

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.



De la estética de la participación a la creatividad participativa en el teatro

José Alejandro Sánchez Vigil*

* Universidad Veracruzana, México.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-3271-9371>

e-mail: alesanchez@uv.mx

Recibido: 03 de noviembre de 2023

Aceptado: 20 de febrero de 2024

Doi: 10.25009/it.v15i25.2764

De la estética de la participación a la creatividad participativa en el teatro

Resumen

Este trabajo articula dos maneras de entender el teatro participativo: una, mediante el teatro antropocósmico como vía de introspección; otra, a través del teatro del oprimido como estrategia expresiva en el orden de lo social. Ambas prácticas integran al público como elemento ineludible de concreción del hecho teatral. Para ello, se traza un camino reflexivo que toma como base la revisión crítica que Adolfo Sánchez Vázquez realizó a partir de la estética de la recepción para proponer una estética de la participación. Finalmente, se describen dos experiencias en las que fue aplicada dicha articulación en el ámbito de la intervención comunitaria.

Palabras clave: público; antropocósmico; oprimido; comunitario; Xalapa.

From the Aesthetics of Participation to Participatory Creativity in Theater

Abstract

This essay seeks to articulate two paths of understanding participatory theatre: on the one hand, by means of Anthropocosmic Theatre as a way of introspection; and on the other, by means of the Theatre of the Oppressed as an expressive strategy in the social realm. Both practices involve the spectator as an essential element of the theatrical event. We trace a reflective path based on theorist Adolfo Sánchez Vázquez's reformulation of the aesthetics of reception, as an aesthetics of participation. Two experiences of community intervention are discussed as examples of this articulation of theatrical practices.

Keywords: audience; anthropocosmic; oppressed; community; Xalapa.

De la estética de la participación a la creatividad participativa en el teatro

¿Arte individual o arte colectivo?

Existe una controversia añeja que ha sido expresada en discusiones sobre estética y sociología del arte. Se trata del compromiso ético atribuido al artista frente a su oficio y su comunidad: por un lado, se concibe un mundo ensimismado, vuelto hacia sí, y en los casos más radicales desinteresado por el público y la crítica; por el otro, se exige que el artista asuma una clara responsabilidad social y ofrezca sus esfuerzos a causas justas y luchas políticas. En el primer caso, el artista individuo se vale a sí mismo, mientras que en el segundo se tiende a la autoría compartida. Tal parece que la opinión actual más aceptada se inclina hacia los segundos elementos, es decir: se valora la intención de los proyectos colectivos por encima de las iniciativas introspectivas, ámbitos que usualmente se estudian de manera separada.

Para ejemplificar estos polos opuestos tenemos a la mano casos de dominio público: en uno de ellos pongamos al pintor ruso Vassily Kandinsky, referente de la pintura abstracta y escritor del libro *Sobre lo espiritual en el arte*, en el que asegura que el motor de la creatividad humana se encuentra en “el principio de la necesidad interior” (43); en el otro polo pongamos a Diego Rivera, líder reconocido del muralismo mexicano que pretendía acercar el arte y los contenidos revolucionarios a una mayor cantidad de gente, quien estimaba que “la tarea suprema del arte en nuestra época es participar consciente y activamente en la preparación de la revolución” (Rivera 184), y cuyos escritos fueron agrupados bajo el significativo título de *Arte y política*.

Los contrastes que aquí he puesto podríamos ampliarlos, ir más lejos y situar a ambos pintores en un mismo polo: el del artista que concibe una obra de arte en su fuero interno

y la realiza bajo sus propias decisiones, y el del dramaturgo que se encorva sobre su escritor hasta tener completa una obra salida de su puño y letra para luego transformarse en director de escena. El otro polo que aparece es el de la creación colectiva que diluye la noción de autoría en el concurso de todos y todas las participantes; en este polo se admiten aquellas iniciativas en las cuales la organización, facilitación o coordinación está a cargo de algún artista o promotor cultural, aunque podríamos dar la zancada más larga e imaginar una iniciativa colectiva en la cual no esté presente algún agente escolarizado ni profesional cultural. Algo semejante se vería en la expresión más extremosa del segundo polo y que en este escrito propongo llamar “creatividad participativa”.

La preferencia por usar el arte como herramienta útil para realizar emprendimientos culturales a favor de causas socioambientales ha cobrado fuerza en los últimos años, y ello es muy evidente en el ambiente universitario. Dicha tendencia se fundamenta en razonamientos éticos y de crítica política pertenecientes a una línea ideológica que ha contestado desde hace algunos años a las investigaciones teóricas tradicionales de corte intervencionista y extractivista, anteponiendo a ello un acercamiento más sensible a la noción de “sujeto social”, entendido como el ser humano en colectividad, anclado históricamente y partícipe en la construcción de la cultura a la que pertenece (Zemelman 13). Las aportaciones surgidas en Latinoamérica desde las llamadas epistemologías del sur tienen un lugar preponderante a nivel mundial.

Yo mismo he estado inmiscuido en este tipo de iniciativas de investigación-acción participativa. He sido testigo de las grandes ventajas que, efectivamente, las distintas artes ofrecen a los procesos sociales ante la necesidad de promover la sensibilización ante problemáticas específicas, la participación intergeneracional y otras articulaciones similares. La pregunta inminente que aquí se perfila es: si los primeros términos de aquellos dos cuestionamientos iniciales, ¿el arte individual y el arte por el arte, dejan de aportar algo al mundo? Se les critica su narcisismo, se les echa en cara su endogamia, el círculo vicioso en el que caen con su autorregodeo.

Más que avanzar en el análisis de las razones y los enjuiciamientos que se aducen en esta discusión, me interesa proponer formas de matizarlo. Ante la polarización dicotómica de “individualismo o colectivismo”, en donde la “o” puede confundirse por un “versus”, imaginemos mejor la conjunción “y”, con apoyo en la idea de la creatividad participativa, y aprovechemos los aprendizajes que aparezcan en el camino.

El público cuenta: la actividad productiva del ejercicio receptivo

Desde las primeras notas que escribí en mi cuaderno mientras leía el libro *De la estética de la recepción a una estética de la participación*, de Adolfo Sánchez Vázquez, comencé

a preguntarme sobre el posible desenvolvimiento de una secuencia de proposiciones que me parecía viable llevar más lejos. Al abordar la praxis artística como forma comunicativa que implica la dialéctica entre producción y recepción (Sánchez Vázquez, *De la estética* 13), en donde la obra de arte es el medio que, emitido por el artista y recibido por el público, comunica el mensaje entre ambas partes, y a su vez dicho público en su ejercicio propio de recepción se convierte en nuevo productor, ¿cuál sería el subsecuente producto en esta aparente paradoja del receptor convertido en productor? Imaginaba la obra del artista como un primer producto originador, y la praxis receptiva del espectador o público como un segundo y nuevo producto.

