EL TEATRO REGIONAL EN TIERRAS MAYAS
(Das Regionale Theater im Mayagebiet)

Dissertation
Zur Erlangung der Würde des
Doktors der Philosophie

der Universität Hamburg

vorgelegt von

Carmen Castillo Rocha

aus Distrito Federal, México

Hamburg 2007

1. Gutachter/in Prof. Dr. Ortwin Smailus
2. Gutachter/in PD Dr. Andreas Koechert

Dedico este trabajo a
Graciela y Néstor
De quienes soy luz liberada
Prolongación del primigenio caos
Posibilidad y anhelo

Sea pues la vida la que ha dado luz

Dedico también este trabajo a
Luz Graciela Castillo Rocha
constructora inagotable
de la formación mía
y de muchos otros

Índice

Agradecimientos	4
Introducción	6
Prólogo Interpretaciones occidentales para el ritual prehispánico	13
Capítulo I Entre afición y profesión: el Teatro Regional Yucateco	35
Capítulo II Teatro contemporáneo en intemporales tierras mayas	59
Capítulo III Del teatro dramático al “género ínfimo” yucateco	83
Capítulo IV La hélice de Schechner	119
Capítulo V Vivencia, ritual y teatro	148
Capítulo VI El teatro “gracioso y limpio” y el Teatro Regional Yucateco	178
Capítulo VII Cuestiones de género y comicidad	202
Discusión	219
Bibliografía	231
Anexo I	246
Anexo II	260
Anexo III	266
Anexo IV	278
Anexo V	299
ZUSAMMENFASSUNG	309
RESUMEN	314
Imágenes	319

Agradecimientos

Quiero ofrecer mi primer agradecimiento al doctor Andreas Koechert Muth y a la Universidad de Hamburgo por el esfuerzo de abrir y sostener el Doctorado en Estudios Mesoamericanos en colaboración con la Universidad Autónoma de Yucatán, que consiguió poner en movimiento la investigación al margen de los mecanismos burocráticos nacionales y a favor de quienes no tenemos posibilidades de hacer grandes viajes para continuar nuestra formación académica. Mi gratitud también al doctor Ortwin Smailus por leer y dictaminar de este trabajo.

Agradezco a la doctora Genny Negroe Sierra el haber estimulado mi permanencia en el proyecto; al doctor Carlos E. Bojorquez Urzaiz por leer y aportar modificaciones valiosas a este estudio, y a la Facultad de Ciencias Antropológicas: lugar donde se gesta la comprensión. Agradezco también al doctor Edgar Santiago Pacheco, a la maestra Flor López Bates y a su equipo que siempre están dispuestos a apoyar todo proyecto académico desde su trinchera.

Agradezco mucho a Carlos, Gerardo y Abril que siempre han estado ahí para alentarme, habiendo tantas buenas razones para quedarse a mitad del camino. Gracias por compartir conmigo la diversión en muchas funciones de teatro y la desazón en tantas otras, pero sobre todo gracias por el optimismo y por la inquebrantable fe que cotidianamente me regalan: Gracias Carlos, Gracias Gerardo, Gracias Abril. Gracias también a mi hermana Luz, que de alguna manera está ahí siempre, apoyando mis pequeñas batallas; gracias hermana, por tantas cosas compartidas y por compartir.

Mi especial gratitud y reconocimiento al licenciado Heyder Castillo Sabido, quien construyera conmigo esta obra levantando encuestas, entrevistando artistas, elaborando ponencias. Gracias Heyder; tu colaboración y tu compañía fueron no sólo muy gratas sino muy importantes. Agradezco también la colaboración de Elizabeth, Carolina y Alexia en la revisión hemerográfica.

Agradezco a Ricardo Adrián Lizama y a su compañía de teatro por haberme permitido seguir sus montajes y participar en sus conversaciones. Gracias también Ricardo, por las muchas risas y por tu eterna lucha por confrontar los estereotipos de la sociedad con quien dialogas. Gracias a Gaby Madero, a Madeleine Lizama, a Tanicho, a Ileana Ramírez y al resto de la itinerante compañía.

