

El camino a la colectividad, ¿una utopía?

Jorge Viñas

*Universidad Nacional Autónoma de México**

Resumen

Este texto reflexiona sobre la creación colectiva en el grupo Eutheria Teatro, a partir del proceso de creación de su obra *Vine a Rusia porque me dijeron que acá vivía un tal Antón Chéjov*. Desde una escritura situada, el ensayo articula memoria, práctica escénica y pensamiento crítico para indagar cómo se configuran los vínculos, las decisiones artísticas y las tensiones internas dentro de un colectivo. Asimismo, el texto dialoga con el concepto de utopía como motor del quehacer escénico colectivo para replantearlo no como un horizonte idealizado, sino como una práctica concreta que atraviesa los modos de producción, la organización del trabajo y la relación entre las personas que crean juntas.

Palabras clave: creación colectiva, colectivo teatral, utopía, teatro mexicano, memoria.

Abstract

This text reflects on collective creation within the group Eutheria Teatro, based on the creative process of their play *Vine a Rusia porque me dijeron que acá vivía un tal Antón Chéjov* [I Came to Russia Because I Was Told a Certain Anton Chekhov Lived Here]. From a situated writing perspective, the essay articulates memory, stage practice, and critical thinking to investigate how bonds, artistic decisions, and internal tensions are shaped within a collective. Furthermore, the text engages with the concept of utopia as a driving force for collective stage work, aiming to reframe it not as an idealized horizon, but as a concrete practice that permeates modes of production, labor organization, and the relationships between those who create together.

Keywords: collective creation, theater collective, utopia, Mexican theater, memory.

Cómo citar este artículo/How to cite this article: Viñas, J. (2026). El camino a la colectividad, ¿una utopía? *Xletra*, II(1), 96-115.

* Colegio de Literatura Dramática y Teatro.

Introducción

Ella está en el horizonte.
Me acerco dos pasos,
ella se aleja dos pasos más.
Camino diez pasos
y el horizonte se corre
diez pasos más allá.
Por mucho que yo camine
nunca la voy a alcanzar.
¿Para qué sirve la utopía?
Sirve para eso:
para caminar

EDUARDO GALEANO

Nareni: Uno no sabe, cuando es joven, que no hay
lugar alguno donde poder quedarse para siempre.
Uno ignora, de joven, que los principios no se
parecen nunca a los finales.

COLECTIVO EUTHERIA TEATRO, *Vine a Rusia porque me dijeron
que acá vivía un tal Antón Chéjov*

Desde finales del siglo XX hasta ahora, los colectivos teatrales han formado parte de la escena mexicana y latinoamericana. Surgen de la necesidad de buscar distintos modelos de producción y creación frente a los ya establecidos; modelos que aboguen por una colectividad donde los y las involucradas tengan injerencia artística y participación activa en la creación de sus proyectos, evitando jerarquías que obstaculizan el diálogo.

Yo formé parte de un colectivo de manera activa entre los años 2012 y 2021, que logró crear y sostener una puesta en escena con ochenta y cinco funciones en la Ciudad de México y otros estados del país. Hoy, algunos años después, ha crecido en mí la inquietud de dejar algún tipo de registro sobre este proceso que reconozco como fundamental en mi formación y determinación como creador escénico, artista y académico. Decido escribir nuestra historia y reflexionar sobre la vida colectiva por la necesidad de poder ver el pasado, darle una especie de cierre a lo ya vivido, honrarlo, y de que quede un registro de mi propio testimonio.

Con el tiempo, las acciones y el interés de seguir con el colectivo se fueron desvaneciendo y, por lo menos para mí, hay algo que se siente inconcluso. Alguna vez escuché en un pódcast de teatro que los colectivos o el trabajo colectivo son una utopía. Desde entonces no me pude sacar esa idea de la cabeza y me pregunté si esa sensación de que algo está inconcluso tendría que ver con la *utopía*.

La Real Academia Española (RAE) la define como “plan, proyecto, doctrina o sistema ideales que parecen de muy difícil realización” (Real Academia Española, s. f.-b). Enfocándome en la reflexión y, en específico, en la vida de mi colectivo, esta noción parece contraponerse con los hechos: nosotros logramos cumplir varios de nuestros objetivos como equipo. Pero creo que hay algo esencial en la búsqueda del ideal colectivo, en emprender el viaje en sí, que parece utópico.

Esta reflexión indaga en la pertinencia de los colectivos teatrales en la escena mexicana a partir de mi experiencia y en cómo su existencia se construye, al parecer, desde la búsqueda de una utopía. El ensayo sigue el viaje que emprendimos juntas y las preguntas que nos guiaron: ¿qué es un colectivo teatral?, ¿cómo funciona?, ¿cómo se da la creación colectiva? y, finalmente, la utopía. ¿Vale la pena apostar por la búsqueda de modelos de creación colectiva alejados de los referentes tradicionalmente jerárquicos?

Marco teórico

La experiencia del colectivo Eutheria Teatro constituye el eje de la presente reflexión. El ensayo pone en diálogo mi testimonio como integrante del grupo con las nociones de *creación colectiva*, *colectividad teatral* y *utopía*, buscando comprender cómo estas categorías se manifiestan y adquieren sentido dentro de una práctica artística concreta.

Para pensar los procesos de creación y organización colectiva se retoman los planteamientos de Enrique Buenaventura y las reflexiones desarrolladas en torno a su trabajo, así como las aportaciones de Teresa Marín sobre la historia, las implicaciones políticas y la dimensión social de la creación colectiva.

Por otra parte, la noción de *función utópica* desarrollada por Ernst Bloch permite comprender la utopía no únicamente como un ideal inalcanzable, sino como una aspiración que orienta la acción y la creación. Las reflexiones reunidas en *Utopías y religiones seculares* complementan esta perspectiva al pensar la utopía como una fuerza capaz de imaginar otras formas de convivencia y organización social. Desde este marco, la experiencia colectiva se entiende no sólo como un modelo de producción teatral, sino también como una búsqueda de formas distintas de relacionarse, crear y habitar el trabajo artístico.

Metodología

La presente reflexión parte de mi testimonio y experiencia como integrante del colectivo Eutheria Teatro. Desde una escritura situada y una aproximación cercana a la autoetnografía y a la investigación basada en la práctica, el ensayo toma la experiencia colectiva como una fuente legítima de conocimiento artístico.

El trabajo se construye a partir de la memoria del proceso de formación del colectivo, las inquietudes que lo atravesaron y la experiencia de creación de la obra *Vine a Rusia porque*

me dijeron que acá vivía un tal Antón Chéjov, así como de los retos y tensiones que surgieron durante el proceso.

