

CIVIL: Escena viva y participativa

Sara Pinedo

TP Final Teoría de la Performance



Civil, CDMX, 2019. Festival Escénica.

*Incluso si el dramaturgo o el director teatral
no saben lo que quieren que el espectador haga,
saben al menos una cosa: saben que debe hacer algo,
franquear el abismo que separa la actividad de la pasividad.*
Rancièrè

El presente escrito revisa la instalación escénica participativa *CIVIL*, del creador escénico mexicano Cuauhtémoc Vázquez, de *Un Colectivo*, desde sus cualidades performáticas y relacionales a partir de los elementos propuestos por Jose A. Sánchez en el texto de Julia Elena Sagaseta, "Teatro Performático"; Joseph Danan, Nicolas Bourriaud, entre otros autores.

Experiencia completa CDMX, 2019: <https://youtu.be/5KP43nO3-Yc>

ZONA I: No hay imagen inocente.

Las imágenes tienen la fuerza de construir una narrativa crítica.

-Rivera Cusicanqui

CIVIL se define como una instalación escénica que propone dialogar en torno a la relación cívico militar en México tras la denominada guerra contra el narcotráfico del 2006 a través de dispositivos en los que confluyen herramientas de instalación, video, gráfica, performance, y en la que las asistentes a la experiencia son quienes activan y protagonizan la escena.

“...el público no solo es tomado en cuenta, sino puesto en el centro mismo de la pieza, y con él, la destinación permanente, que funda “la obra” o, para expresarlo mejor, el acto teatral. Si el drama entonces ha sido pulverizado, no queda otra cosa más que la performance teatral en tiempo presente, llevada a cabo por unos actores que no pretenden ser personajes frente a los espectadores”. (Danan, 2016 p.12 -13)

La premisa de *CIVIL* surge en el taller de artes performáticas impartido por el director, dramaturgo y artista visual argentino Fernando Rubio en Guadalajara, Jalisco, México en el 2016, en el que la exploración de un *momento iniciático*¹ de la infancia, lúdico y aparentemente inocente, despertó en Cuauhtémoc Vázquez, director de la experiencia, imágenes cuya potencia aguardaba en los posibles vínculos que se les otorgara y en las lecturas que les acompañaran: **Torturar soldados de plástico.**

Con la intención de recrear la experiencia lúdica con las personas participantes del taller, Cuauhtémoc, invitó a las participantes a elegir un soldado de una tropa desplegada sobre una mesa, imaginar y accionar sobre él un método de tortura a partir de los instrumentos que tuvieran a la mano, y acto seguido completar una ficha que requería la siguiente acción/información:

1. **Nombre del soldado**
2. **Motivo de tortura**
3. **Descripción del método de tortura**

¹ Fernando Rubio denomina así a un recuerdo, una imagen del pasado que se hace presente y que puede ser el germen de un proceso creativo performático.

Haciendo uso de encendedores, tijeras, cutters, dientes, etc., la mayoría de las participantes accedieron a ejercer la tortura sobre los íconos plásticos. Esta sería la primera incitación de *CIVIL*.

Ahí, un soldado que se derretía bajo la llama de un encendedor podía conservar el carácter lúdico, pero estaba cargado de significados distintos para cada una de las participantes en la acción: no hay objeto ni imagen, ni acción inocente; sin embargo tuvieron que pasar dos años y una gran cantidad de elementos contaminantes de la búsqueda, para que el carácter de esos objetos, acciones e instrucciones, terminara de definirse y encontrara sus resonadores contextuales: **la militarización de la seguridad pública en México.**

El 1 diciembre de 2006 Felipe Calderón Hinojosa asume la presidencia de México, siendo el segundo presidente del Partido Acción Nacional (PAN), partido que en el 2000 logró la alternancia en más de 70 años del hegemónico Partido de la Revolución Institucional (PRI). A pesar que los índices de violencia presentaban una tendencia a la baja desde 1999, Felipe Calderón alineado al discurso antinarco de la DEA toma como bandera de su gobierno la *Guerra contra el narco*, usando al Ejército y Marina como principales instituciones para librar el conflicto, dejando de lado a los organismos civiles como la Policía Federal, la Procuraduría General de la República y la Agencia Federal de Investigación.

