Pedagogías públicas de la memoria: Afectos, escenas teatrales y resistencias frente a la violencia en el estado de Michoacán-México

Yuri Páez, Inés Dussel

Abstract

Este artículo se sitúa en el cruce entre las pedagogías públicas, la memoria y el teatro y desde ahí busca comprender de qué manera se aprende en el espacio público, qué memorias se construyen desde el teatro y qué tipo de compromiso ético y político se habilita cuando cuerpos, escenas y silencios se articulan como pedagogías. El análisis se basa en la puesta en escena de dos obras de teatro: Mujeres de Arena y La Carencia, que fueron presentadas en el estado de Michoacán- México en las ciudades de Morelia y Apatzingán respectivamente en el año 2021.

Keywords

Memoria, pedagogías publica, teatro, Michoacán

Journal of Public Pedagogies, Number 8, 2026
Published by Public Pedagogies Institute: www.publicpedagogies.org
Open Access article distributed under a CC-BY-NC 4.0 license
URL http://jpp.vu.edu.au/

Introducción

Hablar de nuestros "hacer de otro modo", de nuestros rechazos, pero también de los sentimientos de ser desplazadas, requiere una puesta en común donde podamos decir juntas "esto importa" (Despret & Stengers, 2023, p.61*)* y por ello en este artículo, nos interesa tomar en serio esa invitación a contar juntas, situando la mirada en un territorio marcado por la violencia como el estado de Michoacán en México y en particular, en dos experiencias teatrales[1] que interrumpen el olvido y encarnan memorias incómodas.

Figura 1. *Las desaparecidas de Juárez*



Fuente: Elaboración propia. Función Mujeres de Arena 12-Nov/2021[2].

En el centro del escenario un zapato rojo, en silencio, sin ninguna voz que se adueñe de él, representando la ausencia, la desaparición y el dolor. Cuatro actrices: dos de pie, una hincada y otra con el rostro cubierto y en posición de tortura a un costado del escenario (Ver figura 1). De fondo una canción:

> Vamos todas, mírate, quiero ser tierra y agua, junto a ti quiero volar descalza, no vas sola. Vamos todas. Una voz en off de una mujer menciona: *Yo creo que no hay nada que celebrar, solamente que estamos, y no es fiesta tampoco, me motiva que estamos cada vez más mujeres conscientes de nuestros derechos y estamos aquí todas para seguirnos (…) [seguimos] peleando*

Así comienza *Mujeres de Arena,* una de las obras que se analizarán en este artículo y que se atreve, desde la puesta en escena, a interrumpir el olvido y encarnar las memorias que aún siguen ausentes en los archivos oficiales. Entonces, la pregunta que guía este trabajo se formula desde el propio teatro: ¿cómo se habla del dolor y se lo convierte en parte de un relato público que genere otra sensibilidad frente a la violencia contra las mujeres?

[1] Algunos de los datos aquí presentados hacen parte de la investigación doctoral titulada: La escena teatral como pedagogía pública. Una etnografía con tintes cartográficos del teatro en Michoacán (Páez, 2025b). Esta investigación contó para su realización con una beca de la Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación (SECIHTI) de México.

[2] Todas las fotografías usadas en este artículo son registros del trabajo de campo de una investigación doctoral (Páez, 2025) y tomadas por Yuri Páez.

Responder a esta pregunta supone situar el análisis en un territorio específico: Michoacán. En este estado mexicano la violencia asociada al "narco" ha reconfigurado la hegemonía política y social, generando formas de control territorial y moral que atraviesan la vida cotidiana de las poblaciones rurales y urbanas (Maldonado, 2014). Desde hace décadas, este estado se ha visto inmerso en dinámicas entrelazadas por la economía criminal, el despojo de recursos y la captura de instituciones locales, en las que actores armados, autoridades y empresarios se superponen en un entramado de corrupción, intimidación y "gobiernos paralelos" que disputan el monopolio de la violencia legítima (Cendejas et al., 2017; Maldonado, 2014). Esta configuración ha producido un tipo de violencia estructural que opera, muchas veces, "por debajo" de los estallidos visibles: extorsiones sistemáticas, despojos, endeudamientos forzados, control de cultivos, reclutamiento de jóvenes y regulación violenta de la vida comunitaria(Cendejas et al., 2017).

En este marco, Oikión (2020) ha insistido en que la violencia contra las mujeres en Michoacán y en gran parte de México no puede comprenderse como una serie de eventos aislados, sino como parte de un entramado estructural[3] histórico que articula desigualdades de clase, género y territorio. En el caso de Michoacán, "todas las formas de violencia están incubadas y filtradas en los cimientos y estructuras del sistema societario del estado"(Oikión, 2020a, p. 166), lo que implica una continuidad de largo plazo entre la precariedad, el despojo y los estallidos de violencia extrema que hoy observamos. Esta mirada genealógica permite entender los feminicidios no sólo como crímenes individuales, sino como expresión de un régimen de violencia que ha erosionado las condiciones de vida, la cultura de legalidad y el tejido social(Lomnitz, 2022).

Estas tramas adquieren un rostro concreto cuando se las observa desde los cuerpos asesinados y desaparecidos de mujeres en todo el territorio mexicano. El informe de la Red de Mujeres en contra de la Violencia Feminicida reporta que, sólo entre enero y mayo de 2016:

> 31 mujeres han sido asesinadas de enero a mayo (…) La edad de las victimas oscila entre 3 y los 60 años. Las formas en que se perpetra el delito son múltiples: el 42% a balazos en la calle; golpes y balazos 13%; 6.45% simulaban suicidio, abusada y tirada de un auto, estrangulamiento, putrefacta (es notorio que pese que se menciona que por su estado no se sabe de qué murieron los peritos mencionan que no presentaban violencia); 3.22% con arma blanca, calcinada. (Cendejas et al., 2017, p. 299)

La concentración de los municipios donde estos crimines han sido llevados a cabo en su mayoría han sido territorios ocupados por el crimen organizado, lo que refleja un mensaje de poder y control sobre los cuerpos de las mujeres, y como menciona Oikión (2020a, 2020b) es la muestra en cómo la violencia contra las mujeres funciona como dispositivo de disciplinamiento y degradación de comunidades enteras, en un contexto en que el miedo, el silencio y la impunidad forman parte de la vida diaria.

Esta realidad dialoga con la propuesta de Rita Segato (2013) en la que se analiza el feminicidio desde una pedagogía de la crueldad y como una lengua de poder se inscribe sobre cuerpos femeninos convertidos en territorio de conquista. En esa gramática, la crueldad exhibida –los cuerpos arrojados en baldíos, mutilados, expuestos– no es un exceso irracional, sino una forma de comunicación política que organiza obediencias y silencios. En regiones como Michoacán, donde la economía del crimen y del despojo se superpone con la militarización y la presencia de múltiples actores armados, la "lengua del feminicidio" se vuelve una clave para leer los modos en que se controla a la población (Segato, 2013; Cendejas et al., 2017).

[3] La violencia de tipo estructural, se puede entender como aquélla que resulta de "estructuras sociales, económicas o políticas opresivas, explotadoras o alienantes" (Cendejas y Merino, 2016, p. 20 citado en Cendejas et al., 2017, p. 300)

Es en este contexto nos preguntamos por el lugar del teatro y del arte en particular en *Mujeres de Arena y La Carencia* como prácticas de pedagogía pública que, desde lo sensible, lo ritual y lo colectivo, interpelan a la sociedad y forman afectivamente a sus públicos. Este abordaje supone ampliar los contornos de lo educativo entre cuerpos que narran olvidos, espectadores que aprenden desde el dolor compartido, desde el malestar que habita en las esquinas, el parloteo de la puesta en común y, como mencionan Despret & Stengers (2023), el poder de hacer de todo esto una historia.