Remontémonos al inicio de este proceso y concedamos que el artista productor inicial ha sido, ya de por sí, un receptor: receptor de la realidad que le circunda, abierto con sus sentidos y vivencias a la otredad y que en su momento se decanta por medio de la pluma, el movimiento de su cuerpo, los colores y los sonidos. Dichos procesos creativos internos no desaparecen cuando trabajamos en colectivo: las individualidades permanecen presentes dentro del grupo, si bien se ven influenciadas por la retroalimentación transpersonal durante ese acontecimiento de coincidencia gregaria, espacial y temporal tan peculiar que Jorge Dubatti llama “convivial” (28).

Un lector que lee en silencio *Las bacantes* de Eurípides, aunque no lo parezca, está enfrascado en una fuerte actividad, al mismo tiempo intelectual y emotiva, cuando recrea en su mente la trampa que el dios Dioniso va preparando para someter al rey Penteo a su fatal destino. El público de una exposición pictórica no está simplemente paseando la mirada sobre la superficie de un cuadro a otro. El espectador sentado en la butaca de la sala cinematográfica no está pasivo.

A un observador externo, la apariencia pasiva del receptor no le permite percibir el trabajo mental que tiene lugar en su fuero interno. Pueden verse reacciones emocionales en las salas de conciertos, teatros y cines con las risas, gritos y aplausos, aunque sería muy ilustrativo poder hacer registro de la actividad neuronal, incluso fisiológica, de todas esas personas en plena actividad receptiva, juntas en el espacio, pero aisladas en su interacción con la escena. Valdría la pena también poner una cámara frente al público, grabarlo durante la representación,¹ para conocer las reacciones que el espectáculo provoca en sus rostros y cuerpos. Se da un paso más adelante con aquellas charlas de tertu-

¹ Es lo que sucede en la reciente película *El libro de las soluciones* (2023), de Michel Gondry, cuando el joven director de cine Marc (Pierre Niney), al proyectar los avances de su última creación al público de un pequeño pueblo provinciano, se para junto a la pantalla y, en lugar de ver la proyección, prefiere filmar los rostros de los asistentes mientras hacen el tremendo esfuerzo de poner atención en las escenas aparentemente aburridas.

lia posteriores al evento teatral, cuando hay un intercambio de apreciaciones y sentires entre los propios espectadores. En un nivel distinto estaría el trabajo del crítico que con buena o mala fortuna difunde sus juicios. Éstas son situaciones ya bien valoradas por los autores de la estética de la recepción que, inspirados por la fenomenología de Husserl, la teoría literaria de Roman Ingarden, la teoría del arte de Jan Mukarovsky y la hermenéutica de Hans Georg Gadamer, se dieron a la tarea de estudiar la actividad productiva que implica leer un libro, apreciar una pintura o presenciar una pieza escénica (Sánchez Vázquez, *De la estética* 20-28).

Estos autores han hecho notar no solamente el gran dinamismo de las distintas actividades receptoras en el campo literario (lo que abrió variadas brechas hacia los distintos mundos del arte), sino la misma idea de público o espectador que ya está implícita en la obra misma: un cierto tipo de lector prefigurado desde el momento en que el autor se encuentra en su proceso de creación. En época de Sófocles, por ejemplo, el público ateniense entraba de lleno en la convención de una tragedia como *Edipo rey*, pues ya conocía el funesto desenlace, y el dramaturgo no necesitaba extenderse en los antecedentes mediante el desarrollo de un prólogo pormenorizado. Sófocles ya conocía de antemano a quienes iban a presenciar el espectáculo, y tenía la posibilidad de imaginar recursos apropiados para provocar ciertas reacciones, sembrar preguntas en el momento propicio y mantener el interés entre personas que compartían un contexto histórico específico.

El público cuenta desde un inicio: el mural pintado o el drama escenificado son apenas la mitad de la obra, la cual se completa y adquiere plenitud cuando es activada en el fuero interno de sus receptores. Desde una perspectiva filosófica, el pensador polaco Roman Ingarden comprende la recepción como un proceso de concreción: el encuentro con el texto fijado por el autor provoca la realización de un ejercicio de determinación de lo que permanece indeterminado y, así, “el lector o espectador pone en la obra algo que no está en ella” (Ingarden citado en Sánchez Vázquez, *De la estética* 22). Por su parte, y con provecho de esta mirada filosófica, Wolfgang Iser asume la indeterminación más bien como explicación metodológica y la considera elemento fundamental para poner en contacto a los componentes de la comunicación: se produce en el lector/receptor la experiencia estética al momento en que éste concreta o determina dichos puntos de indeterminación (Iser citado en Sánchez Vázquez, *De la estética* 54). Una de las características particulares del arte contemporáneo en sus distintas vertientes es hacer explícita esta configuración relacional entre la producción de la obra y su recepción, tomarla incluso como motivo y eje discursivo. El uso de la ruptura de la cuarta pared –entendida como recurso estético– se ha aprovechado en los textos dramáticos desde siempre, aunque sólo hasta recientes fechas las respuestas que dan las personas desde sus butacas han sido capaces de dirigir la trama de una obra por un camino no previsto por el autor original.

Entre las tesis propuestas por Hans Robert Jauss en el texto fundante de la estética de la recepción, *La historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria*, se encuentra el concepto central de “horizonte de expectativas”, sistema referencial y objetivable en que se sitúa la recepción de la obra “en el momento histórico de su aparición, del conocimiento previo del género, de la forma y de la temática de la obra, conocidos con anterioridad así como del contraste entre lenguaje poético y lenguaje práctico” (Jauss citado en Sánchez Vázquez, *De la estética* 38). Desde el punto de vista del autor/productor, Jauss afirma que este horizonte se encuentra inscrito en la obra y no cambia con el tiempo; no obstante, desde la mirada del lector/receptor sí cambia al estar condicionado “por diferentes situaciones históricas” (Jauss citado en Sánchez Vázquez, *De la estética* 38). Lo interesante al respecto es que la “distancia estética” que media entre ambos horizontes aporta un carácter artístico no imaginado originalmente, pues la recepción posterior puede descubrir valores, consecuencias, apreciaciones que no se concibieron ni percibieron en el horizonte original.

