglo XXI. México. 1967.
- Bourges, Hector. *El artista como testigo*. Revista Paso de Gato. #36 "Dossier: Teatro fuera del teatro. México D.F. 2009
- Bourriaud, Nicolás. Estética relacional. En ed. Blanco, Paloma, Carrillo, Jesús, Expósito, Marcelo, *et al. Modos de hacer: arte crítico, esfera pública*

y acción directa. Editorial de la Universidad de Salamanca. Salamanca, España. 2001.

- Camps, Victoria. Introducción. En En Gilligan, Carol *La ética del cuidado*. Cuadernos de la fundación Víctor Grífols i Lucas. No. 30. Barcelona, España. 2013.
- Carrillo, Jesús. Espacialidad y arte público. En ed. Blanco, Paloma, Carrillo, Jesús, Expósito, Marcelo, *et al. Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Editorial de la Universidad de Salamanca. Salamanca, España. 2001.
- Chirix García, Ema. Subjetividad y racismo: La mirada de las/os otros y sus efectos. En Y. Espinosa et al. (Ed.), *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala* (211-222). Popayán, Colombia: Universidad del Cauca. 2014
- Cornago, Óscar La teatralidad como crítica a la modernidad. En *Tropelías*. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Zaragoza, España. 2004-06.
- Cornago, Óscar. *¿Qué es la teatralidad?*, Agenda Cultural de la Universidad de Antioquia. N° 158, Septiembre de 2009. Antioquia Colombia.
- Cornago, Óscar. Ensayos de teoría escénica. Sobre teatralidad y democracia. Editorial Abada Editores. Madrid, España. 2015
- Diéguez, Ileana. *De malestares teatrales y vacíos representacionales*. Artea. 2007. [Versión electrónica]
- Dieguez, Ileana. *Escenarios Liminales*, Paso de Gato. 2014, México D.F.
- Dort, Bernard, *Condición sociológica de la puesta en escena teatral*. Paso de Gato. 2009. México, D.F.

- Dubatti, Jorge. Cultura teatral y convivio. *Fragments*. [versión electrónica] Recuperado el 29 de mayo de 2016 de <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/136/dubatti.htm>
- Ed. Duarte, Ignasi, Bernat, Roger. *Querido Público*. Centro Párraga, Cendeac, Eléctrica Produccions, 2008, Murcia, España.
- Duvignaud, Jean. Sociología del teatro. *Ensayos sobre sombras colectivas*. Fondo de Cultura Económica. 1966. México.
- Ed. José Sánchez, Esther Belvis. *No hay más poesía que la acción*. Paso de Gato, México, D.F. 2015.
- Expósito, Marcelo. La potencia de la cooperación: Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de movimientos. Buenos Aires, 2012.
- Felshin, Nina. ¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo. En ed. Blanco, Paloma, Carrillo, Jesús, Expósito, Marcelo, *et al. Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Editorial de la Universidad de Salamanca. Salamanca, España. 2001.
- Ficher-Lichte, Erika. Estética de lo performativo. Abada editores. Madrid, España. 2014.
- Fulchiron, Amandine, Paz, Olga Alicia, López, Angélica *et al. Tejidos que lleva el alma. Memoria de las mujeres mayas sobrevivientes de violación sexual durante el conflicto armado*. Equipo de Estudios Comunitarios y Acción Psicosocial. ECAP y Unión Nacional de Mujeres Guatemaltecas. UNAMG. Guatemala. 2011.
- Gargallo Celentani, Francesca. Feminismos desde Abya Yala: Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra américa. Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Difusión cultural y extensión universitaria. D.F, México. 2015.

