



SECCIÓN TEMÁTICA

RELACIONES 120, OTOÑO 2009, VOL. XXX

“¡ESO NO ES TEATRO! ... ADEMÁS, ASÍ NO SON LOS INDÍGENAS”
 NOTAS ACERCA DEL RELATIVISMO EN LA INTERPRETACIÓN
 DE LAS ARTES DE LA ESCENA

Elizabeth Araiza Hernández*
El Colegio de Michoacán

A partir del teatro indígena, se exploran las razones por las cuales el relativismo no ha alcanzado un poder absoluto, pese a ser la ideología dominante en la época moderna. Se revisan los argumentos que han servido para contrarrestar peso a la influencia del relativismo en las interpretaciones sobre el teatro y el arte. Lo que se busca es motivar a la reflexión más que dar respuestas concluyentes, se examinan tan sólo algunos pasajes relevantes de la historia del teatro indígena contemporáneo, las categorías que tanto académicos como gente del común han empleado para designarlo, los criterios con los cuales se le ha evaluado; se evocan experiencias significativas del teatro universal, haciendo ver cómo la definición o la valoración del teatro es intrínseca a la concepción que se tiene del Otro.

(Relativismo, teatralidad, indígenas, ritual, universalismo)

La influencia del relativismo ha resultado en cierto modo saludable a la interpretación y a la apreciación de las prácticas escénicas de otros pueblos, pues nos ha mantenido alertas sobre los errores en que incurrimos al querer evaluarlas usando la vara de medida de nuestra cultura. El énfasis en lo que el teatro, el ritual, las fiestas de pueblos alejados tienen de especial, la exaltación de sus aspectos particulares y de lo que hay en ellos de irreductible respecto de los nuestros, se revelan argumentos con gran poder de persuasión. Pese a ello, el relativismo no ha logrado conquistar un poder absoluto. En este ensayo me propongo explorar las razones de la persistencia, en la época actual en que parecen predominar más bien las

*elizabeth.araza@colmich.edu.mx

posiciones relativistas, de argumentos a favor de la idea de un teatro universal, de que existe una unidad en las expresiones escénicas de la humanidad. Intento demostrar que no solamente las interpretaciones relativistas revelan debilidades y contradicciones sino también las universalistas, por lo que es necesario construir una alternativa, una tercera vía, la cual ha de tener como base una reformulación de los principios del universalismo más no su abandono total.

ALGUNAS PRECISIONES

Centraré la atención en el teatro indígena en México, considerando que es un caso que puede ilustrar bien el debate entre universalismo y relativismo, sus certidumbres y sus contradicciones. En efecto, una vertiente de este teatro, en su etapa contemporánea, fue impulsada por programas gubernamentales de educación y de cultura y más recientemente por las ONG, inspirados por las ideas de progreso histórico tanto material, como intelectual, moral y estético; con la finalidad de integrar a los indígenas a la nación. Curiosamente, este impulso provocó ideas contrarias: negación del progreso histórico y de la cognoscibilidad del mundo, negación de un saber racional sujeto a leyes que sea válido para toda la humanidad.

El lector encontrará en las siguientes páginas, primero, una aclaración acerca de lo que se entiende por teatro indígena contemporáneo; luego elementos etnográficos recabados por la autora de este artículo durante varios años de trabajo de campo en Yucatán, Chiapas y Oaxaca, más recientemente en Michoacán. En un segundo momento podrá identificar aspectos de la problemática que hace enfrentar a las interpretaciones relativistas con las universalistas sobre el teatro y las artes de la escena en sociedades no occidentales, a saber: el problema de la otredad; el del uso de categorías de pensamiento propias de los occidentales; el de considerar el teatro y las artes de la escena en general como lenguaje; o bien como una forma de conocimiento. Cabe aclarar que se abordan estos problemas sin pretender un análisis exhaustivo y aportar una respuesta a los mismos, tampoco se pretende dar cuenta de todos los aspectos implicados en la creación y difusión del teatro indígena contemporáneo, no

es este tampoco un estudio íntegro de la historia del teatro indígena en México. Me limito tan sólo a remitir algunos pasajes significativos de la historia, sin obviar el hecho fundamental de que las interpretaciones sobre el teatro y las prácticas escénicas de los grupos indígenas no tienen lugar en un vacío histórico sino condicionado por circunstancias económicas y políticas, de las cuales no puedo dar cuenta en este espacio por obvias razones. Mi reflexión, por otro lado, no solamente atiende a los argumentos formulados por antropólogos u otros especialistas académicos, sino por eruditos, estudiosos no académicos y gente del común, así como por los indígenas mismos.

Anticipando la duda que pudiera asaltar al lector quisiera aclarar que trataré aquí, en primera instancia, del teatro entendido como una de entre la amplia gama de modalidades de representación o de puesta en escena –artes de la escena o *performance*–, según la terminología que se adopte, realizada por grupos indígenas. Otras modalidades son las danzas dramatizadas, procesiones, peregrinaciones, juegos, rituales, etcétera. Me referiré aquí al teatro tal como se entiende hoy habitualmente en occidente, realizado por indígenas.¹ Valga insistir, por teatro indígena no hay que entender aquí el conjunto de las prácticas culturales realizadas por indígenas y que implican un alto grado de teatralidad.²

¹ Horcasitas (1974), uno de los primeros antropólogos que estudió y otorgó relevancia a este teatro, sugirió la expresión “farsas pueblerinas de la época moderna”, estableciendo así una distinción respecto de otros “dramas” que surgieron a partir del siglo XVI, como el teatro de evangelización, pero también respecto de lo que él llamó “farsas antiguas” (entre 1100 y 1500). Este autor pensaba elaborar una obra dedicada al teatro indígena contemporáneo, la vida no le alcanzó para hacerlo. Al teatro indígena contemporáneo se le ha designado también con otros términos con tal de resaltar sus particularidades, ya sea étnicas como en “Teatro de Indios” (véase SEP 1927, 1928, 1933; Usigli 1996; Magaña Esquivel 2000) o bien locales como en “Teatro Regional de Teotihuacan” o “Teatro Regional de Paracho” –sobre todo durante los años 1920-1930–. A partir de la década de 1980 se emplea el término Teatro Comunitario e Indígena (véase Frischman 1990, 1995; Adame 2006).

² Concepto desarrollado por el dramaturgo y ensayista ruso Evreinov en 1908, para indicar la necesidad de volver a ligar el teatro con la vida, pensar que hay un instinto, un principio trascendental que se extiende más allá de la escena teatral a la vida cotidiana y a la humanidad entera (véase Fernández 2009). Sin embargo, ha provocado más resonancias el sentido que le dio el poeta y dramaturgo Artaud (2005 [1938]), en respuesta crítica al teatro europeo y en general al teatro occidental, por privilegiar la expresión verbal, el

Únicamente en segunda instancia abordaré otras modalidades de puesta en escena, a las que algunos autores han llamado “teatro popular tradicional mexicano” (Díaz de Chamorro 1983) o teatralidad india (Adame 2006), como, por ejemplo, las pastorelas o los coloquios, el drama de la pasión de Cristo, las danzas de moros y cristianos, debido a que a ellas remiten con frecuencia las interpretaciones relativistas entremezclando el teatro indígena. Cabe señalar que pese a que estas prácticas escénicas presentan un alto grado de teatralidad, no son consideradas por los indígenas como teatro. En efecto, en muchos poblados indígenas al teatro de que me ocupo aquí se le llama usualmente “comedia”, término que no se aplica para nada a los coloquios o a las pastorelas, al drama de la Pasión de Cristo o a las acciones del *Corpus Christi* –la *ch’anantskua* entre los purépechas–. Si los indígenas reservan a cada una de estas modalidades un término en particular implica que distinguen unas de otras.³ Y no obstante muchas interpretaciones, como veremos más adelante, hacen caso omiso de este hecho, generalizando la categoría teatro para abarcar esa amplia y variada gama de formas expresivas o bien negando que exista el teatro en los poblados indígenas. Por mi parte considero que los criterios que hay que ponderar a la hora de determinar cuando se trata de teatro indígena y cuando no, son: la autodenominación del indígena respecto de su práctica, la intencionalidad de los propios acto-

texto, el diálogo, en detrimento de la expresión no verbal, corporal y gestual, lo cual dio la pauta para acuñar y desarrollar el concepto de teatralidad. En el sentido que lo entiendo Artaud, es lo que en la representación o en el texto dramático hay de específicamente teatral (o escénico), es decir, lo que no obedece a la expresión por el habla, por las palabras, o si se quiere todo lo que no está contenido en el diálogo (Pavis 1996). Por ello Artaud propugnó toda su vida por un teatro que derribe por fin la tiranía del texto, “pues una escena que lo único que hace es ilustrar un discurso no es ya realmente una escena (Derrida 1989, 318-343). Quizá resulte más clara la definición de Barthes “la teatralidad es el teatro menos el texto”.

³Cabe señalar que a partir de la década de 1980 y sobre todo a partir del levantamiento zapatista se observa un auge, quizá inusitado, de grupos de teatro indígena y no solamente en poblados indígenas. Bajo la influencia al parecer de promotores culturales, profesionales del teatro, organismos gubernamentales y no gubernamentales, estos grupos tienden cada vez más a adoptar nombres en lengua indígena que traducen la palabra o “teatro” en español, los artistas descartan así la palabra “comedia”, aunque no es el caso de la gente del común.

res (en el sentido que señala Goody 2003), la acción y el aspecto de la organización social.⁴ Antes de entrar de lleno al tema central de este artículo, vale la pena hacer una presentación, así sea suscita del teatro indígena contemporáneo.