La escritura no busca separarse de la experiencia, sino pensar desde ella, entendiendo que la práctica escénica y la vivencia colectiva constituyen también formas de conocimiento susceptibles de ser interpretadas y puestas en diálogo con marcos conceptuales como la creación colectiva, los colectivos teatrales y la noción de utopía.

Discusión

1. ¿Quiénes fuimos?

El colectivo Eutheria Teatro fue fundado en 2012 con la creación de la obra *Martes líquido*, presentada en un departamento de la colonia Del Valle con amigos del Colegio de Literatura Dramática y Teatro. En 2013 produjimos y montamos la obra *Riñón de cerdo para el desconsuelo*, de Alejandro Ricaño. En 2016 llevamos a cabo la creación de *Vine a Rusia porque me dijeron que acá vivía un tal Antón Chéjov*, obra que nos consolidó como grupo. En 2018 se hizo el trabajo de investigación y creación para la obra *La noche de nuestros padres*, y en 2019 se hizo el trabajo de investigación, creación y producción de *Fuimos Einstein*, que se presentaría en 2020. Por la pandemia de COVID-19, esta obra tuvo que posponerse y tener posteriormente funciones en línea.

2. Un viaje imposible al otro lado del mundo

La etapa del colectivo en la que me centraré será cuando hicimos la obra *Vine a Rusia porque me dijeron que acá vivía un tal Antón Chéjov*. Una de las sinopsis que diseñamos fue la siguiente:

Cinco amigos han vivido encerrados por mucho tiempo. La nieve ha invadido el país y ellos queman libros para darse un poco de calor; sin embargo, es tiempo de abandonar el sillón, tomar lo necesario y salir de casa. Da miedo abrir la puerta porque el mundo de afuera es abrumador, pero ¿hasta cuándo se puede vivir aislado? (*Vine a Rusia porque me dijeron que acá...*, 2018).

Nuestro objetivo era exponer la preocupación de nuestra generación como jóvenes con relación al futuro incierto, al dejar la comodidad y sentir el deseo de romper la rutina y el temor al fracaso. También nos interesaba mostrar que, ante la falta de certezas, queda la amistad, los lazos directos con quienes congeniamos, personas con las cuales compartir el frío.

Los personajes eran Jo, Hache, Alita, Nosi y Lina. Ellas emprenden un viaje a Rusia que representa un ideal, así como en las obras de Chéjov, donde se cree que todo será mejor en ese otro lugar donde no estamos. El personaje de Alita habla de una Rusia construida desde la fantasía, y, aun así, emprenden el viaje hacia una utopía.

El término *utopía* viene de Tomás Moro, quien en 1516 lo usó para describir una “isla imaginaria con un sistema político, social y legal perfecto” (RAE, s. f.-b). La RAE añade que también es la “representación imaginativa de una sociedad futura de características favorecedoras del bien humano” (s. f.-b).

Moro describe la utopía como un lugar ideal, una sociedad o comunidad donde la justicia, la igualdad y la cooperación son fundamentales. A pesar de la antigüedad de este texto, el autor hace una crítica a la desigualdad social e imagina esa utopía donde los bienes son compartidos, la propiedad privada es limitada, la educación y el trabajo son obligatorios y la ley busca promover el bienestar común.

Por origen, la palabra es fruto de la imaginación. Podría pensarse incluso como un ejercicio de ciencia ficción. Aunque en nuestra época ha predominado su opuesto: la distopía. Así que la palabra se utiliza también para verbalizar la idea de una sociedad mejor de la que ya existe. Su etimología alude a un lugar inexistente, y en el uso común se emplea para señalar lo imposible, lo inalcanzable o lo fantástico. De ahí surge la pregunta: ¿pensar en la colectividad teatral, con un sistema más horizontal, no pertenece también a esa fantasía?

No obstante, el filósofo Ernst Bloch retoma esto y, analizando sus ideas, Gálvez señala: “este ‘mejor lugar que no existe’ se abre ante la perspectiva de que ‘puede existir’” (2018, pp. 51-52). La utopía se convierte en un motor, en lo que llama “órgano metódico para lo nuevo”: no un deseo cualquiera, sino algo que encuentra fundamento en la realidad y por eso puede realizarse en el futuro. Bloch vincula esta función utópica con la esperanza: una fuerza que, al reconocer lo que falta, impulsa a imaginar y crear estrategias para alcanzarlo.

Según Bloch, la búsqueda de la utopía comienza con un “no”: la ausencia de algo. Ese “no” se transforma en un “todavía-no”, es decir, en una realidad en movimiento. De ahí puede derivar en dos extremos:

Desemboca en el todo o la nada. El todo sería el cumplimiento total de la utopía en su plenitud. La nada constituiría el fracaso total de la utopía. No acepta puntos intermedios entre el todo y la nada precisamente porque quiere evitar la complacencia con lo ya logrado y que impida se llegue al todo absoluto (Gálvez, 2018, p. 55).

Más allá de la idea de utopía como un lugar concreto, Bloch propone estas funciones utópicas, capaces de orientar la acción. Entiendo que se trata de caminar con el “no” por delante, pero también con cierta esperanza. ¿Es un juego con la ilusión?, ¿un modo de sostener la conciencia crítica?

Nuestros personajes iban en busca de esa utopía, quizá sin saberlo. Y nosotras, las protagonistas de la historia real, ¿qué estábamos buscando? ¿Cuál era nuestro objetivo? ¿Lo alcanzamos?

3. ¿Amigos para entretenernos mientras la vida pasa?

Para mí, el viaje comenzó cuando decidí estudiar la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Yo venía del contexto de escuelas de teatro musical donde los sistemas de producción son muy estructurados, específicos e inamovibles, donde el actor o la actriz llega a hacer lo que le dicen que tiene que hacer. Esto lo digo de manera exagerada y desde un contexto mexicano, donde las obras musicales que se producen suelen ser réplicas de las creadas en otro país, principalmente Estados Unidos. Aquí, él o la intérprete tienen que hacer algo que comenzó a hacer o hasta creó otro intérprete, años atrás.

Estudiar teatro cambió toda mi idea del teatro. No solo por los distintos modos de producción, sino también por la posibilidad de conocer otras maneras de pensar el teatro que permiten diferentes estructuras, con distintas dimensiones, y que me hicieron sentir que podía profundizar más allá de lo poco que conocía. Algo que es fundamental y, en mi opinión, muy característico de estudiar en la UNAM es la diversidad de personas que llegan allí desde distintos contextos y, en consecuencia, se convierten en personas que amplían tus referentes y, quizá, “te sacan de la burbuja” en la que vives antes de esa etapa.

