

# INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

**Vol. 15, Núm. 25**

abril-septiembre 2024

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953



**INVESTIGACIÓN  
TEATRAL**

Revista de artes escénicas y performatividad

# INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

**Director:** Antonio Prieto Stambaugh  
(Facultad de Teatro y CECDA, UV, México)  
**Editor:** Carlos Gutiérrez Bracho (CECDA, UV)  
**Coeditora:** Gisel Amezcua (Dirección Editorial, UV)  
**Coordinación técnica y de vinculación:**  
Verónica Herrera García (CECDA, UV)  
**Asistentes de redacción y corrección:** Beatriz  
Alejandra Amante Montes e Indra Kerem Cano Pérez  
**Consejo Editorial**  
Elka Fediuk (CECDA, UV, México)  
Octavio Rivera (Facultad de Teatro, UV, México)  
Domingo Adame (Facultad de Teatro, UV, México)  
Arturo Díaz (Centro Nacional de Investigación  
Teatral “Rodolfo Usigli”-INBA, México)

## Consejo Asesor

André Carreira (Universidad do Estado  
de Santa Catarina, Brasil)  
Nel Diago (Universidad de Valencia, España)  
Jorge Dubatti (Universidad de  
Buenos Aires, Argentina)  
Josette Féral (Universidad de Quebec, Canadá)  
Jacqueline Bixler (Virginia Tech University, E.U.A.)  
Donald Frischmann (Universidad  
Cristiana de Texas, E.U.A.)  
Óscar Armando García (Universidad  
Nacional Autónoma de México, México)  
Daniel Meyran (Universidad de Perpignan, Francia)  
Rodolfo Obregón (Centro Nacional de  
Investigación Teatral “Rodolfo Usigli”-INBA)  
Alejandro Ortiz Bullé-Goyri (Universidad  
Autónoma Metropolitana-A, México)  
Diana Taylor (Universidad de Nueva York, E.U.A.)

## Diseño editorial y composición tipográfica:

Cynthia Maribel Palomino Alarcón  
**Corrección de estilo:** Andrea Garza Garza  
(CITRU-INBA)  
Agustín Elizondo (CITRU-INBA)

**Imagen de la portada:** El títere de Moshé Feldenkrais  
en una presentación en El Patio Taller. Colima, Colima.  
Julio 2023. Fotografía: Rayénari Martínez.

## Dirigir correspondencia a:

Revista *Investigación Teatral*, Centro de Estudios  
Creación y Documentación de las Artes,  
Universidad Veracruzana, Paseo de las Palmas 7,  
Fraccionamiento Las Ánimas, Xalapa, Veracruz,  
C.P. 91190, México. Tel. + 52 (228) 186-4314.  
Correo electrónico:  
investigacionteatraluv@gmail.com

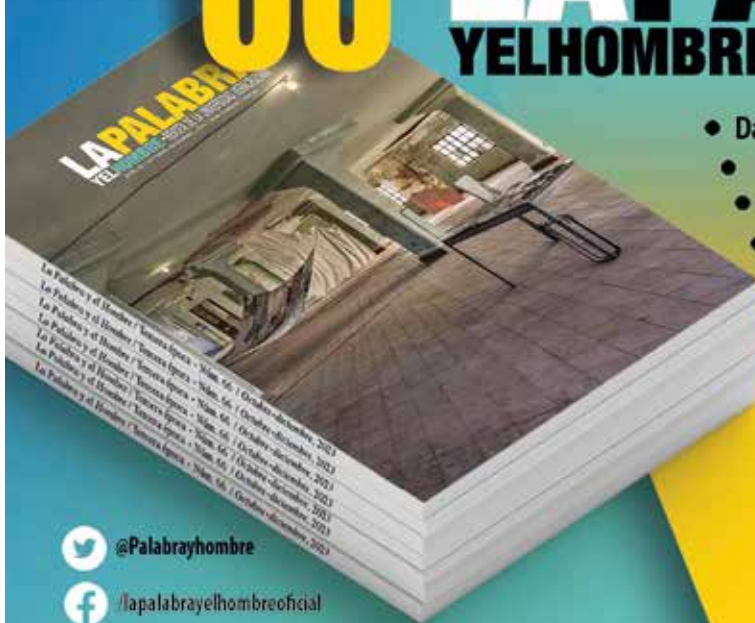
## Versión electrónica:

<http://investigacionteatral.uv.mx>

© Universidad Veracruzana  
*Investigación Teatral. Revista de artes escénicas  
y performatividad*, Vol. 15, Núm. 25, abril - sep-  
tiembre 2024. Revista semestral del Centro de  
Estudios, Creación y Documentación de las Artes  
de la Universidad Veracruzana con la participación  
de los Cuerpos Académicos “Teatro” y “Estudios y  
Comunicación de las Artes y la Cultura”. Editor respon-  
sable: Dr. Antonio Prieto Stambaugh. Tel. (228) 1 86  
43 14. Reserva de derechos al uso exclusivo del título:  
No. 04-2013-032212535000-102 versión impresa, y  
04-2018-100315343100-203 versión redes de cómputo,  
e ISSN 1665-8728 (impreso) 2594-0953 (electrónico),  
ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derechos  
de Autor, México.

Revista publicada con la colaboración del Centro  
Nacional de Investigación, Documentación e  
Investigación Teatral “Rodolfo Usigli”. El contenido de  
los textos publicados en esta revista queda bajo respon-  
sabilidad de sus autores. Se prohíbe la reproducción  
parcial o total de esta obra por cualquier medio, siste-  
ma y/o técnica electrónica o mecánica sin el consenti-  
miento previo de la Universidad Veracruzana, y podrá  
hacerse siempre y cuando se cite la fuente incluyendo  
el título completo y textual del artículo, el nombre del  
autor, el nombre, la fecha y el número de la revista, así  
como el nombre de la institución editora.

# 66 LAPALABRA YELHOMBRE • REVISTA DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA



- Dante, Villaurrutia, De la Colina, tres miradas al amor
- Amparo Dávila, maestra del horror
- Nona Fernández y las imágenes de la memoria
- Los emojis, una lengua de signos muy política
- Pedro José Márquez: la arquitectura como reivindicación del México autóctono
- Distinto amanecer de Julio Bracho
- Dossier de Libertad Alcántara: 80 m2
- Interiores de Yumali Torres y Pedro Jesús Orea Reyes

 @Palabrayhombre  
 /lapalabayelhombreoficial  
 /lapalabayelhombreoficial

Sitio web: [lapalabayelhombre.uv.mx](http://lapalabayelhombre.uv.mx)



NÚMERO 93

**BIOGRAFÍA ESCÉNICA:**

**La Sensacional Orquesta Lavadero: semillero de clowns**

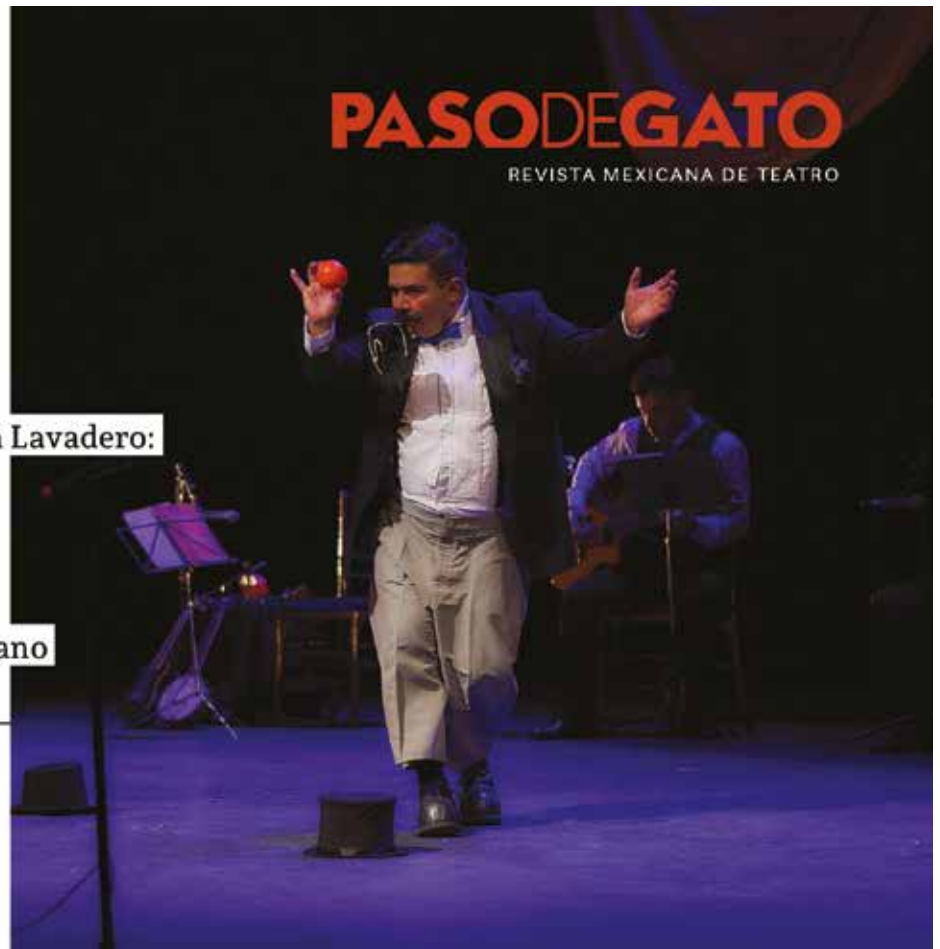
**PERFIL:**

**Morris Gilbert**

**ESTRENO DE PAPEL:**

**Tornaviaje, de Diana Sedano**

ENCUÉNTRALA EN LA LIBRERÍA PASO DE GATO  
 LLAMANDO O ESCRIBIENDO A:  
[libreriapasodegato01@gmail.com](mailto:libreriapasodegato01@gmail.com)  
 55 5981 6993  
[www.pasodegato.com](http://www.pasodegato.com)



---

# Índice

Presentación	
<i>Antonio Prieto Stambaugh</i>	
<i>Gisel Amezcua</i> . . . . .	1
<b>ARTÍCULOS</b>	
Antígona, ¿de Castellanos?: una columna de crítica teatral en busca de autor(a)	
<i>Diana del Ángel</i> . . . . .	4
Muerte y vida en la dramaturgia de Emilio Carballido	
<i>Lisset Cárdenas Talamantes</i> . . . . .	30
La práctica social del teatro del norte y fronterizo en	
<i>Radio Piporro y los nietos de Don Eulalio</i>	
<i>David Alejandro Colorado Cabello</i> . . . . .	48
De la estética de la participación a la creatividad participativa en el teatro	
<i>José Alejandro Sánchez Vigil</i> . . . . .	67
Educación Somática y experiencia creativa. El títere de Moshé Feldenkrais	
<i>Sylvia Macías Ordóñez</i>	
<i>Rayénari Martínez Contreras</i> . . . . .	88
Dramatización y juegos teatrales en las periferias.	
Enseñanza <i>sentipensante</i> en la educación media	
<i>Martín Giraldo</i> . . . . .	110
El impacto de la pandemia en artistas del campo de	
la danza contemporánea en Guadalajara	
<i>Martha Georgina Margarita</i>	
<i>Hickman Iglesias</i> . . . . .	129
<b>TESTIMONIO</b>	
De parir y renacer. Experiencia encarnada en el proyecto	
PA/ARTE/ RÍA	
<i>Fabiola Ixchel Muñoz Soto</i> . . . . .	150

**RESEÑAS**

Manuel Hiram y los cuerpos con luz

*Alonso Alarcón Múgica* . . . . . 165

*Un ratón con sazón*

*Donají Cuéllar Escamilla* . . . . . 171

# 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.



## Presentación

Antonio Prieto Stambaugh\*

Gisel Amezcua\*\*

\* Facultad de Teatro, Universidad Veracruzana, México.

*e-mail:* anprieto@uv.mx

\*\* Universidad Veracruzana, México.

*e-mail:* giselamezcua@gmail.com

**Doi:** 10.25009/it.v15i25.2760

## Presentación

**A**brimos esta presentación con un agradecimiento a nuestro público lector por su interés en *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, demostrado en las más de 43,500 descargas de textos registradas a lo largo del año 2023 desde diversos países de América Latina y más allá. Estas cifras eran inimaginables cuando la revista se dio a conocer hace tres décadas, así como en años posteriores de nuestra primera y segunda época, cuando los números impresos tenían un tiraje de apenas 300 ejemplares. No fue sino hasta que se lanzó la versión electrónica en 2014 –hace diez años– cuando comenzamos a tener mayor alcance, cosa que sin duda reconocen las y los autores que colaboran con sus textos sabiendo que serán leídos a nivel internacional.

Gracias al trabajo compartido de autores, evaluadores externos y nuestro equipo editorial, hemos logrado una revista semestral cuyos trabajos publicados son rigurosos, además de originales en su abordaje de las distintas manifestaciones del fenómeno escénico tanto mexicano como mundial.

Con el actual número 25 de *Investigación Teatral*, sin proponernos armar una sección temática, coinciden cuatro textos en su discusión del teatro aplicado a procesos educativos, dinamizante de transformación tanto personal como comunitaria. Tres de sus autores recuperan las técnicas de “teatro del oprimido” de Augusto Boal, evidenciando la continua vigencia de este creador brasileño del teatro político en nuestro continente. José Alejandro Sánchez Vigil expone dos aproximaciones al teatro participativo en México, a fin de replantear el papel del espectador y la estética de la recepción. Desde Colombia, Martín Giraldo presenta su investigación titulada “Dramatización y juegos teatrales en las periferias. Enseñanza *sentipensante* en la educación media”, para proponer una práctica teatral y educativa



---

descolonial. Contribuyendo a los estudios sobre procesos de educación somática en las artes escénicas, Silvia Macías y Rayénari Martínez escriben sobre el legado de Moshé Feldenkrais, y acerca de cómo la compañía Teatro Rodante de Colima montó una original obra sobre este tema, con títeres de animación directa. En la sección de testimonio, la joven creadora Fabiola Ixchel Muñoz narra su experiencia de impartir talleres de “teatro del oprimido” a personas dedicadas a la partería en el estado de Chiapas, para facilitar la transmisión creativa de saberes de una generación a otra. En estos tiempos en que el mundo está padeciendo una grave crisis ecológica, guerras y violencias de diferentes tipos, estos trabajos ofrecen vías para recuperar desde las artes escénicas el impulso vital.

Otro grupo de artículos se ocupan del teatro mexicano del siglo pasado y actual. Diana del Ángel nos entrega una minuciosa investigación hemerográfica que postula la convincente hipótesis de que la escritora chiapaneca Rosario Castellanos fue la autora que, bajo el seudónimo de “Antígona”, escribió una columna de crítica teatral en el semanario *La Nación*, de 1953 a 1955. Dicho artículo tiene la virtud adicional de lanzar un vistazo a la escena mexicana de aquella época, así como los debates estéticos, ideológicos e incluso moralistas que despertaban las obras reseñadas.

En su texto “Muerte y vida en la dramaturgia de Emilio Carballido”, Lisset Cárdenas Talamantes expone cómo en una serie de obras breves de Carballido se asoman concepciones sobre prácticas y costumbres mexicanas acerca de la muerte y su dimensión ritual. Por su parte, David Alejandro Colorado analiza la reciente obra *Radio Piporro y los nietos de Don Eulalio*, para discutir su manera de “generar nuevas interrogantes en torno a la identidad y la memoria colectiva a través del teatro”, escenificando problemáticas de migración y narcotráfico en la frontera norte de México.

La sección de artículos incluye un texto de Martha Hickman Iglesias sobre el impacto de la pandemia del Covid-19 en artistas del campo de la danza contemporánea en la ciudad de Guadalajara, Jalisco. La autora indaga los principales problemas laborales, de producción, mediación y circulación artística a los que se enfrentaron coreógrafos/as y bailarines/as durante esos años que cerraron todos los espacios escénicos del país.

Este número de *Investigación Teatral* se completa con dos reseñas. Alonso Alarcón nos ofrece su valoración sobre el libro *Manuel Hiram y los cuerpos con luz*, de la investigadora Margarita Tortajada, quien indaga las distintas facetas de este poco conocido pero fundamental creador de la danza en México. Por su parte, Donají Cuéllar escribe sobre la divertida obra *Un ratón con sazón*, de la agrupación Merequetengue Artes Vivas, protagonista importante del movimiento de teatro de títeres en la ciudad de Xalapa, Veracruz.

Teatro mexicano, artes escénicas para el desarrollo comunitario, danza y títeres, son temas presentes los trabajos presentados en esta edición de nuestra revista, que entregamos a nuestro público lector con el gusto de siempre.

# 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.



## Antígona, ¿de Castellanos?: una columna de crítica teatral en busca de autor(a)

Diana del Ángel\*

\* Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Universidad  
Nacional Autónoma de México, México.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8884-7000>

*e-mail*: [espejodetierra@gmail.com](mailto:espejodetierra@gmail.com)

**Recibido:** 30 de agosto de 2023

**Aceptado:** 15 de noviembre de 2023

**Doi:** 10.25009/it.v15i25.2761

## **Antígona, ¿de Castellanos?: una columna de crítica teatral en busca de autor(a)**

### *Resumen*

El presente artículo aborda una columna mexicana de crítica teatral que se dio a conocer a mediados del siglo pasado, firmada con el seudónimo “Antígona”. Se pondera la afirmación de Emilio Carballido, quien atribuye a Rosario Castellanos la autoría de dicha columna. Para ello, se contrastan pasajes de su escritura con textos reconocidos por la autora chiapaneca; asimismo, se ofrecen algunos datos de índole biográfico que permiten esclarecer esta atribución. Así mismo, se describen las características de la columna, publicada en *La Nación*, revista del Partido Acción Nacional (PAN), desde junio de 1953 hasta diciembre de 1955. Con ello se muestra la valía de dicha columna para la historiografía de la crítica teatral mexicana.

*Palabras clave:* historiografía; reseñas teatrales; mujeres; Ciudad de México.

## **Antígona, by Castellanos?: A Theatre Criticism Column in Search of an Author**

### *Abstract*

This article examines a mid-20<sup>th</sup> century Mexican journalistic column signed with the pseudonym “Antígona”, pondering whether it could have been authored by Rosario Castellanos, as playwright Emilio Carballido maintained. This theater criticism column was published in *La Nación*, a magazine published by the conservative Partido Acción Nacional (PAN), from June 1953, to December 1955. The article aims to demonstrate the importance of this column for Mexican critical theater historiography.

*Keywords:* historiography; theater reviews; women; Mexico City.

---

---

## Antígona, ¿de Castellanos?: una columna de crítica teatral en busca de autor(a)<sup>1</sup>

### Una columna de crítica teatral entre el proyecto panista de los años cincuenta

**D**urante los primeros años de la década de 1950, “el teatro mexicano cobra un auge inusitado” (Ortiz, “Revistas teatrales mexicanas” 26), que estuvo acompañado de reseñas teatrales publicadas en las revistas especializadas en artes escénicas y en periódicos como *El Universal*, *Excelsior* y *El Nacional*. *La Nación*,<sup>2</sup> órgano oficial del Partido Acción Nacional (PAN), mantuvo, al menos desde 1949, un espacio dedicado al teatro, ya fuera para dar anuncios o para reseñar las puestas en escena de esos años. Allí apareció desde el 21 de junio de 1953 (núm. 610) hasta el 25 de diciembre de 1955 (núm. 741), en ocasiones interrumpida por algunos números,<sup>3</sup> una columna de crítica teatral firmada bajo el seudónimo “Antígona”. A decir de Emilio Carballido, era Rosario Castellanos quien estaba detrás de este seudónimo:

De su pasión por el teatro y de su juicio crítico quedan innumerables crónicas publicadas en una revista del PAN. Creo que se llamó Acción nacional (Otros, escribíamos, ¡ay!, en la del PRI). Se firmaba “Antígona”, y la publicación empezó a venderse entre los teatristas gracias a esa columna. Nunca develó su seudónimo (Carballido 29).

---

<sup>1</sup> La autora de este artículo se encuentra en el Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM, Becaria Posdoctoral por la Coordinación de Humanidades en el Instituto de Investigaciones Bibliográficas-UNAM bajo la asesoría de la Dra. Ramona Pérez Bertruy.

<sup>2</sup> La revista se continúa publicando con la misma periodicidad: semanalmente; puede ser consultada en esta página web: <http://revistalanacion.com/>. El sitio cuenta con una “Hemeroteca” donde, hasta hace unos años, era posible descargar todos los números. De acuerdo con su directora actual, Maricarmen Rizo, migraron el sitio y todavía no han podido restablecer este servicio (Rizo, entrevista).

<sup>3</sup> Los números de este periodo en donde no aparece la columna de teatro firmada por Antígona son: 628, 629, 634, 637, 638, 645, 646, 648, 650, 653, 670, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 684, 690, 694, 695, 701, 702, 703, 704, 706, 707, 708, 710, 711, 716, 717, 718, 720, 724, 730, 731, 732, 733 y 740.

La interjección “¡ay!” del dramaturgo revela la tensión de su parte por publicar en la revista del partido en el gobierno.<sup>4</sup> En el siguiente apartado examinaré varios factores relativos a la autoría de la columna de Antígona.

### *¿Quién estuvo detrás de Antígona?*

Salvo la aseveración de Emilio Carballido, los elementos con que contamos para atribuir la autoría de esta columna a Rosario Castellanos son los siguientes: a saber, la relación de esta autora con el arte dramático,<sup>5</sup> su vínculo con *La Nación* y algunas de las semejanzas de orden estilístico e ideológico entre estas reseñas teatrales y textos reconocidos por la escritora, que señalaré más adelante. Es bien conocida la obra teatral de Castellanos *El eterno femenino*, sus monólogos dramáticos *Judith*, *Salomé* y *Tablero de damas*, así como su participación en el teatro Petul de Chiapas.

En varios momentos, Castellanos habló de su relación con el drama. En una entrevista con Carlos Landeros hacia 1965, la autora señala que el teatro tenía que ver más con un gusto adquirido por la amistad: “Yo escribía en ese entonces pura poesía, aunque me interesaba mucho la crítica y el ensayo, y por influencia directa de mis amigos dramaturgos, el teatro” (Landeros 4). No obstante, el 22 de abril y el 5 de mayo de 1942 se publicó en *El Estudiante* (Tuxtla Gutiérrez, Chiapas)<sup>6</sup> un ensayo titulado “El teatro griego”,<sup>7</sup> donde Castellanos explica el origen y la constitución de la tragedia como la conocemos con Esquilo, “el más inventivo y poderoso” (Castellanos, “El teatro griego I” 4) de los tres trágicos, cuyas obras se conservaron. Aunque de carácter ensayístico, este artículo

---

<sup>4</sup> La columna de Carballido en *La República*, órgano oficial del PRI, apareció el 1 de agosto de 1953 y se mantuvo con regularidad hasta 1954 y parte de 1955. Se titulaba simplemente “Teatro”.

<sup>5</sup> Si bien se destacó como una rigurosa crítica literaria, en sus artículos no encontramos reseñas de puestas teatrales, salvo una de *A puerta cerrada*, de Jean-Paul Sartre, donde se centra en el texto (Castellanos, “A puerta cerrada” 51-52).

<sup>6</sup> Este ensayo fue publicado en un periódico local estudiantil, por lo cual su recepción fue limitada; no obstante, Yolanda Gómez Fuentes apunta que este texto le valió a la joven Castellanos el reconocimiento del editor, quien números más tarde comenta: “Cuando leímos el trabajo ‘El Teatro Griego’ [sic] [...] afirmamos que la cultura literaria de la señorita Castellanos, es sólida, pues ya pudo discernir y opinar sobre el valor de las obras de los grandes trágicos” (Gómez Fuentes, *En el sur* 29).

<sup>7</sup> Agradezco al personal del Archivo Histórico de Chiapas (Unicach), ubicado en Tuxtla Gutiérrez, quienes amablemente escanearon y me enviaron el enlace para consultar vía electrónica los dos números de *El Estudiante*.

demuestra el interés y la comprensión de Castellanos sobre el arte dramático desde muy temprana edad.<sup>8</sup>

Once años más tarde, un anónimo en el número 599 de *La Nación* –5 de abril de 1953– anuncia: “La gran poetisa Rosario Castellanos ha terminado de escribir un intenso drama en tres actos titulado *La Creciente*, con tema de la provincia mexicana y de reveladores alcances psicológicos. Se espera que pronto será estrenada en una de las salas de la capital” (“Movimiento cultural” 23).<sup>9</sup> Al referirse a sus acercamientos con la literatura dramática, Castellanos señala su falta de pericia en el manejo de diálogos –en el caso de *Tablero de damas*– y en cuanto a la construcción de personajes (Castellanos, “Una tentativa” 219-220). En 1962, en entrevista con Emmanuel Carballo, la autora se lamenta: “Supuse que la prosa podría encaminarme al teatro: mis piezas pararon en el fracaso” (Carballo 527). En 1973, ella misma le confiesa esto a su amigo Raúl Ortiz y Ortiz, antes de empezar *El eterno femenino*: “Ocurre que el teatro ha sido, desde el principio, una de mis aspiraciones más tenaces y menos satisfechas. Que lo he intentado con una tenacidad tan grande cuanto deplorables han sido los resultados” (Castellanos y Ortiz, *Cartas encontradas* 248). De todo esto se puede colegir que el teatro representó un interés trascendental durante la carrera de Castellanos.

### *Castellanos y La Nación*

Alejandro Avilés, periodista y poeta, fue director de *La Nación* desde 1948 hasta 1963. Formó parte del Grupo de los Ocho,<sup>10</sup> cuyas reuniones se realizaron semanalmente entre 1952 y 1956. Benjamín Barajas Sánchez, estudioso de esta agrupación, señala a *América: Revista Antológica* y *Poesía de América* como dos publicaciones literarias donde se reu-

---

<sup>8</sup> Sin ser propiamente una pieza de teatro, y aunque fue escrita en coautoría con Efrén Hernández, Marco Antonio Millán y Dolores Castro, cabe mencionar “Dichas y desdichas de Nicocles Méndez tragiburledia cinematográfica”, un texto a caballo entre guion cinematográfico y obra de teatro, publicado en la *Revista Antológica América* en 1951.

<sup>9</sup> Hasta ahora no he encontrado otra referencia a este texto que, desde luego, no se representó, y tampoco parece haber sido publicado por Castellanos; sin embargo, esta mención da cuenta de que la autora cultivaba el género dramático desde estos años y de que gente de la redacción de *La Nación* era cercana al proceso creativo de la chiapaneca.

<sup>10</sup> El Grupo de los Ocho estuvo formado por Dolores Castro, Rosario Castellanos, Alejandro Avilés, Roberto Cabral del Hoyo, Efrén Hernández, Honorato Ignacio Magaloni, Octavio Novaro y Javier Peñalosa. Benjamín Barajas Sánchez dedicó su tesis de doctorado a *El grupo de los ocho poetas mexicanos. Su generación y su poética*, la cual fue publicada por la editorial Publicia en 2013.

nieron las voces de los ocho integrantes. A esta nómina cabría añadir *La Nación*, pues sin ser una revista especializada en literatura los congregó a todos ellos. Me centraré en los textos que podemos atribuir a Castellanos.

El 10 de mayo de 1953, se inauguró una sección llamada “Voces femeninas” con el breve artículo “La mujer ante los tiempos nuevos”, donde se habla sobre la responsabilidad de las mujeres frente al recién aprobado derecho al voto.<sup>11</sup> En el número 630 encontramos una breve reseña sobre *El llano en llamas*, que sería uno de los primeros textos a propósito de esta colección de cuentos.<sup>12</sup> Otras colaboraciones incluyen poesía, como en el número 662 con “Tres poemas inéditos”,<sup>13</sup> un “Soneto inédito” –publicado en enero de 1955–<sup>14</sup> y “La marca”, aparecido en el número 715. En el número 698, del 27 de febrero de 1955, se publicó el fragmento de la traducción de “Oda segunda. El espíritu y el agua de Paul Claudel”, en ocasión de la muerte del poeta francés. Como puede verse, al menos durante los años de mayor actividad del Grupo de los Ocho, que corresponden al periodo en que fue publicada la columna firmada por Antígona, Castellanos era una colaboradora presente.<sup>15</sup> La amistad profesional y creativa entre Avilés y Castellanos es un factor que se suma a la declaración de Carballido para atribuir la columna de Antígona a la chiapaneca.

### *Una pregunta abierta, muchas vías de estudio*

En cuanto al estilo, sobre todo en los primeros textos de Antígona, encontramos giros que recuerdan la puntualidad, humor y rigor de Castellanos ensayista y periodista, de igual

---

<sup>11</sup> La narradora se centra en el derecho a la cultura –recordemos que hacía poco se había graduado como maestra con la tesis *Sobre cultura femenina*–: “Debemos exigir no sólo para nosotras, sino para quienes están confiados a nuestro cuidado, alimentos más sólidos y más sanos: ideales más nobles de vida, pensamientos más verdaderos, diversiones más eficaces” (Castellanos, “La mujer” 2).

<sup>12</sup> El texto de Castellanos es de todo favorable: “aunque ningún otro de los cuentos que no hemos citado es inferior en calidad a éstos, pues en conjunto, el libro puede calificarse como uno de los más importantes acontecimientos literarios de este año en México” (Castellanos, “*El llano en llamas*” 16).

<sup>13</sup> Estos “Tres poemas inéditos” –“Hallazgo”, “Par”, “Alba” (Castellanos, “Tres poemas inéditos” 19)– se integraron a “El resplandor del ser” como las estrofas 14 y 15 –“Hallazgo”–, 16 y 17 –“Par”–, 18 y 19 –“Alba”–. En otro artículo me ocuparé de ello.

<sup>14</sup> Junto a otro soneto, éste fue publicado en *Métaphora*, revista dirigida por Jesús Arellano, en abril del mismo año (Castellanos, “Dos sonetos” 16 y 17).

<sup>15</sup> La relación entre la revista y la autora también se manifiesta en que en el número 467, del 25 de septiembre de 1950, dan a conocer el viaje que Castellanos y Dolores Castro realizaron a España.

modo su proclividad a lo estético por encima de otros valores hace pensar en la chiapaneca. Entre 1953 y 1955, Castellanos habría estado recuperándose en la Ciudad de México de un “principio de tuberculosis” que la aquejó en 1952, mientras intentaba trabajar en Tuxtla Gutiérrez. “Me llevaron a México. [...] Meses de sanatorio y un reposo forzado. Complicación con otras enfermedades, problemas económicos, sentimentales. En fin, dos años catastróficos” (Castellanos, “Cartas a Elías Nandino” 64). Sabemos que sólo volvió a Chiapas hasta 1956, de modo que entre 1953 y 1955, años en que se publicó la columna de Antígona, Castellanos estaba en la Ciudad de México. Su condición física podría explicar la ausencia de reseñas en ciertas fechas durante ese periodo.

### *Antígona en el contexto de la crítica teatral*

A principios de los años 50, algunos de los críticos más reconocidos fueron: Armando de María y Campos,<sup>16</sup> Fernando Mota, Francisco Monterde y Alfonso de Icaza. De acuerdo con Alejandro Ortiz Bullé Goyri (“Pasado, presente y futuro” y “Revistas teatrales mexicanas”) y Luis Mario Moncada (“Así pasan 100 años”), algunas de las revistas especializadas que circularon en el periodo en que se mantuvo la columna de Antígona fueron *Boletín Teatral* (1953), donde publicaron autores como Rafael Solana, Wilberto Cantón, Miguel Guardia, Fernando Mota, Bambi, y se reprodujeron textos de Bertolt Brecht y André Gide (Ortiz, “Pasado, presente y futuro” 57); *Boletín de Información e Historia* (1954), editado por Margarita Mendoza López, en la que encontramos textos de Concepción Sada, Ángel de las Bárcenas, Antonio Magaña Esquivel, Emilio Carballido y, nuevamente, Fernando Mota; y *Panorama del Teatro en México* (1954) –que en sus primeros tres números se llamó *Teatro: Panorama de México*–, donde las colaboraciones no estaban firmadas. Otras publicaciones que daban espacio a reseñas teatrales fueron *Novedades* (“El Teatro”, de Armando de María y Campos) y *El Nacional*<sup>17</sup> (“El teatro”, de Antonio Magaña Esquivel).

Además de Sada y Mendoza López, otras mujeres escribieron reseñas y críticas teatrales, por ejemplo: Lya Engel –*Impacto*–, Malkha Rabell –a su regreso a México en 1958–

---

<sup>16</sup> Su producción de crítica teatral puede ser consultada en el repositorio del CITRU: [https://criticateatral2021.org/html/filtro\\_autor.php?IDCRI=3](https://criticateatral2021.org/html/filtro_autor.php?IDCRI=3).

<sup>17</sup> Al respecto de esta publicación, Luis Reed Torres comenta en 1980: “Como órgano del partido oficial, nació en 1929 *El Nacional Revolucionario*, después llamado solamente *El Nacional*, que todavía existe, más por el subsidio del gobierno que por la masa de lectores que lo compran” (*El periodismo en México: 450 años* 303).



(Pérez 43 y 45), Rosa de Castro, Martha Elba y Luz Alba.<sup>18</sup> Luisa Josefina Hernández, María Luisa Mendoza y Marcela del Río (Mara Reyes) comenzaron a publicar sus críticas en 1955. Para 1953, año en que inició la columna, Castellanos tenía 28 años; si bien ya había publicado varios de sus poemarios, todavía no era la escritora reconocida que sería en los años 60. ¿Pudo eso haber influido en una joven Castellanos para elegir el nombre de Antígona para firmar esta columna?

De haber sido el caso, la elección de este personaje icónico de la tragedia griega no podría ser más que significativo. Antígona representa la figura femenina rebelde por excelencia, una mujer a quien no le importa desobedecer las leyes del patriarca por cumplir con mandatos que considera más válidos y necesarios. No en balde es una de las heroínas de la mitología griega, cuya historia se ha actualizado y adaptado a los distintos contextos en diferentes tiempos y espacios.<sup>19</sup> El uso de su nombre, en una circunstancia donde la voz de los críticos varones no sólo era autorizada, sino que, en algunos casos, dictaba censura,<sup>20</sup> es un claro gesto de desobediencia. Resulta interesante que Ma. Luisa Gil Iriarte, al estudiar *Balún Canán* –publicada sólo unos pocos años después de la columna de Antígona–, encuentre el mito de la hija de Edipo “transplantado” por la chiapaneca a la realidad latinoamericana. No fue la única vez que el conocimiento especializado de Castellanos sobre mitología griega le permitió estructurar su obra. En dos poemas recurrió a las figuras de Dido y Hécuba, donde impostó, en el mejor sentido del término, una voz contemporánea en la imagen de dos figuras míticas.<sup>21</sup>

Al margen de la autoría, la columna de Antígona, por la época en que fue escrita y por el número de obras abordadas, constituye un material útil para ampliar la mirada sobre las piezas reseñadas. Si bien su crítica prescriptiva no es novedosa con respecto a la que hacían sus pares masculinos, sí contribuye a fijar una mirada distinta, femenina por la elección del nombre, durante esos primeros años de la década de los 50. En el siguiente apartado haré una breve descripción de los contenidos y el estilo de la columna.

---

<sup>18</sup> Luz Alba también fue directora teatral, de ello queda registro en esta reseña de Armando de María y Campos “A propósito de la representación de *Cumbres borrascosas* en Bellas Artes”.

<sup>19</sup> Una de las últimas y más afortunadas reactualizaciones es la de *Antígona González* (2012), de Sara Uribe, donde esta mujer representa a muchas otras hermanas y madres en busca de sus seres queridos desaparecidos en el contexto de la llamada guerra contra el narco.

<sup>20</sup> Rodolfo Obregón señala que “Armando de María y Campos compartía sus oficios periodísticos con los del documentado censor que otorgaba argumentos a la oficina de espectáculos de la entonces Regencia de la ciudad de México, en los cuales sustentar el control de la expresión sobre los escenarios”.

<sup>21</sup> Al respecto se puede consultar el trabajo de Sergio C. González Osorio *La tradición clásica en la poesía de Rosario Castellanos: Análisis de los mitos femeninos en “Lamentación de Dido” y “Testamento de Hécuba”*.

### *Anatomía de una columna*

Después de la búsqueda realizada, se han encontrado 86 columnas firmadas por Antígona entre los años 1953 y 1955. Antes y después de este periodo, se publicó un breve texto, titulado simplemente “Teatro”, que no aparece firmado y que tiene otra estructura y tono diferentes.<sup>22</sup> La extensión de la columna varía. Sin embargo, es significativo que a partir del número 654 se nota una reducción: mientras que en los números anteriores encontramos entre 800 y 1000 palabras, los posteriores a esta fecha rebasan por poco las 500, hasta que desaparece.

La primera columna es del 21 de junio de 1953, donde además de reseñar la puesta de *Juan Gabriel Borkman*, de Henrik Ibsen, dedica unas palabras a la Escuela de Arte Dramático de la UNAM y al grupo Teatro Universitario.<sup>23</sup> En su última colaboración, 25 de diciembre de 1955, nos habla de *El caso de la mujer fotografiadita*, de Jean de Letraz. Antígona da cuenta de 98 puestas en escena, en las que analiza el texto dramático, evalúa la dirección de escena, así como el desempeño de las actrices y actores; del mismo modo pondera la eficacia de la escenografía y el vestuario. Salvo en una ocasión, los lugares donde se desarrollan las puestas se ubican en el Distrito Federal;<sup>24</sup> algunos de los más recurrentes son las salas Moliere, Chopin y de El Caracol; los teatros Ideal, Gante, Ródano, Colón, Arena, el del Palacio de Bellas Artes, el de El Caballito y, desde luego, La Capilla.

---

<sup>22</sup> El presente artículo es fruto de la investigación posdoctoral “Las secciones culturales de *La Nación* y *La República*: un estudio para analizar las relaciones entre la literatura y la política, 1949-1960”, por lo que la búsqueda en la revista en cuestión se limitó a los años señalados.

<sup>23</sup> La versión de Antígona sobre este grupo no coincide con la ofrecida por Carlos Solórzano. De acuerdo con Antígona: “Paradójicamente, como sucede todo en México, la Universidad da su nombre (Teatro Universitario) a un grupo militante de actores, directores y autores, que no guarda, con el que hemos mencionado antes [se refiere a la Escuela de Arte Dramático, UNAM], la menor relación, aunque tan bien pudiera servirle de complemento. Este segundo grupo (que empezó a funcionar muy recientemente) tiene una relación con la Universidad: la simpatía. Su patrocinador es un grupo de personalidades conspicuas de los círculos sociales, políticos y financieros. Sus directores no son maestros de nuestra Alma Máter ni sus actores alumnos. Pero su labor es tan valiosa que debemos agradecerles que se acojan al prestigio de nuestra casa de Estudios, para acrecentarlo” (Antígona, “Teatro: Escuela de arte dramático...” 19). Por su parte, Carlos Solórzano refiere: “Con tal fin, se fundó el Teatro Universitario, que me cupo el honor de dirigir desde su comienzo, y cuyas actividades fueron posibles porque correspondió a la Universidad un 50 por ciento de los gastos y el otro 50 por ciento a un patronato formado por personalidades del mundo cultural y oficial que comprendieron la necesidad de incrementar el buen teatro” (13).

<sup>24</sup> Me refiero al número 643, 7 de febrero de 1954, donde Antígona da cuenta del grupo Núcleo de Arte Teatral, fundado en 1949 por la actriz y directora Elisamaría Ortiz, que para el año de 1954 contaba con ocho estrenos y varias giras por las ciudades más importantes del norte de México.

## Por Antígona

Entre los autos sacramentales de don Pedro Calderón de la Barca no es **La Hidalga del valle** el que ha alcanzado mayor popularidad. Mejor conocidos por el público son **La cena de Baltasar**, **El gran Teatro del mundo** y otros. Pero el primero que hemos mencionado tiene altísimos méritos tanto en el orden lírico y dramático cuanto en la profundidad teológica. Su elección, pues, muestra una vez más el rigor y el acierto con que el Teatro Español de México integra su repertorio y la oportunidad con que se exalta, desde el profano lugar de las tablas, el dogma de la Inmaculada Concepción.

Difícil es, en el terreno literario, la encarnación de los símbolos. Casi siempre asoma la oreja la desnudez del esquema, el esqueleto de la idea preconcebida. Pero en **La Hidalga del Valle** nos olvidamos de que las personas figuran abstracciones y nos dejamos arrastrar por el poderoso ímpetu con que avanza la acción, revestida de una poesía de los más altos quilates.

El personaje principal, el más patético, el que mejor comprendemos desde nuestra condición de humanos, es el de la Culpa. Hizo bien Alvaro Custodio —director del Teatro Español de México— en encomendárselo a Ofelia Guilmain cuyo temperamento, voz y dones de actriz han llenado el escenario y provocado el más encendido aplauso en ocasiones anteriores tan memorables como **La Celestina**, **Las mocedades del Cid** y **La discreta enamorada**.