EL TEATRO INDÍGENA CONTEMPORÁNEO

Actualmente numerosos pueblos indígenas se enorgullecen de poseer una compañía teatral o un grupo de teatro. Este orgullo es comparable al que dicen que sienten por tener una banda de música o por contar entre sus miembros con un pintor o un poeta destacados. De hecho, la actividad teatral llega a cumplir la misma función que la música, es uno de los elementos que entran en juego en el sistema de intercambio simbólico, la obligación de dar y de recibir que entrelaza y reafirma las relaciones entre pueblos vecinos. Así, suele suceder que un pueblo preste su grupo teatral para animar la fiesta de otro pueblo, o que se intercambie teatro por música de banda. No obstante, todo ello, el hecho de que el teatro forme parte de las tradiciones de los poblados indígenas suscita extrañeza, es objeto de sospecha, no sólo por parte de eruditos e intelectuales, críticos o especialistas del teatro, sino por parte de muchos antropólogos, por considerarse que el teatro es algo interno a la cultura occi-

⁴Todo intento de definir lo que es el teatro –así como lo que es el ritual– está condenado al fracaso, puesto que –como señala Díaz Cruz (1998), respecto del ritual– en el momento mismo de enunciarse la definición se anula a sí misma. Ante esta dificultad he adoptado una estrategia metodológica que privilegia la acción y el aspecto de organización social y la intencionalidad de los participantes. Constató de este modo que el teatro indígena implica la formación de un grupo de personas –al modo de una compañía teatral– pertenecientes a un grupo étnico, que permanecen unidas durante un largo periodo de tiempo –más allá del ciclo festivo anual– con la intención primera de crear obras de teatro, con temas y contenidos variados, para presentarlas en una variedad de contextos de recepción y no nada más durante una fiesta anual. De este modo, es posible identificar la distinción respecto de otras prácticas escénicas, por ejemplo, las Pastorelas o los Coloquios, en los que las personas que los realizan –convocadas por los cargueros en turno– permanecen unidas con la finalidad de interpretar un papel, solamente durante el tiempo que duren los ensayos y la función. La representación en este caso tiene lugar una sola vez con esos mismos actores.

dental. Resultan reveladoras al respecto las reacciones que manifestaron mis interlocutores durante dos eventos académicos y las que pude documentar en varias ocasiones en el momento en que se representaban obras de teatro indígena: “eso no es teatro”, o bien, “eso es poco creíble”, “así no son los indígenas”.

Se supone que como la categoría teatro es relativa a la sociedad y a la cultura europea, el teatro sólo puede ser cabalmente realizado, y comprendido, en el contexto europeo. Mi propósito aquí es abundar sobre los argumentos en que se fundan tales sospechas. Estas reacciones resultan de y a la vez contribuyen a la construcción de la indianidad, al debate sobre qué es y cómo debe ser el indígena, pero también atañen al concepto que cada quién defiende de lo que es o cómo debe ser el teatro, en un nivel más general atañen a las concepciones del arte y de la percepción estética. En esta construcción suelen entrar en juego argumentos que como en las cuerdas de un arco tiran del lado del absolutismo o bien del opuesto, el relativismo.

Uno de los aspectos que más sorprende del teatro indígena es que se haya distribuido de modo tan desigual en el territorio mexicano, puesto que se ha concentrado principalmente en el sur y el sureste (Yucatán, Oaxaca, Chiapas), en el centro (Hidalgo, Morelos, Puebla) siendo prácticamente inexistente en las regiones del norte. Los grupos étnicos que practican con regularidad el teatro son esencialmente los maya yucatecos, tzeltales, tzolziles, zapotecos, mixes, mixtecos y nahuas. Sabemos que algunas experiencias se desarrollaron, sobre todo en la década de 1980, entre los purépechas, los mayos y probablemente en otras regiones, pero éstas no lograron mantenerse por mucho tiempo. Otro hecho que resulta sorprendente es que el teatro se desarrollara en poblados en vías de urbanización tanto en los que se consideran rurales que presentan las características del modelo ideal de “comunidad indígena”. Es realizado por grupos que pudieran desde un cierto punto de vista resultar “desindianizados” o amestizados, pero también por los que presentan los rasgos que suelen atribuirse a los “auténticos indígenas”. Difícilmente se puede sostener que el teatro indígena sea un asunto urbano, dado que se presenta en foros situados en el medio rural e indígena, pero también en el urbano. Contrariamente a lo que pudiera suponerse, los receptores de este teatro no son blancos o mestizos, ciudadanos de la

clase media, intelectuales o turistas, sino que son en mayoría los indígenas mismos.

En lo que respecta a la dramaturgia, que puede ser tanto de creación colectiva cuanto de autor individual, permanece en la mayoría de los casos en el registro de la oralidad. Sin embargo, cada vez es más frecuente la transcripción por escrito de los guiones que pueden resultar ya sea de ejercicios de improvisación sobre el escenario o de la imaginación de un solo autor. La dramaturgia de factura indígena se ha vuelto accesible a amplios sectores de la sociedad nacional e internacional, gracias a la publicación de libros y revistas de amplia circulación. Asistimos, sobre todo a partir de la década de 1990 a una extensa difusión de textos conocidos como “teatro y literatura indígena”. Editoriales grandes y poderosas empezaron a incluir a la literatura indígena entre sus colecciones. Cabe destacar tan sólo el caso de la Editorial Diana que creó una colección dedicada a la literatura y al teatro indígena, en edición bilingüe, en español y en lengua vernácula. A partir de esta misma década y gracias a la difusión de las obras teatrales primero en el formato de video y luego a través del internet, empezaron a resaltar figuras que se volvieron célebres en el nivel local, nacional e incluso internacional, como por ejemplo Isabel Juárez Espinosa (1994), artista tzeltal; Carlos Armando Dzul Ek (1992) y Feliciano Sánchez Chan (1994), artistas maya yucatecos; y dramaturgos zapotecos como Javier Castellanos (1991).

Para responder a la expectativa de un público entusiasta y receptivo, los artistas tienen que elaborar continuamente nuevas obras. Es raro de hecho que una “comedia” se presente dos veces consecutivas en el mismo pueblo.⁵ El repertorio del teatro indígena se renueva constantemente gracias a la invitación que reciben los integrantes del grupo para partici-

⁵ El caso de San Miguel Cajonos, pueblo zapoteco situado en la sierra norte de Oaxaca, es una excepción a esta regla. El repertorio que consta de unas 15 obras que tratan esencialmente temas sociales, bajo un registro claramente humorístico, no ha cambiado desde hace por lo menos cincuenta años. Los sanmiguelenses cuentan de la existencia de una libreta, que sólo es accesible al encargado de dirigir este teatro, en la cual están escritas las obras que se presentan año con año durante la fiesta patronal. No está permitido incluir nuevas obras. El encargado debe respetar dicho repertorio, aunque se acepta un margen de maniobra en la creación, sobre todo en el estilo particular de la actuación de los participantes en turno (véase Araiza 2003).

par en los actos que se realizan en la comunidad a la que pertenecen y en otros poblados vecinos. La dinámica de creación de nuevas obras, montajes y argumentos, está marcada comúnmente por los ciclos festivos ya sea del calendario agrícola, religioso o cívico, pero también por otro tipo de eventos como un mitin político, una ceremonia escolar (inicio o fin de año), incluso un cumpleaños o una boda.

La práctica teatral en el medio indígena plantea un problema no solamente a quienes intentan describirla e interpretarla, sino a quienes desean apreciarla y valorarla. El problema se debe en parte a que los indígenas realizan a lo largo del año una amplia y variada gama de prácticas escénicas –rituales, danzas dramatizadas, juegos, ceremonias– que presentan similitudes formales con el teatro; también se debe a que esos marcos de acción o prácticas escénicas en ciertas ocasiones se imbrican finamente, se impregnan recíprocamente. En el teatro indígena, por ejemplo, con frecuencia se introducen secuencias de acción que remiten claramente al ritual vivido (por ejemplo rituales de petición de lluvias, de agradecimiento por la cosecha, de bautismo, etcétera), manifestándose como una forma *sui generis* de puesta en escena teatral del rito. En otro trabajo documenté este tipo de imbricación a la que llamé “metarritual” (Araiza 2000, 75-83). También el teatro indígena forma parte de la fiesta y puede desempeñar una función como rito iniciático.⁶

UNA CUALIDAD UNIVERSAL: ¿EL TEATRO O LA TEATRALIDAD?

La similitud formal con el teatro que presentan numerosas actividades en el medio indígena ha llamado poderosamente la atención de historiadores del arte, especialistas de teatro y antropólogos. Si tenemos en

⁶ En este punto destaca nuevamente el caso de San Miguel Cajonos. Si el teatro es parte constitutiva del sistema festivo de este poblado, se debe a un largo proceso cuyo inicio remonta a la década de 1920. La actividad teatral es iniciación al sistema de cargos, en este sentido cumple una función ritual. Uno de los requisitos para ocupar el primero de los cargos (el de topil) es que los jóvenes aspirantes se ejerciten como actores en, al menos, una de las obras teatrales que se presentan durante la fiesta principal. Con su desempeño en el teatro, con su interpretación de un personaje, los jóvenes sanmigueleños están demostrando ser capaces de ocupar un cargo y estar listos para hacerlo.

cuenta los discursos que legaron misioneros, viajeros y eruditos, podríamos decir que esto ha sido así desde por lo menos la época de la conquista y la colonización. Sin embargo, el reconocimiento de tal similitud como un problema epistemológico es relativamente reciente, emerge a inicios del siglo xx, en Europa, con el impulso de la corriente vanguardista. Las experiencias futuristas, surrealistas, dadaístas –en gran medida influenciadas por los “teatros” o ceremonias de sociedades no occidentales (Innes 1992)– provocaron un quiebre profundo en el concepto de teatro como representación o interpretación que habitualmente se había aceptado en Occidente. Con los experimentos realizados a partir de la década de los sesenta –*happening*, *body-art*, *performance*, etcétera– tendientes a borrar las fronteras entre actores y espectadores, a abolir la tiranía del texto y en general todo tipo de convencionalismos culturales, morales o estéticos, terminaron por difuminar más aún el concepto. Después de todo esto, ¿qué es teatro? ¿Cómo determinar si un acto o una situación es teatro? ¿Cómo unificar bajo una misma rúbrica esa variedad de experiencias incluso al interior del occidente mismo? Entre 1913 y 1923 teatralidad se constituyó en la palabra maestra de la modernidad. En el ámbito de los estudios teatrales, más recientemente, se ha retomado el pensamiento del ruso de Evreinov (1879-1953) para desarrollar el concepto de teatralidad en el sentido de una cualidad universal, un instinto de transfiguración que es propio de toda vida humana primitiva o refinada (Fernández 2009).

Este concepto, aplicado al caso indígena, ha motivado, a partir de los últimos veinte años la creación de programas de investigaciones. “Teatralidad india” (Adame 2006), establece un abismo de matices respecto de las primeras interpretaciones que simplemente generalizaron el uso de la categoría teatro a las ceremonias sagradas o profanas, mágicas o religiosas, sin considerar que ello planteara un problema. Si bien, la idea de universalidad y de unidad del género humano, por tanto del teatro y las artes como universales, emerge en un contexto histórico y geográfico determinado –entre los siglos xviii y xix, en Europa– se puede constatar una visión universalista del teatro en la apreciación que hicieron los españoles de las ceremonias, fiestas y rituales en el siglo xvi. Gruzinski (1990) proporciona suficientes pruebas acerca de cómo los misioneros recurrieron a un proceder que consiste en explicar lo desconocido

–rituales religiosos, mágicos o terapéuticos– a partir de los géneros teatrales que les eran familiares. No obstante, pese a la distancia que depara la elaboración reciente del concepto de teatralidad respecto de, por ejemplo, el procedimiento que usaron los conquistadores y los misioneros en el siglo XVI, un mismo principio se pone de relieve: se puede postular la existencia de una expresión universal sin tener que conocer a fondo las expresiones teatrales particulares. Nótese que la idea moderna de teatralidad supone que “antes de ser un fenómeno teatral, la teatralidad es una trascendencia que puede ser inducida sin pasar por el estudio empírico que supondría la observación de las distintas prácticas teatrales” (Fernández 2009).