Para el final del segundo semestre de la carrera, un grupo de amigas hizo un ejercicio en clase de actuación, que consistió en crear un personaje y concebir el mundo en que todos los personajes creados convivirían entre sí. La pequeña puesta en escena que realizaron fue celebrada por todo el grupo, y poco después decidieron sacarla de las aulas, perfeccionarla y convertirla en una obra de teatro que se llamó *Martes líquido* y se presentó en un departamento por una temporada corta, donde algunas de nosotras fuimos a dar nuestro apoyo con lo que se pudiera en producción, taquilla y difusión. El nombre de la compañía que presentó la obra fue Colectivo Eutheria Teatro.

Muy pronto, una de ellas nos convocó a algunas de sus amigas para conformar oficialmente ese colectivo. Y, sin entender a qué se refería, yo dije que sí, solo por la emocionante idea de hacer comunidad, de pertenecer a algo y, claramente, de hacer teatro con los amigos. El punto era tener un espacio de creación, de juego, de exploración, y comenzar a hacer nuestras propias cosas.

Comenzamos a vernos una vez a la semana. Practicamos diferentes disciplinas y ejercicios, desde yoga hasta cosas que nos inventábamos por el simple deseo de probarlas. En algún momento se nos propuso un texto para explorarlo y eventualmente montarlo; no se logró y, de todas maneras, continuamos.

La sede del colectivo muy pronto fue mi casa. Con el tiempo, decidimos jugar a intervenir espacios dentro de la arquitectura y cada quien diseñó un pequeño ejercicio escénico personal que organizamos para presentar. Después, abrimos las propuestas a un público muy selecto.

Entonces, ¿qué es un colectivo? ¿Qué lo hace diferente a una compañía de teatro convencional? ¿En qué momento nos volvimos uno más allá del título? Principalmente porque,

para este momento, no había un objetivo o puerto de llegada, solo el placer de descubrir juntas la vida artística.

Según la RAE, *colectivo* es “una colectividad o agrupación de personas, o constituido por ellas”, o bien, un “grupo de personas con una actividad o unos intereses comunes” (RAE, s. f.-a). Lo que más destaco de estas definiciones es “constituido por ellas” e “intereses comunes”, ya que la naturaleza del colectivo está en su propia unión. Otra fuente en línea señala: “lo habitual es que el colectivo tome decisiones en base al consenso” (Pérez Porto y Gardey, 2021), lo cual me parece clave, ya que creo que puede ser una de las razones principales para que se intente crear un colectivo. Por lo menos, creo que ese era nuestro deseo como agrupación.

Con Eutheria, recuerdo nuestra necesidad de tener algo propio. Como juventudes, nos surge el deseo de crear, innovar y experimentar, y hacerlo colectivamente fortalece esa experiencia. Para mí, hacer grupo y comunidad nace del mismo impulso de hacer teatro: habitar con otros. En un archivo “perdido” encontré esta descripción que hicimos del grupo:

Somos un grupo de creadores escénicos que vemos en el teatro una posibilidad de habitar con los otros. A través de procesos de investigación, abordamos nuestras inquietudes personales para convertirlas en experiencias escénicas significativas, indagando en estructuras que permitan el diálogo lúdico con el espectador.

4. Haciendo teatro en equipo

Debido a que estábamos estudiando, fue muy sencillo que cada determinado tiempo tuviéramos que parar actividades para priorizar nuestros deberes escolares. No obstante, para finales de nuestro tercer semestre, por iniciativa de cuatro de nosotras, decidimos hacer el montaje de la obra *Riñón de cerdo para el desconsuelo*, de Alejandro Ricaño, para presentarnos en la siguiente temporada de la muestra académica del colegio. Poco después postulamos la obra a la convocatoria del foro independiente el FOCO, lo que nos permitió tener una temporada en ese espacio. Todo esto lo hicimos bajo el nombre de Eutheria.

Mientras sucedía esto, la inquietud de seguir avanzando como colectivo continuaba. Así que, para nuestro quinto semestre, planteamos trabajar con el texto de una de nosotras, *Mar/café*, de Tania Vázquez. El primer objetivo no era llegar a un montaje, sino poder explorar entre todas el texto, encontrarle posibilidades escénicas. Nos pasamos todo un semestre jugando con él e incluso creando otras escenas y posibilidades a partir de los temas de la obra, que también terminamos presentando en mi casa ante un público pequeño.

La obra contaba sólo con dos personajes, así que cuando pensamos en la opción de producirla como puesta en escena nos encontramos con el problema de quién la iba a representar, ya que para ese entonces éramos ocho miembros del colectivo a quienes nos interesaba actuarla. Se consideraron varias opciones y viabilidades, pero en un final de semestre ganó la escuela y dejamos a un lado ese proyecto. Quedó una sensación de dejar algo pendiente o una intriga de si ese sueño de trabajar como un colectivo era algo irrealizable, ya que, hasta ese momento, solo se había hecho una obra a nombre del colectivo, que no era de nuestra

autoría; además, el proceso había correspondido más a una compañía de teatro y solo había contado con la participación de cuatro de nosotras, y en ese entonces éramos nueve.

Justo antes de empezar nuestro último semestre, organizamos una cena de Navidad con todas las integrantes, algo que fue haciéndose tradición. Alguien brindó por nosotras para que, ya que no pudimos hacer teatro juntas, por lo menos perdurara la amistad. Comentario que tuvo tal impacto en uno de nosotras que lo llevó a convocarnos en cuanto empezó el siguiente semestre; él no quería quedarse con los brazos cruzados y sí quería que intentáramos hacer teatro juntas.

Entonces, quien después se convirtió en el director de nuestra obra propuso que comenzáramos un proceso de investigación a partir de Antón Chéjov, autor al que le habíamos agarrado cariño por ciertos ejercicios en la escuela. También sugirió que postuláramos, terminando el semestre, un proyecto a la convocatoria de Incubadoras de Grupos Teatrales de la UNAM, que era un esfuerzo de la Coordinación de Difusión Cultural, a través de la Dirección de Teatro y el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras, para:

Invitar a los estudiantes a realizar un proyecto de grupo que marque el inicio de su carrera teatral: atrás quedará la escuela y adelante está la profesión. Este programa es un ejercicio para enfrentar las circunstancias reales que condicionan el quehacer del teatro mexicano. Hay, desde luego, no una sino muchas maneras de enfrentar el reto profesional, tantas como artistas teatrales. Esta Convocatoria invita a reflexionar sobre un modelo de autogestión, tanto artística como administrativa (“Incubadoras de Grupos Teatrales-FFyL”, 2017).

La convocatoria estuvo dirigida a grupos integrados por alumnos del Colegio de Literatura Dramática y Teatro y del Centro Universitario de Teatro (CUT), que estuvieran en su último año de carrera o tuvieran un año de haber egresado, y su objetivo era estimular la autogestión teatral, la formación de grupos independientes de teatro y la autonomía artística. Se seleccionaron dos proyectos, a los que se apoyaría con el 30 por ciento de su presupuesto final o con el máximo de 30 000 pesos, más IVA. Además, los ganadores estrenarían sus obras en un teatro de la Universidad y contarían con asesorías, encuentros y apoyo de alguien asignado por la UNAM.