Este artículo se inscribe en una cartografía teatral realizada en el estado de Michoacán entre el 2020 y el 2022, en el marco de una investigación doctoral en la que recorrimos foros independientes, escuelas, plazas y espacios comunitarios en distintas ciudades de Michoacán. La combinación de etnografía y cartografía permitió registrar escenas teatrales, trayectos, conversaciones y afectos, así como las huellas de la violencia y las formas de resistencia que emergen desde las apuestas artísticas en el territorio (Aït-Touati et al., 2019; Páez, 2025b). En ese recorrido, las dos obras que aquí analizamos aparecieron como nodos especialmente significativos para pensar cómo el teatro se vuelve una pedagogía pública de la memoria frente a la violencia feminicida.

Entendemos las pedagogías públicas como aquellas prácticas educativas que desbordan los límites de la institución escolar y acontecen en espacios como calles, foros independientes, plazas, escuelas, centros dramáticos y espacios barriales, habilitando aprendizajes compartidos sobre lo que vivimos en común (Biesta, 2011, 2012, 2014; Charman & Dixon, 2021). Siguiendo a Arendt (2003, 2019), lo público no se reduce a un lugar físico, sino que remite a la posibilidad de "aparecer ante los otros" y de comentar el mundo en plural, construyendo un mundo común. Desde esta perspectiva, el teatro en contextos de violencia puede pensarse como un acto de intervención en el espacio público que interrumpe la naturalización del horror y convoca a espectadores y espectadoras a hacerse cargo de lo que ven.

Sobre la base de estas ideas, este artículo se organiza en cuatro apartados: en el primero, exponemos la perspectiva teórica en la que nos adentramos al campo de las pedagogías públicas (Biesta, 2012, 2014; Charman & Dixon, 2021) que nos ayuda a pensar la educación como una experiencia compartida, situada en el campo de lo público y lo común (Arendt, 2003, 2019). Esta perspectiva se entrelaza con las reflexiones de Ileana Diéguez (2013) que propone entender el arte como un acto ritual, espacio de duelo y resistencia. Aquí nos interesa retomar algunos estudios teatrales contemporáneos, con especial atención al trabajo realizado en la Argentina sobre los cruces entre la escena teatral y la memoria, pensando lo performativo no sólo como representación, sino como acto que interpela, convoca y transforma.

En el segundo apartado, nos interesa presentar las dos escenas de análisis a través de una metodología de escritura que permite reconstruir la escena teatral, las acciones de los espectadores y las características de los foros donde se llevaron a cabo las funciones.

En el tercero, trabajamos dos ejes analíticos: lo público como espacio educativo y el arte como forma de resistencia y memoria. Finalmente, cerramos con algunas reflexiones sobre las potencialidades y límites del teatro como pedagogía pública de la memoria en contextos marcados por la violencia estructural en México y particular en Michoacán.

Primera parte: Trayectos teóricos, entre las pedagogías públicas y las memorias

i. Conversaciones en torno a las pedagogías públicas

Un asunto primordial sobre las pedagogías públicas es problematizar el sentido de lo público, como una dimensión que no apela simplemente a un lugar físico, sino a una experiencia compartida que habilita la construcción de lo común. Es decir, en términos de Arendt (2003), sostenemos que la posibilidad de lo público significa tomar la iniciativa para comenzar algo nuevo y traer algo nuevo al mundo, y esto solo puede tener sentido en la constante presencia con los demás:

> Sin pluralidad no hay condición humana de un mundo común, ni tampoco espacio público donde aparecer ante los otros, donde intercambiar opiniones y «contar» el mundo (…) En el discurso sobre Lessing de 1959 lo dice Arendt muy claro, al señalar que el mundo se tornaría inhumano a menos que fuese constantemente comentado entre los hombres, es decir: hablado, conversado. (Bárcena, 2006, p. 74)

Esta dimensión se retoma en los trabajos de Biesta (2011, 2012, 2014), quien explora la comprensión de la pedagogía pública pues esta abre las posibilidades para una esfera de lo público más justa y democrática. Durante la cátedra inaugural "International Francqui Professorship", Biesta (2011) señaló que:

> lo que hace que un lugar sea público (…) es precisamente la medida en que hace posible la transformación de los deseos privados en necesidades colectivas. Los lugares públicos son, por decirlo de otro modo, lugares donde se puede poner en práctica el experimento de la democracia y donde se puede aprender algo de esta puesta en práctica. (Biesta, 2011, p. 6)

Se reafirma entonces, que educar desde la esfera de lo público implica formar sujetos capaces de "interrumpir el mundo" y de involucrarse éticamente en su transformación. Desde este enfoque, las pedagogías públicas se entienden como prácticas que emergen en espacios no institucionales -calles, teatros, parques, foros independientes, entre otros- que habilitan aprendizajes críticos, afectivos y colectivos.

Charman & Dixon (2021) amplían esta mirada de lo público y revelan la posibilidad de un *quién* en el encuentro colectivo que es, según las autoras, la condición para que surja el agente educativo: aquel que aprende, enseña y actúa en relación con otros. La pedagogía, en este sentido, ocurre en el movimiento del "hacerse público", y con esto, se abre un espacio potencial para la libertad (Arendt, 2003).

> En concreto, el interés de Charman & Dixon (2021) está en las comprensiones del público reveladas en la actuación, la naturaleza del encuentro pedagógico público con la presencia del agente educativo, el flujo de autoridad, la construcción y flujo de conocimiento del pasado y del presente, el abanico de participantes y por supuesto, los límites y oportunidades esperadas e inesperadas que ofrece este método. (Páez, 2025b, p. 55)

En este marco, desde las pedagogías públicas entendemos que lo público no es simplemente el lugar donde ocurre la educación, sino la condición misma que la hace posible. Es en ese espacio poroso, contingente y abierto, donde el agente educativo emerge, y con él, el desafío de enseñar y aprender en común.

ii. Teatro como gesto pedagógico de la memoria

El lugar que otorgamos al teatro en este artículo se inscribe en la perspectiva más amplia de las pedagogías públicas desarrollada en el apartado anterior. En este horizonte, el teatro aparece como una de las formas privilegiadas de ese "hacerse público" de la educación: una práctica situada que

convoca cuerpos, afectos y discursos para producir experiencias de conocimiento compartido en contextos marcados por la violencia.

Nos situamos, en primer lugar, en una concepción en la que el teatro no se limita a ilustrar conflictos preexistentes, sino que actúa sobre los cuerpos, moviliza fuerzas y posibilidades que estaban latentes: "el teatro desata conflictos, libera fuerzas, desencadena posibilidades, y si esas posibilidades y esas fuerzas son oscuras, no son la peste o el teatro los culpables, sino la vida" (Artaud, 2011, p. 31).

Cuando Artaud (2011) afirma que el teatro "desata conflictos" está subrayando su potencia de perturbación y su fuerza que incide sobre los nervios, la respiración y la piel de quienes observan. Entender el teatro como gesto pedagógico implica entonces pensarlo como una intervención material y sensible sobre los cuerpos, capaz de alterar los modos de percepción y de abrir la posibilidad de otros juicios, otros relatos y otras formas de estar con otros.