Aún cuando los elementos del ejército no contaban con una preparación adecuada, y que no existían -ni existen- los medios de fiscalización, vigilancia e impartición de justicia por entidades civiles a instituciones militares, Calderón decide sacar a las fuerzas armadas de sus cuarteles para hacerse cargo de la seguridad pública.

La escalada del ejército en el territorio nacional ha tenido consecuencias terribles en materia de derechos humanos; no obstante, ha continuado durante los siguientes tres cambios de gobierno, modificando leyes de manera inconstitucional, mutando de nombres como lo es la reciente Guardia Nacional (GN), legitimando su presencia y tomando funciones que normalmente eran de instituciones civiles y/o privadas como la construcción de infraestructura pública del Aeropuerto Felipe Ángeles, el Tren Maya o el control de aduanas y puertos marítimos.

Es en medio de este proceso de naturalización de la presencia militar, y sus armas en las calles del país, y principalmente de los estados que habitamos, Jalisco y Guanajuato, que surge la segunda etapa de *CIVIL*, enmarcada por el acceso al Programa de Estímulos a la Creación y Difusión Artística (PECDA) Jalisco 2017, con el que Cuauhtémoc Vázquez tuvo la posibilidad de convocar un equipo de investigación y exploración que ha venido mutando con las versiones del ejercicio del 2018 al 2021, contando con colaboradoras como Cristian Aravena, Brian Smith Hudson, Sara Pinedo, Dinorah Medina, Óscar Ortega, Diana Echaury, Benjamín Rubio, Alejandro Carrillo y Sergio Ortega.

El proceso de investigación se conformó en su mayoría por fuentes documentales, periodísticas, testimoniales, que a su vez eran llevadas al cuerpo, al objeto, al diseño de dispositivos de participación que finalmente darían origen a una dramaturgia relacional, en la que “el arte que toma como horizonte la esfera de las interacciones humanas y su contexto social” (Bourriaud, 2006 p.13).

Así, la dramaturgia de *CIVIL* se configura como un instructivo, un manual de acciones, y a la vez una cartografía de lecturas, de referencias, de posicionamientos, una curaduría de materiales heterogéneos. A propósito de esto, Joseph Danan toma el concepto “espectáculo emancipador” de Bernard Dort para hablar de una escritura en la que todos los elementos que la componen están puestos en correspondencia, sin jerarquía alguna (...) la escritura a partir de improvisaciones, el recurso al texto-material; el montaje de textos diversos, etc; que también relaciona con el concepto de Hans Thies Lehmann “teatro posdramático”, como una dramaticidad que se elabora y opera de otra manera. (Danan, 2016 p.27)

El recorrido por *CIVIL* que propongo trata de envolver a la lectora, de ensayar una lectura inmersiva en la propia experiencia que se estudia, por ello me dirijo a una interlocutora en segunda persona del singular (tú) y utilizo el femenino genérico.

Bienvenida.

ZONA II: Registro.

En México de 1940, como medida preventiva para la seguridad del país durante la Segunda Guerra Mundial, se creó el Servicio Militar Nacional (SMN) obligatorio para los hombres de 18 años, quienes desde entonces a la fecha, obtienen una cartilla de identidad militar al iniciar y finalizar su instrucción. A pesar de que este documento es

cada vez más obsoleto, todavía pueden verse decenas de jóvenes varones -solo hombres- que cada año se enfilan en las oficinas del Reclutamiento Militar de los municipios de todo el país para cumplir con este trámite.

Como parte del proceso de apropiación de las *performatividades del Estado*², y reconociendo que una de las más poderosas es la burocracia, la participación en *CIVIL* inicia en una fila, en la que se te invita a llenar con tinta azul el siguiente formulario:

“Clase 2003” Anticipados y Remisos

Nombre	_____
Fecha de nacimiento	_____
Nació en	_____
Hijo de	_____
Y de	_____
Estado Civil	_____
Ocupación	_____
¿Sabe leer y escribir?	_____
Grado máximo de estudios	_____
Domicilio	_____

Tus datos son mecanografiados en formatos idénticos a los de la cartilla del SMN Mexicano por un par de individuos uniformados con una playera con la inscripción *CIVIL* que posteriormente fungirán como guías. La sonoridad que producen sus tipeos sobre la máquina llena el espacio. La señalética te invita a continuar en la estación de *alistamiento*. Ahora te encuentras frente a un espejo y una mesa con tijeras, máquinas de afeitar, goma para el cabello, ligas y una serie de requisitos para la fotografía de tu cartilla:

Cabeza y rostro descubiertos

Sin lentes

Sin barba o bigote

Sin perforaciones o tatuajes en el rostro

² Pienso en la performatividad del Estado Mexicano desde los paradigmas de la investigación de la performance propuestos por Jon Mckenzie, cultural, tecnológico y organizacional y su noción de formación onto histórica de saber y poder (p. 439).