Tuvimos un proceso de seis meses en el que decidimos qué queríamos hacer del proyecto y tener claros los siguientes puntos:

- Nombre del proyecto
- Breve descripción
- Texto (obra teatral o dramaturgia escénica)
- Sinopsis
- Idea del montaje

- Integrantes (con roles a cumplir en el proyecto y nivel académico)
- Presupuesto tentativo
- Ruta crítica (“Incubadoras de Grupos Teatrales-FFyL”, 2017)¹

Leímos las obras de Chéjov, su biografía, cuentos y cartas, y comenzamos a jugar con ellos. La naturaleza de nuestra búsqueda se vio reflejada en lo que queríamos: buscar a Chéjov para encontrar respuestas. ¿Pero respuestas sobre qué? Quizás el mismo sentido de la vida, ya que, como ya casi egresadas, el futuro nos parecía aterrador.

Dentro de nuestra investigación, estuvimos obsesionadas con Rusia, ya que nuestro autor pilar era de allí. Nos dimos cuenta de que lo que nos interesaba sobre el país tenía que ver más bien con una fantasía, con la creación de la ficción. Pareciera entonces que queríamos llegar a Rusia solo por Chéjov. Así llegamos al título y propósito de la obra, y cada quien pudo volcar sus propias inquietudes teatrales y artísticas a probar.

Fuimos seleccionados junto con otra agrupación por parte del Colegio y otras dos por parte del CUT, e íbamos a disponer de un año para crear la obra. Este próximo viaje se convirtió en nuestra oportunidad para concretar, de una vez por todas, nuestro colectivo, así como para investigar, temáticamente, actoralmente, tonalmente y demás, qué queríamos sobre el proyecto en sí. Conversamos y tuvimos el propósito de organizarnos de la mejor manera para ser el grupo de trabajo que tanto soñamos.

El proceso de creación de la obra llegó en perfecto momento porque coincidió con nuestro primer año de “egresadas” del colegio. Fue como un año de formación paralelo al colegio, pero gestado por nosotras mismas. Aunque aún debíamos algunas asignaturas y teníamos compromisos con la escuela, contábamos con disponibilidad y disposición de hacer esto posible. Habíamos establecido una pequeña escaleta con lo que queríamos que fuera nuestra obra y ahora había que hacerlo posible.

Un elemento fundamental para aterrizar o para tener tierra firme fue incluir a la figura de la dramaturgista.² Llamamos a Gabriela Aparicio para que fuera nuestros ojos y guía externa en este proceso, ya que muy pronto nos dimos cuenta de que necesitaríamos una mirada ajena al proceso del colectivo para que nos ayudara a distinguir nuestras tendencias, inquietudes y necesidades. Además, ella nos ayudó a nombrar los caminos que decidimos tomar y,

¹ Aclaro que encontré en línea una convocatoria posterior a aquella a la que nosotras nos postulamos, así que es posible que la información no sea la misma.

² De acuerdo con Gabriela Aparicio, labor del dramaturgista “va encaminada a vigilar la coherencia del tiempo y espacio en que se sitúa el público y en el que nació el texto; un dramaturgista se hace dentro de una puesta en escena, al elegir un texto a representar, durante o al final de la puesta en escena, es decir, que sin la intención de presentar una obra, sin público, el dramaturgista no existiría; el dramaturgista no decide, ayuda a los demás colaboradores a encontrar sus medios, presenta materiales como una posibilidad de encontrar nuevas lecturas en las creaciones escénicas. Por último: el dramaturgista es un colaborador más en el teatro y su labor, como la de cualquier integrante de teatro, se hace a través del diálogo con el otro” (Hernández, 2015, p. 187).

posteriormente, generar estrategias para vincularnos más de cerca con los futuros espectadores de la puesta en escena.³

El proceso estuvo lleno de un sinfín de ejercicios y exploraciones escénicas de todo tipo. Podíamos estar sentadas solo hablando, ir a buscar respuestas a las calles, entrevistar gente, actuar escenas, improvisarlas, realizar exploraciones espaciales, aplicar ejercicios aprendidos en cursos o talleres, inventar ejercicios. Creo que el hecho de tener un objetivo tan concreto, que incluía una fecha de estreno, nos hizo avanzar “sí o sí” hacia una meta y permitió que todo lo aportado terminara conformando nuestro texto y puesta en escena. Nuestro objetivo principal era hacerlo entre todas, que los deseos de cada una estuvieran al servicio de nuestro producto final.

Uno de los ejercicios que más recuerdo consistía en que cada una se diera a la tarea de escribir sus mayores miedos y se los entregara a otra miembro del colectivo, quien crearía una escena con ellos. Cada uno de estos ejercicios fue muy revelador y nos ayudó a formular algunas imágenes de la obra, construir la base de ciertos personajes y crear una escena fundamental: la escena de la cebolla. Esta fue creada a partir de los miedos que estaba experimentando una de nosotras, quien expresaba su miedo a seguir sintiendo en exceso y su necesidad de protegerse ante el dolor.

La obra va de un viaje que empieza cuando uno de los personajes decide salirse de la casa donde están refugiados e ir a Rusia, sin que lo sepan los demás, a buscar a Chéjov. Dividimos este viaje en distintas etapas en nuestra estructura, que a la mitad de la obra se rompía con la escena de la cebolla, sobre una científica rusa que había creado un corazón de cebolla que nos protegería de sentir el dolor ante la vida. La obra cambiaba de estilo narrativo el resto de las escenas, como cuando por fin llegan a Rusia, en una coreografía que resumía todo el viaje.

Cabe aclarar que, sumado a lo actoral y dramático, también se realizó un trabajo de diseño espacial y lumínico, a cargo de Jesús Giles (miembro del colectivo), a partir de nuestras exploraciones escénicas; un trabajo de diseño sonoro, a cargo de Franz Buentello; y, finalmente, un trabajo de diseño de movimiento, a cargo de Alan Uribe Villarruel y Meraqui Pradis. Encima de todo, hubo una labor de producción que se intentó llevar de la mano de todas e implicó buscar el resto de los recursos económicos y realizar toda la gestión necesaria para llegar al estreno.

Logramos tener una primera presentación previa, en diciembre de 2016, perfeccionar la puesta y hacer los últimos cambios, para finalmente estrenar la obra un 26 de enero de 2017 en el Seminario de Cultura Mexicana de la UNAM.

Antes de continuar, quisiera regresar a un punto que quiero destacar y que fue base del proceso de nuestra obra: la creación colectiva.