Por sus palabras, su tiempo y su perspectiva agradezco al propio Ricardo Adrián, y también a José Luís Almeida, Tomás Ceballos, Enrique Cascante, Nancy Roche, Wilberth Herrera, Julio C. Jiménez, Raúl Niño, Pepe Palma, José Ramón Enríquez, Conchy León, José Luís Velásquez, Effi Luz Vázquez, Shaíl Espadas, Víctor Belmont, Gilma Tuyub, Manuel Medina, Daniel Herrera, Mario Herrera, Mario III, Paco Ríos, Gaby Madera, Oscar Armando García y Antonio Prieto. Agradezco también al Instituto de Cultura del Gobierno del Estado de Yucatán por las facilidades otorgadas para realizar este trabajo.

Gracias a los participantes del seminario de doctorado por sus valiosas críticas y aportaciones a esta investigación. En especial agradezco al doctor Chistopher M. Götz por sus traducciones al alemán y a la maestra Raquel Padilla Ramos, mi compañera de toda la vida.

Introducción

Etnocentrismo se llama a aquella tendencia a explicar a otras culturas con base en las características de la propia. Más que un defecto, es una tendencia natural en aras de la comprensión; sólo se puede explicar lo desconocido a partir de los marcos referenciales propios, no obstante el ejercicio conduce frecuentemente a una interpretación errónea de la realidad social.

Esto sucedió en América cuando las culturas europeas llegaron al continente y comenzaron a relacionarse con los nativos. Cuando la tarea era eliminarlos, como en América del norte, entonces la interpretación y la comprensión no fueron necesarias; pero cuando se trató de formar un marco de referencia común para sustentar una interacción y una comprensión en la medida de lo posible, entonces la interpretación de los quehaceres nativos resultó una actividad indispensable. ¿Qué hacen? ¿Cómo lo hacen? ¿Por qué lo hacen? Fueron largos motivos de las relaciones y cartas que se escribieron desde el nuevo al viejo mundo. Gracias a ellas tenemos una somera imagen de lo que fueron los antiguos habitantes de Mesoamérica, pero inevitablemente esa imagen está muy lejos de ser traslúcida, y no sólo por resultar parcial e insuficiente, sino porque fue escrita desde aquella natural tendencia a explicar a otras culturas con base en las características de la propia.

Cuando se trata de construir explicaciones, hay aspectos que resultan más sencillos por la relación directa entre el hecho y la utilidad que representa. Por ejemplo, la manera habitual de cocinar las tortillas o urdir hamacas no representa mayor problema interpretativo pues no se acompaña de un ejercicio simbólico que trascienda a la actividad misma, en cambio, los ejercicios rituales o las actividades estéticas, representan ámbitos harto complicados por la transformación que ocurre entre el significado habitual de las palabras y los actos, y su significado ritual o estético. Por ejemplo, en el caso de las artes escénicas, una silla común puede representar un avión, una nube, la espera, una invitación a comer, etcétera. Las posibilidades tienen los límites de la creatividad de quien le otorga el significado, y tiene, además, la factibilidad que se dice

posmoderna de otorgar múltiples significados para multiplicidad personas sin poder argumentar que alguna de ellas está errada en su interpretación. Las actividades estéticas representan entonces una dificultad adicional cuando se intenta comprender al otro en su propia cultura.

La actividad ritual mesoamericana enfrentó en este sentido un enorme reto para quienes intentaron comprenderla en aquellos primeros encuentros entre las dos culturas. Entonces resultan naturales los sesgos en la interpretación, y sobre esos sesgos los investigadores contemporáneos enfrentan el reto adicional de dar significado a aquellos materiales que muy probablemente contenían en sí mismos significados desvirtuados. La ventaja que tiene hoy día el estudioso de Mesoamérica, es que –posiblemente a diferencia del clérigo que escribió hace 500 años- es consciente de dichos sesgos y puede hacer un ejercicio intelectual de transposición en esos tres lugares: el mundo mesoamericano antiguo, el mundo ibérico que colonizó América, y el mundo occidental contemporáneo.