Cabello corto
Sin patillas
Expresión neutra

Se te invita a utilizar los objetos sobre la mesa, para darte un retoque y cumplir cabalmente con los requisitos del cartel. Cuando te consideras lista, continúas el camino hasta un fondo blanco con una marca en el piso, en la que una cámara de instantáneas en manos de otro de los guías, te hace una fotografía a la que marcan con tu número de ficha. De ahora en adelante eres ese número, esa ficha, te llaman a través de ella. Otro de los guías te entrega la cartilla con tus datos y fotografía, te piden que la revises y firmes con tinta azul, te piden el pulgar derecho para imprimir tu huella en ella.

Has llegado hasta aquí en un acto de confianza, has dado tu mano a un desconocido y compartido tus datos personales -reales o ficticios- a actores y actrices sin personajes que se presentan con sus nombres reales y se ofrecen como guías.

La presentación, a diferencia de los ritos ancestrales, no anula al actor y al espectador colocándolos en un mismo plano; sino que profundiza en el compromiso de sus roles. Una acción directa en un espacio saturado de ser, donde el actor - celebrante traba una relación física con la realidad escénica que impregnándose de ella, pone fin a la interpretación. Es en ese sentido que habla de no actuación (José Luis Arce, 2009 p. 177-178)

ZONA III: Sala de espera

La verdadera mentira son todas las pantallas, todas las imágenes, todas las explicaciones que uno deja pasar entre sí y el mundo. La forma en que pisoteamos cotidianamente nuestras propias percepciones.

-Comité Invisible.

El tiempo que ha transcurrido es real, tan lento y atropellado como la burocracia real, a pesar de que los guías se esfuerzan para ser eficientes -mecnografiar eficientemente, tomar fotografías y huellas, eficientemente-, sus acciones existen en el presente, implicando el tiempo necesario para que sucedan, y no para que sean representadas: el sí, y no el como sí. Acciones que “no existe(n) sino en el presente, esto quiere decir que

no hay una representación de una acción que se desarrolla en otro lugar, ni en otro tiempo. Esta acción existe en sí y por ella misma. (Danan, p.13)

En este momento has confirmado que esta no es una obra de butacas -hasta ahora-, ni siquiera de sillas; esta no es una obra que vayas a esperar, -al menos no será tu única tarea- espectadora siendo espectada, “espectadores que deambulan por distintas expresiones artísticas sin preguntarse qué son, que no permanecen pasivos, que interactúan de muchas maneras con lo que se presenta” (Sagasetta, 2013 p.58).

Participantes y guías comparten el escenario rodeado por los dispositivos. Recorren con las miradas, con los cuerpos, cuerpos ante la incertidumbre, cuerpos a la expectativa, *cuerpos inestables*, como los nombra Patrice Pavis “en el caso de una performance sometida a la improvisación de los actores o al azar de los encuentros” (Pavis, 2015 p.86)

Suena un toque de atención: <https://youtu.be/P5YzucB2pZI> -menos agudo que este-. En la pantalla va construyéndose paulatinamente un mural digital, un grabado del artista jalisciense Manuel Ruelas Fases que ha sido animado y proyectado en gran formato, y que trata de representar las diversas mutaciones del ejército mexicano desde la colonia hasta las políticas intervencionistas estadounidenses.

El proyecto nacionalista del México postrevolucionario (1921) tuvo como estrategia divulgar el patriotismo y orgullo por lo mexicano a través de intervenciones pictóricas sobre edificios públicos ubicados en puntos neurálgicos de la Ciudad de México y el país, fundando el muralismo mexicano con artistas como José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. En contraste, durante el movimiento estudiantil y obrero de 1968, la gráfica cumplió la función social de combatir los aparatos de ideologización masiva del Estado, contrarrestando la desinformación mediante imágenes que difundían las causas del conflicto.

