

El puro lugar de la violencia: *docuficción* escénica en la ciudad de Xalapa, Veracruz

Antonio Prieto Stambaugh

Introducción

En México, como en otros países de Latinoamérica, hemos visto un creciente interés por manifestaciones escénicas que trabajan con el archivo y la memoria, y con los complejos entrecruces de pasado histórico y presente, ficción y realidad. Este tipo de obras han sido caracterizadas como teatro documental, “escena liminal” (Diéguez, *Escenarios*) y “escena expandida” (Ortiz), entre otros términos. Rubén Ortiz, por ejemplo, habla de la emergencia de un teatro que rebasa su teatralidad, “subrayando su carácter de encuentro colectivo por encima de sus fuerzas de representación” (51). La exploración de lenguajes y el nuevo modo de interpelar a los espectadores se vinculan con una preocupación de orden social y político que remite —en el caso concreto de México— a las graves problemáticas que padecemos a raíz de la llamada “guerra contra el narcotráfico” declarada por el ex presidente Felipe Calderón en 2007. Como se sabe, el tejido social de nuestro país se ha visto violentamente desgarrado a causa de redes criminales que penetran en círculos de poder político y empresarial, dando como resultado cerca de 260 mil personas asesinadas y casi 40 mil desaparecidas (Aguilar Zinser 17-18). ¿Qué tipo de teatro es capaz de abordar esta gravísima crisis humana? Y, como se pregunta el artista peruano Emilio Santisteban: “¿Qué lugar tiene un arte del cuerpo en un país de cuerpos desaparecidos?” (cit. en Diéguez *Cuerpos sin duelo* 342). La crítica mexicana Luz Emilia Aguilar Zinser considera que “[l]a irrupción de la violencia espectacularizada y masiva en México ha acelerado un proceso de transformación de la forma de hacer y pensar el teatro” (23), de lo cual han aparecido artistas y colectivos que “reclaman el derecho a construir su propia mirada hacia la historia del poder en México y a explorar rutas identitarias nuevas” (23-24). Algunos de los grupos que en

México trabajan estas problemáticas son: Lagartijas Tiradas al Sol, Teatro Ojo, Colectivo Campo de Ruinas, Microscopía Teatro, Murmurante Laboratorio Escénico, Teatro Para el Fin del Mundo, La Comuna, y Teatro Línea de Sombra. No todos los creadores abordan frontalmente el problema arriba señalado, pero sí están interesados en interrogar las maneras como se construye la memoria individual y colectiva en un ámbito sociopolítico convulso.

En este artículo discutiré un reciente proyecto titulado *El puro lugar*, realizado en la ciudad de Xalapa, Veracruz, entre 2016 y 2017 por el colectivo Teatro Línea de Sombra (en adelante, TLS) en colaboración con la Organización Teatral de la Universidad Veracruzana (en adelante, Orteuv).¹ En términos generales, el proyecto construyó un laboratorio de intervención urbana para generar espacios de reflexión colectiva en torno a tres acontecimientos violentos que afectaron a la población local durante el siglo pasado y en lo que va del actual:

- 1) La masacre de doce personas, la mayoría obreros de la industria textil, miembros del Sindicato de la Fábrica de San Bruno, el 28 de agosto de 1924.
- 2) La golpiza sufrida por nueve actores del grupo Infantería Teatral de la Universidad Veracruzana en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón de la UNAM, el 28 de junio de 1981, cuando presentaban la obra *Cúcara y mácara*, de Óscar Liera. La obra había sido condenada por la derecha católica por supuestamente denigrar a la Iglesia y a la Virgen de Guadalupe.
- 3) Otra violenta golpiza, perpetrada el 5 de junio de 2015, en contra de ocho estudiantes de la Universidad Veracruzana considerados “radicales” por el gobierno del estado de Veracruz.

La realización del proyecto estuvo a cargo de Jorge Vargas y Alejandro Flores Valencia (TLS), junto con Luis Mario Moncada (Orteuv), quienes invitaron a los actores de la Compañía Teatral de la UV y a colaboradores externos a participar en el proceso de investigación y creación del complejo montaje.² Sostengo que las decisiones estéticas y políticas de los creadores de este proyecto los encaminaron a producir una práctica de *docuficción*, neologismo recientemente acuñado por el historiador de arte mexicano Iván Ruiz para hablar de cómo el fotoperiodismo y las artes visuales pueden generar una ambigüedad intencional entre la realidad y la ficción (13-16). El término de Ruiz le da un giro a la noción de la “docuficción” cinematográfica, al sugerir que estas prácticas “friccionan” nuestra lectura de la realidad representada por los medios de comunicación, al generar una anomalía frente a la narrativa

oficial sobre la “guerra contra el narcotráfico” (13 y 118). La *docufricción* ofrece las vías de la imaginación y el distanciamiento “como una posibilidad de examinar una violencia que en sí es paralizante” (14).

En este sentido, *El puro lugar* es una de las prácticas escénicas que actualmente buscan problematizar la representación de la realidad y, más concretamente, la representación de la violencia. El concepto de Ruiz puede vincularse con la advertencia de Žižek de que la forma más prudente de analizar acontecimientos de lo que él denomina “violencia subjetiva” (aquella ejercida por uno o más individuos con la intención de dañar a otros) es trabajando con sus *contornos*, mirándola de una forma sesgada —“*looking at the problem of violence awry*” (3). Es necesario, entonces, analizar las formas subjetivas, objetivas y simbólicas de la violencia de una manera que permita la crítica. Y una de las posibilidades para hacerlo, sugiere Žižek, es mediante la poesía y el arte, ya que “*poetry is always, by definition, ‘about’ something that cannot be addressed directly, only alluded to*” (5). Desde este ángulo es posible analizar críticamente los mecanismos de violencia sistémica con sus sutiles formas de coerción, así como las biopolíticas del miedo (40-42).

Pero ¿qué procedimientos estéticos son los adecuados? ¿cómo se vinculan con las consideraciones de orden ético? Alcántara identifica un nuevo tipo de arte escénico latinoamericano, que denomina “teatro nomádico”, en resonancia con la noción propuesta por Deleuze y Guattari de “supervivencia nomádica” (274). Se trata de un nomadismo de resistencia que lucha contra la violencia de Estado desde una “violencia marginada” sin territorio ni formas fijas. Explica Alcántara:

El teatro latinoamericano, en cuanto teatro nomádico, ha pasado por un desarrollo en las maneras de representar la violencia en el siglo XX hasta el XXI, que han ido desde la denuncia frontal de los años sesenta, hasta la incorporación de técnicas traumáticas cuyo propósito anunciado es “reactivar” la conciencia del público ante la violencia del estado a partir de los años ochenta. El resultado ha sido ambiguo, en especial cuando las estrategias comienzan a dejar a un lado el carácter más importante del artefacto estético, su capacidad de sensibilizar más allá de lo puramente impresionable, para provocar un acto reflexivo y una toma de decisión, una postura ética. (277)

Se trata de inquietudes ampliamente expuestas por el investigador español José Antonio Sánchez en su libro *Ética y representación*, y que Teatro Línea de Sombra toma en cuenta para desarrollar *El puro lugar*. Como señaló Alejandro Flores durante un conversatorio reciente: “Sobre la violencia, renunciamos

a la idea de la representación, y en su lugar hablamos de la presentación o la comparecencia. Es decir, no nos interesa representar los actos de violencia, ni siquiera invocarlos, sino indagar en sus huellas para ver qué nos dicen en el presente”.