Con todo, la idea moderna de teatralidad ha provocado en lugar de evitar fluctuaciones de sentido, ha suscitado en lugar de impedir que se siga generalizando la categoría teatro y se continúe considerando que lo universal es el teatro mas no la teatralidad. Numerosos estudios académicos siguen haciendo uso del teatro como marco analítico para explicar los rituales sagrados o profanos, mágicos o religiosos de las sociedades indígenas, colocándolos así en la misma categoría general de la representación y la interpretación. Téngase en cuenta la discusión que han sostenido durante tiempo historiadores y especialistas de teatro acerca de cómo definir, ubicar y valorar las prácticas escénicas de la época prehispánica. Por un lado, hay quienes argumentan que en la medida en que éstas presentan aspectos teatrales no hay inconveniente en considerarlas como un teatro prehispánico. Por otro, está la posición de quienes como Partida, consideran que tal argumentación se funda en una visión teatralizante y una comparación mecánica entre las características de las representaciones religiosas y las teatrales. Partida sitúa en la primera posición los aportes, no obstante la suma relevancia de autores como Portilla, Garibay y Garcidueñas, dirigiéndoles una crítica en estos términos:

Sin embargo, no estamos de acuerdo con su tesis [de Garibay] que considera las representaciones prehispánicas como representaciones teatrales, tal como lo ha hecho Garcidueñas y, más tarde, Sten quienes siguiendo los pasos de Garibay, encuentran una similitud escénica entre los rituales prehispánicos y el teatro europeo. Respecto de los que ha sido visto an-

tes, nosotros podemos concluir que las representaciones religiosas [de los indígenas] eran estrictamente religiosas (Partida 1974, 25).

Pese a que Partida detecta el problema metodológico no logra por tanto resolverlo, pues su argumento resulta un tanto tautológico: las representaciones prehispánicas eran religiosas porque presentaban aspectos religiosos. No tiene en cuenta además la existencia en Europa de un teatro religioso, al momento de asegurar que la distinción entre ceremonia social prehispánica y teatro occidental es el aspecto religioso presente en aquella, ausente en ésta.

Persiste, entonces, la tendencia a considerar que la categoría teatro, como por lo demás también la de arte, es válida para todo el género humano, independientemente de la variabilidad cultural o histórica. La discusión que se anuda, no únicamente en el campo de la antropología, sino en el de los estudios teatrales y de la historia del arte, en torno a la distinción o no entre teatro y ritual es bastante reveladora (la lista a estas alturas resulta interminable, baste mencionar las siguientes obras: Herskovits 1976 [1952]; Turner 1988; Goody 2003; Lorrelle 1997; Geist 2002). Una discusión que se creería ya superada, pero no es así, adquiere nuevos matices y no solamente en lo que concierne a las sociedades mesoamericanas (Horcasitas 1974; Partida 1992). Algunos autores Goody (2003), Ngandu Nkashama (1993), han evidenciado esta misma tendencia a amalgamar teatro y ritual cuando se trata de estudiar la cultura o la historia de las sociedades africanas. Tarabout (1998) constata lo mismo en los estudios del teatro y el ritual en la India, señalando que para acceder a una comprensión cabal –por ejemplo– el teatro de Kerala es de suma importancia problematizar la similitud y la diferencia así como la articulación recíproca entre teatro y ritual. Téngase en cuenta lo siguiente:

Es evidente que hay similitudes entre las danzas enmascaradas –por ejemplo entre los Vagalla del norte de Ghana, o entre los Ibo de Nigeria–, las mascaradas actuales de los Dolomitas y las máscaras tan apreciadas de la alta sociedad inglesa del siglo XVII. A primera vista, se trata cada vez de representación (*performance*): en un sentido, todas son “dramáticas”. Pero reunir las bajo una misma rúbrica parece minimizar las

diferencias de detalle que son muchas veces significativas para los participantes (Goody 2003, 114).

Así, la concepción universal del teatro exige una condición: que ritual y teatro sean tratados como realidades intercambiables, que no se establezca diferencia alguna entre ellos, en consecuencia que se privilegie el punto de vista del observador externo. En esta misma tesitura se situaron muchas de las interpretaciones sobre el teatro indígena a partir de la década de 1980, puesto que pretendían restituir el punto de vista de los participantes, pero no hicieron sino proyectar sobre los indígenas su propia concepción universal del teatro. Ésta se pone de manifiesto, según las versiones más moderadas, en el hecho de que los indígenas no establecen distinción entre sus prácticas, no utilizan palabras distintas para teatro, danza, ceremonia (Stage Noel 1985). La lógica de razonamiento en que se fundamentaban las versiones más radicales, quedó expuesta por Germán Meyer, quien fuera promotor del teatro en el medio rural, miembro activo de teatro CONASUPO y de Arte Escénico Popular:

Observando la Semana Santa de los mayos, nosotros encontramos la confirmación de una concepción universal de la representación teatral [...] Es por eso que la atmósfera social en el teatro indígena es el auténtico autor de su propio teatro: aquí en la ciudad nosotros vamos al teatro en búsqueda de un público; allá los indígenas no van a una representación teatral, porque ellos son su propia representación. Entonces, el teatro deja de ser un producto que se consume o no: el teatro es la necesidad de representación. Es el espejo de un rostro inalterado [...] Es por eso que los mayordomos de la fiesta están encargados, además del servicio religioso, la comida y los cohetes, de la realización del teatro y la danza. Habría que precisar todavía, no solamente existe un contexto social que produce un teatro, sino que es el contexto mismo que se vuelve teatral [...] Un círculo completo que delimita lo social, la naturaleza y lo sobrenatural en un espacio de representación donde el interior o el exterior no existen más y donde no hay más espectadores y actores. El mundo está en representación (Meyer 1992, 12).

Distán mucho estas interpretaciones respecto de aquellas que apuntan a dar cuenta de lo específicamente teatral, pues como señaló el dra-

maturgo mexicano Luis de Tavira (1999), “si todo es teatro nada es teatro”. En cuanto a la primera interpretación basta con una revisión etnográfica, para constatar que los indígenas tienden más bien a distinguir sus prácticas escénicas otorgando nombres específicos para cada una, es decir que perciben diferencias de detalle entre ritual y teatro, entre el mundo que está en representación y el mundo que se vive. Cobra sentido, quizá de manera más contundente, la crítica que Goody (2003) dirigió hacia quienes como Turner y Schechner afirman que no hay criterios que sean de validez general para distinguir entre teatro y ritual. Contra la postura relativista de aquéllos, éste sostiene que el criterio para distinguir entre ritual y teatro se funda en lo siguiente: el teatro se asocia –desde la perspectiva de los participantes mismos– con la diversión, el juego, el ocio, mientras que el ritual procede del trabajo, como bien indica el título del libro de Firth, *The word of Gods* (Goody 2003, 116).⁷ Turner ha cuestionado la validez general de este criterio argumentando que la noción de diversión o de ocio como opuesta al trabajo no puede aplicarse a las sociedades tribales, dado que éstas no han experimentado un proceso de división del trabajo comparable al de las sociedades industrializadas. En su programa de investigaciones que apunta a dar cuenta de los fenómenos de puesta en escena en una variedad de sociedades en diferentes etapas de su historia, Turner y Schechner optan mejor por englobar teatro y ritual así como deporte y juego, ceremonias sagradas o profanas, en el rubro general de performance. Una opción que a decir de Goody resulta insostenible, fundamentada con argumentos plagados de debilidades, precisamente por no establecer criterios precisos, como no sea el concepto fluctuante e impreciso de cultura; los performances entendidos como expresión de la cultura de una sociedad. Lo que observa Goody, es que el teatro ha suscitado reacciones de rechazo, en una variedad de sociedades a lo largo de su historia, mientras que el ritual por lo general ha sido aceptado. Si no se tienen criterios para

⁷ Este criterio se puede, en cierto modo, aplicar también al contexto indígena mexicano. Sin embargo, solamente forzando mucho se puede afirmar que es válido para todos los rituales en todos los poblados indígenas. La *ch'anantskua* obliga a relativizar, pues es un ritual que para los p'urhépecha es juego, simulacro, diversión, aunque pueda ser también para los dioses, pero difícilmente es percibida como un equivalente del teatro indígena (véase Araiza, en prensa a).

distinguir ritual y teatro simplemente se pasaría como desapercibido este hecho fundamental que atañe directamente la problemática de las contradicciones cognitivas que se expresan a lo largo de complejos procesos históricos. Con todo, no deja de sorprender la ausencia de referencias a las sociedades mesoamericanas en la obra de Goody. Cualquiera que haya sido el motivo, la reflexión de este autor abre una veta prometedora de indagaciones sobre las actitudes que han suscitado teatro y ritual en las sociedades mesoamericanas.