³ Cuando la obra comenzó a presentarse, Gabriela se encargó de diseñar un *lobby* para los espectadores antes de entrar a ver la puesta, que incluía un libro de fotos del proceso de creación y una dinámica en la que el público podía escribir sus sueños y compartirlos con nosotras. Al final de la puesta también incluimos un libro donde los asistentes podían dejar sus comentarios o reflexiones sobre la obra.

5. Creación colectiva

En el camino de esta reflexión, me doy cuenta de que yo veía la colectividad y la creación colectiva como una misma cosa. Pensaba que quien pertenece a un colectivo inevitablemente estaba involucrada en procesos de creación colectiva. Pero más allá de la idea de pertenecer a un grupo, me doy cuenta de que lo que más quiero rescatar de mi experiencia es la creación conjunta.

En términos concretos, la *creación colectiva*, como dice su nombre, se basa en crear o hacer de manera conjunta. Es el resultado de la reunión de un grupo que decide emprender un trabajo artístico en común, donde la participación activa y las decisiones sobre el producto final se toman en comunión. Aunque, como recuerda Rizk, “el producto teatral ha sido y siempre será el resultado de un trabajo colectivo” (2008, p. 111). Entonces, ¿por qué para nuestro grupo esto fue novedoso? ¿Por qué incluso puede sonar todavía desconocido para algunos?

Teresa Marín define la creación colectiva como “un concepto contemporáneo que se refiere al conjunto de procesos que permiten alcanzar un objetivo común entre individuos, que siendo diferentes, comparten objetivos, principios, estilos y/o experiencias” (2007, p. 211). Señala también que estas prácticas suelen ser poco reconocidas porque persiste la idea de la creación como un acto individual, ligado a la figura del autor-genio. En sus palabras, “el concepto de autor, como creador individual, ha sido utilizado como uno de los argumentos principales para legitimar gran parte de la historia del arte y posteriormente para establecer el sistema de valores de cotización de las obras en el mercado del arte” (2007, p. 210).

La creación colectiva desafía esta noción porque muestra que los procesos creativos pueden ser compartidos tanto en la ideación como en la materialización de la obra, aceptando la corresponsabilidad y algún grado de coautoría para todas las que participan. Además, desmitifica la idea de que ser creativo es un talento inexplicable y solitario: revela que la creación depende del contexto, las motivaciones, el aprendizaje, las habilidades emocionales y técnicas, y que nunca se da de manera aislada.

Con la claridad de Teresa Marín, destaco los puntos que me resuenan, que considero importantes para la creación colectiva y que me atrevería a ofrecer como consejos o ideas que hay que tener en cuenta para desarrollar este tipo de procesos:

- Los procesos creativos se derivan de la interacción entre los diferentes individuos que colaboran en ellos.
- Es esencial la comunicación, el desempeño de roles y habilidades, así como los aspectos de carácter afectivo o vivencial.
- En los procesos de creación colectiva, resulta casi indispensable que el diseño de estrategias creativas para trazar sus pautas y conseguir sus objetivos se haga explícito o comunicable a las otras y otros.

- El diálogo es uno de los mecanismos fundamentales para que pueda existir cualquier forma de colaboración.
- Potenciar la experimentación, la invención y el disfrute, sin la presión de obtener un resultado productivo.
- Jugar con libertad permite crear un ambiente relajado, participativo, receptivo a las ideas de las otras, y generar confianza.
- La certeza de un proceso incierto.
- El concepto de *collage* es importante, ya que el proceso siempre estará lleno de propuestas que vienen de realidades independientes de nosotros.
- La creación colectiva es la necesidad de establecer un consenso (ya sea por negociación o por admisión de las reglas que alguno de los colaboradores plantee).
- La autoría compartida.⁴

Ahora, para acercarme más a la escena mexicana, voy a las palabras de Zully Góngora, quien habla de la creación colaborativa que cobró fuerza en México desde los años noventa. Señala que, en esa época, los procesos se caracterizaban por:

la investigación, la maduración paulatina del proceso de creación, el desarrollo físico y emocional de los actores, con la finalidad de que su presencia fuera viva; la improvisación, la deconstrucción de textos literarios, la búsqueda en el espacio escénico, la integración de recursos no verbales (artes visuales, fotografía, teatro de objetos); el pensamiento posmoderno con el relativismo, la pluralidad y la diversidad como credenciales; la activación del espectador, entre otros (2012, p. 24).

Pero ¿cómo fue que nosotras como grupo llegamos a la creación colectiva? Sí, era un término con el que, por la carrera, estábamos familiarizadas y que incluso habíamos puesto a prueba en clases, hasta en nuestros procesos como colectivo. Pero fue hasta que hicimos *Vine a Rusia* que fue necesario tener una metodología más concreta para lograr nuestro objetivo. Así que nuestro director llegó con el nombre de Enrique Buenaventura: actor, dramaturgo e investigador colombiano, fundador del Teatro Experimental de Cali en 1955, a quien se le atribuye la sistematización de una creación colectiva latinoamericana.

Como explica Watson, “Buenaventura adopta como base la ideología brechtiana, pero la cambia conforme a la realidad colombiana y a sus propios principios teóricos. Puntos principales de su estética son: la preocupación por la dependencia cultural, la obra teatral como

⁴ Este lo pondría “con pincitas” en el teatro; se puede decidir tener colaboradores que hagan un trabajo individual que firmen como suyo. Un caso similar es cuando existe la figura específica de un director/directora o dramaturga/dramaturgo.

montaje más que literatura, y la radicalización de la relación actor-director-dramaturgo” (1988, pp. 323-324).

Buenaventura mismo insistía en que la creación colectiva “no es un invento moderno ni, mucho menos, como quieren algunos, una moda pasajera del teatro colombiano y latinoamericano. Con metodologías diferentes, ha existido desde que hay teatro” (2023, p. 45). Uno de sus referentes históricos es la *commedia dell’arte*, “una verdadera revolución teatral” que, en sus palabras, “se constituyó en la matriz de todo el teatro moderno de Occidente” (2023, pp. 43-44). Para él, la creación colectiva era una forma de recuperar la dramaturgia del actor y, al mismo tiempo, de impulsar un teatro nacional que sirviera como instrumento de cambio social.

En este sentido, Watson resume que la meta de Buenaventura consistía en que el hispanoamericano lograra su propia cultura y eliminara las grandes diferencias sociales. Parte esencial de este cambio era erradicar la dependencia cultural, no solo mediante la temática de las obras, sino también transformando la relación jerárquica entre director, autor y actor, para instaurar un “orden de iguales” (1988, p. 327).