Esta perspectiva, adquiere una densidad particular cuando se coloca en diálogo con las reflexiones de Diéguez (2013, 2017) sobre el arte, la violencia y la memoria en el contexto latinoamericano. Para Diéguez (2013), no se trata simplemente de escribir sobre la violencia, sino de reflexionar sobre cómo ésta ha atravesado las representaciones estéticas, modificando nuestros modos de ver y de estar en el espacio público, interviniendo cuerpos, visualidades y prácticas simbólicas:

> El modo en que se tejen hoy arte y violencia implica reflexiones desde al menos dos lugares: Uno de ellos abarca los escenarios de la realidad inmediata para observar las escenificaciones y teatralidades de un soberano poder que pretende aleccionar por medio de mensajes corporales e icónicos (…) En otro escenario intento pensar los recursos empleados por el arte para producir obras vinculadas a las memorias de dolor. (Diéguez, 2013, p. 15)

En esa tensión entre el teatro y memoria de dolor se abre un lugar pedagógico muy potente. Diéguez (2013) recuerda, por ejemplo, la Muestra Nacional de Teatro en Ciudad Juárez, donde el recorrido hacia el foro se hacía entre calles acordonadas, cabezas dispuestas en plazas y cuerpos colgados de puentes peatonales; en ese entorno devastado, después de una función de *Rojo Amanecer*, no emergió un debate estético, sino testimonios de quienes habían ido al teatro a conjurar el miedo y a compartir el desamparo por el secuestro de sus seres queridos. El teatro aparece como un dispositivo que desplaza la escena del terror hacia una escena de palabra y de escucha, donde el dolor -que no puede ser "remediado"- se vuelve, sin embargo, materia de relato común. Allí se juega, a nuestro juicio, una dimensión pedagógica y ética: el teatro habilita formas de duelo público allí donde los rituales fúnebres y la justicia han sido suspendidos.

Otro asunto que nos interesa recuperar en esta perspectiva tiene que ver con el papel del espectador frente a la experiencia teatral. De esta manera nos adscribimos a la propuesta de Rancière (2013) en la que el teatro abre nuevas posibilidades de percepción sensorial, irrumpe la experiencia estética y política compartida y sobre todo permite la participación de los espectadores. Así, el espacio teatral es esencia viviente y comunitaria:

> ¿Qué es exactamente lo que pasa, entre los espectadores de un teatro, que no podría tener lugar en otra parte? ¿Qué hay de más interactivo, de más comunitario entre esos espectadores que en una multiplicidad de individuos que miran a la misma hora el mismo show televisivo? Ese algo, creo yo, es solamente la presuposición de que el teatro es comunitario por sí mismo. (Rancière, 2013, p. 22)

Hay en esta propuesta un énfasis en el evento teatral como un momento singular y excepcional, como afirma Dubatti (2011) un espacio dialógico, efímero y de mutua estimulación que está siempre vinculado al acontecimiento de la compañía. En un sentido más amplio tiene el potencial

de generar una perspectiva filosófica y política del ser humano, pues "el arte debería ser, también, una promesa, debería prometernos algo dentro de su capacidad subversiva" (Badiou, 2014, p. 34).

Ahora bien, ¿qué lugar ocupa la memoria en este modo de entender el teatro? Los estudios sobre teatro y memoria del pasado reciente, especialmente en Argentina, ofrecen un horizonte fecundo para pensar esta pregunta. Un ejemplo es el crecimiento del "teatroxlaidentidad" un movimiento que se inscribe en el marco del teatro político y constituye uno de los brazos artísticos de Abuelas de Plaza de Mayo.

> [Este movimiento] ha generado, entre otros factores, que se produjeran y se produzcan en todo el país una enorme cantidad de obras teatrales que, con diversas estéticas, temáticas, estrategias y recursos, explicitan las relaciones entre nuestro presente y el pasado dictatorial. El teatro contemporáneo que se realiza desde el ámbito alternativo, independiente u "off", da cuenta de la represión, el terror, los secuestros, las desapariciones, los campos de concentración, la tortura, el asesinato y la violación de los derechos humanos. (De la Puente, 2016, s.p.)

Desde esta perspectiva el teatro al vincularse con la memoria del pasado reciente, no solo se interesa en representar lo ocurrido, sino que se transforma en una experiencia que puede ser compartida, un archivo afectivo y, como lo menciona Diéguez (2013), cada vez más va llevando al terreno del duelo.

Otro ejemplo, desde el trabajo de la memoria en la Argentina es el análisis de la propuesta performática Mujeres construyen memoria. Relato Situado, realizado por una compañía de Funciones Patrióticas en 2019. En esta investigación, Tortosa (2021) vincula la memoria del pasado reciente con la posibilidad desde el teatro de armar otras huellas del territorio que den cuenta del dolor, del horror, pero también de las resistencias: "esta construcción de memoria narrativa, no solo se constituye como un relato del pasado, si no que establece un vínculo con el presente y el futuro que trabajan sobre las «heridas de la memoria»" (Jelin, 2020, p. 430, en Tortosa, 2021, p.180).

Lo que estas experiencias muestran y que retomamos como marco para nuestra cartografía teatral en Michoacán, es que la memoria no es un simple ejercicio de rememoración, sino un campo de disputa política. Para Jelin (2002), el espacio de la memoria es un "espacio de lucha política" donde se confrontan relatos, interpretaciones y proyectos de sociedad; de ahí que la consigna "recordar para no repetir" condense una ética y una política del recuerdo que excede la conmemoración ritual. El teatro, cuando trabaja con memorias de violencia, se ubica en ese terreno conflictivo: da voz a ausencias, interpela versiones oficiales, produce archivos afectivos que disputan el sentido de lo ocurrido y lo que aún está ocurriendo.

Desde este entramado teórico, la exploración de dos obras teatrales en el contexto del estado de Michoacán en México, se convierten en acontecimientos en los que se cruzan cuerpos, memorias y pedagogías públicas. En ellas, los feminicidios que suelen aparecer como cifras en estadísticas o notas policiales se reinscriben en gestos, objetos, silencios, preguntas; el zapato rojo en el centro del escenario, las cruces rosas, la gestualidad irónica o el melodrama no son meros recursos, sino formas de decir el dolor allí donde éste ha sido normalizado o banalizado.

Segunda parte. Del texto al cuerpo: Escenas sobre el feminicidio en Michoacán-México

El trabajo recopilado aquí sobre las obras de La Carencia y Mujeres de Arena hizo parte de una investigación doctoral (Páez, 2025) que tuvo como objetivo indagar sobre experiencias contemporáneas del teatro en Michoacán, considerándolas como pedagogías públicas que buscan tematizar cuestiones relevantes para la vida cotidiana y plantear asuntos relacionados con la violencia. La metodología consistió en el cruce entre un trabajo etnográfico y una cartografía, en la que se registraron más de 30 funciones de 18 obras de teatro que se presentaron en el estado de

Michoacán entre marzo del 2021 y enero de 2022 en distintos espacios como foros independientes, parques, bodegas abandonadas, plazas, la mayoría de estas realizadas por compañías de teatro comunitario y colectivos emergentes.

Lo que se buscaba era desde las pedagogías públicas comprender las acciones reveladas en el encuentro con el arte (Charman & Dixon, 2021), desde la presencia del teatro en el espacio público, el flujo de conocimientos, los participantes -ya sean los espectadores o transeúntes que pasaban por el lugar-, y los límites y oportunidades esperadas de este encuentro pedagógico. De esta manera, la etnografía permitió el registro continuo para reconstruir esa experiencia pedagógica y con ello las afectaciones corporales de actores, actrices, espectadores y cuerpo técnico de las funciones. Por otra parte, la cartografía permitió documentar los espacios, las ciudades y los caminos que se fueron construyendo durante la investigación; con ello emergieron las huellas de la violencia, el silencio, pero también de la resistencia y de lo comunitario desde las apuestas artísticas en el territorio. Aït-Touati et al. (2019) afirma que en el ejercicio cartográfico los vivos construyen el territorio recorriéndolo y habitándolo y el trabajo está en las formas de descifrar, retraducir y contar las formas en que los territorios se dibujan. Esto es una invitación "a reorientar nuestra capacidad interpretativa hacia el suelo, a aprender a ver de nuevo a través de nuevas imágenes, de otros artefactos (…)" (Aït-Touati et al., 2019, p. 198).