En tiempos de aquella colonia, la Europa occidental había ya hecho un ejercicio cultural que restaba al clero del dominio de la vida cotidiana de las personas. Se tenía muy clara la distinción entre actividades sacras y actividades profanas. Todo lo que no era sagrado en su propia concepción, debía entonces ser profano, y en lo profano había un rango que iba desde lo tolerable hasta lo demoníaco, y en este mundo profano que a veces rayaba en la ilegalidad, cabía el trabajo de teatristas como Shakespeare. En España, los autos sacramentales estaban quedando al margen y el teatro moderno de corte humanista, tomaba presencia, como ejemplo está *La Celestina,* de Fernando de Rojas (siglo XVI), que diera paso años después a lo que fue llamado el siglo de oro del teatro español con autores como Miguel de Cervantes y Lope de Vega (siglo XVII).

En aquella Mesoamérica, a diferencia, la vida tomaba sentido a partir de su relación con lo divino. La estética no era una estética profana como la de los citados teatristas, sino una estética que servía para ofrendar y vincularse con la divinidad, después de todo, hay para quienes lo estético no es sino una manifestación de lo divino. No obstante, tal divinidad era divinidad para los mesoamericanos, que no para los europeos, y en este sentido, en algunos casos, tal estética fue fácilmente calificada de “teatro” y como “teatro” quedó registrada. Es esto lo que se expone en el prólogo del presente estudio, profundizando en dos

obras del pensamiento maya: *Los cantares de Dzitbalché* y *el Rabinal Achí.* El prólogo titulado "Interpretaciones occidentales para el ritual prehispánico" señala la distancia entre lo que conocemos como teatro en el mundo occidental, y aquello que en algún momento fue calificado como teatro en el ritual mesoamericano. Este prólogo y el capítulo II titulado "El teatro contemporáneo en intemporales tierras mayas" sostienen la tesis de que el teatro no formó ni forma parte central en la cultura maya, sino que fue un concepto mal aplicado en tiempos de la colonia y un ejercicio impuesto en el mundo contemporáneo. Tal ejercicio tuvo en principio el propósito de intervenir en el devenir de las culturas indígenas –como lo fuera el teatro evangelizador de la colonia. Posteriormente, fue retomado por estos grupos minoritarios como un medio de comunicación; pero no por ello ha llegado a ocupar ni lejanamente el lugar que ocupan sus fiestas y ritos sagrados.

Como vehículo de comunicación, más que como un arte, el teatro ha jugado un papel importante en los contactos interculturales, y es notable encontrar en Yucatán la presencia de un Teatro Regional Yucateco que condensa de alguna manera aspectos multiculturales en los que el personaje mestizo –que así se le llama al indígena en Yucatán- juega un papel central en el diálogo y confrontación de una cultura respecto de sí misma. Lamentablemente, no es la cultura maya con la que el teatro regional de Yucatán dialoga.

El Teatro Regional Yucateco se caracteriza por ser una actividad comercial, inserta en el mercado de bienes culturales que tiene como lugar privilegiado la ciudad de Mérida, por ello el primer capítulo de la presente obra titulado "Entre afición y profesión: el Teatro Regional Yucateco" describe esta actividad artística en la ciudad de Mérida durante la segunda mitad del pasado siglo XX y los primeros años del presente siglo, a fin de ubicar la importancia histórica del Teatro Regional Yucateco durante tal periodo, descripción que se extiende someramente hasta el segundo capítulo que habla de tal actividad artística en lo que va del siglo XXI y de cómo ante tal presencia, el teatro en lengua maya aparece como un quehacer marginal, excluido del mercado de bienes culturales. En tal capítulo también se describe un curioso intento de la Secretaría de Turismo de Yucatán por incorporar a la cultura maya contemporánea en el mercado de bienes culturales. El resultado de tal iniciativa fue la transformación

de algunos rituales mayas en cuadros estéticos como parte de un espectáculo para turistas que no alcanzaban ni lejanamente a favorecer el diálogo multicultural entre los participantes.