Los otros papeles están en manos de actores tan experimentados como Amparo Villegas, Raúl Dantés y Carlos Ancira. O tan empeñosos como Alma Pliegot, Carlos Quintanar, Mario Délmar y Antonio Gama.

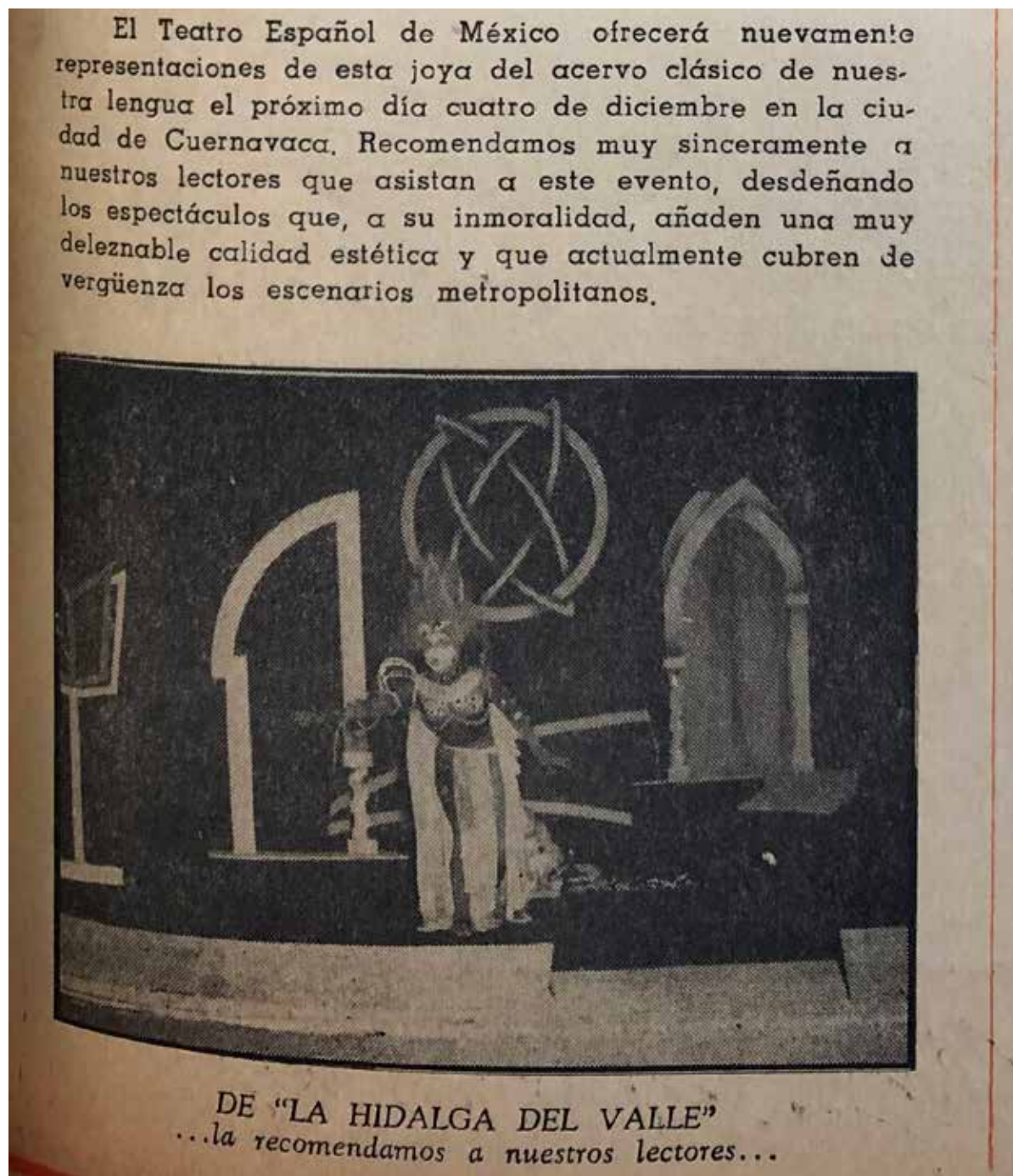


Imagen 1. Reseña sobre la puesta *La Hidalga del valle*, dirigida por Álvaro Custodio aparecida en *La Nación* el día 5 de diciembre de 1954. Foto del archivo en la Hemeroteca Nacional de México.

Se encontraron ocho fotografías en blanco y negro<sup>25</sup> en los números 627, 658, 667 y 686. A lo largo de las columnas resaltan algunos aspectos temáticos como el estado del teatro en México durante esos años y su función en la sociedad, la preponderancia de lo estético por encima de otros valores y algunos abordajes sobre la escritura de las mujeres (Ver Imagen 1); hacia el final, leemos algunos comentarios de corte moral-católico.

### *Teatro y sociedad: México, 1953-1955*

Antígona excluye las obras que se presentan en “teatros frívolos”<sup>26</sup> y ensalza, en cambio, las que provienen de una vena clásica hispánica, como las del grupo dirigido por Álvaro Custodio.

Ojalá que este noble empeño que vitalizará las inquietudes teatrales en las que ahora hierve México, uniéndolas a su fuente de origen y a la fuerza de una poderosa y rica tradición, tengan el éxito que merecen. Desde aquí se los deseamos a los componentes del Teatro Español de México y desde aquí les agradecemos lo que ya han hecho (Antígona, “Presentación de *La Celestina*” 19).

Su inclinación se hace notar también cuando cuestiona la cantidad de representaciones que mereció Jean Anouilh,<sup>27</sup> dramaturgo francés, cuyas virtudes, dice, no sin ironía, son “la viveza del diálogo, la agilidad de la construcción, el manejo hábil de la intriga. No se puede pedir más para que sea agradable... de la manera que la contemplación de las ruinas es agradable” (Antígona, Sin título [núm. 615] 19). Su diatriba no se basa en meros principios chovinistas, si bien en otra columna lamenta que “la mayoría de los grupos experimentales

---

<sup>25</sup> Las fotografías tienen pie de foto, pero no créditos. Cabe señalar que en esa época ya era común la impresión a color, pero los editores optaron por blanco y negro para abaratar los costos de producción, ya que se habían propuesto no tener publicidad al interior de las páginas.

<sup>26</sup> Al referirse, por ejemplo, a las múltiples representaciones de “Los Tenorios”, apunta: “(No queremos ni mencionar aquí las innumerables parodias hechas en los teatros frívolos. No valen la pena)” (Antígona, “Los Tenorios” 19).

<sup>27</sup> A decir de la propia Antígona: “Jean Anouilh [sic] parece ser el autor francés predilecto de nuestros directores teatrales. Juan José Aceves [sic] inició en 1949 su temporada en el Teatro del Caracol con *Ardelia o la Margarita*. Salvador Novo llegó al escenario de Bellas Artes la *Medea*. Archibaldo Burns acaba de hacer su ‘debut afortunado’ (?) con *Paloma* y ahora otra vez Aceves lo trae de nuevo al Caracol con *El vals de los toreros*” (Antígona, Sin título [núm. 615] 19). En el original, los títulos de las obras aparecen entrecomillados, en el presente artículo se han actualizado a cursivas.

se empeña en traducir mediocres obras extranjeras, fiados en el éxito que alcanzaron en su país de origen” (Antígona, “*La prueba de las promesas*” 20). Más adelante, aclara que su desaprobación proviene de una cuestión estética:

Olvidando que el arte es una tentativa de alcanzar una forma de expresión perdurable, no aspiran más que a estar a la moda sin importarles lo efímero y engañoso en ella. Así los vemos hurgar en los basureros para extraer testimonios de existencialismo barato o de un realismo que no quiere ser más que espectacular cuando no atrevidos vódeviles o pseudo-ingeniosas altas comedias, pálidos reflejos de sus modelos europeos o norteamericanos muy discutibles todavía y lo que es peor, completamente desligado de lo que es esencialmente nuestro y que urge hacer consciente por medio de la expresión literaria. Todos los héroes de nuestra historia están esperando ser colocados “a la altura del arte”: todos nuestros tipos y nuestras costumbres esperan aún ser tomados en su verdad y no deformados por ningún prejuicio ni ninguna actividad previa del escritor (Antígona, “*Las mocedades del Cid*” 11).

Por ello celebra el intento de Sergio Magaña, a quien considera “el más ambicioso” de los jóvenes dramaturgos, por crear una tragedia mexicana basada en la figura de Moctezuma (Antígona, Sin título [núm. 647] 18). La idea de interpretar la historia mediante el arte la encontramos en una carta de Castellanos a Elías Nandino, publicada originalmente en la *Revista de Bellas Artes* (1974). La misiva está fechada el 16 de octubre de 1956. Su planteamiento parte del elogio a una crítica al surrealismo, realizada por Salvador Echavarría, Salvador Reyes Nevares y el propio Nandino, aparecida en *Estaciones*, editada por el poeta jalisciense.

Yo estoy de acuerdo con ustedes en casi todos los puntos. Esas gimnasias a las que el escritor mexicano se ha entregado siguiendo modelos europeos, me parecen la más ridícula de las traiciones. Traición a una realidad que es la nuestra y que no ha sido interpretada por el arte, ni definida por la ciencia, ni domeñada por la técnica (Castellanos, “*Cartas a Elías Nandino*” 61).

A propósito de otra pieza con tema histórico, Antígona amplía su reflexión acerca del papel del teatro en la sociedad mexicana. En la columna dedicada a *Hidalgo*, de Federico S. Inclán, dirigida por Celestino Gorostiza, representada en el Palacio de Bellas Artes, apunta:

La conciencia que un pueblo toma de sí mismo se anticipa o refleja en su arte. Es por eso alentador observar cómo algunos dramaturgos quieren, a través de nuestra historia, desentrañar la esencia de México y orientarse en el misterio de su destino. Es ésta tal vez ahora la más fecunda, limpia y constructiva de las direcciones que puede tomar nuestro teatro (Antígona, “*Hidalgo*” 18).

Cuando reseña *Maternidad*, de Catalina D’Erzell, enfatiza la importancia de la imbricación entre el aspecto social y la trama, pero no con fines sociológicos, sino estéticos:

[...] la obra, a pesar de desarrollarse en uno de los momentos más turbulentos de la historia de México, su revolución, y de que uno de sus personajes principales pertenece al ejército, ninguno de los acontecimientos y convulsiones revolucionarias se refleja en sus vidas, como si habitaran en una aisladora torre de marfil a la que no llega ni el eco de un disparo (Antígona, “*Maternidad*” 18).

Para Antígona una de las funciones del teatro, no la primera ni a la que debe quedar superado, es social siempre y cuando se manifiesten por encima los valores estéticos. En los últimos números de la columna, encontramos una serie de críticas en torno a la comercialización que deriva en piezas representadas de mala calidad.<sup>28</sup>

Opinar sobre el teatro en México ya va siendo tan monótono como opinar sobre el cine. De éste se dice que la técnica está dominada; que la fotografía es estupenda y el sonido y la edición, etc. Son aceptables. De aquél, que la actuación es magnífica, la dirección irreprochable y la escenografía un acierto. Y de los dos que el argumento es un asco. ¿Por qué? [...] Y nuestro teatro, por el que tantos luchan, continúa imperturbable la línea que le marcaron las hermanas Blanch en el funesto Ideal. Claro que ha habido una evolución: la que va del blanco al rojo. Antes eran comedias lacrimógenas con las que iban a conmovirse los honrados padres de familia y su prole. Ahora son comedias escabrosas con las que van a divertirse los padres de familia (que siguen siendo honrados), y su prole. Al servicio de este gusto, no del arte, se ha puesto la inquietud, la sensibilidad, la inteligencia de Salvador Novo. Lo cual es de todo punto lamentable (Antígona, Sin título [núm. 697] 18).

---

<sup>28</sup> Otro comentario al respecto: “El pretendido auge del teatro en México está derivando hacia una comercialización muy lamentable. El repertorio de los salones abiertos actualmente al público está formado para satisfacer las exigencias menos nobles, los apetitos más inmediatos y aún los más groseros” (Antígona, “Méritos desperdiciados” 17).

La puesta de Novo a la que se refiere no es otra que *Mi marido y tú*, de Roger Ferdinand, traducida por Joaquín Bernal. Cabe señalar que esta es la única opinión desfavorable hacia el trabajo del fundador de La Capilla.

### *Moralidad y catolicismo*

Otro rasgo recurrente es el catolicismo, con ciertos matices, como se verá. Por ejemplo, al comentar *La vida privada de Helena de Troya*, de André Roussin (basada en la novela de John Erskine), dirigida por Salvador Novo, que se presentó en el Teatro de La Capilla, nos dice: “La obra, éticamente considerada, es inaceptable para la moral católica” (Antígona, “*La vida privada*” 18). El motivo de esta crítica puede ser más educativo que religioso, puesto que para Antígona el teatro puede ser una herramienta para cambiar, acaso construir, una sociedad. Pensemos que para los años 50, si bien ya habían pasado poco más de tres décadas del término de la Revolución mexicana, todavía se debatía constantemente el proyecto de nación.

Así, al referirse a la protagonista de *La vida privada de Helena de Troya*, Antígona comparte su preocupación porque ésta se coloca por encima de las reglas de conducta aceptadas: “la alegría de vivir o sea un egoísmo que para alimentarse requiere toda clase de emociones fuertes. La guerra por ejemplo. Esto basta para no poder recomendarla más que a personas de criterio formado” (“*La vida privada*” 18). Para nuestra época sería objetable esta crítica. Sin embargo, lo que me interesa destacar es la dimensión didáctica que para Antígona tiene el teatro. Ahora bien, cabe señalar que sus diatribas de orden moral no subordinan, en este texto, su juicio estético, pues en esos términos la obra obtiene una opinión favorable:

Ahora, considerada desde un punto de vista meramente estético, la obra tiene sus méritos: la acertada captación de los personajes, reduciéndolos de las dimensiones del mito a un tamaño humano y familiar, la gracia del diálogo, la fina comicidad de las situaciones. En cuanto a la puesta en escena, no podía haber sido mejor.

Otro ejemplo lo encontramos en la reseña dedicada a *Un cuarto para vivir*, del británico Graham Greene, un autoproclamado autor católico.

Declarar –como lo ha hecho Green [*sic*]– una postura religiosa o política (más cuando la religión es tan categórica respecto a sus dogmas como el catolicismo) obliga al artista a sostener su doctrina con su obra, sin que la obra deje de ser, ante todo, obra de arte (Antígona, “Graham Green [*sic*]” 19).



Inmediatamente, abunda en el procedimiento para llevarlo a cabo:

La tesis no debe parecer algo postizo y deliberado, porque anula su eficacia como propaganda y rebaja su calidad estética. Para fundir la tesis y la forma bella hasta el grado que sea imposible distinguirlas, es necesario que quien lo hace sea no sólo un gran artista sino un creyente compenetrado íntimamente con los postulados de su fe. Y al crear destruir la costra de prejuicios que la costumbre deposita encima de las verdades fundamentales para volver a mostrarlas en todo el esplendor de su desnudez.

Resulta interesante y revelador que Antígona coloque en el mismo nivel la religión y la política; ello reafirma la presunción de que su interés estriba ante todo en lo estético. Cabe decir que estas apreciaciones sobre el catolicismo<sup>29</sup> y la moral no aparecen en los primeros números de la columna y que su frecuencia aumenta hacia el final de la misma. Justo en una de éstas encontramos un texto que ofrece un matiz interesante; se trata de la opinión sobre una obra de Luis G. Basurto:

¿Puede alguien que se declara católico militante sostener una tesis de indiferentismo implícita en la frase que da título a una obra de teatro: **Cada quien su vida** [*sic*]? En cierto nivel intelectual, que se le supone a un dramaturgo y por razones de su oficio, es imprescindible que ese católico declarado haya leído textos que de alguna manera se relacionan con la religión que dice profesar. [...] ¿Es lícito entonces para un sedicente católico presenciar la prostitución y el vicio con una mirada complacida de esteta?, ¿es honrado para un artista falsear los hechos hasta el punto de querer hacer creer que en un antro de inmundicia florecen los sentimientos más delicados, las teorías más inteligentes, las apreciaciones más justas? (Antígona, Sin título [núm. 725] 18).

En esta columna no encontramos referencia alguna a la puesta o al desempeño de los actores, pues todo el texto se ocupa en cuestionar la congruencia del dramaturgo con respecto a su religión y su creación estética. A diferencia de Graham Greene, Basurto no consigue ajustar su obra a sus propias creencias. Gracias a la reseña hecha por Armando de María y Campos, sabemos que en la pieza “Basurto reproduce infinidad de anécdotas, sucesos o

---

<sup>29</sup> Otro ejemplo de la importancia de la imbricación entre religión y obra de arte aparece en la reseña dedicada a una pieza de Rafael Bernal. “Luis G. Basurto, al criticar esta obra, afirmaba que México necesitaba contar con dramaturgos católicos, igual que Francia tenía a Claudel y a Mauriac e Inglaterra a Elliot. Sin llegar a esas excelencias, pero con magníficas cualidades, Rafael Bernal está poniendo los cimientos de lo que puede evolucionar más tarde a un teatro religioso mexicano” (Antígona, “*La paz contigo*” 18).

estampas del desaparecido cabaré Leda” y “es un gran sainete” (Maria y Campos, “Estreno de *Cada quien su vida*” s/p). Si bien es innegable el sesgo católico, hay que considerar que la condena de Antígona proviene de la incongruencia hallada entre creador y creación, no de una demanda de que el teatro deba promover los valores católicos. Otro asunto delicado es la sexualidad como atestigua esta otra aseveración:

En los últimos meses se ha desatado, en nuestras salas de espectáculos, una ola de pornografía. Hasta el punto que las autoridades [...] se han visto obligadas a tomar cartas en el asunto imponiendo la censura previa. Lo que ha bastado para que se pusiera el grito en el cielo: ¡dictadura!, ¡dictadura! (Antígona, “Libertad y bien humano” 22).

Este rasgo es el más controversial al momento de pensar que detrás de Antígona pudiera estar Rosario Castellanos. Si bien la narradora tuvo una educación católica, en su obra mantuvo una postura crítica y laica. En entrevista con Benjamín Barajas, Dolores Castro habla de la conformación ideológica del Grupo de los Ocho:

Nuestras posiciones ideológicas y religiosas oscilaban entre la izquierda y la derecha, entre el creyente y católico –o sin Dios– y el anticlerical. Octavio Novaro era anticlerical y de izquierda; Roberto Cabral del Hoyo, creyente, pero anticlerical; Honorato Ignacio Magaloni era creyente, anticlerical y de izquierda; Javier Peñalosa era católico, de izquierda y abierto a las corrientes nuevas. Efrén Hernández era creyente, pero no católico; Rosario Castellanos era católica de las fiebres terciarias y yo, que soy católica, pero no mucho (Castro citada en Barajas 61-62).

La expresión “fiebre terciaria” es una alteración de “fiebre terciana”, como era llamado el paludismo en el siglo XIX. Con ello se indicaba que la fiebre acometía al enfermo cada tercer día. En su uso coloquial hace referencia a un fervor inconstante, es decir, un día muy católico y otro no. Este comentario describe la postura de Castellanos cuando el Grupo de los Ocho se reunía, momento que coincide con la publicación de la columna de Antígona. ¿Podría ello permitirnos pensar que el sesgo católico provino de la chiapaneca, o bien fueron intervenciones externas para ajustar la columna a la línea editorial de *La Nación*? Me inclino por lo segundo.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Carlos Septién García, al hablar de cómo fundaron *La Nación*, nos permite entrever la importancia que la religión, entiéndase el catolicismo, tenía en este órgano del PAN (ver Mendoza 13). Ello también queda claro cuando revisamos los números de la revista y encontramos profusa atención a los congresos de cultura católica o una clara elección por publicar poesía de corte religioso, por poner dos ejemplos.

### *Sus opiniones sobre el público*

No es fácil saber cómo fue recibida su columna por los lectores de su época; sólo contamos con el comentario de Emilio Carballido aludiendo al éxito comercial del texto (Carballido 29). Lo cierto es que hallamos varias reflexiones sobre la necesidad de cultivar al público, al cual concibe como un ente receptor pasivo. Por ejemplo, al hablar de la compañía dirigida por Álvaro Custodio lamenta:

Como de costumbre lo menos satisfactorio es el público que no sabe lo que se pierde al no asistir a estos espectáculos tan dignos de atención y de estímulo. Ojalá que sobre la indiferencia se imponga el entusiasmo heroico de este grupo, patrocinado por algunas notorias personalidades (Antígona, Sin título [núm. 613] 19).

En cambio, celebra la labor del Núcleo de Arte Teatral que “consiste (aparte de la afirmación de los valores éticos del catolicismo), en aproximarse al público, en ir, poco a poco, habituándolo al espectáculo teatral” (Antígona, “Núcleo de Arte” 19). De igual modo destaca la atinada relación que Rodolfo Usigli logra establecer con los espectadores:

Y no es un público especializado de intelectuales sino de gentes de todas las condiciones a las que atrae porque trata problemas que los afectan directamente y porque lo hace con una decisión y una valentía escalofriantes en este país de media voz, de gestos ambiguos y de palabras tabú. Es también quien se ha preocupado de manera más consciente por dar expresión a la conciencia de México, interrogando a sus mitos y obligándolos a desenmascarse (Antígona, “Un día de estos” 18).

Nuevamente se asoma el interés de que el drama esté adaptado para la sociedad mexicana. Para Antígona, los hacedores del teatro tienen la responsabilidad de educar al público; por ello, su diatriba se centra en las decisiones que, por razones comerciales o ajenas a lo estético, determinan una escena teatral que no contribuye a ello. Esta idea, bien intencionada, no deja de ser condescendiente, como se lee en el siguiente fragmento:

Hasta ahora se ha procedido como si el público no existiera, sin preocuparse por la educación gradual de su gusto estético, escandalizándolo con audaces experimentos que no está aún maduro para soportar o halagándolo con piezas de un nivel inferior al que es capaz de entender. En ambos casos se le defrauda y el público responde alejándose de los espectáculos que van a la ruina económica o sobreviven artificialmente convertidos en una ceremonia íntima a la que asisten dos o tres iniciados. De esta

manera los escritores se obligan a reducirse al absurdo, aislándose en una inaccesible torre de marfil desde donde cocinan supuestas obras maestras que sólo serán vislumbradas por una elite culta y refinada que, para colmo de males, no existe (Antígona, “*Las mocedades del Cid*” 11).

Esta concepción del teatro como elemento formador (educador) de una sociedad, coincide con la labor desempeñada por Castellanos en el Teatro Petul, en San Cristóbal de las Casas, entre 1956 y 1957.<sup>31</sup> En una carta a Elías Nandino, la autora le cuenta que, providencialmente, “el que estaba encargado del teatro guiñol fue cambiado a otro centro y yo heredé su puesto” (Castellanos, “*Cartas a Elías Nandino*” 65). A continuación, explica en qué consiste:

El teatro guiñol es, hasta ahora, el más eficaz de los medios persuasivos con que cuenta el Instituto. Trabajamos en colaboración con las otras secciones. Por ejemplo, la sección de Salubridad planea llevar a cabo una campaña de vacunación contra la tos ferina. Nos dan todos los datos, redactamos una pequeña obra.

En *Teatro Petul* (1962) Castellanos se extiende en comentar la dimensión didáctica de esta variedad teatral y encontramos “*Petul en la escuela abierta*”, una obra breve escrita por la poeta en tono totalmente didáctico que busca promover, entre los espectadores, la escuela abierta para aprender y leer castellano, así como las operaciones básicas fundamentales.

### *Sobre la cuestión femenina*

De las 98 puestas en escena comentadas por Antígona, 72 fueron también reseñadas por Armando de María y Campos, el más célebre de los críticos en esa época. De las 26 restantes, tres eran obras escritas por autoras. Ello indica que, si bien discretamente, Antígona prestó mayor atención a las obras de las dramaturgas que su contraparte masculina. La primera de las obras reseñadas es *Maternidad*, de la escritora Catalina D’Erzell, cuya visión de la figura materna no le merece los mejores elogios.

---

<sup>31</sup> Aurora Ocampo recuerda: “A su regreso a México [de España] en 1952 fue promotora de cultura en el Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas, en Tuxtla Gutiérrez. De 1954 a 1955, con la beca Rockefeller escribió poesía y ensayo. De 1956 a 1957, trabajó en el Centro Coordinador del Instituto Indigenista de San Cristóbal de las Casas, en Chiapas” (“*Treinta años sin Rosario*” 17).

En principio no estamos de acuerdo con que el ideal de ninguna persona sea el de convertirse en alfombra para ser pisoteada. Y creemos que nadie tiene derecho a colocar el resto del mundo en la incómoda, humillante y vergonzosa posición de verdugo, sólo para darse el placer de mostrarse como víctima. La maternidad es la plenitud del ser femenino, no es su mutilación. Y en la plenitud hay un gozo mucho más noble y auténtico que en recibir bofetadas. Porque aquí Catalina D'Erzell no ha estado hablando de la abnegación, sino del masoquismo. La abnegación no espera premios (Antígona, "Maternidad" 18).<sup>32</sup>

La segunda es *En silencio* de Concepción Sada, que califica como "demasiado larga, discursiva y melodramática" (Antígona, "Concurso de provincias" 19). La tercera de las obras es *Utopía*, de Teresa Casuso; su opinión sobre este drama tampoco es muy halagüeño:

No carece de imaginación, aunque la imaginación no explore en lo nuevo; no carece de lógica aunque este sistema se rompa tan arbitrariamente como en el caso de que todos los protagonistas sean norteamericanos, la acción se desarrolle en Norteamérica y cuando tengan que entenderse con un ser caído de otro planeta recurran al idioma español. Y para alcanzar esa utopía de un mundo justo y una vida humana feliz propone términos tan vagos y tan impracticables desde un nivel estrictamente natural, como la fraternidad, la armonía, etc. (Antígona, "Utopía" 18).

En cambio, y en esto también discuerda con Maria y Campos,<sup>33</sup> su comentario sobre Luisa Josefina Hernández es tremendamente positivo a propósito del estreno de *Botica modelo*, ganadora del concurso de teatro experimental promovido por *El Nacional*:

Luisa Josefina Hernández es uno de los valores literarios más sólidos y prometedores con los que cuenta México actualmente. Muy joven, ha disciplinado su inteligencia y su sensibilidad logrando una madurez que sobrepasa en mucho a la de sus años. En

---

<sup>32</sup> La relación víctima-verdugo (victimario) fue un tema recurrente en la obra de Castellanos, abordado desde una perspectiva crítica. Aurora Ocampo en su artículo "Rosario Castellanos y la mujer mexicana" destaca ese aspecto.

<sup>33</sup> A decir del crítico, el galardón de *Botica modelo* generó "estupor". "¿Si ésta es la mejor presentada en el concurso de *El Nacional* cómo serán las otras tantas desairadas? Nadie pone en duda que en la señora Hernández hay una estimable autora en ciernes, pero pocos que conozcan la pieza en discusión podrán afirmar que es una obra maestra, como se dijo antes de su estreno" (Maria y de Campos, "Fin y remate del concurso" s/p).

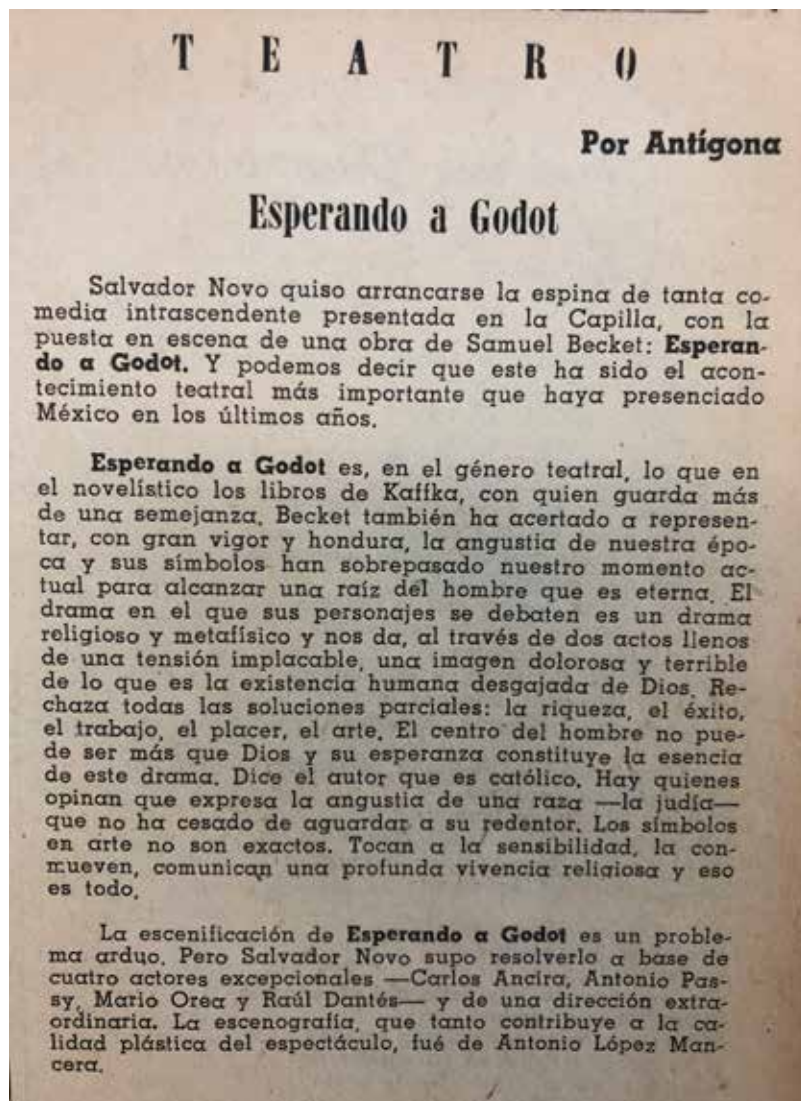


Imagen 2. Fragmento de la reseña sobre *Esperando a Godot*, de Samuel Becket, dirigida por Salvador Novo. Columna aparecida en La Nación el día 24 de julio de 1955. Foto del archivo en la Hemeroteca Nacional de México.

su primera etapa, de búsqueda y de aprendizaje, intentó diversas formas expresivas: poemas, narraciones, que fueron recogidos por el pliego literario *Fuensanta* y por la revista antológica *América* (Antígona, Sin título, [núm. 618] 19).<sup>34</sup>

<sup>34</sup> El número 11 de la revista *Fuensanta*, del 23 de febrero de 1949, estuvo dedicado a la poesía femenina; en él aparecen poemas de, entre otras, Margarita Michelena, Margarita Paz Paredes, Rosario Castellanos y de Luisa Josefina Hernández, cuyo texto carece de título.

Su interés por la obra de Hernández se manifiesta en la reseña que hizo de su conferencia “Las tendencias del Teatro en México”, dictada el viernes 14 de mayo de 1954 en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes (Antígona, “Concurso de provincias” 19).

Estos sutiles gestos denotan el interés de Antígona por conocer y hablar de la producción de las dramaturgas en su tiempo. La crítica que ejerce, según podemos apreciar, no es elogiosa, sino rigurosa; podemos advertir que el sesgo del género no determina su opinión sobre una obra específica. En ese sentido, esta posición recuerda

[...] la actitud crítica rigurosa, ajena a las complacencias, con que Rosario Castellanos valora las producciones culturales de las mujeres [...] no quiere exaltar gratuitamente las producciones culturales de las mujeres ni se propone defender a las escritoras, sino que busca entender y explicar sus obras utilizando la misma vara empleada para valorar a la literatura escrita por hombres (Cano 32-33).

Así apunta Gabriela Cano al prologar la edición de *Sobre cultura femenina*, tesis de maestría de la chiapaneca (Ver Imagen 2), escrita pocos años antes de la publicación de la columna de Antígona.

## En busca de autor(a)

Aunque por ahora no puedo afirmar categóricamente que detrás de Antígona estuvo Rosario Castellanos, la declaración de Carballido, la relación profesional de la chiapaneca con el director de *La Nación* y su interés permanente en el arte dramático sustentan esta interpretación. Los elementos vertidos en este artículo aspiran a ser un comienzo para futuros estudios. Al margen de su autoría, la columna de crítica teatral de Antígona ensancha nuestro conocimiento sobre las obras reseñadas, lo cual la dota de un valor historiográfico.

## Fuentes consultadas

Antígona. “Teatro: Escuela de arte dramático / Teatro Universitario / *Juan Gabriel Borkman*”. *La Nación*, año 12, vol. 24, núm. 610, 1953, p. 19

Antígona. “*La prueba de las promesas*”. *La Nación*, año 12, vol. 24, 1953, núm. 611, p. 20.

Antígona. Sin título. *La Nación*, año 12, vol. 24, núm. 613, 1953, p. 19.

Antígona. Sin título. *La Nación*, año 12, vol. 24, núm. 615, 1953, p. 19.

- Antígona. “Atentado al poder” / “La Celestina”. *La Nación*, año 12, vol. 24, núm. 616, 1953, p. 18.
- Antígona. “Presentación de *La Celestina*”. *La Nación*, año 12, vol. 24, núm. 617, 1953, p. 19.
- Antígona. Sin título. *La Nación*, año 12, vol. 24, núm. 618, 1953, p. 19
- Antígona. “*La vida privada de Helena de Troya / Despierta Georgina*”. *La Nación*, año 12, vol. 24, núm. 620, 1953, p. 18.
- Antígona. “*Hidalgo / Los Fernández de Peralvillo*”. *La Nación*, año 12, vol. 24, núm. 621, 1953, p. 18.
- Antígona. “*Maternidad*”. *La Nación*, año 12, vol. 24, núm. 624, 1953, p. 18.
- Antígona. “*Las mocedades del Cid*”. *La Nación*, año 13, vol. 25, núm. 627, 1953, p. 11.
- Antígona. “Los tenorios / *La mujer asesinadita*”. *La Nación*, año 13, vol. 25, núm. 630, 1953, p. 19.
- Antígona. “*Un día de estos*”. *La Nación*, año 13, vol. 25, núm. 640, 1954, p. 18.
- Antígona. “Núcleo de Arte Teatral en Monterrey”. *La Nación*, año 13, vol. 25, núm. 643, 1954, p. 19.
- Antígona. Sin título. *La Nación*, año 13, vol. 25, núm. 647, 1954, p. 18.
- Antígona. “Graham Green [sic] / *Infamia*”. *La Nación*, año 13, vol. 25, núm. 651, 1954, p. 19.
- Antígona. “Concurso de provincias / Las tendencias del teatro”. *La Nación*, año 14, vol. 27, núm. 658, 1954, p. 19.
- Antígona. Sin título. *La Nación*, año 13, vol. 26, núm. 667, 1954, p. 20.
- Antígona. “Méritos desperdiciados”. *La Nación*, año 14, vol. 27, núm. 683, 1954, p. 17.
- Antígona. Sin título. *La Nación*, año 14, vol. 27, núm. 686, 1954, p. 19.
- Antígona. “*El macho*”. *La Nación*, año 14, vol. 27, núm. 692, 1955, p. 18.
- Antígona. Sin título. *La Nación*, año 14, vol. 27, núm. 697, 1955, p. 18.
- Antígona. “*La paz contigo*”. *La Nación*, año 14, vol. 28, núm. 705, 1955, p. 18.
- Antígona. Sin título. *La Nación*, año 14, vol. 28, núm. 725, 1955, p. 18.
- Antígona. “*Utopía*”. *La Nación*, año 15, vol. 29, núm. 734, 1955, p. 18.
- Antígona. “Libertad y bien humano”. *La Nación*, año 15, vol. 29, núm. 735, 1955, p. 22.
- Barajas Sánchez, Benjamín. *Los ocho poetas mexicanos: Su generación y su poética*. Universidad Nacional Autónoma de México. Tesis de Doctorado en Literatura Mexicana, 2005.
- Cano, Gabriela. “*Sobre cultura femenina de Rosario Castellanos*”. *Sobre cultura femenina*, de Rosario Castellanos. México: Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 32-33. Lecturas Mexicanas 139.
- Calderón, Germaine. *La obra poética de Rosario Castellanos*. Universidad Nacional Autónoma de México. Tesis de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, 1977, <https://hdl.handle.net/20.500.14330/TES01000134709>, consultado el 14 de febrero



de 2023.

- Calderón, Germaine. *El universo poético de Rosario Castellanos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.
- Carballido, Emilio. "La niña Chayo". *Homenaje Nacional*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Instituto Nacional de Bellas Artes, 1995, p. 29.
- Carballo, Emmanuel. "Rosario Castellanos". *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Secretaría de Educación Pública (Col. Lecturas mexicanas: 48); Ediciones del Ermitaño, 1986, pp. 519-533.
- Castellanos, Rosario. "El teatro griego I". *El Estudiante*, año 1, núm. 1, 22 de abril de 1942, pp. 4 y 7.
- Castellanos, Rosario. "El teatro griego II". *El Estudiante*, año 1, núm. 2, 5 de mayo de 1942, pp. 4 y 6.
- Castellanos, Rosario, *et al.* "Dichas y desdichas de Nicocles Méndez tragiburledia cinematográfica". *América*, núm. 65, 1951, pp. 161-316.
- Castellanos, Rosario. "La mujer ante los tiempos nuevos". *La Nación*, año 12, vol. 24, núm. 604, 1953, p. 2.
- Castellanos Rosario. "El llano en llamas de Juan Rulfo". *La Nación*, año 12, vol. 24, núm. 630, 1953, p. 16.
- Castellanos, Rosario. "Tres poemas inéditos". *La Nación*, año 13, vol. 26, núm. 662, 1954, p. 19.
- Castellanos, Rosario. "Soneto inédito". *La Nación*, año 14, vol. 27, núm. 693, 1955, p. 19.
- Castellanos, Rosario. "Dos sonetos". *Metáfora*, núm. 1, 1955, pp. 16 y 17.
- Castellanos, Rosario. "La marca". *La Nación*, año 14, vol. 28, núm. 715, 1956, p. 22.
- Castellanos, Rosario. "Petul en la escuela abierta". *Teatro Petul*. México: Instituto Nacional Indigenista, 1962, pp. 42-65.
- Castellanos, Rosario. "Una tentativa de autocrítica". *Juicios sumarios II*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 218-222. Biblioteca Joven.
- Castellanos, Rosario. "Obras de Emilio Carballido". *Juicios sumarios I*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 41-47. Biblioteca Joven.
- Castellanos, Rosario. "A puerta cerrada". *Mujer de palabras: Artículos rescatados de Rosario Castellanos*, compilado por Andrea Reyes. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004, pp. 51-52. Lecturas Mexicanas, cuarta serie.
- Castellanos, Rosario, y Raúl Ortiz y Ortiz. *Cartas encontradas (1966-1974)*. Prologado por Raúl Ortiz y Ortiz, editado por Alfonso D'Aquino. México: Fondo de Cultura Económica, 2022. Tezontle.
- Gil Iriarte, Ma. Luisa. "Balún Canán: la voz de una Antígona mexicana". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 27, 1998, pp. 297-310.

- Gómez Fuentes, Yolanda. *En el sur la marca de su mano: Los albores poéticos de Rosario Castellanos en la prensa de Chiapas*. Prologado por Vladimir González Roblero. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Dirección de Publicaciones, 2016, p. 29.
- González Osorio, Sergio Christian. *La tradición clásica en la poesía de Rosario Castellanos: Análisis de los mitos femeninos en "Lamentación de Dido" y "Testamento de Hécula"*. Universidad Nacional Autónoma de México. Tesis de Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas, 2012.
- Landeros, Carlos. "Con Rosario Castellanos". *Diorama de la cultura*, 26 de diciembre de 1965, p. 4.
- Lya, Engel. "Definición, carácter y función de la crítica teatral". *Punto de Partida*, núm. 32-33, 1972, pp. 15-19, <https://puntodepartida.unam.mx/images/stories/pdf/pp32-33/32-33-engel.pdf>, consultado el 14 de febrero de 2023.
- Maria y Campos, Armando de. "A propósito de la representación de *Cumbres borrascosas* en Bellas Artes". *Novedades*, 1946. *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1*, [https://criticateatral2021.org/html/resultado\\_bd.php?ID=539&BUSQ=cumbres%20borrascosas](https://criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?ID=539&BUSQ=cumbres%20borrascosas), consultado el 14 de febrero de 2023.
- Maria y Campos, Armando de. "Fin y remate del concurso de teatro provinciano aficionado. Estupor ante el estreno de *Botica Modelo*". *Novedades*, 1954. *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1*, [https://criticateatral2021.org/html/resultado\\_bd.php?pageNum\\_rs\\_busqueda\\_autor=2&ID=1096](https://criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?pageNum_rs_busqueda_autor=2&ID=1096), consultado el 14 de febrero de 2023.
- Maria y Campos, Armando de. "Estreno de *Cada quien su vida*, obra realista de Luis G. Basurto". *Novedades*, 1955. *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1*, [https://criticateatral2021.org/html/resultado\\_bd.php?pageNum\\_rs\\_busqueda\\_autor=2&ID=1185](https://criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?pageNum_rs_busqueda_autor=2&ID=1185), consultado el 14 de febrero de 2023.
- Maria y Campos, Armando de. *Veintiún años de crónica teatral en México*. Edición, introducción, notas e índice onomástico de Martha Julia Toriz Proenza. México: Instituto Nacional de Bellas Artes; Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral - Rodolfo Usigli, 1999.
- Mendoza, J. Fernando. "Cómo han cumplido su misión las revistas en 50 años de México...". *La Nación*, año 9, núm. 436, 1950, p.13.
- Moncada, Luis Mario. "Así pasan 100 años de teatro en México". *Paso de Gato*, núm. 14-15, 2004, pp. 56-57.
- Moncada, Luis Mario. *Así pasan... Efemérides teatrales 1900-2000*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Escenología, 2007.
- "Movimiento cultural: libros nuevos". *La Nación*, año 12, vol. 23, núm. 599, 1953, p. 23.