Figura 2. *Cartografías de la región de Michoacán*



Mapa del capítulo 2: Construyendo mapas por Michoacán (Páez, 2025, p.72)

Mapa del capítulo 3: Cartografía, las distintas formas de habitar Michoacán (Páez, 2025, p.11)

Fuente: Investigación doctoral (Páez, 2025)

Parte de la apuesta estética de la investigación consistió en la creación e intervención de mapas de la región de Michoacán y de México (ver figura 2) que fueron dando cuenta de los distintos actores sociales, funciones de teatro y dinámicas que acontecieron durante el trabajo de campo. Además de ese ejercicio de ilustración, la investigación tuvo el desafío de reconstruir las escenas teatrales y con ello documentar lo que pasaba en la obra de teatro y, además, las intervenciones de los espectadores que estaban registradas en el diario de campo. En ese proceso fue perfilándose de la experiencia del convivio teatral al archivo escrito.

Este movimiento de ida y vuelta puede pensarse a la luz del archivo que conserva huellas materiales que pueden consultarse a distancia de la experiencia, mientras el repertorio implica presencia, copresencia y actualización: se transmite en el aquí y ahora del cuerpo que actúa frente a otros cuerpos (Taylor, 2003). En nuestro caso, las funciones de *La Carencia y Mujeres de Arena* pertenecen, en primera instancia, al repertorio: son acciones, voces y afectos compartidos en un tiempo y un espacio concretos, irrepetibles.

Pero también, la investigación necesitaba construir un archivo que permitiera volver una y otra vez sobre esas escenas. Este proceso consistió en recopilar fragmentos de video de las funciones y reconstruir, mediante la transcripción, la mayor cantidad posible de escenas videograbadas y fotografiadas (Páez, 2025b). Desde esta perspectiva este gesto de transcribir no debe entenderse como una simple "traducción" del repertorio al archivo, como si la escritura fuera un espejo fiel de la performance. Se trata, más bien, de una operación que selecciona, organiza y vuelve legibles ciertos aspectos de lo vivido, al tiempo que deja inevitablemente otros fuera de cuadro (Taylor, 2003). El archivo que construimos no sustituye la experiencia de la escena, pero sí la prolonga en otro registro, permitiendo nuevas lecturas y articulando otras formas de memoria sobre la violencia en Michoacán.

Este ejercicio de reconstrucción de las escenas se tradujo en un esquema de escritura dramática (figura 3), que funciona como herramienta analítica para leer el trabajo pedagógico y público del teatro: permite ver cómo se enuncian la escena, pero también cómo los cuerpos de los espectadores responden, se resisten o se incomodan.

Figura 3. *Esquema de escritura dramática*

ABUELITO PAJARITO	**Título de la obra** (Centrado y con Mayúscula sostenida)
La partida del abuelo	**Nombre de la escena** (Centrado y con negrilla) *Los nombres de las escenas son dadas de manera arbitraria.
Tres niños en escena. La luz del escenario se va aclarando mientras los niños empiezan a hablar. Uno está sentado (niño 2) y el otro de pie sobre una mesa (niño 1), la niña del centro se encuentra de pie (…).	**Didascalias** (Justificado y alineado a la izquierda, en letra cursiva) Este texto tiene la función de describir todos los elementos que rodean la acción de los personajes.
Figura x Los tres niños al inicio de la función  	**Fotografía** Se agrega al esquema de escritura una fotografía centrada con el nombre de la figura. La imagen en este esquema coloca el performance corporal en el centro y posibilita la ampliación de la experiencia teatral para el lector (Páez, 2025b)
Niño 1: Hay días que te hubieran gustado que nunca pasaran.	**Diálogos**

Niña: Mis tres retoños, mis tres arbolitos nos decían cuando lo visitábamos. **Niño 2:** Hay días que duelen mucho. **(…)**	(Están con sangría y tienen en negrilla la marca del personaje que habla)
Niño 2: (asienta con la cabeza y menciona más bajo) ni quitarte la pijama, ni salir del cuarto, ni ver caricaturas. **Niña:** No quieres hablar con nadie, solo quieres que el día termine otra vez (mientras se le corta la voz menciona la última palabra) **Niño 2:** (Lanza un largo respiro) Un día, mamá dijo que hay cosas en la vida que van a doler mucho **(…)**	**Acotaciones** (Se encuentran entre paréntesis) Hacen referencia a la acciones de los personajes únicamente.
Niño 2: Hay días más feos que cuando tu abuela le pone cuatro huevos al Choco-Milk (Todos los niños hacen un gesto de asco) [Una mujer y su hijo se miran y sonríen como recordando que probablemente también su abuela hacia eso, hay cierta complicidad entre los dos]	**Irrupciones de los espectadores** (Se encuentran en corchetes) Estas irrupciones son transcritas de los diarios de campo y reflejan la acción de los espectadores mientras observaban la función.
Fecha de la función: 13-enero/2022 Lugar de la Función: Foro La Ceiba -Morelia- Michoacán-	**Datos de la función** (Al final de cada escena, se coloca la fecha y el lugar de la función)

Fuente: Adaptación del esquema de escritura dramática (Páez, 2025a, 2025b)

Ahora presentamos a través de este esquema las escenas de las obras de La Carencia y Mujeres de Arena, que analizaremos a la luz del ejercicio sobre pedagogías públicas.

i. La Carencia

Esta obra fue presentada en el Centro Dramático de Michoacán [CEDRAM] una institución que se dedica a la difusión y la formación teatral, que tiene su sede en la ciudad de Pátzcuaro-Michoacán. Para la fecha en la que realicé esta visita de campo se encontraban en sus prácticas académicas un grupo de estudiantes de la Licenciatura de Actuación y, como cierre de su estadía en el CEDRAM organizaron, diseñaron y montaron la obra de teatro "La Carencia". Tuvo tres funciones que no se presentaron en el Foro del CEDRAM, sino en un espacio que adaptaron con luces y sonido para tal fin, como parte de la estética de teatro cabaret[4] que atravesó la apuesta de los y las jóvenes actrices y actores y su maestro.

[4] "El cabaret político contemporáneo [se] está recontextualizando. Es un género que alcanzó su apogeo en la Ciudad de México en las décadas de 1920 y 1930 y que prácticamente había desaparecido en la década de 1960. Lo entiendo como una red simbólica de resistencia que responde a una necesidad colectiva frente a los mecanismos de marginación derivados de las políticas neoliberales en México […] El cabaret muestra la necesidad de dialogar con realidades que tienden a ser excluidas o minimizadas por los discursos dominantes tanto en los medios de comunicación como en las instituciones culturales oficiales. "(Páez, 2025b)

La siguiente escena se encuentra transcrita en la investigación doctoral (Páez, 2025b) y se extraen algunos apartados de análisis para este artículo y con puntos suspensivos se marcan los cortes de la escena:

LA CARENCIA

La telenovela

Ingresan tres personajes más a la escena. En el centro, está José Rogelio y Rosa Esmeralda declarándose su amor eterno. En una esquina del escenario, está un personaje [Animadora 1], que es una animadora de un programa televisivo, y detrás de los amantes, una segunda animadora [Animadora 2]. (Ver figura 5)

Figura 4. *Inicia la telenovela*



Rosa Esmeralda: (Suspira) Oh, José Rogelio, te amo con todo mi corazón.

