

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 15, Núm. 25

abril-septiembre 2024

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana
Centro de Estudios, Creación y
Documentación de las Artes

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



La práctica social del teatro del norte y fronterizo en *Radio* *Piporro* y los nietos de *Don Eulalio*

David Alejandro Colorado Cabello*

* Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad
Autónoma de Nuevo León, México.
ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-1010-406X>
e-mail: cdo.alejandro@gmail.com

Recibido: 03 de noviembre de 2023

Aceptado: 29 de enero de 2024

Doi: 10.25009/it.v15i25.2763

La práctica social del teatro del norte y fronterizo en *Radio Piporro y los nietos de Don Eulalio*

Resumen

Este trabajo busca caracterizar la forma en que se representan las identidades culturales y la memoria colectiva en el teatro del norte y fronterizo que se realiza en el estado de Nuevo León. Para ello, se realizó un análisis de la puesta en escena de la obra *Radio Piporro y los nietos de Don Eulalio*. La premisa que llevó el análisis de este trabajo presupone que la identidad se recompone a través del lenguaje metafórico, el cual produce una tensión entre el significado literal y el significado excedente. A través de la práctica artística se da un cambio social en la manera en que se conciben los significados compartidos.

Palabras clave: identidad; memoria; frontera; performativo; sustentabilidad, Monterrey.

The social practice border theatre *in Radio Piporro y los nietos de Don Eulalio*

Abstract

This work aims to characterize the way in which cultural identities and collective memory are represented in the theatre from the state of Nuevo León, in the northern border of Mexico. The author discusses the play *Radio Piporro y los nietos de Don Eulalio*, addressing how local identity is recast by means of metaphorical language. The argument is that, through artistic practice, social change may be facilitated in the way meaning is constructed and shared through theatre.

Keywords: identity; memory; border; performative; sustainability; Monterrey.

La práctica social del teatro del norte y fronterizo en *Radio Piporro y los nietos de Don Eulalio*

Introducción

El fenómeno teatral no se limita a un acontecimiento artístico sometido exclusivamente a valoraciones estéticas, sino que tiene repercusiones en los distintos ámbitos de la vida social. En este trabajo se analiza de qué manera se expresan preocupaciones en torno a la crisis social y medioambiental en las representaciones teatrales. En ese sentido, se podría hablar de un teatro sustentable debido a su preocupación medioambiental, pero también por su interés en temas como la desigualdad económica, violencia de género y migración, entre otras problemáticas sociales.

El teatro de la frontera norte de México es una práctica artística que no otorga respuestas a los problemas económicos, ni soluciones tecnológicas al cambio climático, la deforestación y la crisis del agua; en cambio, ofrece experiencias simbólicas que generan sentido y enriquecen el patrimonio cultural. Aunque no incide de manera directa en los problemas relacionados con la sustentabilidad, problematiza la relación del ser humano con el entorno. A lo largo de este trabajo se analiza cómo generar nuevas interrogantes en torno a la identidad y la memoria colectiva a través del teatro. Esta práctica social genera un valor cognoscitivo y ético. Incide en las tramas de significación que entrañan pertenencia y arraigo a un territorio compartido. El valor cognoscitivo es tan importante como los ecosistemas, ya que, después de todo, el universo de significados colectivos también forma parte del mundo.

El teatro del norte y fronterizo como una práctica social

El término “teatro” se refiere a un tipo de práctica social; ésta, a su vez, es definida como actividad colectiva dirigida a producir algo, a lograr un efecto en el mundo. La consecución del objetivo significa que, una vez consensuada dicha acción, será repetida más o menos de la misma manera y recurre a un conjunto más o menos estable de actividades que forman parte de dicha actividad (Pozas 404). En el teatro participan grupos de personas, compañías, textos dramáticos, espectáculos, discursos, documentos, instituciones, vestuarios, escenografías, espacios, registros en video, etcétera. No se reduce a la dramaturgia, la puesta en escena o los discursos, sino que también incluye la producción material. Todas estas entidades colectivas confluyen, se ligan y se estabilizan en torno al acontecimiento teatral como nodo generador de sentido.

El teatro social es definido por Schechner como un tipo de arte escénico que se vale de la creación estética para provocar cambios en la vida social y cultural (21). El autor emplea el término “performance” como actuación que abarca las artes escénicas, los rituales religiosos y cívicos, el juego, el deporte, la tecnología, etcétera. Para el autor, la actuación no sólo representa la realidad, sino que la *performa*. Afirma que el teatro puede modificar la experiencia de la realidad en la medida que la obra teatral es –o puede ser– modelo de una sociedad utópica. Dicha forma construye un espacio imaginario del mundo que se quiere llegar a tener, pero también un espacio para denunciar las injusticias y combatir los males de la sociedad (Schechner 16).

El problema que se analiza en este artículo es una forma de teatro regional denominado “teatro del norte y fronterizo”, el cual es considerado por Partida como un artefacto sociocultural que se sirve de los textos y escenificaciones para expresar su identificación con la realidad circundante, la historia, así como mitos y héroes que surgen de sus propias vivencias fronterizas (10). Se trata de un tipo de teatro social que produce discursos sobre la identidad¹ y la memoria colectiva. Aborda temas como el narcotráfico, la migración, maquiladoras, feminicidios, prostitución, criminalidad, adicciones, subculturas juveniles y música de barrios populares. Es una práctica teatral periférica;² no está masificada ni es promovida por corporativos del entretenimiento, por lo que sus aspiraciones son artísticas y sociales. Se caracteriza su afinidad con los grupos y colectivos más vulnerables o excluidos y puede ser “extremadamente telúrico y visceral” (Partida 20). Lo telúrico hace

¹ Mijares afirma que, a través de la dramaturgia del teatro del norte y fronterizo, encuentra la mejor forma de “reflejar la identidad, la memoria, las aspiraciones y las esperanzas de la comunidad en la que se vive” (19).