El puro lugar fue un teatro nomádico también por los movimientos geográficos que realizó, en primer lugar a lo largo de seis “capítulos” entre abril y diciembre de 2016, durante los cuales se condujo al público participante a través de lugares específicos de la ciudad de Xalapa, como explicaré más adelante. Una síntesis del proyecto en forma de instalación se realizó durante el mes de noviembre en una antigua casona de San Luis Potosí, en el marco de la 37 Muestra Nacional de Teatro. El proyecto culminó a mediados de 2017 con versiones escénicas en el Teatro el Milagro de la Ciudad de México, y el Teatro del Estado en Xalapa.

Comenzaré mi análisis de esta compleja obra prestando atención a los desplazamientos espaciales y performáticos que propició. Después abordaré la inquietante escenificación de la memoria a través de los recursos del archivo objetual y el testimonio, para finalizar con un planteamiento sobre cómo *El puro lugar*, siguiendo a Diana Taylor, ejerció una performatividad política de la presencia para articular una resistencia colectiva contra el miedo.

Espacio y lugar

Si bien en el habla cotidiana espacio y lugar se antojan intercambiables, estos conceptos tienen distintas connotaciones que los geógrafos y filósofos se han encargado de precisar. En este trabajo interesa especialmente el carácter poético que Gaston Bachelard le confiere al espacio vivido, imaginado y cargado de valor afectivo, como es el espacio de la casa que habitamos. Bachelard introdujo la noción de *topofilia* para denominar aquel espacio frente al cual no podemos permanecer indiferentes, dada su gran carga de significación (22).

No obstante, en su célebre estudio publicado en 1957, Bachelard no planteó una distinción clara entre espacio y lugar, tarea a la que se entregaría durante la década de los setenta el geógrafo Yi-Fu Tuan, cuyo libro *Space and Place: The Perspective of Experience*, abre con la frase “[p]lace is security, space is freedom: we are attached to one and long for the other” (3). Tuan explica que un espacio se convierte en lugar mediante el proceso de la familiarización, es decir, cuando se carga de valores afectivos. En este sentido, el geógrafo retoma algunos de los señalamientos de Bachelard sobre la poética del espacio y los aplica a la noción del lugar, que es en donde surge la sensa-

ción de *topofilia* —es decir, la producción afectiva de un espacio vivido como lugar propio o compartido—, o bien, su reverso, *topofobia*, el “paisaje de miedo” que evocan lugares como una cárcel o un campo de exterminio nazi.

Como veremos más adelante, en *El puro lugar* se genera una inquietante ambivalencia entre la sensación de familiaridad y extrañeza que puede producir un lugar marcado por la violencia, lo cual vincularé con la noción freudiana de *unheimlich*. Pero antes de continuar, es necesario hacer otra distinción planteada por los creadores del proyecto: aquella que distingue al *no lugar* del *puro lugar*. Fue el antropólogo francés Marc Augé quien propuso hacia 1992 la noción de los “no lugares” como “espacios de anonimato”, carentes de significado afectivo, identitario, relacional o histórico, tales como las súper-carreteras, los centros comerciales, e incluso “los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta” (41).

¿Qué es entonces el “puro lugar”? Jorge Vargas y Alejandro Flores han explicado que hallaron esta noción en un texto sobre historia y memoria del crítico mexicano José Luis Barrios (comunicación personal, febrero de 2018). Desde las teorías del psicoanálisis y del archivo, Barrios plantea que el *no lugar* es el sitio de lo reprimido, del olvido, mientras que el *puro lugar* es el archivo, el sitio donde se albergan los índices de la memoria (47-49). En el marco del proyecto, se llamó “el puro lugar” a un pequeño departamento (que consistía en un cuarto de aproximadamente 5.5 por 4 metros, con un baño) dentro del cual se construyó una instalación para presentar estética y performativamente objetos de archivo y testimonios de los tres incidentes de violencia que han afectado históricamente a la población de Xalapa. No se trataba de un departamento cualquiera, era el “lugar de los hechos” del mencionado asalto, acontecido la madrugada del 5 de junio de 2015, cuando ocho estudiantes de la Universidad Veracruzana que allí celebraban una fiesta de cumpleaños fueron violentamente atacados por un comando de diez hombres encapuchados y vestidos de civil, armados con tubos, bates y machetes, dejándolos gravemente heridos.³

Según Geraldine Lamadrid, actriz que colaboró en el proyecto y publicó un artículo sobre su experiencia, Vargas y Moncada tomaron la decisión de rentar este departamento e intervenirlo estéticamente para “establecer una poética del espacio que contribuyó a la transformación” del departamento en un “espacio de vida [...], de recuerdos y no de olvido” (5). El enunciado inicial que se publicó en línea para convocar al público al proyecto dice al respecto de su título:

Con este nombre [*El puro lugar*] queremos hacer alusión a aquellos sitios en los que ha ocurrido un **acontecimiento vertiginoso de alta densidad que los transforma** y, de un instante a otro, pasan de ser no lugares o lugares de tránsito, a ser **lugares altamente cargados, o puros lugares**, como los miles de lugares en donde se han cometido crímenes y vejaciones contra los ciudadanos a lo largo y ancho de nuestro país. (negritas en el original)

El *cuartito* está ubicado en la calle Herón Pérez, que es el nombre de un joven asesinado junto con once trabajadores de la Fábrica de San Bruno, el 28 de agosto de 1924. Esta coincidencia ayudó a vincular la violencia cercana



El departamento de la calle Herón Pérez de Xalapa, Veracruz. En la planta baja se realizó la escenificación de diversos momentos de *El puro lugar*. Fotografía de Antonio Prieto, 2016.

con la violencia histórica de Xalapa. El recorrido urbano que hicimos los espectadores a lo largo de los capítulos del proyecto planteó un cronotopo espacio-temporal entre estos acontecimientos, como explicaré a continuación.

Inmersión cronotópica y *espectandante*

Diéguez hace referencia al concepto del cronotopo planteado por Bajtín para hablar de cómo las experiencias escénicas actuales que abordan acontecimientos de la violencia están “atravesadas” por circunstancias espacio-temporales específicas (*Cuerpos sin duelo* 54). En *El puro lugar* se escenificaron las interconexiones entre distintas temporalidades y espacios mediante un ejercicio que involucró el desplazamiento de los espectadores a lo largo del barrio de San Bruno, de tal forma que nos convertimos en *espectandantes* cuyo caminar, presencias y testimonios formaron parte del discurso escénico.