Estas ideas –la actividad receptiva, la concreción, la indeterminación, el horizonte de expectativas y la distancia estética– son algunos de los ejes que aportó una primera época de la estética de la recepción al análisis de las obras de arte, como digo, partiendo en un inicio del ámbito literario. Umberto Eco añade desde sus propios avances la figura de la “obra abierta”; nos hace notar que la obra de arte es gustada “por una pluralidad de consumidores, cada uno de los cuales llevará al acto de sus propias características psicológicas y fisiológicas, su propia formación ambiental y cultural, esas especificaciones de la sensibilidad que entrañan las contingencias inmediatas y la situación histórica” (161-162). Aun así, quedaría pendiente un paso más que desafiaría el concepto de autoría y de obra unigénita. Los estudios que emprendió el filósofo hispanomexicano Adolfo Sánchez Vázquez por ese camino nos parecen muy provechosos para imaginar, primero con él, el salto de la estética de la recepción a la estética de la participación, y luego de ahí aventurar el salto hacia la creatividad participativa.

Romper fronteras: Adolfo Sánchez Vázquez ante la estética de la recepción

La estética de la recepción demostró que el espectador, público o lector de una obra de arte no es un elemento pasivo en esta fórmula, sino un factor determinante para su concreción. En palabras de Sánchez Vázquez, la tesis fundamental de la estética de la recepción se pronuncia de la siguiente manera: “El texto sólo es obra por la actualización o concreción que lleva a cabo el lector” (*De la estética* 61). Así, según los presupuestos de estudiosos como Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser, la obra de arte no está completada sino hasta que el receptor efectúa su actividad propia.

Los logros que Sánchez Vázquez reconoce de la estética de la recepción son: 1) haber hecho notar la subestimación de la recepción en las estéticas tradicionales; 2) haber reivindicado la recepción como activa, creadora, actualizadora de las posibilidades inscritas en la obra artística; y 3) haber atisbado el problema de la función social del arte. A su vez, los fallos y limitaciones que identifica, y que le permiten avanzar hacia una estética de la participación, se resumen en los siguientes puntos: 1) convertir el papel de la recepción en determinante, en detrimento de la producción; 2) limitar al nivel “significativo o interpretativo” esta actividad receptiva, quedando fuera su injerencia en los niveles formal y material de la obra de arte; 3) no haber tomado en cuenta la influencia del tipo de producción artística correspondiente en la sociedad, es decir, el desequilibrio social entre la recepción activa del “gran arte” y la pasiva del “pseudoarte”, y 4) no tener una postura crítica frente a las directrices impuestas por el dominio capitalista al no marcar explícitamente las diferencias sociales que sus alcances permiten ver en su análisis sobre la recepción (Sánchez Vázquez, *De la estética* 78-79).

Ir más allá de la estética de la recepción significa saltar el límite de lo “ideal, interpretativo o significativo” y llegar a la estética de la participación con obras abiertas a la creación, es decir, a la intervención del receptor/público/lector en la “praxis creadora”, no solamente concretar el “artefacto” presentado por el autor. En su “Quinta conferencia”, Sánchez Vázquez presenta una lista de artistas de arte cinético, videoarte, arte sonoro, instalaciones, ambientaciones y conciertos de la segunda mitad del siglo xx (Sánchez, *De la estética* 84-85), obras concebidas para ser intervenidas, que permiten que el proceso creador convierta al receptor en un “co-autor o co-creador” (Sánchez Vázquez, *De la estética* 83), prácticas que continúan hasta nuestros días.

En estos casos, así como en el análisis que permite la estética de la recepción, para Sánchez Vázquez la participación del receptor es limitada: “desde fuera de la obra” (Sánchez Vázquez, *De la estética* 85), pues su actividad y coautoría quedan definidas anticipadamente. Su crítica apunta, desde una intención reivindicadora y democrática del acto creativo, hacia lo que él llama la “estética de la participación”, en la que el arte es cultivado por un mayor número de sujetos sociales.

Me interesa aprovechar las ideas de Sánchez Vázquez sobre la estética de la participación para dar un siguiente paso hacia lo que, en principio, he llamado “creatividad participativa”: por un lado, habría que revalorar el potencial creativo del público-espectador-receptor que se transforma en nuevo productor; por el otro, habría que hacer notar que los principios del teatro del oprimido, entretejidos con los del teatro antropocósmico, apoyan este camino de socialización de la experiencia creativa tanto en el nivel de lo social como en el de lo individual de manera sincrónica.

La participación material del receptor más allá de la interpretación

Tenemos entonces, por un lado, al artista productor y, por otro, al público receptor. Pensemos ahora que del otro lado de la moneda de la creatividad nos encontramos con la producción artística en compañía, aquel ámbito en el que caben expresiones como “creación colectiva”, “arte participativo” o “arte comunitario” al pintar juntos un mural, presentar juntos una obra de teatro, escribir juntos un mismo poema, bailar juntos. Ante la imagen típica del artista solo, reconcentrado sobre su *scriptorium*, su máquina de escribir, ante el caballete o la pantalla digital, tenemos ahora la de un grupo de personas reunidas para conjuntar sus esfuerzos con miras a producir una obra colectiva. En este sentido, las artes que a lo largo de la historia mejor reflejan la impronta aglutinadora son desde luego las escénicas: teatro, danza, música.

Adolfo Sánchez Vázquez fue uno de los intelectuales que más profundizaron en el estudio de la estética marxista en nuestro país. Su pensamiento parte de referentes como las ideas estéticas de Karl Marx, aquellas que encuentra desde sus escritos de juventud,² y en las cuales se describe el arte como una “forma específica de praxis o trabajo creador” (*De la estética* 72), de una significación central como expresión plena de la identidad humana.

Nuestro filósofo español exiliado en México publicó su ciclo de conferencias acerca de la estética de la recepción en los últimos años de su vida. Como adelanto páginas arriba, parte de una aproximación crítica a los principales postulados de esta vertiente, los cuales tienen como principal intención valorar el ejercicio del receptor ante una obra de arte como una actividad creadora, idea crucial de la experiencia estética que se efectúa en el fuero interno de la persona. A partir de allí, da un salto cualitativo al postular una participación de este público receptor en el proceso productivo, material y efectivo de la obra.