PROGRESO UNIVERSAL Y TEATRO

No resultará injustificado remitir aquí a los argumentos que fueron utilizados, desde las décadas de 1920 y 1930⁸ en México, para impulsar la actividad teatral en el medio indígena, si se tiene en consideración que muchos de éstos siguen provocando resonancias hoy en día. Por ejemplo, el argumento del progreso histórico de la humanidad, no únicamente en el nivel de la técnica y las condiciones materiales sino del intelecto, la moral y la estética. La idea entonces de un progreso en las artes y un progreso en el teatro. Ya sea que se considere que el teatro es el motor del progreso material, intelectual y moral de la humanidad o bien que él mismo tienda a progresar hacia un modelo mejor logrado, más bello, en todo caso superior. Pareciera que la visión evolucionista a la que muchas veces condujo el postulado del progreso histórico y universal, así como sus derivas etnocentristas e incluso racistas, quedaron superadas a medida que fue ganando terreno el relativismo. Éste, como sabemos, arremetió decididamente con las armas que le legó el romanticismo alemán, argumentando que “el mundo no se presenta como un

⁸ Periodo en que más probablemente se puede situar el surgimiento del Teatro Indígena Contemporáneo, con el gran impulso que le dio el antropólogo Gamio al fundar el Teatro Regional de Teotihuacán, el cual a su vez hizo emerger, cuando pasó a la Casa del Estudiante Indígena, experiencias innovadoras como el Teatro Sintético, prototipo del Teatro Mexicano del Murciélago –quizá el primer teatro de vanguardia en México bajo la dirección de Luis Quintanilla–. Además del impulso que, por su lado, le dio Vasconcelos con numerosas experiencias del Teatro de las Misiones Culturales en el medio indígena, entre las cuales destaca el Teatro Regional de Paracho (al respecto véase Araiza, en prensa b).

devenir constante comprensible en su desarrollo general, sino como un devenir de unicidades replegadas sobre sí mismas, ostentando una validez individual, exclusiva” (Rutsch 1984, 20)

Especialistas de teatro y antropólogos parecen guiarse mejor, hoy en día, por este sendero prometedor que articula subjetivismo, constructivismo, multiperspectivismo, es decir un relativismo radical (siguiendo los pasos del programa trazado por Schechner para el estudio de la *performance*). Y no obstante, el discurso del progreso y la visión evolucionista siguen estando presentes, no solamente entre la gente del común, eruditos y periodistas sino en el medio académico. Para muestra un botón: la vigencia de la idea según la cual el rito es histórica y ontológicamente primero que el teatro, de que si al inicio fue el rito, entonces el origen del teatro se tiene que buscar en las ceremonias religiosas. Por supuesto, los argumentos han sido matizados, pero la idea del ritual como un “preteatro” persiste hoy en día (Tarabout 1998; Lorelle 1997). La declaración del etnomusicólogo Schaeffner es elocuente, pues como señala Tarabout aunque se apresure a precisar que “no se trata de un teatro antes del teatro” si defiende la noción de preteatro. Vale la pena reconstituir tal afirmación:

El camino más directo de un teatro a otro, lo descubrirá menos cómodamente el historiador que el etnólogo. Este último tiene la ventaja de haber observado actos e instituciones donde se esboza lo que se acostumbra colocar en el dominio exclusivo del teatro. Inversamente, analizando el *nô* japonés o la tragedia griega o el drama wagneriano, se remitirá a los vestigios del ritual [...] explicables por la presencia de viejas prescripciones religiosas. Así uno se balancea del preteatro al neorritual (Schaeffner en Tarabout 1998, 270).

Volviendo al caso indígena. La existencia hoy en día de teatros –edificios o espacios al aire libre adaptados para la actividad teatral– y de grupos teatrales en numerosos poblados indígenas se debe, en parte, a los programas gubernamentales de educación y de cultura llevados a cabo durante las décadas de 1920 y 1930.⁹ Durante este periodo destaca-

⁹Téngase en cuenta el siguiente testimonio de la época: “En la actualidad existen teatros al aire libre prácticamente en todos los pueblos de la República. Se trata de teatros

ron de modo particular por su impacto social y estético –no sólo a nivel local, sino nacional– tres experiencias: El Teatro Regional de Teotihuacán, El Teatro de las Misiones Culturales y el Teatro de la Casa del Estudiante Indígena (Araiza, en prensa b). Estas experiencias se originaron a iniciativa de dos de las grandes figuras del indigenismo en México: el antropólogo Gamio y el filósofo y primer secretario de educación Vasconcelos. El discurso y la práctica de ellos revelan una asombrosa complejidad, así como cambios constantes, sería por tanto un desatino tacharlos simplemente de relativistas o de absolutistas. El discurso de ambos autores evidencia la influencia de las ideas del romanticismo alemán: la defensa del subjetivismo, es decir, el énfasis en el significado subjetivo restringido a una unidad cultural determinada; la idea de que el espíritu o el carácter auténtico del pueblo indígena está plasmado en las manifestaciones verbales y artísticas, que son la verdadera sabiduría. No obstante, las declaraciones de Vasconcelos respecto del teatro revelaban más bien ideas absolutistas. Sostenía por ejemplo que el teatro indígena y el teatro mexicano en general debía inspirarse de los modelos más logrados del teatro europeo y principalmente del teatro griego. Incitaba a los brigadistas de las Misiones Culturales para que sustrajeran de las ceremonias, rituales, juegos y divertimentos en general de los indígenas, lo que todavía tienen de “vulgaridad y mal gusto” (Fell 1980; Calderón 2006).

Gamio, por su parte, en algunas de sus declaraciones, parecía colocarse en la posición de un racionalismo utilitario y absolutista, pues propugnaba por un mejoramiento de las condiciones de vida del indígena, por un progreso técnico y material, pero también intelectual. Lo que le preocupaba más que nada es que los indígenas alcanzaran un profundo conocimiento de sí mismos, para de este modo integrarse a la nación.

construidos por los indios mismos bajo la inspección de los maestros rurales, y en ellos, a más de piezas de divertimento, se presentan obras de propaganda antialcohólica y moral, pregones animados de los beneficios de la Revolución y de la necesidad del trabajo y del amor entre los campesinos. También en este caso, fuera de las obras de tema ordenado con fines educativos se excita a los indios no sólo a representar, sino a componer piezas en sus propios dialectos y en español, para lo cual se convoca a concursos, y se pretende que el entusiasmo que ponen en ellas es paralelo sólo al que desplegaron sus antepasados en la época de iniciación del teatro religioso. Aprovechan como entonces sus sentidos artístico, rítmico y simbolista” (Usigli 1996, 164-165).

No obstante, en otras declaraciones negaba la existencia de un progreso universal, rechazaba que los indígenas tuvieran que someterse a un modelo único de progreso y sobre todo a un modelo único de arte (Gamio, AHSEP, fondo SEP, Caja 6/9: 24). Sin embargo, la postura de Gamio no era la de un relativismo simplista que recurre al arte para negar la existencia del progreso o la existencia de un progreso inmanente del arte. Pensaba que el arte indígena debía progresar siguiendo sus propios cauces, su propia lógica cultural. La tesis del arte como adaptación y expresión espontánea del medio geográfico y cultural, sirvió de apoyo a Gamio para postular, al contrario, una superioridad del arte indígena, dado que la emoción estética de los indígenas es más intensa, positiva y espontánea que la de los mestizos que habitan en las grandes urbes.¹⁰ Por consiguiente, el modelo de arte que deben seguir los indígenas no es, el arte de las sociedades urbanas, industrializadas, desarrolladas.

Muchas objeciones despertó este punto de vista, debido a que en la época lo que predominaba era una visión negativa de los indígenas que hacía dudar acerca sus capacidades intelectuales, morales, incluso físicas, mentales y estéticas para integrarse a la nación y para alcanzar un conocimiento de sí mismos. Por consiguiente, en la práctica lo que se imponía era un modelo único de progreso, no únicamente técnico, material, intelectual, moral y estético, sino también un modelo único de teatro y de arte: el de las sociedades urbanas, industrializadas, civilizadas. Por eso, las misiones culturales llevaron a cabo además de programas de alfabetización y aprendizaje de oficios, festivales culturales, reuniones sociales, veladas literarias con las que se pretendía inculcar buenos comportamientos civilizados. Se trataba de “estimular a la gente a ambicionar un hogar mejor, alejar de las cantinas y centros de vicio a los jóvenes, como medio para lograr que la comunidad sacuda su modo-

¹⁰De acuerdo con Gamio, la peculiaridad de la expresión artística del indígena proviene del contacto permanente con la fastuosa naturaleza, es ésta la que provoca en él una fuerte emoción estética, los inagotables motivos de belleza son su principal fuente de inspiración. Si la emoción estética de los indígenas es más intensa, positiva y espontánea que la que poseen blancos y mestizos del medio urbano, se debe, según Gamio, fundamentalmente a tres factores: “primero, prolongada permanencia y adaptación en el medio geográfico y social; segundo, religión; y tercero, transmisión sucesiva e ininterrumpida de conceptos e interpretaciones artísticas” (Gamio, AHSEP, Fondo SEP, Caja 6/9: 24).

rra y anhele el bienestar físico y social que ha de contribuir a un progreso saludable y efectivo” (SEP 1927, 452). Los estudiantes eran incitados a bailar ballet u otros bailes que evocaran la época en que “reinaba el baile galante, caballeresco y hermoso” (SEP 1927, 433), se les estimulaba a escuchar grandes obras de la literatura universal, música clásica y opera. También se permitían bailes, cantos y actividades vernáculos, pero antes eran depuradas, pulidas, sustrayéndoseles lo que aún tenían de “barbarie, vicio y vulgaridad” (SEP 1928, 400, 424-453). Si la campaña civilizatoria de las misiones culturales implicaba llevarles la alta cultura a los indígenas hasta sus comunidades, el de la Casa del Estudiante Indígena pretendía sacar a ciertos grupos selectos de indígenas de sus comunidades para introducirlos en el mundo civilizado. En un caso y en otro se trataba de un modelo único de progreso material, intelectual, moral y estético, el de las sociedades urbanas, industrializadas. Las clases medias y altas de la sociedad capitalina eran consideradas como dignas representantes de la alta cultura, de lo que es una sociedad civilizada. Si alguna duda persiste basta remitir a uno de los discursos pronunciados durante la celebración del primer aniversario de la Casa del Estudiante Indígena en 1927.

Estos muchachos que abraja amorosamente La Casa del Estudiante Indígena y que parecen haberse puesto de acuerdo para exaltar y dignificar su raza con obras y razones, han desacreditado en absoluto el viejo clisé que las clases privilegiadas por la fortuna o por el rango han pretendido estereotipar y eternizar: el concepto de una raza indígena mentalmente incapaz de ascenso, holgazana, insensible por completo a las comodidades, irredimible en suma. Estos muchachos han demostrado su admirable facultad de ascenso no interrumpido y su enorme poder de asimilación intelectual y mental (Corona, SEP 1927, 87).