El Teatro Regional Yucateco, en cambio, sí resulta ser un vehículo de comunicación altamente significativo. En él se recrean los dilemas más importantes que los yucatecos se plantean a sí mismos, y uno de esos dilemas es la presencia de la cultura maya en la identidad de Yucatán, pero ¿Cómo funciona esta comunicación? ¿Cómo el Teatro Regional Yucateco puede impactar en la sociedad con la que dialoga? Estas fueron las preguntas que orientaron el desarrollo de esta investigación y que surgieron de una experiencia de campo durante mi trabajo de maestría:

La Villa de Tixkokob en el estado de Yucatán recibe el mote de "la playa" o "el muelle" porque se dice que es un lugar para pescar "mariscos"… maricones… homosexuales. En tal contexto, cuando alguien dice ser de Tixkokob es mirado con ojos pícaros y provoca discretas e irónicas sonrisas. Tixkokob tiene el estigma de ser lugar de homosexuales, no obstante que la proporción de personas gay en este lugar no es muy diferente de lo que se observa en el resto del estado. Preguntando a los lugareños sobre el motivo de tal estigma, Felipe Juárez –cronista de la Villa- me contó que cuando el artista de Teatro Regional Yucateco de nombre Héctor Herrera "Cholo" acostumbraba hacer giras por el estado de Yucatán, en Tixkokob conoció a una pareja gay dedicados al arte culinario. "Cholo" observó tal simpatía en esas dos personas, que los usó como modelos para sus caracterizaciones en los siguientes espectáculos sin omitir el nombre de la localidad. Hecho esto, continuó con sus giras y se encargó de esparcir fama a Tixkokob como lugar de homosexuales por el resto de la Península.

Si Felipe Juárez está en lo cierto, entonces este tipo de teatro podría llegar a ser un importante instrumento de persuasión. Así lo han identificado también los publicistas. Por sus cualidades y por las características de su quehacer, los teatristas del regional yucateco se han constituido como líderes de opinión entre quienes los siguen y hasta en quienes no. Tan es así que los publicistas los han incorporado en su momento a las notas de publicidad en radio, televisión y prensa locales. Su capacidad de persuasión se considera tan relevante que durante los comicios para elegir gobernador de Yucatán en 2007, el teatrista

Héctor Herrera "Cholo" fue nominado candidato para tal cargo por el Partido de la Revolución Democrática.

¿Cómo puede el Teatro Regional Yucateco tener un impacto tan importante en la sociedad con la cual dialoga? Los capítulos IV y V de este trabajo titulados "La hélice de Schechner" y "Vivencia, ritual y teatro" están escritos para resolver esa pregunta. El antropólogo Victor Turner, el teatrista Richard Schechner, y la filosofía de Wilhelm Dilthey son los guías en esta búsqueda que va de lo teórico a lo empírico, deteniéndose en el análisis de las obras de Ricardo Adrián Lizama, Raúl Niño, "Pepe" Palma y el propio Héctor Herrera.

El Teatro Regional Yucateco es heredero del teatro de carpa que floreciera en el centro de México en tiempos de la Revolución Mexicana. Se caracteriza por llevar a escena tipos y lenguajes populares, en el caso de Yucatán a sus mestizos y al lenguaje característico del estado que mezcla vocablos mayas con el español. El carácter popular de este tipo de teatro consta desde sus inicios, pero tal cualidad hace que sea visto de una manera dual. Por un lado se le exalta y se le hacen homenajes a un teatro idealizado que forma parte del pasado de Yucatán, y por otro lado se critica a los espectáculos contemporáneos por vulgares y obscenos. Este conflicto se analiza en los capítulos III y VI de este trabajo. En el capítulo III que se titula "Del teatro dramático al 'género ínfimo' yucateco" se describen las características de tal espectáculo y la modalidad comunicativa que en él se desarrolla, que difiere notablemente de los ejercicios dramáticos formales, y consigue por lo tanto efectos diferentes. Se comentan también las caracterizaciones de los personajes mestizos y de otros personajes que destacan la presencia multicultural en la Península.

El capítulo VI que lleva el nombre de "El teatro 'gracioso y limpio' y el Teatro Regional Yucateco" ofrece un acercamiento más íntimo a los significados expresados en este fenómeno. Es un análisis del tipo de lenguaje que con frecuencia se usa en este tipo de teatro, lenguaje que se acerca a lo popular y es por tanto despreciado. Tal trabajo toma como referencia un monólogo escrito por Ricardo Adrián Lizama que justamente interpela el uso de las "malas palabras" en el teatro. En tal monólogo aparecen los vocablos mayas, y se observa como tales vocablos son usados para referir los aspectos más propios de quien los recita, lo inalienable: el propio cuerpo.