- Obregón, Rodolfo. "Apuntes para la historia de la crítica teatral en México". *El mundo de la crítica*, editado por Israel Franco. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral - Rodolfo Usigli, 2016. E-pub, <https://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/js-pui/handle/11271/968>, consultado el 14 de febrero de 2023.
- Ocampo, María Aurora. "Rosario Castellanos y la mujer mexicana". *La Palabra y el Hombre*, enero-junio de 1985, núm. 53-54, pp. 101-108, <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/2359/19855354P101.pdf?sequence=2&isAllowed=y>, consultado el 14 de febrero de 2023.
- Ocampo, María Aurora. "Treinta años sin Rosario Castellanos (1925-1974)". *Revista de la Universidad de México*, núm. 6, 2004, pp. 17-20.
- Ortiz Bullé Goyri, Alejandro. "Revistas teatrales mexicanas del siglo veinte: datos y referencias para su historia". *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 25, 2001, pp. 23-48, <http://hdl.handle.net/11191/2244>, consultado el 14 de febrero de 2023.
- Ortiz Bullé Goyri, Alejandro. "Pasado, presente y futuro de las revistas de teatro en México". *Repertorio: Revista de Teatro de la Universidad de Querétaro*, núm. 20, 1991, pp. 56-60.
- Pérez Mendoza, Jocelyn Mercedes. *La crítica teatral en México: El caso de Malkah Rabell*. Universidad Nacional Autónoma de México, tesina de Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, 2021, <https://hdl.handle.net/20.500.14330/TES01000812320> consultado el 14 de febrero de 2023.
- Rizo, Maricarmen. Entrevista personal. 6 de junio de 2022.
- Reed Torres, Luis, y María del Carmen Ruiz Castañeda. *El periodismo en México: 450 años de historia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / ENEP-Acatlán, 1980.
- Solórzano, Carlos. *Testimonios teatrales de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1973.

# 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.



## Muerte y vida en la dramaturgia de Emilio Carballido

Lisset Cárdenas Talamantes\*

\* Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México.  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3056-175X>  
*e-mail*: [lisset.cardenas@uacj.mx](mailto:lisset.cardenas@uacj.mx)

**Recibido:** 23 de agosto 2023

**Aceptado:** 29 de noviembre de 2023

**Doi:** 10.25009/it.v15i25.2762

## Muerte y vida en la dramaturgia de Emilio Carballido

### *Resumen*

El presente artículo examina los conceptos de la muerte y la vida que de forma complementaria que emergen de algunas obras de Emilio Carballido. Se discuten en particular los textos *La hebra de oro*, *El amor muerto*, *El glaciar* y *Difuntos de fin de siglo*, con el objetivo de evidenciar las alusiones que evocan costumbres de la época precolombina en torno a la relación entre la muerte y la vida, tomando en cuenta las ceremonias y festividades vinculadas con los rituales mortuorios.

*Palabras clave:* teatro mexicano; cosmovisión; texto dramático; ritual prehispánico; México.

## Death and Life in the Dramaturgy of Emilio Carballido

### *Abstract*

This article addresses how the complementary concepts of death and life emerge in some of Emilio Carballido's plays. We specifically discuss the dramatic texts *El amor muerto* (Dead Love), *El glaciar* (The Glacier), and *Difuntos de fin de siglo* (The End of Century Dead) to reveal the allusions that evoke pre-Columbian customs around the relationship between death and life, considering the ceremonies and festivities related to mortuary rituals.

*Keywords:* Mexican drama; worldview; dramatic text; pre-hispanic ritual; Mexico.

---

---

---

## Muerte y vida en la dramaturgia de Emilio Carballido

### La muerte prehispánica

**D**e acuerdo con el arqueólogo Eduardo Matos Moctezuma, “la base para entender el México prehispánico [es] el concepto de dualidad vida-muerte” (*La muerte al filo* 14). Esto es importante no sólo para la comprensión de las culturas antiguas, sino también para crear un examen en cuanto a nuestra percepción actual de la muerte. Al conocer la estructura y prácticas del pasado, se crea un panorama de crecimiento para el individuo contemporáneo desde la perspectiva cultural, social e individual, pues el entorno y la cotidianidad cobran un sentido mayor. Basta entender que la dualidad constituyente no es una contraposición de elementos, sino que, en este caso, la vida y la muerte se complementan, el sujeto cambia su forma de ver el mundo y se convierte en un individuo íntegro. Por ello, es primordial destacar el papel de este binomio existencial que ha creado una marca en México por generaciones y que, como se verá, también ha evolucionado. Cabe afirmar entonces que “la muerte –siendo un hecho social total– es un fenómeno que abraza realidades tanto religiosas y simbólicas como políticas y económicas” (Duchesne y Chacama 609). De ahí su importancia y el tipo de variaciones que ha sufrido la concepción de la muerte como hecho tanto existencial como material, los cuales siempre van unidos.

El carácter polisémico de la muerte y su acción simbólica –a través de los rituales– traslada su acción natural a una acción social, que permea el concepto cultural de salud y enfermedad y se fundamenta en la cosmogonía y cosmovisión particular de

cada grupo humano. Estos rituales marcan la conexión simbólica entre la muerte y la vida (Moreno 15).

Se trata, pues, de una concepción significativa que tiene consecuencias espirituales para el ser humano y se materializa en la acción ritual, cuyos resultados se relacionan directamente con los procesos biológicos que afectan en la vida social, es decir, según Matos Moctezuma, con “los conceptos de nacimiento y muerte, que en la humanidad prehispánica se dieron como unidad indisoluble y a su vez como causa-efecto uno del otro” (*La muerte al filo* 15). De manera que dicha relación se encuentra en todos los estratos de la existencia humana.

En este vínculo complementario de conceptos, el hecho de la resurrección es importante para mantener el ritmo y la armonía: “Los mexicas concebían la idea de la resurrección, gracias a ella se lograba dar continuidad al orden cósmico, el tipo de resurrección dependía de acuerdo con la manera de morir en cada persona, los cargos y atribuciones que se tenían en vida se transmigraban a la siguiente fase” (Haase Martínez 29). En la ideología prehispánica, la muerte es primordial por sobre la vida, puesto que era de mayor importancia la manera de morir, independientemente del modo de vida que se desarrollara; por otro lado, en la visión cristiana, la muerte constituye una pausa de la vida, y el ser es juzgado a partir de su estancia en la tierra. Los indígenas la concebían como un hecho cíclico que debía cumplirse de manera equitativa, en el que el destino de los vivos era el mismo que el de los muertos: “Es algo común que la sociedad de los muertos sea percibida como un reflejo de la de los vivos y se estima a menudo que la jerarquía social se refleja en la muerte y en el más allá” (Duchesne y Chacama 609). En otras palabras, las funciones que el individuo desempeñaba en la sociedad no cambiaban al momento de fallecer, pues los seres arrojados al mundo adquirirían un destino que dependía del día de su nacimiento, y con ello su manera de morir, lo cual también conllevaba al tipo de rituales y celebraciones que se le brindara.

La muerte para las culturas prehispánicas era la base de la vida humana; se practicaba “el sacrificio humano para perdurar la vida” (Matos, *La muerte al filo* 51). Se puede encontrar otro ejemplo de esta visión en la cultura maya dentro del *Rabinal Achí*, representación con un mensaje sobre el sacrificio como una cuestión de privilegio, pues gracias al ritual mortuorio el ser humano se conecta con la divinidad al servirle de ofrenda; por ello se presenta como un hecho metódico y primordial en la vida indígena.

Matos Moctezuma acude a Erich Fromm para asegurar que “matar en este sentido no es esencialmente amor a la muerte. Es afirmación y trascendencia de la vida en el nivel de la regresión más profunda” (Fromm citado en Matos, *La muerte al filo* 59). En los sacrificios se encuentra una “posibilidad de continuar a otra vida después de la muerte; se comprendía una dualidad entre el cuerpo y el alma en donde el cuerpo se perdía al morir y el alma era la que en esencia debía trascender” (Haase Martínez 19). Sin embargo, se sabe que el cuerpo

como materia no carecía de importancia, pues como se mencionó, era una parte primordial de los rituales funerarios gracias al cual la madre tierra era alimentada.

## La muerte en Carballido

Las relaciones duales de la existencia son parte de la tradición epistemológica que caracteriza a los mexicanos; aunque olvidadas, siguen fijas en el subconsciente del ser y determinan las formas de pensamiento actuales, de manera que nunca se rompe el vínculo entre el pasado y el presente. Así lo demuestra Emilio Carballido en algunos de sus textos dramáticos y una de las interpretaciones acerca de la metáfora principal de *La hebra de oro*, de acuerdo con Socorro Merlín: “Los poetas tanto prehispánicos como contemporáneos han sabido que la vida y la muerte está en nosotros y saben tirar de la hebra de oro para no perderse en lo inconmensurable del cosmos” (“Presencia de los rituales” 69).

Por su parte, Hugo Salcedo identifica cinco temáticas o trayectorias recurrentes en las obras breves del dramaturgo veracruzano, entre las que se encuentran la muerte, expresada “de manera festiva o como un asunto circunstancial o hasta trágico”, y el nacimiento a manera de “renacimiento corporal o anímico de los personajes” (222). Es así como el aspecto sobre la influencia prehispánica en el dramaturgo, a pesar de las breves menciones y la falta de dedicación hacia el tema, no ha pasado desapercibido: María Sten describe a Carballido como “un dramaturgo influido por las imágenes y los conceptos de la muerte –propios de la cultura prehispánica en la que la compleja visión del mundo, con sus no menos complejos dioses, ha mantenido su vigencia[–]” (119). Carballido es entonces un autor que contribuye a la vitalidad de las raíces mexicanas, pues actualiza de manera constante el pasado mediante sus obras desarrolladas en espacios actuales; pero ello es posible sólo si se lleva a cabo el pacto ficcional entre la acción y la recepción.

En su estudio “Presencia de los rituales antiguos en el teatro mexicano contemporáneo: los conjuros en *La hebra de oro* de Emilio Carballido”, Socorro Merlín está de acuerdo con Skinner, Dauster, Tovar y la crítica al calificar a *La hebra de oro* como una obra apocalíptica, caleidoscópica, empapada de fantasía y sueño; la describen como danza de la muerte con características realistas.

George O. Schanzer coloca tanto el auto sacramental como *La hebra de oro* dentro de “una serie de obras de autores conocidos –como Elena Garro, Álvaro Menén Desleal, José Jesús Martínez, Rafael Solana, etc.– [en las que] la acción se desarrolla entre muerte biológica de los protagonistas y la disposición definitiva en su destino, llámese o no ‘el juicio’” (5).

De acuerdo con Eugene Skinner “por medio de la muerte Carballido emplea elementos de las dos formas del ‘misterio’, por su valor emotivo y para reforzar su concepto del



ser humano” (38). Aunque el autor se refiere a *La zona intermedia: auto sacramental*, esto también aplica para *La hebra de oro*, no por su relación con los dos tipos tradicionales de auto a los que se refiere el crítico, sino por el vínculo entre la presencia y el hecho de la muerte con los valores emotivos y metafísicos del ser humano que se perciben en dichas obras.

“En diversas partes de Mesoamérica los muertos, muy especialmente los infantes, estaban vinculados con los cultos de fertilidad agrícola, con los ciclos agrícolas, las estaciones, el clima y con todo el entorno” (Murillo 228), del mismo modo que la resurrección de Silvestre en el bebé de Sibila constituye una referencia en cuanto a esta relación entre niñas, niños y fertilidad. En este sentido, Eugene Skinner clasifica *La hebra de oro* como “un ‘misterio’ que se arraiga en el mito vegetativo –ligado a los ciclos regeneradores de la Naturaleza– de la continua muerte y resurrección de la vida” (38).

En dicha obra, Leonor pide, para el ritual que ella misma organiza, “[...] un brasero encendido. [...] Y canela y azúcar, yerbabuena, copal, un poco de pelo de gata recién parida y dos telarañas en un papel rojo” (Carballido, *La hebra de oro* 39). Hay que recordar que en las fiestas y ritos funerarios de los antiguos:

Las ofrendas se acompañaban con aroma de las flores, inciensos, humo de tabaco, se obsequiaban las primicias de las cosechas y la sangre que reavivaba el fuego para que no cesara el curso del sol, la sucesión de la vida y de la muerte, creyendo tener de cierto modo el control del buen funcionamiento del mundo (Haase Martínez 29).

Entre los elementos para el conjuro se encuentran la presencia del fuego, yerbas y sustancias aromáticas, que funcionan como tributo, y el pelo de gato que, de alguna forma, por tratarse de la parte de un ser vivo, sustituiría la sangre. Simbólicamente, los elementos para el ritual son los mismos y la intención, equivalente. Gracias a estos componentes se crea un camino para el restablecimiento de la vida. En este caso, si no tiene el control del mundo en general, Leonor sí toma el control de la vida del nuevo Silvestre, quien, como se aludió más arriba, es símbolo de los rituales de renovación de la vida.

Una gran cantidad de los restos encontrados corresponden a muertes infantiles, “debido a enfermedades infecciosas, gastrointestinales y respiratorias, aunque algunos pudieron nacer con patologías que eran incompatibles con la vida” (Murillo 210), como las y los bebés de Sibila. Aquellos que morían a temprana edad o antes de nacer se iban a un lugar especial para los bebés difuntos, según Matos Moctezuma, quien retoma las palabras de fray Bernardino de Sahagún en su *Historia general de las cosas de la Nueva España*; se trata del también llamado Chihhuacuauhco, distintivo por contener un árbol nodriza:

... y el que moría muy niño y aún era una criatura que estaba en la cama se decía que no iba allá al mundo de los muertos, sólo iba allá al Xochatlapan. Dizque allí está erigido un árbol nodriza; maman de él los niños, bajo él están, haciendo ruido con sus bocas los niños, de sus bocas viene a estarse derramando la leche (citado en Matos, *La muerte al filo* 76).

De manera que las niñas y niños difuntos tenían la posibilidad de la reencarnación al conformar un grupo aparte de los y las adultas fallecidas, de ahí la fe de Leonor por reestablecer al pequeño Silvestre. Esto es importante, ya que, como se mencionó, tiene relación con los rituales agrarios que constituyen la actualización del mito del maíz sobre la creación del hombre. Además, no sólo concierne al surgimiento de vida y reencarnación de la muerte, sino también hacia una forma de resurrección del espíritu y toma de conciencia para el individuo, aspecto que es el ingrediente especial añadido por el dramaturgo veracruzano para la actualización de las prácticas antiguas a manera de representaciones teatrales.

Eugene Skinner menciona que la mayor parte de la obra, sobre todo en el acto segundo, aunado a la aparición del Hombre, “consta de un viaje fantástico a la realidad interior” (41). Es decir que con dichos componentes se percibe un llamado al subconsciente del público, lo cual incluye indicios sobre el mundo prehispánico mediante símbolos que el espectador debe descifrar: el ingrediente existencialista que se vislumbra en las obras de Carballido está fuertemente ligado al pasado precolombino. Las escenas sobre las regresiones que experimentan los personajes, dirigidas por el Hombre y su ayudante Mayala, indican un sentido de comprensión del presente a través del vínculo con el pasado mutuo, colectivo, cosmogónico. En este sentido, Skinner afirma que “con la existencia, las hebras del tiempo, lugar y materia el hombre crea su propia vida. La ‘hebra de oro’ es la ‘creación espiritual’ que nos liga con el prójimo y da sentido a nuestra vida” (42).

*El amor muerto* es la historia de Claudia, una joven que es buscada por su hermana Margarita después de su repentina huida. La mayor, acompañada por el prometido de la desaparecida, la encuentra en la vieja casa donde solían vivir. Tras persuadirla de volver con ellos para llevar a cabo la boda entre Claudia y el Joven, se percatan de que ella es un fantasma. Se representan situaciones como el incesto y la convivencia entre el universo de los vivos y de los muertos. Así, la trilogía dramática sugiere la presencia sobre los planos de la existencia: los binomios real/onírico y vida/muerte.<sup>1</sup> La situación representada es un ejemplo de los distintos matices que constituyen la percepción de dicho fenómeno, pues

---

<sup>1</sup> Por trilogía me refiero a *La hebra de oro*, *El amor muerto* y *El glaciar*, ya que las analizo en conjunto y pertenecen a un mismo volumen. No debe confundirse con aquella trilogía que conforman las dos últimas al lado de *La bodega* (que no posee estas características).

“la muerte puede ser a la vez negación y reconocimiento con lo cual se forma un sentido de relación inquebrantable entre la vida y la existencia” (Moreno 15). La negativa es el resultado del miedo infundido hacia el fin de la vida que conocemos, ya que para quienes no aceptan los códigos de ética y las premisas que dicta el cristianismo la muerte es un castigo, una forma de terror, por eso muchos seres humanos se oponen a pensar en el término de las personas allegadas o de sí mismos, como sucede con Margarita, quien en ningún momento acepta la posibilidad de muerte de Claudia; se tranquiliza con la idea de que sólo está perdida. Ella es la prueba de cómo las personas, de manera paradójica, son capaces de admitir la locura y la enfermedad antes que la muerte, pues no la perciben como estadio de cambio ni plenitud.

En el caso de las culturas precolombinas, la muerte era concebida como un hecho transitorio y la negación se manifestaba en forma de tristeza –para la cual se dedicaban rituales especiales, separados de los mortuorios– debido a la fugacidad de la vida en la tierra y, más que el miedo, representaba una angustia hacia lo desconocido. El tema ha sido objeto para la mayoría de las creaciones artísticas y literarias de la época, como las flores y cantos –directamente relacionadas con las formas y pensamientos sociales– que destacan la futilidad de la vida comparada con la muerte. Existe un deseo de permanencia continua hacia los seres, por eso son constantes y actuales las prácticas que simulan su regreso; se busca su recuerdo y la comprensión de lo que les depara. Así se puede constatar en *El amor muerto*:

Claudia: (*A él*) Mira lo que me ha hecho. (*Al joven*) ¿Con qué derecho? ¿Por qué? Cada fragmento que pierdo de mi cuerpo es un poco de amor que se nos va. ¡Déjanos! Vienes a destruir nuestro infeliz amor que se nos pudre entre los dedos [...]. Ustedes ya no importan. Esto es sueño que soñamos nosotros, pero se va volviendo cada vez más borroso. Nadie más tiene sitio en nuestro sueño (Carballido, *La hebra de oro* 125).

El amor se degrada junto a la vida como cualquier fenómeno natural, pero al igual que en el amor, es posible conservar la vida mediante el recuerdo y cuidado de los muertos. En todas las culturas, la construcción de la vida tras la muerte resulta un alivio contra el tormento sobre lo desconocido. El amor que muere es la vida que se va, con lo cual se crean nostalgias y melancolías; con la muerte, aumenta el aprecio por la naturaleza y el deseo de perdurar. Conservar el amor después de la muerte (y por la muerte) es demostrar amor hacia la vida, elementos que se condensan y trascienden sólo gracias a la literatura y a las artes para representar y resguardar todos estos elementos con los matices sensoriales que los constituyen.

Nadie puede evitar la naturaleza del estadio mortuario; el único intento de propagación de la existencia es a través de la memoria y la creación; no se puede sufrir por algo

tan común y vital como la muerte, sino aceptarla y alegrarse por la existencia, sea breve o no. Todo esto es parte del pensamiento heredado de los poetas prehispánicos que sigue permeando, si no de manera común en el pensamiento del mexicano, sí de forma simbólica y estética a través de las celebraciones para los muertos.

Desde la perspectiva cristiana, los fantasmas se conciben como almas en pena que al cometer un pecado son condenadas a vagar por la tierra –como en el caso de Claudia– por el incesto cometido con su padre y por la traición a su familia. En la cultura precolombina, esta idea tiene su raíz en el pensamiento de que los seres que no eran guiados ni sepultados de manera adecuada a sus virtudes, necesidades y formas de morir no podrían completar el camino hacia el lugar de los muertos, por ello se realizaban múltiples rituales, como se ha visto. La protagonista, al inicio de *El amor muerto*, comenta: “Antier me asomé a ver la fuente. Alguien había cortado flores. El agua está llena de flores. Me gustaría saber si están ahí todavía” (Carballido, *La hebra de oro* 114). Se sabe que en las prácticas cristianas primigenias para el tratamiento de los difuntos el espacio “se adornaba con guirnaldas y flores para simbolizar que el tránsito de la muerte se asemejaba a una primavera en la que se esperaba el fruto de los trabajos de la vida” (Lugo 78). Tanto antigua como actualmente, desde las prácticas prehispánicas hasta las cristianas, las velas y las flores son elementos importantes para el difunto, pues funcionan como ofrenda y como elementos de orientación para que logre recorrer el camino hacia el nuevo recinto, lo cual se conserva en el actual Día de Muertos. En *Conmemorantes*, obra en un acto parte de *D.F. 52 obras en un acto*, donde se evoca la tragedia del 68, Emilio Carballido presenta este tipo de elementos para recordar a quienes han fallecido: “[...] encienden sendas veladoras en el suelo, riegan flores amarillas. Única luz, las veladoras [...] Todos riegan flores y hojas” (471) Aquí se ve cómo el propio difunto, el Joven de Gris, confirma que la luz y las flores, el calor y las ofrendas ayudan a guiar y honrar las almas de los asesinados, a quienes los familiares recuerdan. Dice: “Las luces. La conmemoración. Venimos muchos a calentarnos en las luces. Te has de acordar, siempre fue friolento” (471).

Por otro lado, la disposición y presencia de objetos en las obras también son símbolos que sugieren las formas mortuorias. El pañuelo funciona como vínculo entre los vivos (Margarita y el Joven) y los muertos (Claudia y Él). El espacio puede contener la significación entre los dos límites de la existencia a los que me he referido, como aquí en *El amor muerto*: “Sala de una gran casa. Las paredes, sucias, con falsas columnas neoclásicas están en blanco y azul y recuerdan las de una iglesia o las de una cripta[...].” (Carballido, *La hebra de oro* 113). Una casa que parece cripta revela desde la estructura imaginaria la relación entre vida y muerte por excelencia; la casa abandonada es una imagen colectiva, un símbolo común en la convivencia entre muertos y vivos, sobre todo si se trata de una casa vieja, aspecto de convergencia de tiempos, espacios y niveles. En cuanto a los colores que

se indican, connotan y advierten, desde el inicio, la presencia de la muerte en la obra, pues cabe recordar que en los rituales antiguos el pigmento azul era uno de los más comunes, sobre todo para las personas sacrificadas y también como forma de tratamiento para quienes morían de alguna enfermedad vinculada con el agua:

Los individuos que morían tras padecer alguna patología relacionada con el agua eran preparados de una manera muy particular. Les introducían semillas de bledos en la boca, les aplicaban pigmento azul *sobre el rostro*, los ataviaban con papeles y en su mano les colocaban una vara, además los vestían con la indumentaria de Tláloc (Murrillo 215).

Es notable la presencia de todo tipo de recursos que aluden a la temática del binomio existencial con objetos, acciones y espacios simbólicos, pero también mediante los personajes, como una forma de resaltar dichas connotaciones, sobre todo a través de parejas entre vivos y muertos.

Para añadir una obra más con las características referidas, se encuentra *El glaciar*, que recrea la situación de una pareja anciana que ha vuelto a la región donde años atrás falleciera el exesposo de Amelia durante un accidente al escalar una montaña. Los habitantes del lugar logran el rescate del cadáver, que se halla muy bien conservado por la congelación durante todos esos años. Mientras Humberto está junto a un reportero que sigue el acontecimiento muy de cerca, Amelia se encuentra con la fantasmal figura de su antiguo esposo, con quien logra consumar el matrimonio y vivir la vida conyugal en un corto lapso que ocurre entre el sueño y la realidad. La cópula entre la mujer viva y el joven muerto –al contrario de la obra anteriormente analizada– recuerda imágenes sobre la danza de la muerte. Cuando Rubén y Amelia se enlazan:

[...]De los rincones salen los danzantes [...]. Las pieles de niño se levantan y empiezan a moverse. Son niños vivos ya, pero lentos y tristes. Como sonámbulos, torpemente, se unen a la danza. Las mujeres los enfloran y ellos juegan casi, sonríen, pero tropiezan siempre o quedan laxos, inmóviles, para luego seguir danzando. Después la música va apagándose (Carballido, *La hebra de oro* 141-142).

Se percibe la presencia de la vida, representada por Amelia, que es fecundada por la muerte, a la cual encarna Rubén. No obstante, desde otro punto de vista, Amelia, como señora mayor que se encuentra en la etapa de la vejez, juega un papel que simboliza la muerte embarazada, cuya imagen se refuerza en el final cuando hace alusión al término de la vida al tiempo que la gestación.

En otro punto de la escena aparece el siguiente diálogo en el que se refuerza la idea de conservación del cuerpo, por un lado, y el desarrollo del ser que muere a cada instante, por otro.

RUBÉN: Son pieles tuyas. Si ésta que aún tengo no se hubiera congelado, se habría consumido al fin y habría aparecido otra. Y otra debajo. Hasta una como ésa que tú usas, puesta directamente sobre los huesos.

AMELIA: ¡Tantas!

RUBÉN: Todas las que no usaste. Ese día cambiaste muy bruscamente porque al caer me llevé varias pieles tuyas conmigo (Carballido, *La hebra de oro* 141).

Con la afirmación de Rubén se alude a las etapas del crecimiento humano, cuyos estadios destacan a través de las distintas capas de piel hasta llegar a la vejez y con ello acercarse al final. Tras la muerte del marido joven, al no ocurrir unión sexual, el orden de la existencia se perturba y continúa de forma anómala, incompleta, de manera que todas las pieles que no usó son aquellas vivencias que no experimentó, como la tierra mal fecunda que se torna árida antes de germinar. La mención de estas capas de piel como vivencias durante periodos distintos del crecimiento recuerda una de las manifestaciones escultóricas más portentosas de los mexicas: la escultura en barro de nombre “Tres rostros”. Esta máscara azteca muestra las tres etapas de la vida. El rostro central simboliza el nacimiento (Martínez s/p). El segundo rostro, el del medio, es el más importante, ya que personifica la etapa adulta, cuando la persona alcanza su capacidad máxima y sucede la mayor parte de las experiencias de la vida. La última, la cara externa, representa el final de la vida terrenal.

Sobre el suceso descrito, es peculiar y característico que, como en muchas otras obras, el espectador dude de si los acontecimientos ocurrieron en la realidad del drama o si fueron producto de un onirismo individual de las y los personajes; lo seguro es que, a partir de ese reencuentro, Amelia, a pesar de sus años, experimenta un renacimiento del espíritu, pues con la debida sepultura del cadáver da fin a una etapa y el fluir de su vida puede seguir de manera natural.

Acerca de lo que se ha estudiado sobre *Difuntos de fin de siglo* y su relación con la cosmovisión precolombina, Socorro Merlín menciona una constante, de carácter muy mexicano, en el acervo temático de Carballido: la vida y la muerte, presentes como objetivo central en obras como *Vestíbulo* y *Difuntos de fin de siglo*. Respecto a esta dualidad existencial, la investigadora recuerda: “Él solía decir que nosotros no sabemos bien a bien si estamos viviendo o estamos muriendo. La vida que lleva consigo la muerte –cara a los mexicanos– la trata Carballido en varias ocasiones, en donde la vida y la muerte se superponen o complementan [...] y el tiempo tiene otra medida a la normal” (Merlín “Emilio Carballido, dramaturgo” 49). Dicha temática tiene relación directa con la mezcla –una vez más– de tiempos y niveles, re-

curso muy característico del autor; así, el dramaturgo permite vislumbrar dos momentos de México: Tenochtitlán y la contemporánea Ciudad de México. Por su parte, Hugo Salcedo refuerza esta perspectiva sobre la dramaturgia carballidiana cuando expresa lo siguiente acerca de los textos contenidos en *D.F. 52 obras en un acto* entre ellas la que aquí respecta:

como una obra monumental [...] comparable sólo a las paredes prehispánicas de Cacaxtla por la gallardía y el colorido triunfo de sus guerreros revestidos con lanzas y cuchillos de obsidiana, donde el jaguar y las pinturas alusivas a la fertilidad de la tierra, el agua o la muerte son motivos cosmogónicos fundidos en una extraordinaria creación pictórica y de gran riqueza estética y heroica [...] donde se conjugan capítulos importantes de la nación azteca mediante una técnica de composición insuperable (220).

La presencia de lo prehispánico en Carballido se muestra con una fuerza tal que se despliega y manifiesta a través de los distintos niveles artísticos, en un entramado de composiciones que integran la cosmovisión antigua esbozada en los dramas.

*Difuntos de fin de siglo* tiene lugar el día 2 de noviembre de 1999, con motivo de la celebración del Día de Muertos que actualmente se conoce: en ella “se mezclan los muertos con los vivos evocando un juego de luces y sombras que se asocia con la fiesta tradicional que se celebra ese día” (Rizk 52). Se sabe que una de las cualidades de esta fecha es la celebración por el regreso de los muertos al mundo de los vivos, por lo que esta obra como representación del Día de Muertos refleja una convergencia de tiempos –al presentar personajes de distintas épocas– y de espacios respecto a la vida y la muerte.

El cristianismo integró la celebración, llevada a cabo desde el pasado mexicano, con la propia, referente al día de los fieles difuntos, cuya fecha es la representada por Carballido en este drama. Así, “el 1 y 2 de noviembre de alguna manera sirvieron para recordar a los ancestros lejanos y cercanos, como para pedir perdón por los pecados, haciendo una reflexión sobre la fragilidad de la vida y la esperanza de resucitar” (Malvido 49). La esencia y la intención de la fiesta se redujeron con el cristianismo y se introdujo el pecado al tiempo que el perdón; no obstante, el germen sigue ahí: la armonía entre muertos y vivos, muy a pesar del miedo que surgió en torno a la posibilidad del castigo eterno después de la muerte para quienes no aceptaran la redención de Cristo.

Tanto en la celebración actual como en los ritos mortuorios prehispánicos de los cuales proviene, se realiza un pacto entre la comunidad para lograr la convivencia entre ambos planos.

La decisión de lo sagrado se apoya en el imaginario colectivo y con ello, se resuelve socialmente la dicotomía entre la vida y la muerte reviviéndose al muerto y proveyéndo-

le comportamientos diferentes en cada etapa de su estado como cadáver, permitiendo finalmente que se incorpore el difunto al plano social mediante un reconocimiento cultural en términos de actitud social frente a la muerte (Moreno 17).

Es decir que existe una forma de revitalización de los muertos a través del ritual.

[...] en la tradición incaica cada momia mantenía sus deudos, esposas, servidores y posesiones [...] En las fiestas principales cada uno de estos “bultos” (como los llamaban los españoles) vestido de gala y acompañado por un formidable cortejo “asistía y “participaba” junto con el resto de los nobles (vivos y muertos). Su presencia garantizaba la continuidad de sus privilegios y los de su familia (Millones 342).

Si los vivos conviven con los muertos de manera simbólica en el ámbito real, en la obra de Carballido lo hacen de modo literal en la realidad que condensa el tiempo, el espacio, lo físico y lo espiritual; tal es el caso de Caballero en el drama *Difuntos de fin de siglo*, a través del cual no sólo se resguarda la tradición y se refuerza la presencia de las virtudes primeras, sino que proporciona un conocimiento acerca de la muerte a las personas vivas, como la Dama, por medio de la convivencia. Esto es evidente en el siguiente diálogo:

CABALLERO: Mire, verá: me dejaron en mi nicho en una paz muy notable, muy... (*Calla.*)

DAMA: ¿Celestial?

CABALLERO: Digamos... pacífica.

DAMA: (*Perpleja.*) Aaah.

CABALLERO: Luego empecé a oír flautitas medio raras y... sonajas. Y pensé: qué curiosa música tocan los ángeles. Y era cada vez más fuerte... Ay, Doloritas, y que llega... Hasta pena me da contarle: un tremendo esqueleto, muy mandón, lleno de obsidias. Casi me mata del susto. Digo, me mata por segunda vez. Y llega rodeado de indios, muy igualados, todos bailando. ¡Era Tezcatlipoca!

DAMA: ¿Tezca... plo... toca?

CABALLERO: El Señor de Allá Abajo (Carballido, *D.F. 52 obras* 641).

Se percibe el alejamiento de la ideología cristiana, contraria a la visión escatológica entre ambas partes. Y esto es un llamado también al espectador, puesto que el dramaturgo invita a recordar sus ideas de origen, evidenciando que su fin será en las regiones subterráneas, pues lo cristiano no es suyo sino una imposición. En pocas palabras, se trata de un fin muy prehispánico: Carballido descarta la posibilidad del cielo cristiano después de la muerte,



para afirmar que el viaje *post mortem* inicia en los caminos del inframundo indígena.

Como se aprecia, existe una conexión entre los acontecimientos que cuenta el Caballero y las prácticas indígenas, pues según el relato de Durán que cita Matos Moctezuma:

Luego que ponían esta comida tomaban el tambor los cantores y empezaban a cantar cantares de luto y de la suciedad quel luto y lágrimas traen consigo, y trayan los cantores vestidos unas mantas muy sucias y manchadas y unas cintas de cuero atadas a las caueças, muy llenas de mugre; llamauan a este cando tzocuicatl (Durán citado en Matos, *La muerte al filo* 70).

De tal modo, gracias a la anécdota, tanto la Dama como los receptores se dan cuenta de que todas las prácticas mortuorias son efectivas, pues conllevan a la alegría y la vitalidad en sincronía con la naturaleza. En cuanto al tratamiento de los muertos, con el relato del Caballero cuando describe su muerte, ya en el nicho, como algo muy celestial, se reafirma la intención de los rituales para traerles paz. Aquí nuevamente se ve la separación entre lo cristiano y lo prehispánico con la diferencia entre los adjetivos “celestial” y “pacífico” de los hechos, pues cabe recordar que antes de la conquista el sitio mortuario era un lugar de reposo y plenitud. Siguiendo el diálogo de la Dama y el Caballero, se advierte, además de la diferencia espacial que ya se mencionó, el contraste cultural respecto a la visión de la muerte. Para la Dama, una mujer viva y con influencia cristiana, lo que le cuenta el Caballero le parece desconcertante y aterrador. En cambio, el Caballero, quien regresa a la raíz y acepta su morada en el inframundo, se siente ofendido ante el desprecio de su oyente.

DAMA: ¡En ese infierno!

CABALLERO: (*Ofendido.*) ¡Oiga, tampoco! Sepa que es un paraíso. Nomás que uno espera... uno espera algo de otro modo. Hay pulque y... seguido bailamos, con sonajas... (*Hace unos pasitos de conchero.*) (Carballido, *D.F. 52 obras* 641).

Esto rememora las múltiples fiestas celebradas antiguamente en honor a quienes han muerto, cuyas características eran la presencia de comida y bebida para el disfrute de vivos y difuntos. En la mayoría de los festejos de estas culturas, las ofrendas a base de comida y pulque eran comunes, por ejemplo, en la fiesta grande de los muertos (Matos, *La muerte al filo* 86).

Así pues, una de las grandes aportaciones que realiza Carballido es el tratamiento de la muerte a través de distintas épocas, pero también de diversas expresiones artísticas. José Guadalupe Posada se distingue como una de las mayores influencias para ello en esta obra

en un acto: “Entra un difunto muy fin de siglo XIX, como de Posada, con una dama que no es la Calavera Catrina famosa ni se le parece, pero es catrina y es calavera” (Carballido, *D.F. 52 obras* 640). Es posible que el espectador experimente el panorama de evolución sobre la percepción misma de la muerte y reaccione ante la pérdida de sus propias creencias. Esto no significa que se debe descartar todo el sincretismo que constituye la mexicanidad, sino que existe el mensaje de no despreciar el origen y apreciar las costumbres que, contrarias a otras culturas, tienen mucha raíz.

Se ha visto que las obras de Carballido, aunque de forma dispersa, contienen elementos que el receptor debe utilizar en forma de revelación como evocadores del pasado por medio de los diálogos y acciones, así como decorados, movimientos y vestuario. Aún en la actualidad existen comunidades cuya mentalidad es muy cercana a la prehispánica y que gracias a ciertas costumbres siguen alimentando y resguardando esta cosmovisión acerca de la vida y la muerte: “En grupos indígenas actuales existe la costumbre de que los rituales de iniciación o de tránsito están precedidos de una muerte ‘ritual’, simbólica, en la que el personaje va a renacer con un nuevo estado” (Matos, “Tlaltecuhli, señor de la tierra” 32).

Se sabe que la idea, recepción y tratamiento de la muerte ha evolucionado a lo largo del tiempo. Las manifestaciones de su transformación se evidencian en diversos ámbitos artísticos como en la música, la pintura y la literatura:

El simbolismo de la muerte en México alcanza dilatados niveles de complejidad porque funciona con un sentido paradigmático; integra aluviones culturales de raíz milenaria y diversa procedencia. En el transcurso de más de cuatro centurias las cosmovisiones indias se transformaron al enfrentar el proceso colonial (Báez-Jorge 76).

Aunque después de la colonia el destino con relación a la muerte cambió –y, por tanto, la percepción del fenómeno–, en los rituales que persistieron aún se presenta la metaforización de ésta sin desligarla de su cualidad jocosa: burlarse y alegrarse de la muerte y con la muerte sigue siendo un rasgo característico en la actualidad mexicana.

Los conquistadores de hombres y espíritus (espada y cruz) trasladaron a la Nueva España su concepción de la muerte. Implantaron la festividad del Día de Muertos (o Fieles Difuntos) de origen monástico que, a partir del siglo XI, la cristianidad celebra el 2 de noviembre para propiciar el “eterno descanso de todas las almas”. Esta fecha se vincula al Día de Todos los Santos, que en la víspera recuerda a las legiones de “Santos Mártires” (canonizados o no) que integran la nómina del sacerdotil católico (Báez-Jorge 80).

Desde la figura sagrada, multiforme y un tanto monstruosa precolombina, pasando por la temible y terrible muerte del infierno cristiano, hasta llegar a la portentosa y bella Catrina: “La diosa de la muerte presentada en el siglo xx por Posada es una exquisita dama que por su elegancia y finura dista mucho de las representaciones de la muerte en las esculturas y los códices prehispánicos” (Sten 119). Aceptada o no, la muerte forma parte de la humanidad; ya sea que se perciba desde el punto de vista biológico, simbólico o ideológico, el ser humano no se aparta de ella: “la vida moderna aporta un sentido de muerte que se aleja completamente del designio del orden natural despojando a la muerte del carácter simbólico y ritual, llevándola al plano cotidiano e incidiendo en un desprendimiento del verdadero valor de la vida con respecto a la muerte” (Moreno 23). Con todo, en algunas comunidades indígenas, por ejemplo, de Oaxaca, Puebla y Tlaxcala, aún persiste esta visión ritual de la muerte:

En las comunidades nahuas de Tlaxcala y entre los totonacas de Puebla se forman caminos de flores de cempasúchil para “guiar a las ánimas” en su viaje hacia las casas. Los zapotecas de la Sierra de Oaxaca piensan que en las ruinas de Mitla viven las almas de sus antepasados y que desde ahí se desplazan a visitar a sus familiares (Báez-Jorge 87).

Se puede concluir que la concepción del teatro vinculada con el rito se amplía en cuanto a su naturaleza y desarrollo: “El juego, el ritual, la fiesta, el cine, el protocolo, etc., son y no son fenómenos teatrales” (Tordera 159); hasta el momento en que se incorpora en el drama estructural, simbólica, temática o metafóricamente, el rito se vuelve teatro. De manera que el ritual es teatro en tanto su forma, modo de realización y contexto, no por la intención específica con la cual se realice.