Yo fui una de las cien personas que respondimos a la convocatoria lanzada por los creadores del proyecto el 8 de abril de 2016 por medio de su página web (<https://elpurolugar.wordpress.com>) y correos electrónicos que recibimos profesores, estudiantes, artistas y activistas radicados en Xalapa. En la convocatoria se explicaba el sentido de la obra, y la propuesta de que los participantes contribuyeran a “formar parte de una comunidad temporal de ciudadanos que colaboran con la construcción de una pieza escénica asistiendo periódicamente a un espacio marcado por la violencia” (“Convocatoria”). Los interesados en participar debíamos responder a la convocatoria mediante un escrito en el que establecíamos el compromiso de presentarnos en al menos cuatro de los seis capítulos que se realizarían entre los meses de abril y septiembre (después se hicieron ajustes al itinerario, y el último capítulo se realizó hasta el 1 de diciembre de ese año).

Mi solicitud fue aceptada, y el 24 de abril recibí un e-mail que decía “¡Hola! Antes que todo, agradecemos que hayas atendido nuestra convocatoria y desees participar en *El Puro Lugar*. Para comenzar, necesitamos que nos indiques tu disponibilidad de horario para el Capítulo I”. Y a continuación aparecía una tabla con cuatro opciones de horario a escoger para cuatro días de la semana (del miércoles 27 al sábado 30 de abril, entre 11 y 19 horas cada día). Se pedía además un número de contacto para que uno de los actores me llamara para especificar el lugar de encuentro.

Los participantes que acudimos a la cita el día y la hora elegidos fuimos trasladados de manera individual en auto desde las afueras del Teatro del Estado hasta la antigua Fábrica de San Bruno, donde se desarrolló el primer capítulo. El auto que me llevó lo conducía Luis Mario Moncada, y atrás iba-

mos sentados el actor Marco Rojas y yo. Rojas me entregó el programa de mano y me informó sobre lo que íbamos a ver. El programa era un pequeño cubo de cartulina que se tenía que abrir para leer los datos de la producción, con la lista de los “capítulos” y sus respectivas fechas. Debajo del texto se podía ver el dibujo arquitectónico de una habitación, que después supe era el “puro lugar” al que se refiere el montaje. Algunos actores de la Compañía de Teatro de la UV fungieron como guías de este trayecto, y otros realizaron acciones performáticas y testimoniales al interior de la fábrica.

Al poco tiempo llegamos a la fábrica que, fundada a mediados del siglo XIX y cerrada en 1990, se encuentra prácticamente en ruinas. Según me explicó Rojas, fue escenario de un vigoroso movimiento sindical durante las primeras décadas del siglo pasado, violentamente reprimido a causa del corporativismo que impulsó el naciente Partido Revolucionario Institucional (PRI), mismo que no toleraba sindicatos independientes de filiación anarquista o comunista. Es en el marco de esta represión que en agosto de 1924 la fábrica fue invadida por un comando de personas armadas que saqueó los bienes y asesinó en las inmediaciones a un obrero y al joven Herón Pérez, quien salió de su casa para ver lo que sucedía. Los asaltantes se llevaron por la fuerza a 10 trabajadores del sindicato comunista que fueron trasladados a las afueras de Xalapa, en donde fueron obligados a cavar las tumbas en las que serían enterrados después de su fusilamiento. Estos trabajadores son conocidos como los “Mártires del 28 de agosto”, cuyos nombres se usaron para las calles aledañas a la fábrica.⁴ Esto habla de cómo el gobierno de la ciudad promovió monumentalizar la memoria de estos ahora llamados “mártires”, para fijar el acontecimiento en un pasado mítico. Como señala Alcántara, el Estado siempre busca someter y regular la disidencia mediante la asimilación como expresión de tolerancia para legitimar su poder. El nomadismo, en cambio, “elige violentar la imagen estable del Estado” a través del arte (en este caso escénico) que “es el lugar de la pulsión que impulsa” la desestabilización de representaciones dominantes (276).

Al entrar en la fábrica noté que había actividades, incluyendo un partido de fútbol en el patio principal. Rojas me explicó que desde hace algunos años los vecinos de la colonia se han dedicado a rescatar el predio en ruinas para convertirlo en un centro cultural comunitario. En las paredes se aprecian murales de grafiti, algunos con simbología comunista, incluyendo al Che Guevara y la hoz y el martillo. En otro de los patios los participantes interactuamos con un panteón simbólico hecho con cruces blancas, cada una con los nombres de los trabajadores asesinados. Lo que podría parecer una



Patio de la Fábrica de San Bruno con el panteón simbólico durante el Capítulo 1 de *El puro lugar*.
Fotografía de Antonio Prieto, 2016.

instalación conceptual de la obra era en realidad un homenaje elaborado por los vecinos del barrio.

Uno de los momentos más interesantes de recorrido se daba en el interior de un salón oscurecido en el que los creadores montaron una instalación que funcionó como un museo performático. Se nos explicó que pocos años atrás el comité de vecinos encargados de rescatar las ruinas de la fábrica había designado ese salón como museo comunitario en el que se exhiben fragmentos de maquinaria, fotos y otros objetos relacionados con la historia del lugar. En el centro del espacio intervenido por los creadores del proyecto, sobre pasto artificial, se había colocado una fila de teteras con agua hirviendo. A un lado, sentada frente a una pequeña mesa de madera, se encontraba la actriz Luisa Garza, quien explicó al público que había participado en una película mexicana titulada *El principio* (dirigida por Gonzalo Martínez en 1973) en la que interpreta a una maestra trabajadora acribillada en las afueras de una fábrica textil, en referencia a las huelgas brutalmente reprimidas antes de la Revolución mexicana. En una pared al fondo se proyectaban escenas de esta película que dramatizaba una situación sorprendentemente similar a la que había sucedido en ese mismo lugar décadas antes. Garza después se dirigió al otro extremo del salón, en el que había un grupo de seis perros, entre los cuales se sentó sobre una silla de madera. Mientras los acariciaba, nos relató cómo había rescatado aquellos animales de la calle, y describió las huellas



Jorge Castillo en el museo comunitario de la Fábrica de San Bruno durante el Capítulo 1 de *El puro lugar*. Fotografía de Antonio Prieto, 2016.

de tortura y heridas con los que los había encontrado. Garza miró al público y dijo: “Hay un cierto tipo de violencia que se respira en el aire”, seguido de la pregunta: “¿Cuántos tipos de violencia hay aquí?” Entonces oímos la voz de otro actor hablando detrás de nosotros, era Jorge Castillo, de pie hacia el centro del salón frente a unas cuerdas que conectaban el piso con el techo.

Allí relató que antes de dedicarse al teatro, cuando era adolescente, había trabajado en una fábrica como ésta, y vinculó esa experiencia con la actual para enfatizar que “un actor también es un obrero”. A los pies de Castillo se había dibujado un cuadro con gis blanco con las palabras “ACTOR / OBRERO”. Luego, realizó en silencio una serie de gestos con sus brazos y manos para sugerir el trabajo que realiza un obrero de fábrica textil.