- Gilligan, Carol. El daño moral y la ética del cuidado. En Gilligan, Carol *La ética del cuidado*. Cuadernos de la fundación Víctor Grífols i Lucas. No. 30. Barcelona, España. 2013.
- Gilligan, Carol. La resistencia a la injusticia: una ética feminista del cuidado. En Gilligan, Carol *La ética del cuidado*. Cuadernos de la fundación Víctor Grífols i Lucas. No. 30. Barcelona, España. 2013.
- González Casanova, Pablo. Comunidad: la dialéctica del espacio. En *Conceptos y fenómenos fundamentales de nuestro tiempo*. Instituto de Investigaciones Sociales. Universidad Nacional Autónoma de México. 2000.
- Helguera, Pablo. Tramar complicidades. En *Catálogo de la exposición Si tiene dudas, pregunte: una exposición retrocolectiva*. MUAC, Museo universitario de arte contemporáneo. Universidad Autónoma de México. México. 2016.
- Laddaga, Reinaldo, *Estética de la emergencia*. Editorial Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires, Argentina, 2006.
- Lagarrida, Dídac, P. Teatro y quema de telón en África. En ed. Duarte, Ignasi, Bernat, Roger. *Querido Público*. Centro Párraga, Cendeac, Eléctrica Produccions, 2008, Murcia, España.
- Lipovetsky, Guilles. *La era del vacío*. Editorial Anagrama. Colección Compactos. Barcelona, España. 2003.
- Lippard, Lucy. Mirando alrededor. En ed. Blanco, Paloma, Carrillo, Jesús, Expósito, Marcelo, *et al. Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Editorial de la Universidad de Salamanca. Salamanca, España. 2001.
- López, Helena. Emociones, afectividad, feminismo. En Sabido, Olga y García Adriana, eds. *Cuerpo y afectividad en la sociedad contemporánea*. UAM-A. 2014. México.

- Mayer, Mónica. Rosa chillante. *Mujeres y performance en México*. CONACULTA, Pinto mi Raya. México. 1987
- Malosetti Costa, Laura. Introducción. En Pollock, Griselda. *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte*. Fiordo. Buenos Aires, Argentina. 2015
- Marzo, Jorge Luis, Se sospecha de su participación. En ed. Duarte, Ignasi, Bernat, Roger. *Querido Público*. Centro Párraga, Cendeac, Eléctrica Produccions, 2008, Murcia, España.
- Molina, Victor. Carta breve para mirar a los actores. En ed. Duarte, Ignasi, Bernat, Roger. *Querido Público*. Centro Párraga, Cendeac, Eléctrica Produccions, 2008, Murcia, España.
- Ortiz, Rubén. La escena expandida. INBA. México, D.F. 2015
- Pérez Royo, Victoria. “La ruptura de la representación”, en José Sánchez Y Esther Velvis *No hay más poesía que la acción*. Paso de Gato. México 2014, pp. 191-212
- Pianca, Marina, *El teatro de nuestra América: un proyeco continental 1959-1989*. Institute for the study of ideologies and literature. Minneapolis, Minnessota. 1990.
- Pollock, Griselda. *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte*. Fiordo. Buenos Aires, Argentina. 2015
- Pollok, Griselda. Mónica Mayer: Performace, momento y política de la vida, en *Catálogo de la exposición Si tiene dudas, pregunte: una exposición retrocolectiva*. MUAC, Museo universitario de arte contemporáneo. Universidad Autónoma de México. México. 2016.
- Prieto, Antonio. ¡Lucha libre! *Actuaciones de teatralidad y performance*. Revista Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana, Domingo Adame (ed.), México: Universidad Veracruzana – Facultad de Teatro, 2009, pp. 116-143.

- Quesada, Fernando. La horma del zapato. En ed. Duarte, Ignasi, Bernat, Roger. *Querido Público*. Centro Párraga, Cendeac, Eléctrica Produccions, 2008, Murcia, España.
- Sánchez, José Antonio. *El teatro en el campo expandido*. Quaderns portàtils, No. 16, MACBA, Barcelona 2007
- Sánchez, José Antonio. *Teatralidad y disidencia*. En Ed. Sánchez, José, Belvis, Esther. *No hay más poesía que la acción*. Paso de Gato 2014. México D.F.
- Sennett, Richard. *Juntos*. Editorial Anagrama. Barcelona, España. 2012.
- Taylor, Diana. *Estudios avanzados de performance*. Fondo de Cultura Económica. México, D.F. 2011
- Torns, Teresa. Los cuidados y la vida cotidiana. En Gilligan, Carol *La ética del cuidado*. Cuadernos de la fundación Víctor Grífols i Lucas. No. 30. Barcelona, España. 2013.
- Turner, Victor. *El proceso ritual*. Altea Taurus Alfaguara S.A. Madrid, España. 1988.
- Vujanoviç, Ana, *Construir ideología*. En Ed. Sánchez, José, Belvis, Esther. *No hay más poesía que la acción*. Paso de Gato 2014. México D.F.