² Partida señala que, a causa del desdén y desinterés centralista, los creadores del norte del país se lanzaron a la divulgación, difusión, publicación y escenificación de sus obras (21).

referencia a las temáticas y las formas de representación escénica mediante el vestuario, escenografías, actuaciones y lenguaje, los cuales designan el norte de México como objeto de representación. El carácter visceral se caracteriza por la emoción de sus intérpretes, mientras que los hacedores de esta expresión teatral se las han ingeniado para metaforizar y poetizar la realidad (Partida 20). Problemáticas como la migración o narcotráfico no se exponen directamente, sino que se expresan a través de símbolos y metáforas con la finalidad de ofrecer una mirada crítica sobre el patrimonio cultural, constituyéndose como una práctica artística que reflexiona sobre la sustentabilidad.

El presente trabajo analiza la puesta en escena *Radio Piporro y los nietos de Don Eulalio*, escrita y dirigida por Víctor Hernández en 2018. Esta obra resulta emblemática por su participación en temporadas, giras y festivales, tanto a nivel local como nacional, y debido a que los temas y estéticas que plantea se identifican dentro del teatro del norte y fronterizo.³ La dramaturgia y escenificación de este montaje cumplen con una serie de características estilísticas y temáticas que señala Partida. Por ejemplo, en la figura de “El Piporro” identifica un imaginario en el que la frontera con Estados Unidos y la migración forman parte de la cotidianidad. Otra característica que cumple es el escenificar problemáticas particulares de Nuevo León, tales como la violencia, la marginación, el machismo y la religiosidad en torno al Niño Fidencio. Este tipo de teatro presenta un complejo entorno fronterizo a través de múltiples modelos de fabulación y representación (Partida 35). En el entendido de que los acontecimientos teatrales generan discursos,⁴ se analiza la forma en que se representan las identidades culturales y la memoria colectiva.

Analizar la forma en que se producen estas prácticas sociales en Nuevo León resulta relevante. Partida advierte que, debido al peculiar desarrollo industrial de Monterrey, las manifestaciones escénicas son tan variadas que coexiste, en un mismo recinto teatral, una continua producción de obras posmodernas, comedias costumbristas “norteñas” y costosos musicales. El autor afirma que a la mayoría de los dramaturgos y creadores no les interesa la temática del norte o el constructo fronterizo (Partida 36). Aunque subraya la trayectoria e influencia de Gabriel Contreras y Hernando Garza, quienes abordan temas identitarios y de memoria en su escritura teatral, desde su perspectiva, la práctica social del teatro del norte y fronterizo resulta marginal, en contraposición con el teatro “costumbrista” de carácter comercial, al que son afectas las clases dominantes (Partida 36).

³ Rascón Banda afirma que el teatro de la frontera norte contribuye a reflexionar sobre los conflictos sociales de cada día en la región (18).

⁴ Para Ricoeur el discurso entraña un “querer decir”; hace referencia al mundo que se habita. Incluso el lenguaje ficcional narrativo o poético vincula al mundo, pero no de manera descriptiva, sino poética (49). El trabajo de la interpretación del discurso consiste en develar el sentido (26).

Para Partida, hay una diferencia fundamental entre el teatro social nortero y fronterizo y el teatro comercial costumbrista: la presencia de lenguaje metafórico (35). Mientras que el teatro costumbrista representa las costumbres de la zona noreste de forma literal y acrítica, la práctica social del teatro del norte y fronterizo emplea símbolos y metáforas que generan una mirada más compleja y reflexiva, ya que enlazan distintos significados de su entorno local y regional. Mediante el análisis del discurso se analizará la forma en que esta puesta en escena incide sobre los procesos de identidad y memoria colectivas. Dichos procesos contribuyen al desarrollo humano y al enriquecimiento del patrimonio cultural; con ello, a la dimensión cultural del desarrollo sustentable. Las metáforas y símbolos surgen a partir del despliegue de los diferentes componentes de la puesta en escena. Para analizarlas, se emplea una matriz de análisis que permite desglosar los elementos a nivel de texto, expresión corporal, escenografía, vestuario e iluminación, con el objetivo de realizar una interpretación de los componentes de la obra teatral, los cuales generan metáforas y símbolos de la cultura del noreste mexicano. Esto significa que dichas metáforas se generan no solo a través de la dramaturgia (el texto escrito), sino a través de los recursos escénicos, visuales y sonoros.

Ricoeur afirma que la metáfora genera una creación de sentido que surge de la tensión entre una significación literal, en contraste con una segunda significación. Este exceso de sentido rompe la significación literal y abre un nuevo sentido (Ricoeur 63). Thomas afirma que existe una relación entre el arte contemporáneo y la identidad. Señala que, a través del lenguaje metafórico, el arte genera un nuevo sentido mediante mecanismos de desmitificación y mitificación discursivas. En un primer momento se da un proceso de derogación o *desmitologización* de los símbolos; una especie de subversión de la identidad. En un segundo momento se genera una reinterpretación o mitificación de dichos símbolos, un nuevo sentido de la identidad cultural (Thomas 42).

Por su parte, al indagar la estética de lo performativo, Fischer-Lichte afirma que la experiencia estética del teatro puede cambiar los sistemas de significación de los participantes. La define como un tipo de experiencia umbral que puede conducir a la transformación del que vive dicha experiencia (Fischer-Lichte 80). Describe la recepción de una obra de arte como una experiencia estética intensa en la que el receptor pasa de un estado de significación inicial a un nuevo estado de significación (Fischer-Lichte 84). Desde este punto de vista, se puede considerar al teatro no sólo como un arte que representa la realidad, sino como una práctica social que produce un lenguaje poético con capacidad de agencia sobre la identidad y la memoria. Mediante las metáforas y símbolos configura un nuevo sentido, una nueva manera de vivir la realidad.