Las actuaciones de Garza y Castillo eran más performáticas que teatrales, ya que no procuraban representar personajes, sino evocar relatos de su memoria personal relacionados con el espacio y la historia de la antigua fábrica.⁵ La puesta en escena dentro del museo comunitario se movía entre la exhibición de objetos y documentos, el registro cinematográfico, el testimonio personal

y gestos performáticos, para generar una *docufricción* entre el acontecimiento histórico y su relato escénico. En términos de Diana Taylor, podríamos decir que éste es un ejemplo de cómo un archivo se transforma en repertorio (*The Archive*). La fricción entre el ‘dato duro’ y su *corporización* subjetiva ayuda a entender cómo las representaciones de la historia nos afectan y mueven tanto personal como colectivamente.

Después de este recorrido por el interior de las instalaciones de la fábrica, nos adentramos a pie junto con nuestros guías en las calles de la colonia Ferrer Guardia que tienen los nombres de los obreros asesinados. Acompañados por nuestras guías, cada uno de los participantes tuvimos un recorrido distinto. Los guías compartían recuerdos de sus vidas en Xalapa; por ejemplo Marco Rojas me relató que cuando fue estudiante vivía en pequeños y húmedos cuartitos como los que abundan en esa colonia de clase media trabajadora. Muchas de las casas tienen alguna habitación o cuarto de azotea que se ponen en renta económica para estudiantes de la cercana Unidad de Humanidades de la UV, en donde se ubican las facultades de Antropología, Letras, Historia, Derecho, Sociología y otras. La golpiza perpetrada contra los estudiantes en junio de 2015 sucedió justamente en uno de esos cuartitos; el ‘puro lugar’ que operó como centro neurálgico del proyecto. Mientras caminamos pasó un antiguo automóvil VW (modelo Jetta) con una calcomanía en el que se leía “El Fantasma de San Bruno”. El carro llevaba un altavoz como el que se usa para anunciar tamales, sólo que en lugar de eso se oía la frase: “un fantasma recorre el barrio de San Bruno, el fantasma de la utopía que un día quiso probar suerte en estas calles”, haciendo eco de la primera oración del Manifiesto del Partido Comunista: “Un fantasma recorre Europa, el fantasma del comunismo”.

Como menciono en otro trabajo (Prieto “Memorias inquietas en el teatro”), es en momentos como éstos que *El puro lugar* generaba una experiencia de lo *unheimlich*, en el sentido que le otorgó Freud de una ominosa sensación de simultánea familiaridad y extrañeza. El “padre del psicoanálisis” también se refería al retorno de lo reprimido, que se asocia con lo espectral, lo olvidado que resurge, o el muerto que se resiste a descansar y cuyo fantasma ronda por allí (Freud 219-230). En *El puro lugar* los espacios familiares se tornaban extraños e inquietaban nuestras memorias al evocar la presencia fantasmagórica de los trabajadores asesinados en 1924, en una época en la que el movimiento sindical y libertario tenía fuerte arraigo en tierras veracruzanas. Después de la caída del bloque soviético, Derrida advirtió que aún persisten “los espectros de Marx”. El filósofo recurrió para ilustrar su punto

a la relación de Hamlet con el fantasma de su padre, como una suerte de momento fundacional de “cierta dramaturgia de la Europa moderna, sobre todo la de sus grandes proyectos unificadores” (18). Marx, como padre simbólico, murió, pero su espectro sigue vivo entre nosotros, como sugiere el teatro anti o post-dramático del proyecto aquí expuesto.

Volviendo a nuestro recorrido por las calles, algunos participantes fueron conducidos al interior de los negocios locales o de algunas casas para, mediante previo acuerdo, conversar con habitantes acerca de la historia del barrio y de sus “mártires”. La actriz Karla Camarillo, por ejemplo, llevaba su participante a un departamento prestado por los vecinos, dentro de cuyo zaguán había montado una instalación con fotografías, carteles y objetos alusivos a la vida de Concha Michel (1899-1990), maestra y activista feminista, miembro del Partido Comunista Mexicano y figura que inspiró a la liga de mujeres del sindicato de la fábrica. Los visitantes eran recibidos por una fotografía tamaño real de Michel, recortada en su silueta y montada sobre una base; imagen que apareció más adelante en el capítulo realizado en la escuela primaria del barrio.

Siguiendo los planteamientos de Michael de Certeau, este andar por las calles fue una práctica performativa en la que nuestros pasos fueron actos de apropiación táctil y cinética del espacio urbano. Así, *El puro lugar* nos transformó desde un inicio en espectadores caminantes, o *espectandantes*, que ejercen enunciaciones peatonales a través de una mirada corporal, sensible a las insospechadas conexiones entre las ruinas de la fábrica y una modesta casa vecinal; entre la esquina que guarda el recuerdo de una “aparición milagrosa” de la Virgen de Guadalupe y los edificios de la Universidad. Según De Certeau, “andar es no tener un lugar; se trata del proceso indefinido de estar ausente y en pos de algo propio” (109). ¿Cómo entonces se relaciona este ejercicio de vagabundear por las calles de San Bruno con la representación de un *puro lugar*?

Una de las últimas paradas del trayecto nos llevó al antes referido “cuartito” de la calle Herón Pérez, en el que cada uno de los participantes entramos a solas para permanecer allí durante unos minutos. El lugar fue transformado por el equipo técnico de la obra, de tal forma que las paredes habían sido completamente cubiertas con grandes placas de acrílico blanco iluminadas por detrás, lo cual le daba al pequeño lugar una sensación de estar suspendido en el tiempo y el espacio.⁶ En un extremo había una mesa sobre la cual se exhibían pequeños objetos dentro de una caja de vidrio, y en la pared un monitor de video en el que veíamos testimonios de los actores de la

Compañía que hablaban de las emociones que los embargaron al entrar por primera vez a ese mismo cuartito. Era extraño el contraste entre la sensación aséptica que producían las paredes blancas (¿otra dimensión de lo “puro”?) y la crudeza de los objetos exhibidos, que podrían haber sido encontrados en cualquier basurero: un bolígrafo, un cepillo de dientes, una cucharita de plástico, etc. Rojas me informó que aquellas cosas habían sido encontradas en un costal abandonado en el departamento, y que seguramente pertenecieron a los estudiantes atacados. Los objetos fueron exhibidos de una forma distinta para el Capítulo 5 del proyecto, como se explicará después. Al final del trayecto, se nos llevó a una pequeña cafetería justo enfrente de la Unidad de Humanidades, en donde se nos invitó a trabajar con estambres y tachuelas de colores, para trazar el recorrido que hicimos sobre un mapa de la colonia.

En pequeños grupos de tres o cuatro personas, nos encontramos juguetonamente negociando con el otro nuestros movimientos en torno al mapa, a fin de lograr un registro de lo que tentativamente recordábamos. El ejercicio funcionó para ubicarnos más claramente en los entrecruces entre el espacio



Participantes de *El puro lugar* trazan sus recorridos sobre un mapa del barrio.
Fotografía de Antonio Prieto, 2016.

urbano y los lugares específicos, como la fábrica y el pequeño cuartito. En el mapa se dibujó la manera como nuestras andanzas por las calles tejieron una red rizomática de nodos interconectados. En su reflexión sobre las dinámicas del espacio escénico contemporáneo, Campbell Edinborough cita a Yi-Fu Tuan para argumentar que nuestra habilidad de experimentar y entender un lugar dado se vincula con el “conocimiento espacial” adquirido gracias al movimiento a lo largo del espacio (18-19). En *El puro lugar* se activó un ejercicio epistemológico de percepción espacial vinculado con nuestro trayecto corporal y *espectandante* a lo largo del barrio. Al finalizar aquella jornada, los guías nos invitaron a escribir o audio-grabar nuestras impresiones de lo acontecido, algunas de las cuales fueron publicadas en el blog del proyecto.