En nuestro proceso con *Vine a Rusia*, quizá no conocíamos a detalle toda esta teoría, pero sí aplicamos en la práctica sus tres ejes fundamentales, señalados por Bernal en su artículo “La creación colectiva: La semilla”: el grupo, la improvisación y la vocación colectiva. Estos elementos nos permitieron a todas participar activamente en la creación escénica y, sobre todo, ir más allá del rol habitual de actores y actrices.

Con el tiempo, reconozco cuánto me marcó esta experiencia. Haber salido de la escuela y entrar de lleno a un proceso de creación colectiva me dio herramientas que todavía aplico, pero también una postura ante el arte: la colaboración como forma de eliminar prejuicios, de abrir intercambios de ideas y técnicas, y de entender que la creación no nace del aislamiento, sino del encuentro.

También recuerdo el miedo con el que cargaba al egresar: la presión por destacar, por demostrar un talento individual. No obstante, el colectivo me permitió explorar mis inquietudes y desarrollarme, precisamente porque no se trataba de competir, sino de compartir. Como dice Arrazola, “el opuesto de creatividad colectiva no es la creatividad singular”, ya que el colectivo nunca anula al individuo, sino que lo potencia (2012, p. 876).

Esa inestabilidad que sentía entonces —y con la que abrí este ensayo— quizá no era un defecto, sino la consecuencia natural de haber estado en un proceso que cuestiona las formas tradicionales del arte. Como explica Arrazola, la autoría colectiva suele ser más inestable porque depende de múltiples voluntades y factores, lo que hace que muchas experiencias tengan una vida corta. Pero, más allá de su duración, lo valioso está en “la calidad de la experiencia”, que nutre a sus integrantes durante y después del proceso.

Con esto, me reconcilio incluso con la temporalidad de Eutheria: duramos lo que duramos porque tenía sentido en ese momento y porque hubo voluntad de sostenerlo. Y tal vez eso basta. Como apunta Arrazola, “todo proyecto colaborativo altera y confunde nuestra noción

de arte heredada de la historia” (2012, p. 886). Y en un mundo donde sigue prevaleciendo la idea del genio individual, me queda la pregunta: ¿qué pasa con los egos cuando el objetivo es común?, ¿qué pasa con la genialidad cuando se sustituye por la colaboración?, ¿qué le dice esto al público?, ¿qué cambia cuando mostramos que no hay genialidad, pero sí encuentro?

Quizá de ahí proviene la sensación de utopía o fragilidad: la colectividad siempre pende de un hilo. Pero, al mismo tiempo, ¿justamente en esa tensión radica su esencia?

6. Llegamos a Rusia, ¿y luego?

Después de estrenar la obra, ese mismo año pudimos presentarnos en el Foro La Gruta, la Facultad de Estudios Superiores Acatlán, el Teatro Benito Juárez, el Espacio Escénico Espejo Ilusión (Tlaxcala), el Festival de la Joven Dramaturgia y el Encuentro de Artes Escénicas, impulsado por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Al año siguiente tuvimos funciones en la Casa Rafael Galván de la UAM y una temporada en el Teatro El Milagro. Gracias a la beca de Fomento y Coinversiones del Instituto Nacional de Bellas Artes, hicimos una pequeña gira por el Estado de México, San Luis Potosí, Cuernavaca (Morelos), Xalapa (Veracruz) y Pachuca (Hidalgo). Ese mismo año concluimos una temporada en el Teatro Orientación, donde develamos una placa conmemorativa de 75 representaciones.

No fue sino hasta 2021 que volvimos a presentarnos, gracias a la iniciativa del Circuito Nacional de Artes Escénicas en Espacios Independientes, que buscaba apoyar a espacios y compañías tras la pausa que significó la pandemia. Con ello logramos realizar diez funciones más en espacios como el Foro Shakespeare, el Teatro El Milagro, La Gaviota de Querétaro, El Teatrillo de Neza y el Espacio Cultural La Morada, en Morelos.

Nombro la trayectoria de la obra para destacar que es poco común que una obra de teatro independiente impulsada por un grupo emergente pueda lograr hoy en día presentarse en tantos lugares, con tanto apoyo y con ese número de funciones. Sin embargo, a pesar de contar con la suerte y con el apoyo de las instituciones y el público, sortear cada temporada requirió esfuerzos que terminaron por desgastarnos como colectivo. Nombraré algunos ejemplos:

- A pesar de que cada determinado tiempo renovábamos la manera de distribuir las tareas de las distintas áreas de producción, hubo un momento en que una sola persona cargó con un peso mayor para gestionar esto, sin tener una remuneración extra, lo que provocó agotamiento propio. Esto condujo a que algunas decisiones se tomaran sin consultar al resto, lo cual generó tensiones y evidenció lo complejo de sostener un proceso verdaderamente horizontal.
- Otra miembro del colectivo, que se encargaba de hacer contenido audiovisual sobre la obra para las redes sociales de la compañía, así como el diseño gráfico para carpetas y difusión, en algún momento sintió que se llevaba demasiado trabajo sin remuneración extra, adicional a su trabajo como actriz.

- En la organización de la dramaturgia también surgieron malentendidos: en algún punto se atribuyó la autoría de la obra a una sola persona, a pesar de que el proceso había sido colectivo.

La mayoría de los conflictos provinieron de la carga de trabajo y de lo difícil que resulta gestionar procesos donde todos debíamos tener voz y voto. Aun así, intentamos sobreponernos a dichos conflictos una y otra vez. Tras la temporada en el Teatro Orientación incluso elaboramos nuestra política artística, con acuerdos claros sobre distribución de dinero, responsabilidades y qué significaba crear bajo el nombre de Eutheria; entre ellos: que no era necesario que participáramos todos en cada proyecto, pero que al menos tres integrantes debían estar presentes para que el proyecto se considerara parte del colectivo.

En 2018 hubo otro proyecto de investigación y creación llamado *La noche de nuestros padres*, que se intentó levantar. En él no participamos los mismos de antes y, por otros malentendidos, no llegó a mucho más. Para 2019 se llevó a cabo el proceso de creación de *Fuimos Einstein*, que tendría una temporada en el teatro La Capilla en 2020, pero al caer la pandemia la obra tuvo su temporada en línea. Posterior a esto, no se pudo consolidar el proyecto para que se hiciera de manera presencial. Y después sucedió la convocatoria del Circuito Nacional de Artes Escénicas en Espacios Independientes, donde pudimos presentar nuestras últimas funciones de *Vine a Rusia* en 2021.

Sin haberlo dicho en voz alta, queda implícito que hoy el colectivo no está activo. Mi lectura es que los desacuerdos y el desgaste fueron dejando huella. Sin propuestas nuevas ni condiciones para sostener temporadas que nos resultaran viables, el grupo poco a poco se fue apagando. Además, nuestros caminos se separaron no solo como compañeros de trabajo, también como amigos.