Aquí planteamos que el teatro del norte y fronterizo incide sobre los procesos identitarios en el noreste mexicano. Nos interesa la relación entre arte, cultura y sustentabili-

dad, no sólo como un artefacto sociocultural conservacionista del patrimonio cultural, sino como una práctica que incide sobre la memoria y la identidad mediante el enriquecimiento de sus significados.

Aunque parezca lejano el vínculo entre teatro y sustentabilidad, se pueden realizar estudios sobre el arte desde el paradigma de la sustentabilidad. Leff advierte que “el ambiente no es la ecología, sino la complejidad del mundo; es un saber sobre las formas de apropiación del mundo y de la naturaleza a través de las relaciones de poder” (5). El mundo no solamente abarca las cadenas tróficas, sino también el entramado simbólico, las identidades culturales y la memoria colectiva. Incluso, como dice Latour las nociones de desarrollo sustentable y especie protegida también podrían aplicarse a los conceptos de la filosofía y las ciencias sociales (24). La afirmación de Latour implica la protección no solo del medio ambiente sino de las humanidades y las ciencias sociales. De manera similar, conceptos como identidad cultural y memoria colectiva, así como su representación en las prácticas artísticas, podrían ser tratados como especies protegidas y su estudio podría aportar a los estudios del desarrollo sustentable. Para Latour no existe una dicotomía entre los distintos campos del saber. Desde esta perspectiva, los estudios en torno a la sustentabilidad son importantes, ya sea que traten del cambio climático o sobre prácticas artísticas. El patrimonio cultural y artístico forma parte de este legado inter y transgeneracional que configura quiénes somos, nuestro pasado y porvenir. La práctica social del teatro forma parte de una compleja y extensa red de agencias que conforman el mundo que habitamos.

Teatro y desarrollo social

El presente análisis se suscribe dentro de la perspectiva del desarrollo, en su dimensión humana y social. El desarrollo puede interpretarse como un mejoramiento en las condiciones de vida de las personas. Amartya Sen advierte que la industrialización, el progreso tecnológico o la modernización social pueden contribuir al desarrollo económico, pero son insuficientes para satisfacer todas las necesidades humanas y sociales (“El desarrollo” 15). Afirma que la cultura es una parte constitutiva del desarrollo social y señala que “de una u otra forma, la cultura envuelve nuestras vidas, nuestras frustraciones, nuestras ambiciones y las libertades que buscamos”. La cultura forma parte de la dimensión humana del desarrollo, puede influir en el desarrollo de las actividades económicas y contribuir a la libertad (Sen, “¿Cómo importa la cultura?” 81).

Gutiérrez y González comparten la idea de la cultura como factor para el desarrollo sustentable (173). Para ellas, la sustentabilidad no tiene una única expresión. La definen como un “proceso que nos puede permitir avanzar hacia un nuevo horizonte de posibili-

dad con equidad social y conservación de la calidad del ambiente” (Gutiérrez y González 191). Por su parte, Hosagrahar señala que la cultura y la creatividad desempeñan un papel transversal en el ámbito económico, social y medioambiental. Afirma que los beneficios indirectos generados por la cultura tienen un efecto acumulativo en la consecución de ciudades seguras y sostenibles, en el fomento del crecimiento económico y el trabajo decente, la igualdad de género y la promoción de sociedades pacíficas e inclusivas. El patrimonio cultural material e inmaterial, así como la creatividad son recursos que se deben gestionar y proteger (Hosagrahar s/p).

El patrimonio cultural es definido por la UNESCO como un legado que recibimos del pasado, que vivimos en el presente y que transmitiremos a las generaciones futuras. Puede “enriquecer el capital social y conformar un sentido de pertenencia, individual y colectivo que ayuda a mantener la cohesión social y territorial” (9). No se limita a monumentos y colecciones de objetos, abarca las expresiones vivas heredadas de los antepasados, tradiciones orales, rituales, actos festivos, saberes y las artes del espectáculo. Principalmente, contribuye a la revalorización de las identidades y la transmisión de la experiencia entre las generaciones. Para efectos de esta investigación, la práctica social del teatro –en su expresión como teatro del norte y fronterizo– se considera como parte del patrimonio cultural.

La necesidad del teatro como espacio para la representación y performatividad de la identidad y la memoria colectiva es un problema que afecta tanto a creadores como espectadores en el norte de México. Salcedo describe cómo los creadores de las distintas regiones del norte lanzaron el primer Coloquio Binacional: Teatro y Literatura Dramática Frontera Norte/South Border, en 1997, organizado por la Escuela de Humanidades de la Universidad Autónoma de Baja California, en conjunción con la Asociación de Teatro del Norte. En este coloquio manifiestan su preocupación por la creación y la producción artística, pero también por reflexionar e indagar el impacto social de su práctica artística. Partida señala que el teatro del norte y fronterizo tiene como postulado principal instar por una dramaturgia y un arte escénico que responda a las expectativas, conflictos y problemas locales (22) recuperando el imaginario regional y patrimonial (23).

Para Thomas, en el ámbito hispanoamericano, la creación artística –y particularmente el teatro– se relaciona directamente con el problema de la identidad cultural. Afirma que el arte tiene un poderoso efecto sobre nuestra relación con el mundo, ya que actúa sobre los símbolos y mitos que integran el contexto donde nos insertamos. Este proceso se da mediante una operatividad de desmitologización y mitificación de la obra. En una primera etapa se realiza un proceso de derogación de los símbolos, evidenciando su arbitrariedad e intencionalidad ideológica. En una segunda, se realiza una reinterpretación o mitificación. Aquí se realiza una renovación de los vínculos en torno a un nuevo sentido de identidad (Thomas 41).

Giménez señala que la noción de identidad nos permite distinguir la diferencia entre otras cosas u objetos de su misma especie. Las identidades colectivas son entidades relacionales que generan una totalidad entre individuos (28). Se vinculan por sentimientos comunes de pertinencia, comparten símbolos y representaciones sociales, así como una orientación común de la acción (Giménez 29). Es importante destacar que sus posibilidades están condicionadas por la formación de todo grupo social, pero también hay que matizar que no todos los actores de una acción colectiva comparten unívocamente y en el mismo grado las representaciones que definen la identidad de su grupo. Esto implica que no están exentas de contradicciones, ambigüedades, ni necesariamente despersonalizan o uniforman los comportamientos colectivos (Giménez 30).