En una nota periodística (SEP 1927, 89) se resume el discurso del señor presidente, en que enfatiza los logros de este proyecto gubernamental, pues en poco tiempo logró hacer que unos indios que llegaron con cabellos largos y casi desnudos a la Casa del Estudiante Indígena, aprendieran una infinidad de actividades productivas, culturales y recreativas, entre ellas el teatro. El general Calles quedó maravillado por la re-

presentación escénica, pues lo hicieron “con la misma naturalidad que los comediantes profesionales” (SEP, *Ibid.*). Este discurso exalta los supuestos logros de un programa educativo que apostaba a que la solución para integrar al indio a la nación era ponerlo en contacto con la civilización, al interior de la civilización misma no desde su comunidad de origen. La representación escénica, entre otras actividades, constituía una prueba de que los indígenas eran capaces de pasar del estado rudimentario de sus representaciones al estado más avanzado del teatro profesional capitalino.¹¹

UN ETNOCENTRISMO INVERTIDO: SUPERIORIDAD DEL “TEATRO” INDÍGENA

A partir de la década de 1980 y sobre todo a mediados de la de 1990, asistimos a un resurgimiento del teatro indígena y por tanto de los discursos tendientes a legitimarlo o a explicarlo. Algunos de estos discursos actualizan, de algún modo, los argumentos de aquellos que fueron pronunciados durante las décadas de 1920-1930. La visión de una pretendida superioridad del arte en general y del teatro en particular de los grupos indígenas, florece nuevamente, aquí y allá, pero esta vez desprovista del cuadro teórico y del programa de acción que Gamio se esforzó por definir. Uno de los argumentos de mayor peso es el sustrato religioso del cual se infiere un origen ritual del teatro indígena. La siguiente cita ilustra bien este tipo de interpretaciones que se revelan menos matizadas que las de los indigenistas:

El teatro indígena es sumamente ritualista debido a sus orígenes dentro del marco mágico-religioso del cual no se ha liberado totalmente, su in-

¹¹ No todos los sectores de la sociedad compartían tal punto de vista, expresiones de rechazo e incluso claramente racistas se hacían patentes desatando una acalorada disputa por o contra la redención del indio. Véanse los artículos de prensa “Muera el indio”, así como “Indianofilos e indianofobos”, del periodista Júbilo en donde documenta la opinión de varios actores de la sociedad en aquella época. (SEP 1927, 89-91), baste citar una de estas opiniones: “En cuanto a los indios, es preciso dejarlos en su ignorancia y en su vida de fieras [...] Exterminemos de una vez al indio. Los capitalistas y los Estados Unidos nos aplaudirían calurosamente”.

tención primordial es de mantener el orden cósmico por medio de sus recursos catalíticos y protectores, siendo el pedir una parte como a la vez ser un amuleto. Esto nos explica su carácter simbolista y siempre su profundo significado se mantiene oculto a los ojos profanos [...] Debemos tener presente que la actualidad de la sociedad indígena representa una cultura por separado, sus manifestaciones teatrales producto de esta cultura son a la vez un género distinto y bien delineado (Estage Noel 1985).

Esta afirmación resulta menos matizada que la de Schaeffner, de un origen ritual del teatro, que mencioné más arriba, pues no precisa que la visión evolucionista en que se sustenta es puramente metodológica. Menos matizada que la de Gamio, por enfatizar el factor religioso aislándolo de los otros factores que sí consideró el antropólogo en articulación recíproca, a saber, “la adaptación al medio geográfico y social, así como, la transmisión sucesiva e ininterrumpida de conceptos e interpretaciones artísticas (Gamio, AHSEP, Fondo SEP, Caja 6/9: 24)”. Pero Stage Noel infiere únicamente del factor religioso o mágico una superioridad del teatro indígena –en realidad del ritual y de las ceremonias– respecto del teatro occidental. En la afirmación de que “la cultura indígena representa una cultura por separado, sus manifestaciones teatrales producto de esa cultura son un género distinto”, está implícita una idea de unicidad de la cultura, de la comunidad indígena como una entidad homogénea y estable replegada sobre sí misma, y conservando la verdadera sabiduría, por lo que debe permanecer en un supuesto estado prístino, sin contacto con modelos externos so pena de que se desvirtúe. Es por eso que este autor elimina de su perspectiva al teatro de evangelización, las pastorelas, las danzas de moros y cristianos –es decir un dominio considerable de las prácticas escénicas de los indígenas actuales– porque según él “proviene de una literatura impuesta por la cultura dominante y son elementos de la filosofía y de las ideologías religiosas y políticas de esa cultura” (*Ibid.*). Desde esta perspectiva el único teatro indígena digno de considerarse es el que presenta rasgos de un pasado prehispánico. El teatro indígena es asociado con una esencia ancestral, el indígena es sinónimo de ancestro prehispánico. Si nos atenemos a ese criterio de ancestralidad prehispánica tendríamos que reconocer que muy pocas prácticas entrarían hoy en día en la categoría teatro indígena tal como la

entiende Stage Noel, pues la continuidad respecto del teatro de evangelización, y los aspectos de la religión impuesta es más evidente que la supuesta discontinuidad.

Las definiciones y las valoraciones en términos de teatro comunitario llevan de igual modo implícita la idea de unicidad de la cultura. La comunidad en este caso es considerada como una entidad homogénea, aislada, impermeable al cambio y a la influencia de la sociedad mayoritaria. Esta visión romántica conduce a creer que el artista indígena plasma en sus creaciones teatrales el punto de vista de toda su comunidad, cuando en realidad expresa la percepción y la opinión de un sector de la sociedad indígena. Así, las interpretaciones que se apoyan en la terminología clasificatoria del “teatro comunitario” (Frischman 1995; Adame 2006) con frecuencia ponen énfasis en el aspecto lingüístico; en este sentido, el punto de vista es que el teatro en lengua vernácula es una expresión mejor lograda de lo que es la cultura indígena, es decir, de la esencia del indígena. De este modo, el relativismo teatral tiende a asociar al indígena a una esencia espacial –teatro comunitario– o a una esencia lingüística –teatro maya, teatro zapoteco, teatro náhuatl–. Todo sucede como si los indígenas vivieran encerrados en los límites del pueblo, caracterizados por la inmovilidad, como si no migraran desde tiempos inmemoriales. Como si no hubiera indígenas hablantes del español y de lenguas no vernáculas, como si no hubiera indígenas bilingües. En este punto nuevamente la opción terminológica de teatro comunitario es intrínseca a la construcción sociocultural de la otredad, el indígena como otro. De este modo se aísla la problemática del teatro indígena del marco de relaciones complejas de dominación en el cual está inserto, del proceso complejo de formación del estado-nación. Cabe hacer notar que ya desde los cincuenta un hombre de teatro, Usigli (1996), había cuestionado la exaltación romántica del localismo, el regionalismo –podría decirse ahora– el comunitarismo en el teatro, que omite por completo los efectos para las personas que lo practican. Vale la pena remitir directamente a la reflexión del dramaturgo mexicano:

Un hombre educado por un teatro puramente regional, inducido por él a realizar en sí las costumbres locales y dueño por él de una verdad, tal vez no podría conservar su equilibrio al verse repentinamente colocado ante otro

teatro representativo de otras costumbres y de otra verdad contemporáneas de las suyas y por completo opuestas a ellas. Esta situación produce lo que se llama inadaptados [...]. Mi opinión es que la inteligencia de los indios, ceñida en un teatro propio que no ve otros teatros, no puede ser encaminada sino a una expresión localista, separada de la expresión nacional, y que el fenómeno de desunión se produce siempre que ningún ritmo absoluto rige los procedimientos teatrales y sociales del país (Usigli 1996, 126)

En este punto nuevamente, la reflexión sobre el teatro “de los indios” es intrínseca a la construcción del otro. En un primer momento Usigli parece conceder razón a quienes ven al indio como aislado del resto de la nación o la sociedad mayoritaria, y a sus prácticas como “un género distinto por completo”. Admite que el contacto con otros teatros conlleva un riesgo, pero señala que de esto no se puede inferir que el aislamiento, la expresión puramente regional, local, comunitaria sea preferible. Lo será siempre y cuando no se aislen los procedimientos teatrales de los sociales, siempre y cuando no se establezca un ritmo absoluto que rijan tanto a los procedimientos sociales como a los teatrales. La exaltación del localismo, regionalismo o comunitarismo, niega al indígena la posibilidad de alcanzar una mayor expresión artística, reservando a final de cuentas esta posibilidad a una elite reducida de la sociedad mayoritaria que si puede, a través del contacto con otros teatros, otras regiones, otras comunidades, acceder a nuevas técnicas de expresión, al descubrimiento de nuevos materiales, la recreación de modelos, la reinención de instrumentos. La condición de posibilidad del desarrollo y del progreso en la expresión artística es el contacto y la intercomunicabilidad entre las culturas o entre las “comunidades”, los teatros. En cierto modo podemos conceder razón a Usigli.

RELATIVISMO LINGÜÍSTICO

El relativismo por otro lado ha impedido pronunciarse acerca de la calidad tanto estética como dramática del teatro y en general de las producciones artísticas de otros pueblos, bajo pretexto de respetar el derecho a la diferencia. Las interpretaciones relativistas sobre el teatro

indígena se muestran incapaces de determinar hasta qué punto una obra es realmente expresión de un trabajo preocupado por lograr un alto nivel de calidad, que sea producto de largos esfuerzos de preparación, o bien un producto elaborado “al vapor” sólo para satisfacer la demanda de funcionarios de gobierno, turistas e intelectuales deseosos de diferencias radicales. Hay que reconocer que en festivales llegan a presentarse obras que fueron realizadas dos o tres días antes con tal de beneficiarse de la ayuda económica que ofrecen los organizadores o los organismos que financian el evento, que éstos se ven con frecuencia presos de la indecisión, aceptando a final de cuentas cualquier cosa, con temor de imponer criterios de estética o de dramaturgia que no son los de los indígenas. Habría entonces que admitir sobre la necesidad de establecer criterios para enunciar juicios, aunque reconozcamos que éstos pueden variar, de lo contrario descartamos la posibilidad de corrección o incorrección de las obras que observamos. A este respecto cobra pertinencia la reflexión a favor del universalismo que hace Wittgenstein (en Bouveresse 1973, 162) que tiene el mérito de apoyarse sobre las nociones de corrección o de incorrección, sobre el papel de las reglas y los cánones. La relevancia de estos estriba en que nos permiten por lo menos orientar nuestra apreciación:

Lorsque nous portons un jugement esthétique élaboré, nous constatons simplement la conformité ou la non-conformité de l'œuvre ou d'un élément de l'œuvre à un certain nombre de critères, de normes ou de principes établis [...] Pour être capable d'apprécier une œuvre d'art, il faut, nous l'avons vu, connaître des règles, maîtriser une technique; mais cela ne signifie évidemment pas forcément être un “expert” au sens où on l'entend habituellement (Bouveresse 1973, 161-162).