## 6. CIBERGRAFÍA

- Acoso sexual. Recuperado el nueve de marzo de 2017 de <https://terrorismodegenero.jimdo.com/acoso-sexual/>
- Alabao, Nuria. (2017, 15 de marzo) El cuerpo de las mujeres es un lugar en el que se manifiesta el fracaso del Estado. Público. Recuperado el 20 de marzo de 2017 de <http://ctxt.es/es/20170315/Politica/11576/Feminismo-Violencia-de-género-Rita-Laura-Segato-La-guerra-contra-las-mujeres-Nuria-Alabao.htm>

- Análisis revela que el acoso sexual en México inicia entre los 6 y los 10 años (2016, 19 de mayo) Sopitas. Recuperado el 13 de marzo de 2017 de <http://www.sopitas.com/615990-acoso-sexual-mexico-pederstia-vivas-nos-queremos-mi-primer-acoso/>
- Aquino, Eréndira. (2016, 14 de abril) El acoso sexual en el transporte público: las mujeres llevan las de perder al denunciar. Animal Político. Recuperado el 10 de marzo de 2017 de <http://www.animalpolitico.com/2016/04/que-ahi-quede-la-cosa-autoridades-en-la-cdmx-disuaden-a-victimas-a-no-denunciar-acoso-en-el-transporte/>
- Cano, Jorge y Suárez Gómez, Ainhoa (2016, 8 de abril) #RopaSucia: misoginia y machismo en el medio cultural. Horizontal. Recuperado el 18 de marzo de 2017 de <http://horizontal.mx/ropasucia-misoginia-y-machismo-en-el-medio-cultural/>
- Dresser, Denise (2016, 2 de mayo) (De)morado. Reforma. Recuperado el 13 de marzo de 2017 de <http://www.reforma.com/aplicacioneslibre/editoriales/editorial.aspx?id=87588&md5=c1e446301f9586fc9e554c1c7c9ac6ef&ta=0dfdbac11765226904c16cb9ad1b2efe>
- En cuatro años, la desaparición de mujeres jóvenes en México creció 974 por ciento. (2017, 26 de febrero) Milenio. Recuperado el 13 de marzo de 2017 de <http://www.vanguardia.com.mx/articulo/en-cuatro-anos-la-desaparicion-de-mujeres-jovenes-en-mexico-crecio-974-por-ciento>
- Gargallo, Francesca (2013). Aplauso a las mujeres que se defienden. Recuperado el 25 de marzo de 2017 de <https://francescagargallo.wordpress.com/2013/12/29/2013-aplause-a-las-mujeres/>
- Gargallo, F. (2015). Comunidades de mujeres, grupos feministas y sujetos en diálogo: el desafío que la violencia impone a la liberación. Recuperado el 25 de marzo de 2017, de <https://francescagargallo.wordpress.com/2015/06/03/comunidades-de-mujeres-grupos-feministas-y-sujetos-en-dialogo-el-desafio-que-la-violencia-impone-a-la-liberacion-puebla-5-de-marzo-de-2015>

- Gargallo, F. Mujeres en el arte. ¿De qué sirven los grupos de pintoras?”, apuntes para una reflexión conjunta con Mónica Mayer. Recuperado el 4 de marzo de 2017 de [https://francescagargallo.wordpress.com/ensayos/critica-de-artes/mujeres-en-el-arte/#\\_ftn1](https://francescagargallo.wordpress.com/ensayos/critica-de-artes/mujeres-en-el-arte/#_ftn1)
- Guerrero Alfaro Sara. (2016) Tejiendo Cómplices. Recuperado el 20 de marzo de 2017 de <http://pregunte.pintomiraya.com/index.php/la-obra-viva/el-tendedero/item/61-tejiendo->
- Guerrero Alfaro, Sara (2016) Sobre El Tendedero. Recuperado el 20 de marzo de 2017 de <http://pregunte.pintomiraya.com/index.php/la-obra-viva/el-tendedero?start=10>
- Holmes, B. (2006) El dispositivo artístico o la articulación de enunciaciones colectivas. Recuperado el 25 de febrero de 2017 de <http://www.u-tangente-org> y <[http://www.16beavergroup.org/drift/readings/bh\\_artistic\\_device.pdf](http://www.16beavergroup.org/drift/readings/bh_artistic_device.pdf)>.
- Ilizaliturri Arturo y Sánchez, Mayela (2016, 24 de mayo) #MIPRIMERACOSO: La etiqueta que destapó la cloaca de las agresiones sexuales. Distintas Latitudes. Recuperado el 13 de marzo de 2016 de <http://distintaslatitudes.net/miprimeracoso-la-etiqueta-que-destapo-la-cloaca-de-las-agresiones-sexuales>
- Inchustegui, Terera. De silbatos, misoginia y acoso sexual. La silla rota. Recuperado el 9 de marzo de 2017 de <http://lasillarota.com/de-silbatos-misoginia-y-acoso-sexual/Teresa-Inchustegui-Romero#.WMINzxjmGt8>
- Jiménez Jacinto, Rebeca. (2016, 30 de marzo) Amenazan a estudiante de FES Acatlán que denunció acoso. El Universal. Recuperado el 10 de marzo de 2017 de <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/metropoli/cdmx/2016/03/30/amenaza-n-estudiante-de-fes-acatlan-que-denuncio-acoso>
- Juárez, Blanca. (2016, 23 de abril) Miles de mujeres denuncian en Twitter su primer acoso sexual. La Jornada. Recuperado el 13 de de marzo de 2017 de <http://www.jornada.unam.mx/ultimas/2016/04/23/miles-de-mujeres-revelan-su-primer-acoso-sexual-en-twitter>
- Mayer, Mónica. (2015) El Tendedero L.A. Recuperado el 20 de marzo de 2017 de <http://www.pintomiraya.com/redes/archivo-pmr/el-tendedero/item/204-el-tendedero-l-a.html>