José Rogelio: Y yo a ti, Rosa Esmeralda, y estaremos juntos siempre, pase lo que pase. (Se abrazan con Rosa y se besan apasionadamente, hasta que la animadora 2 interrumpe el beso y separa a los amantes)

[El público se ríe de lo que está sucediendo en la escena]

Animadora 2: ¡Ey, tú! Sí, tú, te estoy hablando a ti. ¿Cansado de pelear con tu novia todo el día? (señala a algunas personas del público -Ver figura 6-)

Figura 6. *Animadora 2 interpelando al público*



Animadora 1: Siiií (respondiendo a la animadora 2, mientras observa el público)

[Algunas personas responden después de la animadora: ¡Sí!, como entrando en una dinámica de diálogo con lo que acontece en escena]

Animadora 2: ¿Cansado de intentar algo nuevo todos los días y que los momentos histéricos de tu mujer no te dejen hacerlo? (la última frase la dice mientras se toma la cabeza entre las manos como señal de desesperación)

Animadora 1: ¡Siiií! (respondiendo a la animadora 2, mientras observa el público. Rosa Esmeralda sale del escenario)

(…)

Animadora 2: Te presento el rifle chivo 2000 (Ingresa al escenario Rosa Esmeralda con un Rifle)

Animadora 1: ¡Ohhh! (Anima al público para que también se asombre con la entrada del rifle -Ver figura 7-)

Figura 7. *Entra Rosa con el rifle y Animadora 1 busca el apoyo del público*



[Algunas personas en el público se ríen y otros responden a la animadora: *¡ohhh!]*

(…)

José Rogelio: Hola, buenas noches. Yo soy José Rogelio (toma el rifle que le entrega de forma entusiasmada Rosa Esmeralda). Gracias Chula. Y les vengo a hablar sobre cómo el rifle de chivo 2000 me cambió la vida.

[El público está más atento a lo que sucede en escena, han dejado de reírse ante lo que sucede]

José Rogelio: O sea, la neta, yo ya estaba hasta la madre de andar tratando de arreglar mis pedos con palabras, güey, ¿quién hace esas mamadas? Y pues nada, pues me conseguí mi rifle de chivo 2000 y otro pedo. Les voy a explicar cómo se usa, es increíblemente fácil… Ponte ahí, chaparrita (Señala a Rosa Esmeralda). Número uno: tienes que estar hasta la madre (Rosa Esmeralda sonríe mientras señala con su dedo el número uno -Ver figura 8-)

Figura 8. *Rosa Esmeralda señalan la indicación del número uno*



José Rogelio: Número dos: tienes que encontrar un blanco fácil.

Animadora 1: (Interrumpe) ¡Una mujer!

Todos los personajes: ¡Claaaarooo! (a unísono)

José Rogelio: Y número tres: ¡Pum! ¡Pum! ¡Pum! (señala con el rifle a Rosa Esmeralda, simula el disparo y ella cae al suelo, mientras las dos animadoras aplauden y se ríen)

[Una mujer mayor que se encuentra entre el público, en la parte de adelante, se toma de la cabeza, cierra sus ojos, y deja su mano en la cabeza]

Animadora 2: ¡Wuauuuu!

José Rogelio: Tema resuelto

Rosa Esmeralda que estaba en el suelo, se levanta, mira el público, sonríe, con una sonrisita burlona. Los otros personajes la observan (ver figura 9).

Figura 9. *Rosa Esmeralda se levanta sonriente*



[La mujer mayor que estaba en los bancos lleva su mano a la boca tratando de silenciar lo que quería decir y deja escapar un suspiro. Le menciona a su compañero de al lado: ¡*qué horror, es horrible!* Susurra algo más, que resulta inaudible para mí]

Fecha de la función: 9-dic/2021

i. Mujeres de Arena

Esta obra tuvo una de sus funciones en el mes de noviembre del 2021 en la ciudad de Morelia, en el foro "La Mueca", un espacio alternativo que se encuentra ubicado en el centro de dicha ciudad. Para el día de la función el cupo se encontraba lleno y la mayoría de las personas asistentes eran mujeres jóvenes y adultas. No hubo presencia de niños y niñas.

Una de las mayores dificultades en esta función fue la falta de luz, pues la estética que había elegido el director consistía en que cada actriz mientras se movía por el escenario cargaba una lámpara que le iluminaba tenuemente el rostro, sin ningún otro tipo de apoyo lumínico. Así, con la idea de afectar lo mínimo el performance propuesto, las fotografías de esta función son muy oscuras y algunas editadas para evidenciar con mayor claridad la posición de los cuerpos durante la escena.

La escena aquí transcrita no se encuentra disponible en otro medio impreso, ni digital y la obra es analizada desde otra escena en la investigación doctoral.

MUJERES DE ARENA

Las desaparecidas de Juárez

Cuatro personajes en la escena: dos de pie, una hincada y otra con el rostro cubierto y en posición de tortura a un costado del escenario (Ver figura 18). De fondo una canción:

Vamos todas, mírate, quiero ser tierra y agua, junto a ti quiero volar descalza, no vas sola. Vamos todas. Una voz en off de una mujer menciona:

Yo creo que no hay nada que celebrar, solamente que estamos, y no es fiesta tampoco, me motiva que estamos cada vez más mujeres conscientes de nuestros derechos y estamos aquí todas para seguirnos (…) [seguimos] peleando.

En el centro del escenario hay un zapato rojo y logra verse además unas cruces pintadas de rosa que resaltan en la oscuridad (Figura 10).

Figura 10. *Inicio de la escena*



Antes de empezar la función una voz en off menciona:

Esta obra está dedicada a la memoria de Pável González, joven de 21 años estudiante y luchador social asesinado en la Ciudad de México el 23 de abril de 2004 contra el olvido y la impunidad.

La mujer que se encuentra de pie en el centro del escenario camina hacia el tacón y lo levanta, se dirige hacia el público (ver figura 11).

Figura 11. *Mujer frente al público*



Mujer 1: (con la voz en alto) Según los datos reportados desde 1993 a la fecha, ya son más de 1.700 las mujeres que han sido asesinadas en Ciudad Juárez, Chihuahua. El clima de violencia e impunidad sigue creciendo sin que hasta el momento se hayan tomado acciones precisas para terminar con este feminicidio. Han sido mujeres jóvenes, empleadas de maquiladoras, migrantes. Las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez son más que una estadística. Ellas tienen nombre, tienen cara e historias que muchas veces no son tomadas en cuenta.

[Dos mujeres que observan la función, susurran entre ellas: *No he dejado de ver esa mujer en el suelo, es una realidad y así están y no las vemos.* La otra chica asiente con la cabeza y le dice: *Es que si fueron mil algo, deben ser ahora más de 5000 mujeres en esa parte del país.* Están muy cerca de mí y alguien más las mira y les pide silencio.]

La mujer 1 vuelve a poner el zapato en el centro del escenario y las otras se ponen de pie o se acercan a la parte de adelante del escenario, el paño que antes cubría sus cuerpos o que tenían en su mano lo usan para cubrir sus rostros (Ver figura 12).

Figura 12. *Mujeres frente al público*



Toman los focos de luz, uno cada una y cuando se giran en el suelo vuelve a reflejarse ahora con más intensidad las cruces rosas. Todas empiezan a caminar por el espacio.