Giménez advierte que la identidad es, en gran medida, la realidad de su representación, la cual tiene la virtud performativa de conferir realidad, darle efectividad a lo representado. Ello bajo la condición de otro con autoridad para legitimar la representación (92). También previene de cualquier carácter esencialista: las identidades no son inmanentes, están sujetas a procesos de cambio y pugnas por el reconocimiento. Son procesos de asimilación, subversión, apropiación y reapropiación. También existen luchas simbólicas por la calificación valorativa; en estos contextos de lucha por la clasificación legítima, las identidades dominantes tienden a exagerar sus propias cualidades y denostar las ajenas (Giménez 93). Aunque como veremos más adelante, forma parte de las características ideológicas de los grupos independientemente de su posición en el espacio social.

Define la memoria colectiva como una “ideación del pasado, en contraposición a la conciencia –ideación del presente– y a la imaginación prospectiva o utópico- ideación del futuro” (Giménez 97). La memoria es una práctica social que toma por referencia el pasado, advirtiendo que no existe un pasado objetivo. Esta reconstrucción del pasado está en función del presente y busca proyectarla al porvenir (Giménez 98). La memoria es la experiencia vivida por un grupo circunscrito en el espacio y el tiempo. Para ser más precisos, no es tanto el grupo, sino la estructura del grupo la que proporciona los marcos de la memoria colectiva. La colectividad se puede entender como un sistema de interrelaciones de memorias individuales (Giménez 99).

Para identificar de qué manera la práctica del teatro del norte y fronterizo representa la identidad y la memoria colectiva, se analizaron los datos más significativos de la puesta en escena. El análisis prestó mayor importancia a los símbolos y metáforas que se expresan a través de los diálogos, acciones y demás elementos de la puesta en escena. Abarcó no sólo la parte lingüística, sino también acciones, gestos, vestuario, elementos escenográficos, de sonido e iluminación. Se analizó un video de la puesta en escena realizado en 2022, proporcionado por Víctor Hernández, autor y director de la obra.

Resultados

De acuerdo con la página de la compañía teatral La Canavaty, *Radio Piporro y los nietos de Don Eulalio* se estrenó el 18 de abril de 2018 en Nuevo León y desde entonces ha realizado múltiples funciones y temporadas tanto en Nuevo León como en la Ciudad de México, así como en diferentes ciudades de la República mexicana. El 17 de diciembre de 2022 la obra celebró sus 100 representaciones y realizó una develación de placa por parte del Dr. Javier Serna junto con Alejandro Chapa González, nieto de José Eulalio González “El Piporro”. Desde su estreno se ha mantenido prácticamente en cartelera, gracias a la respuesta del público y los sistemas de apoyos a la creación, tanto de la Secretaría de Cultura, como del Instituto Nacional de Bellas Artes. Paradójicamente, la mayoría de las funciones se han realizado en Ciudad de México, no en Nuevo León.

Radio Piporro y los nietos de Don Eulalio es una obra difícil de describir anecdóticamente, ya que intercala diferentes planos de narración y representación. El universo textual que se despliega abarca no sólo referencias a las producciones audiovisuales de “El Piporro”, sino a la vida privada de los actores, además de problemáticas específicas de la frontera norte de México, tales como la violencia ligada a los cárteles del crimen organizado o la disputas sobre el sentido de la identidad *norestense*. También se abordan conflictos de carácter universal, como la transición de la adolescencia a la adultez, el miedo a la muerte y la locura.

El contenido literario de la obra de ninguna manera aborda una biografía fiel a la vida y obra de Eulalio González “El Piporro” (1921-2003). La figura de este personaje se convierte en pretexto para poner a rodar una historia alucinante que aborda una representación crítica sobre el norte, la identidad y la memoria. Las biografías individuales y colectivas, reales y ficticias se intersectan. Una memoria individual alude a la memoria colectiva desde su propia ensoñación. De manera simultánea, hace referencia tanto a “El Piporro” como al abuelo de Víctor Hernández.

Tossi identifica puestas en escena en las que los creadores involucran aspectos de su vida personal y acontecimientos verídicos del mundo real. El autor las denomina “autoficción performática”, que incorpora el cuerpo y trayectoria de vida del actor como testimonio viviente y núcleo principal de la representación (Tossi 92).

Esto sucede durante la puesta en escena de *Radio Piporro...*, ya que recoge y expone la interpretación de algún acontecimiento de “El Piporro”: películas, canciones y, en general, de la cultura *norestense*. Durante la puesta se hace referencia a películas como *La nave de los monstruos*, *Chulas fronteras*, *El rey del tomate* y *Ahí viene Martín Corona*. También, a canciones como *Bracero*, *Natalio Reyes Colas*, entre otras, las cuales son referenciadas, parodiadas y reinterpretadas.

Las referencias a “El Piporro” involucran aspectos de su vida personal o problemáticas de la violencia actual, migración, machismo y desigualdad mediante diálogos que mezclan *slang* de las películas con modismos actuales. A través de estas interpretaciones impertinentes que chocan con la significación costumbrista se construyen nuevas metáforas, las cuales contribuyen a generar una nueva significación sobre la identidad y la memoria. Eulalio González “El Piporro” es una metáfora de la identidad *norestense* y contenedor de ciertos valores, como la lealtad, la picardía y la valentía, pero también de un orgullo regionalista. Sin embargo, durante la puesta, la figura de “El Piporro” construye metáforas que realizan una crítica al orgullo *norestense*. Lejos de la imagen inocente del norteño, la obra nos recuerda que vivimos en un mundo de violencia, crimen, corrupción, depredación del medio ambiente y en conflicto con Estados Unidos.