El mapa con estambres fue exhibido en la instalación de *El puro lugar* realizada en San Luis Potosí, acompañado de un texto que Vargas me solicitó escribir para acompañarlo. Pero hubo otras formas de representar el mapa de la colonia, la más notable de las cuales fue la que se pudo ver durante el Capítulo 4 (al que acudí el 9 de julio), titulado “Los objetos de la memoria, mapas y apariciones”, llevado a cabo en la Escuela Primaria Federal Mártires del 28 de Agosto, en el corazón de la colonia Ferrer Guardia.

En el patio techado de la escuela se montó una gran instalación de aproximadamente 200 metros cuadrados en la que se exhibieron diversos objetos, algunos de ellos elaborados por los estudiantes de la primaria, con quienes el TLS y la Orteuv realizaron una serie de talleres para invitarlos a que representaran con dibujos, textos y videos cómo se imaginaban el futuro de Xalapa y de Veracruz. Los objetos se colocaron sobre mesas a lo largo del patio, y en el piso, cubierto por una enorme lona de color negro, se habían trazado con cinta blanca las calles del barrio que rodea a la escuela. Del techo caían innumerables cuerdas al final de las que colgaban pequeñas linternas para iluminar zonas de la instalación. El capítulo fue anunciado como una “kermés”, es decir, un convivio festivo en el que podrían participar no solamente los cien espectadores inicialmente convocados, sino también amigos y familiares. En un punto de la instalación un joven cantaba *rap* al micrófono; se trataba de Ignacio Córdoba, uno de los ocho estudiantes atacados en el departamento de Herón Pérez, dato que, a solicitud suya, no se anunció públicamente durante las presentaciones.⁷

Así, entre objetos, testimonios, canciones y comida, los participantes nuevamente realizamos desplazamientos, esta vez *sobre* el mapa del barrio, que para los creadores del proyecto era importante enfatizar, debido a que en él se podía adivinar la “simetría siniestra” que existe entre los tres aconteci-



Ignacio Córdoba canta rap durante el Capítulo V de *El puro lugar*. Fotografía de Antonio Prieto, 2016.

mientos que sucedieron en épocas distintas pero que a nivel espacial estaban separados por un triángulo de aproximadamente 1.5 kilómetros por lado que median entre la Fábrica de San Bruno de la Unidad de Humanidades de la UV y el cuartito de la calle Herón Pérez (Moncada).⁸

A continuación abordaré la manera como este proyecto inquietó la memoria de los espectadores mediante la escenificación de objetos documentales.

Objetos documentales para inquietar la memoria

Como mencioné antes, uno de los hechos representados fue la golpiza que sufrieron nueve actores de la compañía “Infantería Teatral” de la Universidad Veracruzana cuando presentaban, bajo la dirección de Enrique Pineda, la obra *Cúcara y máscara*, de Óscar Liera, en el teatro Juan Ruiz de Alarcón de la UNAM, en 1981. Los perpetradores fueron unos 60 fanáticos católicos que salieron de entre el público, supuestamente ofendidos por la representación “blasfema” de la Virgen de Guadalupe. La manera de reconstruir este hecho en el marco de *El puro lugar* fue mediante el uso de materiales de archivo utilizados como objetos escénicos, primero en el Capítulo 2, titulado “Todas

las vírgenes” (del 4 al 8 de mayo) y montado en el departamento de la calle Herón Pérez.

La representación más interesante fue la realizada en una vieja casona intervenida en la ciudad de San Luis Potosí los días 11 y 12 de noviembre de 2016. Allí, la golpiza de los actores se sugería mediante pequeñas figuras con fotografías en blanco y negro de los actores de la obra, tal como se presentaron con su vestuario durante la función. Las fotografías —de unos 10 centímetros de altura— fueron recortadas siguiendo la silueta de los actores, y dispuestas sobre una mesa junto con otras figuras con el rostro cubierto de paños negros y portando unos palitos con articulación, alusivos a los bates usados para golpear a los actores. El pequeño escenario estaba dentro de un cuarto que contenía los vestuarios originales y documentación de la obra *Cúcara y mácara*. En el fondo se podía oír un *soundtrack* de voces que aludían a la violencia de la golpiza, a la manera de radioteatro. En esa mesa, que hacía las veces de *teatrino* o escenario de animación, los espectadores podíamos manipular los pequeños personajes y videograbar escenas con una cámara colocada sobre un tripieé justo enfrente de la mesa. Sin caer en el



Los actores Héctor Moraz y Geraldine Lamadrid con el *teatrino* de la versión de *El puro lugar* en San Luis Potosí. Fotografía de Antonio Prieto, 2016.

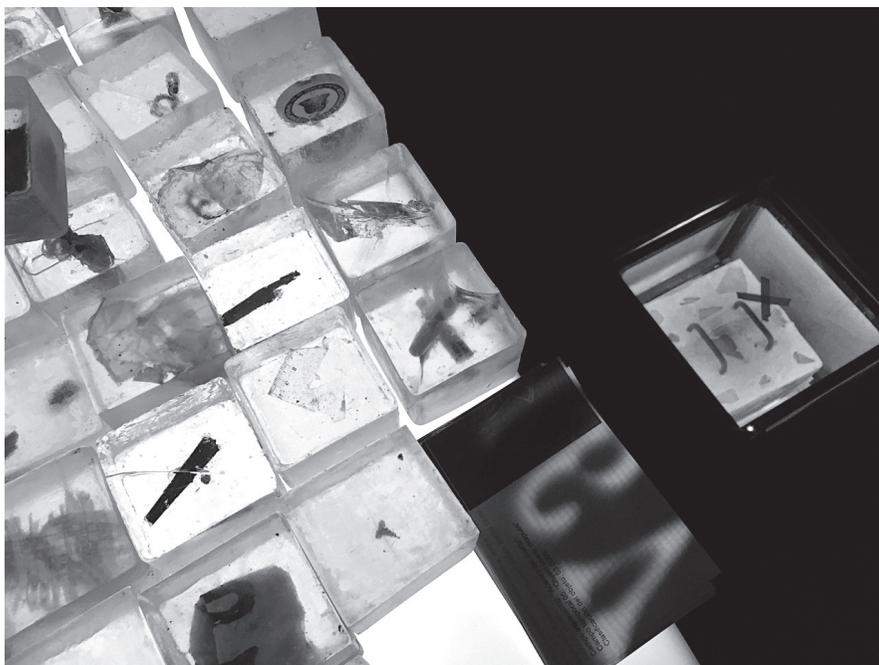
sensacionalismo, las fotografías de archivo se convirtieron en títeres al estilo de *Punch & Judy* para evocar los hechos violentos.