Mujer 2: El que no ha estado en el desierto no sabe lo que es la nada (sigue caminando por el espacio con el foco en sus manos)

Mujer 2: Nada es voltear a los cuatro puntos cardinales y encontrar precisamente eso… Nada.

Mujer 1: El desierto es un mar inmenso de arena, de arena y polvo, y hay un silencio que no se rompe con nada.

Mujer 2: El desierto sigue siendo desierto.

Las mujeres siguen caminando por el espacio mientras hablan (Ver figura 13)

Figura 13. *Mujeres caminando por el espacio*



Mujer 3: Por aquí miles llegan y miles se van. Cruzan diariamente el letrero inmenso que sobre sus cabezas indica que han llegado a la tierra prometida.

Mujer 2: Ciudad Juárez, la mejor frontera de México.

[Alguien irrumpe el silencio de la puesta en escena y se le escucha susurrar: *La mejor frontera para morir tratando de llegar al sueño*]

Mujer 3: La ciudad del futuro se ha convertido en una tumba

Ahora mientras cada mujer habla, fija la luz en el rostro de la otra mujer (Ver figura 14).

Figura 14: *Mujer con la luz en el rostro*



Mujer 4: ¿Y si su hija o su madre o su hermana desaparecieran un día cualquiera?

Mujer 2: ¿Y si pasaran semanas y meses sin saber de ella?

Mujer 3: ¿Y si colocaran fotos, peticiones de ayuda y descripciones en los lugares públicos?

Mujer 1: ¿Y si después encontraran su cuerpo tirado en un lote baldío?

Mujer 2: ¿Y si fuera evidente que ha sido violada? Mordida hasta arrancarle partes de su cuerpo, estrangulada y mutilada.

[Quienes estamos en el público no es imposible no conmovernos ante el relato, los rostros de dolor y de indignación se hacen cada vez más presentes, el susurro acompañado de las frases que cada actriz menciona en el escenario]

Mujer 3: ¿Y si la hubieran acuchillado 20 veces?

Mujer 4: ¿Y si le entregaran sus restos en una bolsa de plástico?

Mujer 2: ¿Y si las autoridades no le prestaran atención?

Mujer 3: ¿Y si el gobierno le dijera que no puede intervenir porque es un asunto estatal?

Mujer 4: ¿Y si, aunque usted contara su caso cientos de veces, prevaleciera el silencio?

Mujer 2: ¡Muchas preguntas, pocas respuestas!

Mujer 3: ¡Muchas muertes, pocos culpables!

Los cuatro personajes se dirigen al frente del escenario. Y de nuevo quedan justo al lado del tacón rojo. Los focos siguen apuntados al suelo (Ver figura 15).

Figura 15. *Los personajes vuelven al frente*



Mujer 1: Ciudad Juárez, desde hace 28 años. Quienes buscan a sus mujeres desaparecidas encuentran huesos en el desierto. Allí, desde hace 28 años ser mujer y trabajar en una maquiladora significa estar en peligro de muerte. Allí, desde hace 28 años los gobiernos panistas y priistas cierran los ojos y se lavan las manos. En Ciudad Juárez nadie sabe y nadie supo. Nadie tiene la voluntad política para erradicar estos crímenes. Ni tampoco la capacidad para prevenirlos. En Ciudad Juárez, las mujeres tenemos miedo.

Mujer 4: (gritando fuertemente) ¡Señor! ¡Señora! ¡No sea indiferente! ¡Se mata a las mujeres en la cara de la gente!

Luego todos los cuatro personajes cantan a unísono.

[Algunas de las personas en el Público susurran la arenga]

Mujeres: ¡Señor! ¡Señora! ¡No sea indiferente! ¡Se mata a las mujeres en la cara de la gente!

Fecha de la función: 12-nov/2021

Tercera parte: Análisis

i. Lo público como espacio pedagógico

De las más de treinta funciones de las que da cuenta la investigación ampliada de doctorado, retomamos aquí dos que permiten observar, de manera situada, cómo el teatro puede operar como pedagogía pública para enunciar la violencia y desplegar formas de resistencia y denuncia desde el espacio de lo público. Metodológicamente, cada función fue registrada desde lo que Taylor menciona como el repertorio y el archivo y por ello se puede casi que revivir las escenas en el texto escrito de este artículo.

Hay que mencionar que ambas obras se presentaron en el contexto de pos-pandemia por el COVID-19 y en ese espacio de reapertura en los foros, con un público limitado, los cuerpos presentes de los espectadores estaban atravesados por el miedo al contagio y por la ilusión de volver al teatro. Esto ya configuraba una primera capa de lo público como espacio de encuentro y de cuidado.

Siguiendo a Biesta (2014), educar desde lo público significa habilitar sujetos capaces de interrumpir el mundo, de cuestionar lo establecido y de implicarse en su transformación, en ese sentido, el encuentro artístico tiene el potencial de revigorizar la esfera de lo público al abrirla como "laboratorio democrático". En la función de Mujeres de Arena, diversos elementos contribuyeron a ese laboratorio: la elección de un texto centrado en los feminicidios de Ciudad Juárez, la escenografía mínima organizada alrededor de los cuerpos de las mujeres, un zapato rojo en el centro del escenario, las cruces rosas iluminadas y la cercanía física entre actrices y espectadores. En clave de esta lectura la función se vuelve un acontecimiento pedagógico que convoca esa capacidad de interrupción doble: el teatro desde su posibilidad de perturbación y su potencia de cuestionar el mundo desde lo común.

Esta potencia se hace particularmente visible a partir de una serie de preguntas que van estrechando el cerco entre la "historia de otras" y la propia experiencia, cuando uno de los personajes menciona:

Mujer 4: ¿Y si su hija o su madre o su hermana desaparecieran un día cualquiera?

No es sólo esta pregunta sino las que siguen, las que convierten al espectador en territorio de aprendizaje, sino el dispositivo escénico que las sostiene: la repetición insistente del "¿Y si…?", los cuerpos de las actrices avanzando hacia el público, la poca luminosidad y la voz que pasa del tono narrativo al grito, al dolor y a la angustia de la desaparición.

La escena encarna, en términos de Arendt (2003), la dimensión de lo plural propia de lo público. El espacio público no es simplemente un lugar físico, sino la trama de relaciones en la que los seres humanos "aparecen" unos ante otros, hablan, opinan y "cuentan el mundo" desde sus posiciones singulares. La desaparecidas de Juárez se sitúan en ese campo de disputa al transformar el dolor y la pérdida en un relato público y al exigir a quienes están allí presentes una toma de posición frente

a la violencia contra las mujeres. Diéguez (2013) menciona que en los modos en los que se tejen el arte y la violencia estos recursos vinculados para escenificar el dolor logran vincular la memoria con experiencia estética y política compartida. Así lo pedagógico se vuelve explícito: interpela, incomoda, obliga a situarse frente a lo que está aconteciendo.

La segunda obra planteada desde una estética de ironía, descaro y sarcasmo se denuncia la violencia feminicida desde del registro de cabaret. En la escena de *La Telenovela* se activan distintos gestos que alteran la comodidad del espectador: el arma que apunta directamente al público, la caída de Esmeralda en clave melodramática e incluso la risa que se mezcla con el desconcierto. Las reacciones de las espectadoras no son meras respuestas espontáneas pues revelan como gestos pedagógicos, una transformación interna, una toma de conciencia sobre la violencia contra las mujeres, que con el paso del tiempo se ha vuelto parte del paisaje cotidiano.