Posicionamiento local

Para Ayazi, el posicionamiento local se refiere a la decisión de tomar el norte como lugar de enunciación. Este se reconoce como problemático, ya que pertenece a la zona fronteriza y, con ella, se convive con la migración ilegal, narcotráfico, maquiladoras, clima y territorio (54). Se observó que la identidad se expresa a través de la vestimenta, la ropa y el lenguaje. Víctor Hernández narra cómo sus familiares eran personas migrantes que se instalaron en el estado durante el proceso de modernización de mediados del siglo xx. El primer personaje que aparece es un hombre anciano encorvado que camina zapateando y cargando un gran bulto de ropa por la espalda. El símbolo de la ropa y la maquila, además de connotaciones individuales, también tiene un rasgo metafórico sobre Santa Catarina, ciudad a la que continuamente hacen referencia. En esta urbe hubo varias fábricas de ropa, la más importante fue la fábrica de hilos y tejidos La Fama.

Roberto Cázares encarna un tipo de personaje que se manifiesta “orgullosamente regionalista”, valora la cultura de la carne asada, el fútbol y tiene desconfianza por la Ciudad de México. Resulta muy carismático y, aunque es algo inocente de los problemas sociales, no deja de ser entrañable gracias a la personalidad que proyecta. Mientras que está preocupado por indagar su pasado, su linaje, de dónde viene, trata de entender su propia identidad y su pasado. Esta imposibilidad de establecer contacto con una memoria antigua y trascendental genera una sensación de zozobra y vacío.

Ambos actores utilizan sus nombres reales para interpretar los personajes, durante la representación, lo que produce ambigüedad entre la ficción y la realidad que alterna entre lo cómico y lo trágico. Víctor Hernández y Roberto Cázares, forman una pareja cómica que recuerda cierto paralelismo entre el Quijote y Sancho Panza. Es una fórmula que se repitió

en el teatro popular, las carpas y el cine mexicano. Estos personajes narran pasajes de sus propias vidas y de “El Piporro”; aunque comparten el mismo posicionamiento local, su forma de abordarlo es diferente. Mientras que Víctor lo hace desde una postura más reflexiva y crítica, Roberto lo aborda más desde lo emocional y sensorial.

Los personajes que habitan la puesta en escena son de clases populares precarizadas que han migrado de otras partes del país para hacer su vida en Nuevo León. Este sitio, a su vez, sirve de puente para migrar a Estados Unidos y vivir en ambos lados de la frontera. El cambio de residencia implica una modificación en sus objetivos y modos de subsistencia. Víctor narra que su abuelo trabajó en el sector primario, como campesino; después, en la manufactura de ropa hasta dedicarse a la venta de ropa usada. Se puede caracterizar la trayectoria laboral del abuelo como una metáfora de las condiciones laborales de Nuevo León, las cuales se han trasladado del sector secundario al sector servicios y al comercio informal.

Temática de la violencia

Hay dos tipos de violencia representados en esta obra. Por una parte, la que ejercen los mismos personajes entre ellos y, por otro, violencias a las que son orillados por la pobreza, desempleo y falta de oportunidades. La violencia machista contra las mujeres aparece en dos formas: una, en la que narra cómo la madre de “El Piporro” era golpeada por su esposo. La otra se manifiesta como violencia económica: hay una escena donde narra que el padre de El Piporro abandona a su familia, lo que genera precariedad económica. Las historias que cuenta Víctor son autoficciones, una mezcla de experiencias biográficas con situaciones imaginarias. Aunque no lo enuncia directamente, se puede deducir el abandono del padre, ya que, al mencionarlo, lo ubica en la frontera, lejano, disperso, ausente. La violencia machista se representa en la obra como actos lesivos físicos por parte del hombre hacia la mujer, pero también como el abandono del padre a sus hijos. Mientras la identidad se conforma con amargas memorias y recuerdos del padre: la figura del abuelo, en cambio, se teje como una memoria apreciada y querida.

La temática de la violencia en la obra de Hernández aparece de forma colorida y exagerada mediante metáforas y símbolos *norestenses*, pero estas formas extravagantes esconden otro tipo de violencia. Narran eventos en los que aparecen pandillas, sicarios, narcos, policías y personajes fantásticos que son resultado de la desigualdad y la exclusión social. En distintos momentos de la obra, se hace referencia al proceso industrializador de Nuevo León. Víctor y Roberto cuentan cómo después del exterminio de los grupos indígenas empezó un agresivo desarrollo extractivista en el que los grupos empresariales, en colusión con la clase política, generaron un acelerado crecimiento económico con altos

niveles de desigualdad. Este desarrollo, a su vez, generó una cultura orgullosa del esfuerzo y del trabajo de las clases populares, pero con una voluntad política servil a las clases dominantes. Estos momentos de la puesta en escena, trazan una conexión entre la marginación, la exclusión social y la violencia del crimen organizado con la fundación de Monterrey y el desarrollo histórico de Nuevo León.

Otras formas de violencia que escenifica la obra son las situaciones difíciles que viven las personas migrantes, el abuso de poder por parte de los grupos tanto políticos como empresariales. Pero sobre todo, expresa la condición estructural de un sistema que produce desigualdades, marginalidad y exclusión.

Función social

El teatro del norte y fronterizo cumple la función social de realizar una crítica y denuncia de las instituciones que no protegen a la ciudadanía, de acuerdo con Ayazi. A la vez, genera un espacio de justicia social y empoderamiento (Ayazi 58). El teatro del norte y fronterizo también tiene como función social transformar los sistemas de significación locales. No solamente busca realizar una crítica de las normas y valores de la cultura nortea, sino resignificarla a través de la producción de metáforas y símbolos escénicos. Desde el punto de vista de Ricoeur, el objetivo de la metáfora pretende “destruir el mundo tal y como lo damos por sentado” (72). La experiencia teatral, tanto como de espectadores como actores, produce una experiencia umbral que tiene por finalidad transformar el pensamiento. Hay que recordar que, para Fischer-Lichte, esto se relaciona con la estética de lo performativo, en la cual los participantes son sustraídos de la realidad ordinaria. Durante la puesta en escena experimentan una fase umbral o de transformación cuando son expuestos al acontecimiento poético y, finalmente, una fase de incorporación de nuevos significados y de identidad modificada (Fischer-Lichte 80).