7. El horizonte

Antes de cerrar este ensayo, puedo asegurar que la idea despectiva que tenía sobre las utopías ha cambiado, ya que estas siempre han nacido, al igual que los colectivos, de “ese anhelo inagotable por construir una mejor vida en comunidad, que surge particularmente cuando cobramos conciencia de ser dominados, explotados, oprimidos” (Compte, 2024, p. 6). Bruno Velázquez Delgado señala que no cabe duda de que han sido sobrevaluadas e incomprensidas “porque su origen es poético y por ello metafórico, así como porque el intento de su realización ha sido siempre causa de un malentendido” (2024, p. 8). La colectividad y la utopía se hermanan porque parten de esa búsqueda de algo mejor.

A veces el utopismo, más que un pensar y un ideal, es un sentir y una estancia, un saber estar aquí y ahora; es poseer una sensibilidad capaz de aprehender el presente. Ese presente donde la felicidad comienza a esfumarse justo en la plenitud de su realización. El utopismo, considerado así, es entender que ese horizonte deseado no es un ideal inalcanzable sino una efímera conquista de quienes saben realizar anhelos compartidos (Velázquez, 2024, p. 8).

Entonces, como decía Bloch, hay que enfocarse en la función utópica y, como señala Comte, esta es efímera y fugaz; al fin y al cabo, es un momento dado.

Un instante perdurable que nace y se concretiza como una idea en el pensamiento afectivo de quien lucha y resiste; de quien participa en la materialización de un proyecto apasionado; de quien se atreve a desafiar la opresión, las estructuras violentamente absurdas y arbitrarias del orden establecido y la alienación del conformismo; de quien es capaz de arriesgarse en una aventura y un compromiso de emancipación y reapropiación tal que, si no a reírnos, al menos sí ayuda a llorarnos, aunque sea un poco y por un rato. A un reír y un llorar celebratorio, simbólico y ritual por lo que somos, lo que no hemos sido y lo que hemos intentado llegar a ser (Velázquez, 2024, p. 9).

La Cátedra Nelson Mandela de Derechos Humanos en las Artes de la UNAM, en la colección Cuadernos Cátedras editada por Cultura UNAM, tiene un número dedicado a “Utopías y religiones seculares”. La reflexión de los ponentes Bruno Velázquez Delgado y Paola Vázquez Almanza me ayuda a llegar a las siguientes conclusiones que unen la colectividad y las utopías:

- Ser utopista es comprometerse a imaginar y construir espacios de pensamiento y experiencia que, al entretejer saberes y sentires, abren proyectos existenciales y críticos sobre la condición humana.
- El utopismo deriva en formas de vida colectivas, proyectos que, a lo largo de la historia, han definido cómo nacen, crecen y mueren tanto los ideales como las personas y comunidades que los sostienen.
- “El fin de la utopía, su muerte, es también su finalidad y objetivo, pues el sueño debe desvanecerse para resurgir revitalizado” (Velázquez, 2024, p. 11).
- “La utopía es un proyecto de modificación radical del orden social e implica el cambio de sistemas de valores e instituciones, así como un reacomodo del poder” (Vázquez, 2024, p. 12).
- “La utopía es una crítica a lo existente y representa lo que debería ser” (Vázquez, 2024, p. 12).

Dicho esto, me atrevo a decir que el camino de la colectividad y de los procesos de creación colectiva sí es un trayecto a la utopía, pero que hay que atreverse a recorrerlo. No sabemos si lo que se logre cumplirá nuestras expectativas, pero lo importante es caminarlo e intentarlo. ¿Y llegar a qué? Yo creo que a la posibilidad de crear juntas, de hacer nuestros propios proyectos con nuestras metodologías y reglas.

Conclusiones

Mi experiencia con Eutheria Teatro me permite reconocer que la creación colectiva no constituye un método fijo ni una estructura predeterminada, sino una práctica que se construye

a partir de acuerdos, afectos y formas particulares de organización. Asimismo, nuestro proceso y otros casos que observo y he experimentado muestran que la colectividad puede entenderse como una búsqueda permanente, atravesada por tensiones, cambios y reformulaciones, y que la utopía opera menos como una meta alcanzable que como un horizonte capaz de orientar la creación y la vida en común.

Hace unos años, en un proceso académico nuevo en el que estuve y que culminó en un montaje, decidimos llamarnos colectivo. En una de esas discusiones sobre cómo debía de ser la estructura de nuestro grupo, sobre la manera en que “tenía que ser” la distribución de tareas, sobre cómo íbamos a funcionar, dije —casi sin pensarlo— que no había fórmula para trabajar en colectivo: *la fórmula somos nosotros*. Hoy reconozco que ahí habló mi experiencia.

Tiempo después, al hacer mi unipersonal con distintos colaboradores, me sorprendió escuchar que describieron el proceso como colaborativo. Apenas entonces entendí que mi manera de concebir lo creativo siempre ha estado ligada a la colectividad, y que los verdaderos tropiezos ocurren cuando el diálogo entre quienes participan se rompe. Descubrí que esa ha sido, desde hace casi diez años, una de las columnas de mi vida profesional.

Mirando en retrospectiva esta recopilación de recuerdos y nostalgia, reconozco que la historia está atravesada por la juventud: éramos recién egresadas que, ante el vértigo de salir al mundo, decidimos enfrentarlo juntas. Ese impulso de buscar refugio y fuerza en los demás es también el terreno fértil para la creación colectiva, y para las utopías.

El auge de los colectivos teatrales en América Latina durante los setenta y ochenta nació de grupos jóvenes que buscaban transformar el teatro y responder a necesidades sociales inmediatas, tejiendo lo popular con lo vanguardista. Pienso que cuando eres joven vas descubriendo el mundo, te haces consciente de este y entonces quieres cambiarlo. Encuentras un grupo de amigos para luchar por ello y, en lugar de seguir las formas establecidas de hacer el mundo, te haces, en comunidad, de nuevas herramientas para intentar modificarlo. También creo que, por lo menos en el ámbito artístico, cuando apenas vas empezando es un momento ideal, ya que todavía no te has viciado de otras formas de crear y las encuentras mejor con tu grupo. Además, en esa juventud la esperanza tampoco se ha viciado tanto, ya que creo que en un medio artístico es muy fácil desilusionarse con la realidad. Hay algo lindo en la narrativa de unos jóvenes que salen y van a buscar esa utopía.