Charman y Dixon (2021) proponen pensar las pedagogías públicas como procesos en los que el aprendizaje ocurre en el movimiento del hacerse público: los sujetos se exponen, se vinculan, se afectan mutuamente y, al hacerlo, producen y disputan significados sobre lo común. Desde esta clave, La Carencia no sólo habla de feminicidio, sino que organiza una situación en la que la función y los espectadores se convierten en agentes educativos: las actrices recrean una escena de muerte y violencia de género, y el público que acompaña la función decide: qué miran, qué toleran, qué consideran "normal" y qué comienzan a percibir como intolerable.

En ambas obras se convoca al público a una perspectiva política y afectiva compartida anclada en el paisaje de violencia estructural y feminicida que atraviesa el estado de Michoacán. Como planteamos en la introducción, los cuerpos de las mujeres han sido convertidos en territorio de disputa y botines de guerra (Cendejas et al., 2017; Oikión, 2020b; Segato, 2013) y frente a este escenario, el teatro no sólo "representa" el dolor, sino que lo inscribe en una conversación situada, en un aquí y ahora compartidos donde se vuelve posible, aunque sea de manera precaria, hablar de lo que suele quedar reducido a cifra estadística, a una nota roja o a un simple rumor cotidiano. Siguiendo a Jelin (2002), estas escenas pueden leerse como prácticas que disputan el sentido del pasado y del presente, abriendo un espacio de lucha política en torno a lo que se recuerda, cómo se recuerda y desde dónde se nombra la violencia.

i. El arte como forma de resistencia y memoria

Las sociedades guardan memoria de lo que ha acontecido, de distintas maneras. Puede haber memorias acalladas y que sin embargo permanecen e irrumpen de maneras imprevisibles, indirectas. Pero también hay actos abiertos de memoria como ejercicio intencional, buscado, que se orienta por el deseo básico de comprensión, o bien por un ansia de justicia; se trata, en estos casos de una decisión consciente de no olvidar, como demanda ética y como resistencia a los relatos cómodos. En este sentido, la memoria es sobre todo acto, ejercicio, práctica colectiva, que se conecta casi invariablemente con la escritura. (Calveiro, 2006, p. 377)

En el contexto mexicano, esa decisión de no olvidar se vuelve todavía más urgente. En el 2018 la activista mexicana Frida Guerrera expone en el texto #NiUnaMás que en México "de los 1,559 feminicidios, 485 mujeres permanecen en calidad de desconocidas; 95 están reservadas por las autoridades; 979 fueron identificadas y reclamadas por sus familias" (Guerrera, 2018, p.19), Además,

En nuestro país son asesinadas aproximadamente entre 7 a 8 mujeres todos los días y la saña con la que las exterminan es cada vez mayor: mujeres dejadas en desagües, canales de aguas negras, en lotes baldíos, en matorrales, encobijadas, enmaletadas, en bolsas de plástico, quemadas,

descuartizadas, violadas, y también asesinadas en el único lugar seguro que tienen: sus hogares, asesinadas por parejas, exparejas, amigos, padres, hermanos o desconocidos. (Guerrera, 2018, pp. 24–25)

Estos datos no son solo alarmantes sino aberrantes, como afirma la misma Frida. Se hace urgente la necesidad de recuperar los pocos o muchos hallazgos de la memoria frente a ese fenómeno que hace parte de la agenda pública, pero del que estamos lejos de encontrar una solución o al menos alguna estrategia que asegure una vida segura para las mujeres en México.

En este artículo, el teatro es uno de esos lugares. Desde este entramado, interesa subrayar que las dos obras analizadas movilizan a los espectadores de modos distintos y, con ello, proponen dos formas de pedagogías de la memoria: una, más cercana al realismo y al duelo, en Mujeres de Arena; otra, apoyada en la ironía y el gesto del cabaret, en La Carencia. No se trata de jerarquizarlas, sino de mostrar cómo cada una construye un camino particular para hacer del dolor un asunto público.

En Mujeres de Arena, la escena de Las desaparecidas de Juárez trabaja con una poética del dolor que se apoya en la condensación de signos, en términos de Diéguez (2013, 2017) implica transformar la exhibición del cuerpo violentado, tan presente en las teatralidades del poder y del necroteatro, en un espacio de duelo y de escucha. Al nombrar las cifras de Juárez, al denunciar la falta de voluntad política y al apelar directamente con la consigna "¡Señor! ¡Señora! ¡No sea indiferente! ¡Se mata a las mujeres en la cara de la gente!", Mujeres de Arena produce una comunidad momentánea del duelo y del enojo que, aunque frágil, insiste en que las víctimas no son un número sino vidas que importan. La memoria se teje en clave de solidaridad con las asesinadas y desaparecidas, como decisión colectiva de no dejarlas caer en el olvido.

La Carencia, en cambio, moviliza al público por otra vía. En La telenovela la exageración melodramática y la complicidad humorística con el público construyen una escena en la que la violencia aparece, en un primer momento, banalizada: el "rifle chivo 2000" se presenta como producto de consumo, las animadoras celebran la demostración, y la frase "tienes que encontrar un blanco fácil" se resuelve al unísono en "¡una mujer!". La risa inicial del público se mezcla con el desconcierto cuando José Rogelio apunta el arma hacia Rosa Esmeralda y ella cae al suelo, y su posterior sonrisa burlona marcan un punto de quiebre que interpela un sistema que trivializa la violencia de género.

El gesto de la mujer mayor que se lleva la mano a la cabeza, se tapa la boca y susurra "¡qué horror, es horrible!" condensa esta segunda forma de movilización. Esa reacción no es solo una emoción aislada, es un pequeño acto de memoria en el sentido en el que la escena obliga a revisar los propios límites de lo soportable, a preguntarse qué se ha vuelto "normal" y qué ya no debería serlo. La memoria, en este caso, se activa como crítica de la banalización.

Podríamos decir que las dos escenas encarnan dos usos políticos de la memoria (Calveiro, 2006) distintos: en la primera, la memoria se orienta hacia el duelo y la denuncia directa del feminicidio, buscando nombrar a las víctimas y exigir responsabilidad estatal; en la segunda, la memoria se dirige a desmontar las formas en que la violencia se vuelve mercancía, chiste o espectáculo, poniendo en evidencia la complicidad social que sostiene esa pedagogía de la crueldad (Segato, 2013). En síntesis, pensar el arte como forma de resistencia y memoria en Michoacán supone reconocer que no hay una única manera de movilizar a los espectadores ni de abordar los asuntos de memoria.

Reflexiones finales

En el centro del escenario un zapato rojo, en silencio, sin ninguna voz que se adueñe de él, representando la ausencia, la desaparición y el dolor. Cuatro actrices: dos de pie, una hincada y otra con el rostro cubierto y en posición de tortura a un costado del escenario. (Mujeres de Arena, 2021)

Volver a la escena inicial de este artículo permite condensar la pregunta que ha atravesado todo el texto: ¿cómo se habla del dolor y se lo convierte en parte de un relato público que genere otra sensibilidad frente a la violencia contra las mujeres? A lo largo de estas páginas hemos intentado responder desde un cruce específico: el de las pedagogías públicas, el teatro y los trabajos de la memoria, situados en un territorio marcado por la violencia estructural y feminicida como lo es el estado de Michoacán en México.

La cartografía teatral mostró que, incluso en contextos atravesados por el miedo, la precariedad y el despojo, se siguen generando escenas en las que el dolor no queda encapsulado en la intimidad ni en el dato estadístico. Foros independientes, plazas y espacios comunitarios se convirtieron en pequeños laboratorios de lo público donde compañías, colectivos emergentes y públicos diversos se reunieron para ver, escuchar y hablar de aquello que muchas veces se vive en soledad. Desde ahí, el artículo propuso pensar el teatro como una forma de pedagogía pública: una práctica que no enseña desde el dominio de contenidos, sino desde la posibilidad de aparecer juntos ante un mundo herido y de discutir qué hacemos con ese daño.