Más adelante hace una crítica del teatro costumbrista por representar ingenuamente la vida de personajes reales o ficticios. En *Radio Piporro...* no se celebra a los grandes personajes políticos y empresariales que fundaron la orgullosa cultura del norte. Se busca representar la vida y acciones de personajes excluidos, marginados y precarizados del desarrollo económico. La memoria que produce es un espacio para la representación de las memorias borradas. El teatro se convierte en un escenario político, donde el creador le reclama al colectivo el derecho a la identidad y a la memoria.

Se advierte, en la puesta en escena, que la obra de *Radio Piporro...* cumple con la función social de crítica y transformación de los esquemas de pensamiento, pero también como un alivio para los asistentes. En su función de crítica, el arte escénico logra abrir las heridas,

confrontar las ofensas y con ello, buscar el reclamo de los derechos sociales y políticos. Además de la función de crítica social, la obra propone la reflexión artística como una forma de sobrellevar las dificultades de la vida. En los últimos momentos de la obra, Víctor narra cómo su abuelo sufre una crisis y para tranquilizarlo, le recita unos poemas dedicados al municipio de Santa Catarina, ciudad a la que este hombre llegó con la esperanza de un futuro para él y sus descendientes.

Contexto de recepción comunitaria

En *Radio Piporro...* se realiza una crítica de la violencia, las desigualdades y la exclusión social en Nuevo León. Esta se traslada al plano cultural, a los símbolos que dan coherencia a la identidad regiomontana que omiten estas injusticias sociales. Pero vivir en un mundo en el que no hay objetos ni símbolos sagrados puede desencadenar una sensación de vacío. Ya que si los símbolos, las metáforas y los signos que generan identidad y rescatan la memoria están sujetos a un proceso de desmitologización, pareciera que arrojaran a los participantes de una comunidad a un mundo sin vínculos duraderos.

Pero desmitologizar no significa una desacralización e intelectualización del mundo en la que cualquier conexión con lo profundo es reducida a una explicación lógica de causalidades o de manipulación de un grupo por medio de sus élites. Para Palazón y Balcárcel, desmitologizar tiene como objetivo encontrar el centro vital de los mitos, identificar los lazos comunitarios y fortalecerlos (113). En una escena de la obra, los actores realizan un baile durante el que se colocan máscaras de "El Piporro". Comienzan con movimientos suaves, pero paulatinamente se vuelven más toscos y agresivos. En algún momento parece que están peleando y terminan en un estado emocional sumamente afectado. El baile puede interpretarse como un ritual de encantamiento, no necesariamente burla cínica. Si bien hay un tono paródico en cuanto a los símbolos que emplean y se reflejan en las máscaras, atuendos y música, en cierta manera esta desacralización también tiene un efecto desmitologizante que fortalece el sentido de comunidad. Por lo tanto, el baile que realizan estos actores puede interpretarse como un re-encantamiento de las fuerzas que rigen el destino de los hombres y mujeres del noreste, es decir, la identidad y la memoria.

El mito es una narración sagrada que describe historias de dioses, héroes y los orígenes de una colectividad por lo que explica y fundamenta la identidad cultural de un grupo (Polia 97). En concordancia con los mitos, toda acción llevada a cabo en obediencia a los modelos míticos tiene valor ritual; por ejemplo, las ceremonias litúrgicas, fiestas sagradas, ritos de iniciación, pero también el teatro y la danza (Polia 104). En el teatro contemporáneo se pueden identificar rasgos que lo equiparan al rito, tanto como práctica en sí mismo como de escenifi-

cación o representación de rituales. En el video que se consultó de la representación se observa una escena en la que Víctor narra cómo un día escuchaba canciones de “El Piporro” con su abuelo, mientras bebían alcohol. En este convivio aparentemente cotidiano se representa un ritual en el que un joven se convierte en adulto teniendo por mentor a su abuelo. En escena, Víctor afirma: “mi abuelo me había iniciado en un viaje existencial hacia la vida” (Hernández, *Radio Piporro...*). Estos dos hombres, tanto el abuelo como el nieto, comparten una identidad masculina marcada por ausencias. En el caso del abuelo, una vida condenada a trabajar sin descanso y sin acceso a experimentar sentimientos y emociones. En el caso de Víctor, una profunda preocupación por conocer su origen y a la vez una inexistente relación con su padre. Este momento es interesante, ya que las acciones realizadas por los personajes masculinos hasta ese momento han sido “muy masculinas”. Estos personajes beben, pelean, migran, cantan y bailan, pero hacen poco por adentrarse a sí mismos, a excepción de este momento. En este pequeño ritual, que no deja de estar codificado bajo los convencionalismos de la masculinidad, los personajes beben tequila oyendo música al estilo de las películas de la era de oro del cine mexicano. La diferencia es que en esta escena los personajes se dejan abrazar por la ternura. La puesta en escena, que ha sido un torbellino de imágenes, acciones y gritos, ahora se conduce de manera tranquila e íntima. Víctor narra al micrófono su historia con una luz cenital.

Hacia el final de la obra, Víctor cuenta cómo tuvo ese encuentro con su abuelo a sus 17 años. Luego enlaza este momento con otro más reciente: Víctor fue diagnosticado con una rara enfermedad cerebral, por lo cual le recomiendan que indague sobre el historial familiar. Por tal motivo, le narra al público que visitó a su familia para interrogar a su abuelo sobre el pasado. El abuelo, por su parte, manifiesta signos de demencia senil; poco puede recordar, pero Víctor sigue preguntando. La obsesión es tan insistente que le provoca a su abuelo una crisis nerviosa.