El asunto de poder pronunciarse a favor o en contra, de apreciar una obra proveniente de otras culturas, resulta sumamente problemática, suscita interrogantes que difícilmente recibirán respuestas acabadas: ¿hasta qué punto uno requiere, para poder apreciar las obras de teatro y en general el arte de otros pueblos, un conocimiento profundo sobre la lengua y los modos de vida de éstos? ¿Hasta dónde la apreciación pasa por el conocimiento del contexto en que se produce una obra de teatro o

un objeto plástico, una danza o una canción, un vestido o una melodía? ¿No será que es justamente la compulsión que tenemos de querer saber siempre el origen cultural, étnico, del autor de una obra lo que nos impide apreciarla por sí misma y en sí misma? Podemos, por ejemplo, apreciar el canto sublime de la canadiense Diana Krall, identificar la perfección del acompañamiento del sonido musical, sin preocuparnos de saber si es ella blanca o afroamericana, como para interpretar correctamente el jazz o el blues, géneros musicales que solemos asociar con intérpretes afroamericanos. Consideremos entonces el reclamo de muchos artistas de que no se asocie su obra con un origen racial, étnico, social o cultural con objeto de apreciarla, sino que se valore la obra en sí misma y por ella misma. ¿Porqué insisten –dice el escritor de origen zapoteco, Javier Castellanos– en llamar teatro indígena a mis creaciones literarias o lo que hago sobre la escena, porqué no pueden considerar que es simplemente teatro? Los pintores aborígenes contemporáneos de Australia se suman al reclamo, preguntando: ¿por qué los receptores europeos quieren siempre encontrar signos de aborigenidad en las obras plásticas de los aborígenes?

En este punto se hace necesario tener en consideración la problemática compleja del lenguaje, así sea para rechazar los postulados del teatro, el ritual, las prácticas escénicas y el arte en general como lenguaje. Si requerimos tener datos del autor de la obra que percibimos, su origen social, cultural o étnico es porque la obra nos aparece como un lenguaje. Necesitamos entonces imaginar el modo de vida del que forma parte y que le hizo nacer. Wittgenstein explica mejor que nadie este mecanismo cognitivo: “comprender una frase es comprender un lenguaje e imaginar un lenguaje es imaginar una forma de vida” (Wittgenstein en Bouveresse 1973, 162). Contrariamente a lo que sostenían los lingüistas Sapir y Whorf,¹² sobre la imposibilidad de traducir los lenguajes de unas cultu-

¹² La hipótesis elaborada por estos autores, alrededor de las décadas de 1920 y 1930, influenció en gran medida una de las variantes del relativismo cultural que es el relativismo lingüístico. Esta hipótesis fue formulada de este modo “distintos sistemas lingüísticos condicionan distintos tipos de percepciones”. De acuerdo con Sebrelí, en su lectura crítica de esta versión del relativismo: “la idea de incomunicación de las culturas por las barreras lingüísticas, como pretenden Sapir y Whorf es insostenible si reconocemos el origen común de las lenguas (Sebrelí 1991, 37)”.

ras a otras, el filósofo austriaco apuesta a que esto es posible. Podemos, asegura Wittgenstein, comprender el lenguaje de una tribu. Por esa vía que consiste en “imaginar un lenguaje que es imaginar otras formas de vida” nos es dado de igual modo acceder a una comprensión de lo que para una tribu, o para personas pertenecientes a otras culturas es la experiencia estética, acceder a una comprensión de lo que para ellos es bello o feo.

De este modo, señala Bouveresse (1973, 162), Wittgenstein intenta superar el problema de la variabilidad de la experiencia que resulta, según sostenía Cassirer, del hecho que la experiencia sólo puede expresarse por medio del simbolismo del lenguaje. Para Cassirer la realidad solamente puede ser experimentada por medio del simbolismo del lenguaje. “Entonces –se pregunta Herskovits (1976 [1952], 470)– la realidad ¿no resulta definida y redefinida por los simbolismos siempre cambiantes de los innumerables lenguajes de la humanidad?”¹³ El universalismo arremetido con los argumentos de la variabilidad del lenguaje y de la experiencia de lo real parece debilitarse, se pone nuevamente en jaque. Wittgenstein (en Bouveresse, *Ibid.*) aporta un argumento de peso en contra de la imposibilidad de comprender o traducir el lenguaje de una tribu: la condición que exige es que se salga del dominio del lenguaje verbal, para situarse en el dominio del lenguaje de los gestos. Si nos ubicamos en ese nivel de “un lenguaje primordial” podremos acceder al mismo tiempo a una comprensión de la experiencia estética de los otros. En este punto coincide, como veremos más adelante, con la búsqueda de Brook. La apuesta de que existe una unidad más allá de la variabilidad de las formas de expresión artística condujo al historiador del arte Warburg (2003; Didi-Huberman 2002) a poner en perspectiva la gestualidad de la danza de la serpiente de los indios Hopi y la gestualidad expresada en las obras plásticas europeas del Renacimiento. Warburg (2003) descubrió que la unidad estaría más precisamente en lo que él llamó las *Pathosformel*. Los gestos en movimiento, cargados con una fuerte emoción,

¹³Sebreli resume la lógica de razonamiento de este autor así: “puesto que enunciarnos juicios usando categorías que son propias de nuestra cultura, no podemos juzgar una cultura distinta de la nuestra que es diferente por el hecho de tener categorías propias, sobre la base de las cuales solamente puede ser comprendida y evaluada (*op. cit.* 45)”.

que expresan sufrimiento, angustia, se encuentran plasmados en obras plásticas y en la visión teatral, en las danzas, los desfiles y las fiestas, en culturas distantes unas de otras como la de los hopis y la europea, en épocas desde la Grecia clásica, el Renacimiento y la contemporánea. Warburg encuentra en las *Pathosformel* la unidad de la expresividad gestual del género humano. La lección, a mi modo de ver positiva, que se puede sacar de los argumentos hasta aquí expuestos es la de no privilegiar el saber racional, creer que el mundo solo es cognoscible a través de la razón, el discurso. La apuesta es efectivamente a la subjetividad, la empatía, la intuición, la hermenéutica que había señalado la corriente del romanticismo alemán, antecedente del relativismo radical. Me parece que este aprendizaje debería tomarse en cuenta sobre todo cuando se trata de estudiar expresiones artísticas, ritual y teatro, más que de un conocimiento adquirido y elaborado se requiere ser perceptivo a las formas siempre cambiantes de estas expresiones. Sobre esta base, sin embargo deben poder irse estableciendo criterios para emitir juicios de lo bello, bueno y verdadero que pueden ser las obras que observamos, sin por tanto absolutizar dichos criterios.

UNA FORMA UNIVERSAL DE TEATRO

Peter Brook,¹⁴ director teatral, dramaturgo y actor contemporáneo, imaginó un teatro desprovisto por completo de signos que remitan a una determinada cultura, un grupo étnico, una condición de género o generacional. Para lograrlo reunió una compañía internacional, conformada por actores provenientes de diferentes países, continentes, culturas, creó espectáculos desprovistos de connotaciones raciales o lingüísticas, realizó múltiples experimentos buscando dar con una lengua que no se centrara ya sobre la significación y la referencia cultural, sino sobre la sonoridad, el ritmo, la musicalidad. En el teatro sin connotaciones culturales de Brook, por ejemplo, el papel de un negro era interpretado por un actor con rasgos de japonés, o Hamlet era interpretado por una ac-

¹⁴ Nacido en 1925, en Londres, fundó en 1970 el Centro Internacional de Investigaciones del Teatro, en París.

triz. Brook apostaba a que un espectáculo que desenfataza lo cultural, racial o étnico suscitaría una actitud estética más intensa y más positiva que los espectáculos que de inmediato instalan en un determinado contexto cultural.

Promovió así una práctica teatral nueva que, fuera de las diferencias culturales y lingüísticas, sería una forma universal comprendida por todos. El punto de partida es la idea de que hay un fondo lingüístico común a la humanidad entera. A esto se debe que la investigación sobre la lengua y las indagaciones acerca de nuevos métodos de expresión y de comunicación entre actores y espectadores ocupan un lugar importante en este trabajo. Cabe aclarar que se trata de una experimentación sobre la lengua que no se centra ya en la significación y la referencia cultural, sino en la sonoridad, el ritmo, la musicalidad.¹⁵ *El Orghast*, obra experimental concebida por el poeta Ted Hughes y realizada por Brook, cuyo primer montaje se realizó en Irán en 1971, logra crear

Esta lengua fundamental y originaria, capaz de impartir sentido, o en todo caso ciertos estados mentales [...] a un auditorio de cualquier nacionalidad, cualquiera que sea su lengua materna. La búsqueda de una lengua sin alienación, deshacerse de los hábitos más fundamentales. No se trata sin embargo de una tentativa de regenerar la lengua sino de salir de ella para enseñada encontrarla, es una tentativa de fundar una lengua justa. Hay que encontrar una lengua sin el arbitrario del signo, sin la alienación lingüística, una lengua liberada de todo lo que tenga que ver con la dimensión discursiva, que enmascara la verdad y lo real de la experiencia (Moulin 1992).

Los experimentos teatrales de Brook nos conducen a reflexionar sobre el relativismo lingüístico como respuesta de rechazo a la absolutización de las culturas y de las lenguas. En este sentido, y remitiendo directamente al caso indígena, concierne a las denominaciones del teatro indígena como teatro en lengua náhuatl o teatro maya. Lo cual en cierto

¹⁵ Esta búsqueda de formas de comunicación no condicionadas a la lengua, a la cultura o a la raza, se fundamentaba en la idea de que se puede comunicar con “lo que el cuerpo es capaz de asumir, en silencio, a través del gesto, mediante el sonido puro (Brook 1973, 64)”.

modo implica reducir al indígena a una esencia lingüística. El criterio que sigue predominando a la hora de determinar quién es indígena y quién no, es el mismo que usan los organismos gubernamentales y los registros estadísticos, la lengua.

EL TEATRO EN LA PERSPECTIVA DEL ARTE

La problemática del teatro como lenguaje nos conduce a ampliar el horizonte para pensar la relación de éste con otros lenguajes. La pertinencia de estudiar el teatro dentro del marco más general de los sistemas de lenguaje y de comunicación, notablemente el campo del arte, fue señalada por los estudios pioneros en las sociedades extraeuropeas. En éstas el teatro está estrechamente ligado con la danza, la música, el canto. El investigador que se sitúa en este ángulo más amplio del arte y de la estética debe hacer frente a viejos problemas: ¿no despierta la categoría arte el mismo tipo de sospechas que la categoría teatro? ¿No es el arte relativo a las sociedades occidentales? A este respecto cabe preguntarse todavía ¿la idea de belleza es absoluta o es relativa? Podemos admitir el arte como experiencia, pero “la experiencia es interpretada por cada individuo a base de su propia endoculturación” (Herstkovits 1976 [1952], 90-91). Entonces el arte no sólo sería relativo a un grupo social, sino a un individuo, incluso a una determinada etapa de la historia del grupo social y del individuo. El argumento relativista replicaría en este sentido que cuando decimos que una cosa es bella, siempre experimentamos la necesidad de preguntar enseguida respecto de qué esa cosa es bella (García Sierra 2000). La respuesta inevitablemente está en función de nuestro propio marco de referencias, de nuestra propia experiencia estética, respecto de lo que aprendimos desde la infancia, desde lo que nos es familiar.