La propuesta medular de Sánchez Vázquez adquiere un eminente cariz ético al no perder de vista la necesidad, históricamente pendiente, de socializar la praxis artística e involucrar en ella a la mayor cantidad posible de personas como un derecho humano básico. Así, tras la revisión de nociones como la “dialéctica de la producción de consumo” (*De la estética* 17) de Marx; la “idea de indeterminación o de los espacios vacíos que deja el autor en su obra y que el lector habrá de llenar” (*De la estética* 19), de autores como Sartre, entre los ya mencionados; la diferencia entre “artefacto” u obra en sí y “objeto estético” (*De la estética* 24) como hecho artístico finalmente acabado presentada por Mukarovsky; el concepto de “horizonte” como “el círculo de visión que abarca y circunscribe todo lo

² Marx tenía 26 años cuando escribió los famosos *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, uno de los referentes principales para Sánchez Vázquez en sus pesquisas estéticas, junto con la *Introducción a la crítica de la economía política*, de 1857.

visible desde un punto” (*De la estética* 25) de Gadamer. A partir de estas nociones, Sánchez Vázquez endereza sus palabras hacia el nuevo paradigma que significaron las ideas de Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser, principalmente.

Según lo que adelanté arriba, desde la teoría de la comunicación esta concepción parece una paradoja: el ejercicio de recepción resulta una actividad productiva, cuya consecuencia lógica sería una nueva emisión. Sánchez Vázquez prefigura el avance hacia la democratización del arte por este rumbo que transforma al receptor en emisor, pero considera que todavía hace falta dar un paso más al hacerlo copartícipe del acto creativo material en sí. Apuesta por una estética de la participación más aterrizada en donde la responsabilidad productiva-creativa sea compartida de manera más horizontal entre “artistas” y “no artistas”.

Nuestro filósofo presenta los logros del “gran arte” hacia la socialización de la praxis artística; sin embargo, se trata todavía de una participación en los niveles sutiles del contenido y sus significaciones. Su consideración trasciende el campo del arte al condicionar la renovación del paradigma a la necesaria revolución social. Así, la conclusión a la que llega la enuncia de la siguiente manera:

Pero de lo que se trata en definitiva, tanto para el artista como para las fuerzas sociales revolucionarias a las que esté vinculado, no es salvar el arte tradicional de élite; es decir, de creadores y contempladores privilegiados, sino de contribuir con el arte a instaurar y forjar una nueva sociedad en la que se dé paso, en la ciudad, en la calle [en el pueblo, en el campo], a una ampliación del universo estético y, con ella, a una socialización de la creación. Es entonces cuando la hipótesis de la muerte del arte habrá perdido toda actualidad y significación (*De la estética* 122).

En este punto sigue pendiente la restitución cabal del acto creativo en la sociedad. Lo que hace Sánchez Vázquez es evidenciarlo y marca la pauta que puede seguirse para lograrlo: ha traspasado el horizonte de la estética de la recepción, hallado un camino por la estética de la participación y vislumbrando, según mi propuesta: la creatividad participativa como experiencia autónoma y democratizadora. Al vislumbrar en la práctica las posibilidades concretas que pueden aprovecharse, encuentra que “otras formas están por inventarse o crearse. Otras tienen que surgir de la alianza entre arte y técnica, o entre arte y vida cotidiana. De lo que se trata es de que la creación deje de estar encarnada en minorías privilegiadas en una férrea división social del trabajo” (Sánchez Vázquez, *De la estética* 119).

Las conferencias que dan motivo a las reflexiones que expreso en estas líneas fueron pronunciadas por el filósofo en 2004. Haría falta quizás hacer un recuento de lo hecho hasta nuestros días para ver hasta dónde se ha avanzado en el camino hacia la estética de

la participación durante el inicio del siglo XXI, y llegar así a poder hablar de la creatividad participativa con ejemplos aterrizados. En el ámbito de las artes escénicas de nuestro continente, podemos encontrar atisbos al menos desde la segunda mitad del siglo XX. Han sido iniciativas generadas por artistas que cuestionaron la noción de “público” desde muy distintos puntos de vista. Quisiera ahora aprovechar mi acercamiento a dos de estas vertientes: el teatro antropocósmico y el teatro del oprimido, ambas tan distintas y sin embargo emparentadas en su impronta participativa.

Formas de teatro participativo en Latinoamérica

Situados en la parcela de las artes escénicas constatamos que, en nuestros países latinoamericanos, en tanto las dictaduras militares o de partido se imponían, los movimientos de protesta eran perseguidos y la intelectualidad, el arte, el canto y la actividad teatral de vanguardia eran señalados como crímenes por los detentadores del poder. El teatrante brasileño Augusto Boal fue secuestrado, arrestado y torturado en 1971. El cantante y compositor chileno Víctor Jara fue asesinado por militares en 1973. Mercedes Sosa se exilió en 1979. Para no ir más lejos, el 28 de junio de 1981 en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón de Ciudad Universitaria, en Ciudad de México, el elenco de la compañía Infantería Teatral de la Universidad Veracruzana recibió una golpiza represora mientras representaban la obra *Cúcara y Mácara* de Óscar Liera, ante un público estupefacto (Cortés s/p).

Entre las múltiples propuestas teatrales que aparecieron durante el último tercio del siglo XX y siguen vigentes, mi acercamiento ha sido al teatro del oprimido y al teatro antropocósmico.³ Para quien se encuentra con estos nombres por primera vez los considerará quizás un tanto irregulares: el título de uno puede parecer negativo, el otro quizás demasiado esotérico. Prejuicios que se desdibujan en cuanto se conocen sus raíces e intenciones. En ambos puede reconocerse la esperanza puesta en el potencial transformador del ser humano que aflora en el ejercicio teatral.

Es claro que ambas propuestas teatrales son muy diferentes en sus fines, metodologías e implementaciones. Aun así, comparten un rasgo principal: se trata de teatro participativo. Las personas que asisten a la invitación no se mantienen como público estático. En una jornada de teatro del oprimido algunas personas pueden participar en la dirección de una escena, incluso sustituir a algún actor para desarrollar un giro distinto al de la trama origi-

³ A lo largo de la vida del Taller de Investigación Teatral de la UNAM (este año cumple 48 desde su fundación), pueden reconocerse varias etapas asociadas a los títulos de tres de los libros de Nicolás Núñez: *Teatro antropocósmico*, *Teatro de alto riesgo* y *Transteatro*.

nal; cualquiera puede detener la representación en el momento que considere pertinente para mejorarla según sus propias consideraciones. Su intención es más clara al acuñar la noción de “espect-actor” bajo las siguientes consideraciones:

Y lo que a mí me quedó aún más claro es que cuando el propio espectador sube al escenario y actúa la escena que se había imaginado, lo hará de una manera personal, única e inimitable, como solo él puede hacerlo, y ningún artista en su lugar. Cuando es el espect-actor mismo quien sube a mostrar SU realidad y transformarla a su antojo, vuelve a su sitio cambiado, porque el acto de transformar es transformador (Boal, *El arco iris* 13).