Este acontecimiento, tan difícil para el protagonista, le despertó tanto malestar que no encuentra ninguna solución más que realizar una representación teatral. La solución que encuentra es a través de una representación dentro de la representación. Su objetivo es encontrar una identidad narrando una historia. Anuncia la escena diciendo: “esta es la vida de Eulalio González ‘El Piporro’, la de mi abuelo y la mía, tal como fue, tal como pudo ser y tal como me hubiera gustado que fuera” (Hernández, *Radio Piporro...*). El personaje, al no encontrar su pasado, su memoria e identidad, tiene que crearse una propia, pero esto no se puede lograr solamente por voluntad individual. Sólo la comunidad puede validar la creación de una nueva identidad; por lo tanto, únicamente a través de la colectividad se puede tejer el nuevo lazo simbólico.

Es insuficiente la pura representación a través de la palabra; es necesario el movimiento, la acción; es decir, el ritual. Como se ha señalado, los rituales tienen por finalidad dominar las fuerzas incontrolables del destino. En este caso, no son acciones mágicas, pero tienen

un exceso de sentido que puede incidir en los sistemas de significación. Mientras que escuchamos la voz en *off* de Víctor, Roberto gira una extensión con un foco al extremo, como si fuera una cuerda. La voz de Víctor expresa profunda preocupación por sus problemas mentales y el miedo a la muerte. La composición recuerda las icónicas imágenes de películas de vaqueros en el viejo oeste. Pero este personaje es un híbrido entre lo tradicional y lo moderno, entre lo local y lo globalizado.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo se ha mencionado que la práctica social del teatro del norte y fronterizo no es equivalente a la práctica ritual, pero tiene semejanzas. A través de procedimientos metafóricos y simbólicos, realiza una desmitologización discursiva para denunciar, cuestionar y criticar las situaciones de opresión, violencia, exclusión y dominación que experimenta el grupo por causa de los mismos símbolos culturales. Posteriormente, la obra pretende resignificar, mistificando el nuevo sentido que adquieren los mismos símbolos anteriormente desmitologizados. Sin embargo, esta práctica sólo es posible mediante el conjuro colectivo. La transformación del sentido no puede ocurrir solamente en la individualidad del dramaturgo, se necesita la experiencia colectiva en copresencia.

La puesta en escena de *Radio Piporro y los nietos de Don Eulalio* realiza una crítica de la cultura *norestense* que posteriormente se transforma en una revalorización y resignificación de la identidad y la memoria. Esta dimensión crítica manifiesta su desacuerdo con la visión materialista del mundo, el afán de lucro, la destrucción irracional del medio natural, así como la mercantilización de la vida y la muerte. Aunque los dos personajes muestran actitudes aguerridas, toscas y rudas, manifiestan inconformidad con los roles machistas de la sociedad *norestense*. Proponen una aproximación más amable, más sensible y menos violenta en las relaciones tanto con las personas como con el mundo. Se acercan a su fragilidad y vulnerabilidad logrando un acercamiento empático con el público. La eficacia se logra al acercarse al público con la figura entrañable de “El Piporro” para discernir la biografía de los actores desde la autoficción performática. Esta visión crítica rescata también que no todo ha sido malo en la vida de estas personas que habitan las regiones del noreste. A pesar de las desigualdades sociales, de las migraciones forzadas y las experiencias con la violencia, hay momentos de belleza que permiten a las personas resistir las inclemencias del mundo y enfrentarlo.

Los objetos de la memoria, como el Río Bravo, el Cerro de la Silla, el cabrito, la música norteña, la religiosidad al Niño Fidencio o la devoción a la familia, son profanados mediante juegos escénicos para posteriormente volverlos a sacralizar con acciones teatrales que asemejan a los rituales. Al pasar por juegos escénicos, dichos objetos develan su historicidad y

contingencia, los objetos de la memoria son revelados como fruto de las relaciones sociales de dominación y poder. La reacción de los personajes ante este ordenamiento del mundo no es otra más que la rebeldía. Esta resistencia se expresa desafiante ante las instituciones sociales como la escuela, la policía, las agencias migratorias, los medios masivos de comunicación y el crimen organizado. Esta reacción política se expresa mediante acciones concretas, pero también en los gestos, la manera de hablar y la forma de conducir el cuerpo.

En la obra, el trato con los objetos de la tradición pasa de la desmitologización a la resignificación o remistificación. Dejan de ser objetos que representan un sistema de dominación para portarse como símbolos de poder. Los personajes han expresado desconocer su identidad y su origen. Se presentan como sujetos migrantes desvinculados a un territorio y un pasado; por lo tanto, han tenido que inventarse una identidad en el pueblo de Perros Bravos, que es una metáfora de Nuevo León. Estos personajes asumen su condición precarizada como resultado de relaciones de dominación, las cuales también se expresan en los símbolos culturales. Sin embargo, los personajes se han apropiado de los mismos símbolos culturales que los constriñen para portarlos con orgullo y revertirlos contra el mismo mundo que los ha oprimido. El sombrero, la bota y la chamarra tamaulipeca sirven para inventar una historia, una identidad y para forjar un lazo distinto en las relaciones con las demás personas, principalmente para fortalecer los vínculos familiares. El arte, la poesía y el teatro aparecen como un alivio para el individuo ante el complejo entorno agresivo. El arte, al ofrecer una interpretación del mundo, lo vuelve más habitable. “Tan bonita que es la vida” son las palabras finales con la que se despide la puesta en escena, como si fuera un mensaje dentro de una botella lanzada al mar.

Desde la perspectiva de la estética de lo performativo, el valor del acontecimiento artístico es la materialidad y la medialidad misma de la puesta en escena. Como se mencionó, el acontecimiento teatral entraña un discurso cognoscible. En la puesta en escena analizada, hay un pronunciamiento ético en torno al cuidado de la vida, la cual se refiere al cuidado de los vínculos identitarios, de los lazos familiares y comunitarios, así como de los bienes colectivos.