Tengamos en cuenta lo siguiente: actores maya-yucatecos contemporáneos comentan con frecuencia acerca del desagrado que les produce el teatro de la ciudad, realizado por artistas profesionales en teatros cerrados. Este punto de vista es compartido por los pobladores de las comunidades mayas a las que acuden en giras regulares estos actores profesionales. En la percepción de un maya-yucateco, los gestos del actor ciudadano resultan demasiado amplios, exagerados, el ritmo de los

movimientos corporales les parece excesivamente acelerado y la voz bastante amanerada, como impostada. En una palabra, consideran que es, una actuación poco creíble, desmesurada, sobreactuada. Esta valoración que hacen los maya-yucatecos parte necesariamente de su marco cultural de referencias, del modo en que su mirada, su percepción auditiva y sensorial ha sido educada. A ellos les gusta un teatro con movimientos suaves, con gestos realizados con suma lentitud.

Los actores profesionales y los habitantes de la ciudad por su parte encuentran la actuación de los maya-yucatecos desprovista de dinamismo, carente de acción. Ciertamente, todo en este teatro –gestos, movimientos, desplazamientos– producen en el espectador ajeno a la cultura maya-yucateca, un efecto de petrificación, pesadez e inercia, como si se tratara de estatuas frente a un telón de fondo, provocan una sensación de precariedad en todo lo que se dice y en todo lo que se hace sobre el escenario. Estos testimonios parecen contradecir los argumentos que he venido comentando acerca de la existencia de un lenguaje universal en el nivel de los gestos. Sin embargo, canalizando la atención hacia la lentitud salta la duda acerca de si no es más bien en este nivel que hay una percepción y una concepción universal.

Si ponemos en perspectiva el teatro indígena y el conjunto de las prácticas escénicas –rituales, danzas, bailes, *performances*– de los grupos indígenas, y situamos este teatro en su propio marco de referencias culturales, nos percatamos de que se rige más bien por una concepción particular del movimiento, algo del orden de lo que Bachelard (en Benmussa 1994) llama una “imaginación aérea”, una concepción del movimiento como un absoluto, “el absoluto de la lentitud”. Este sería comparable al movimiento de los astros.

Si l'on réfléchit précisément à la leçon de dynamisme imaginaire que nous donnent les constellations, on s'aperçoit qu'elles enseignent une sorte d'absolu de la lenteur. D'elles on peut dire, comme le ferait un bergsonien: on s'aperçoit qu'elles ont tourné, on ne les voit jamais tourner. Le ciel étoilé est le plus lent des mobiles naturels. Dans l'ordre de la lenteur, c'est le premier mobile. Cette lenteur confère un caractère doux et tranquille. Elle est l'objet d'une adhésion inconsciente qui peut donner une impression singulière, une impression de légèreté aérienne totale. Les

images de la lenteur rejoignent les images de la gravité de la vie (Bachelard en Benmussa 1994, 152).

Se trata en efecto de una percepción de la lentitud, de la suavidad del movimiento que es característica de todos los rituales. Tenemos aquí un argumento a favor del universalismo. Sin embargo, es forzoso considerar la relatividad de las percepciones, el hecho de que las nociones de movimiento, peso, tamaño, el ritmo, tiempo, espacio, el uso del cuerpo son aprendidas desde la infancia y a través de un largo proceso de endoculturación (Herskovits 1976 [1952]). Las percepciones y apreciaciones, en consecuencia, resultan irreductibles unas a las otras, sin punto posible de comparación. Solamente a través de un conocimiento de dichos procesos se podría lograr una apreciación correcta de las nociones de movimiento, ritmo, uso de cuerpo de unos pueblos y otros. Si no se tiene ese conocimiento, la valoración del teatro de los otros resulta incorrecta. Es decir que la comprensión e incluso la correcta apreciación de un objeto de arte requieren un conocimiento del contexto cultural en el cual emerge. La valoración del teatro indígena pasa por un conocimiento de la cultura indígena, del contexto en que éste se realiza habitualmente, del conjunto de elementos que lo rodean. “La belleza de una obra no debe jamás ser considerada de forma abstracta e independientemente del medio en el que ha nacido. De otra manera la comprensión sería errónea” (Renan en Todorov 1991, 76). Podemos admitir que así sea, pero la pregunta que surge es ¿cómo podemos entonces apreciar las creaciones de otros pueblos? ¿Cómo, por ejemplo podría “explicarse el arte de Goya a partir de un ‘genio nacional’ español, aragonés, actuando al margen de Tiepolo, de Mengs o de Rembrandt”? (García Sierra 2000).

El punto de vista del universalismo sería que detrás de la diversidad de ideas de belleza hay una percepción estética universal. Para contrarrestar el relativismo avanzaría un argumento de peso: hay que considerar los procesos de institucionalización del mundo del arte, en las sociedades euroamericanas, en los cuales entran en juego factores como la lógica de la comercialización y del coleccionismo, la compulsión por exhibir signos de prestigio, entre otros que no son aplicables al mundo del arte de las sociedades extraeuropeas. Todo lo cual –modos de percibir y de apreciar basados en procesos de endoculturación que son específi-

cos de cada grupo social procesos de institucionalización del mundo del arte— contribuye no a un diálogo, comunicación y mejor entendimiento entre los pueblos, sino a una valoración incorrecta del teatro y en general de las producciones artísticas de otros pueblos, a final de cuentas a un desconocimiento del otro.

De entre los numerosos estudios que abordan los modos concretos en que se produce este choque de valores estéticos, basta remitir a los casos documentados por Price (1993 [1989]). La perplejidad invade a Price al constatar hasta qué punto las instituciones y las personas encargadas de exhibir objetos del llamado “arte primitivo” se manifiestan poco preocupadas por conocer las intenciones de los artistas, el contexto cultural del que provienen o por lo menos saber los aspectos más elementales que les dan sentido. Price (*Ibíd.*) hace referencia a una puerta tallada que se incluyó en una exposición de arte africano y afroamericano en la Yale Art Gallery, a finales de la década de 1960. La pieza se colocó a la altura de los ojos, iluminada desde atrás se exhibía como una ventana, pese a que ese concepto arquitectónico no existía en la aldea sudamericana en la que se la labró. De cualquier manera los visitantes de la exposición la consideraron bonita. ¿Cuánto—se pregunta Price— debemos preocuparnos por mantener el conocimiento de las intenciones originales de los artistas cuando exhibimos sus obras?

Desde este punto de vista resulta claro que categorías tales como arte y teatro como arte—del mismo modo que la categoría cultura— en lugar de contribuir a esclarecer la lógica que rige la concepción y la creación artística, la percepción estética de otros pueblos, contribuye al contrario a opacarla. Favorece que se dé un choque entre valores estéticos y en consecuencia encubre el fundamento de las decisiones prácticas que se traducen frecuentemente en relaciones de poder y de dominio hacia los otros, intentos de transformar sus modos particulares de percepción y de creación.

ALGUNAS NOTAS PARA CONCLUIR

Los argumentos relativistas acerca del carácter irreducible de las creaciones artísticas humanas, acerca de lo especial que son las artes de la

escena de pueblos alejados, poseen un alto poder de personación. Su contribución positiva consiste en que al “reconocer los valores que establece cada sociedad para guiar su propia vida insiste en la dignidad inherente de cada cuerpo de costumbres y en la necesidad de tolerancia frente a convenciones diferentes de las nuestras” (Herskovits 1976 [1952], 90-91). Pese a ello, el relativismo no ha logrado alcanzar un poder absoluto. Antes bien ha conducido a excesos y posturas contradictorias, ha provocado malentendidos en lugar de contribuir al conocimiento y al reconocimiento de los otros, al diálogo y al entendimiento entre los pueblos. En constante contrapeso, la influencia del universalismo reveló hasta qué punto, el principio de la negación de toda medida y de todo punto de comparación, llevó a la deriva del exceso, la contracción y el malentendido. Sin embargo, las ideas de lo universal en el teatro, en las artes de la escena y en todo tipo de creación artística, pese a fundarse en argumentos convincentes, incurrieron muchas veces en las mismas posturas excesivas y contradictorias que denunciaban al relativismo. El sin sentido que se reprocha a aquél, lo podemos discernir gracias a esta observación: “sería absurdo afirmar que los valores no existen porque son relativos al tiempo y al lugar, o negar la validez psicológica de divergentes conceptos de la realidad es ser víctima de un sofisma que resulta de no tomar en cuenta la contribución positiva de la posición relativista” (Herskovits, *Ibid.*). Respecto del universalismo diríamos que poner en perspectiva las creaciones artísticas de los pueblos, bajo un común denominador, no necesariamente implica elevar unas por encima de otras considerando que las propias son preferibles a las de los otros.

El malentendido del universalismo se ha dado porque los argumentos en su favor muchas veces dan a entender que lo universal es un conocimiento ya alcanzado a partir de la puesta en perspectiva de todos los particulares, lo cual es imposible. No obstante, hay que tener en cuenta que “lo universal es el horizonte de armonía entre dos particulares; quizá jamás se llegue a él, pero sigue existiendo la necesidad de postularlo, para hacer inteligibles las particularidades existentes” (Todorov 1991, 32). Para hacer justicia a las ideas universalistas y a modo de conclusión cabe reiterar en uno de los principios que lo rigen, el cual aunque ya ha sido señalado con precisión por varios autores nunca estará de más insistir. Me refiero al principio que consiste en pensar lo

universal no como algo dado, como un conjunto de criterios fijos, un absoluto, sino como “una hipótesis de trabajo como un principio heurístico” (Gombrich 1990). Tengamos en cuenta la reflexión elocuente de Gombrich, quien motivado por la expresión de Goethe de que en el fondo “todos han sido humanos”, dice “siempre compensa suponer que también en países extraños y en épocas extrañas tenemos que ver con hombres que no se diferencian esencialmente de nosotros [...] aunque esta suposición no siempre supere un examen crítico” (Gombrich, *Ibid.*) Significa que hay que considerar que la deseada unidad del género humano, lo universal de las artes de la escena y la unidad del arte es más bien un devenir, algo a lo que debemos aspirar. Un primer paso consistiría en entablar contextos concretos de comunicación entre culturas para hacer valer sus diferencias, pero también reconocer sus similitudes, La opción metodológica consistiría en no absolutizar las discontinuidades sobre las continuidades, las similitudes sobre las diferencias, pensar que la cognoscibilidad del mundo no estriba únicamente en el saber racional, el discurso, el lenguaje verbal, que hay otras posibilidades de conocer, el arte y el teatro son formas de conocimiento.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAME, Domingo, “Teatralidad india y comunitaria en México. Un acercamiento desde la complejidad”, *America sin nombre*, núm. 8, 2006, 18-26.
- ARAIZA, Elizabeth, «Sous le signe de “l’entre deux”, anthropologie du théâtre amérindien au Mexique», tesis de doctorado, Universidad de París 8, 2003.
- _____, “La puesta en escena teatral del rito: ¿una función metarritual?”, *Alteridades*, núm. 10, vol. 20, México, UAM-Iztapalapa, 2000, 75-83.
- _____, “Simulación, juego y parodia en la fiesta indígena. Notas sobre la articulación entre arte, ritual y acción lúdica”, Elizabeth Araiza (ed.), *Las artes del ritual. Nuevas propuestas para la antropología del arte desde el Occidente de México*, Zamora, El Colegio de Michoacán, en prensa a, 24 p.
- _____, “Para que queden más firmes en la fe ¿o en la expresividad? Educación estética y teatro, bases para la formación de ciudadanos