La fiesta y los ritos funerarios precolombinos evocados por Emilio Carballido son referentes simbólicos que permiten la alusión del pasado indígena, de manera que teatro y rito se nutren alternativamente. El estudio de los ritos habilita la penetración en uno de los ámbitos constitutivos del teatro carballidiano, pues el hecho teatral (primero en su germen textual, para después florecer en representación) favorece la comprensión de la cultura propia al dilucidar el presente luego de la excavación en el pasado a través de significaciones que armonizan en una convergencia de temporalidades.

En otras palabras, en los textos dramáticos de Emilio Carballido figuran las distintas prácticas y costumbres acerca de la muerte y su relación directa con los rituales, como se ha examinado. La muerte vive aún, nos dice Carballido, a través de sus textos dramáticos que, bajo la mirada de una semiótica teatral evocadora, en conjunto con las comunidades actuales guardianas de la cosmovisión originaria en torno a la muerte, sugieren al espectador que ella es como una madre, proveedora de la vida.

## Fuentes consultadas

- Báez-Jorge, Félix. "Simbólica mexicana de la muerte (A propósito de la gráfica de José Guadalupe Posada)". *La Palabra y el Hombre*, núm. 92, 1994, pp. 75-100.
- Carballido, Emilio. *La hebra de oro: Auto sacramental en tres jornadas*. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1957.
- Carballido, Emilio. *D.F. 52 obras en un acto*, 2.a reimpresión. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Duchesne, Frédéric y Juan Chacama. "Torres funerarias prehispánicas de los Andes centro-sur: muerte, ocupación del espacio y organización social. Estudio comparativo: Coporaque, Cañón del Colca (Perú), Chapiquiña, Precordillera de Arica (Chile)". *Chungara: Revista de Antropología Chilena*, vol. 44, núm. 4, 2012, pp. 605-619.
- Haase Martínez, Cristina Ivette. *La muerte y los mexicas*. 2013. Tesina de diplomado en tanatología, Asociación Mexicana de Educación Continua y a Distancia, <https://www.tanatologia-amtac.com/descargas/tesinas/103%20La%20muerte.pdf>. Consultado en agosto del 2016.
- Lugo Olín, María Concepción. "Rituales católicos del cuerpo para salvar el alma". *Patrimonio Cultural y Turismo. Cuaderno 16: Catálogo de recursos gastronómicos en México*, vol. 16, 2006, pp. 69-79, <https://www.cultura.gob.mx/turismocultural/cuadernos/pdf16/articulo5.pdf>, consultado en agosto del 2016.
- Malvido, Elsa. "La festividad de Todos los Santos, Fieles Difuntos y su altar de muertos en México, patrimonio 'intangible' de la humanidad". *Patrimonio Cultural y Turismo. Cuaderno 16: Catálogo de recursos gastronómicos en México*, vol. 16, 2006, pp. 41-55, <https://www.cultura.gob.mx/turismocultural/cuadernos/pdf16/articulo3.pdf>, consultado en agosto del 2016.
- Martínez, Paloma. "Aztecas en Montreal". *Radio Canadá International*, 10 de julio de 2015, <https://www.rcinet.ca/es/2015/07/10/aztecas-en-montreal/>, consultado en agosto del 2016.
- Matos Moctezuma, Eduardo. *La muerte al filo de obsidiana*, 4.a edición. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Matos Moctezuma, Eduardo. "Tlaltecuhтли, señor de la tierra". *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 27, 1997, pp. 15-40, <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/154987>, consultado en agosto del 2016.
- Merlín, Socorro. "Presencia de los rituales antiguos en el teatro mexicano contemporáneo: los conjuros en *La hebra de oro* de Emilio Carballido". *Latin American Theatre Review*, vol. 38, núm. 1, 2004, pp. 61-72.
- Merlín, Socorro. "Emilio Carballido dramaturgo, maestro y promotor de teatro". *La estética*

- en la dramaturgia de Emilio Carballido*, Mexicali, Universidad Autónoma de Baja California, 2009, pp. 35-55.
- Millones, Luis. "La muerte como espectáculo". *Desde el exterior: El Perú y sus estudiosos*, editado por Luis Millones y Takahiro Kato. Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales, 2006, pp. 341-356.
- Moreno González, Leonardo. "Una aproximación a la sociología religiosa de la cultura prehispánica Guane: muerte y prácticas funerarias". *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, vol. 17, núm. 1, 2012, pp. 13-25.
- Murillo Rodríguez, Silvia. "El tratamiento mortuorio del cuerpo humano en las antiguas poblaciones mexicanas". *Journal of the Institute of Iberoamerican Studies*, vol. 15, núm. 2, 2013, pp. 207-231.
- Rizk, Beatriz. "DF: el mural ciudadano de Emilio Carballido". *Latin American Theatre Review*, vol. 44, núm. 1, 2010, pp. 49-59.
- Salcedo, Hugo. "Coordenadas para una ubicación de la obra de Emilio Carballido: de la escritura a la promoción, de la novela al drama, de breves a extensos formatos". *Revista Iberoamericana*, vol. 21, núm. 2, 2010, pp. 207-225.
- Schanzer, George. "El teatro hispanoamericano de post mortem". *Latin American Theatre Review*, vol. 7, 1974, pp. 5-16.
- Skinner, Eugene. "Carballido: temática y forma en tres autos". *Latin American Theatre Review*, vol. 3, núm. 1, 1969, pp. 37-47.
- Sten, María. "Encuentro con Medusa". *Cuando Orestes muere en Veracruz*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 113-125.
- Tordera Sáez, Antonio. "Teoría y técnica del análisis teatral". *Elementos para una semiótica del texto artístico: (poesía, narrativa, teatro, cine)*, editado por Jenaro Talens et al. Madrid, Cátedra, 1988, pp. 155-99.

# 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](mailto: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*. Afirmo 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 identidad<sup>1</sup> 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;<sup>2</sup> 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

---

<sup>1</sup> 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).

<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> 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,<sup>4</sup> 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).

---

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

<sup>4</sup> 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/pdg\\_14y15](https://issuu.com/galdiyu/docs/pdg_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](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](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](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](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.



# 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.

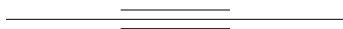
*Palabras clave:* público; antropocósmico; oprimido; comunitario; Xalapa.

## 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,<sup>1</sup> para conocer las reacciones que el espectáculo provoca en sus rostros y cuerpos. Se da un paso más adelante con aquellas charlas de tertu-

---

<sup>1</sup> 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, aquéllas que encuentra desde sus escritos de juventud,<sup>2</sup> 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

---

<sup>2</sup> 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 teatrista 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.<sup>3</sup> 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-

---

<sup>3</sup> 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”.<sup>4</sup> 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).

---

<sup>4</sup> 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 par 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 setenta<sup>5</sup> y que decanta en actualizaciones como la que Ticio Escobar expresa de modo clarificador desde su estudio del arte popular:

---

<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup>

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 Johanssen Rojas. México: Colofón, 2006.

---

<sup>6</sup> 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.<sup>a</sup> 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](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.

# 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.



## Educación Somática y experiencia creativa. El títere de Moshé Feldenkrais

Sylvia Macías Ordóñez\*

Rayénari Martínez Contreras\*\*

\* Investigadora y creadora escénica independiente,  
México.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-0962-483X>

*e-mail*: [gylanikworks@gmail.com](mailto:gylanikworks@gmail.com)

\*\* Artista independiente, México.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-7492-1514>

*e-mail*: [ray\\_martinezc@hotmail.com](mailto:ray_martinezc@hotmail.com)

**Recibido:** 23 de agosto 2023

**Aceptado:** 29 de noviembre de 2023

**Doi:** 10.25009/it.v15i25.2765

## **Educación Somática y experiencia creativa. El títere de Moshé Feldenkrais**

### *Resumen*

El ensayo esboza los rasgos más relevantes de la vida de Moshé Feldenkrais para explicar, a partir de un contexto histórico y biográfico, en qué consiste su legado, cómo se inscribe dentro del campo de la Educación Somática y cómo se ha relacionado con las artes escénicas. En la segunda parte, nos centramos en el trabajo con títeres de la compañía Teatro Rodante; en específico, en el títere que representa al creador del Método Feldenkrais. Abordamos el proceso creativo de esta obra en pequeño formato, así como su difusión videográfica, el significado que tiene este producto artístico para la comunidad de practicantes de dicho método en México y más allá, así como su valor como medio de divulgación entre el público en general.

*Palabras clave:* autoconciencia; sí mismo; pelvis; títeres; México.

## **Somatic Education and creative experience. The case of Moshe Feldenkrais' puppet**

### *Abstract*

The essay outlines relevant features of Moshe Feldenkrais' life in order to discuss his legacy within the field of Somatic Education, and how it relates to the performing arts. Focusing on the puppet work of the Teatro Rodante company, we describe a small-format piece in which the main character is the creator of the Feldenkrais Method. We discuss the relevance of this case study for the community of Feldenkrais practitioners in Mexico and elsewhere, and its value as a way of reaching a wider audience by means of a video broadcast.

*Keywords:* awareness; self; pelvis; puppets; Mexico.

## Educación Somática y experiencia creativa. El títere de Moshé Feldenkrais

### Introducción

**E**s muy común que, cuando a los practicantes del Método Feldenkrais se nos interroga sobre en qué consiste, se nos dificulte responder de forma básica y sucinta. Con frecuencia, nos parece indispensable hablar de su creador y de su contexto de vida, e incluso recurrir a la “vía negativa”, aclarando lo que no es, en aras de lograr una aproximación a lo que sí es.

No obstante que practicarle es la única forma de comprender su extensión y complejidad, no cejamos en el empeño e iniciamos el presente trabajo justamente con una exposición biográfica. Con ella pretendemos dar cuenta de cómo Moshé Feldenkrais elaboró su metodología a partir del medio multicultural e interdisciplinario en el que se desarrolló.

Tras bosquejar un marco conceptual que ubica dicha metodología en un campo teórico y disciplinar concreto, pasamos a describir su utilidad para las artes escénicas, específicamente enfocada en un estudio de caso. Se trata de la compañía Teatro Rodante de Colima, en especial el trabajo realizado por encargo de un títere, que hemos intentado analizar. Esto resulta de gran provecho para el presente artículo, puesto que se trata precisamente de un títere que representa a Moshé Feldenkrais. Abordamos, entonces, la actividad de un grupo teatral que recurrió a dicho método como medio de preparación física y de animación del títere, al tiempo que desarrolló, junto con la persona que financió y comisionó el proyecto, una muy interesante pesquisa de carácter artístico y pedagógico hasta conseguir su objetivo de llegar a ver, por espacio de siete minutos, las ideas de este gran maestro sobre el escenario y en acción.



## ¿Quién fue el doctor Feldenkrais?, ¿en qué consisten su legado y metodología?

Moshé Pinchas Feldenkrais nació en mayo de 1904, en una pequeña ciudad al noroeste de lo que hoy día es Ucrania, en el seno de una familia y comunidad judías. Para el día de su muerte, en julio de 1984, había ayudado a cambiar la vida de muchas personas con el diseño de un método que estudia el aprendizaje del ser humano a partir de la experiencia motriz y que hoy día lleva su nombre: el Método Feldenkrais.

A quienes hemos tenido contacto con el legado de este extraordinario personaje, considerado como “uno de los pensadores más originales e integradores del siglo xx” (Zemach-Bersin 11), nos resulta casi inevitable relacionar su desarrollo personal e intelectual con los desafíos del contexto histórico en que le tocó vivir: dos guerras mundiales, deportaciones y desplazamientos, la creación del Estado de Israel, nuevas configuraciones geopolíticas y la llamada Guerra Fría, así como la emergencia de nuevos modos de pensar con respecto a estas experiencias humanas.

Cuando Moshé Feldenkrais tenía alrededor de 12 años, ya había cambiado de nacionalidad tres veces, y había viajado en una caravana desde su lugar de origen hasta lo que era territorio palestino. Más adelante, se trasladó a Francia para realizar sus estudios en física e ingeniería mecánica. Ahí, participó en las investigaciones nucleares de la familia Curie y, al estallar la Segunda Guerra Mundial, huyó a Inglaterra, en donde trabajó en investigaciones sobre sistemas antisubmarinos en Escocia.

En esta etapa de su vida, un problema físico personal –las secuelas de una lesión de rodilla que sufrió a los casi 30 años y que, según se dice, se convirtió en una patente dificultad para caminar sobre las plataformas navales– motivaría el inicio de una investigación enfocada en sus propios procesos de aprendizaje y el manejo de sí mismo, que al tiempo iba organizando junto con su acervo cultural y científico. Ante esta circunstancia, procedió de una manera que lo caracterizó siempre: dirigiendo su privilegiada inteligencia y capacidad de observación hacia la búsqueda de la acción más eficiente en una situación concreta.

En 1949 publicó *Body and Mature Behaviour: A Study of Anxiety, Gravitation and Learning*,<sup>1</sup> obra con la que comienza a divulgar sus ideas sobre el aprendizaje, el comportamiento de los seres humanos y la relación entre el grado de madurez de una persona y su movimiento. Para ello, recurre a los descubrimientos de importantes científicos y pensadores de su época, formando parte de los primeros investigadores provenientes de su contexto epistémico en abordar las posibilidades y los patrones de comportamiento humano

---

<sup>1</sup> Libro aún no editado en español.

en su relación con el movimiento. Hoy día, sus conocimientos han beneficiado múltiples prácticas profesionales en diversos ámbitos que van desde la medicina y la rehabilitación, hasta las artes y el deporte.

Por otra parte, durante su estancia en Europa se interesó también por el trabajo de Matthias Alexander, Heinrich Jacoby y Elsa Gindler (Zemach-Bersin 11), entre otros. Estos investigadores buscaban desarrollar las cualidades sensoriales del ser humano, investigando y proponiendo prácticas no violentas ni invasivas que ayudaran a las personas a conocerse a sí mismas y mejorar su calidad de vida. Feldenkrais pudo compartir con ellos la investigación que llevaba a cabo a partir de sus propios procesos de aprendizaje y que le estaba permitiendo recuperar la movilidad de su rodilla, a la par que ampliaba su comprensión de los factores mecánicos y neuromusculares implicados en el movimiento de su cuerpo.<sup>2</sup>

### *La educación Somática*

La búsqueda y los hallazgos de Feldenkrais no fueron un caso aislado en su tiempo. Su método hoy se encuentra comprendido dentro de las prácticas que Thomas Hanna agrupó alrededor de 1970 en el campo de la Somática y que definió como “el arte y la ciencia de los procesos de interacción sinérgica o concurrente entre la conciencia, el funcionamiento biológico y el ambiente” (Hanna citado en Joly 15). Hasta la fecha se siguen creando y desarrollando múltiples metodologías de observación de la persona y su cualidad de *ser* corporizado.<sup>3</sup> Estas prácticas indagan en el movimiento y las sensaciones con el fin de reconectar con un estado primigenio de organización efectiva que nos permita responder de la mejor manera a las necesidades que tenemos como seres humanos.

En *Educación Somática: reflexiones sobre la práctica de la conciencia del cuerpo en movimiento*, Yvan Joly distingue, dentro del campo disciplinario de la Somática, una gran variedad de fines y formas en los distintos enfoques que la integran (29). Señala que en estas prácticas también pueden estar incluidas artes marciales y disciplinas psicocorporales de tradición oriental, así como algunas técnicas escénicas contemporáneas. Joly identifica,

---

<sup>2</sup> Este proceso le llevó a formular el concepto *aprendizaje orgánico* que se caracteriza por basarse en el desarrollo individual, guiarse primordialmente por la sensación y organizarse desde la acción, relacionando la experiencia, la orientación y la capacidad de construir nuevas formas de acción (Feldenkrais, *La dificultad* 42-46).

<sup>3</sup> *Embodied*. “Corporizado” o “corpóreo”, como lo traduce Carlos Gardini en la edición en español del libro *The Embodied Mind [De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana]* de Francisco Varela. Se refiere a lo que sucede “en y desde el cuerpo como vivencia sensorial y reflexiva” (Varela 52).

además, dentro de la amplitud de este ámbito, los métodos de Educación Somática como aquellos que se enfocan en el “proceso de aprendizaje del cuerpo capaz de sentirse y organizarse a sí mismo” (17). Dicha corriente de pensamiento se ha desarrollado a partir de la aplicación de conocimiento científico específico (como por ejemplo la física, la biomecánica y las neurociencias) para la realización de prácticas concretas en las que resulta esencial la atención dirigida a la acción del cuerpo en el espacio, y que permiten relacionar ese conocimiento con diversos aspectos de la vida cotidiana.<sup>4</sup>

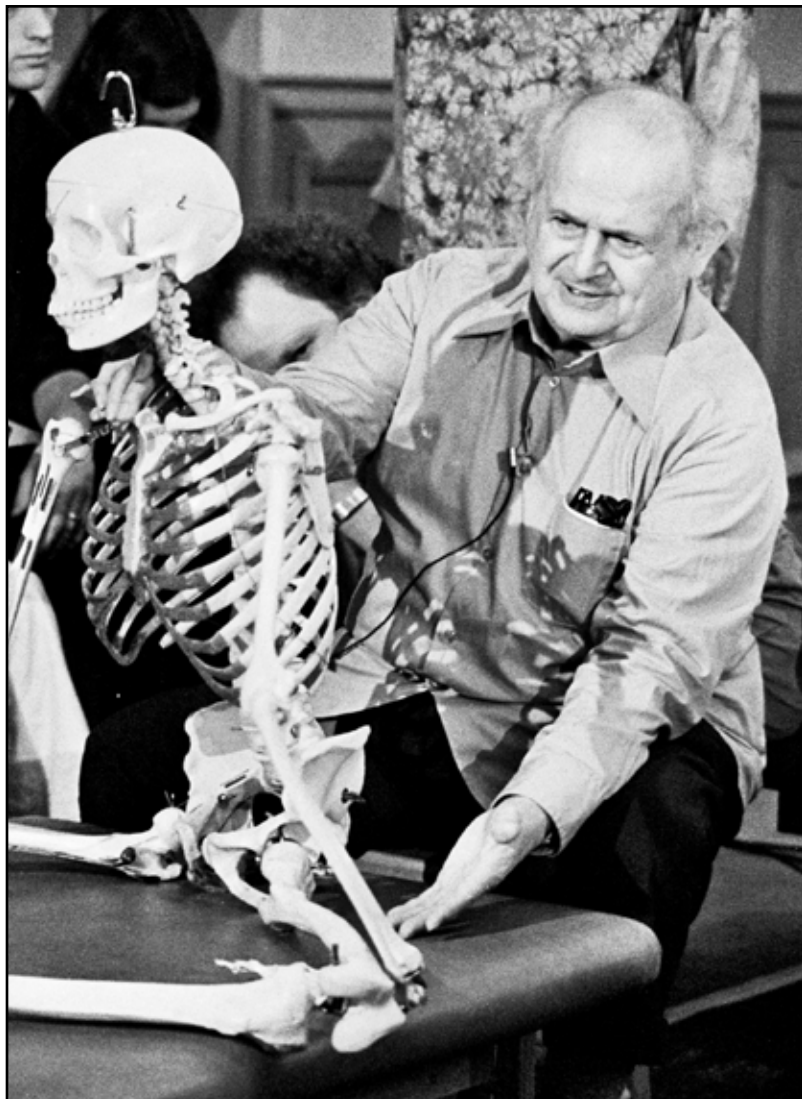
El Método Feldenkrais ha ayudado a mucha gente en diversos casos particulares y existen muchas horas de registro en video del trabajo de su creador con personas de todas las edades. Para el momento de su muerte, ya una extensa comunidad se capacitaba bajo la dirección de quienes fueron sus primeros alumnos, lo que dio origen a los entrenamientos profesionales que hoy se imparten en varios países del mundo (Ver Imagen 1).

### *El Método Feldenkrais en México*

En México, Marilupe Campero –fisioterapeuta y maestra en Desarrollo Humano– es una de las personas que encontró en la investigación y el trabajo del doctor Feldenkrais una respuesta a su búsqueda personal y profesional. Entrenada en San Rafael, California, de 1984 a 1987, Campero se ha dedicado a la difusión del método y a la formación de profesores. Es la creadora en México del “Entrenamiento Profesional en el Método Feldenkrais” que se llevó a cabo durante más de 20 años en la Universidad de Colima, y que también se acreditó como diplomado validado por dicha institución. Actualmente, el entrenamiento se realiza en la ciudad de Querétaro, bajo la dirección académica de la maestra Campero y con el respaldo de la Federación Internacional de Feldenkrais (IFF, por sus siglas en inglés). Este programa ha formado profesores de todo el país, de Latinoamérica y de otros lugares del mundo, provenientes de áreas profesionales como la psicología, las artes, la educación y la medicina. Para muchas personas, es una experiencia que ha significado una verdadera transformación en su relación consigo mismas y con el entorno. También, en muchos casos, ha permitido la solución a problemas de organización corporal en diferentes grados, debido a secuelas por problemas de salud, accidentes, males congénitos, etcétera.

---

<sup>4</sup> El aprendizaje significativo es uno de los principales propósitos dentro las prácticas de Educación Somática, particularmente en el Método Feldenkrais. En términos generales, según el pedagogo David Paul Ausubel, es aquel que se da por la asociación entre el conocimiento que ya se tiene previamente con el adquirido recientemente, ya que provoca un cambio cognitivo en el sujeto del aprendizaje (ver Ausubel 56).



---

**Imagen 1.** Moshé Feldenkrais durante el entrenamiento en San Francisco, California (1975-1977). Fotografía de: Bob Knighton. © International Feldenkrais® Federation Archive.

## Moshé Feldenkrais, interlocutor de artistas marciales y escénicos

En *Autoconciencia a través del movimiento*, Moshé Feldenkrais explica que las lecciones que diseñó para impartir su enseñanza “tienen por fin mejorar la capacidad, o sea, expandir los límites de lo posible: convertir lo imposible en posible, lo difícil en fácil y lo fácil en agradable” (73).<sup>5</sup> La experiencia nos ha mostrado que su método puede ayudarnos a

---

<sup>5</sup> Esta famosa frase de Feldenkrais también es atribuida a Constantin Stanislavski, por María Osipóvna

mejorar y a perfeccionar cualquier actividad humana. Por otra parte, y como hemos mencionado anteriormente, Feldenkrais dialogó y colaboró con muchísima gente en diferentes campos de conocimiento, provenientes de distintos contextos y culturas. Uno de los casos más notables, fue en el mundo de las artes marciales. Durante los primeros años de la década de 1930, cuando era estudiante en París, conoció y sostuvo una estrecha relación y colaboración con Jigorō Kanō y con el selecto grupo de los primeros y mejores judokas en la historia de esta disciplina (Leri 226).

Su particular capacidad para analizar el movimiento y su manera de aplicar ese análisis a la práctica, así como su interpretación de conceptos y fenómenos difíciles de traducir –en aquel entonces– a la mentalidad occidental, como el *hara*, el *ki* y el *chi* o incluso “la energía” (término que, por cierto, utilizó en muy pocas ocasiones),<sup>6</sup> le otorgaron un lugar especial dentro de esa élite formada bajo los estrictos lineamientos de Kanō. A este último le interesó mucho la habilidad que Feldenkrais tenía para transmitir conocimiento con procedimientos adecuados para lograr su comprensión. Para el joven Feldenkrais fue una gran revelación ver en acción la profunda sabiduría y asombrosa pericia del maestro japonés. Se convirtió en su discípulo, más adelante en instructor y primer judoka cinta negra de origen europeo.

Su capacidad para encontrar y descubrir por sí mismo, para convivir y dialogar con tradiciones ancestrales, así como para explicar o demostrar de manera clara y útil, fueron cualidades que le abrieron camino y que más adelante le permitirían la creación y la difusión de su propio método, con el cual se proponía crear las condiciones que propiciarán esos descubrimientos en cada uno de sus estudiantes.

En el ámbito de las artes escénicas, su colaboración con el Teatro Habima de Tel Aviv, con el Centro Internacional para la Investigación Teatral dirigido por Peter Brook, su conocida relación de amistad con la bailarina y coreógrafa Anna Halprin y con otras personalidades tan importantes y dispares como podrían ser Lee Strasberg y el por entonces muy joven Richard Schechner (Schechner 173), fueron de igual manera experiencias de enriquecimiento mutuo. Actualmente los artistas escénicos practicantes del Método Feldenkrais estamos comenzando apenas a ponderar la importancia y la extensión de este

---

Knébel en su libro *La palabra en la creación actoral* (Knébel 155). Asimismo, es atribuida al profesor de danza Serguei M. Volkonski por Marlen Moreno Lantigua en su libro *Fernando Alonso. Su ideario pedagógico* (47).

<sup>6</sup> Como ingeniero y físico, Feldenkrais comprendía a cabalidad las teorías sobre termodinámica, potencial y energía. Explica que cuando se desarrollaron estas teorías, la psicología moderna tomó como analogía de la energía las que trataban sobre las emociones, arguyendo que se trata de fenómenos similares. Sin embargo, según su análisis, esta acepción es incorrecta ya que, por ejemplo, “la agresividad es una forma de *conducta*, no una energía” (Feldenkrais, *El poder* 47).

singular intercambio. Hoy podemos relacionar a Feldenkrais con algunos de los creadores-investigadores más trascendentes de la segunda mitad del siglo xx, que tuvieron como denominador común: un acucioso trabajo sobre la espontaneidad y la experimentación, el dominio de los recursos propios del actor a partir de su capacidad sensitiva y su autoconciencia, así como la importancia que dieron a la riqueza de las tradiciones escénicas de diversos horizontes culturales e incluso de técnicas del pasado, resignificadas para la experiencia y la formación del actor contemporáneo.

La enorme influencia pedagógica que tuvieron a nivel global, por ejemplo, Jacques Lecoq –a través de su Escuela Internacional–, y Peter Brook –a través de sus escritos y sus muy famosos espectáculos–, los convirtió en referencias clave para artistas de la escena (teatristas, bailarines y cantantes de ópera) al cierre del siglo xx y como invaluable sustento para la formación de jóvenes en el siglo xxi. Sin embargo, creemos importante señalar que la enorme importancia de estas grandes figuras no consiste en una estética o una metodología específica a imitar o repetir, sino que son un modelo, dentro de la práctica escénica, de la disponibilidad y autonomía necesarias para hacer aquello que pide el contexto de su proyecto artístico. El genio y la visión de Feldenkrais seguramente aportaron mucho más de lo que hasta ahora sabemos a este proceso de rehabilitación del ser integral del actor, y que es visible en su calidad de presencia y en sus movimientos y acciones impecables. Seguramente la convivencia con esos grupos de artistas y sus mentores, la observación de sus saberes y la comprensión de sus aspiraciones también le aportaron mucho a él.<sup>7</sup>

Una personalidad clave en la integración práctica de los principios y conocimientos de Feldenkrais para el trabajo escénico es la bailarina alemana Monika Pagneux, quien fue alumna de Mary Wigman, de Jacques Lecoq y de Moshé Feldenkrais. Ella lo asistió en el trabajo con Peter Brook y su grupo, impartió clases de movimiento para actores durante casi 20 años en la Escuela Internacional de Jacques Lecoq (Salvatierra 331), e impartió hasta hace poco tiempo, innumerables talleres en Europa.<sup>8</sup>

Este legado fue llegando a Latinoamérica a lo largo de varias décadas, a través de viajes, encuentros e intercambios. El teatro latinoamericano de grupo no es ajeno a este bagaje; ha recibido influencia de al menos una de las vertientes de esta pedagogía y ha desarrollado, en cierta medida a partir de ella, sus propias poéticas y formas de transmisión de saberes. Es importante considerar que desde el primigenio Teatro Habima en Moscú y luego en Israel, hasta el teatro de Peter Brook en las décadas 1960 y 1970, así como las acciones del Teatro Campesino (para

---

<sup>7</sup> Aunque no es el objetivo principal de este escrito, creemos que puede aportar algunos elementos importantes para la visualización de una cartografía de mutuas influencias y de transmisión de un legado.

<sup>8</sup> El trabajo de Pagneux se muestra en la película *Inside / Outside: Theatre / Movement / Being by Monika Pagneux*. Robert Gloden Pictures, 2012.

quienes Feldenkrais dio un taller en California en 1973 invitado por el director británico),<sup>9</sup> comparten una característica muy importante: se trata de un teatro “para hacer algo”.<sup>10</sup>

La disponibilidad y solvencia actorales de las que hemos hablado son requisitos indispensables para comunicar de manera eficiente (¡y artística!) un mensaje complejo y contemporáneo. Dicho de otro modo: tener la capacidad de decir exactamente lo que es pertinente decir le da la posibilidad al artista de asumir a cabalidad la dimensión política de su trabajo, en el sentido más puro del término: el de la participación en la “cosa común”, el de la presencia consciente, benéfica e indispensable en la comunidad.

## Teatro Rodante

El Teatro Rodante de Colima –compañía teatral creada en 1999, dirigida por Francisco Lozano y María del Carmen Cortés– nos dio la oportunidad de complementar nuestra reflexión sobre el valor e importancia del Método Feldenkrais para la creación en las artes escénicas, con un estudio de caso accesible y cercano a las autoras de este ensayo.

Parte importante de la formación de quienes dirigen Teatro Rodante, principalmente la de Lozano, ocurrió en varios países de Sudamérica, en específico en Colombia (de donde él es originario), Bolivia y Chile, durante la década de 1980, en pleno contexto del teatro popular latinoamericano. A la par del desarrollo de su trabajo artístico, ambos se han dedicado al estudio de metodologías de Educación Somática y a su difusión, tanto entre sus colegas como entre el público en general. María del Carmen Cortés se acreditó como profesora del Método Feldenkrais durante el tercer entrenamiento profesional llevado a cabo en Colima. Lozano se formó como actor y fabricante de escenografía y adquirió conocimientos técnicos de construcción de diversos tipos de títeres (de guante, corpóreo y de varillas, entre otras técnicas) como un recurso para teatro de sala, así como para teatro de calle, en el Teatro Taller de Colombia y en Ensamblaje Teatro, del cual fue miembro fundador.

Una vez en Colima, junto con Cortés, recurrió a estos conocimientos y los acrecentó de forma autodidacta ante las necesidades de producción que se les iban presentando. En 2008, eligieron una vez más el títere como medio de expresión para crear el espectáculo

---

<sup>9</sup> En la década de 1970, Feldenkrais estableció una relación de trabajo con el Centro Internacional para la Investigación Teatral que duraría varios años. A su vez, Peter Brook inició un recorrido geográfico y cultural buscando “el lenguaje universal del teatro”. Durante la primera visita/intercambio/taller que se realizó con el Teatro Campesino en San Juan Bautista California, Brook iba acompañado por Feldenkrais, quien en ese marco impartió algunas clases y ofreció una charla (Hunt 175).

<sup>10</sup> En algunos casos se trató de activismo social y político.



Imagen 2. El títere Emiliano de la obra *CeroAguaCero*. Fotografía de: Sigi Pablo.

*CeroAguaCero* y su personaje Emiliano. Pero en esta ocasión (que coincide en temporalidad con la capacitación de Cortés como profesora del Método Feldenkrais), por primera vez crearon un títere para ser animado de forma directa y a la vista con una técnica que nos recuerda la de algunos títeres japoneses, genéricamente llamados de tipo *Bunraku* (Ver Imagen 2).<sup>11</sup>

En este punto de su desarrollo como teatristas y titiriteros, se encontraban en convergencia: el deseo de abordar un lenguaje escénico depurado y una estética minimalista que les permitiera comunicar con sencillez la problemática planteada por el espectáculo con

---

<sup>11</sup> Concretamente, se inspiraron en los títeres creados por la artista canadiense Claude Rodrigue para el espectáculo *Canek*, de la Compañía y Taller Experimental de Títeres Luna Morena, de la ciudad de Guadalajara. En este espectáculo, formó parte del elenco el actor Armando Hernández Vargas, quien posteriormente participó en el proceso creativo, elaboración y animación del títere Emiliano en *CeroAguaCero* de Teatro Rodante. Por razones de practicidad, decidieron elaborar un títere pequeño, que pudiese ser manejado por dos personas, y en la superficie de una mesa (Cortés, entrevista).



todos sus matices (a saber: la catastrófica circunstancia de la falta de agua enfrentada por un niño resiliente), la búsqueda de la mayor comodidad y practicidad posibles en el manejo del títere, así como el paulatino descubrimiento de cómo el Método Feldenkrais podía ser una respuesta a esta búsqueda, los llevó a encontrar dicha comodidad no sólo indispensable para la calidad de la animación del títere, sino beneficiosa para la salud y el bienestar del titiritero.<sup>12</sup>

En cuanto al Método Feldenkrais, el trabajo de Autoconciencia a Través del Movimiento<sup>13</sup> empezó a ser cada vez más útil y significativo al ir revelando, con mayor claridad, la relación entre la organización corporal y la seguridad y eficacia del titiritero. La Integración Funcional reveló, a su vez, la importancia de abordar la labor de animación del títere como una relación entre dos organizaciones corporales: la del titiritero y la del títere.<sup>14</sup> Es decir, amén de la experiencia de observación de las propias posibilidades y de las acciones llevadas a cabo por el titiritero, también se fue adquiriendo la capacidad de entender las posibilidades del títere en “sí mismo”;<sup>15</sup> en palabras de Cortés, “descubrir lo que el títere quiere o puede hacer” (Cortés, entrevista).

La especial calidad que resulta de la atención consciente en el movimiento, que involucra la coherencia y precisión de sus elementos constitutivos –la configuración corporal, la orientación, el ritmo y la nitidez del flujo en una trayectoria desde el inicio hasta el final de una acción, dándole a esta última claridad y legibilidad en su intención–,<sup>16</sup> tiene

---

<sup>12</sup> Nos parece interesante notar que la intuición y el sentido común les haya llevado a elegir este tipo de títere, similar a los precedentes de una cultura milenaria de la conciencia corporal y del bienestar, que se hace patente en su tradición escénica.

<sup>13</sup> El Método Feldenkrais se practica de dos formas distintas: las lecciones de Autoconciencia a Través del Movimiento (ATM del inglés *Awareness Through Movement*), que consisten en secuencias de movimiento guiadas por la voz del profesor y duran aproximadamente entre 30 y 50 minutos, y las lecciones de Integración Funcional o IF (del inglés *Functional Integration*), que son sesiones personales sobre una mesa especial o sobre el piso, en las que predomina “el idioma no verbal de las manos” (Feldenkrais, *La dificultad* 19), como lo llamaba Feldenkrais, y que se vale de algunos elementos de ayuda como rollos suaves, almohadas o tablas delgadas para la precisión en consignas específicas. Ambas formas de trabajo surgen del análisis minucioso de distintas pautas de movimiento en el desarrollo motor de las personas, como gatear, rodar o caminar y se enfocan en la búsqueda de crear las condiciones aptas para el aprendizaje y así mejorar la calidad del movimiento y de la vida.

<sup>14</sup> Emiliano, el títere, tiene características antropométricas muy parecidas a las de un ser humano.

<sup>15</sup> ¡Self!

<sup>16</sup> Según Feldenkrais, toda acción que realizamos surge a partir de la autoimagen, e involucra cuatro componentes: “movimiento, sensación, sentimiento y pensamiento” (Feldenkrais, *Autoconciencia* 19). Hay maestros que al pensamiento le han llamado también intención.

la facultad de solicitar, e incluso provocar, un tipo particular de atención en el espectador. Cuando esos dos estados de conciencia se conectan, o mejor dicho se generan de manera recíproca, se “abre una puerta” (Brook 114), se atraviesa un umbral en donde se transforma la visión.<sup>17</sup>

Quienes como artistas escénicos hemos estado inmersos en las prácticas de Educación Somática y hemos observado también a muchos actores e intérpretes, sabemos la importancia que tiene la capacidad de conseguir dicho estado de conciencia para poder construir una poética propia. Mediante el trabajo con sensaciones básicas (aunque “elusivas”,<sup>18</sup> diría Feldenkrais), como la fuerza de gravedad, la dirección de la mirada o la colaboración de los segmentos de la columna vertebral, los titiriteros de Teatro Rodante han ido buscando y encontrando esa calidad de relación con el títere, consigo mismos y con el público. Este proceso sigue enriqueciendo sus posibilidades creativas.

Fue en este momento particularmente venturoso que les fue solicitada la elaboración de un títere que representara a Moshé Feldenkrais, junto con un baúl que lo albergara y que se convirtiera en teatrino, con fines de su exhibición a manera de una pieza artística.

## El títere del “Pequeño Dr. Moshé Feldenkrais”

Rosa María Sánchez Cantú, participante del Entrenamiento Profesional en el Método Feldenkrais, que se llevaba a cabo en Colima, fue quien concibió la idea de crear el títere en 2018. Tras conocer el trabajo de Teatro Rodante en dicha ciudad, les confió la realización del proyecto.

Sánchez Cantú es doctora en educación, pianista de formación profesional, maestra universitaria y empresaria. Realizó una tesis doctoral sobre el aprendizaje y la improvisación en el *jazz* y se especializó en educación de los adultos. Cuando conoció el trabajo de Feldenkrais, le interesó mucho su propuesta debido a su relación con la pedagogía y el aprendizaje. Pero no fue sino hasta un momento clave de su vida, cuando padeció una condición muy grave de salud causada por el síndrome de Guillian-Barré y ante su necesidad de recuperación, que acudió a la formación profesional en el método en Colima (2015-2019). Ahí comenzó un proceso de transformación integral que la llevó a superar las secue-

---

<sup>17</sup> Esta es la idea central que Peter Brook quiere comunicarnos en su maravilloso texto “El pez dorado” contenido en el libro *La puerta abierta. Reflexiones sobre el intérprete y el teatro*.

<sup>18</sup> “La dificultad de ver lo obvio se refiere a nociones simples y fundamentales de nuestra vida cotidiana que, a través del hábito, se convierten en esquivas.” [*The Elusive Obvious deals with simple, fundamental notions of our daily life that through habit become elusive*] (Feldenkrais, *La dificultad* 11).

las del padecimiento que había puesto en peligro su vida, ir eliminando el dolor inherente a esa condición y mejorar su capacidad física.

Sánchez Cantú concibió primeramente la pieza que hoy nos ocupa como una forma de celebrar la culminación de su proceso personal. Cabe decir que, para ella, la prerrogativa que tiene la creación artística de lograr la síntesis y la transmisión de experiencias profundas y complejas es muy cercana y entrañable debido a su formación y antecedentes familiares. Nos compartió que “la obra de Moshé Feldenkrais es tan precisa y exquisita como *El clave bien temperado* de Johann Sebastian Bach, ya que sus lecciones son como partituras. Es inmenso el valor de la obra de Feldenkrais. Yo considero que él era un artista y por eso he querido rendirle homenaje a través de un objeto artístico” (Sánchez, entrevista). También nos dijo que “el títere es un poco como un reflejo de mi persona, como si el titiritero fuera Moshé Feldenkrais, que a través de sus maestros me ayudó a volver a ponerme de pie, a moverme y a recuperar mi cuerpo y mi vida” (Sánchez, entrevista).<sup>19</sup>

Como hemos dicho, en un primer momento el proyecto consistió en elaborar un títere que se exhibiera en su consultorio particular, en la ciudad de Monterrey, y que permitiera evocar escenas del trabajo que hacía el doctor Feldenkrais, como las que hemos podido conocer a través de los diferentes videos que se exhiben en la formación para uso exclusivo de los practicantes del método, como la que se llevó a cabo en Amherst, Massachussets, entre 1980 y 1981.

Con esta idea en mente, Sánchez Cantú se había puesto en contacto con Teatro Rodante. Francisco Lozano no dudó en aprovechar la experiencia adquirida con la elaboración y animación de Emiliano de *Cero Agua Cero*, por lo que desde un principio quedó claro que se trataría de un títere de mesa y de animación directa. Sin embargo, realizar el nuevo títere implicaba un reto muy diferente: se trataba de representar no a un personaje ficticio, sino a una persona real. Es alguien que existió y de hecho muy recientemente. Podemos incluso decir que sigue existiendo tanto en fotografías, audios, videos y documentales, como en el imaginario de quien conoció su obra, que se ha beneficiado de su conocimiento y que lo

---

<sup>19</sup> Siguiendo el artículo de Mellers, *El clave bien temperado* es un conjunto de obras contrapuntísticas (48 preludios y fugas contenidos en dos libros), que reviste gran importancia tanto musical como teórica y que fue creado por el gran maestro alemán con fines particularmente pedagógicos. Es sabido que durante su vida tuvo muchísimos alumnos y que se preocupaba por proponer a cada uno de ellos alternativas específicas para sus necesidades de aprendizaje. Cabe decir también que, en la época en la que se creó esta obra hecha de obras, la afinación no era un procedimiento como el que se realiza hoy día (a una frecuencia de 440 Hz estándar y medible con equipos tecnológicos); el “temperado” consistía en un equilibrio o coherencia sonora interna del instrumento que una vez conseguida permitía afinarse con los demás elementos de un conjunto y, en suma, hacer música junto con ellos. En este sentido, la comparación de Sánchez Cantú es sumamente poderosa, clara e inspiradora.