Otro tipo de tratamiento de los objetos documentales fue la instalación que, en el pequeño departamento de la calle Herón Pérez, sirvió como escenario de cuatro de los seis capítulos. En el Capítulo 4, “Los objetos de la memoria” (al que acudí el 19 de agosto), cada uno de los participantes fuimos nuevamente invitados a entrar para interactuar con los objetos hallados después del asalto. Lo primero que noté al atravesar la puerta junto con mi guía (Enrique Vásquez) fue que el cuarto ya no estaba iluminado como antes, sino que ahora las paredes eran negras y sobre ellas se proyectaban textos con letra blanca —testimonios y especulaciones narrativas de lo allí ocurrido— que iban ascendiendo del piso al techo. A un lado se encontraba una mesa con superficie iluminada sobre la que había pequeños cubos transparentes. Dentro de ellos noté objetos que parecían haber sido congelados ahí mismo. Vásquez me explicó que fueron encontrados en el antes mencionado costal abandonado en el departamento después del asalto: cucharas de plástico, un anillo, tapas de bolígrafos, papeles, etc. Los actores de la Compañía se encargaron de realizar “un ejercicio de autopsia arqueológica” (Lamadrid 11) que consistió en abrir el costal, extraer los objetos y limpiarlos cuidadosamente (sin borrar las huellas de la violencia, como manchas de sangre) para después clasificarlos y darles un tratamiento estético que los hiciera exhibibles en la instalación escénica. Para ello acudieron a la artista visual Yanina Pelle, quien coordinó el proceso de “encapsular” cada uno de los objetos en cubos de resina.

Se crearon aproximadamente 60 cubos, y para acompañarlos se elaboraron fichas descriptivas que, según Lamadrid, funcionaron como “microrrelatos a partir de lo que pensábamos [estos objetos] podían evocar en relación a la agresión sufrida en el *cuartito*” (11). Sobre la mesa, junto a los cubos, pude ver las fichas apiladas en un extremo. En una de ellas se leía:

Objeto #2: Cinta Preventiva Amarilla “Prohibido el paso”. Campo espacial 01: Afuera del cuarto. Campo temporal 02: “Objeto usado después”. Cinta de precaución amarilla. Comúnmente usada para resguardar la escena del crimen. “...BIDO EL PASO” es lo único que enuncia este retazo de cinta amarilla con letras negras mayúsculas. ¿Cuál es el verdadero papel de esta cinta? ¿Delimitar la realidad de la ficción? ¿O la realidad de la crueldad?

En otra ficha se leía la descripción del fragmento de la pata de una mesa de madera, encontrada dentro del cuarto y manchada con restos de sangre. Se



Objetos encapsulados en cubos de resina y expuestos en el Capítulo 4 de *El puro lugar*.
A la derecha se aprecia el bloque de concreto que se colocaba en un hueco del suelo.
Fotografía de Antonio Prieto, 2016.

hacia la pregunta: “¿Qué charlas, qué confesiones, qué promesas se hicieron sobre esta mesita?”

La descripción forense se acompañaba de preguntas para interrogar el significado del objeto y las problemáticas de su representación. Los cubos de resina espectralmente iluminados, la trama sonora de voces testimoniales, vidrios que se rompen y sonidos urbanos, las proyecciones en la pared... todo en su conjunto generaba una fricción entre el objeto documental y su presentación estética que detonaba en mí afectos encontrados.

Mi guía salió unos minutos del cuarto y me sumergí en la inquietante museografía arqueológica, dejando que los objetos me contaran sus historias. En medio de esta soledad regresó a mi memoria la escena de un violento asalto que mi pareja y yo sufrimos en casa tres años atrás.⁹ Nuevamente experimenté lo *unheimlich*, el retorno espectral de lo reprimido. Pero me sentí acompañado, como si esos objetos me dijeran: “No te preocupes, esto queda atrás, ahora podemos dar juntos testimonio de lo ocurrido”. Vásquez regresó al cuarto y me pidió ayudarlo a cargar un bloque de concreto (de aproximadamente 40

centímetros cuadrados) que se encontraba en el suelo y que debíamos meter en un hueco iluminado al centro. Me dijo que dentro de ese bloque se habían colocado otros objetos encontrados en el costal, y que la idea era dejarlo allí, sepultado para la posteridad, como una cápsula del tiempo que arqueólogos del futuro habrían de hallar.¹⁰

Según explicó recientemente Flores, en el bloque se metieron algunos objetos que por razones éticas y artísticas decidieron no exhibir; en particular un diente que seguramente perteneció a uno de los jóvenes golpeados.¹¹ Los objetos “crudos” encontrados en el costal fueron procesados artísticamente para su presentación como “objetos cocidos” (en alusión a la metáfora de Levi-Strauss), o bien “objetos intensamente vivos”, que emanan significado por su mera presencia (Flores).

Shaday Larios, investigadora y directora de la compañía Microscopía Teatro, afirma que el teatro de objetos trabaja con “escenarios de la materia indócil” que logran liberar las narrativas contenidas en el objeto escénico (15). Este tipo de teatro propone la existencia del “objeto vivo” como algo que se rebela a la objetivación y que en cambio “me convida al diálogo frontal, pues no está por debajo, ni por arriba, sino delante de mí; la vitalidad instiga la ruptura de toda jerarquía por la que el objeto cotidiano se hace invisible” (17). Larios argumenta que la escenificación de objetos documentales posibilita el diseño de *contramemorias* para problematizar la relación del pasado con el presente (254): “los etnógrafos de los teatros de objetos documentales descontextualizan su materia prima para volver a observarla desde la inteligibilidad de lo artístico” (251).

Proyectos como *El puro lugar* son escenificaciones de memorias inquietas, es decir, narrativas testimoniales actuadas para “sacar al espectador de su quietud, a la vez que inquietan o sacuden la amnesia institucional que se encarga de ocultar ciertos hechos que no caben en el guión de la historia oficial” (Prieto “Memorias inquietas: testimonio” 209). Nuestras memorias fueron sacudidas por la presencia de objetos vivos, así como la presencia de *performers* y otros espectadores que relataron sus testimonios. Este ejercicio fue de gran importancia en el clima de violencia e impunidad que imperaba en la ciudad, ya que, según Lamadrid: “En el momento en que comenzamos el proyecto, predominaba en el entorno el miedo a hablar y actuar públicamente, atmósfera que influyó fuertemente en el arranque del proceso creativo” (3). Sin embargo, como también apunta la actriz, “[c]rear esta pieza [...] permitió dar cauce al deseo de la creación a partir de unos hechos de difícil tratamiento

ético y estético, afirmando un gesto colectivo de compromiso desde el ámbito teatral hacia lo social” (5).

Concluyo el presente artículo dirigiendo la atención al “gesto colectivo” que menciona Lamadrid y sus implicaciones para la articulación de una comunidad en resistencia.