- Mayer, M. (2017) De arte y pedagogía en una exposición feminista. Recuperado el 7 de marzo de 2017 de <http://pregunte.pintomiraya.com/index.php/eventos-educativos/conferencias/item/99-de-arte-y-pedagogia-en-una-exposicion-feminista>.
- Mayer, M. (2017) El recorrido de Marisol. Recuperado el 20 de marzo de 2017 de <http://pregunte.pintomiraya.com/index.php/la-obra-viva/el-tendedero/itemlist/tag/arte+feminista,+arte+contemporáneo,+arte+y+acoso,+Mónica+Mayer,+MUAC,+El+Tendedero>
- Mayer, M. El Tendedero: Breve introducción. (2015) Recuperado el 20 de marzo de 2017 de <http://www.pintomiraya.com/redes/archivo-pmr/el-tendedero/item/203-el-tendedero-breve-introducción.htm>
- Mayer, M. Mónica Mayer. Recuperado el 20 de marzo de 2017 de <http://www.pintomiraya.com/pmr/monica-mayer/bio-monica-3>
- Mayer, M. Una relación más íntima con el performance. Recuperado el 9 de marzo de 2017 de <http://www.pintomiraya.com/pmr/performance-2>
- Medina, Enrique. (2016, 5 de noviembre) La artista que caminó desnuda por Culiacán para denunciar los feminicidios. Vice. Recuperado el 18 de marzo de 2017 de [https://www.vice.com/es\\_mx/article/nnp9wz/la-artista-que-camino-desnuda-en-culiacan-para-denunciar-los-feminicidios](https://www.vice.com/es_mx/article/nnp9wz/la-artista-que-camino-desnuda-en-culiacan-para-denunciar-los-feminicidios)
- Melgoza, Alejandro (2016, 24 de noviembre) El gobierno del Estado de México derriba cruces rosas para olvidar feminicidios. Vice. Recuperado el 13 de marzo de 2017 de [https://www.vice.com/es\\_mx/article/5gvwyz/el-gobierno-del-estado-de-mexico-derriba-cruces-rosas-para-olvidar-feminicidios](https://www.vice.com/es_mx/article/5gvwyz/el-gobierno-del-estado-de-mexico-derriba-cruces-rosas-para-olvidar-feminicidios)
- Millán Horta, Josefina. (2016) Vocabularios contra el acoso: la importancia de nombrar. Recuperado el 3 de marzo de 2017 de <http://pregunte.pintomiraya.com/index.php/la-obra-viva/el-tendedero/item/45-vocabularios-contrael-acoso-la-importancia-de-nombrar>
- Motte, Karla. (2016, 3 de mayo) Una perspectiva histórica de la #PrimaveraVioleta. Animal Político. Recuperado el 9 de marzo de 2017 de

<http://www.animalpolitico.com/blogueros-intersexiones/2016/05/03/una-perspectiva-historica-de-la-primaveravioleta/>