Por su parte, en el teatro antropocósmico no hay testigos, todos los involucrados adquieren el papel de agente del espectáculo. Nicolás Núñez marca una diferencia importante: una cosa es el “espectáculo teatral” y otra el “espectáculo interno”. Cuando me acerqué en los años noventa al Taller de Investigación Teatral en la Casa del Lago del Bosque de Chapultepec como público de alguno de sus “esquemas de teatro participativo” (Núñez, *Teatro antropocósmico* 116), lo primero que nos decían era: “Cualquiera que haya venido con la idea de asistir a un espectáculo teatral se equivocó y está en libertad de retirarse en este momento” (Núñez, *Teatro antropocósmico* 128). Momentos después nos advertían que una pieza como *Huracán* “es básicamente un dispositivo de impactos para que puedan ustedes entregarse, a través de este viaje, a su propio espectáculo interno” (129). La diferencia es clara si se asume que en el primer caso estamos hablando de una obra dramática desarrollada por actores arriba del escenario, mientras que, en el segundo, el acento se pone en lo que sucede dentro de la entidad psicofísica de cada participante, compartiendo el mismo espacio con los teatros convertidos así en guías o “monitores”.

El teatro del oprimido y el teatro antropocósmico también comparten el sentido de la transformación, mas el primero marca el acento en el nivel sociopolítico y el segundo en la propiocepción de la persona. Es cierto que Augusto Boal, a partir de su estancia en Europa, se encontró con opresiones distintas a las que había vivido en países latinoamericanos como Brasil, Argentina y Perú en un contexto de golpes de Estado y represión, para descubrir luego en Portugal y Francia la “soledad, la incapacidad de comunicarse, el miedo al vacío y otras muchas más” (Boal, *El arco iris* 13-14). En retrospectiva, añade Boal:

Para alguien que huía de dictaduras explícitas, crueles y brutales, parecía natural que estos temas resultaran superficiales y poco dignos de atención. Era como si, involuntariamente, siempre me preguntara: “Vale, de acuerdo, pero ¿dónde está la policía?”. Porque estaba acostumbrado a trabajar con opresiones concretas y visibles (*El arco iris* 13-14).

Estas reflexiones lo llevaron a implementar algunos años después, junto con su esposa Cecilia Thumin en París, “un largo taller que duró dos años, titulado ‘Con el policía en la cabeza’. Mi hipótesis inicial era que el policía habita en la cabeza, aunque los cuarteles estén fuera” (*El arco iris* 13-14). Ese camino lo llevó a trabajar a modo de una “extensión del teatro del oprimido esa superposición de disciplinas: teatro y terapia” (*El arco iris* 14).

Por su parte, el teatro antropocósmico provoca la exploración interna del individuo en sus percepciones, emociones y entrañas, al mismo tiempo reconoce la importancia de la experiencia compartida: “Cada uno de nosotros tiene el compromiso de buscar y desarrollar su personal técnica de interpretación y únicamente la encontraremos trabajando en grupo. Este aparente contrasentido de trabajar en grupo para encontrar algo de una manera individual no existe, no hay contradicción: esto se entiende hasta que uno está involucrado en este tipo de trabajo” (Núñez, *Teatro antropocósmico* 94). Esta presencia del trabajo en la persona, abierto al acompañamiento, está asociada a la idea de “pandilla sagrada” que puede definirse mediante la siguiente cita:

Convergir con un grupo de gentes que asisten, movidos únicamente por sus urgencias más íntimas de desarrollo interno. Tomar conciencia de que el trabajo de un nuevo tipo de teatro no resiste la competencia, la impostura, la imposición, la censura ni la mala fe, que partiendo de una mutua necesidad de desarrollo, hacemos el intento de abandonar nuestro castillo donde estamos acorazados y buscamos entrar en contacto, en principio, con nuestro propio organismo y, desde ahí, buscar la relación con el otro ser humano y con el medio ambiente para intentar restablecer los conductos que el miedo ha interferido (Núñez, *Teatro antropocósmico* 82).

Avanzamos más lejos en el tiempo para encontrar la misma línea de inspiración en las religiones místicas de la Grecia Antigua. Este vínculo no es un secreto para quienes hemos escuchado hablar a Nicolás, quien acostumbra hacer referencia a tres umbrales eleusinos “por los que tenían que atravesar los aspirantes a actores-oficiantes” (Núñez, *Teatro de alto riesgo* 9) y que, según su versión, son: “conócete a ti mismo”, “contrólate a ti mismo” y “puedes porque crees que puedes”.⁴ Dice Nicolás: “Quien no se conoce, no se controla, y quien no se controla no se puede proyectar [...]. Así es como aplicamos nuestras dinámicas para que el actor pueda desarrollar estas tres fases de manera gradual y evolutiva” (Núñez, *Teatro de alto riesgo* 9).

⁴ Tengo entendido que el primer umbral corresponde más bien al santuario de Delfos, sitio oracular consagrado al dios Apolo, mientras que los misterios eleusinos estaban dedicados al ciclo agrícola gobernado por las dos diosas, madre e hija, Démeter y Perséfone, de mucha relevancia durante la Antigüedad griega. Los otros dos umbrales no los he encontrado referidos fuera de las palabras de Nicolás.

Identificamos entonces dos niveles de apertura a la otredad en el teatro antropocósmico: la que se establece en el grupo de cómplices de la pandilla que se reúne cotidianamente para entrenar la atención, “pulir su herramienta” y diseñar nuevos “esquemas de teatro participativo”, y la que se da cuando el público se une a dicha complicidad. Este último aspecto es el que marca la diferencia de esta forma de creación frente al “teatro convencional”. En su libro *Teatro de alto riesgo*, Nicolás presenta cuatro puntos contrastantes entre estas dos maneras de hacer teatro; entre ellos menciona que, mientras en el teatro convencional “el espectáculo se realiza en el escenario y el público, desde su butaca, se identifica con los personajes”, en el teatro de alto riesgo “el participante es parte del espectáculo, el cual se desarrolla en su interior. Los espacios internos interactúan con los espacios externos” (12).