Hacer presencia para trascender el terror

En su libro *Terror and performance*, Rustom Bharucha analiza el terror como un discurso de orden político y una generación de afectos que violentan la fibra de la sociedad. ¿De qué manera la escena expandida de *El puro lugar* apunta a la posibilidad de resistir el terror del *necropoder*?¹² Quizás un primer paso, como apunta Bharucha, es el de evitar la objetivación del terror como una fuerza externa y malévola de la que somos rehenes (11). Si reconocemos el terror como un afecto ambivalente en el que participamos mediante la generación de nuestros propios miedos, quizás podamos enfrentarlo de otra manera.

El puro lugar fue un proyecto de *docufricción* escénica que nos convirtió en *espectandantes*; ciudadanos que articularon una comunidad efímera para resistir el terror que flotaba (y en cierta medida aún se siente) en nuestra región. Se produjo lo que Diéguez denomina la “*communitas* del dolor”, en la que el llamado sufrimiento individual se vuelve colectivo para afirmar una vitalidad moral frente a los poderes “soberanos” y criminales (*Cuerpos sin duelo* 47-51). Caminar y testimoniar es hacer presencia en un contexto que busca callar y desaparecer a las personas. Cada uno de los tres acontecimientos abordados por *El puro lugar* fueron montajes *necroteatrales* diseñados para decir NO: en 1924, no a los sindicatos independientes; en 1981, no a la libertad de expresión; y en 2015, no al activismo social. En respuesta, se planteó un trabajo de intervención espacio-temporal, documental y performática que dijo SÍ a la posibilidad de recordar para resistir.

En nuestro proceso deambulatorio por el barrio de San Bruno identifiqué la práctica de decir ¡presente!, como la plantea Diana Taylor:

¡Presente!, como un gesto activista, señala un compromiso de interacción permanente con los otros, para así hacer frente a los peligros que nos rodean. [...] ¡Presente! Imagina [...] una generación de conocimiento comprometido, como cuerpos interrelacionados en proceso de *ser y estar con*, caminar y hablar con los otros, con todas las trampas, las complicaciones y las contradicciones que eso implica. (“¡Presente!” 14-15)

En *El puro lugar*, los participantes nos encontramos con nuestra memoria y subjetividad puestas en juego mediante los retazos de historias, testimonios, objetos varios y materiales de archivo que se nos presentaron durante los recorridos por la colonia Ferrer Guardia. En este proceso, la *topofobia* asociada a lugares marcados por la violencia podía transformarse en *topofilia*, cuando mediante el proceso artístico estos lugares cobraban dimensión poética y afectiva. *El puro lugar* fue un ejemplo de una teatralidad expandida, capaz de inquietar la memoria a fin de recuperar historias y narrativas acalladas por el poder. Esta recuperación del pasado abrió un espacio para hacer presencia e imaginar el futuro más allá del terror.

Universidad Veracruzana

Notas

¹ La Orteuv fue creada en 1984 para unir diversos proyectos teatrales de la Universidad Veracruzana, uno de los cuales es la legendaria Compañía Titular de Teatro de la UV que, habiendo sido fundada en 1953, es la compañía estable más antigua de México. El dramaturgo Luis Mario Moncada es el actual director artístico de la Orteuv.

² Los actores que participaron en diferentes etapas de *El puro lugar* fueron: Esther Castro, Mari-sol Osegueda, Enrique Vásquez, Benjamín Castro, Gustavo Schaar, Karla Camarillo, Carlos Ortega, Jorge Castillo, Luisa Garza, Miriam Cházaro, Raúl Pozos, Rogelio Baruch, Marco Rojas, Karina Meneses, Valeria España, José Palacios, Freddy Palomec, Gema Muñoz, Félix Lozano, Alba Domínguez, Hosmé Israel, Héctor Moraz, Juan María Garza, Raúl Santamaría, Luz María Ordiales y Rosalinda Ulloa. Geraldine Lamadrid entró como actriz y colaboradora invitada. El inquietante diseño sonoro que acompañaba las instalaciones estuvo a cargo de Joaquín López Chas. Según comunicación personal con Rosalinda Ulloa (junio 2015), para los actores más veteranos de la compañía —algunos con 50 años de experiencia haciendo teatro dramático— fue en un principio difícil entender la dinámica planteada por Vargas, Flores y Moncada, quienes les dijeron que no representarían personajes de una obra, sino testimonios o reflexiones personales en relación con los acontecimientos violentos que afectaron a la comunidad.

³ Grupos locales de defensa de derechos humanos denunciaron al poco tiempo del ataque que éste había sido planeado por fuerzas paramilitares del represivo gobierno estatal del mandatario Javier Duarte con el objetivo de “producir terror y desmovilizar a la sociedad”. Argumentaron que las ocho víctimas eran estudiantes “dedicados a actividades de carácter social, integrantes de colectivos y grupos en defensa de la tierra, territorio y recursos naturales” (“El ataque que sufrieron...”).

⁴ Los nombres de las 12 personas asesinadas tanto en las afueras de la fábrica como en el terreno rural son: Honorio Rodríguez, Fidencio Ocaña, José Hernández, Francisco Moreno, Alberto Calderón, Ezequiel Alatríste, Manuel Hernández, Isauro Sánchez, Ignacio Viveros, Isidoro Avendaño, Armando Ramírez, y el joven Herón Pérez.

⁵ Sobre el teatro que se vale de teorías y prácticas de la performatividad, ver Féral.

⁶ El “cuartito” fue transformado en el significante medular del proyecto, y su reproducción a escala casi natural, en forma de misterioso cubo blanco con puerta de acceso, fue montada cerca de la plaza central de Xalapa durante el último capítulo realizado en diciembre, así como en la instalación de San

Luis Potosí y las versiones escénicas en teatros de la Ciudad de México y Xalapa. Además, se pudo ver en algunas de las instalaciones una proyección tipo holograma del cubo rotando lentamente en el centro de una caja de cristal, como si fuese una cápsula espacial a la deriva.

⁷ Ignacio Córdoba también acompañó con sus canciones el recorrido inicial por los patios de la fábrica, y nuevamente se presentó en la versión de San Luis Potosí. La canción *rap* compuesta especialmente para el proyecto se puede leer en el blog de *El puro lugar*: <https://elpurolugar.wordpress.com/2016/05/02/un-rap-para-san-bruno/>.

⁸ Si bien la golpiza a los actores de *Cúcara y mácara* no sucedió en Xalapa, el campus de la Universidad Veracruzana representa a los actores agredidos, integrantes de la compañía teatral de la misma institución. Según Moncada, el proyecto que inicialmente planteó a Jorge Vargas de TLS fue el de abordar las resonancias actuales de la agresión contra los jóvenes actores, a propósito del 35 aniversario de dicho acontecimiento (1981-2016). En sus palabras: “Durante el diálogo con TLS sobre cómo actualizar el presente de esa violencia, ocurrió el ataque a los estudiantes en el cuarto de la calle de Herón Pérez, a dos cuadras de la Facultad de Humanidades (sic). Esto nos dio el vínculo para conectar estos dos hechos” (Moncada). Después se enteraron del significado del nombre de la calle en la que se encontraba el cuartito, que lo conectaba con la masacre de los trabajadores en 1924. Como expongo en este trabajo, los tres acontecimientos fueron evocados en diversos espacios y lugares a lo largo de los seis capítulos y sus versiones posteriores. Para leer descripciones de capítulos que por razones de espacio no puedo detallar aquí, ver el artículo de Geraldine Lamadrid.