Debajo de la pantalla - mural están colocadas un par de placas donde se invita a las asistentes a crear una ficha técnica para la exhibición de la obra, como un esfuerzo por completar y contrastar las diversas lecturas de los relatos históricos bélicos oficiales y no oficiales.



Título: _____

Autor(es): _____

Fecha: _____

El formato de instalación, permite a *CIVIL* jugar libremente con elementos transdisciplinares, sumando dispositivos audiovisuales, gráficos y objetuales; como menciona Julia Elena Sagasetta en *Teatro Performático* (2013), “en las instalaciones escénicas hay una propuesta plástica – espacial, que puede ocupar todo el ámbito de la (re)presentación y que se combina con la actuación, con la ficción (re)presentada, pero manteniendo la entidad artística propia.” (Sagasetta, 2013 p.52).

ZONA IV: Causar Alta

Una vez curada la pieza, la video proyección muta a una suerte de collage de estrategias publicitarias de las Secretaría de la Defensa Nacional (SEDENA), encabezada por el Luis

Miguel, ícono pop de los 90 mexicanos, y *La incondicional*³ (1988), afamada por ser un homenaje a *Top Gun* (1986) y constituir una estrategia de renovación de imagen y promoción del ejército mexicano:

“En 1988, el recién asignado Secretario de la Defensa Nacional del gobierno de Carlos Salinas de Gortari, Antonio Riviello, quien también estaría a cargo del enfrentamiento armado en Chiapas, acepta la propuesta del productor Pedro Torres para llevar a cabo el video en las instalaciones del ejército mexicano, como una nueva estrategia para mejorar la imagen de la institución, y promocionar el reclutamiento.” (CIVIL, 2021)

La balada pop es interrumpida por el rap de MC Razo, *Estamos con ustedes*⁴ (2017) una serie de rimas que invitan a formar parte del ejército mexicano mientras justifican los abusos a derechos humanos en su “ser humanos”; lo que da cuenta de cómo se ha modificado la estrategia de mercado; el objetivo de campaña: recuperar la confianza en la institución, el público meta: sectores sociales de la clase mediana baja y baja.

Escuchas el toque de atención. De nueva cuenta estamos frente a la teatralidad del Estado y sus personajes: El soldado de plástico con rebaba color verde como ícono, como representación antropomorfa de su brazo armado, uniforme, multiplicable, confundible, desechable. La performance -y con ella el teatro performático-, “si bien le da la espalda a la fábula y a la ficción, no anula, por ello, ni la metáfora ni el símbolo. El objetivo político, directo o indirecto, ha sido una dimensión esencial de su desarrollo. (Danan, 2016 p.19)

Un muro repleto de soldaditos plásticos esperando a ser nombrados y personalizados se ilumina. La indicación que aparece en pantalla te invita a tomar uno de ellos al azar y leer o imaginar su biografía en el micrófono:

Higinio

Nací en Salina Cruz y luego, no sé cómo o por qué me adoptó un matrimonio de Tehuantepec. Viví en la costa del Istmo hasta los catorce años. Cuando me cansé de los golpes, los insultos y las humillaciones de mi madrastra subí al tren de mercancías y me bajé en Matías Romero, cerca de San Juan. Aquel sería el primer

³ https://youtu.be/by4l_10HbX4

⁴ <https://youtu.be/QFasviuHsCM>

trayecto de un viaje que duraría años, con palabra incluida en el Ejército. En realidad, cuando uno va de soldado, no va a servir a su patria, no va a servir a la comunidad. Uno entra por necesidad.

(Rea y Ferri, 2019 p.79 en Civil, 2021)

La lectura en voz alta y en primera persona pretende un ejercicio de imaginación en el que esos entes monocromáticos muestran un poco de piel, sin que esto romántice las causas y posibles consecuencias de pertenecer al ejército, sin que esto implique que dejen de lado las armas, las desapariciones y asesinatos que históricamente se les han relacionado.

La puesta en común del momento incitatorio de Cuauhtémoc Vázquez en el taller de Fernando Rubio, que implicaba la tortura a estos íconos – hombres de plástico, devino en un momento de revisión a las instituciones que ellos representan y de confrontación con las estructuras sociales, políticas y económicas que han enmarcado sus motivos para causar alta en la milicia mexicana. La pregunta sobre los motivos y métodos de tortura se transformó en cuestionamientos como ¿Qué motiva a una persona a enlistarse en el ejército? ¿Por qué te enlistarías tú?