El texto cierra con un análisis que resulta consecuencia del precedente: la presencia de los conflictos de género expresados en el teatro regional. El último capítulo describe las percepciones respecto de las dificultades masculinas y femeninas que se ocultan detrás de las "malas palabras" y luego comenta el papel que el humor y la risa juegan en este tipo de teatro.

De las muchas posibilidades, se eligieron cinco documentos para que consten como anexos. El primero identifica los espacios escénicos meridanos activos durante 2004 y las obras que ahí se presentaron. El segundo reproduce el testimonio de Effi Luz Vázquez con relación a la trascendencia de su familia en el Teatro Regional Yucateco. La inclusión de este testimonio como un anexo es importante no sólo porque complementa la perspectiva histórica respecto del fenómeno, también se incluye en este trabajo para su preservación. El anexo III titulado "Monólogo del abuelo" es el material empírico que dio base para la elaboración de los capítulos VI y VII de este estudio; es un fragmento de la obra de Ricardo Adrián Lizama titulada *Niunka Melo dejes*. El cuarto anexo es un artículo que analiza la respuesta del público a la oferta cultural del Instituto de Cultura de Yucatán, y el anexo V recupera una ponencia presentada por quien escribe este trabajo, en el XI Encuentro Internacional de Investigación Teatral.

Conocer el Teatro Regional Yucateco y su contexto implicó, además de la búsqueda teórica, bibliográfica y hemerográfica; el participar en los montajes de las obras de Ricardo Adrián Lizama durante 2004; asistir a las obras de Teatro Regional Yucateco y teatro formal presentadas durante 2003 y 2004 (aquellas del 2004 se citan en la bibliografía). Se trabajaron entrevistas a profundidad en las que colaboraron 21 teatristas y personas involucradas con esta actividad artística. Se siguió la cartelera y las notas periodísticas publicadas durante el 2004 en el *Diario de Yucatán* relacionadas con el tema, añadiendo hemerografía adicional sobre eventos claves realizados en años previos y posteriores.

Se participó en el encuentro de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral que llevaba por tema "Los teatros regionales". Se levantó una encuesta a 600 participantes del público de diferentes salas teatrales durante la última semana de mayo y primera de junio de 2004 para conocer las preferencias de los asistentes. Se hizo un análisis de la base de datos del Instituto de Cultura del Gobierno del Estado de Yucatán (ICY) con relación a la asistencia del público a

sus salas durante el mismo año, indagando la respuesta del público a las actividades programadas por el ICY.

Los resultados de tal búsqueda exceden, como es costumbre, a lo que se escribe en el cuerpo de este estudio que pretende producir una imagen armónica del fenómeno. Parte de los resultados analíticos se escriben en los anexos y parte de los que no se incluyen aquí, han sido ya aceptados como artículos para su publicación en revistas locales.

Prólogo

Interpretaciones Occidentales Para el Ritual Prehispánico

Cuando el viejo mundo se encontró con lo que había del otro lado de la mar océano, no tenía más herramientas para explicarlo que su propia idiosincrasia, que, todavía transformándose del oscurantismo medieval al renacimiento, veía demonios por doquier y calificaba de mal habidas a las prácticas culturales de los recién "descubiertos" indígenas. En su proceder le imponía a lo que iba encontrando, aquellas etiquetas que eran las que le permitían explicar su vivencia, aunque a veces con poco tino. Así se fueron escribiendo documentos como el del fraile Diego de Landa, quien se apoyaba necesariamente en sus conceptos conocidos para exponer aquellos fenómenos que en principio no tendrían que tener una explicación cristiana.

Landa es, efectivamente, una de las referencias más empleada entre quienes escriben acerca del teatro maya prehispánico[1], particularmente citado es aquel párrafo que el fraile Diego Landa incluyó en su *Relación de las cosas de Yucatán*, en el capítulo titulado "Pintura y labrado de los indios. Sus borracheras, banquetes, farsas, músicas y bailes". Ahí señalaba:

> Que los indios tienen recreaciones muy donosas y principalmente farsantes que representan con mucho donaire tanto que a estos alquilan los españoles para no más que vean los chistes de las españolas que pasan con sus mozas, maridos o ellos propios sobre el buen o mal servir, y después lo representan con tanto artificio como curiosos españoles. (1938: 109)

[1] Barrera Vázquez (1965), León Portilla (1964), Muñoz (1986 y 2000), Cassel (2004).