⁹ En agosto de 2013 tres sujetos encapuchados irrumpieron en nuestro domicilio ubicado en una zona rural cerca de Coatepec, armados de palos y una pistola de salva. Nos golpearon y dejaron amarrados, robando tan solo algunos dispositivos electrónicos y la licencia de conducir de mi compañero, lo que nos hizo sospechar que se trató de un “castigo” o advertencia a raíz de nuestro activismo en defensa del arroyo colindante que el gobierno municipal pretendía “entubar” para llevar el agua a fraccionamientos y fábricas cercanas.

¹⁰ Moncada me dijo que la dueña del departamento aceptó que se dejara allí el bloque, cubierto por el piso de mosaico. Después de concluida la temporada de *El puro lugar*, el departamento se convirtió en un local de tatuajes y actualmente funciona como una lavandería (comunicación personal, septiembre de 2018).

¹¹ Sobre decir que la presencia de dicho costal lleno de evidencias habla de la falta de voluntad por parte de la policía de Xalapa por encontrar a los culpables del asalto. Sin duda tenía que haber sido sometido a análisis forense. En cambio, fue abandonado, y hasta la fecha no se ha realizado acción alguna por parte de las autoridades locales por resolver este crimen.

¹² Los términos *necroteatro* y *necropoder* se relacionan con los escritos de Achille Mbembe, quien acuñó el término “necropolítica” para hablar de las configuraciones actuales del biopoder, en las cuales los grupos dominantes —a menudo círculos del gobierno aliados al crimen organizado— se arrojan el derecho a decidir quién puede vivir y quién debe morir (2011, 19-20).

Obras citadas

Aguilar Zinser, Luz Emilia. “México: escenarios de la violencia ¿Qué teatro es necesario?” *Conjunto*, no. 183, 2017, págs. 14-24, www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/183/revista.html.

Alcántara Mejía, José Ramón. “Violencia de las políticas y políticas de la violencia”. *La re/presentación de la violencia en el teatro latinoamericano contemporáneo*:

- ¿ética y/o estética?*, coords. José Ramón Alcántara Mejía y Jorge Yangali Vargas, Universidad Iberoamericana, 2016, págs. 274-83.
- Augé, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. 5ª reimpresión, Gedisa, 2000.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Taurus, 1989.
- Barrios, José Luis. “Historia y memoria. Notas sobre el olvido como condición crítica del pasado”. *Afecto, archivo, memoria. Territorios y escrituras del pasado*, coord. José Luis Barrios, Universidad Iberoamericana, 2016, págs. 39-51.
- Bharucha, Rustom. *Terror and performance*. Routledge, 2014.
- de Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano. 1, Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana/ITESO, 2000.
- Derrida, Jacques. *Los espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la Nueva Internacional*. Trotta, 1995.
- Diéguez Caballero, Ileana. *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Universidad Autónoma de Nuevo León, 2016.
- _____. *Escenarios Liminales. Teatralidades, Performatividades, Políticas*. 2ª ed., Paso de Gato, 2014.
- Edinburgh, Campbell. *Theatrical Reality. Space, Embodiment and Empathy in Performance*. Intellect, 2016.
- “El ataque que sufrieron alumnos de Veracruz, diseñado para ‘desmovilizar a la sociedad’: activistas”. *Animal Político*, www.animalpolitico.com. Accedido 10 oct. 2018.
- Féral, Josette. “Por una poética de la performatividad: el teatro performativo”. *Investigación Teatral, Revista de artes escénicas y performatividad*, vol. 6-7, núms. 10-11, 2017, págs. 25-50, investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2531.
- Flores Valencia, Alejandro. Palabras pronunciadas. “El puro lugar: documentar escénicamente la memoria de la violencia”. VI Coloquio Internacional sobre las Artes Escénicas, Universidad Veracruzana-campus Xalapa, 6 sept. 2018.
- Freud, Sigmund. *Obras completas*. Vol. XVII, Amorrortu, 1976.
- Lamadrid Guerrero, Geraldine. “Informe sobre *El puro lugar*. Recuento y preguntas”. *Conjunto*, núm. 183, 2017, págs. 2-13, webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:nqePv_ZI2S0J:www.casa.co.cu/publicaciones/revistaconjunto/183/02GeraldineLamadrid.pdf+&cd=1&hl=en&ct=clnk&gl=mx.
- Larios, Shaday. *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*. Paso de Gato, 2018.
- “Los ‘mártires’ de San Bruno fueron acribillados por criminales de ‘La mano negra’”. *Al Calor Político*, 22 abr. 2014, www.alcalorpolitico.com. Accedido 30 sept. 2018.
- Mbembe, Achille. *Necropolítica*. Melusina, 2011.

- Moncada, Luis Mario. Palabras pronunciadas. "El puro lugar: documentar escénicamente la memoria de la violencia". VI Coloquio Internacional sobre las Artes Escénicas, Universidad Veracruzana-campus Xalapa, 6 sept. 2018.
- Ortiz, Rubén. *Escena expandida. Teatralidades del siglo XXI*. Conaculta-INBA, 2015.
- Prieto Stambaugh, Antonio. "Memorias inquietas en el teatro del *unheimlich*: *El Puro Lugar*". *Telecápita*, telecapitavista.org, 2016.
- _____. "Memorias inquietas. Testimonio y confesión en el teatro performativo de México y Brasil". *Corporalidades escénicas. Representaciones del cuerpo en el teatro, la danza y el performance*, ed. Elka Fediuk y Antonio Prieto Stambaugh, Universidad Veracruzana, 2016, págs. 215-49, www.academia.edu/28941942/Memorias_Inquietas_Testimonio_y_confesi%C3%B3n_en_el_teatro_performativo_de_M%C3%A9xico_y_Brasil.
- Ruiz, Iván. *Docufricción: prácticas artísticas en un México convulso*. UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017.
- Sánchez, José A. *Ética y representación*. Paso de Gato/Universidad Iberoamericana, 2016.
- Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. 2ª ed., Routledge, 2006.
- Taylor, Diana. "¡Presente! La política de la presencia". *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, vol 8, núm.12, 2017, págs. 11-34, webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:wttme_XyLksJ:investigacion-teatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/viewFile/2539/4421+&c-d=2&hl=en&ct=clnk&gl=mx.
- _____. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke UP, 2003.
- Toriz Proenza, Martha Julia. "Posibilidades de lo *Unheimliche* en el teatro posdramático". *Alteridades*, vol. 27, núm. 54, 2017, Departamento de Antropología-UAM-I, págs. 55-66.
- Tuan, Yi-Fu. *Space and Place. The Perspective of Experience*. U Minnesota P, 2001.
- Žižek, Slavoj. *Violence*. Picador, 2008.