- Navarrete, Dirce. (2016, 8 de marzo) Se enciende el fuego de la autodefensa feminista en el Estado de México. Subversiones. Recuperado el diez de marzo de 2017 de <http://subversiones.org/archivos/121822>
- Patterson, Jorge (2016, 16 de marzo) Linchamiento de Andrea. El País. Recuperado el 11 de marzo de 2017 de [https://elpais.com/internacional/2016/03/17/actualidad/1458172596\\_153543.html](https://elpais.com/internacional/2016/03/17/actualidad/1458172596_153543.html)
- Por redacción. (2016, 19 de marzo) La periodista Andrea Noel, víctima de agresión sexual en la condesa sale del país; agradece apoyo. Sin Embargo. Recuperado el 10 de marzo de 2017 de <http://www.sinembargo.mx/19-03-2016/1638341>
- Reina, Elena. (2016, 12 de marzo) El riesgo de ser mujer en la Ciudad de México. El País. Recuperado el 13 de marzo de 2017 de [https://elpais.com/internacional/2016/03/10/mexico/1457646265\\_955375.html](https://elpais.com/internacional/2016/03/10/mexico/1457646265_955375.html)
- Ríos, Alma. (2016, 9 de junio) Realizan acción artística itinerante #VivasNosQueremos, en la capital. La Jornada. Recuperado el 10 de marzo de 2017 en <http://jz.mx/2016/06/09/realizan-accion-artistica-itinerante-vivasnosqueremos-la-capital/>
- Rosagel, Shaila. (2016, 4 de octubre) Yakiri, Gabriela, Andrea: México nos cobra caro denunciar el abuso sexual. Sin embargo. Recuperado el 9 de marzo de 2017 de <http://www.sinembargo.mx/04-10-2016/3099740>
- Sánchez, José A. (2016) Dispositivos poéticos I. Recuperado el 18 de febrero de 2017 de <https://parataxis20.wordpress.com/2016/03/21/dispositivos-poeticos-i/>.
- Sierra, Sonia. (2016, 22 de abril) Con arte responden al acoso sexual en la calle. El Universal. Recuperado el diez de marzo de 2017 de <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/artes-visuales/2016/04/22/con-arte-responden-al-acoso-sexual-en-la-calle#imagen-1>

- Soto Espinosa, A. (2017, 17 de julio). Acoso sexual, delito impune en casi la mitad del país. Milenio. Recuperado el 9 de marzo de 2017 de [http://www.milenio.com/politica/Acoso\\_sexual\\_delito\\_impune-LgamvIv-Acoso\\_sexual-Acoso\\_sexual\\_Codigo\\_Penal\\_Federal\\_0\\_775722444.html](http://www.milenio.com/politica/Acoso_sexual_delito_impune-LgamvIv-Acoso_sexual-Acoso_sexual_Codigo_Penal_Federal_0_775722444.html)
- Soto Espinosa, A. (2017, 6 de junio). En CDMX, 8 de cada 10 mujeres se sienten inseguras. Milenio. Recuperado el nueve de marzo de 2017 de <http://sipse.com/mexico/critican-feministas-estrategia-contra-acoso-sexual-cdmx-208199.html>
- Talavera, Juan Carlos. (2016, 6 de junio) Felipe Oliva Alvarado, suma cinco denuncias. Excelsior. Recuperado el 13 de marzo de 2017 de <http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2016/06/06/1097058>
- Vela Barba, Estefanía (2016, 17 de marzo) Una víctima no es. El Universal. Recuperado el 10 de marzo de 2017 de <http://www.eluniversal.com.mx/blogs/estefania-vela-barba/2016/03/17/una-victima-no-es#.VusiYURZ-gl.twitter>
- Villa, Jorge Luis. (2016, 10 de abril) Las mujeres pobres de la periferia no somos desechables. Red-Acción. Recuperado el 10 de marzo de 2017 de <http://www.red-accion.mx/2016/04/las-mujeres-pobres-de-la-periferia-no.html#ixzz4azLa1b2W>

## 7. PÁGINAS WEB / ENLACES

<http://habitajes.org>

<http://www.cerrucha.com>

<https://redreapropiaciones.tumblr.com>

<http://www.suzannelacy.com/making-it-safe-1979/>

<https://www.facebook.com/lashijasdeviolencia/>

Video “Sexista punk” de Las hijas de violencia:

<https://www.youtube.com/watch?v=Q5pqOWBLNqA>

Información sobre la exposición y el taller de Mónica Mayer en el MUAC:

- <http://muac.unam.mx/evento-detalle-56-El-tendedero-taller-de-arte-feminista>
- <http://muac.unam.mx/expo-detalle-110-Si-tiene-dudas...-pregunte>