Un teatro del oprimido que habla del espect-actor para provocar que la persona participe en la transformación de la escena de su propia vida y su comunidad. Un teatro antropocósmico que conspira como pandilla sagrada con la intención de compartir las maravillas que ha descubierto en sus exploraciones del espectáculo interno. Su entrelazamiento nos da la oportunidad de lo que planteo al inicio de este ensayo: desarrollar a un mismo tiempo la impronta individual en paralelo con el compromiso comunitario.

La creatividad participativa como un entretejido introspectivo y comunitario

El interés por incluir la creatividad participativa en mis quehaceres como académico abrevia liminalmente de mis aprendizajes en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, del grupo de artistas alternativos 19 Concreto del que soy parte, de mi paso por el Taller de Investigación Teatral, de mis horas de trabajo en taller, de mis estudiantes, mis colegas, lecturas, de mi propia experiencia como espectador.

En las iniciativas de docencia, investigación y vinculación que he elaborado en colaboración con el cuerpo académico “Transdisciplinariedad, sostenibilidad y diálogo de saberes” del Centro de Ecoalfabetización y Diálogo de Saberes de la Universidad Veracruzana, tenemos como una de nuestras intenciones principales hallar los modos mediante los cuales la expresión y producción del conocimiento se realice de manera polifónica, a través de procesos comunicativos no unidireccionales. Éste es un equipo de trabajo que se caracteriza por ser una constelación de disciplinas humanísticas como la antropología, la sociología y la psicología, y artísticas como el teatro, la pintura y la literatura, que desde hace más de diez años se ha empeñado en combinar sus diversas vocaciones para fortalecer iniciativas de vinculación social con los beneficios de una mirada multifocal y versátil. Con la idea

del diálogo horizontal, promovemos que afloren los saberes de los estudiantes y las personas de las comunidades campesinas y urbanas donde colaboramos para atender diversas problemáticas de carácter socioambiental. Como parte de nuestras estrategias *ecopedagógicas*, integramos en las jornadas de trabajo dinámicas lúdicas tanto de sensibilización como expresivas, que propician un ambiente empático y potencian la heurística colectiva independientemente de los asuntos a tratar. Quisiera avanzar en este escrito con una descripción sucinta de dos actividades teatrales participativas que han sido parte de nuestra estrategia metodológica en cursos, encuentros y talleres en más de una ocasión, una como inicio desde la sensibilización y otra como reflexión grupal: a la primera, retomada de mi aprendizaje con Nicolás Núñez, la llamamos “El monstruo de muchas cabezas, muchos estómagos y muchos corazones”.

Estamos en un bosque, una selva o un parque. Iniciamos con un círculo de bienvenida en el cual avisamos que metafóricamente nos convertiremos en un monstruo de muchas cabezas, muchos estómagos y muchos corazones. Proponemos tres maneras de experimentar la dinámica: con ojos abiertos, cerrados o tapados, para lo cual ofrecemos a quien así lo desee unas diademas que cada quien decide colocarse para no poder ver. Nos acomodamos en fila a modo de una serpiente cuya cabeza es alguno, o alguna de nosotras como guía. El resto de la fila pone sus manos en los hombros del compañero o compañera que tiene enfrente. Si somos muchas personas podemos hacer dos o más serpientes.

Se pide que el viaje por emprender se transcurra en silencio, que se tenga confianza y se trate de disfrutar de la mejor manera. Suena una melodía de flauta y comenzamos a caminar primero muy lento. Hay personas que monitorean alrededor, cuidando los flancos de la fila, y llevan instrumentos de percusión como sonajas y tamborcillos que marcan el ritmo. Se avanza sobre distintos suelos: pasto, tierra, hojas secas, adoquín, cemento. Se camina en zigzag, en curvas, un poco más rápido, un poco más despacio. El espectáculo interno se ha activado.

De pronto nos detenemos a la sombra de algún follaje y nos mantenemos quietos por un rato, percibiendo el ambiente con la acentuación de los demás sentidos: se acrecienta el oído, las sensaciones táctiles como el viento rosando la piel, la textura de la ropa, los olores, las temperaturas, la cercanía de otros cuerpos. Se escuchan pájaros por encima, ladridos en la lejanía, un claxon, las campanadas de una iglesia, el tren. Las significaciones son infinitas en cada participante. Al avanzar de nuevo hay subidas, bajadas, escalones, tierra mojada, ramas, piedras. Tramos umbrosos intercalados con otros soleados. Los sonidos, como murmullos de los instrumentos, se acercan mucho y luego se alejan. Al mismo tiempo se acrecienta la atención hacia adentro: pensamientos, alertas, asociaciones memorísticas, sorpresas.

Así pueden pasar entre diez o quince minutos antes de finalizar, guardando unos minutos más de silencio contemplativo. Algún poema apropiado para la ocasión puede ser recitado entonces. Por un rato hemos sido un monstruo de muchas cabezas, muchos es-

tómagos y muchos corazones. El regreso al punto de encuentro suele estar animado por rostros de asombro, pláticas amenas, sonrisas y abrazos.

Esta actividad nos dispone para abrir una jornada de taller por la empatía y el entusiasmo, sin haber todavía establecido una conversación racional mediante el lenguaje articulado de las palabras. El umbral de la reunión se ha establecido desde los cuerpos y sus percepciones, sus movimientos. Cada persona ha sido espectadora de su propia escenificación. Con esta vivencia, aun habiendo sido compartida por un grupo más o menos numeroso, al ser interpretada en el fuero interno, se descubre una gran diversidad de simbolismos que nos hablan de aquel “espectáculo interno” y de una creatividad participativa en la que está plenamente presente y activa la individualidad de cada persona.

Más adelante en la secuencia del cronograma del día, integramos una actividad de teatro imagen, técnica propuesta por Boal. Su pertinencia como parte de un encuentro o un taller que se fundamenta en el diálogo de saberes se justifica a partir de dos principios del teatro del oprimido: “en primer lugar, transformar al espectador –ser pasivo, receptivo, depositario– en protagonista de una acción dramática, sujeto, creador, transformador; en segundo lugar, tratar de no contentarse con reflexionar sobre el pasado, sino de preparar el futuro” (Boal, *Teatro del Oprimido*/2 15). Con el teatro imagen es posible emprender un proceso reflexivo en el cual se incluyen otros conductos comunicativos además de la palabra; de hecho, en su origen era llamado teatro estatua: en éste, escribe Boal, “se pide al participante que exprese su opinión pero sin hablar, usando solamente el cuerpo de los demás participantes, ‘esculpiendo’ con ellos un conjunto de estatuas de tal manera que sus opiniones y sensaciones resulten evidentes” (*Teatro del Oprimido*/2 145). Nosotros en algunas ocasiones integramos el uso de la palabra para facilitar la comunicación entre personas que no necesariamente se conocen previamente y que manifiestan cierto recelo de ser manipulados o de manipular otros cuerpos.