Las dos obras analizadas desde las escenas particulares mostraron que el público puede ser interpelado de manera tal que se construya una pequeña comunidad que se niega a aceptar el olvido y la indiferencia de una violencia cotidiana. En este sentido, el análisis sugiere que el teatro desde la perspectiva de las pedagogías públicas reconoce a los espectadores como sujetos educativos y no como receptores pasivos: Los murmullos, las respiraciones contenidas, los comentarios en voz baja, los gestos de quienes se toman la cabeza o se ríen con incomodidad forman parte del trabajo pedagógico de la escena. Allí se ponen en juego preguntas que no necesariamente encuentran respuesta inmediata, pero que quedan como restos insistentes: ¿qué aceptamos sin darnos cuenta?, ¿qué vidas consideramos llorables?, ¿qué violencias hemos aprendido a mirar de lejos? El teatro no resuelve estas preguntas, pero las instala en el cuerpo y en la conversación, abriendo un margen de libertad en medio de estructuras violentas que parecen cerradas.

El artículo también deja ver algunos límites y desafíos. Las escenas analizadas son puntuales y no pretenden representar la totalidad de toda la cartografía, ni de todo el teatro michoacano, pero si está claro que por su perspectiva etnográfica la presentación de las escenas parte de la experiencia de una investigadora que recorrió el territorio y escribe desde su propia implicación.

Además, el alcance de estas pedagogías públicas es necesariamente acotado: una función, por intensa que sea, no desmonta por sí sola la violencia estructural ni la impunidad que sostienen el feminicidio. Sin embargo, precisamente por esa modestia, estos gestos resultan significativos: muestran que todavía hay espacios donde la palabra circula, donde el dolor se comparte sin reducirse al consumo del horror y donde se ensayan, aunque sea brevemente, otras formas de vínculo.

Finalmente, para quienes trabajamos en la investigación educativa o en los estudios de memoria, estas experiencias teatrales ofrecen pistas sobre cómo abrir escenas de conversación con jóvenes, maestras, colectivos comunitarios y públicos diversos. Tal vez la contribución más importante de las obras aquí analizadas sea precisamente esa: recordarnos que, incluso en contextos devastados por la violencia, aún es posible decir "esto importa", reunirnos en torno a ese enunciado y hacer de él una historia compartida. En ese gesto insistente, frágil, pero muy obstinado, se juega la

potencia del arte para sostener la memoria y para imaginar, a contracorriente, modos de vida que no estén organizados por la crueldad.

Referencias

Aït-Touati, F., Arénes, A., & Grégorie, A. (2019). *Terra Forma. Manuel de cartographies potentielles*. CNL.

Arendt, H. (2003). *La condición humana*. Paidos.

Arendt, H. (2019). *La pluralidad del mundo* (Vol. 148). Penguin Random House Grupo Editorial, S.A.U.

Badiou, A. (2014). *Elogio del teatro. (P. Betesh, Trans)*. Nueva Visión.

Bárcena, F. (2006). *Hannah Arendt: Una filosofía de la natalidad*. Herder.

Biesta, G. (2011). Learning in public places: Civic learning for the twenty-first Century. In *Civic Learning, Democratic Citizenship and the Public Sphere* (pp. 1–11). Springer Netherlands.

Biesta, G. (2012). Becoming public: public pedagogy, citizenship and the public sphere. *Social and Cultural Geography*, *13*(7), 683–697. https://doi.org/10.1080/14649365.2012.723736

Biesta, G. (2014). Making pedagogy public: for the public, or in the interest of publicness? In *J. Burdick, J.A. Sandlin & M.P. O'Malley, M.P. (Eds), Problematizing public pedagogy. This is the manuscript version of Biesta, G.J.J.* (pp. 1–9). Routledge.

Calveiro, P. (2006). Los usos políticos de la memoria. In *Caetano, G (Comp). Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina* (pp. 359–382). Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO).

Cendejas, J. M., Hidalgo, J., Hernández, H., Chávez, C. A., & Barajas, M. (2017). Michoacán: entre la ingobernabilidad, la economía del crimen y el despojo. In *F. Enciso (Ed.), Violencia y paz: diagnósticos y propuestas para México* (pp. 273–314). Senado de la República, Instituto Belisario Domínguez.

Charman, K., & Dixon, M. (2021). *Theory and Methods for Public Pedagogy Research*. Routledge, Taylor & Francis Group.

De la Puente, M. (2016, March 24). Teatro, memoria y pasado reciente en la Argentina contemporánea. *APU. Agencia Paco Urondo*.

Diéguez, I. (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Ediciones DocumentA/ Escénicas.

Diéguez, I. (2017). De cuerpos y sombras. A propósito de la mirada y la pérdida. In *Poéticas del dolor. Hacer trabajo de muerte un trabajo de mirada* (pp. 11–36). Universidad de Chile: Ediciones Oxímoron.

Dubatti, J. (2011). *Introducción a los Estudios Teatrales*. Atuel.

Guerrera, F. (2018). *#NiUnaMás. El feminicidio en México: Tema urgente en la Agenda Nacional*. [Epub] Penguin Random House Grupo Editorial México.

Jelin, E. (2002). Los trabajos de la memoria. In *Los trabajos de la memoria*. SIGLO XXI DE España Editores, S. A.

Lomnitz, C. (2022). *El tejido social rasgado*. Ediciones ERA, S.A.

Maldonado, S. (2014). "You don't see any violence here but it leads to very ugly things": Forced solidarity and silent violence in Michoacán, Mexico. *Dialectical Anthropology*, *38*(2), 153–171. https://doi.org/10.1007/s10624-014-9335-4

Oikión, V. (2020a). De fosas, exterminio e impunidad en Michoacán. Una reflexión desde la historia reciente. *Historia y Grafía*, *56*, 89–128. https://doi.org/10.48102/hyg.vi56.357

Oikión, V. (2020b). Las violencias contra las mujeres en Michoacán. Una realidad que impone desigualdad, vulnerabilidad y freno en el ejercicio de todos sus derechos. In *Mijamgos, E & Guerra, E. (Coord). Genealogías de la violencia en Michoacán*. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgos: Instituto de Investigaciones Históricas.

Páez, Y. (2025a). Del performance teatral a la imagen fotográfica: Desafíos metodológicos de una investigación en el estado de Michoacán, México. *Revista INTER DISCIPLINA, Del Centro de Investigaciones Interdisciplinaria En Ciencias y Humanidades de La Universidad Nacional Autónoma de México*, *13*(35), 93–114.

Páez, Y. (2025b). *La escena teatral como pedagogía pública.Una etnografía con tintes cartograficos del teatro en Michoacán [Tesis para obtener el grado de doctora en ciencias en la especialidad de Investigaciones Educativas]* [Centro de Investigación y de Estudios Avanzados del Instituto Politécnico Nacional]. https://repositorio.cinvestav.mx/handle/cinvestav/5612

Rancière, J. (2013). *El espectador emancipado* (1a ed). Manantial.

Segato, R. L. (2013). *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez: Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. Tinta Limón.

Taylor, D. (2003). *The archive and the repertoire. Cultural memory and performance in the Americas*. Duke University Press.

Tortosa, P. (2021). Narrativas y afectaciones sobre el pasado reciente en la obra de recorrido. Mujeres construyen memoria. Relato situado. *Historia y Problemas Del Siglo XX*, *12*(15), 168–188.