ZONA V: La performatividad de la palabra Guerra.

“El primer paso para fisurar la narrativa del Estado implica un esfuerzo consistente por cuestionar y finalmente suspender la reproducción de la versión oficial.”

Oswaldo Zavala

Felipe Calderón, FeCal en lo sucesivo, ex presidente de México, aparece en la pantalla emitiendo su último discurso en la última celebración del día del ejército, 19 de febrero, de su sexenio, un discurso que tiene como constante la palabra **GUERRA**.

“El discurso, visto como la acción de producir verdad, o el espectáculo del engaño, tiene el poder de adentrarse en la vida social, validarse tanto en las instituciones como en los medios de comunicación, y reproducirse hasta naturalizar la lógica de sus problemáticas. Desde la toma de posesión como presidente de México, Felipe Calderón tenía la firme intención de ganar una guerra; pero para ganar una guerra es necesario un ejército, y una declaración

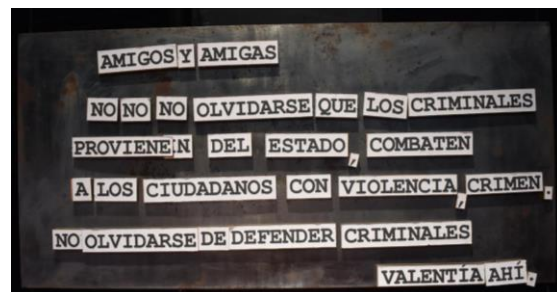
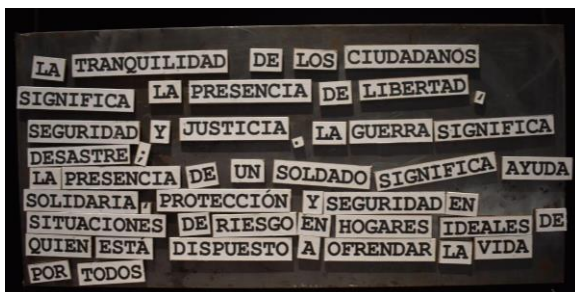
que nos sitúe en la guerra, que funja como un discurso de crisis: un “método político de gestión de poblaciones”. (CIVIL, 2021)

El toque de atención que ya te es familiar suena nuevamente, y con él se te invita a tomar las cajas de madera que se encuentran sobre las mesas y en cuyas tapas aparecen grabadas las distintas fechas en que los discursos fragmentados que contienen fueron emitidos por FeCal. Al interior de la caja encuentras una serie de palabras, como un rompecabezas de sentidos, que se invita a reconfigurar: El discurso y su performatividad deconstruidos para ser resignificados.

Aquí se aplican dos de los elementos que el teatro ha tomado de la performance de acuerdo a José Antonio Sánchez, en el texto de Julia Elena Sagaseta: los modos de estructuración y composición asociativa, que surgen de la superposición de diversos lenguajes; y el “abandono de una relación instrumental con los objetos y con el espacio” (Sagaseta, 2013 P.39)

Por un lado, la sala, las mesas, las cajas, las pizarras, todos los elementos dispuestos en la instalación se presentan en blanco para ser completados durante la experiencia por las participantes; y al final de la misma, su acción sobre ellos les ha transformado, aportando un nuevo capítulo al archivo de *CIVIL*; sucede lo contrario con objetos como los distintos soldados de plástico, que como revisábamos arriba, participan en la escena desde su devenir cosa: “el objeto cotidiano se convierte en cosa al igualar o invertir la jerarquía de poder que produce su sometimiento frente al sujeto” (Larios, 2018 p.133)

Por otra parte, la conjugación de elementos lúdicos con el video de FeCal que se proyecta al inicio de la estación-escena funge como un instructivo del juego, un ejemplo de articulación del discurso que hay que transformar, como un posible destino al que pueden convocar las palabras en su poder, y que a pesar de la indicación, la decisión es de las participantes.



ZONA VI. Juego de ocupación

La escena contemporánea no cesa de mezclar y hacer jugar.