El comienzo se da a partir del planteamiento de las reglas del juego. Con base en las intenciones del taller en curso y de la especificidad de las personas reunidas ese día, se pide que alguien nos cuente una anécdota problemática en la que haya tenido que lidiar con una opresión. Si los demás forman parte de una misma comunidad o agrupación, en mayor o menor medida se verán reflejados en lo relatado por la persona que levantó la mano. Se le pide a dicha persona que pase al frente y escoja entre la concurrencia a sus “estatuas” o actores y los coloque con las posturas, ademanes y gestos que representen el momento crítico de la experiencia que nos acaba de relatar. Dependiendo del grado de confianza que exista, mueve brazos, inclina espaldas, arruga frentes, o bien lo solicita de manera oral. En cuanto el “escultor” se encuentre satisfecho con su obra, se solicita al público que identifique las partes opresoras y las oprimidas en la imagen modelada. Luego se pide que alguien ejercite alguna modificación según sus propios sentires y criterios

para hacer más evidente la crisis; quizás varias personas por turnos quieran intervenir; es posible que alguien proponga integrar otro personaje. Alguien acorta distancias, las aumenta o voltea cabezas. Así puede llegarse a modelar un grupo escultórico que represente la imagen de la opresión.

Este juego teatral puede terminarse aquí o avanzar hacia la composición de una imagen ideal y a una imagen de transición entre la situación real de opresión y la ideal ya liberada. Lo importante no es llegar a soluciones definitivas; hay que hacer notar que el teatro es un espacio de ficción preparatorio para la vida, que funciona como “metaxis”, es decir, que antes de incidir en el mundo real “la imagen debe de tener una vida autónoma. En ese caso, la imagen de lo real es real en tanto *imagen*. Así habrá dos realidades presentes: la realidad que produce la imagen y la realidad de la imagen. El oprimido pertenecerá a esos dos mundos: es la metaxis” (Boal, *El arco iris* 50-51).

En todo caso, es crucial que al final tenga lugar una conversación acerca de todo lo sucedido durante la composición de la imagen. En este punto del día la empatía del grupo puede dar pie a una reflexión profunda provocada no solamente por palabras frías, sino por todos aquellos lenguajes no verbales que se activaron. Este es el aspecto social de lo que aquí he propuesto llamar creatividad participativa. En lugar de tratarse de una discusión en la que participan solamente bocas, mentes y cerebros, desde un inicio ya se ha integrado el cuerpo completo, la entidad psicofísica en su totalidad, al diálogo de saberes abierto y polifónico.

¡Teatro por el teatro y teatro comprometido!

En nuestros días, la dicotomía entre arte solipsista y arte comunitario que presenté al inicio de este escrito ha quedado superada desde distintos frentes tanto en la teoría como en la práctica. Ha sido una discusión fructífera de la que podemos dar cuenta en el campo de la estética latinoamericana desde los años setenta⁵ y que decanta en actualizaciones como la que Ticio Escobar expresa de modo clarificador desde su estudio del arte popular:

⁵ Como referentes de este devenir crítico, podemos recomendar: el Coloquio Internacional La Dicotomía entre Arte Culto y Arte Popular que tuvo lugar en Zacatecas en 1979, las aportaciones de Juan Acha en lo referente a las artes plásticas hacia 1997, la crítica que el mismo Sánchez Vázquez hace al contraste entre gran arte y arte de masas o pseudoarte en *De la estética de la recepción a una estética de la participación*, así como el pensamiento de Enrique Dussel, desde un nivel epistemológico más hondo, acerca de una “filosofía de la liberación” desarrollada en el libro *Siete ensayos de filosofía de la liberación*.

Por un lado, lo artístico deja de ser definido desde el formalismo esteticista, el normativismo académico y la ruptura vanguardista y pasa a ser repensado como una escena de producción simbólica [...]. Por otra parte, lo popular no significa la expresión de un sujeto histórico opuesto fatalmente a la dominación. Y deja de funcionar como atributo de una comunidad incontaminada que debe resistir a los embates corruptores de la Modernidad para salvaguardar su autenticidad primigenia (294).

Lo que aquí he intentado ha sido tomar postura a favor de la democratización de la experiencia artística propugnada por Marx en el siglo XIX y revisitada por Sánchez Vázquez a inicios del XXI a partir de un constructo que incluye de manera explícita tanto los procesos colectivos como los individuales. He querido hacer ver que el proceso creativo interno, asociado habitualmente al “gran arte”, se da también durante los momentos participativos, potencializado gracias a la retroalimentación que caracteriza a las artes escénicas en tanto encuentro o “copresencia física de actores y espectadores” en un mismo tiempo y espacio (Fischer-Lichte 77). El entretendido de momentos de exploración y acentuación de las percepciones sensoriales con otros de reflexión activa compartida, inspirados los primeros en el teatro antropocósmico y los segundos en el teatro del oprimido, han favorecido de manera exponencial la proactividad de las personas y su interacción desde una actitud abierta y honesta, lo que aflora a través de manifestaciones emotivas y no verbales como la empatía, el cambio de humor, el entusiasmo y el agradecimiento. El teatro antropocósmico, lo hemos visto aquí, favorece la introspección propioceptiva, mientras que el teatro del oprimido hace lo suyo a favor de la reflexión colectiva en acción, más allá de las palabras: movimientos alternos de la persona hacia adentro, a su intimidad, su espectáculo interno, y hacia afuera, al grupo, al acontecimiento convivial.

La creatividad participativa es difícil de evidenciar según los requerimientos y usos habituales de la academia que exige resultados observables y cuantificables: la transformación en productor, generador de un nuevo ciclo, de quien inicialmente se concebía como receptor; aquel que llegó al teatro como público y vuelve ahora a su casa con la perspectiva de un nuevo potencial. El siguiente nivel es la autonomía creativa de las personas y las comunidades que, de manera independiente y autogestora, sin requerir la presencia de agentes externos, se configuran como artífices de sus propios procesos vitales. El desenvolvimiento de los hechos, por esa vía, sintoniza plenamente con la concepción de “ser humano realizado”, que Marx proponía desde sus escritos de juventud. Sánchez Vázquez nos dice:

Marx concebía al hombre total ya desenajenado y en posesión de sus fuerzas esenciales. Ciertamente, la creación artística y el goce estético prefiguran, a los ojos de Marx, la apropiación específicamente humana de las cosas y de la naturaleza humana que ha

de regir en la sociedad comunista, una vez que el hombre salte del reino de la necesidad al de la libertad (*Las ideas estéticas de Marx* 14).