- indígenas", Marco Calderón (ed.), *Educación, ciudadanía y cultura política en México 1920-1940*, Zamora, El Colegio de Michoacán, en prensa b, 36 p.
- ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda, 2005 [1938].
- BENMUSSA, Simone, "Le geste quotidien et ses transpositions", en Odette Aslan (ed.), *Le corps en jeu*, París, CNRS Éditions, 1994.
- BOUVERESSE, Jacques, *Wittgenstein: la rime et la raison. Science, éthique et esthétique*, París, Les éditions de Minuit, 1973.
- BROOK, Peter, *El espacio vacío*, Barcelona, Península, 1973.
- CALDERÓN, Marco A., "Festivales cívicos y educación rural en México: 1920-1940", *Relaciones*, núm. 106, vol. xxvii, 2006, 17-56.
- CASTELLANOS, Javier, *Los mártires de Cajonos*, manuscrito, archivo personal, 1991.
- DERRIDA, Jacques, "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación", *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989, 318-343.
- DÍAZ CRUZ, R., *Archipiélago de rituales. Teorías antropológicas del ritual*, Barcelona, Antropos Editorial, UAM, 1998.
- DÍAZ DE CHAMORRO, María del Carmen, "Antecedentes históricos de Teatro Popular Tradicional Mexicano", *Relaciones*, núm. 14, vol. iv, 1983, 81-89.
- DIDI-HUMERMAN, Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, París, Minuit, 2002.
- DZUL EK, Carlos Armando, "El auto de fe o el choque de dos culturas", *Tramoya*, núm. 33, Nueva época, Universidad Veracruzana-Rutgers University-Camden, 1992.
- ESTAGE NOEL, Raymond, "El teatro indígena: lo que es, lo que no es y lo que pudiera ser", Ponencia presentada en el Encuentro Nacional de Teatro Rural, del 23 al 25 de mayo de 1985, archivo personal.
- FELL, Claude, "Théâtre et société dans le Mexique post-révolutionnaire", *Laboratoires d'Etudes théâtrales de l'Université de Haute Bretagne, Etudes et documents*, Klincksied, tomo II, 1980, 47-68.
- FERNANDEZ, Laure, "La théâtralité chez Nicolas Evreinov : pour un théâtre "infiniment plus vaste que la scène", *Actes de la Journée des docteurs du CRHT-Paris IV*, Sorbonne, 16 de mayo 2009.
- FORESTIER, G., *Le théâtre dans le théâtre*, Génova, Droz, 1996.

- FRISCHMAN, Donald, “La montaña chiapaneca es el teatro: Lo’il Maxil presenta el De todos para todos”, *La escena latinoamericana*, núm. 5/6, Nueva Época, año 3, febrero-octubre, 1995.
- _____, *El nuevo teatro popular en México*, México, INBA, 1990.
- GARCÍA SIERRA, P., *Diccionario filosófico*, España, Biblioteca Filosofía en Español. Disponible en línea: www.fgbueno.es. 2000.
- GEIST, Ingrid, “Encuentros oblicuos entre el ritual y el teatro”, Ingrid Geist (comp.), *Antropología del ritual*, México, INAH-ENA, 2002, 145-188.
- GOMBRICH, Hans, E., “Todos han sido humanos. Sobre el relativismo en las ciencias del espíritu”, *Revista Atlántida*, Madrid, Rialp, 1990, 4-15.
- GOODY, Jack, *La peur des représentations*, París, Éditions de la Découverte, 2003.
- GRUZINSKI, Serge, *La guerre des images. De Christophe Colomb à Blade Runner*, París, Fayard, 1990.
- HERSKOVITS, Melville, J., *El hombre y sus obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976 [1952].
- HORCASITAS, Fernando, *El teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 1974.
- INNES, Christopher, *El teatro sagrado, el ritual y la vanguardia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- JUÁREZ ESPINOSA, Isabel, *Cuentos y teatro tzeltales*, Colección Letras Indígenas Contemporáneas, México, Editorial Diana, 1994.
- LASSEGUE, J., “Ritualisation et Culture”, *Séminaire Formes symboliques*, disponible en línea: www.formes-symboliques.org, Sesión del 4 de marzo de 2003.
- LORELLE, Yves, “Rituel et théâtre”, *Du théâtre*, núm. 18, París, 1997, 32-38.
- MAGAÑA ESQUIVEL, Antonio, *Imagen y realidad del teatro en México (1533-1960)*, México, CNCA- INBA-Escenología A.C., 2000.
- MEYER, German, “El teatro en las fiestas indígenas”, *Tecomunico, Boletín de TECOM A.C.*, núm. 5, julio, México, 1992, 8-14.
- MOULIN, J., “Le mimologisme de Ted Hughes”, *Estudes Britaniques Contemporaines*, abril 1992, Montpellier, Presses Universitaires de Montpellier, 1992.
- NGANDU NKASHAMA, Pius, *Théâtres et scènes de spectacle (Etudes sur les dramaturgies et les arts gestuels)*, París, L’Harmatan, 1993.
- PARTIDA, Armando, “Estudio introductorio, selección y notas”, *Teatro*

- Mexicano historia y dramaturgia II. Teatro de evangelización en náhuatl*, México, CONACULTA, 1992.
- PAVIS, Patrice, "Théatralité", *Dictionnaire du théâtre*, París, Colin, 1996.
- PRICE, Sally, *Arte primitivo en tierra civilizada*, México, Siglo XXI, 1993 [1989].
- RUTSCH, Mechthild, *Las teorías antropológicas. Libro 2. El relativismo cultural*, México, Editorial Línea, 1984.
- SÁNCHEZ CHAN, Feliciano, *Teatro maya contemporáneo*, vol. I y II, Colección Letras Mayas Contemporáneas, México, INI-SEDESOL, 1994.
- SEBRELI, Juan José, *El asedio a la modernidad. Crítica del relativismo cultural*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1991.
- SEP (Secretaría de Educación Pública), *La Casa del Estudiante Indígena, 16 meses de labor de un experimento psicológico colectivo con indios*, México, Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, 1927.
- _____, *Las Misiones Culturales en 1927, Las Escuelas Normales Rurales*, México, Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, 1928.
- _____, *Las Misiones Culturales, 1932-1933*, México, Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, 1933.
- SNA JTZ'IBAJOM, *Renacimiento del Teatro Maya en Chiapas*, vol., I-III, Colección Letras Mayas Contemporáneas, México, INI-Sna Jtz'ibajom-Cultura de los indios Mayas, 1996.
- TARABOUT, Gilles, "Des gags dans le culte. Remarques sur la bouffonnerie rituelle au kèrala", en Line Bansat-Boudon (dir.), *Théâtres indiens*, París, EHESS, 1998, 269-299.
- TAVIRA DE, Luis, *El espectáculo invisible: paradojas sobre el arte de la actuación*, México, Ediciones El Milagro-CONACULTA, 1999.
- TURNER, V., *The anthropology of Performance*, Nueva York, Performing Arts Journal Publications, 1988.
- USIGLI, Rodolfo, *Teatro completo, IV, Escritos sobre la historia del teatro en México*, comp. y notas de Luis de Tavira, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- WARBURG, Aby, *Le rituel du serpent, Art et anthropologie*, París, Macula, 2003.

FECHA DE RECEPCIÓN DEL ARTÍCULO: 3 de junio de 2009

FECHA DE ACEPTACIÓN Y RECEPCIÓN DE LA VERSIÓN FINAL: 25 de noviembre de 2009

APÉNDICE



Foto 1. Actuación de la Sra. Esperanza Gómez, integrante del “Cuadro Artístico de Aficionados: Erendira”, Teatro Rex, Paracho Michoacán, aproximadamente 1950. Los habitantes de Paracho realizan obras teatrales desde por lo menos finales del siglo XIX. El grupo Erendira contribuyó en su momento, como a su vez lo hizo el Teatro Regional de Paracho y tantos otros grupos de “aficionados”, a dar continuidad a la actividad teatral, desde entonces y hasta la década de 1980. Fuente: Foto del archivo personal de Wenceslao Huendo.



Foto 2. Actores originarios de Paracho interpretan escenas de la vida cotidiana: los oficios propios de este poblado. Se trata probablemente de una de las obras del repertorio del Teatro Regional de Paracho, aproximadamente 1921. Aparece la Sra. María Caro Cardiel a quien todos recuerdan por la calidad de su actuación en ésta y en tantas otras obras teatrales. Fuente: foto del archivo particular de la familia Amezcua Gómez.



Foto 3. Actores pertenecientes a la Casa del Estudiante Indígena interpretan un vivac de la época de la Revolución. Con ocasión del primer aniversario de esta institución se realizaron varias obras teatrales interpretadas por los estudiantes indígenas. Luego de esta primera experiencia en que las obras eran dirigidas por artistas citadinos, los estudiantes empezaron a crear por cuenta propia los guiones, la escenografía, el vestuario, así como la forma de la actuación. Fuente: foto, SEP, 1927, 82.



Foto 4. Uno de los tres cuadros de la obra intitulada "Un casamiento: ensayo de teatro de acción con costumbres indígenas" que se presentó durante celebración del Primer Aniversario de la Casa del Estudiante Indígena, en la ciudad de México, 1927. Fuente: foto, SEP, 1927, 89.



Foto 5. El último de los tres cuadros de que se conformó la obra “Un casamiento: ensayo de teatro de acción con costumbres indígenas”, Casa del Estudiante Indígena, ciudad de México, 1927. Al parecer los actores que interpretaron estos cuadros eran originarios de Paracho. Si esto es correcto, resulta sorprendente la presencia de aspectos formales similares (escenografía, estilo de la actuación, estructura del guión) en obras teatrales que posteriormente fueron realizadas en Paracho y en otros poblados purépechas. Fuente: foto, SEP, 1927, 88.