El fenómeno teatral expresa una relación dialéctica entre la experiencia singular de los creadores y el marco social donde se generan las obras. La lectura particular que realiza la obra *Radio Piporro...* añade a la identidad una perspectiva crítica y recupera de la memoria de individuos de las clases populares. Más que magnificar a personajes célebres como políticos y empresarios, la puesta en escena devela que hay incontables historias de personajes anónimos que tejen la historia de la ciudad. El devenir de la urbe, su historia y desarrollo no es fruto exclusivo de un par de individuos, sino de miles de anónimos y desconocidos individuos que, a través de su trabajo y el deseo de cumplir sus sueños, han forjado la ciudad de Monterrey.

Fuentes consultadas

- Ayazi, Anastasia. "Teatro del Norte: estabilización de un concepto en la dramaturgia mexicana". *Apuntes de Teatro*, núm. 140, 2015, pp. 46-59, <http://ojs.uc.cl/index.php/RAT/article/view/32349>, consultado el 3 de junio 2021.
- Fischer-Lichte, Erika. "Experiencia estética como experiencia umbral". *Revista de Teoría del Arte*, núm. 18, 2010, pp. 79-100, <https://revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/39056/40705>, consultado el 10 de febrero de 2022.
- Giménez, Gilberto. *Teoría y análisis de la cultura*, vol. 1. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005.
- Gutiérrez, Esthela y González, Edgar. *De las teorías del desarrollo al desarrollo sustentable*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León; Siglo XXI Editores, 2010.
- Hosagrahar, Jyoti. "La cultura, elemento central de los ODS". Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 11 de mayo de 2017, <https://es.unesco.org/courier/april-june-2017/cultura-elemento-central-ods>, consultado el 8 de septiembre de 2021.
- Latour, Bruno. *Investigación sobre los modos de existencia. Una antropología de los modernos*. Argentina: Paidós, 2013.
- Leff, Enrique. *Aventuras de la Epistemología Ambiental: de la articulación de ciencias al diálogo de saberes*. México: Siglo XXI Editores, 2006.
- Mijares, Enrique. "Los héroes y la historia nacional". *Paso de Gato*, núm 14-15, pp. 19- 21, https://issuu.com/galdiyu/docs/pgd_14y15, consultado el 3 de septiembre de 2021.
- Hernández, Víctor. *Radio Piporro y los nietos de don Eulalio*. Dirección y dramaturgia Víctor Hernández. Producción Compañía Teatral La Canavaty, 2022. Registro de video, archivo personal del autor.
- Palazón María y Balcárcel, José. "El símbolo, la parte filosófica del mythos". *En-claves del pensamiento*, vol. 8 , núm. 15, 2014, pp. 111-121, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-879X2014000100111, consultado el 26 de marzo de 202.
- Partida, Armando. *Teatro del Norte y Fronterizo*. México: Asociación Mexicana de Investigación Teatral, 2021. Formato eBook, <https://amit-teatro.mx/wp-content/uploads/2019/05/Teatro-del-norte-y-fronterizo.pdf>, consultado el 3 de febrero de 2021.
- Polia, Mario. "Naturaleza y función del mito en las sociedades tradicionales: Una introducción". *Mito, rito, símbolo: lecturas antropológicas*, compilado por Botero Fernando y Endara Lourdes. Ecuador: Instituto de Antropología Aplicada, 2000, pp. 89- 106.
- Pozas, María de los Ángeles. "En busca del actor en la teoría del actor-red". *Pensar lo social:*

- pluralismo teórico en América Latina*, editado por Sergio Tonkonoff. Argentina: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales Ediciones, 2018, pp. 399-417. Formato eBook, http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20180316044141/Pensar_lo_social.pdf, consultado el 25 de octubre de 2020.
- Rascón Banda, Víctor Hugo. "Teatro de la Frontera Norte". *Paso de Gato*, núm. 14-15, 2004, pp. 16-18. https://issuu.com/galdiyu/docs/pgd_14y15, consultado el 8 de septiembre de 2021
- Ricoeur, Paul. *Teoría de la interpretación*. México: Siglo XXI Editores, 2006.
- Salcedo, Hugo et. al. *Frontera Norte / South Border*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Dirección General de Vinculación Cultural Comunitaria; Fondo Regional para la Cultura y las Artes; Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, 2001.
- Sen, Amartya. "El desarrollo como libertad". *Gaceta Ecológica*, núm. 55, 2000, pp. 14-20, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=53905501>, consultado el 11 de agosto de 2021.
- Sen, Amartya. "¿Cómo importa la cultura en el desarrollo?". *Letras Libres*, núm. 71, 2004, pp. 23-31, <https://letraslibres.com/revista/como-importa-la-cultura-en-el-desarrollo/>, consultado el 15 de agosto de 2021.
- Schenner, Richard. "Cómo *performar* en el siglo XXI". *Investigación Teatral*, vol. 7, núm. 10-11, 2017, pp. 11-23, <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2525/4407>, consultado el 2 de febrero de 2020.
- Thomas, Eduardo. "Metáforas de la identidad en el teatro hispanoamericano contemporáneo". *Revista Chilena de Literatura*, núm. 50, 1997, pp 39-50, <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/39388/40997>, consultado el 8 de marzo de 2021.
- Tossi, Mauricio. "Docudrama y autoficción en el teatro argentino de la posdictadura". *Pasavento*, vol. 3, núm. 1, 2015, pp. 91-108, <https://doi.org/10.37536/preh.2015.3.1.972>, consultado el 10 de abril de 2021.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. *Patrimonio cultural y fomento de la creatividad en Chile*, 2020, http://unesdoc.unesco.org/in/rest/annotationSVC/DownloadWatermarkedAttachment/attach_import_10883075-34bf-439f-a0d4-708b52c4deab?_=373404spa.pdf&to=16&from=1, consultado el 17 de mayo de 2021.