**Imagen 3.** El títere de Moshé Feldenkrais en una presentación en El Patio Taller. Colima, Colima. Julio 2023. Fotografía: Rayénari Martínez.

admira. Además, en la comunidad de practicantes del método hay toda una tradición oral sobre la personalidad del doctor Feldenkrais, que se conserva cercana gracias a aquellos que lo conocieron y que fueron sus discípulos directos. Lozano nos narra que se encontraba inmerso en todo este “mundo de admiración por su conocimiento” y que trabajó con un mural de fotografías diversas, con el fin de integrar la “esencia intemporal de este hombre” (Lozano, entrevista). Se fue transmitiendo así la “carga” emotiva previa: una suerte de “animación” que antecede a la manipulación/animación propiamente dicha del títere. Lozano elaboró el cuerpo, María del Carmen Cortés hizo el cabello y Jany Román elaboró su vestimenta con las características de su guardarropa cotidiano. Los zapatos se encontraron en una zapatería de Colima (¡el mismo modelo que aparece en las fotografías de los años 80!).

El escenógrafo José Anguiano elaboró una mesa-baúl-teatrino en la que se presenta la escena del salón donde Feldenkrais impartió sus clases en los años 80: un pequeño piso de duela y mobiliario a escala que Lozano elaboró (una mesa de trabajo, un banco y almohadas como las que se usan en las sesiones del método). Hay un pizarrón con notas medio borradas (característico también de los videos de Amherst), así como el pequeño micrófono inalámbrico que se colocaba en el cuello de la camisa. Por último, el compañero infalible en todas sus memorias: un esqueleto del que se valía para aclarar sus enseñanzas de manera precisa y consistente (Ver Imagen 3).

Paralelamente a esto, y a medida que profundizaba en su proceso de aprendizaje y su experiencia en el entrenamiento, para Rosa María Sánchez Cantú surgió la necesidad de dar vida al títere y compartir esta creación con sus compañeros de formación. Se dio entonces a la tarea de buscar una forma de animar al pequeño doctor Feldenkrais, poniendo en acción la esencia y particularidad de su trabajo, así como su perspicacia, genio y capacidad para hacer accesibles a la gente principios y conocimientos abstractos sobre el funcionamiento del cuerpo humano de una manera sencilla, práctica y hasta divertida. La doctora Eilat Almagor,<sup>20</sup> entrenadora invitada a la formación de Colima, fue quien le sugirió una escena muy elocuente e instructiva que ocurrió durante la formación en Amherst (donde fue alumna directa de Feldenkrais), que revelaba la gran capacidad que él tenía para enseñar y que además le parecía apropiada para ser representada por un títere. Se decidió también que la mejor manera de compartirlo era grabando en video este pequeño *sketch* que reproduce, utilizando el audio de la grabación original en inglés y subtulado, un fragmento de la formación de Amherst que solemos llamar: “Estoy donde está mi pelvis” y que forma parte de una serie de lecciones que se identifican con el título *La pelvis como fuente de poder* (Ver Imagen 4).

El video titulado “Pequeño Dr. Moshé Feldenkrais. La pelvis como centro de poder”,<sup>21</sup> con duración de siete minutos, comienza con los créditos a la producción e idea original, el anuncio de respaldo de la IFF y los permisos de derechos de autor, así como la aclaración del uso de marcas. Inicia con una primera escena donde se presenta en diferentes planos cerrados al títere del doctor Feldenkrais y a su coprotagonista (Esqueleto) en medio de la pequeña escenografía. A continuación, el títere comienza a moverse realizando una sesión de Integración Funcional a Esqueleto: rodando la cabeza de éste de un lado a otro, y levantando sus escápulas en posición supina. Esto es captado con tomas cenitales, planos medios y movimientos de cámara, que concluyen con el detalle de la columna vertebral de Esqueleto recostado sobre un lado.

Después de esta presentación del personaje y su trabajo, mediante una breve transición se pasa a la segunda escena de la demostración propiamente dicha: Feldenkrais aparece sentado en su salón de clase junto a su pizarrón dirigiéndose a sus alumnos y preguntando (en inglés, con subtítulos en español): “¿Qué parte del *ser* está asociada al sentimiento de *mí mismo*?, ¿qué parte de mí mismo es más clara que cualquier otra parte?” (“Pequeño Dr.”

---

<sup>20</sup> Especialista en Neurobiología y en Ciencias Ambientales, entrenadora del método que dirige formaciones en varios países y que se ha dedicado a difundir el trabajo de Feldenkrais en el contexto de la educación infantil.

<sup>21</sup> Se puede ver el video en: <https://www.youtube.com/watch?v=-rmb9bSfaL8&t=292s>



Imagen 4. El títere de Moshé Feldenkrais en una presentación en El Patio Taller. Colima, Colima. Julio 2023.  
Fotografía: Rayénari Martínez.

1:58).<sup>22</sup> Y empieza una argumentación práctica para ir respondiendo paulatinamente a su pregunta.

Se dirige hacia el pizarrón y se sitúa alternativamente delante y detrás de éste. Va colocando sucesivamente una mano, un pie y una pierna, enfrente o detrás del pizarrón, mientras pregunta: “¿Dónde estoy? ¿Estoy delante o detrás del pizarrón? ¿Qué parte de mí soy yo mismo?” (“Pequeño Dr.” 3:35).<sup>23</sup> Algunos de sus movimientos y posturas resultan muy graciosos en el títere (y posiblemente también lo fueron cuando él los realizó, puesto que en el registro de sonido original se escuchan las risas de sus alumnos).

El pequeño doctor Feldenkrais sigue desarrollando su idea y esta vez coloca brazos, pies y cabeza detrás del pizarrón, mientras la parte posterior de su pelvis está delante y a

<sup>22</sup> Traducción propia. En el audio original dice: *Where, which parts of our self is associated within of myself? Which part in myself is more clear to me than any other part?*

<sup>23</sup> Traducción propia. Original: *Where am I? Am I behind the board or not? Which part of me is myself?*

la vista de sus alumnos. “¿Dónde estoy?”<sup>24</sup> sigue preguntando, “aunque todo esté detrás, si mi pelvis está aquí, yo estoy frente al pizarrón” (“Pequeño Dr.” 4:00).<sup>25</sup> Después de todo lo anterior, se dirige al público declarando de manera enfática y concluyente que “la pelvis es la fuente de poder” (“Pequeño Dr.” 4:14)<sup>26</sup> al tiempo que lleva sus manos a esa región. Explica que la ubicación de la pelvis en el espacio determina la ubicación de una persona en el lugar.<sup>27</sup>

Añade que bien podemos complicarnos repensando y buscando diversas posibilidades de análisis; sin embargo, no se puede estar fuera y dentro de un lugar al mismo tiempo. La forma de saber dónde se encuentra una persona es saber dónde se encuentra su pelvis. Vuelve a sentarse y de ahí, prometiendo a sus aún incrédulos alumnos que comprobarán su tesis de inmediato a través de una “sensación interna” (“Pequeño Dr.” 5:33),<sup>28</sup> suponemos que procederá a la siguiente lección de ATM. Dirigiéndose a su público, indica: “Siéntense”, tras lo cual pregunta: “¿Están sentados? ¿Cómo saben que están sentados? ¿Es porque su cabeza está ahí, o las manos aquí, o las piernas? ¿Cómo saben que están sentados?” (“Pequeño Dr.” 5:58).<sup>29</sup> Justo cuando estamos tratando de imaginar o de buscar en la conciencia de nuestra configuración corporal la respuesta a esas nuevas preguntas, la cámara enfoca a Esqueleto que, con un gesto interrogante, se rasca la cabeza, se toma la barbilla como reflexionando y abre la mano expresando la sensación de estar comprendiendo algo. Para finalizar, el video cierra con los créditos de creación y construcción del títere y de la realización del video, al tiempo que se muestra el desmontaje del teatrino con un animado fondo musical.

---

<sup>24</sup> *Where am I?*

<sup>25</sup> *take my hands and everything, and the head in front and stay behind the board, so long as my pelvis is not behind, I am in front of the board...*

<sup>26</sup> *The pelvis is the source of power.*

<sup>27</sup> Porque en cuanto la cabeza recupere su lugar, arriba y alineada con la pelvis, y mientras ésta se mantenga delante o detrás del pizarrón, Feldenkrais estará donde está su pelvis, ya que a partir de ese elemento central y de mayor peso, se puede recuperar y optimizar la organización del resto del cuerpo. En la práctica del método –como en la vida– una de las condiciones básicas para iniciar toda acción, es que la persona tenga conciencia de su orientación en el espacio. Como se trata para él de un elemento sensorial muy importante en el aprendizaje, Feldenkrais hace repetidas veces la pregunta “¿dónde estoy?”. Feldenkrais llama a la pelvis “centro de poder”, porque al ser la parte más pesada del cuerpo es la que da sustento a la sensación de *ser/estar* en un lugar y de *ser* en un cuerpo; en uno mismo (*self*).

<sup>28</sup> *From your feeling, inwardly.*

<sup>29</sup> *Seat. You're sitting? Well, how do you know you're sitting? Is it because your head is there, or the hands here, or the legs? You're sitting. How do you know you're sitting?*



Imagen 5. Imagen del video *Pequeño Dr. Moshé Feldenkrais. “La pelvis como centro de poder”*. Créditos de la imagen: © Asociación Mexicana del Método *Feldenkrais*®.

Sin duda, las preguntas que hace Feldenkrais en esta obra de pequeño formato pueden abrir un espacio atemporal para la reflexión. Cada vez que vemos o hablamos de sus clases, sigue haciendo la explicación práctica que dio a sus alumnos en los años 80, y así sucederá mientras haya personas interesadas en su legado. En este video, su acompañante expresa la persistente inquietud científica que surge en todas las personas que atendemos a sus preguntas. No sólo nos conduce a una deducción importante sobre la relación de la pelvis con el resto de nuestro cuerpo y con el espacio circundante, sino que también muestra, con toda claridad, su forma inigualable de enseñar: a través de la observación rigurosa, la argumentación, la demostración a través de la experiencia directa e incluso del sentido del humor como parte de su pedagogía, así como su habilidad para hacer las preguntas adecuadas que impulsen la curiosidad y nos lleven a seguir aprendiendo, investigando y profundizando en la experiencia de estar vivos (Ver Imagen 5).



## Conclusión

El títere y el video se presentaron por primera vez al público en el Patio-Taller Espacio Escénico de Teatro Rodante, en julio de 2019, durante el último módulo de formación del quinto entrenamiento en Colima, para los alumnos que fueron los compañeros de Rosa María Sánchez Cantú. Tras la presentación del video, ella decidió regalar a Marilupe Campero el títere que tanto había cuidado hasta el último detalle, en un gesto de reconocimiento hacia una de las principales promotoras del método en México y Latinoamérica. También dijo que consideraba que el mejor lugar para que el pequeño Dr. Feldenkrais “cobrara vida”, era cerca de las manos que lo construyeron y animaron.

Ahora, esta realización colaborativa cuenta con el respaldo de la Asociación Mexicana del Método Feldenkrais (AMMEF), lo que le dio al video la posibilidad de ser difundido desde esta institución que representa a toda una comunidad. Esta instancia, a su vez, lo presentó ante la Federación Internacional de Feldenkrais y realizó los trámites necesarios para que pudiera ser difundido internacionalmente. En noviembre de 2021 se subió a las plataformas digitales de YouTube, Vimeo y Facebook de la AMMEF, para que cualquier persona pueda disfrutar hoy de este trabajo artístico de forma gratuita.

Así se cumplió con la intención de Rosa María Sánchez Cantú de ayudar a difundir el trabajo de Feldenkrais entre gente de todo el mundo que esté en la búsqueda o la necesidad de una manera amable de aproximarse al ser, así como de información que les permita desarrollar las propias acciones para mejorar su calidad de vida.

Las experiencias de transformación personal, que suceden dentro del contexto de un proceso de aprendizaje complejo y profundo como el que nos propone Feldenkrais, suelen ser oportunidades decisivas de renovar la visión que tenemos de nosotros mismos y pueden convertir la vida misma en un ejercicio de autoconciencia permanente.

Tal vez por eso, al ver al pequeño Moshé “cobrar vida”, al mirar la entrañable versión miniatura de una persona que tanto significa para ellos, los practicantes y alumnos del Método Feldenkrais se llenan de ternura y cariño por el títere y por sus titiriteros.

## Fuentes consultadas

- Ausubel, David P. *et al. Psicología educativa. Un punto de vista cognoscitivo*, 2ª edición. México: Editorial Trillas, 1983.
- Beringer, Elizabeth. *La sabiduría del cuerpo. Recopilación de artículos de Moshé Feldenkrais*, traducido por Julia Fernández Treviño. Málaga: Editorial Sirio, 2014.
- Brook, Peter. *La puerta abierta. Reflexiones sobre el intérprete y el teatro*. Barcelona: Alba

- Editorial, 1993.
- Cortés Fernández, María del Carmen. Entrevista personal. Octubre 2021.
- Feldenkrais, Moshé. *Autoconciencia por el movimiento. Ejercicios fáciles para mejorar tu postura, visión, imaginación y desarrollo personal*, traducido por Luis Justo. Barcelona: Paidós, 2014.
- Feldenkrais, Moshé. *El poder del yo. La transformación personal a través de la espontaneidad*, traducido por Eloy Fuente Herrero. Barcelona: Paidós, 2006.
- Feldenkrais, Moshé. *La dificultad de ver lo obvio*, traducido por Elizabeth B. Casals. Buenos Aires: Paidós; SAICF, 1992.
- Feldenkrais, Moshé. *Body & Mature Behavior. A Study of Anxiety, Sex, Gravitation & Learning*. London: Routledge & Kegan Paul, 1949.
- Hunt, Albert y Geoffrey Reeves. "Into the deserts: Africa and California". *Peter Brook*. Cambridge: University Press, 1995, pp. 174-190.
- Joly, Yvan. *Educación Somática. Reflexiones sobre la práctica de la conciencia del cuerpo en movimiento*, coordinado por Rose Eisenberg (versión en español). México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- Knébel, María Osipovna. *La palabra en la creación actoral*, traducido por Bibisharifa Jakimzianova y Jorge Saura. Madrid: Fundamentos, 2003.
- Leri, Dennis. "La extraordinaria historia de cómo Moshé Feldekrais llegó a practicar judo". *La sabiduría del cuerpo. Recopilación de artículos de Moshé Feldenkrais*, editado por Elizabeth Beringer, traducido por Julia Fernández Treviño. Málaga: Editorial Sirio, 2014, pp. 203-251.
- Lozano, Francisco. Entrevista personal. Noviembre 2021.
- Mellers, Wilfrid. "El clave bien temperado: armonía, contrapunto y simbología. Fugas núms. 8 y 14 (vol. I)", *Quodlibet: revista de especialización musical*, núm.18, 2000, pp. 101-121, <http://hdl.handle.net/10017/36207>, consultado el 6 de noviembre de 2022.
- Moreno Lantigua, Marlen. *Fernando Alonso: Su ideario pedagógico*. Camagüey: Editorial Ácana, 2015.
- "Pequeño Dr. Moshé Feldenkrais. La pelvis como centro de poder". YouTube, publicado por Feldenkrais México, 1 noviembre de 2021, <https://youtu.be/-rmb9bSfaL8?si=S6WJ9mIO8B0rhAY>
- Salvatierra Capdevila, Carmina. *La Escuela Jacques Lecoq: una pedagogía para la creación dramática*. Tesis de doctorado en Sociedad y Cultura: historia, antropología, arte y patrimonio, Universidad de Barcelona, 2006.
- Sánchez Cantú, Rosa María. Entrevista personal. Octubre 2021.
- Schechner, Richard. "La imagen, el movimiento y el actor: Recuperación de la potencialidad".

*La sabiduría del cuerpo. Recopilación de artículos de Moshé Feldenkrais*, editado por Elizabeth Beringer, traducido por Julia Fernández Treviño. Málaga: Editorial Sirio, 2014, pp. 161-186.

Varela, Francisco J. *et al. De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*, 2ª edición, traducido por Carlos Gardini. Barcelona: Gedisa, 1997.

Zemach-Bersin, David. "Prólogo". *La sabiduría del cuerpo. Recopilación de artículos de Moshé Feldenkrais*, editado por Elizabeth Beringer, traducido por Julia Fernández Treviño. Málaga: Editorial Sirio, 2014, pp. 11-24.

# 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.



## Dramatización y juegos teatrales en las periferias. Enseñanza *sentipensante* en la educación media

Martín Giraldo\*

\* Universidad San Buenaventura de Cali, Colombia.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0450-6917>

*e-mail*: [mrtinedu@gmail.com](mailto:mrtinedu@gmail.com)

**Recibido:** 19 de septiembre de 2023

**Aceptado:** 15 de enero de 2024

**Doi:** 10.25009/it.v15i25.2766

## **Dramatización y juegos teatrales en las periferias. Enseñanza *sentipensante* en la educación media**

### *Resumen*

La dramatización, junto con técnicas teatrales como los juegos de roles, son de ayuda en algunas áreas de la enseñanza secundaria en Colombia; también son aplicables en otras partes del mundo, ya que potencializan las habilidades *sentipensantes*, es decir, cognitivas, sensitivas y motrices del estudiante. La dramatización, entendida como una apuesta pedagógica, utilizando los elementos teatrales, contribuye a reconstruir las narrativas y las vivencias de los integrantes de una comunidad; por lo tanto, incide positivamente en la comprensión y solución de conflictos. Este trabajo demuestra la importancia del teatro como práctica educativa decolonial en contextos marginales, en particular en una sede educativa periférica y rural.

*Palabras clave:* dramatización; conflicto; estética decolonial; performativo

## **Dramatization and theatrical games in the peripheries. “Sentipensante” teaching in secondary education**

### *Abstract*

Dramatization and other theatrical techniques such as role-playing, is very useful in communities where secondary education is being taught in Colombia, applicable to other parts of the world. These techniques can improve students' cognitive, sensitive and motor skills. Dramatization as a pedagogical tool contributes to reconstruct the narratives and experiences of the members of a community, and therefore, can contribute to a positive understanding and resolution of conflicts. This work presents arguments about the importance of theater as a decolonial educational practice in marginal contexts, particularly in peripheral and rural settings.

*Keywords:* dramatization; conflict; decolonial aesthetics; performative.

## Dramatización y juegos teatrales en las periferias. Enseñanza *sentipensante* en la educación media

### Introducción

Los estudios culturales latinoamericanos procuran la descolonización de los saberes tradicionales, incluyendo el arte y la estética. La apuesta por el reconocimiento de lo estético en contextos deprimidos o marginados parte de la búsqueda y valorización de las propuestas artísticas, intervenciones y demás actos culturales que aportan una identidad a los habitantes de un territorio determinado, lamentablemente ausentes en los libros de arte. En América Latina, pensar la educación desde la escuela significa hacer un rastreo de las circunstancias económicas, políticas, artísticas y humanas, sin olvidar los diferentes niveles de pobreza a los que está expuesta la población de esta región.

Si se parte de este criterio, es importante analizar cómo la cultura está cambiando drásticamente dentro de los procesos de aprendizaje, así como lo hacen las formas mediante las cuales se relacionan las personas. Situaciones como la falta de tierra, de pocas oportunidades de trabajo, de acceso a la educación superior, lugares para el ocio y la recreación, entre otros, influyen en aspectos como el bajo nivel educativo y la deserción escolar, particularmente en los estratos bajos. Como señala Cataño, a esto se suma “el hecho de que Colombia es, desde tiempos inmemoriales, un país con vocación agraria” (94).

El campesinado colombiano, además del abandono económico, también ha sufrido múltiples flagelos, como la violencia y el hostigamiento por parte de actores al margen de la ley, factores que inciden en la educación. Por lo tanto, esta requiere de una estructuración hacia nuevas formas mediante las cuales el estudiantado pueda abordar el mundo, la academia, las relaciones de noviazgo, la solución a los problemas y la sana convivencia. Es

decir, una educación que propenda por el “diálogo académico y la sabiduría popular” (Ortiz y Borjas 617).

Desde tiempos muy remotos, los pueblos que han tenido el anhelo de transmitir rituales, saberes y técnicas a sus sucesores, han empleado formas teatrales como herramientas didácticas para la representación de problemas sociales, conflictos familiares y cosmovisiones locales. A decir de Lara, “[u]n ejemplo del valor educativo del teatro fueron los autos sacramentales realizados por los frailes en América, no solo para evangelizar, sino para mostrar conflictos sociales, educativos y morales, entre otros” (88).

En los espacios educativos, la importancia del teatro y de la dramatización de los conflictos escolares y sociales permite al estudiantado, por medio de la imitación, acceder de una forma auténtica, dinámica y lúdica a los conocimientos, a las técnicas y lenguajes de una comunidad o sociedad. La virtud particular de la dramatización es la transformación que ha ejercido en la construcción del propio “yo” en virtud de la colectividad. Sin embargo, en muchos centros educativos de las zonas rurales del departamento del Valle del Cauca, en Colombia, el teatro queda relegado a una muestra de fin de año. Por ello, es importante fortalecer los saberes teatrales en cuanto a estéticas decoloniales en los espacios educativos del país.

Articular esta investigación significa reestructurar las metodologías educativas para que asignaturas como las ciencias sociales y la cátedra de paz se conviertan en aliadas estratégicas de los estudiantes y les permita desarrollar un pensamiento sistémico, crítico y creativo. La dramatización escolar, en tanto acto transformador para la resiliencia, no solamente puede ser empleada en actividades de índole académica, sino que también influye en la apropiación de los conocimientos y en la capacidad de tolerar y resistir las complejidades del mundo actual; a su vez, “ayudar a comprender las vivencias y las experiencias sociales” (Fals 10).

## **Antecedentes**

Para este trabajo se analizaron las normas que rigen la educación de Colombia, con el fin de buscar formas de implementar herramientas aportadas por el teatro. Se encontró que la Carta Constitucional Colombiana de 1991, vigente hasta el momento de la intervención, proponía vincular al país con los adelantos científicos, las investigaciones y las creaciones artísticas generadas en el mundo y en el propio país. De carácter más liberal, la “norma de normas”, que reemplazó a la de 1886, vislumbró una educación más incluyente y democrática, cuyos principios abogaban por una educación artística y estética. La Constitución es de corte neoliberal, vinculada con las leyes del mercado y de la competitividad. No obstante, incluyó factores humanos y artísticos en función del bienestar

del ciudadano colombiano, que no habían sido tenidos en cuenta en la carta de 1886, de carácter conservadora.

La Constitución Política de 1991, de la cual se deriva la reglamentación de la educación, solo tenía tres años de implementación cuando apareció la Ley General de Educación en 1994, conocida como la Ley 115, la cual, en conformidad con lo estipulado en la Constitución Política de Colombia, buscó regular, implementar y desarrollar la educación del Estado, al garantizar la libertad de enseñanza y permitir que el educando tuviera un libre desarrollo de su personalidad, sin más limitaciones que la libertad de los demás. Esta ley reconocía la importancia de educar no sólo en el ámbito cognitivo, sino en la formación integral del colombiano, lo cual implicaría el desarrollo del estudiante en su estado anímico, espiritual, cultural y físico. De igual forma, pretendía estimular el componente humano, artístico y cognitivo. La Ley 115 es clara en el artículo quinto al sostener que la formación del estudiante se encaminaría a los principios democráticos, a la paz y la convivencia.

La convivencia implica el reconocimiento del pluralismo, la justicia, la equidad y la tolerancia. Los principios constitucionales buscan la integralidad del estudiante para que adquiera los conocimientos científicos del momento, los valores morales y “las técnicas más avanzadas, lo humanístico y lo estético” (*Ley 115 2*), de acuerdo con la Ley General de Educación. Asimismo, la ley planteó la posibilidad de que el educando, una vez terminado su ciclo preuniversitario, pudiera llegar a acceder al “estímulo de la creación artística en sus diferentes manifestaciones” (*Ley 115 2*) y al desarrollo de una capacidad crítica, reflexiva y analítica.

No obstante, la democracia basada en una educación científica y humana, planteada en la Ley General de Educación, no se llevaba a cabo en la mayoría de los colegios debido a múltiples inconvenientes, como la falta de maestros, de recursos y de metodologías aplicadas a los contextos escolares. Como si fuese poco, el autor colombiano Fals Borda sostiene que “muchos profesores no logran hacer despertar el talento de sus estudiantes cuyo universo real se sitúa más allá de la imaginación de los preceptos rutinarios” (48).

En el trabajo de campo, según observación, se pudo encontrar que cada docente se dedica a dictar un área de conocimiento de forma aislada, sin una transversalidad de los saberes. El estudiante de secundaria es orientado en diferentes técnicas, conocimientos y pensamientos sin un hilo conductor y sin relacionar los conceptos o pensamientos. Este fenómeno no ocurre sólo en Colombia, como sostiene Braslavsky, quien afirma que en la mayoría de los colegios latinoamericanos a los jóvenes del bachillerato se les exigen hasta 14 asignaturas “simultáneas y desconectadas” (106).

En Colombia y en el Valle del Cauca, la educación tiene como principal objetivo el ámbito productivo (Ministerio de Educación Nacional-MEN). Por lo tanto, lo artístico y cultural quedan relegados a un segundo plano. El teatro, por ejemplo, forma parte de un



pequeño contenido de la asignatura de lenguaje en los grados décimo y once, como se conocen en Colombia a los grados superiores. Estos dos grandes problemas, la educación para el trabajo y el teatro como “tema” en lengua castellana en ambos grados, evidencian que otros campos de conocimiento humano, como la sensibilidad y la motricidad, carecen de importancia en la educación media.

Una vez abordadas las regulaciones y leyes que rigen la educación, como también los componentes esenciales de un pensamiento pedagógico del teatro, se hace necesario considerar una categoría que desde hace algún tiempo ha tomado fuerza, como es el teatro educativo, para asumir una nueva mirada de lo pedagógico, desde diversas formas, para la resolución de problemas en la enseñanza. Es importante resaltar, además de la legislación colombiana, el significado que tuvo hacia los años 70, en la construcción latinoamericana, el aporte invaluable a las artes escénicas del teatro político.

El teatro político buscó identificar problemas sociales para representarlos y, desde allí, hacer la crítica, el debate y el cambio. Fue un teatro realista que mostraba los principales problemas de la sociedad proletaria versus la burguesía dueña de las empresas. Según Martínez, era un teatro del oprimido que realizaba la dramatización de hechos cotidianos para hacer la reflexión sobre la pobreza y la injusticia (198). El teatro del oprimido (TO) fue una apuesta pedagógica para la “democratización del teatro y la cultura” (Motos y Navarro 623).

Augusto Boal realizó experiencias de TO en sindicatos, iglesias y barrios pobres, no tanto para entender y crear personajes, sino para conocer los problemas sociales e intentar cambiarlos. Según Boal, el teatro puede ser implementado para ayudar a los oprimidos en la búsqueda de la libertad y del análisis social. “Oprimido, según Paulo Freire y Augusto Boal, es aquel individuo o grupo que social, cultural, política, económica, racial, sexualmente o de cualquier otra manera es privado de su derecho al diálogo o, de cualquier forma, impedido a ejercerlo” (Motos y Navarro 623).

Retomar el teatro como parte fundamental de la enseñanza puede ser de gran valor para construir la sociedad democrática, incluyente y de buena convivencia, además de “alfabetizar artísticamente al estudiante” (Motos 7). Además, el teatro permite que las voces de todos los actores, estudiantes y profesores sean tenidas en cuenta para la creación colectiva.

Desde un enfoque pedagógico, se evidencia cómo el teatro puede contribuir a la construcción de espacios de aprendizaje mutuos, facilitando una interrelación entre conocimiento académico y saberes indígenas, bajo el supuesto de que, a través de ejercicios escénicos, el estudiante puede transmitir sentimientos y valores sociales que ayudan a su construcción como sujeto. “El drama es un medio privilegiado que desarrolla la creatividad, ya que requiere de la elaboración de nuevas situaciones y respuestas utilizando los recursos lingüísticos, corporales, musicales, gestuales, etc.” (Núñez y Navarro 238).

Por ejemplo, en México se cuenta con el trabajo tanto teórico como práctico implementado por Manuel Amador y Rafael Mondragón en las experiencias expuestas en el libro *Vida que resurge en las orillas. Experiencias del taller de mujeres, arte y política en Ecatepec*. Los autores ponen en evidencia la posibilidad de transformación social, en particular con las mujeres de escasos recursos víctimas de abuso, de la trata de personas y con riesgo de feminicidio. En la periferia urbana, donde viven las mujeres que fueron parte del proyecto, se padece el colonialismo y el neoliberalismo que arrincona a poblaciones enteras y las cataloga de pobres y subdesarrolladas (Amador y Mondragón 182).

En Colombia, como en otros países latinoamericanos, los estudiantes de las zonas periféricas sortean todo tipo de situaciones para estar en la escuela, como son la falta de transporte escolar, la alimentación e, incluso, la vivienda. Por lo tanto, para muchos jóvenes la escuela se torna el lugar de la alteridad, de estar ahí con los otros, de jugar y de socializar. No obstante, muchos de ellos sienten apatía por las clases de matemáticas, filosofía, lenguaje y otras áreas del conocimiento, por lo cual abandonan sus estudios, porque no les significan algo o no se acoplan a sus necesidades. Es importante construir unas bases para que los jóvenes le encuentren sentido a cada una de las asignaturas (López 50).

Una herramienta poderosa que tienen los grupos oprimidos para liberarse del opresor es la llamada “cultura popular”. Se entiende por cultura popular, siguiendo los conocimientos de Dussel, al intercambio de capital simbólico entre dos pueblos, en particular un opresor y una cultura periférica subdesarrollada. Por ende, lejos de ser el arte popular una cultura menor, es la forma más pura de la manifestación del oprimido contra el opresor (Motos y Navarro 623).

Tomando como punto de partida lo anterior, se podría pensar que los espacios para construir este proyecto son las aulas de clase, en las cuales están incluidos diversos puntos de vista, culturas, etnias, religiones, sentimientos y pasiones que enriquecen una cultura participativa, como también impedir “que el teatro desaparezca como lo hizo Boal en el Brasil con las clases menos afortunadas” (Chesney-Lawrence 30). Trabajar el teatro, teniendo presente la cultura, permite devolver ese arte a las clases menos favorecidas, como las que se encuentran en el municipio de Dagua, departamento del Valle del Cauca, Colombia.

## **Problemática identificada**

Al estudiante del campo se le enseñan prácticas precarias de agricultura, se le informa sobre algunos sucesos del mundo y se le exige que obtenga buenas notas en las pruebas de Estado. Además, “muchos profesores no logran hacer despertar el talento de sus es-

tudiantes cuyo universo real se sitúa más allá de la imaginación de los preceptores rutinarios” (Fals 48).

De lo anterior surge la inquietud de qué y cómo transformar al estudiante mediante la dramatización y su aporte fundamental, para que potencialice su pensamiento, logre usar adecuadamente sus emociones y pueda transformarse en un actor social, en un ser integral que desarrolle tanto la cognición como la sensibilidad en un acto *sentipensante*. Esta pregunta resulta de la indagación en el aula y del ensayo de diferentes estrategias pedagógicas, donde se evidenció que muchos de los estudiantes se motivan, aprenden y construyen su pensamiento crítico, a partir de acontecimientos o narrativas locales. Las dramatizaciones, como recurso pedagógico, contribuyen a los jóvenes, cuando se enfrentan a problemas concretos de la vida cotidiana. Al realizar actos de dramatización, podrán simular la realidad.

Esta interconexión permite, a su vez, formular la siguiente pregunta en contexto: ¿es posible que en los diseños curriculares de básica secundaria se incorporen dinámicas educativas, con formas de expresión de sentimientos que pongan en juego otras habilidades como las artísticas y motrices? A través del desarrollo de prácticas teatrales y dramáticas, se adquieren herramientas teóricas y prácticas para formar en los colegios a los estudiantes desde la sensibilidad y la inteligencia (*sentipensar*) en un diálogo entre el saber y el hacer performativo de las personas.

Si bien el drama, los juegos de roles y la creación de pequeñas historias de vida preparan al estudiantado para la vida, también le dan un sentido ético y crítico. El teatro es una “disciplina profundamente educativa, sin lugar a duda, como lo son la música y las artes en general” (Osorio 5). Su importancia radica en que permite el autoconocimiento y la comprensión del otro; sentir como si fuese otra persona. Este interés se expresa en la siguiente pregunta de investigación: ¿cómo puede el docente incidir positivamente en la construcción del sujeto por medio de la pedagogía y didáctica teatral, incluyendo el juego y la reflexión ética?

## Objetivo

El objetivo de la investigación consistió en realizar y fomentar prácticas artísticas y performativas, partiendo de sociodramas y dramatizaciones en la educación media, a partir de estrategias de prácticas educativas y artísticas. La intención fue “realizar un cambio de enfoque a partir de la experimentación de prácticas educativas innovadoras de la enseñanza, en un diálogo de saberes que facilitó la ruptura de la educación verbalista y transmisionista” (Paredes y Villa 39).

Se planteó, por lo tanto, la necesidad de crear estrategias emergentes que logran articular conocimientos, técnicas y sentimientos en los estudiantes de una forma *sentipensante*. Una educación *sentipensante* implica reorientar a niños y jóvenes en diferentes ámbitos de su vida, no solamente intelectual, sino emocional y creativa. “Principio que nos lleva a comprender que el individuo aprende no sólo usando la razón, sino también la intuición, las sensaciones, las emociones, los sentimientos, que los pensamientos y sentimientos se funden en la acción” (Motos 2).

Articular la dramatización y el juego teatral en los espacios convencionales de la educación secundaria fue una apuesta pedagógica para la convivencia escolar, así como para favorecer los trabajos que se hacen en el aula de clase en sectores campesinos del país. Es una experiencia donde el teatro va a la escuela y la escuela se nutre con él. La dramatización escolar, que se diferencia del teatro profesional propio de los actores dedicados a este oficio o que han adquirido un título en una escuela de educación superior, posibilita que el estudiante comprenda, se apropie y asuma una postura crítica frente a diversos temas sociales, como las drogas, el abuso sexual o los embarazos no planeados entre adolescentes.

## Justificación

La actitud de un docente que se enfrenta al aula de clase debe ser de respeto y diálogo constante, con un gran sentido de responsabilidad y de solidaridad con el otro (alteridad). Una educación basada en el respeto, en el diálogo y en la búsqueda de significados y de experiencias subjetivas, puede conducirlos de una manera indirecta a la interioridad de la consciencia obteniendo un logro tangencial de vital importancia como es el reconocimiento propio y de valores, como el respeto y la tolerancia. Es por esto que la educación popular requiere del teatro, porque pertenece al pueblo, para que este apoye el cambio social (Chesney-Lawrence 34).

Se piensa que un apoyo para construir la paz puede ser la dramatización de esos mismos acontecimientos en los ámbitos educativos. Teatralizar el dolor es hacer catarsis y buscar la cura a ese sufrimiento. La dramatización es un camino para descubrir la vida. Es indiscutible que la educación colombiana, con sus problemas de violencia y maltrato, debe cambiarse por una cultura de la participación, la democracia y la paz. Aunque resulte difícil escribir y reconocer la importancia de los sentimientos, de las pasiones y de los deseos, éstos también hacen parte de la vida humana.

Es menester transformar los deseos malsanos, así como la violencia, la xenofobia, la homofobia y la misoginia, entre otras pasiones humanas, en pautas y deseos de buena convivencia. Las estéticas decoloniales construyen discursos en el reconocimiento de la di-

versidad, la pluralidad y el respeto a las diferencias, como también la construcción del pensamiento crítico y el amor por la “Pachamama” o madre naturaleza de acuerdo con los saberes ancestrales de la tierra (Walsh 147).

Por multiculturalidad se entienden unas apuestas políticas de la diferencia, que incluye mujeres, homosexuales, indígenas, negritudes, entre otras poblaciones vulneradas, cuyas identidades no eran reconocidas por los poderes hegemónicos, heredados en su mayoría de la colonia española (Pineda 108). “Lo pluricultural y multicultural son términos descriptivos que sirven para caracterizar la situación diversa e indicar la existencia de múltiples culturas en un determinado lugar planteando así su reconocimiento, tolerancia y respeto” (Walsh 140).

## Marco teórico conceptual

El estudiantado está llamado a construir principios éticos, los cuales son los pilares de la educación y la democracia. La ética, según Freire, es una parte fundamental de la pedagogía como práctica liberadora del oprimido. Por otra parte, permite comunicar los principales valores sociales, indispensables para crear una cultura de la tolerancia, el respeto y la inclusión.

Pero, ¿cómo surge la ética en el interior del adolescente acostumbrado a ver noticieros, oír radio y asistir al cine comercial donde se reproducen valores coloniales?, ¿qué posibilidad le queda al hijo del campesino para construir su propio “yo” sin un criterio firme para inferir de los medios masivos una verdad para crear la propia axiología? La formación para el profesional de la educación debe incluir el uso de valores universalmente reconocidos a partir de los derechos del ser humano y recursos naturales, para ser una persona comprometida con su medio.

Es necesario implementar políticas educativas y económicas emergentes que apoyen y favorezcan la educación, así como el trabajo en la zona rural, para demostrar la importancia y eficacia del teatro, además de sus múltiples posibilidades, como son los juegos de roles, la dramatización, la lectura dramática, entre otros, para integrar los saberes de la región y de la academia.

Los estudiantes, sus familias y vecinos cuentan con relatos, los cuales constituyen las memorias y recuerdos de las localidades, que no se han llevado al cine o la televisión y que pueden ser representados. La dramatización genera diálogos cercanos al conocimiento mismo que se desea impartir en el aula; dentro de éstos cabe resaltar el saber autóctono, el valor a la voz del otro y la riqueza de un país que puede alcanzar la paz escolar o una mejor convivencia. La dramatización crea valores, da significado a la vida

y construye conceptos estéticos. Las estéticas decoloniales permiten mirar nuevos mundos fuera del eurocentrismo.

El pensamiento construido a partir de las dramatizaciones y juegos teatrales permite afectar positivamente al otro, puesto que la representación escénica transforma la conciencia individual; es por esto que la dramatización puede ayudar a dinamizar los procesos en el aula. Desde la dramatización se pueden hacer ejercicios pedagógicos para la apropiación de conceptos e ideas, además de intentar solucionar algunos problemas en la educación como “el absentismo escolar, la violencia en las aulas, la desmotivación del alumnado (estudiantes) y, consecuentemente, el fracaso escolar” (Onieva 30).

El diálogo intercultural, generado después de las representaciones, permite la aceptación del otro, establecer pactos y reglas de convivencia, lo que significa estar con el otro para descubrir, recrear y construir mutuamente el saber. Desde la mirada decolonial se piensa que es vital preparar a los habitantes de un contexto para la interacción y el respeto a las diferencias, tanto de género, como étnicas y culturales. La escuela se presenta como el espacio donde se construyen saberes desde el pensamiento crítico. Estar con el otro implica aprender y construir saberes colectivos, cosmovisiones y principios que implican el respeto por la otredad. En síntesis, es crecer mutuamente mediante “la relación y convivencia ética entre humanos y su entorno, con el afán de retar la fragmentación y promover la articulación e interculturalización” (Walsh 148).

La dramatización permite transformar los contextos escolares de entornos oprimidos, sensibilizando al estudiante, dotándolo de ideas y creándole un intercambio de conocimientos. El estudiante puede desarrollar diferentes actividades, debatir posturas y realizar prácticas creativas; de la misma manera, reflexionar sobre los principios y las formas para llevar a cabo una convivencia pacífica. Para esto, es oportuno construir estrategias que conecten a los estudiantes con sus propias experiencias y los ayuden en su proceso subjetivo de aprender. Buscar estrategias, que además de apoyar el aprendizaje motiven al estudiante a lo espiritual, social, a la armonía y a las reglas sociales, dado que el drama es, ante todo, un acontecimiento social. Acontecimiento que implica la tensión o conflicto en la vida social, producto de las estructuras contradictorias (Cavalcanti 413).

El teatro, como un arte lúdico, le permite al educador transmitir su saber de forma ordenada, creativa y propositiva. En este tipo de juego hay lo que Caillois denomina mimetismo o simulacro, que consiste en el placer de la imitación (52-55). En un simulacro se acepta comúnmente una ilusión, lo cual implica la creatividad para adoptar un rol determinado, construir un universo y un personaje, sus gestos, su postura, sus modales y formas de hablar. En otras palabras, es una interpretación que consiste en encarnar un personaje.