El espectro participativo en las artes escénicas se ha extendido de manera exponencial por múltiples ramas: teatro aplicado, teatro comunitario, teatro *playback*, teatro de la calle, del teatro invisible hasta el *flashmob*, por no hablar de artes conceptuales como el *happening* y el performance. En la arqueología del conocimiento teatral del siglo xx descubrimos en sus raíces a los artistas vanguardistas que buscaron acercar el arte a la vida sacándolo de cotos anquilosados y elitistas.

En su libro *Las ideas estéticas de Marx*, Sánchez Vázquez desmitifica la figura estereotipada del autor de *El capital*, a quien le interesó el arte como expresión paradigmática del ser humano realizado. Al concebir el arte como forma de conocimiento desde el pensamiento marxista, dice:

El arte sólo puede ser conocimiento –conocimiento específico de una realidad específica: el hombre como un todo único, vivo y concreto– transformando la realidad exterior, partiendo de ella, para hacer surgir una nueva realidad, u obra de arte. El conocer artístico es fruto de un hacer; el artista convierte el arte en medio de conocimiento no copiando una realidad, sino creando otra nueva. El arte sólo es conocimiento en la medida en que es creación. Sólo así puede servir a la verdad y descubrir aspectos esenciales de la realidad humana (35-36).

Al pronunciarse a favor de una estética de la participación, Sánchez Vázquez marcó la pauta para reivindicar al arte como una praxis a la que toda persona tiene derecho por haber nacido humano. El teatro del oprimido y el teatro antropocósmico avanzan claramente por la senda de la democratización del arte al desarrollar de maneras creativas la posibilidad de compartir la iniciativa con otras personas que no necesariamente se han formado en una escuela de arte. Por concomitancia, la figura del artista se ha vuelto mucho más fluida y la idea de autoría más ubicua al abrirse a la colaboración y a la liberación de su dominio y ceder la dirección, la coordinación o la responsabilidad de la producción de la obra a otras manos y voluntades.

Para finalizar, quisiera resaltar ese carácter de autonomía que he asociado a la idea de la creatividad participativa; hemos mostrado que puede surgir con el apoyo de un grupo facilitador. Dependerá de las personas cultivar la semilla, procurar su crecimiento y llegar a ver florecer su planta, incluso cosechar sus frutos. Este es el caso de la Danza del Caballito del Señor Santiago, de la congregación de Chiltoyac, Veracruz, que, gracias a un proyecto de recreación desarrollado por mis colegas del Centro de Ecoalfabetización,

se volvió a bailar en 2015, después de 30 años de haberse abandonado. Dicha danza continúa viva hasta el día de hoy.⁶

Cabe señalar que en recientes fechas supe de unos jóvenes comediantes, que en la última década del siglo pasado, estuvieron activos en el pueblo de Temimilco. Impulsados por la solicitud del párroco recién llegado, crearon un repertorio de piezas con el deseo de hacer reír a sus familiares, amigos y vecinos. Ellos mismos inventaron diálogos, recursos actorales, vestuarios, utilería y efectos especiales. Como este caso, puede haber muchas iniciativas autodidactas y sin intervención de agentes externos, autónomas en el sentido estricto de la palabra, surgidas en el corazón de múltiples comunidades, barrios y agrupaciones de nuestros pueblos y ciudades. Muchas aventuras creativas están por descubrirse.

Fuentes consultadas

- Boal, Augusto. *Teatro del Oprimido/2: Ejercicios para actores y no actores*, traducido por Graciela Schmilchuk, México, Editorial Nueva Imagen, 1980.
- Boal, Augusto. *El arco iris del deseo: Del teatro experimental a la terapia*, traducido por Lluís Souza, Buenos Aires, interZona editora, 2022.
- Cortés Pérez, Paola. "Orteuv conmemoró 40 aniversario de Cúcara y Mácara". *Universo: Sistema de noticias de la UV*, <https://www.uv.mx/prensa/banner/orteuv-conmemoro-40-aniversario-de-cucara-y-macara/>, consultado el 28 de octubre de 2023.
- Dubatti, Jorge. *Cartografía teatral: introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2008.
- Dussel, Enrique. *Siete ensayos de filosofía de la liberación: Hacia una fundamentación del giro decolonial*. Madrid, Trotta, 2020.
- Eco, Umberto. *La definición del arte*, traducido por R. de la Iglesia. Barcelona: Ediciones Destino, 2001.
- Escobar, Ticio. "Estética de las artes populares. Cuestiones sobre el arte popular". *Estética*, editado por Ramón Xirau y David Sobrevilla. Madrid: Editorial Trotta; Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003, pp. 281-302.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*, traducido por Diana González M. y David Martínez. Madrid: Abada Editores, 2011.
- Kandinsky, Vassily. *Sobre lo espiritual en el arte*, traducido por Martha Johansen Rojas. México: Colofón, 2006.

⁶ Puede encontrarse en la plataforma YouTube el documental que habla de dicho proyecto, con el título "Volver a bailar".

- Liera, Óscar. *Cúcara y Mácara*. *Dramared*, <https://dramared.com/ewExternalFiles/Cu%C-C%81cara%20y%20Ma%CC%81cara.%20O%CC%81scar%20Liera.pdf>, consultado el 28 de octubre de 2023.
- Núñez, Nicolás. *Teatro antropocósmico. El rito en la dinámica teatral*, 2.^a edición. México: Árbol Editorial, 1991.
- Núñez, Nicolás. *Teatro de alto riesgo*. México: Taller de Investigación Teatral de la UNAM, 2007.
- Rivera, Diego. *Arte y política*, selección, prólogo, notas y datos biográficos por Raquel Tíbol. México: Editorial Grijalbo, 1979.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Las ideas estéticas de Marx (Ensayos de estética marxista)*. México: Era, 1965.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. México, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 2005.
- “Volver a bailar”. *YouTube*, publicado por Centro de EcoAlfabetización EcoDiálogo, 13 de noviembre de 2015, https://www.youtube.com/watch?v=OpVR_HIGRlk, consultado el 15 de febrero de 2024.
- Zemelman, Hugo, y Alicia Martínez. *Conocimiento y sujetos sociales: contribución al estudio del presente*. La Paz, Bolivia: Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia; Instituto Internacional de Integración del Convenio Andrés Bello, 2011.