Joseph Danan

Toque de atención. La instrucción en pantalla te invita a tomar un lugar en la mesa del centro. Frente a ti se despliega un tablero de juego, al estilo *Monopoly* o *Risk*, pero cuya ilustración es el mapa escolar de México. Tú o algún participante lee el instructivo en el micrófono. Las participantes se dividen en contingentes de acuerdo a su resultado en un sorteo de canicas: contingente azul, contingente rojo y contingente amarillo. Los dados se tiran al centro del mapa-tablero y quien tenga mayor puntaje podrá abrir una de las siete cajas y tarjetas; la acción se repetirá hasta que algún contingente termine las cajas de su color y llegue a la misteriosa caja negra.

Tu canica es amarilla.

Tu contingente es el amarillo.

Tiras.

Tienes un 6.

Elijes y abres una caja.

En su contendo encuentras 15 soldados amarillos.

Lees su tarjeta:

Julio 2019

El secretario de Defensa Nacional informó que en la frontera entre México y Estados Unidos fueron desplegados 15,000 soldados y policías para auxiliar a los agentes del Instituto Nacional de Migración. (Tarjeta amarilla. CIVIL, 2021)

De esta manera tú y el resto de las participantes van coloreando el mapa de México con soldados, azules, equivalentes a los despliegues del ejército en el gobierno de FeCal 2006 - 2012; rojos, correspondientes a la ocupación militar en el gobierno de Enrique

Peña Nieto 2012 - 2018 (EPN); amarillos, atendiendo a las cifras de militares y Guardia Nacional que han continuado expandiéndose en el país durante el presente gobierno de Andrés Manuel López Obrador 2018 – 2023 (AMLO).

Una vez que alguno de los contingentes terminó de desplegar a su personal castrense, abre su caja negra, en el interior se encuentra un dinosaurio, acompañando la tarjeta que describe la Ley promulgada durante ese sexenio con la finalidad de legitimar la ocupación militar, ya sea la Ley de Seguridad Nacional (FeCal); La Ley de Seguridad Interior (EPN) o la Ley de la Guardia Nacional (AMLO). Luego de su lectura, la pregunta queda al aire ***¿Quién gana el juego?***

El historiador y lingüista John Huizinga en su obra *Homo Ludens* (1938) aborda el juego como elemento fundamental de la cultura, una función humana tan esencial como la reflexión y el trabajo, y que evidentemente implica ciertos parámetros de conducta para que tenga lugar. Las dinámicas lúdicas de *CIVIL*, han ido aumentando gradualmente el nivel de implicación de las participantes, de su voz y su cuerpo, del hacer en común. En el juego de ocupación, la competitividad despierta otras formas de copresencia, las participantes se debaten entre el deseo de ganar y el escenario que van construyendo sobre la mesa. Esta instalación muestra el espacio encarnado *-embodied-* que menciona Patrice Pavis, un espacio constituido por cuerpos atravesados de contradicciones sociales y que poseen densidades diferentes” (Pavis, p.85, 2015).

El mapa ofrece una representación plástica de la militarización del país desde el 2006 a la fecha utilizando soldados a escala 1:1000; permitiendo que además de graficar la militarización durante tres sexenios, se vislumbran otras posibles causas de esta ocupación, normalmente adjudicada al narcotráfico, como temas de migración, territorios de fracking, minería, hidroeléctricas, etc.

Zona VII: Acto cívico: Intersticio.

Dada la saturación casi total del mercado en nuestro repertorio de imágenes (...) la práctica artística ya no puede girar en torno a la construcción de objetos para ser consumidos por un observador pasivo. Por el contrario debe haber un arte de acción que interactúe con la realidad, que tome pasos -así sean pequeños- para reparar el vínculo social. (Bishop, 2010 p.25)

Una banda de guerra irrumpe en el espacio destinado al espectador, las butacas rojas y escalonadas sirven para enmarcar un elemento característico de la performatividad del ejército: el sonido del tambor y la trompeta que quebrantan la dinámica sonora y dialógica que había prevalecido, invitando a guardar silencio y esperar, a recordar los denominados eventos cívicos escolares y oficiales, en los que hacía un par de décadas eran los únicos espacios en que podía verse desfilar -literalmente- a uniformados militares.