Solo para citar un ejemplo propuesto por los antiguos griegos, la catarsis, tal como la entendió Aristóteles (citado en García Yebra), le permite al estudiante un acercamiento a su

ser interior para construir las identidades de los otros. La finalidad del cambio que produce la catarsis es reconocer el propio error e intentar ser mejor en función de la sociedad. La catarsis es la extraña sensación de aversión y compasión ante un hecho inevitable de la vida, que se muestra en una representación que transforma a quien la observa. Por lo tanto, la catarsis es el reconocimiento del propio sufrimiento y el intento de cambiar en función de un bien.

También es importante acudir a la didáctica como el ejercicio que le permite al profesor poner en práctica y disposición del estudiante los saberes, las artes y las técnicas que han tenido relevancia en cada cultura, para que el educando las aprenda de una forma amena y segura. La transformación del joven, en la educación secundaria, posibilita construirlo como sujeto pensante y crítico de la sociedad en la cual se vive. Para lograr este objeto es menester volver a utilizar estrategias didácticas, como el teatro educativo, que le permitan al educando un acercamiento con las ideas, los principios y las normas comúnmente aceptadas.

La burguesía, según señala el sociólogo francés Pierre Bourdieu en su texto *Campo intelectual y campo de poder*, tiene los salones, los teatros, y museos religiosamente consagrados para sus satisfacciones personales. Por si fuera poco, a menudo, el teatro de la burguesía es un teatro contra el pueblo, pues su propósito es modelar la “opinión pública”, como ocurre con la mayoría de las series de televisión, los espectáculos de la calle Corrientes en Argentina y en otros países latinoamericanos.

El oprimido, por regla general, no cuenta con estos espacios. Por esto llevar el teatro a la escuela posibilita el acercamiento de este arte universal con las personas de sectores desfavorecidos. La dramatización escolar permite la participación de los mismos educandos, al igual que la identificación y solución pacífica de diferentes conflictos, tanto de la escuela como de la comunidad. En los sectores donde se realizaron las intervenciones, se pudo evidenciar la falta de oportunidad para potencializar el talento de los jóvenes actores de las comunidades rurales y marginales.

Por lo general, los estudiantes de las zonas apartadas de las ciudades son hijos de agregados (administradores casuales de parcelas cultivables o recreativas). Y en la mayoría de los casos carecen de oportunidades para acceder a espacios estéticos, apreciar una obra pictórica o montar una obra de teatro. La mayoría de los poblados de Colombia carecen de centros deportivos o culturales.

Partiendo de lo anterior, se podría pensar que la pobreza no solamente es la carencia del recurso económico, dado que existen diferentes tipos de pobreza. En esta lógica se podría pensar que otro tipo de pobreza y de marginalidad que presenta el estudiante en la zona rural, amén de la económica, es la privación de espacios para el desarrollo cultural, deportivo y estético. Es por esto que por medio de las dramatizaciones se pudieron desarrollar

diálogos creativos, como estrategias que aportaban a la construcción de la subjetividad de los estudiantes *sentipensantes*, donde los sentimientos podían tener el mismo valor que el conocimiento. Ello posibilita la transformación de los espacios escolares en lugares donde se aprecia el arte y la vida misma, porque el teatro va más allá de los límites del aula, como lo sostiene Motos (10)

Al revisar las producciones escritas, se encontró que en culturas que presentaban problemas sociales, como el consumo de sustancias psicoactivas o delincuencia juvenil, acudían al Teatro Educativo (TE) como una herramienta pedagógica y terapéutica. Además, un total de 4,970 estudiantes de diferentes centros educativos en Surrey (Reino Unido) utilizaron la dramatización para prevenir el consumo de cigarrillo en estudiantes entre ocho y 13 años, se puede ver en los estudios de Child Health Promotion Research (referidos en el listado final de fuentes consultadas).

## Método

Se trabajó desde el enfoque cualitativo con el apoyo de algunos de los elementos del teatro educativo, tales como las representaciones, los juegos teatrales y las dramatizaciones. Tener en cuenta los aportes del teatro en la educación secundaria en las zonas periféricas, en tanto investigación situada en un contexto rural, permitió integrar los elementos propios de la mirada decolonial, utilizando las metodologías de las ciencias sociales, para poder llegar a la construcción de alternativas pedagógicas. La pertinencia del enfoque cualitativo permitió un acercamiento desde la pedagogía teatral, donde las vivencias de los estudiantes, sus gustos y propuestas artísticas fueron valoradas de forma positiva.

No sólo se recurrió a modelos pedagógicos, sino también al currículo escolar de la institución, a las dinámicas culturales y sociales emergentes, al consentimiento de los padres, así como al de los estudiantes y los aportes de los profesores.

La metodología articuló representaciones teatrales de narrativas recreadas a partir de la experiencia o intertextualidad narrativa, como estrategia para la construcción de la subjetividad de los estudiantes. Se acudió, de igual forma, al método de Intervención, Acción, y Participación (IAP) implementado y usado por el sociólogo colombiano Orlando Fals Borda en su análisis de las poblaciones campesinas y empobrecidas del país (Cataño 90).

Este trabajo encontró la importancia de la vida allí donde está a la vez la naturaleza y la miseria, un campo explotado y marginalizado por los sistemas económicos y políticos del momento, que excluyen gran parte de la población. También se acudió a algunas guías propuestas por el Ministerio de Educación Nacional de Colombia (MEN), como la número 14 sobre Filosofía; la número 49 de convivencia y el Documento número 16 para la Educación



artística. El enfoque principal fue la estética decolonial, propia de la metodología de los estudios culturales. De igual forma, en el trabajo de campo se tuvieron en cuenta diferentes estrategias y técnicas, como teatro-foro, entrevistas, dramatizaciones, cortometrajes, lectura de obras dramáticas, creación de dramas y juego de roles, entre otros dispositivos.

Se estimó que, en las construcciones curriculares realizadas en los colegios del Valle del Cauca, la dramatización puede llegar a ser terapéutica y transformadora; puede servir al estudiante como remedio para superar traumas culturales o psicológicos. Asimismo, favorece las competencias comunicativas y cognitivas. Según lo demuestran las investigaciones realizadas por Child Health Promotion Research, el teatro en la educación se ha asociado con cambios positivos demostrables en el estudiante a corto, mediano y largo plazo; también resulta de vital importancia para mejorar la disciplina o convivencia escolar.

El estudio se realizó en el contexto de trabajo del investigador, se utilizaron metodologías teatrales en contextos educativos para la resolución de conflictos, la educación para la paz. Se estimó también que, por medio del arte teatral, los estudiantes, en especial los de grados 10 y 11, con los cuales se realizaron las intervenciones, lograron transmitir sentimientos y valores sociales.

Uno de los aportes permitió identificar que actuar en la escena no sólo implica una destreza corporal, sino también una agilidad lingüística, es decir, tener un repertorio inagotable de términos, los cuales se adquieren en ejercicios de voz y actuación. “Desde la educación, la dramatización se presenta como un instrumento a desarrollar con el fin de rentabilizar sus capacidades respecto a una mejor formación de las personas, tanto en la perspectiva individual como social” (Núñez y Navarro 227).

Se trabajó en cuatro fases:

- La primera fue la creación de los dispositivos, la creación de los talleres y la sensibilización con la comunidad educativa.
- En un segundo momento se implementaron talleres de escucha activa, narraciones de cuentos, juegos lúdicos como la lleva y el ponchado, la meditación y la relajación.
- En una tercera etapa, los estudiantes realizaron pequeñas investigaciones, encuestaron y realizaron cuentos y construyeron guiones.
- En la cuarta fase representaron lo escrito, se evaluó el proceso y se dieron a conocer los resultados con la comunidad.

Un ejemplo, entre muchas dramatizaciones, fue el “Fantasma Queramalito”, donde se pudo apreciar que, a partir de una anécdota del pueblo (El Queremal), se construyó un argumento picaresco, el cual trata de un hombre que se hace pasar por fantasma para ponerle los “cuernos” al dueño de una casa vecina. El vecino, con la ayuda de la Santísima Virgen del

Carmen, patrona de El Queremal, logra descubrir el engaño y darle una buena paliza a su rival, quien se hacía pasar por fantasma.

## Resultados y discusión

Uno de los hallazgos de la dramatización y los juegos teatrales implementados en las aulas de clase, entre otros aportes del teatro educativo, fue sensibilizar al estudiante e incentivarlo para el desarrollo de los dos hemisferios del cerebro, para educarlo en lo sensible y racional. Intentando superar la educación tradicional que ha “sido el espacio del cuerpo prohibido, del cuerpo negado” (Motos 10). Para darle validez a las acciones y emociones de los educandos, en el espacio educativo el estudiante escenifica los problemas sociales, los vive, los reproduce, los presenta y los evalúa. Por lo tanto, se encuentra que una educación *sentipensante* es apropiada para la educación de básica secundaria.

El trabajo de dramatización implementado en el aula de clase mostró cómo las narrativas escritas por los estudiantes, al ser actuadas, mostraban otras posibilidades de solución, las cuales era necesario transformar, como es el caso del sexismo y el racismo. Fue difícil construir el pensamiento estético crítico en culturas colonizadas y permeadas por el eurocentrismo, para usar un término de Walsh, cuyas dinámicas reproducen el valor simbólico de los países dominadores.

La estética, como el gusto propio, permitió integrar el teatro a los espacios académicos. “La estética (en tanto filosofía del arte) no trata de todo objeto pensable en general. Trata de la actividad productora del arte, de la belleza y de los valores estéticos” (García 24). No obstante, a pesar de que estas propuestas son planteadas en la ley de educación, en los planteles educativos, en particular donde se llevó a cabo la intervención, el arte y las manifestaciones estéticas, éstas son relegadas a un segundo plano.

En las narrativas construidas, las cuales no se presentan en este ensayo por lo extensas, se evidenciaron diferentes tipos de conflictos, como la homofobia y la intolerancia, que fueron llevados a la escena. Mediante el diálogo se intentó ayudar a superar los obstáculos. Se apreció que, cuando se interpretaban, las narrativas y el discurso se podían transformar. Desde luego, el cuerpo presente del artista, por medio de una representación, logra transmitir símbolos, rituales y experiencias artísticas a quien lo contempla (Cavalcanti 414).

El trabajo de campo desarrollado con los propios estudiantes mostró la mejoría de ellos en su quehacer cotidiano y personal. Niños que consideraban, por ejemplo, que toda crítica artística era negativa, al finalizar el proceso se mostraban muy receptivos, comprendían que las observaciones de sus compañeros y maestros no iban en contra de su ser,

sino en la construcción de un pequeño personaje. En este proceso entran en juego tanto la investigación como la acción continua y el docente vinculado de lleno a la construcción. En este sentido, las propuestas metodológicas y didácticas estuvieron de acuerdo con los saberes de los mismos estudiantes, conforme a la propuesta empleada por Orlando Fals Borda, en su trabajo con lo *sentipensante*. La recolección de las entrevistas y la participación constante en los talleres de entrenamiento y performance permitieron el desarrollo natural de la metodología planeada.

El arte teatral llevado a la escuela permitió recrear la propia vida, darle sentido y comunicar a otros los puntos de vista, las ideas y los sentimientos de forma ordenada y coherente. Se detectó, de igual forma, que el interés con los trabajos de dramatización, en los espacios educativos, no fue hacer una disertación teórica sobre el arte dramático, ni tampoco hacer una genealogía del teatro educativo, sino articular las narrativas y el arte en las instituciones educativas marginales, donde el teatro pocas veces era realizado. Por lo tanto, la educación secundaria era, ante todo, un diálogo; el estudiante podía acceder a los conceptos, teorías e ideas por medio de la conversación (Gómez 136).

Según la investigación, se pudo demostrar que en el aula de clase se trabajó con gran éxito la dramatización con jóvenes para cambiar los comportamientos de riesgo del tabaquismo y para incidir positivamente en el cambio de actitudes. El poder curativo y transformador del drama en la educación de la adolescencia contribuye a la construcción de la personalidad del educando como sujeto, posibilitando, también, que el estudiante se apropie de su saber, lo aprecie y lleve consigo de una forma lúdica y significativa. Este presupuesto implicó una serie de interrogantes para los profesores que contribuyeron a las prácticas teatrales en sus clases.

En el trabajo de campo se contó con diferentes dispositivos y modelos, centrando el interés del acto educativo en el propio joven campesino. En muchas oportunidades, según la observación, se pudo ver cómo se transformaba en protagonista y actor de los relatos y experiencias, para posteriormente analizar los resultados ante sus compañeros. Igualmente, se emplearon las herramientas de cartografía social, reconocimiento de los territorios y las narrativas. De igual forma, se compartieron vivencias y se valoró la memoria colectiva (Villalobos 55).

Este trabajo, más allá de los conceptos teóricos y académicos, estableció la “relación de igualdad” con quienes desarrollaban las actividades. Se valoró el lenguaje de los jóvenes, sus creencias, saberes y conceptos, donde se pudo combinar la razón con el corazón, la inteligencia con los sentimientos: en última instancia un trabajo *sentipensante* (Cataño 88).

La dramatización, entendida como una apuesta pedagógica, utilizando los elementos teatrales, contribuye a reconstruir las narrativas y las vivencias de los integrantes de una comunidad; por lo tanto, incide positivamente a la comprensión y solución de conflictos.

## Conclusión

Los estudiantes de secundaria requieren nuevos espacios para la construcción del propio “yo”; por lo cual es menester abrir nuevos espacios para transformar la educación de índole transmisionista en apuestas *sentipensantes*, donde las artes tengan una mayor relevancia. Es importante tener en cuenta la participación en la construcción del saber en el aula de clase. Esto implica formar en derechos, deberes, sentimientos, pensamientos y puntos de vistas diferentes. El profesor debe ser eje central y un mediador abierto a posibles intervenciones de sus estudiantes, con la capacidad de orientar al otro desde el discurso incluyente, respetando las características particulares de sus estudiantes. La inclusión permite conocer diversos puntos de vista, darles soluciones y resolver conflictos; permite mediar con el otro en vista a unos bienes colectivos. Uno de los factores que afectan la convivencia pacífica es la falta de proyectos colectivos en donde se muestre un interés general.

Trabajar en escenarios periféricos desde el teatro y sus aportes permite que los estudios tengan como objeto principal el trabajo con las comunidades marginadas, para desarrollar dinámicas de empoderamiento, como se hizo en Brasil con el trabajo del oprimido. Trabajar con y desde el oprimido significa construir axiologías que lleven a superar, a las sociedades marginales, el estado de subyugación y alienación que surgió desde la colonia y que aún persiste, como la sumisión, el acallamiento y la explotación de lo rural. La dramatización de hechos, situaciones e historias de la cotidianidad permite una construcción del propio “yo” con valores y sentimientos que sólo son fruto de un ser *sentipensante*.

## Fuentes consultadas

- Amador, Manuel y Mondragón Rafael, editores. *Vida que resurge en las orillas. Experiencias del taller de mujeres, arte y política en Ecatepec*. México: Cooperativa de Producción y Servicios Editoriales Heredad, 2020.
- Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de una idea*. Buenos Aires, Folios, 1983.
- Braslavsky, Cecilia. “La Educación Secundaria en el contexto de los cambios en los sistemas educativos latinoamericanos”. *Revista Iberoamericana de Educación*, núm. 9, 1995, pp. 91-123, <https://doi.org/10.35362/rie901178>, consultado el 25 de septiembre 2022.
- Cataño, Gonzalo. “Orlando Fals Borda, sociólogo del compromiso”. *Revista de economía institucional*, vol. 10, núm. 19, 2008, pp. 79-98, <https://revistas.uexternado.edu.co/index.php/ecoins/article/view/325>, consultado el 12 de septiembre 2022.

- Cavalcanti, Maria. "Drama, ritual e performance em Victor Turner". *Sociología & Antropología*, vol. 3, núm. 6, 2013, pp. 411-440, <https://www.redalyc.org/pdf/4069/406952169002.pdf>, consultado el marzo 13 de 2022.
- Caillois, Roger. *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Chesney-Lawrence, Luis. "Las teorías dramáticas de Augusto Boal". *Teatro: Revista de Estudios Culturales/A Journal of Cultural Studies*, núm. 26, 2013, pp. 25-55, <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/578081>, consultado el 24 de febrero 2022.
- Child Health Promotion Research Centre. "The use of Theatre in Education (TIE): a review of the evidence", *Edith Cowan University*, 2012, [http://www.ntccorporate.com.au/wp-content/uploads/2011/11/ECU\\_the\\_use\\_of\\_theatre\\_in\\_education\\_a\\_review\\_of\\_the\\_evidence.pdf](http://www.ntccorporate.com.au/wp-content/uploads/2011/11/ECU_the_use_of_theatre_in_education_a_review_of_the_evidence.pdf), consultado el 1 de diciembre de 2023.
- Colombia, Congreso de Colombia, Departamento Administrativo de la Función Pública. *Ley 115-Ley General de Educación*, 8 de febrero de 1994.
- Fals Borda, Orlando. *Ciencia, compromiso y cambio social. Antología*. Cuba: Editorial el Colectivo, 2014.
- García Yebra, Valentín. *Aristóteles. Poética de Aristóteles*, edición trilingüe. Madrid: Editorial Gredos, 1974.
- Gómez Mendoza, Miguel Ángel. *Introducción a la didáctica de la filosofía*. Colombia: Editorial Papiro, 2003.
- Lara Coronado, Jesús. "La educación moral en los autos sacramentales del siglo XVI en Nueva España". *Perfiles educativos*, vol. 34, núm.136, 2012, pp.79-97.
- López González, María Teresa. *La Pedagogía Teatral. ¿Una estrategia para el desarrollo del Autoconcepto en niños y niñas de segundo nivel de transición?* Tesis de licenciatura en Educación Parvularia y Básica inicial, Universidad de Chile, 2008.
- Martínez, Laura Victoria. "Antropología y teatro: dramatizaciones en una etnografía con niños/as migrantes". *Nómadas*, núm. 39, 2013, pp. 197-211, [https://nomadas.ucen-tral.edu.co/index.php?option=com\\_content&view=article&id=75](https://nomadas.ucen-tral.edu.co/index.php?option=com_content&view=article&id=75), consultado el 15 de junio 2022.
- Motos, Tomás. "El teatro en la educación secundaria: fundamentos y retos". *Revista Creatividad y Sociedad*, núm. 14, 2009, pp. 1-35.
- Motos, Tomás y Navarro, Antoni. "Estrategias del Teatro del Oprimido para la formación permanente del profesorado". *Magis. Revista Internacional de Investigación en Educación*, vol. 4, núm. 9, 2012, pp. 619-635, <https://doi.org/10.11144/Javeriana.m4-9.etop>, consultado el 10 de septiembre 2022.
- Núñez Cubero, Luis y Navarro Solano, María. "Dramatización y educación: aspectos teóricos". *Teoría De La Educación. Revista Interuniversitaria*, núm. 19, 2007, pp. 225-

- 252, <https://doi.org/10.14201/3262>, consultado el 10 de septiembre de 2022.
- Onieva, Juan. *La dramatización como recurso educativo: estudio comparativo de una experiencia con estudiantes malagueños de un centro escolar concertado y adolescentes puertorriqueños en situación de marginalidad*. Tesis de doctorado del departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura, Universidad de Málaga, 2011.
- Ortiz, Marielsa y Borjas, Beatriz. “La Investigación Acción Participativa: aporte de Fals Borda a la educación popular”. *Espacio abierto*, vol. 17, núm. 4, 2008, pp. 615-627, <https://produccioncientificaluz.org/index.php/espacio/article/view/1365>, consultado el 22 de noviembre 2022.
- Osorio, José. *Peter Brook: tres conceptos fundamentales*. Tesis de licenciatura en Arte dramático, Universidad del Valle, 2011.
- Paredes, Diana y Villa, Viviana. “Enseñanza de la filosofía en Colombia: hacia un enfoque multisensorial en el campo didáctico”. *Nodos y nudos*, vol. 4, núm. 34, 2013, pp. 37-48, <https://doi.org/10.17227/01224328.2282>, consultado el 7 de octubre 2022.
- Pineda Camacho, Roberto. “La Constitución de 1991 y la perspectiva del multiculturalismo en Colombia”. *Alteridades*, vol. 7, núm. 14, 1997, pp. 107-129, <https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/516>, consultado el 4 de septiembre 2022.
- Villalobos Herrera, Álvaro. “Teatro y performance:(Des)encuentros”. *Investigación Teatral, Revista de artes escénicas y performatividad*, vol. 7, núm. 10-11, 2017, pp. 51-68, <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2534>, consultado el 4 de febrero 2022.
- Walsh, Catherine. “Interculturalidad, plurinacionalidad y decolonialidad: las insurgencias político-epistémicas de refundar el estado”. *Tabula Rasa*, núm. 9, 2008, pp. 131-152, <https://doi.org/10.25058/20112742.343>, consultado el 10 de septiembre 2022.

# 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.



## El impacto de la pandemia en artistas del campo de la danza contemporánea en Guadalajara

Martha Georgina Margarita  
Hickman Iglesias\*

\* Universidad de Guadalajara, México.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0403-1678>

*e-mail*: marthahickman@gmail.com

**Recibido:** 03 de noviembre de 2023

**Aceptado:** 20 de diciembre de 2023

**Doi:** 10.25009/it.v15i25.2767

## **El impacto de la pandemia en artistas del campo de la danza contemporánea en Guadalajara**

### *Resumen*

Este artículo expone los resultados de una investigación cualitativa realizada en la ciudad de Guadalajara, Jalisco, que indaga los principales problemas laborales, de producción, mediación y/o circulación artística a los que se enfrentaron agentes del campo de la danza contemporánea en el periodo de pandemia y postpandemia del Covid-19. Además, se exponen las consecuencias que transformaron su capital económico, cultural y dancístico. El artículo también aborda las repercusiones emocionales y la resiliencia con que enfrentaron el encierro que vivieron en la pandemia.

*Palabras clave:* danza; capital; economía; trabajo; producción; resiliencia.

## **The impact of the pandemic on artists in the field of contemporary dance in Guadalajara**

### *Abstract*

This article is based on research carried out in the city of Guadalajara, Jalisco, in order to assess the problems faced by workers in the field of contemporary dance during the Covid-19 pandemic and post-pandemic period. The health crisis brought several consequences that transformed the economic, cultural and artistic capital of dancers, choreographers and producers. The article also addresses the emotional repercussions faced by workers in this field, who demonstrated great resilience during the pandemic lockdown.

*Keywords:* dance; capital; economy; labor; production; resilience.



## El impacto de la pandemia en artistas del campo de la danza contemporánea en Guadalajara

### Introducción

**E**n este artículo expongo el resultado de una investigación cualitativa que tiene como objetivo analizar la situación laboral y artística de agentes sociales del subcampo de la danza contemporánea de Guadalajara, durante y después de la pandemia del Covid-19. Esta se llevó a cabo a través del testimonio de algunas y algunos artistas, para conocer las problemáticas y consecuencias que impactaron su economía y producción escénica.

En marzo de 2020, debido a la pandemia, la gran mayoría de las actividades presenciales de México se detuvieron. Como consecuencia, en Guadalajara se cerraron los espacios escénicos y las escuelas de danza privadas y públicas, como la que pertenece a la Universidad de Guadalajara.

Durante los primeros meses de la pandemia, la Universidad de Guadalajara esperaba volver a clases presenciales para el siguiente curso, que iniciaría en agosto del 2020, pero lo hizo casi dos años después. Las academias de danza privadas, por su parte, estuvieron cerradas aproximadamente durante un año. Esta situación afectó económicamente a las personas dedicadas a la creación de la danza contemporánea, ya que la mayoría de ellas obtienen sus recursos de la docencia. Ahora bien, si se tiene en cuenta que la gran cantidad de las y los artistas del campo artístico de la ciudad son independientes y obtienen sus ingresos de la enseñanza, la incógnita es de qué vivieron, en qué trabajaron.

Cuando se abrieron los espacios escénicos, algunas y algunos agentes volvieron a intentar reactivar su labor escénica, ¿cómo resolvieron los costos de espacio de entrenamiento y ensayo?, ¿cómo resolvieron la producción, el acceso a los espacios de mediación y/o circulación?, ¿lograron captar la atención del público?, ¿lograron tener audiencia?

Al inicio de la investigación establecí como premisa que la situación laboral y artística se vio afectada en su totalidad durante la pandemia, por la falta de trabajo en las academias y teatros. El regreso a la normalidad fue lento, enfrentándose a la falta de espacios, ingresos económicos e incertidumbre sobre lo que les deparaba laboral y artísticamente.

Para conocer las problemáticas a las que se enfrentaron las y los artistas de danza contemporánea durante la pandemia y analizar las consecuencias de ese período en su ámbito laboral y escénico, estudié a algunos agentes sociales del subcampo de la danza contemporánea de Guadalajara –conformado por profesionales de la danza y la coreografía, así como por personas que dirigen agrupaciones dancísticas y escuelas privadas–, además de los programas de estímulo de la Secretaría de Cultura Jalisco. Entre junio de 2022 y agosto de 2023, recabé la información apoyada en las técnicas de revisión documental, cuestionario y entrevista. La muestra estuvo integrada por 22 artistas de la danza contemporánea, así como cinco directores y directoras de escuelas. Llevé a cabo el análisis e interpretación de datos con base en el método de análisis de discurso.

En el artículo expongo, en una primera instancia, los conceptos de campo, capital cultural y *habitus* de Pierre Bourdieu, para continuar con la estrategia metodológica que utilicé en mi investigación. Posteriormente, expongo la contextualización del campo artístico de la danza contemporánea en 2019 e inicios de 2020, la cual sustenté en los conceptos antes mencionados. En tercera instancia, expongo los resultados de la investigación, partiendo de la situación laboral y económica de las y los agentes de la danza contemporánea durante la pandemia; luego, expongo la manera en que produjeron y circularon sus obras artísticas, así como el impacto en la situación emocional por la problemática que enfrentaron. Finalmente, presento las conclusiones de mi investigación.

## **Campo de producción cultural, *habitus* y capital**

Para el estudio de los campos sociales, Pierre Bourdieu propone los conceptos campo, *habitus* y capital. Según sus postulados, los campos de producción cultural tienen una autonomía relativa y funcionan bajo sus propias reglas relacionadas con un mercado de bienes específicos. Un campo se determina en relación con aquello que está en juego y los intereses en común de los agentes sociales que lo integran (Bourdieu, *Sociología y cultura*).

Según Bourdieu, tanto los agentes sociales que integran un campo de producción cultural, como aquellos que pugnan por encontrar un lugar dentro del campo, disponen del *habitus*<sup>1</sup> de conocimiento de aquello que está en juego.

El campo o, para ser más exactos, el *habitus* del profesional se ajusta de antemano a las exigencias del campo (como, por ejemplo, a la definición vigente de la problemática legítima) funcionará como un instrumento de traducción [...]. Esta transformación sistemática de los problemas y los temas no es producto de una búsqueda consciente (y calculada o cínica), sino un efecto automático de la pertenencia al campo y del dominio de la historia específica del campo que ésta implica (*Sociología y cultura* 113).

Ahora bien, en *Poder, derecho y clases sociales*, Bourdieu identifica capital como el producto que se acumula gracias al trabajo y los instrumentos de producción. Se representa tanto en materia como en forma interiorizada. Se puede presentar en tres formas, dependiendo de su campo de aplicación: capital económico, capital cultural y capital social.

El capital económico está compuesto por el dinero, los recursos financieros y las propiedades que puedan acumular las y los agentes sociales a lo largo de su vida. Mientras que el capital cultural comprende las competencias arraigadas en el individuo y los recursos culturales en su posesión, los cuales abarcan su formación, experiencia, aptitudes y preferencias en el ámbito cultural, según lo visto en *Sociología y cultura*.

Además, existe el capital simbólico “comúnmente llamado prestigio, reputación, renombre, etcétera, que es la forma percibida y reconocida como legítima de estas diferentes especies de capital” (*Sociología y cultura* 206). Finalmente, está el capital social, el cual se constituye por las redes de relaciones de conocimiento y reconocimiento mutuos.

Para realizar esta investigación, utilicé como referencia estos conceptos, respecto de las condiciones específicas del campo de la danza contemporánea, así como los agentes sociales y sus formas de capital cultural y *habitus*.

## Metodología

Para la investigación, propuse dos categorías de análisis:

---

<sup>1</sup> Para Bourdieu, el *habitus* es un “sistema de disposiciones adquiridas por medio del aprendizaje implícito o explícito que funciona como un sistema de esquemas generadores, genera estrategias que pueden estar objetivamente conformes con los intereses objetivos de sus autores sin haber sido concebidas expresamente con este fin” (*Sociología y cultura* 114).

1. Situación laboral: investigué la problemática a la que se enfrentaron las y los artistas de la danza contemporánea durante la pandemia, tanto en el periodo de encierro y cese de labores presenciales, así como el periodo de reactivación económica. Además, estudié los programas de apoyo que el gobierno de Jalisco, a través de la Secretaría de Cultura, implementó para tratar de contribuir a los problemas de sobrevivencia en los primeros meses de la pandemia. Analicé la repercusión que esta situación tuvo en su capital económico.
2. Producción artística: en esta categoría indagué en la manera en que las y los artistas realizaron su producción dancística, tanto en el periodo de encierro a través del uso de la tecnología y las redes sociales, así como en el retorno a los espacios escénicos y los retos que se enfrentaron. Estudié los programas de apoyo a la producción artística de la Secretaría de Cultura de Jalisco. Analicé en esta categoría, la manera en cómo se resolvieron los costos de producción y en cómo repercutió en su capital económico.

Recabé la información entre junio de 2022 y agosto de 2023 con las siguientes técnicas y fuentes:

- Revisión documental: diversos artículos sobre la situación del campo artístico durante la pandemia, así como páginas tanto de instituciones culturales como algunas que abordan problemáticas emocionales durante el encierro y el concepto de resiliencia.
- Cuestionario de preguntas mixtas: diseñé y apliqué dos cuestionarios en los meses de julio y agosto de 2023. Estaban orientados a conocer, por un lado, la problemática económica en las escuelas de danza privadas; por otro, la situación laboral y artística de los agentes de la danza contemporánea, tanto en tiempos de pandemia como de post-pandemia.
- Entrevista de preguntas abiertas: en junio y agosto de 2022. Entrevisté a dos agentes del subcampo de la danza contemporánea, para conocer la situación laboral y artística que vivieron durante el periodo de pandemia.

Esta investigación requirió de la sistematización de un problema social y el método que utilicé para la interpretación y análisis de los datos fue el análisis de discurso. Al respecto, Schettini y Cortazzo opinan que:

[...] no solo nos interesa el análisis del discurso escrito sino también el oral, especialmente, en la complejidad del interjuego social que se da entre los actores enfatizando la comprensión, el juego de poderes presente en los discursos y en el significado atribuido y atribuible a los mismos (48).

Dicho análisis permitió obtener información para la construcción de los resultados de esta investigación, mismos que expongo en los siguientes apartados.

## **Situación del campo artístico previo al periodo de pandemia**

Según expone Ángel Jara en “La constitución del campo artístico intelectual en Paraguay”, un campo artístico es el conjunto de relaciones sociales y culturales que influyen en la producción y distribución del arte en una determinada época y lugar. Con base en ello, identifiqué que el campo artístico de la danza contemporánea en Guadalajara está integrado por artistas, bailarines, bailarinas, coreógrafos, coreógrafas, directores, directoras de agrupaciones, periodistas culturales e instituciones gubernamentales. Las y los artistas de la danza contemporánea cuentan con un capital cultural y simbólico muy amplio, además del capital específico de la danza, que incluye el desarrollo dancístico de las y los bailarines. Sin embargo, el capital económico de estos agentes, por lo general y a través de la historia, ha sido precario.

En 2019, previo a la pandemia, inicié la investigación titulada “La configuración del campo artístico de la danza contemporánea en Guadalajara (1995-2019)”, para el Doctorado en Gestión de la Cultura del Sistema de Universidad Virtual en la Universidad de Guadalajara. Tuvo como objetivo analizar la manera en que se configuró este campo artístico entre 1995 y 2019, poniendo atención en las relaciones entre los agentes sociales y las instituciones culturales, así como su transformación social y política. Pude identificar que el subcampo de la danza contemporánea estaba integrado primordialmente por agrupaciones y artistas independientes; esto es, agentes sociales cuyo trabajo artístico se realizó sin representar a ninguna institución y generalmente con recursos propios.

Además identifiqué que, para 2019, las relaciones al interior del campo reflejaban una crisis por los objetivos contrarios que tenían los agentes artísticos y las instituciones. Por un lado, la necesidad de expresarse a través de sus obras y, por el otro, las instituciones culturales que querían ver a las agrupaciones independientes como industrias culturales (*La configuración del campo artístico*). En resumen, el campo artístico de la danza contemporánea en Guadalajara inició el 2020 con una crisis en la relación entre las y los agentes sociales y las instituciones culturales. Esta se vio reflejada en una considerable disminución de la mediación y/o circulación<sup>2</sup> y consumo de danza contemporánea.

---

<sup>2</sup> Para Tomás Peters, la mediación y/o circulación se comprenden como espacios de mediación del campo artístico, tales como, museos, galerías, editoriales, salas de teatro y danza, centros culturales (véase *Sociología del arte*).

## Situación laboral y económica de las y los artistas de la danza contemporánea

El 23 de marzo de 2020 se detuvo la mayoría de las actividades presenciales en Guadalajara. Por lo tanto, los espacios escénicos se cerraron, así como las escuelas de danza, tanto privadas como públicas. Al respecto, recuerda Alarcón:

La pandemia provocó rápidamente el cierre de teatros, festivales, espacios de ensayo de compañías dancísticas y escuelas de todos los niveles educativos, con lo cual prácticamente todas las fuentes de trabajo de los artistas escénicos fueron afectadas por cancelaciones de contratos, temporadas y giras artísticas programadas (137).

El cierre de las escuelas privadas de danza se prolongó aproximadamente un año, mientras que la Licenciatura en Artes Escénicas para la Expresión Dancística de la Universidad de Guadalajara impartió sus clases de manera virtual hasta febrero del 2022, aunque tuvieron dos intentos de regreso a las aulas, éstas fueron intermitentes.

Al respecto de la enseñanza de la danza virtual, Tortajada menciona que se tuvieron ventajas como “[l]os saberes acumulados y la posibilidad de que nuestra presencia se haya ampliado, y una semi ventaja, la herramienta didáctica de los videos” (97). Además, identifica los obstáculos provocados por “la brecha económica y digital que vive nuestro país y toda Latinoamérica, que nulifica las tres ventajas y que impide que la tecnología digital efectivamente democratice el conocimiento”. Esto es, se enfrentó la problemática de la falta de tecnología digital y espacio que tuvieron el alumnado y algunos docentes para realizar la enseñanza-aprendizaje de la danza de manera virtual.

Como parte de esta investigación, apliqué un cuestionario mixto a directores y directoras de cinco escuelas privadas de Guadalajara. Pude identificar que impartieron clases virtuales en 2020. Dos escuelas no observaron deserción; mientras que en otras dos ésta fue del 25%. En una más, desertó la mitad de las y los alumnos. La mayoría resolvió sus gastos de operación con las colegiaturas, mientras que una la combinó con recursos propios.<sup>3</sup> Identifiqué que una escuela no pudo cubrir el salario de las y los docentes; sin embargo, no se realizaron despidos, por lo cual infiero que algunas o algunos maestros trabajaron sin percibir sueldo en el periodo de clases virtuales. Una de las escuelas contó con apoyo del gobierno, aunque comentaron que más bien se trató de préstamos para cubrir los gastos del plantel. Debido a la incertidumbre, la mitad de los centros educativos consideró

---

<sup>3</sup> Con recursos propios me refiero al dinero que pertenece al capital económico del director de la escuela, como pueden ser sus ahorros personales o sueldos u honorarios percibidos de manera individual.

cerrar definitivamente, pero no lo hicieron. Deduzco que continuaron con la enseñanza de la danza en el encierro, a pesar de las complicaciones económicas.

Ahora bien, aunque las y los docentes universitarios no se quedaron sin trabajo y la deserción escolar fue mínima, vivieron la incertidumbre al observar que dejaban de tomar clases en las materias prácticas, esperando continuar el siguiente curso en que se pudiera volver a la presencialidad. Erick Estrada, docente de la Licenciatura en Artes Escénicas para la Expresión Dancística de la Universidad de Guadalajara, identificó algunas clases en las que solamente se inscribía una alumna o un alumno. Sin embargo, opinó que, a pesar de la situación, el ingreso no se vio afectado, y los grupos de los primeros semestres estuvieron llenos –aproximadamente 20 alumnas y alumnos–, aunque las clases se llevaron a cabo en modalidad virtual (Estrada, Entrevista).

Infiero que esta situación causó incertidumbre en las y los docentes universitarios sobre lo que pasaría si continuaba la pandemia: ¿qué sucedería con las clases de danza?, ¿se podría regresar algún día a la presencialidad?, ¿qué pasaría con el ingreso de las nuevas generaciones?, ¿se contaría con interesadas e interesados en estudiar una licenciatura en danza contemporánea de manera virtual? Considero que, aunque contaban con seguridad salarial, la gravedad de la situación volvió incierto el futuro de una carrera primordialmente presencial.

A mediados de 2021, un año después del inicio de la pandemia, las universidades y las academias de danza comenzaron a volver a las clases presenciales, de manera gradual y con las medidas sanitarias indicadas por las instituciones de salud. El aforo de un salón de clases no debía superar la cantidad de diez personas, se debía mantener la distancia entre el estudiantado, además de realizar las clases con cubrebocas. La licenciatura de la Universidad de Guadalajara tuvo dos intentos de retorno, pero se mantenía la modalidad virtual por los repuntes de contagios.

De las escuelas privadas que integraron la muestra, observé que las clases presenciales se retomaron en 2021; en una regresó el total de las y los alumnos, mientras que en tres el 75% y en otra más el 25 %. La mitad tuvo que aumentar el costo de la colegiatura para resarcir la crisis económica y poder cubrir los gastos de operación. Una tuvo que utilizar también recursos propios. Pude identificar que, ante la crisis económica, una de las escuelas contempló la posibilidad de cerrar definitivamente en varias ocasiones. Sin embargo, la directora externó que ello significaba un gasto mayor por el desmantelamiento de las instalaciones; por ello, decidió continuar a pesar de la problemática que enfrentaba.

Fue un momento muy difícil en el que consideramos cerrar varias veces, pero incluso esto nos generaría un costo (para desmantelar el lugar, trasladar duela, espejos, y si nos iba bien malbaratarlos). Nos dimos cuenta de que si cerrábamos sería casi

imposible volver a abrir por el gasto que implicaría. Las clases en línea duraron solo dos o tres meses y duramos casi cinco meses sin poder trabajar de manera regular en nuestras escuelas. Después de la pandemia seguimos teniendo dificultad y pocos alumnos durante varios meses. Apenas vamos estabilizándonos. Afortunadamente, ahora tenemos un buen número de alumnos, pero ha sido a base de mucho esfuerzo (Directora, Entrevista 14).<sup>4</sup>

Las opiniones de la muestra fueron variadas: desde escuelas que no tuvieron problemas económicos graves por las estrategias que implementaron, hasta las que enfrentaron crisis severas. “Afortunadamente, no hubo cambios significativos en cantidad de alumnos, invertimos dinero y estrategias para una buena impartición en las clases en línea y salud emocional” (Director, Entrevista).

En general, la muestra dejó ver que para 2023 ya se había regularizado casi en su totalidad la impartición de clases de danza contemporánea; la cantidad de alumnas y alumnos es óptima y les permite cubrir los gastos de operación y salarios.

Ahora, tres años después, ha seguido creciendo al ser un espacio especializado en contemporáneo para mayores de 15 años (sin límite de edad), en donde están por voluntad respetando los procesos de cada cuerpo y, por supuesto, con mucha más solvencia económica que los años anteriores refiriéndome al 2020-2021 (Directora, Entrevista 15).

Debido a la situación de las y los artistas de la danza contemporánea, que en su gran mayoría se consideran independientes –esto es, sin un salario fijo y sin servicio social–, infero que la condición económica fue precaria por la incertidumbre de la docencia. Ahora bien, para conocer su situación económica y laboral, implementé un cuestionario a una muestra integrada por 20 agentes de la danza contemporánea de Guadalajara: 12 mujeres y ocho hombres. La mayoría se consideran independientes, mientras que seis externaron que trabajan en instituciones, pero realizan sus proyectos dancísticos de manera independiente. La mayoría ganó ingresos de manutención de la docencia, seguido de becas, pago de honorarios, taquilla y otros. Durante la pandemia, más de la mitad continuó subsistiendo gracias a su trabajo docente, y los demás fluctuaron entre becas, pago de honorarios y otras actividades no relacionadas con la danza que tuvieron que realizar para subsanar la crisis económica, por ejemplo, venta de artículos varios. “Durante la pandemia me fue necesario

---

<sup>4</sup> Para respetar el anonimato de las y los agentes que respondieron los cuestionarios, indico únicamente su cargo o profesión.



buscar formas distintas de generar ingresos que no tenían que ver con mi labor artística. Actualmente me ha sido posible mantenerme con mi trabajo artístico” (Artista de danza, Entrevista 28).