En lo anterior escrito hacia 1566[2], Landa no alude directamente a lo que algunos han llamado "teatro maya prehispánico" puesto que, para comenzar, ya figuran en la cita algunos españoles envueltos en la escena. Considerando el título que el autor propone, probablemente está refiriéndose a las maneras en que se divertían los indios (banquetes, borracheras, música, baile) y entre esos esparcimientos se hallaba lo que él calificó de "farsa o comedia", pero particularmente aquella que tenía por objeto burlarse de los españoles representándolos "con mucho donaire[3]". Indica que lo hacían tan bien, que eran "alquilados" para esos fines por los propios españoles. Los mayas escenificaban con cierta comicidad a partir de las características de sus invasores siendo esto atractivo para los colonizadores mismos.

El párrafo de Landa revela un rostro del encuentro o choque entre las dos culturas, que entre otras cosas, también motivaba la diversión basada en la alteridad, en el encuentro con el Otro, en hacer comicidad de aquello que resulta extraño y hasta amenazante, pero ¿Es esto teatro, o es un juego y una burla?

El otro relato habitual que se asienta como argumento para insinuar la existencia del teatro maya prehispánico, es aquella de Pedro Sánchez de Aguilar contenida en su *Informe Contra Idolorum Cultores del Obispado de Yucatán* que se escribió 73 años después de lo escrito por Landa (1639):

> (…) En su gentilidad[4] y ahora bailan y cantan al vso [sic] de los Mexicanos, y tenian [sic] y tienen su cantor principal, que entona y enseña lo que se ha de cantar, y le veneran, y reuerencian [sic], y le dan asiento en la Iglesia, y en sus juntas, y bodas, y le llaman holpop; a cuyo cargo están los atabales, e instrumentos de musica [sic] (…) Tenian [sic], y tienen farsantes, que representan fabulas [sic], e historias antiguas. Son graciosísimos en los chistes, y motes que dicen a sus mayores, y juezes [sic], si son rigurosos, si son blandos, si son ambiciosos, y esto con mucha agudeza, y en vna [sic] palabra; y para entenderlos, y saber a quien

[2] Diecisiete años después de que Landa hubiera llegado a Yucatán y a 40 años de que Francisco de Montejo solicitara permiso para conquistar la Península.
[3] Vale también gallardía, gentileza y desenvoltura en ejecutar alguna cosa: como el andar, danzar, etcétera. Se toma asimismo por el chiste y gracia que se dice para atraer las voluntades de los que escuchan (*Diccionario de Autoridades*).
[4] Falta de religión de los gentiles o idólatras (*Diccionario de Autoridades*).

> motejan, conuine [sic] saber su lengua muy bien, y las frases, y modos de hablar que tienen en sus triscas[5], conversaciones, que son agudos, y de reír. (1953: 299)

Vale la pena subrayar que el discurso de Pedro Sánchez refiere dos tiempos: pasado y presente ("*tenían y tienen…*"), pero mientras escribía ya habían transcurrido más de 100 años de los primeros contactos en la Península y ese "antes" pudo haber sido un no tan lejano ayer. El texto refiere también a un mundo híbrido que alude al "uso de los mexicanos", donde el "*holpop"* les enseña a cantar, venerar, reverenciar y le dan asiento en la Iglesia católica. En este contexto, parece estar hablando de un fenómeno enmarcado en la religiosidad de los participantes, que posiblemente tuviera más el carácter de rito que de teatro. Desde lo que se observa, parece estar armónicamente inserto en la religiosidad impuesta por la dominación, por ello este "*holpol"* tiene asiento en la iglesia, en las juntas y las bodas. El texto también habla de farsantes –comediantes– que representan fábulas e historias antiguas y de la agudeza de los mayas respecto del uso del lenguaje para poner motes y hacer chistes. Asimismo, explica que para entender dichos juegos de lenguaje había que entender muy bien su lengua nativa. Más adelante el cronista Sánchez de Aguilar se extiende señalando:

> Los Religiosos vedaron al principio de su conuersion [sic] estos farsantes, o porque cantaban antiguallas, que no se dexauan [sic] entender, o porque no se hiziessen [sic] de noche estas comedias, y euitar [sic] pecados en tales horas. Y averiguando algo desto [sic], halle que eran cantares, y remedos que hazen [sic] de los paxaros [sic] cantores y parleros; y particularmente de vn paxaro que canta mil cantos, que es el Cachic, que llama el Mexicano Cencontlatoli, que quiere decir paxaro [sic] de cien lenguas. Llaman a estos farsantes baloam; y por metáfora llaman Baloam, al que e haze [sic] gracioso, decidor, y chocarrero. (1953: 300)

[5] Ruido que se hace con los pies en alguna cosa que se quebranta, como avellanas, nueces, etcétera. Por extensión se dice de otra cualquier bulla o estruendo (*Diccionario de Autoridades*).

No obstante, el texto nos muestra que algo se estaba escenificando de alguna manera. El carácter de ese "algo" difícilmente habría podido ser calificado por aquellos cristianos escribientes desde su cualidad mística en la religiosidad prehispánica: o era satanismo, o era pura "farsa", de cualquier manera eran cosas que "*no se dexauan entender".*

Cuando miramos el texto arriba citado desde el pensamiento occidental moderno, resulta consecuente identificar a estos "farsantes" con "comediantes" que montan representaciones cómicas con el objetivo de entretener a un público en uso de su tiempo libre, pero lejos de eso, es de mayor coherencia con el contexto cultural al cual el texto refiere, pensar en tales farsantes como bufones rituales tomando en consideración que las actividades festivas mayas, estaban guiadas por la cosmovisión religiosa y las prácticas rituales.

Estos personajes resultan difíciles de entender desde el pensamiento occidental que asocia la religiosidad con los protocolos sobrios, pero aún en el siglo XXI, los bufones forman parte muy importante de las ceremonias religiosas de algunos grupos étnicos americanos, entre ellos los yaquis quienes acompañan la "Danza del Venado" con los "*pazcolas"* que juegan con el venado y se hacen entre ellos bromas obscenas de contenido frecuentemente sexual, o durante la Semana Santa cuando, con el carácter de "*chapayecas",* se disfrazan entre otras cosas de payasos o de personajes cómicos de la televisión nacional (como "el chavo"). La festividad tiene un carácter netamente religioso, no obstante la presencia de la burla o la farsa[6].

Acuña (1978) opina que posiblemente debido a su carácter jocoso, estos bufones rituales fueron vistos por los españoles con relativa indulgencia, a diferencia de otras prácticas rituales que fueron calificadas de supersticiones diabólicas.

Casi dos siglos después de que se escribiera el texto de Sánchez de Aguilar arriba citado, Antonio de Ciudad Real daba cuenta de un tipo de actividad un tanto diferente:

[6] Molina (2003).

(…) En las visitas del padre comisario en los pueblos de Yucatán, siempre salían los indios a recibirle con música o bailes, ofreciéndole frutas, legumbre, gallinas, etc. En una ocasión en Kantunil habían hecho una invención particular (…) unas andas y sobre ellas un castillo redondo y angosto, a manera de púlpito (…) cubierto de alto abajo con paño de algodón pintado, con dos banderas en lo alto, a cada lado (…) metido en el púlpito, y que se parecía de la cintura arriba, iba un indio muy bien vestido y galano, el cual con unas sonajas de la tierra en la una mano, y con un mosqueador de pluma en la otra, vuelto hacia el padre comisario, iba siempre haciendo meneos y silvando [sic] al son de un teponastle que tocaba otro indio junto a las andas… (1976: 331)

No obstante el elaborado diseño de la actividad y la complejidad estética y simbólica de la bienvenida preparada para recibir al padre comisario en Kantunil, el conjunto aún entonces no dejaba de estar asociado a una actividad religiosa.