Un mantel a cuadros rojos y blancos es extendido a modo de bandera. Se coloca en el piso y se te invita a tomar asiento alrededor del rectángulo que forma, para la última zona-escena, un conversatorio en torno a la experiencia -la de *CIVIL*, la de la relación cívico – militar con base en algunas premisas: **¿A quién sirve el ejército? ¿Son necesarias las armas? ¿Qué otros ejércitos existen? ¿Cómo se organiza el espacio y contingente civil?** (*CIVIL*, 2021)

Los conversatorios finales atienden a estos cuestionamientos, recorren las experiencias personales en torno a cada una de las zonas, y al hecho de ser partícipes de la escena de tiempo completo; además suelen exponer la urgencia de generar espacios dinámicos para poner en común la información no oficial y reflexionar en conjunto; de buscar estrategias para desnaturalizar la presencia de uniformes y armas en el espacio público, y provocar el extrañamiento de la violencia estructural, lo que Rancière llama *Metapolítica, la acción desestabilizadora que produce disenso sobre lo que es decible y pensable en el mundo*. (Bishop, 2010 p.63), que nos convoca a sentipensar que es posible una escena que funja como espacio de organización social, que desmonte las realidades que vulneran los diversos entornos, y a la vez, los sistemas y objetos de consumo.

Nicolas Bourriaud propone la obra de arte como intersticio social, como un estado de encuentro, de dimensión convivial; el arte como sitio de producción de una socialidad específica que Ileana Diéguez en *Escenarios Liminales* (2014) vincula con la *communitas* liminal de Victor Turner desde la “emergencia de efímeros encuentros que dan cabida a gestos de disidencia y de diferencia, y que por ello invierten las relaciones con el entorno”. (Diéguez, 2014 p.53). Siguiendo los conceptos liminalidad y *communitas* desde la perspectiva de Ileana Diéguez, es viable revisar esta última zona de *CIVIL* de acuerdo a sus características liminales, y a la capacidad de producir *communitas*:

El estado fronterizo de los artistas ciudadanos que desarrollan estrategias poéticas para configurar acciones políticas capaces de retar a las posiciones jerarquizadas. Estos “entes liminales” son portadores de estados contaminantes propios de las anti estructuras, lo cual podría asociarse a cierto estado de dionisismo ciudadano al que me referiré como Pathos Liminal. (...) La communitas representa una modalidad de interacción social opuesta a la de estructura, en su temporalidad y transitoriedad, donde las relaciones entre iguales se dan espontáneamente. (Ibíd, p.42)

La performance y la escena participativa suelen romper en primer momento con la hegemonía que ha venido reproduciendo el teatro a la italiana desde el s. XVII, disponiendo un espacio de foco y voz equitativos entre creadoras y participantes. Por otro lado, el paternalismo que ha instruido a la sociedad mexicana a deslindarse de responsabilidades, a delegar la toma de decisiones a las instituciones, motivado por la falsa democracia, es puesto en crisis en este espacio de pensamiento crítico colectivo, en el que no solo se señalan problemáticas latentes, sino que se cuestionan los roles pasivos y activos que ocupamos en los territorios civiles

La performance como extracto de poder y saber, tiene la capacidad de convocar tanto la subversión como la normatividad de los cuerpos (Mckenzie, 2011 p.438-439), ahí la urgencia de estudiar el cotidiano como performance y producir performance con herramientas del cotidiano.

Bibliografía

Arce, José Luis (2009), La máquina border. Bilbao, Artezblai. Capítulos “Carreteando en pistas border”, “¿Post-teatro y no-representación?” y “Las angustias de la representación”.

Bishop, Claire (2010), Infiernos artificiales y arte participativo. Políticas de la espectaduría. Teoría.

Bourriaud, Nicolas (2006), Estética Relacional. Adriana Hidalgo, Buenos Aires.

Danan, Joseph. (2016), Entre teatro y performance. La cuestión del texto, Buenos Aires, Ediciones Artes del Sur.

Diéguez, Ileana. ((2007) 2014), Escenarios liminales. Teatralidades. Performatividades. Paso de Gato. México

Larios, Shaday (2018), Los objetos vivos escenarios de la materia indócil. Paso de Gato. México.

Mckenzie, John. (2011) Performance y globalización en Estudios Avanzados de Performance. Diana Taylor y Marcela Fuentes. Fondo de Cultura Económica. México.

Pavis, Patrice (2015), La puesta en escena contemporánea. Orígenes, tendencias y perspectivas. Murcia, editum.

Sagaseta, Julia Elena (2013), El teatro performático en Julia Elena Sagaseta (editora), El teatro performático. Buenos Aires, Editorial Nueva Generación/Departamento de Artes Dramáticas (IUNA).