De acuerdo con las opiniones externadas, en lo que se refiere a los problemas que pudieron enfrentar durante la pandemia para resolver sus gastos de manutención, observo que más de la mitad de los agentes de la muestra tuvo en menor medida problemas económicos, un porcentaje bajo los tuvo en mayor medida, mientras que dos agentes identificaron que no tuvieron problemas en sus gastos de manutención y otro más externó que tuvo una crisis económica severa. Esto me permite deducir que la mayoría de las y los artistas de la muestra tuvo, en menor o mayor medida, dificultades para solventar sus gastos de manutención. Un artista externó que, durante y después de la pandemia, su situación económica ha sido precaria:

Mi actividad laboral se ha reactivado al nivel de antes de la pandemia, con oportunidades para ejercer la docencia y la actividad escénica. Pero tampoco ha mejorado en ningún aspecto: sigo sin seguridad social, sin prestaciones, sin el ingreso suficiente para poder hacer algún ahorro o inversión significativa, viviendo al día con temporadas de mucho trabajo y otras con muy poco (Artista de danza, Entrevista 19).

En junio de 2020, al inicio de la pandemia, ante la situación de las y los artistas independientes, el gobierno estatal apoyó al campo cultural y artístico de Jalisco, con un programa llamado “Sumarte en casa”, el cual consistió en dar un apoyo de máximo ocho mil pesos mexicanos a los artistas que más lo necesitaran. Para acceder a este apoyo, un jurado realizó entrevistas virtuales para conocer a la o el agente cultural y su situación laboral, para definir el otorgamiento de los apoyos. En el Área Metropolitana y zona norte del estado, se otorgaron 316 estímulos (Comunicación Social del Gobierno del Estado de Jalisco s/p) –no encontré información sobre la cantidad para danza contemporánea específicamente–, distribuidos entre artistas de las diversas disciplinas. Sin demeritar la buena intención de Secretaría de Cultura Jalisco, esa cantidad pudo servir, cuando mucho, para solventar los gastos de una familia durante un mes. Entonces, sí fue un apoyo de emergencia, pero no contribuyó a disminuir la precariedad en la que se encontraron muchas y muchos artistas independientes, quienes, según lo exponen Molina y Fediuk, se enfrentaron a “por un lado, cómo sostener sus proyectos de creación o acción social mediante el arte; por otro, cómo subsistir sin ingresos y sin los derechos de seguridad social y de salud” (19).

Pude observar que, del total de la muestra, solamente un artista recibió el apoyo antes mencionado, mientras que dos obtuvieron el apoyo de la Secretaría de Cultura del Go-

bierno de México “Contigo en la distancia: Movimiento de arte en casa”.<sup>5</sup> Esto es, la gran mayoría no obtuvo ningún apoyo económico por parte del gobierno estatal para solventar sus gastos de manutención en el periodo de pandemia. El 2022 se caracterizó por el regreso a la presencialidad en las clases de las dos licenciaturas en danza –en la Universidad de Guadalajara y en la escuela privada ISAE (Instituto Superior de Artes Escénicas)– y de las academias privadas. Por un lado, las escuelas que continuaron activas siguieron padeciendo falta de alumnas y alumnos. Sin embargo, la Licenciatura en Artes Escénicas para la Expresión Dancística de la Universidad de Guadalajara tuvo sus grupos llenos en ese año. La mayoría de sus estudiantes tuvieron funciones de fin de curso con aforos ya del 100% en los teatros a los que accedieron por apoyo de algunas instituciones sin fines de lucro. Todo parece indicar que el deseo por volver a la danza escénica era grande.

En resumen, durante el periodo de pandemia, la lucha por sobrevivir de las y los artistas del campo artístico de la danza contemporánea en Guadalajara, en medio de dificultades económicas, fue evidente. La conservación y captación de alumnos fue determinante para mantener una base financiera. Además, las becas que otorgaron los gobiernos estatal y federal buscaron proporcionar un alivio financiero para las y los artistas. Sin embargo, fueron mínimas en relación con la cantidad de agentes de la danza que laboran de manera independiente. Para asegurar el trabajo docente y la obtención de apoyos, tuvieron que recurrir a estrategias relacionadas con su capital simbólico. En otras palabras, utilizaron su prestigio, reconocimiento y habilidades artísticas como moneda de cambio. Los meses que duró la pandemia estuvieron marcados por la incertidumbre y el miedo. No obstante, resulta alentador observar que actualmente las actividades laborales de las y los artistas del subcampo de la danza contemporánea en Guadalajara se han recuperado casi en su totalidad.

### **Actividades dancísticas: producción, mediación y/o circulación durante la pandemia**

Cabe resaltar que algunas agrupaciones de danza contemporánea de Guadalajara no detuvieron sus procesos de entrenamiento, creación coreográfica o ensayos. La mayoría de las y los artistas de la muestra tuvieron acceso a espacios para realizar sus actividades; los más, en espacios privados que rentaron, cinco accedieron a salones de instituciones culturales y una en un espacio propio.

---

<sup>5</sup> Para más información, ver Secretaría de Cultura “Convoca Secretaría de Cultura”.

Al respecto de la actividad escénica, en mi investigación doctoral acerca de la configuración del campo artístico de la danza contemporánea en Guadalajara, identifiqué que fueron pocos los grupos que presentaron su trabajo en los teatros de Guadalajara en 2019. Por lo tanto, el que cerraran los espacios de mediación y/o circulación pudo afectar a un número reducido de artistas que pudieron producir funciones programadas o temporadas, pero no pudo afectar económicamente a un subcampo que no dependía del ingreso por taquilla o pago de honorarios por función. Sin embargo, el cierre de espacios públicos en la pandemia contribuyó a que el subcampo se hiciera visible en las redes sociales.

La pandemia afectó emocionalmente a la población. El encierro y el miedo por la enfermedad propició que las personas recurrieran a las redes sociales para comunicarse entre sí. Fueron varios los fenómenos de comunicación y expresión que surgieron; uno de ellos fue que las y los artistas de diferentes disciplinas utilizaron las diversas redes sociales para expresarse. La mayoría de la muestra realizó actividades artísticas durante el encierro por la pandemia, pero solamente la mitad recibió alguna remuneración económica por la exposición de sus creaciones dancísticas.

En el caso de la danza, al igual que en muchas partes del mundo, los bailarines grabaron videos para manifestarse. En un inicio fue de manera espontánea: se grababan en sus casas haciendo unas secuencias de movimiento y las difundían por las redes sociales. La idea fue que, a pesar de estar encerrados, seguían moviéndose, entrenando y haciendo danza. Alarcón comenta sobre la exposición de la danza en la virtualidad:

Se vivió una sobresaturación de transmisiones de libre acceso sobre todo durante la primera parte de la pandemia en 2020 a través de redes sociales; fue posible ver cursos, filmaciones caseras, videodanzas, transmisiones en tiempo real de espectáculos dancísticos, videos de archivo de piezas de repertorio, así como conversatorios con coreógrafos y compañías de danza de todos los estilos (144).

Al continuar cerrados los espacios, a finales de 2020 y principios de 2021 se realizaron videodanzas con mejor producción que eran compartidas en redes sociales. La mayoría de las veces no obtenían una remuneración económica; sin embargo, eso permitió que los artistas tuvieran visibilidad durante la pandemia. Algunos grupos –muy pocos– apostaron por el sistema de teatro virtual; esto es, grabar sus obras en espacios escénicos formales y exponerlas en plataformas especializadas a las que se accedía por medio de un pago electrónico. No obstante, la realidad fue que hubo poca respuesta del público y, por lo tanto, poca remuneración económica, que, valga de paso, tenía que dar un porcentaje de la venta de accesos a la plataforma que la transmitía. Debido a que, “en las artes escénicas, los ingresos generados por

las actuaciones digitales suelen ser escasos o nulos” (Organización Internacional del Trabajo 20), infiero que esta opción no fue rentable y no tuvo mayor trascendencia.

El 2021 estuvo marcado por la incertidumbre. El gobierno permitió la reapertura de los espacios escénicos con un aforo del 30 al 50%, situación que, para un género dancístico con problemas de audiencia, significó regresar al trabajo escénico con un número menor de espectadoras y espectadores. Aunque, si se piensa que las y los artistas de la danza contemporánea están acostumbrados a dar funciones con poca audiencia, ello no afectó mucho a su realidad. Durante 2022, algunos espacios de mediación y/o circulación comenzaron a programar funciones de danza contemporánea en Guadalajara, aunque estas fueron pocas, esporádicas y con pocas agrupaciones.<sup>6</sup>

Para 2022, fueron pocos los grupos que tuvieron la posibilidad de producir y acceder a los teatros. Los gastos de operación y los costos de renta para presentaciones se duplicaron. Como expuse en el apartado “Situación del campo artístico previo al periodo de pandemia” del presente artículo, para inicios de 2020 la relación entre las y los agentes sociales de la danza contemporánea y las instituciones presentaron un desequilibrio y tensión. En este tenor, la mitad de la muestra percibió que en 2022 y 2023 las instituciones culturales demostraron poco interés por programar o promover danza contemporánea; en el otro extremo, 40% opinó que las instituciones culturales tuvieron mucho interés en la mediación y/o circulación, mientras que un agente artístico percibe nulo interés.

En mi experiencia, creo que apenas se empieza a activar la economía y la vida laboral. Me gustaría que hubiera más apoyo, más convocatorias, mayor difusión, promoción y público para el arte escénico y mayor conciencia en el campo de las instituciones gubernamentales e institucionales (Artista de danza, Entrevista 22).

Al respecto de los estímulos gubernamentales, en los años 2020, 2021 y 2022 se otorgaron 22 becas para la producción y desarrollo artístico de danza contemporánea. Nueve del Programa de Estímulos a la Creación y el Desarrollo Artístico de Jalisco<sup>7</sup> (Gobierno del Estado de Jalisco s/p) dos del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes<sup>8</sup> (Suárez s/p) y 11

---

<sup>6</sup> Para conocer algunos factores asociados a la audiencia durante la pandemia del COVID-19 en México, véase Reyes-Martínez y Andrade “Factors associated with the attendance at cultural events in Mexico during the COVID-19 pandemic”.

<sup>7</sup> Véase Gobierno de México (“Proyectos culturales beneficiados”, “PECDA Jalisco 2022”).

<sup>8</sup> A partir de Suárez: “CECA 2020”; “CECA 2021 resultados”; “CECA 2022 resultados” (referidos en el listado final de fuentes) concluí los datos mencionados.

de *Proyecta Producción*<sup>9</sup> (Gómez s/p). Los tres programas pertenecen a la Secretaría de Cultura Jalisco. Los proyectos beneficiados adaptaron la exhibición de las obras para que pudieran realizarse de manera virtual o presencial, según lo permitió el regreso a los espacios públicos.

Un artista reflexiona sobre los problemas para producir y programar danza contemporánea en la actualidad, cuando ya se declaró como terminada la pandemia:

Afortunadamente, mi vida laboral ha ido mejorando año con año porque trabajo como docente en una institución privada. Eso me ha permitido, además de dar clases, seguir creando. Pero no por ello dejo de ver que mis colegas artistas cada vez tienen más dificultades para producir. Las becas han ido reduciendo los montos totales y las programaciones de los espacios también son cada vez menores (Artista de danza, Entrevista 23).

Pude identificar que el total de integrantes de la muestra realizó producciones artísticas entre 2021 y 2022. La mitad cubrió los gastos de producción de sus obras a través de las becas otorgadas por instituciones culturales, mientras que la otra mitad lo hizo con recursos propios.

Debido a que el público era escaso antes de la pandemia, infiero que en 2021 y 2022 el flujo de audiencia era muy bajo debido a varios factores, como el miedo a contagiarse, la mala publicidad de los eventos y el costo de los boletos, ya que la población en general también se vio afectada económicamente. Identifiqué que la muestra tiene respuestas encontradas. La mitad opinó que en los últimos dos años –2022 y 2023– el flujo de audiencia en las funciones de danza contemporánea es alto, mientras que la otra mitad dijo que es poco, y el 1% que es nulo.

En resumen, durante la pandemia, las y los artistas de la danza contemporánea en Guadalajara lograron aumentar su capital dancístico mediante la exploración de formatos como la videodanza y la presentación de obras presenciales. Aprovecharon las redes sociales y espacios públicos para ganar visibilidad basándose en su capital simbólico. Fue precisamente el reconocimiento a sus trayectorias lo que permitió que las instituciones otorgaran apoyos económicos para producción y mediación y/o circulación en sus espacios culturales. En la actualidad, se observa una considerable mejoría en las relaciones en el interior del campo artístico, en comparación con la tensión que se tuvo en 2019. Por consiguiente, se observa el aumento en la difusión y el consumo de este género dancístico.

---

<sup>9</sup> Para la obtención de estos datos consulté Gobierno del Estado de Jalisco “Resultados *Proyecta Producción*”, “Resultados *Convocatoria Proyecta Producción*” (2021), “Resultados *Convocatoria Proyecta Producción*” (2022), “*Convocatoria PECDA*” y “*Becarios de 2020*”.

## Situación emocional y resiliencia durante la pandemia

Lola Proaño identifica la situación emocional derivada de la pandemia en Argentina como una nueva teatralidad “caracterizada por una dramaturgia del encierro y una poética del recorte; ambos mecanismos de resistencia que, desde los hacedores del teatro, habían aparecido y podían describirse como un mecanismo de sobrecompensación” (105). En Guadalajara se observó la misma situación, que llevó a su vez a una crisis emocional en el campo de la danza contemporánea.

La pandemia vino a cambiar muchas cuestiones en todos los sentidos. Gente querida se nos adelantó, cerraron muchas academias. En fin, considero que fue una montaña rusa de emociones. Días bien, días más o menos (Artista de danza, Entrevista 14).

Las y los artistas a los que pude acceder, externaron que tuvieron altibajos emocionales por diversas razones, como la pérdida de seres queridos que fallecieron por COVID-19, el miedo a los contagios y a la falta de medicamentos. Eso, aunado a la preocupación, estrés y depresión por los problemas económicos que enfrentaron. Tuvieron periodos de ansiedad, angustia y búsqueda de opciones para su quehacer dancístico.

Fue crítico. Tuve muchas pérdidas familiares y dediqué tiempo a cuidado de enfermos. Perdí mi trabajo y me sentía inestable. Relativamente me gustó el estilo de vida del aislamiento, me desahugué en la creación artística y en proyectos personales; sin embargo, me sentía deprimida y preocupada por la salud de mi familia (Artista de danza, Entrevista 20).

Los estragos del encierro, el miedo y la preocupación, afectaron a la población. Según un estudio realizado por la Organización Mundial de la Salud, “[e]ntre los principales factores que han influido para el aumento de problemas de salud mental se destacan la soledad, el miedo al contagio o a la muerte, el duelo por haber perdido un ser querido, y las preocupaciones económicas” (Centro de Investigación Biomédica en Red de Salud Mental y Unidad de Cultura Científica de la Universidad Autónoma de Madrid s/p).

La pandemia y sus consecuencias emocionales propiciaron que muchas personas alrededor del mundo tuvieran una actitud de fortaleza, solidaridad, sororidad y esperanza, que hizo que en el imaginario colectivo se hablara de la resiliencia.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> “La resiliencia es el proceso de adaptarse bien a la adversidad, a un trauma, tragedia, amenaza, o fuentes de tensión significativas como problemas familiares o de relaciones personales, problemas serios de salud o

Al respecto de esto, pude identificar que la mayoría de la muestra mantuvo una actitud de resiliencia durante el periodo de pandemia:

Capacidad para hacer planes realistas y seguir los pasos necesarios para llevarlos a cabo. Una visión positiva de sí mismos, y confianza en sus fortalezas y habilidades. Destrezas en la comunicación y en la solución de problemas. La capacidad para manejar sentimientos e impulsos fuertes (Comas-Díaz *et.al.* s/p).

De acuerdo con su experiencia y sentir, la crisis económica y emocional que afectó su vida artística y laboral ya ha pasado, al menos, en la mayoría. Consideran que actualmente han recuperado sus ingresos y su capital económico se ha estabilizado. Externan un cambio en la percepción de su labor artística que modifica su capital dancístico y simbólico. Considero que la crisis emocional y el regreso al contacto físico propició el fortalecimiento del campo a través de las relaciones entre las y los agentes de la danza; esto es, muestran más empatía con sus colegas. Por su parte, las instituciones culturales de Guadalajara mejoraron su relación con los agentes del campo, mostrando más interés y apoyo a la producción, mediación y/o circulación y recepción de la danza contemporánea en la pandemia y postpandemia.

## Conclusiones

En esta investigación pude constatar la problemática económica, laboral y emocional que impactó a algunos artistas del campo de la danza contemporánea en Guadalajara. Observo que la muestra reflejó la afectación que tuvieron durante la pandemia. A pesar de que algunos agentes de la danza tuvieron problemas económicos graves, la mayoría aplicaron estrategias para solventar sus gastos de manutención y producción artística.

No obstante el miedo a perder el trabajo o los medios económicos para subsistir, esa situación de gravedad concientizó a los agentes sobre la vulnerabilidad en que se encuentran ante eventos impredecibles como una pandemia. Se hace evidente una transformación en su actitud en aspectos tales como valorar el trabajo docente, buscar seguridad social para los artistas independientes, fortalecer los conocimientos pedagógicos y, sobre todo, difundir la danza contemporánea en la sociedad, como una opción de actividad artística, lúdica e interesante para todo público que desee practicarla en las escuelas y academias privadas.

---

situaciones estresantes del trabajo o financieras” (Comas-Díaz *et.al.* s/p).

Las y los artistas pudieron acceder a espacios de entrenamiento y ensayo. Esto es, no detuvieron su trabajo dancístico y enfrentaron la pandemia con resiliencia. Utilizaron medios digitales para crear y difundir su danza, y en cuanto fue posible volvieron a llevarla a espacios públicos. La Secretaría de Cultura de Jalisco contribuyó a solventar los gastos de sobrevivencia y producción dancística durante la pandemia; sin embargo, los apoyos otorgados fueron mínimos, comparados con la cantidad de agentes independientes que integran este campo artístico.

En 2023 aumentó en gran medida la visibilidad de las agrupaciones de danza en la ciudad de Guadalajara, en contraste con la poca exposición antes de la pandemia. Se han realizado numerosas temporadas, eventos, funciones y festivales, los cuales muestran la necesidad de volver a los escenarios y de compartir con el público el trabajo artístico. Es probable que la incertidumbre que se padeció en los meses de encierro y danza virtual propició que, una vez abiertos los espacios, las y los artistas buscaran mejorar las relaciones con las instituciones para reactivar los espacios con danza contemporánea. Además, se ha hecho evidente el interés de la audiencia por asistir a eventos dancísticos presenciales teniendo aforos llenos, un fenómeno que había desaparecido de la danza contemporánea local en los años previos a la pandemia.

Durante 2023 se observó un incremento considerable en la producción, mediación y/o circulación y recepción de obras de danza contemporánea en la ciudad. Esto sugiere que las relaciones en el interior del campo entre agentes dancísticos e instituciones culturales presentaron una mejoría –con respecto a su situación al inicio de la pandemia–, que se espera contribuya a fortalecer el capital económico, dancístico y simbólico de las y los artistas de la danza contemporánea en Guadalajara.

## Fuentes consultadas

- Alarcón, Alonso. “Imágenes de los coreográfico durante la pandemia por el covid-19 en México”. *Artes en emergencia. Creación, formación y supervivencia del sector artístico durante la pandemia*, editado por Elka Fediuk y Ahtziri Molina. Xalapa: Universidad Veracruzana y Ediciones del Lirio, 2022, pp. 137-169.
- Bourdieu, Pierre. *Sociología y cultura*. Ciudad de México: Editorial Grijalbo, 1990.
- Bourdieu, Pierre. *Poder, derecho y clases sociales*. Bilbao: Editorial Desclée de Brouwer, 2000.
- Centro de Investigación Biomédica en Red de Salud Mental y Unidad de Cultura Científica de la Universidad Autónoma de Madrid, “La OMS publica un informe sobre las consecuencias que la pandemia del COVID-19 ha tenido en la salud mental y en



- la atención a los servicios de salud mental”. Universidad Autónoma de Madrid, 7 de marzo de 2022, <https://www.uam.es/uam/investigacion/cultura-cientifica/noticias/covid-salud-mental> consultado el 5 de julio de 2023.
- Comas-Díaz, Lillian et. al., “Camino a la resiliencia”. American Psychological Association 2011, <https://www.apa.org/topics/resilience/camino>, consultado el 5 de julio de 2023.
- Comunicación Social del Gobierno del Estado de Jalisco, “Inicia entrega de apoyos de Sumarte en Casa”. Gobierno del Estado de Jalisco, 9 de junio de 2020, <https://www.jalisco.gob.mx/es/prensa/noticias/105121>, consultado el 20 de julio de 2022.
- Gobierno de México. “El Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales y Jalisco publican los resultados del PECDA 2020-2021”, Secretaría de Cultura, 19 de febrero de 2021, <https://www.gob.mx/cultura/prensa/el-sistema-de-apoyos-a-la-creacion-y-proyectos-culturales-y-jalisco-publican-los-resultados-del-pecda-2020-2021>, consultado el 15 de junio de 2023.
- Gobierno de México. “Resultados PECDA Jalisco 2021”, Secretaría de Cultura, Contigo en la distancia. Cultura desde casa, 2021, [https://contigoenladistancia.cultura.gob.mx/assets/uploads/blog/documentos/resul\\_PECDA-JALISCO\\_21.pdf](https://contigoenladistancia.cultura.gob.mx/assets/uploads/blog/documentos/resul_PECDA-JALISCO_21.pdf), consultado el 15 de junio de 2023.
- Gobierno de México. “PECDA Jalisco 2022”, Secretaría de Cultura, 3 de agosto de 2022, <https://www.cultura.gob.mx/gobmx/convocatorias/detalle/3523/pecda-jalisco-2022>, consultado el 15 de junio de 2023.
- Gobierno del Estado de Jalisco. “Resultados Proyecto Producción”, Secretaría de Cultura de Jalisco, 5 de noviembre de 2020, [https://sc.jalisco.gob.mx/convocatorias/convocatorias-cerradas/resultados-proyecto-produccion\\_](https://sc.jalisco.gob.mx/convocatorias/convocatorias-cerradas/resultados-proyecto-produccion_), consultado el 15 de junio de 2023.
- Gobierno del Estado de Jalisco. “Becarios de 2020”, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, s.f., <https://ceca.jalisco.gob.mx/becarios/becario/becarios-de-2020>, consultado el 15 de junio de 2023.
- Gobierno del Estado de Jalisco. “Resultados Convocatoria Proyecto Producción”, Secretaría de Cultura de Jalisco, 30 de abril de 2021, <https://sc.jalisco.gob.mx/convocatorias/convocatorias-cerradas/resultados-convocatoria-proyecto-produccion>, consultado el 15 de junio de 2023.
- Gobierno del Estado de Jalisco. “Resultados Proyecto Producción”, Secretaría de Cultura de Jalisco, 29 de junio de 2022, [https://sc.jalisco.gob.mx/convocatorias/convocatorias-cerradas/resultados-proyecto-produccion\\_2](https://sc.jalisco.gob.mx/convocatorias/convocatorias-cerradas/resultados-proyecto-produccion_2), consultado el 15 de junio de 2023.
- Hickman, Martha. La configuración del campo artístico de la danza contemporánea en Guadalajara (1995-2019). UDGVirtual. Universidad de Guadalajara, 2023. Doi:

<http://dx.doi.org/10.32870/607.581.0843>

- Jara, Ángel. “La constitución del campo artístico intelectual en Paraguay en la década de 1950. Memoria, estrategias de inclusión y exclusión en una formación renovadora”. *e-l@tina*. Revista electrónica de estudios latinoamericanos, vol. 6, núm. 24, 2008, pp. 27-39, <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/elatina/article/view/6087>, consultado el 20 de mayo de 2023.
- Molina, Ahtziri y Elka Fediuk. “Artes en emergencia: Introducción”. *Artes en emergencia. Creación, formación y supervivencia del sector artístico durante la pandemia*, editado por Elka Fediuk y Ahtziri Molina. Xalapa: Ediciones del lirio, 2022, pp. 19-26.
- Organización Internacional del Trabajo. “El futuro del trabajo en el sector de las artes y el entretenimiento”. International Labour Organization, febrero de 2023, [https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---ed\\_dialogue/---sector/documents/publication/wcms\\_865325.pdf](https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---ed_dialogue/---sector/documents/publication/wcms_865325.pdf), consultado el 5 de agosto de 2023.
- Peters, Tomás. *Sociología (s) del arte y de las políticas culturales*. Santiago de Chile: Ediciones Metales pesados, 2020.
- Proaño, Lola. “Respuestas al aislamiento: mediatizaciones densas y el traspaso de los límites”. *Artes en emergencia. Creación, formación y supervivencia del sector artístico durante la pandemia*, editado por Elka Fediuk y Ahtziri Molina. Xalapa: Ediciones del lirio, 2022, pp. 105-136.
- Reyes-Martínez, Javier, y Carlos Andrade-Guzmán. “Factors associated with the attendance at cultural events in Mexico during the COVID-19 pandemic”. *Cultural Trends*, vol. 31, núm. 3, 2022, pp. 122-139, <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09548963.2022.2066507> consultado el 10 de agosto de 2022.
- Schettini, Patricia e Inés Cortazzo. *Análisis de datos cualitativos en la investigación social. Procedimientos y herramientas para la interpretación de información cualitativa*. Argentina: Editorial de la Universidad de la Plata, 2015.
- Secretaría de Cultura, “Convoca Secretaría de Cultura a creadores y artistas para participar en “Contigo en la distancia””. Gobierno de México, 25 de marzo de 2020, <https://www.gob.mx/cultura/prensa/convoca-secretaria-de-cultura-a-creadores-y-artistas-para-participar-en-contigo-en-la-distancia?idiom=es>, consultado el 10 de agosto de 2022.
- Suárez, Daniel. “CECA 2020”. Gobierno del Estado de Jalisco, Secretaría de Cultura de Jalisco, 15 de diciembre de 2020, <https://info.jalisco.gob.mx/convocatorias/20339>, consultado el 15 de junio de 2023.
- Suárez, Daniel. “CECA 2021 resultados”. Gobierno del Estado de Jalisco, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, 28 de octubre de 2021, <https://info.jalisco.gob.mx/convocatorias/21030>, consultado el 15 de junio de 2023.

Suárez, Daniel. "CECA 2022 resultados". Gobierno del Estado de Jalisco, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, 17 de octubre de 2022, <https://info.jalisco.gob.mx/convocatorias/21734>, consultado el 15 de junio de 2023.

Tortajada, Margarita. "Hacer comunidades en la pandemia: las estrategias de la danza". Artes en emergencia. Creación, formación y supervivencia del sector artístico durante la pandemia, editado por Elka Fediuk y Ahtziri Molina. Xalapa: Universidad Veracruzana y Ediciones del lirio, 2022, pp. 54-86.

### **Entrevistas realizadas por la autora**

Artista de danza contemporánea. Entrevista personal. 28 de agosto de 2023.

Artista de danza contemporánea. Entrevista personal. 23 de agosto de 2023.

Artista de danza contemporánea. Entrevista personal. 22 de agosto de 2023.

Artista de danza contemporánea. Entrevista personal. 19 de agosto de 2023.

Estrada, Erick. Entrevista personal. 10 de junio de 2022.

Director de escuela. Entrevista personal. 14 de agosto de 2023.

Directora de escuela. Entrevista personal. 15 de agosto de 2023.

Directora de escuela. Entrevista personal. 14 de agosto de 2023.

# 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.



*Testimonio*

## De parir y renacer. Experiencia encarnada en el proyecto PA/ARTE/ RÍA

Fabiola Ixchel Muñoz Soto\*

\* Centro de Estudios de México y Centroamérica,  
Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México  
ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-7482-9140>  
*e-mail*: [ixchel.m84@gmail.com](mailto:ixchel.m84@gmail.com)

**Recibido:** 07 de noviembre de 2023

**Aceptado:** 20 de febrero de 2024

**Doi:** 10.25009/it.v15i25.2768

## De parir y renacer. Experiencia encarnada en el proyecto PA/ARTE/ RÍA

### *Resumen*

En este artículo se aborda la experiencia encarnada que la autora vivió como participe en el diseño y ejecución del proyecto *PA/ARTE/RÍA Tejiendo la grandeza de nuestros corazones*, a través de la implementación de técnicas del teatro del oprimido, en dos grupos de parteras del estado de Chiapas, México. Se exploran los procesos que fueron movilizados durante una serie de talleres, tanto en las parteras como en la autora en su papel de pedagoga, *curinga* (mediadora) e investigadora.

**Palabras clave:** partería; teatro del oprimido; investigación-creación; cuerpo; Chiapas.

## On Giving Birth and Being Reborn. Embodied Experience in the PA/ARTE/RÍA project

### *Abstract*

This is a testimony of the embodied experience that the author experienced in the design and execution of the *PA/ARTE/RÍA Weaving the greatness of our hearts* project. It involved the implementation of the Theater of the Oppressed techniques with two groups of midwives in the state of Chiapas, Mexico. The processes that were mobilized during several workshops are discussed, involving the midwives and the author who acted as a teacher, *curinga* (mediator) and researcher.

**Keywords:** midwifery; Theater of the Oppressed; practice-based research; body; Chiapas.

---

---

---

## De parir y renacer. Experiencia encarnada en el proyecto PA/ARTE/RÍA

*Yo escribo, pero soy consciente que no soy la propietaria del conocimiento que comparto (Santos 28).*

### Parir para renacer

**L**es contaré todas las veces que “parí” durante 2021. Parí sentada, acostada, en cuclillas, pero siempre acompañada de miradas atentas, rostros suaves, presencias cálidas, risas, calor de hogar. A la luz de velas, a veces con olor de incienso, rodeada por personas poseedoras de una sabiduría milenaria que corre por sus venas, que la denotan en sus manos, siempre presentes y dispuestas a apoyar en todo momento. Con la guía amorosa y presente de parteras y parteros de diversas comunidades del estado de Chiapas, no sólo parí en múltiples ocasiones; sobre todo, renací. A continuación daré cuenta de la experiencia encarnada y de transformación que viví junto con las parteras y parteros, partícipes del proyecto *PA/ARTE/RÍA Tejiendo la grandeza de nuestros corazones*, del cual formé parte como diseñadora y facilitadora de talleres (Ver Imagen 1).

En diciembre de 2020 tuve la fortuna de ser invitada a participar en el proyecto *PA/ARTE/RÍA Tejiendo la grandeza de nuestros corazones*, coordinado por el Centro de Capacitación en Ecología y Salud para Campesinos (CCESC A.C.).<sup>1</sup> Dentro de sus objetivos estaba el fortaleci-

---

<sup>1</sup> El CCESC fue creado en 1985 para apoyar el trabajo de médicos e investigadores durante la emergencia por la erupción del volcán Chichonal, en Chiapas, y atender a los refugiados de Guatemala, así como a la población desplazada por conflictos armados. Trabaja principalmente con población indígena rural temas relacionados con la salud, la alimentación y la defensoría de los derechos a la salud.



**Imagen 1.** Parteras representando la atención de un parto, Tenejapa, Chiapas, 2020. Fotografía de Diana Álvarez Romo.

miento de la partería tradicional para promover el intercambio y el traspaso intergeneracional de conocimientos y prácticas de parteras con experiencia a jóvenes aprendices. La metodología planteada por el colectivo se basó en los principios de la educación popular a través de diferentes recursos artísticos, entre ellos la fotografía y el teatro del oprimido (TO). Mi participación fue solicitada para el diseño y la ejecución de las actividades referentes al TO.

El teatro del oprimido es una práctica política y cultural, concebida por el creador brasileño Augusto Boal, que apuesta por la liberación de las personas que sufren diferentes tipos de opresión. Sus métodos facilitan intervenciones estéticas y sociopolíticas que posibilitan la movilización de las personas oprimidas a través de recursos artísticos. Surge de la praxis para la reflexión y la transformación social, por lo que tiene la potencialidad de generar conocimiento situado sobre las opresiones que nos atraviesan, ya que es el cuerpo el lugar en donde operan los sistemas de opresión, y donde también residen la resistencia y la liberación. El TO apuesta por la *desmecanización* de los cuerpos para que sean las personas de las comunidades quienes generen sus propias creaciones, e impriman en ellas su propia visión del mundo.

Para el proyecto de Chiapas consideramos que era importante analizar las opresiones que viven las parteras, reafirmar su identidad e impulsar la autonomía de las mismas y la defensa de sus derechos, siendo el TO una herramienta ideal para llevar a cabo esta la-

bor. En este sentido, las opresiones que vivimos se encarnan en nuestros cuerpos a través de diferentes mecanismos, que apuntan al adoctrinamiento de nuestros canales estéticos: sonido, imagen y palabra. Las opresiones dan como resultado un cuerpo atrofiado, comportamientos mecanizados y una mente adormecida. Por medio de diferentes ejercicios, juegos y escenificaciones, en donde el cuerpo es el protagonista, el TO facilita la *desmecanización* para reconquistar el cuerpo, así como reflexionar sobre las relaciones de poder que se generan en nuestro entorno para transformarlas. Por tanto, el arte teatral se convierte en el medio para analizar la realidad y ensayar soluciones a través de creaciones propias y, con ello, tener más recursos para transformar el mundo.

El proyecto *PA/ARTE/RÍA* se pensó como un proceso de gestación; así, a lo largo de nueve meses se realizaron nueve talleres, en donde se abordaron temas específicos de partería. Asimismo, respondió a un proceso de investigación-creación, de tal suerte que, si bien existía un temario y objetivo general de cada taller, las actividades se fueron construyendo a la medida en que íbamos incursionando en campo, permitiendo un proceso de reflexividad que, a decir de Castillo, logra que lo personal y colectivo se permeen. Por ello, en los talleres siempre estuvieron presentes elementos que nutren el proceso de creación, como son la intuición, la imaginación, la creatividad, las emociones, los esquemas sensoriales, motrices y cognitivos, así como la vivencia y experiencia que emergía con las parteras, parteros y aprendices participantes. A decir de Daza: “La investigación-creación no acepta un solo tipo de metodología, sino que son múltiples. Hay metodologías propias que el creador investigador del arte utiliza” (89) y que, sobre todo, buscan dar cuenta del proceso creativo, pues el mismo es productor de conocimiento.

Este proceso estuvo impregnado por una diversidad de miradas y subjetividades que apuntaban a un propósito en común: el rescate y transmisión de saberes propios de la partería. Así, el equipo que participó en el proyecto fue multidisciplinario.<sup>2</sup> Todo el proceso de gestión, planeación, creación, implementación y evaluación del proyecto involucró un diálogo constante para la aportación de una diversidad de miradas, ideas, saberes y sentimientos del proceso, permitiéndonos que en cada taller hubiera mayor fluidez y consolidación como equipo en relación con los grupos de parteras y parteros.

No obstante, este proceso no siempre fue asequible. Con lo que respecta al TO, me topé con varios retos: uno de ellos fueron los imaginarios y expectativas del equipo del CCESC sobre el TO, que me hizo transformar o limitar algunas propuestas, pues el equipo consideraba que no funcionarían. Ello me llevó, en un primer momento, a dudar de mi capaci-

---

<sup>2</sup> El equipo fue integrado por la partera Valentina Arana Miranda; las antropólogas visuales Diana Álvarez Romo y Litay Ortega Hueso; los médicos Marcos Arana Cedeño, Pedro Hernández Miranda y Julio Quiñones, y por mí, pedagoga Fabiola Ixchel Muñoz Soto.



dad, ya que mi experiencia como *curinga* no era tan vasta.<sup>3</sup> Al incursionar de manera más profunda a los planteamientos del TO, he aprendido a confiar más en mí y en los procesos creativos de las parteras y aprendices, así como argumentar mis propuestas y hacer que el equipo confíe en el potencial que ofrece el TO.

El proyecto se desarrolló de manera paralela con dos grupos de parteras, parteros y aprendices, de tal suerte que un grupo fue integrado por ocho parteras y 11 aprendices provenientes de diversas comunidades del municipio de Tenejapa. Y el otro se integró con diez parteras, un partero y nueve aprendices provenientes de diversas comunidades del municipio de Huitiupan. Ambos grupos tenían contextos y experiencias distintas, pero son poseedores de un conocimiento vivo con raíces en la partería indígena.<sup>4</sup> Sin embargo, en el grupo de Tenejapa pudimos observar un proceso de mayor desconexión con estas raíces, mientras que en el grupo de Huitiupan hay mayor arraigo y resguardo de saberes ancestrales que son preservados con recelo, por tanto, difíciles de compartir. No obstante, al finalizar el proyecto *PA/ARTE/RÍA*, fue patente el rescate de saberes ancestrales en Tenejapa.

La práctica del TO fue medular, no sólo para visibilizar opresiones que vivían parteras y parteros en el ejercicio de su práctica. También facilitó de manera amena y lúdica la compartición de saberes, promovió la desmecanización corporal y movilizó el despertar de memorias que estaban incrustadas en los cuerpos de las parteras y que pudieron ver la luz a través de las creaciones estéticas.

Para Daza, un primer paso en la investigación-creación es generar conocimiento del ser (90). Por tanto, hablaré de la experiencia encarnada vivida a través de los talleres, como pedagoga, investigadora y *curinga*, pues adentrarme en la partería me llevó a renacer, a sentir, observar y estar en el mundo desde otro lugar. Daré cuenta de este proceso a través de mi experiencia encarnada, para dar paso a lo que sucedió en los talleres respecto a la experiencia a través del TO junto con las parteras, parteros y aprendices.

---

<sup>3</sup> Curinga o comodín es, en el TO, un personaje que ejerce la función del mediador estableciendo las reglas que articulan el diálogo entre el escenario y el espectador. Actúa como pedagogo o pedagoga que busca, a través de preguntas, generar grados de reflexión crítica sobre la situación planteada.

<sup>4</sup> Álvarez menciona que existen diferentes ramas de la partería: la tradicional, la indígena o comunitaria, la partería en tradición, la profesional, la técnica y la autónoma, siendo la indígena el tronco común de donde surgen todas las demás (89). Por tanto, cuando hablamos de partería es necesario hacerlo en plural, ya que, si bien podemos encontrar rasgos en común entre ellas, existen diferencias como las distintas condiciones en que las parteras practican su oficio o la manera en que adquieren los saberes referentes a su oficio.

## Poner el cuerpo en la investigación: una experiencia encarnada

De acuerdo con Mari Luz Esteban, el cuerpo es un ser biológico, social y psicológico, agente encarnado, ya que tiene conciencia, experimenta, actúa e interpreta (25). El cuerpo es un lugar complejo, cambiante y contradictorio; espacio idóneo para analizar las relaciones de poder y generar desde ahí conocimiento situado y encarnado. En este sentido, se nombra la experiencia encarnada para dar cuenta de los procesos de subjetivación que están presentes e inscritos en los cuerpos; ambas están en diálogo constante nutriéndose y estableciendo la relación del ser con el mundo.

Durante la ejecución del proyecto *PA/ARTE/RÍA* he tenido múltiples aprendizajes en torno a mi ser como *curinga*, pedagoga y a nivel personal. Otro de los retos presentes fue la falta de confianza en mí misma, así como mi formación teatral, la cual se dio principalmente a través de laboratorios, en donde se tenía que presentar un resultado, generalmente una obra o un performance. Esto trajo como consecuencia que durante los talleres iniciales de *PA/ARTE/RÍA* quisiera trabajar desde esta visión con las parteras, parteros y aprendices, para la creación de una obra de teatro foro<sup>5</sup> con el fin de presentarla en sus comunidades al término del proceso de *PA/ARTE/RÍA*. Sin embargo, experimenté frustración en los primeros talleres, ya que el proceso al que fui invitada en realidad no involucraba un taller de teatro; las actividades estaban dirigidas a trabajar temas propios de partería. Por lo tanto sentí que me faltó tiempo para lograr el resultado que me había propuesto.