Nuestra obra comienza en una distopía, pero después los personajes sí llegan a Rusia, así como nosotras sí hicimos la obra. Esta Rusia es diferente a la que se imaginaban, pero ahí encontraron nuevas posibilidades para sobrevivir. No era lo que esperaban, pero en el viaje estuvo el aprendizaje. En una asesoría de dramaturgia, Alberto Lomnitz nos dijo que era como *El Mago de Oz*, no para desalentarnos, más bien para señalar lo importante del viaje y el desarrollo de cada personaje, ya que al final el viaje mismo, como en el cuento, dio a los personajes lo que buscaban, en lugar de que esto fuera una recompensa dada por alguien más o el final mismo del recorrido. Y creo que por esto mismo me resonaba tanto la idea de utopía. Porque, en mi idea de recompensa final, después de todo el proceso, seguí esperando la recompensa, sin saber que siempre estuvimos creándola entre nosotras y para nosotras.

La manera en que está configurado el mundo pedirá que sigamos sus reglas, que seamos parte de una jerarquía y que cumplamos con ciertos estándares sociales. El teatro, en consecuencia, también se configura así, sobre todo en los lugares donde están el capital y los reflectores. Hay estéticas, temas, estilos y discursos que esos espacios priorizan, y lo que se considera valioso depende de esa lógica. Sin embargo, Buenaventura demostró que un camino para generar un nuevo tipo de teatro, nuevas narrativas y, por lo tanto, una dramaturgia nacional es la creación colectiva. Quizá sí toque que algunas vayan contra corriente, que imaginen en otros espacios, que inventen nuevas formas.

Marie Bardet propone la expresión “perder la cara” como “una apuesta, la de captar la experiencia de ciertas prácticas gestuales que desteejen la hegemonía del mirar y de lo visual en nuestros cuerpos y nuestras relaciones en y con el mundo, y la de tomar/dar consistencia a varias dimensiones de sus propuestas” (2021, p. 11). En su libro nos invita a explorar el mundo desde otras perspectivas, a salir de estructuras marcadas por la hegemonía. Pero eso implica perderse, ir a lo incómodo, a lo desconocido, y, como dice ella, rajarnos de lo establecido:

Reconocer el pulso que late en las paradojas vitales, persistir en habitar las situaciones que no se dejan tomar por la explicación binaria de las cosas, saber apenas algo de esos encuentros, de esos momentos, donde comprender y vivir es más dejar escapar y perder que dominar y apropiarse (Bardet, 2021, p. 18).

A esto agregaría que hay que asumir también el cambio, la utopía, porque en cuanto se encuentren estas cosas, ese lugar mejor seguirá moviéndose y, por ende, también nosotras. La colectividad no será la misma y habrá que hacer nuevas búsquedas, nuevos acuerdos.

Para terminar, destaco que con este tema se podrían abrir muchísimas vertientes. Se presta para un sinfín de trabajos que espero que existan: textos colaborativos y la autoteorización de los procesos de distintos colectivos. También sé que estoy dejando fuera muchísimo sobre las colectivas y colectivos actuales y que hay mucho más por decir. Incluso siento que simplemente con el proceso de Eutheria podrían escribirse muchos textos diversos; con este ensayo, lo que busco es abrirles la puerta a mis compañeras para que lo hagan. La mirada de cada una seguro contaría una historia muy distinta a la que yo hice.

Referencias

- Arrazola-Oñate, T. (2012). *Creación colectiva* [Tesis de doctorado]. Universidad del País Vasco.
- Bardet, M. (2021). *Perder la cara*. Cactus.
- Bernal, C. (2025, 17 de febrero). *La creación colectiva: La semilla*. Pasodegato.com. <https://pasodegato.com/escena-iberoamericana/la-creacion-colectiva-la-semilla/>
- Bloch, E. (2004). *El principio esperanza* (Vol. 3). Trotta. (Trabajo original publicado en 1959).
- Buenaventura Alder, E. (1985). Actor, creación colectiva y dramaturgia nacional. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 22(04), 42-46.
- Compte Nunes, G. (2024). Prólogo. En G. Compte Nunes (Coord.), *Utopías y religiones seculares* (pp. 6-7). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gálvez, J. (2018). *La función Utópica en Ernst Bloch*. Posgrado UNAM. <https://posgrado.unam.mx/filosofia/wp-content/uploads/2018/09/04galv.pdf>
- García López, E. J. (2023). *Pensar en colectivos sociales para el desarrollo local*. Stratega Magazine. <https://strategamagazine.com/pensar-en-colectivos-sociales-para-el-desarrollo-local/>
- Góngora Díaz, Z. (2012). *Aproximaciones a una micropoética de Claudio Valdés Kuri/Teatro de Ciertos Habitantes* [Tesis de licenciatura]. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Hernández Aparicio, G. (2015). *El dramaturgista en México* [Tesis de licenciatura]. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Incubadoras de Grupos Teatrales-FFYL*. (2017, 12 de octubre). Teatro UNAM. <https://www.teatrounam.com.mx/index.php/portfolio-2/incubadoras-de-grupos-teatrales-ffyl>
- Lerios Durón, J. F. (2022). *Plantear pacientemente nuevas formas: Práctica y poética de Lagartijas Tiradas al Sol (2006–2022)* [Ensayo académico de maestría]. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Marín, T. (2003). *La creación colectiva en las artes visuales* [Tesis de doctorado]. Universidad Politécnica de Valencia.
- Marín García, T. (2007). Estrategias de creación colectiva en el arte contemporáneo. En T. Marín García y A. Krakowsky (Coords.), *Tecnologías y estrategias para la creación artística* (pp. 209-230). Alfa Ediciones Gráficas.
- Pérez Porto, J., y Gardey, A. (2021). *Colectivo: Qué es, definición y concepto*. Definición.de. <https://definicion.de/colectivo/>
- Real Academia Española. (s. f.-a). Colectivo. En *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/colectivo>
- Real Academia Española. (s. f.-b). Utopía. En *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/utop%C3%ADa>

- Rizk, B. (2008). Prólogo: Notas preliminares sobre la gestación y la permanencia de la creación colectiva. En *Creación colectiva: El legado de Enrique Buenaventura*. Atuel.
- Vázquez Almanza, P. (2024). La búsqueda del mañana: Abya Yala y decolonialismo. En G. Compte Nunes (Coord.), *Utopías y religiones seculares* (pp. 12-15). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Velázquez Delgado, B. (2024). Utopismo y heterotopías: del ideal a la querencia. En G. Compte Nunes (Coord.), *Utopías y religiones seculares* (pp. 8-11). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Vine a Rusia porque me dijeron que acá vivía un tal Antón Chéjov y encontré un futuro incierto [Nota de prensa]. (2018, 28 de septiembre). INBAL <https://inba.gob.mx/prensa/10611/vine-a-rusia-porque-me-dijeron-que-ac-aacute-viv-iacute-a-un-tal-ant-oacuten-ch-eacute-jov-nbspy-encontr-eacute-un-futuro-incierto>
- Watson, M. (1988). La teoría teatral de Enrique Buenaventura: el problema del colonialismo cultural. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 4(7/8), 193-197.