Abandoné esa idea gracias al acompañamiento a la distancia de la doctora Mariela Rigano, especialista y *curinga* de TO, quien me ayudó a entender a mayor profundidad sus formas de trabajo, olvidarme del resultado y centrarme en el proceso. Entonces, aprendí que lo importante es el proceso y solté la expectativa de un resultado fijo. No se persigue un fin específico, como hacer una obra, sino vivir el proceso de creación. De esta manera, se analiza y trabaja con lo que pasa, con las necesidades de las personas. El que resulte o no una “obra de teatro foro” dependerá de las necesidades expresadas por quienes participan. Permitir que las cosas sucedieran me ayudó mucho a liberarme de la carga de forzar un resultado concreto.

Desarrollamos ejercicios de teatro foro que, si bien no se presentaron a la comunidad, sirvieron para que parteras y parteros mostraran los recursos que tenían para la situación que se representaba. Por mi parte, encarné este aprendizaje poniendo el cuerpo durante el proceso. Nos encontrábamos en la comunidad de Huitiupan haciendo una representa-

---

<sup>5</sup> El teatro foro es una técnica propuesta por Boal, cuya principal premisa es que el ensayo estimula la práctica del acto en la realidad. Es decir, en la práctica teatral, ensayar acciones concretas sobre la realidad permite llegar a la intervención de la realidad y, por tanto, producir frutos. Asimismo, plantea transformar al espectador en protagonista.



**Imagen 2.** Escenificación de la emergencia de hemorragia, manos de parteras y parteros atendiendo. 2020, Huitiupan, Chiapas. Fotografía de Litay Ortega Hueso.

ción sobre la emergencia del sangrado excesivo en el ámbito de la partería. Mi papel en el ejercicio era representar a la mujer que tenía dicha complicación. Ante la pregunta de qué pueden hacer parteras y parteros rápidamente y sin el uso de la palabra, me rodearon e inmediatamente “metieron” mano, desplegando una serie de recursos para salvaguardar la vida de la mujer en peligro.

Al momento en que me rodearon, caí en cuenta que este es un movimiento natural y orgánico del grupo. En mi calidad de personaje sin uso de la palabra, se aplacó el pensamiento simbólico y sensible, logrando percibir el movimiento orgánico y sus significados. Como *curinga* pude entender que las intervenciones del teatro foro involucran diferentes técnicas y soluciones distintos a los empleados en la escena convencional (Ver Imagen 2).

Poner el cuerpo fue estar ahí presente, con todos mis sentidos dispuestos, con miedos, dudas e inseguridades, pero también certezas y una gran apertura para ir aprendiendo en el camino, dándome la posibilidad de jugar y permitir que la magia sucediera. Boal afirma que “la primera palabra del vocabulario teatral es el cuerpo humano, principal fuente de sonido y movimiento” (*Teatro del Oprimido* 22). Por eso, es importante que dominemos nuestro cuerpo, conociéndolo y volviéndolo más expresivo.

Como mencioné antes, una de las apuestas a lo largo de este proceso fue la *desmecanización* del cuerpo. En todos los talleres se llevó a cabo una diversidad de juegos y ejercicios inspirados en el famoso libro *Juegos para actores y no actores*, de Boal. El propósito era que parteras, parteros y aprendices conocieran su cuerpo y comenzaran a experimentar otros movimientos y posibilidades, para desmontar las propias estructuras musculares, todo desde un espacio del cuidado del propio cuerpo. Además, indagamos otras formas expresivas para posibilitar otros gestos, emociones y formas de expresión, e ir ganando confianza, seguridad en sí mismas. Para Boal, los juegos y ejercicios son parte fundamental de la creación y de la estética, dentro del TO: “[l]os juegos tratan de la expresividad de los cuerpos como emisores y receptores de mensajes. Son un diálogo, exigen un interlocutor, son extraversion” (Boal, *Juegos para actores* 137).

Como pedagoga y *curinga*, los ejercicios seleccionados desde el TO fueron adaptados a temas específicos de partería. Conforme íbamos avanzando en los juegos, las parteras y aprendices fueron ganando mayor expresividad, así como confianza y gusto por jugar y mover el cuerpo. Asimismo, se estimuló la creatividad y una mayor conexión con los sentidos, estableciendo diálogos sensoriales y expandiendo la percepción de las parteras.

Mediante el TO es posible analizar y transformar las mecanizaciones del cuerpo: “el espectador que va a cambiar su realidad la cambiará con su cuerpo. Se actúa con la conciencia, se actúa con el cuerpo” (Boal, *Teatro del Oprimido* 27). En ese sentido, al ser el cuerpo el lugar donde se asientan las opresiones, es necesario reconquistarlo. Descubrir nuestros propios sonidos, ritmos y movimientos y dejar de reproducir los asignados, nos permite crear y dar nuevas respuestas ante situaciones similares, teniendo de esta forma nuevos resultados. La *desmecanización* permite hacernos más presentes, libres, y conectarnos con el ritmo y el movimiento natural del cuerpo.

Asimismo, el equipo del CCESC se dio la posibilidad de jugar y comenzar procesos de *desmecanización* corporal. Yo misma fui ganando mayor confianza, no sólo en mí, sino también como *curinga*, puesto que me implicó un proceso de preparación para el parto, para descubrir los ritmos, sonidos y movimientos grupales, y entenderlos para respetar y no forzar los procesos y dejar que en el transcurso de los talleres se diera la evolución. Esto fue un gran aprendizaje en mi formación como *curinga*: observar, entender y respetar las particularidades de cada grupo, dejarme sorprender mediante juegos que me permitían mostrar lo que quería.

A través de juegos y ensayos de situaciones que vivían las parteras en sus prácticas, nos adentramos a conocer de forma creativa sobre sus saberes, vidas, preocupaciones y sueños. El ensayo por medio del TO, a través de un espíritu lúdico y alegre, permite el riesgo, desinhibe y entrega respuestas inmediatas, generando sentido para las personas que lo realizan, además de fomentar la producción artística. Todo esto desde un lugar

donde se dio oportunidad a que las artistas salieran, jugaran, y así pudiéramos sentir y experimentar para conectarnos desde otros lugares y crear lazos de confianza cada vez más fuertes que se expresaban en un sentido de colaboración y construcción de tejido grupal.

Otra forma de lograr esto fue a través del teatro imagen,<sup>6</sup> en cuyos ejercicios se les pidió a las participantes hacer una escultura con sus cuerpos que ilustrara alguna opresión que fuera un obstáculo para ejercer su práctica como parteras. En un segundo momento, se les pidió que dinamizaran esa escultura para salir de la opresión. En el grupo de parteras de Tenejapa esculpieron la envidia y la falta de empatía entre parteras, lo que genera aislamiento. Al dinamizar las estatuas, se transitó a la unión a través de la búsqueda de miradas y manos compañeras que invitaban a unirse, hasta formar un círculo. También se generó la imagen de caminar solas sin rumbo; o bien, siendo indiferentes entre ellas, con un sentimiento de hacerse pequeñas, con la cabeza baja, se transformaron a encontrarse y caminar juntas, con fuerza y cabeza en alto.

En el grupo de parteras de Huitiupan se observaron imágenes de aislamiento, envidia y habladería. Una escena en donde todas señalaban evidenciando y haciendo pequeña a una partera, se transformó en apoyo al cambiar de posición a una de las que inculpaba a espaldas de la acusada para ayudar a pararse. Así se bajaron los dedos inquisitivos pasando a manos y brazos que ayudan y que, al final, formaron un círculo de manos unidas y miradas presentes. Al término de los nueve talleres, observamos la cohesión grupal y el apoyo entre las parteras, tejiéndose una red de apoyo, superando diferencias, como las religiosas, y con el intercambio de diversos recursos y saberes ancestrales de partería.

Por otro lado, a través del teatro foro, se pudieron visibilizar situaciones de opresión y discriminación que experimentan como parteras: el alcoholismo del esposo, la violencia que algunas mujeres embarazadas viven en sus casas, las infidelidades en la pareja, el rechazo hacia el bebé o la presión familiar de querer un parto rápido sin respetar el ritmo natural. Igualmente, las representaciones teatrales dieron cuenta de una serie de prácticas y saberes con las que cuentan parteras y parteros para la atención al embarazo, parto y posparto.

Como *curinga*, un descubrimiento importante fue reconocer que las manos son medios de expresión fundamentales para las parteras. Desde el primer taller, sus manos estuvieron

---

<sup>6</sup> El teatro imagen explora formas de comunicación no verbal a través del mismo cuerpo, o bien, de objetos existentes a su alrededor. Según Boal, en el teatro imagen “se estimulan las formas de percepción no verbal, sin detrimento de la palabra” (*Estética* 260). Al explorar imágenes se activan memorias, se afloran los sentimientos, se hace visible el pensamiento y es posible ilustrar una opinión sobre un tema determinado o mostrar una opresión.

presentes con ejercicios de teatro imagen, como lo fue esculpir con barro una representación de su partería o realizar un bordado fotográfico sobre el tema de amamantar. En cada representación, las parteras observaban los detalles, notando cosas como por qué a una la placenta le jaló para un lado y en la otra lo hizo para el otro. De tal manera que siempre estaban atentas y atentos al proceso, tomando de forma natural el rol de *espect-actores*,<sup>7</sup> interviniendo ya sea para consultar dudas, para ilustrar alguna práctica distinta o compartir el ritual que ellas conocen.

Igualmente, a través de las diferentes prácticas artísticas que emanaron gracias al TO y la fotografía, una de las parteras afirmó que, mediante la imaginación, las risas, los miedos y la creatividad “aprendimos el método de artistas”. Al mismo tiempo, al realizar sus propias creaciones, ellas dieron cuenta de sí mismas a propósito de su ser, su saber y su hacer, emergiendo procesos de subjetivación política. A través del teatro, se volvieron creadoras de conocimiento, es decir, creadoras de cultura, misma que compartieron entre ellas. A propósito, narraron que para “aprender nuevas cosas, una manera es lo visual, el aprender diferente, como los niños, cada vez aprendemos” (partera de Huitiupan, comunicación personal).

Considero que el TO fue un proceso que con el transcurso del tiempo fue decantando en los cuerpos, desplegando así sus posibilidades estéticas y políticas. De ello resulta que en la medida en que se avanzó, se veía cada vez mayor aceptación y desenvolvimiento de las y los participantes. Para hacer sus representaciones teatrales, buscaban vestuario y utilería para traer los elementos propios de su práctica de partería a la escena y trabajar desde los mismos. Así, cada taller se vivió como un momento ameno que generaba risas que permitían que las y los participantes se relajaran, y así hubiera una mayor apertura. Considero que la práctica de TO en los grupos de parteras, parteros y aprendices, sirvió para:

- Generar un ambiente de confianza y seguridad, que propicie la compartición de saberes.
- Identificarse como un grupo y tejer redes, aun y con diferencias que pudieran existir, como es la religión.
- Crear una solidaridad entre parteras. De caminar solas, pasar a la unión y la fuerza a través de experimentar en varias ocasiones a través del teatro imagen, el poder que se crea al estar juntas.
- Más confianza en sí mismas y seguridad en su expresión corporal.
- Pérdida de pena y miedo, en la medida en que se avanza en los ejercicios y talleres.

---

<sup>7</sup> El TO es un método para abandonar el rol pasivo de los espectadores para convertirnos en *espect-actores*, protagonistas de la acción dramática, por tanto sujetos creadores. En palabras de Boal, “se trata de la capacidad de ser dos en uno: al mismo tiempo actor y espectador de nuestros actos” (*Estética* 171).



**Imagen 3.** Parteras del grupo de Huitiupan durante un ejercicio de teatro imagen, Huitiupan, Chiapas, 2020. Fotografía de Litay Ortega Hueso.

- Estimulación de la imaginación, expresividad y espontaneidad, al trabajar con sus sentires y desde sus propias experiencias.
- Animarse a representar otros papeles; por ejemplo, las aprendices actúan el papel de la partera.
- Despertar de saberes, memorias y recuerdos inscritos en el cuerpo y que se encuentran silenciados.
- Compartición de prácticas y saberes de una forma creativa y lúdica.
- Propiciar la apertura para expresar emociones y sentires profundos.
- Gusto por jugar y mover el cuerpo.
- Experimentar, crear y proponer. No imponer permite un aumento de confianza a nivel personal, grupal y con el equipo facilitador, así como explorar saberes propios y compartirlos sin recelos (Ver Imagen 3).

Como se ha venido mencionando, el TO es territorial, es decir, trabaja tomando en cuenta el contexto particular en donde se ejecuta, analizando las situaciones de opresión que tiene cada grupo en particular, así como sus necesidades y demandas particulares. Considero

que se lograron sortear las dificultades y respetar el proceso de ambos grupos de parteras, parteros y aprendices, lo que derivó en que cada grupo pudiera expresar sus necesidades en cuanto a saberes, tanto a nivel de producción, como de adquisición; dicha expresión derivó a realizar proyectos distintos en cada una de las comunidades, al término del proceso de los talleres de PA/ARTE/RÍA.

En conclusión, fueron meses de múltiples aprendizajes, con algunos retos, pero siempre abierta a los múltiples aprendizajes y experiencias. De acuerdo con Ilein Kuymin: “el arte, la creación como manifestación personal de lo vivido, sentido y percibido, nos revela, nos estremece, nos resuena y nos vuelve consientes de aquello que hemos experimentado y que vibra en nosotras, en nuestra cuerpo y alma” (comunicación personal). Así, este caminar fue con el corazón abierto y, adicionalmente, el proceso vivido con las parteras, parteros y aprendices, a través de TO, hizo posible mi acercamiento al universo de las parteras y los diferentes saberes, y prácticas. Ello me permitió entender la importancia y los profundos significados de los procesos de vida, de gestación, parto y posparto, así como la importancia que tiene la manera en que nacemos.

De igual manera, poco a poco, se fue construyendo una relación más cercana y de confianza hasta sentirnos casi en familia: las risas siempre estuvieron presentes, así como las pláticas al lado del calor de la estufa o del fogón, con tasas de café o un pozol. Cada una de las parteras, parteros, aprendices y promotores de salud dejaron una huella en mi corazón, una forma distinta de ver y apreciar la vida, de estar en el mundo y relacionarme con él. Asimismo, se construyeron lazos de confianza, de tal suerte que ahora nos vemos como una gran familia.

La experiencia encarnada a través del TO implicó parirme una y otra vez hasta volver a renacer. Así que más que yo enseñarles algo a las parteras, siento que las parteras hicieron mucho más por mí. Me enseñaron la importancia de observar, del hablar por medio de las manos, de confiar en mí, en mi intuición, de mi capacidad para jugar, de entregarme al proceso, sin esperar un resultado concreto, a tener una práctica más impecable y profesional como *curinga*, a ser mejor persona, más presente, con los pies firmes en la tierra (Ver Imagen 4).

En una de las prácticas a través del teatro imagen, se les preguntó qué significa nacer. A través de sus dibujos, nos mostraron del proceso de una semilla que germina, llega a la tierra, crece y se desarrolla para ofrendar su don. Yo llegué a Tenejapa y Huitiupan con mi potencialidad de *curinga*. Las parteras me acompañaron en este proceso de forma paciente, a veces enérgica, pero siempre amorosa para que pudiera sumergirme en el proceso y me dejara abrazar por ellas. Para que mi parto fuera acompañado en grupo, parí simbólicamente una y otra vez en cada taller, reconociendo y experimentando la potencialidad el TO como un espacio de ensayo para la revolución y transformación a diferentes niveles.





**Imagen 4.** Altar maya de las parteras del grupo de Huitiupan, como parte de un ejercicio de teatro imagen, Huitiupan, Chiapas, 2020. Fotografía de Diana Álvarez Romo.

Como *curinga*, esta experiencia implicó un gran reto que me llevó en diversos momentos a dudar de mí misma y mi capacidad para lograr los objetivos trazados. Sin embargo, desde el principio el *TO* fue despertando el potencial artístico que habita en las parteras. Cada taller fue un reto en el diseño y aplicación de los métodos del teatro del oprimido, gracias al cual pude desarrollar con los y las parteras juegos y ejercicios escénicos de experiencia encarnada.

### Fuentes consultadas

Álvarez, Diana y Hernández, Gilberto. “Tensiones y resistencias: la partería comunitaria tseltal y el sistema de salud mexicano”. *Metodos. Revista De Ciencias Sociales*, vol. 10, núm. 1, 2022, pp. 88-101, <https://doi.org/10.17502/mrcs.v10i1.541>, consultado el 5 de marzo del 2024.

- Boal, Augusto. *Teatro del oprimido. Teoría y práctica*, traducido por Graciela Schmilchuk. México: Nueva Imagen, 1980.
- Boal, Augusto. *Juegos para actores y no actores*, traducido por Mario Jorge Merlino. España: Alba Editorial, 2001.
- Boal, Augusto. *Estética del oprimido*, traducido por Joana Castells Savall. España: Alba Editorial, 2012.
- Castillo, Sonia. “Algunas reflexiones sobre investigación-creación”. *Diálogos sobre investigación-creación. Perspectivas, experiencias y procesos* compilado por Santiago Morales Niño *et.al.* Colombia: Facultad de Artes ASAB, 2016.
- Daza, Sandra. “Investigación-creación. Un acercamiento a la investigación en las artes”. *Horizontes pedagógicos*, vol. 11, núm. 1, 2009, pp. 87–92, <https://horizontespedagogicos.iber.edu.co/article/view/339>, consultado el 4 de marzo de 2024.
- Esteban, Mari Luz. *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. España: Ediciones Bellaterra, 2013.
- Kuymin, Ilein. Comunicación personal, 24 de mayo de 2023.
- Partera de Huitiupan. Comunicación personal, 18 de noviembre de 2021.
- Santos, Bárbara. *Teatro del oprimido. Raíces y Alas: una teoría de la praxis*, traducido por Carolina Echeverría. Barcelona: Kuringa, 2017.

# 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.



*Reseña de libro*

## Manuel Hiram y los cuerpos con luz

Alonso Alarcón Múgica\*

\* PPGDan/Programa Institucional de Pós-Doutorado,  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil.  
*e-mail*: alonsocrea@gmail.com  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7779-6372>

**Recibido:** 15 de septiembre de 2023

**Aceptado:** 07 de noviembre de 2023

**Doi:** 10.25009/it.v15i25.2769

## Manuel Hiram y los cuerpos con luz

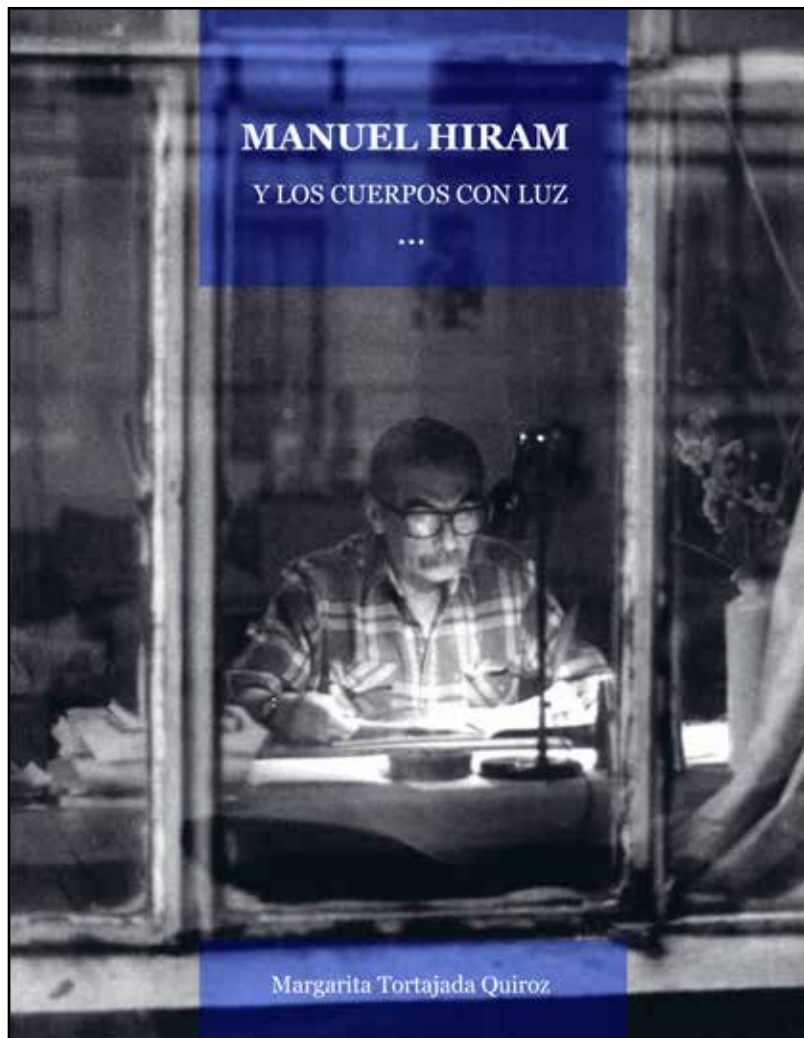
Tortajada Quiroz, Margarita. *Manuel Hiram y los cuerpos con luz*. Ciudad de México, Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Universidad Veracruzana y Editorial Nicolasa, 2022, 438 pp. ISBN: 978-607-605-740-7 (INBAL) / 978-607-8858-79-8 (Universidad Veracruzana) / 978-607-59482-1-8 (Editorial Nicolasa).

El libro *Manuel Hiram y los cuerpos con luz* de la investigadora Margarita Tortajada Quiroz fue publicado en 2022, en coedición entre la Secretaría de Cultura, el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, la Universidad Veracruzana y la Editorial Nicolasa con el apoyo del Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales (SACPC), a través de la vertiente “Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales” (ver Imagen 1).

Para la lectura de este libro, inicio situándome desde la mirada de un coreógrafo e investigador que ha sido formado por la doctora Margarita Tortajada, quien fue mi profesora de investigación de la danza y sinodal de mi examen de grado en la Maestría en Artes Escénicas de la Universidad Veracruzana. Amiga, colega, tutora, aliada, a quien debo decisiones importantes en mi formación académica –como haber elegido el programa de Doctorado en Historia del Arte de la UNAM– y quien, de muchas maneras, ha estado presente en mis proyectos artísticos y académicos con Ángulo Alterno Danza y el Danza Extrema Festival Internacional.

Tortajada es una referencia indispensable para aproximarnos a la historia de la danza en México. Su producción investigativa desde el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, así como sus múltiples publicaciones de amplio alcance, dan cuenta de un profundo rigor metodológico cuantitativo y cualitativo que pone en diálogo los datos duros y una riqueza de fuentes bibliográficas, hemerográficas, archivísticas, iconográficas, orales y testimoniales, con la empatía y el amor que sus pesquisas articulan hacia los artistas de la danza, sus producciones estéticas e historias.

Es pionera en investigaciones que relacionan la danza con los estudios de género y las masculinidades. Sus historias son un legado que nos ayudan a comprender la conforma-



**Imagen 1.** Portada del libro *Manuel Hiram y los cuerpos con luz*, 2022, México. Foto tomada en 1995 por Raúl Velásquez.

ción del campo artístico de la danza en México del siglo xx. Por todo lo anterior, el libro que hoy nos convoca, *Manuel Hiram y los cuerpos con luz*, es una oportunidad invaluable para acercarnos al diálogo íntimo que sostuvieron a lo largo de diez años, entre 2012 y 2022, el maestro Manuel Hiram y la investigadora Margarita Tortajada.

El volumen de 438 páginas se divide en introducción, cinco capítulos, anexos y fuentes consultadas. La organización del texto permite al lector aproximarse a la vida de Manuel Hiram, artista veracruzano nacido en el puerto de Tuxpan, el 18 de julio de 1930. En este libro narra, como fuente primaria, sus vivencias, experiencias y memorias por los territorios de la música, la ingeniería, las artes plásticas y la danza. Relatos que Tortajada va

acuerpando en una biografía que nos lleva a recorrer las múltiples facetas de Manuel Hiram como “bailarín, maestro, coreógrafo, director, ensayador, iluminador [y] repositor” (Tortajada 11), siempre en diálogo con el contexto político, cultural y social del que la vida de un artista de 90 años puede dar cuenta.

El libro inicia con los relatos testimoniales sobre el origen de Manuel Hiram en Tuxpan, Veracruz. A través de entrevistas a profundidad realizadas por Tortajada, los primeros textos nos permiten viajar a la Huasteca veracruzana para empaparnos de su contexto familiar y conocer a Manuel Pérez y María Sánchez, padres del protagonista, así como reconocer algunos pasajes de su infancia en una ciudad “llena de mangos, papayas, naranjos y guayabos” (Tortajada 19-20). Nos narra su llegada a la Ciudad de México y su formación musical en el Conservatorio Nacional de Música, así como su paso por la Academia de San Carlos de la UNAM, donde estudió artes plásticas y nos cuenta la gran importancia que tuvo para él la obra de Frida Kahlo, así como su decisión radical de dedicarse a la danza moderna nacionalista, como una pulsión que identificó en su clase de Dibujo en Movimiento en la que veía y dibujaba bailarines.

Tortajada nos permite seguir la ruta apasionante de Manuel Hiram por la Academia de la Danza Mexicana y su vinculación, a mediados de la década de 1950, con personajes de la danza como Merce Cunningham y Waldeen von Falkenstein, considerada una de las pioneras de la danza moderna nacionalista en el país, con quien ensayó las coreografías *En la boda* y *El hombre fue hecho de maíz*. El libro nos permite atestiguar la participación de Hiram como un bailarín que fue parte de la histórica ruptura con la danza moderna nacionalista, ya que participó con los maestros Xavier Francis y Bodil Genkel en el Nuevo Teatro de Danza, compañía de la que fue bailarín profesional y que marcó su línea estética como maestro de danza.

Esta obra de Tortajada teje una serie de relatos novedosos de la historia que nos hermana con Cuba mediante la danza y, en este caso en particular, nos acerca a la larga estancia de Manuel Hiram en la isla, entre 1960 y 1971, donde conoció a Alicia Alonso y Fernando Alonso, y donde tomó clases en el Ballet Nacional de Cuba. La autora describe con una riqueza de fuentes y documentos cómo Hiram fue pieza fundamental de los orígenes del Conjunto Nacional de Danza Moderna de Cuba al lado de Ramiro Guerra, padre de la danza moderna cubana. Este libro le permite al lector conocer de primera mano la estrecha relación entre ambos artistas, su legado con la fusión de la técnica Graham y las raíces de danzas africanas dando origen a la danza moderna cubana y su posterior relación a través de cartas. La autora también cuenta la historia de Manuel Hiram con su amiga y compañera Elena Noriega, su incursión en la coreografía y su despliegue artístico en Cuba como *regisseur*, iluminador, organizador y negociador, roles que a su regreso a México, a principios de la década de 1970, replicaría con el Ballet Independiente (BI).

Su paso por Cuba fue muy importante, ya que, como lo señala Schwall en el libro de Tortajada, Manuel Hiram “fue parte del grupo de mexicanos y cubanos cuyo trabajo demuestra cómo las relaciones interpersonales, en diálogo con la geopolítica e ideología, conformaron la guerra fría en términos culturales en Latinoamérica, y los cambios que vivieron” (Schwall citado en Tortajada 122). Es de mi particular interés el apartado titulado “Una ‘piedrita en el arroz’: la persecución”, en el que la investigadora narra que

Los bailarines cubanos de esa época se enfrentaban al mismo fantasma que en México y muchas partes del mundo: ser señalados como homosexuales, independientemente de su preferencia sexual [...] la revolución cubana debía ser ‘viril’, una ‘explosión de masculinidad’, siguiendo los patrones hegemónicos heteronormativos. De tal manera que cualquier actividad o conducta que se alejara de esa imagen era castigada, y en Cuba, penalizada (*ibidem* 123).

Tortajada nos ofrece a los lectores un relato indispensable sobre la homofobia en la Revolución cubana, el cual es descrito en amplios pasajes que se cuentan a través de la amistad de Manuel Hiram con el bailarín cubano Guido González. Indiscutiblemente, es un texto que aporta una perspectiva crítica e impecablemente documentada para adentrarse en las persecuciones, la censura y el destierro en la isla caribeña.

El libro también nos proporciona a detalle la importante labor de Manuel Hiram en el Ballet Independiente (BI) desde 1972, donde se desempeñó como iluminador, ensayador, *regisseur* bajo la dirección de Raúl Flores Canelo y Gladiola Orozco. Tortajada nos permite adentrarnos en las disputas al interior de la compañía por la llegada de Michel Descombey como director asociado en 1977, la desbandada de bailarines y las diversas rupturas internas, hasta llegar al sello particular que imprimió Hiram como director de la compañía, rol que asumió al fallecer Flores Canelo en 1992, el cual trajo un cambio generacional de integrantes y la participación de sus jóvenes bailarines en el Concurso Interior de Coreografía. Entre otros, Tortajada menciona a Mario Alberto Frías, Sara Salazar, Jayahuata Chávez, Genoveva Hernández, Jorge Marcos Manuel, Juan Manuel Ramos, Elisa Rodríguez, Javier Báez y Joaquín Hernández. La autora narra el momento en que Manuel Hiram fue despedido injustamente por Magnolia Orozco (viuda de Flores Canelo) el 3 de febrero de 2004 y la desbandada de bailarines que se salieron del BI en apoyo a Hiram.

En su capítulo final, la obra de Tortajada traza las emotivas andanzas de los últimos 15 años de Manuel Hiram y su vínculo afectivo con el proyecto escénico Tierra Independiente, el cual surge bajo la dirección de los bailarines y coreógrafos Paulina Álvarez y Helmar Álvarez, exintegrantes del Ballet Independiente que mantienen su sede artística en Oaxaca y quienes fueron los artífices para la realización de esta investigación. Según relata Tortajada



Imagen 2. Manuel Hiram, Rocío Sagaón y Rodolfo Reyes en Tuxpan, Veracruz, 1955. Foto de Miguel Covarrubias.

jada, “el libro surgió luego de una ‘emboscada’ de Tierra Independiente en 2012, cuando me propusieron hacer este trabajo. [...] Más tarde, conté con Paulina para reencontrarme con Manuel Hiram (luego del sismo del 2017 y de su cambio de domicilio en 2019)” (Tortajada 13). Por ello, se trata de un libro que nos permite sentir a través del texto “la luz de Manuel Hiram en la diversidad de la danza y sus reflexiones: iluminar los sentimientos” (*ibidem* 297).

El volumen incluye materiales de gran valor, como fotografías que van ilustrando los testimonios del artista, así como poemas escritos por Manuel Hiram, cartas de Ramiro Guerra, bocetos de iluminación, guiones y un catálogo de diversas obras, que son incluidos en la sección de anexos (ver Imagen 2). Todo lo anterior, articulado en un trabajo editorial impecable y propositivo desarrollado por Hayde Lachino con su editorial independiente Nicolasa y arropado por la Secretaría de Cultura, el INBAL y la Universidad Veracruzana. La investigación desarrollada durante diez años por Margarita Tortajada y que da cuerpo a este libro es una invitación generosa que nos aproxima a la vida y obra de Manuel Hiram. Además, da cuenta de una labor invaluable historiográfica y editorial en el campo de la danza mexicana.



# 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.



*Reseña de puesta en escena*

*Un ratón con sazón*

Donají Cuéllar Escamilla\*

\* Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias,  
Universidad Veracruzana, México.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4104-8321>

*e-mail*: [adcuellar1@hotmail.com](mailto:adcuellar1@hotmail.com)

**Recibido:** 31 de octubre de 2023

**Aceptado:** 13 de enero de 2024

**Doi:** 10.25009/it.v15i25.2770

## *Un ratón con sazón*

El teatro de títeres, desde la época medieval hasta nuestros días, se ha nutrido de las culturas populares de los pueblos de los que han surgido. Acogen sus personajes, sus costumbres, sus tradiciones; suelen integrar la sátira, la parodia, el escarnio y el vituperio, casi siempre, a partir de personajes públicos “indeseables” o de aquellos que mueven a la risa y a la carcajada. El teatro de títeres fue un fenómeno carnavalesco que, hasta el siglo xx, se llevó a cabo sobre todo en sitios y plazas públicas, a menudo por actores y artistas callejeros.

Tratamos ahora de un teatro que conserva lo carnavalesco de su origen, lo popular de sus libretos, temas y personajes. La obra que reseñamos a continuación no se presenta en espacios públicos, sino en foros teatrales; no está a cargo de actores callejeros, sino de creadores profesionales que desean continuar la tradición del teatro de títeres en Xalapa, Veracruz, a pesar de las dificultades que implica la realización y el desarrollo de las artes escénicas en nuestro país.

El libreto de *Un ratón con sazón*, inspirado en cuentos de Saúl Schkolnic, cuya adaptación se debe a Lorenzo Portillo Armendáriz, es sencillo y accesible a todo público. Se trata de una cocinera, Valentina, que pone en escena tres platillos; cada uno representa un jocoso cuadro costumbrista, a partir de un tragón y carnavalesco personaje: un ratón osado y panzón que mete sus bigotes y su cuchara en todo lo que encuentra. Se trata, pues, de cuadros cotidianos que se entrelazan con el tema central de la cocina y los ratones, mientras la actriz, Denise Valencia Romero, bajo la dirección de David Aarón Estrada, cuenta y representa anécdotas de roedores integrados tanto al texto dramático como al espectacular. Su trabajo escénico es excepcional, pues Valencia actúa y manipula los títeres al mismo tiempo, sin que medie ningún artificio. Confeccionados artesanalmente por Lorenzo Portillo con telas de vivos colores y de menos de un metro de longitud, los títeres aparecen en escena como divertidos muñecos, especialmente para el público infantil.



---

**Imagen 1.** Denise Valencia como la cocinera Valentina, en *Un ratón con sazón*. 22 de noviembre de 2019 en el Teatro El Rincón de los Títeres, Xalapa, Veracruz. Foto de Aurora Ángeles.

*Un ratón con sazón* se estrenó el 5 de mayo de 2018. Tras una pausa obligada por el encierro de la pandemia del Covid-19, la obra se presentó en la 16ª edición del Festival Internacional de Títeres Morelia, que se realizara del 27 de noviembre al 4 de diciembre de 2022; también fue presentada en el marco del Noveno Coloquio El Títere y las Artes Escénicas en Xalapa, el 7 de mayo del mismo año, función en que se basa la presente reseña. La obra se volvió a poner en escena el 10 y el 11 de junio de 2023 y, hasta la fecha, continúa vigente en el repertorio de la agrupación Merequetengue (Ver Imagen 1).

Actualmente integrada por David Aarón Estrada, Lorenzo Portillo Armendariz, Denise Valencia, Miguel Corral, Érica Vaqueiro e Iván Flores, la agrupación Merequetengue Artes Vivas A.C. se formó de manera independiente desde el año 2000 en la ciudad de Xalapa, Veracruz. Su sede es El Rincón de los Títeres, cuyo local inicial abrió en 2009 en la calle de Diego Leño número 28, donde la agrupación empezó a presentar sus funciones, además de ofrecer cursos, talleres y atención a grupos escolares. La sede que hoy conocemos, situada en la calle de Juárez esquina con la avenida Ávila Camacho, se inauguró el 30 de abril de 2013 y es uno de los pocos teatros creados especialmente para títeres en México. El edificio construido bajo supervisión de la Agrupación Merequetengue fue otorgado en comodato por el Ayuntamiento de Xalapa durante la administración de la alcaldesa Elizabeth Morales García. El 21 de marzo de 2017, el alcalde Américo Zúñiga inauguró los trabajos de ampliación del foro y anunció la donación del equipo de iluminación, destacando el interés del Ayuntamiento por fortalecer y preservar la dignidad del mismo en beneficio de los niños.<sup>1</sup>

En la obra *Un ratón con sazón* vemos a la actriz, en su papel de cocinera, contando historias de ratones que escenifican cuentos, a la vez que invitan a los niños a jugar. El escenario está previamente preparado con una cocina, mesa, lavadero, silla, sacos de verduras, trastos y alimentos, todos ellos de vivaces colores. El *jazz* da estructura y se une al movimiento dramático y espectacular de la obra, de principio a fin, como en las películas mudas. Colabora a darle vida a las acciones de los ratones, especialmente en sus correrías por el queso, así como a crear la atmósfera amena y festiva que envuelve a la obra (ver Imagen 2). Los ratones que intervienen se organizan de acuerdo a su polaridad: el gordo bigotón y abusivo, y otro pequeño tragón, más un par de ratones comparsas que fungen como coro. La actriz principal, quien se caracteriza con su mandil y gorro de cocinera, al mismo tiempo que representa las anécdotas y proporciona animación a los títeres, alternativamente, baila en escena y hace que los niños intervengan en la obra con sus voces. La atmósfera de la obra se crea mediante ritmos tradicionales, como el *kazachok*, y populares, como el *jazz* y el *rock*, que, combinados con los juegos de luces de vivos colores, propician un ambiente alegre y vivaz.

Uno de los mayores aciertos de la obra es que utiliza elementos que el público previamente conoce (o en ocasiones los evoca) y que, de una manera u otra, forman parte de su acervo cultural. Además de emplear la tradición popular musical, *Un ratón con sazón*

---

<sup>1</sup> De 2008 a 2011, el grupo Merequetengue llevó los títeres a la televisión estatal mediante tvMás (antes RTV) en el programa infantil *La covacha*. Los registros de estas emisiones aún pueden verse en la página de El Rincón de los Títeres en *Facebook*. En dicha página también suelen difundirse las obras de su repertorio, cuyos videos están disponibles al público en general.



---

**Imagen 2.** Denise Valencia en *Un ratón con sazón*. 22 de noviembre de 2019, Xalapa, Veracruz. Foto de Aurora Ángeles.

evoca, por sus personajes y el tema de la cocina a *Ratatouille*, película animada dirigida por Brad Bird (2007), cinta muy popular en la primera década de este siglo por tratarse de un roedor bribón que insiste en escapar de la justicia. Para el público mexicano, este personaje puede recordar a la canción popular *El ratón vaquero* de Francisco Gabilondo Soler, alias Cri-Cri, que data de los años 30 del siglo pasado. La obra de la agrupación Merequetengue alude a la tradición paremiológica en algunos parlamentos orientados a la lección moral. La música, el baile e, incluso, la lectura en voz alta de la receta de la abuela son los elementos que destacan la espectacularidad popular.



Imagen 3. *La cocinera con el ratón tragón*. Fotografía de Aurora Ángeles.

Esta obra dirigida al público infantil tiene una duración de unos 50 minutos en los que se presentan tres cuadros donde se advierte una visión del mundo por demás carnavalesca. Se trata de poner en escena algunas de las consecuencias que acarrea la gula tanto de los ratones como de los humanos y, de paso, poner en evidencia que más vale tener suerte que fuerza, a la hora que el grandote y forzado que ha bailado el *kazachok* es vencido por un batidor de resorte, en tanto que el pequeño y débil logra ingeniosamente robarse un pedazo de queso cuyo tamaño rebasa el suyo. La comicidad del atragantamiento del ratoncillo se logra con los rápidos movimientos del ratón al ritmo de un *jazz* muy movido. El segundo cuadro está protagonizado por la cocinera Josefina (representada con una jarra y un lienzo), cuya glotonería es equiparada con la de los roedores al exhibir plenamente su voracidad. Así, al público le queda claro que cocineras y ratones suelen ser muy “tragones” (ver Imagen 3).

A la función reseñada asistieron padres de familia con sus hijos, que ocuparon alrededor de 50 butacas. La participación de los niños fue en particular destacable, por lo

animado de sus reacciones, siguiendo con manos y pies los ritmos musicales y exclamando advertencias a los títeres, mientras los adultos reían a carcajadas. Así, la representación cumplió el propósito de divertir y entretener a niños y adultos, además de que la colorida y sonora atmósfera en su conjunto creó un tiempo y un espacio fantásticos.

La lectura en voz alta del recetario de la abuela tiene el propósito de distender la acción y recuperar la memoria y los consejos de la abuela, cuya divisa es cocinar con alegría y con amor. El cuadro final es el “plato fuerte” de la obra, por cuanto pone en escena al ratón forzado y abusivo que baila *El rock de la cárcel* junto con la cocinera. El valor inicial de la canción refuerza la idea del ratón como un gran bribón que, además, va ataviado con camiseta, overol de mezclilla y tenis, muy a la moda de los años 60. En efecto, el cuadro muestra al roedor vencido por su prepotencia y necedad, quedando completamente debilitado por un batidor de espiral. Al llanto y el abatimiento del abusivo le sigue el juramento de no volver a burlarse de nadie. Finalmente, la obra cierra con un guiño a la película animada *Ratatouille*, pues la sopa que la cocinera había estado preparando previamente ya está lista, pero ella descubre que hay un ratón dentro de la cazuela.

## Ficha técnica

*Estreno:* 5 de mayo de 2018 en El Rincón de los Títeres, Xalapa.

*Obra inspirada en cuentos de Saúl Schkolnik.*

*Adaptación de textos y confección de títeres:* Lorenzo Portillo Armendariz.

*Actuación y animación:* Denise Valencia Romero.

*Dirección:* David Aarón Estrada.

*Producción:* Agrupación Merequetengue, Artes Vivas, A. C.