De las citas precedentes relativas a la capacidad indígena o mestiza por representar algo que los colonos no llegaban a comprender del todo, algunos autores han concluido que lo que los mayas hacían era "teatro". Así lo hiciera Alfredo Barrera Vázquez (1965), quien retoma las primeras citas arriba expuestas como marco para presentar su texto titulado *El libro de los Cantares de Dzitbalché*. Estos cantares son una recopilación de versos que un indígena maya llevara un día a vender a la ciudad de Mérida, y que llegaron en 1942 a manos del propio Barrera Vázquez quien se encargó de editar un libro para presentar los textos y cuyo primer capítulo se titula "El teatro y la danza entre los antiguos mayas de Yucatán".

En la hoja inicial de estos cantares se escribe "*El Libro de las Danzas de los hombres antiguos que era costumbre hacer aquí en los pueblos cuando aún no llegaban los blancos*". Los relatos, considerados por Barrera como teatro y danza, son de melodiosa letra y se sabe por los cronistas de la Colonia, que la música acompañaba entonces ritos y representaciones.

Algunos son meras alabanzas, como el segundo cantar, que se dedica al gran señor "*Ah Kulel*" (*T-NOH-HOCH-YVM-AH-CVLEL*), a quien se le pide luz y entendimiento para reverenciarlo, y se le reverencia e invoca; o el noveno cantar,

que es una oración a "*Cit Bolon Tun"* (*PÁAY-CHÍ / H'ZIIT-H'BOLÓM-T[V]M VINALTÉ –H'MIATZ*) para que haya la necesaria planta medicinal llamada *pomolche'*.

Una parte de estos cantares están relacionados con el mundo femenino. Por ejemplo, el cuarto cantar titulado "*Vamos al recibimiento de la flor*" (*COOX-H-C-KAM-NIICTE*) que habla de la entrega de la virginidad. El séptimo se llama "*Canto de Flor*" (*KÁY-NICTÉ*) y en la interpretación de Barrera, se trata de una ceremonia mágica todavía practicada en el siglo XX para hacer regresar o asegurar la permanencia del amante.

El cantar quince invita a la doncella a engalanarse *"…porque hoy /es momento de la alegría de todos los hombres /que ponen su bondad en voz*". Éste y el que lleva el número catorce que describe el cantar de las aves y el cantar de los corazones, son calificados por Barrera como puramente líricos y de buen estilo, al igual que el onceavo referido al triunfo de la luz sobre las tinieblas, donde se habla del sol, del horizonte, de los cuatro puntos cardinales, de los insectos y las aves. Contrasta con ello el octavo, que es un "muy doloroso canto" que describe a un huérfano que narra su tristeza.

El cantar cinco y el diez parecen narrativas hechas para rememorar. El quito probablemente está relacionado con Izamal, y el décimo se dedica a *X Ah Chaa Paat* (*XAH-CHAA-PAAT*) que tenía relación con desgracias terrenales. En este texto *X Ah Chaa Paat* es descrito como un monstruo de siete cabezas.

Al menos dos de los cantares parecen estar relacionados con aquellas ceremonias dedicadas al cambio de ciclo: el tercero que habla de los días aciagos -aquellos que "no tienen nombre"- en los que "se miden los pecados" y están "abiertos los infiernos"[7], y el doceavo canta la ceremonia de recibimiento del nuevo año después de los negros días; y probablemente el onceavo antes descrito tenga relación con éste. Describe la llegada de músicos-cantantes, farsantes, bailarines, contorsionistas, saltarines, corcovados y espectadores. Es posible que también en esta temática se incluya el sexto cantar, que es una suerte de oración al señor de los sostenedores de los katunes (*KAMA-THAN-TIH/ V-YUM-LATT-KAB-TVNOOB*).

Tanto aquellos cantares del universo femenino, como los anteriores

[7] A pesar de que el texto refiere al pensamiento prehispánico, en su traducción está presente la huella de la doctrina cristiana en las palabras "pecado" e "infierno".

referidos al cambio de ciclo o al triunfo de la luz sobre las tinieblas, parecen tener un claro carácter ritual, y pensando en el corpus al que pertenecen, no parece incoherente suponer que todos forman parte de textos rituales que permanecieron por largo tiempo guardados[8] y quizá pertenecieran a algún *jmen* maya, si tal fuera el caso ¿Podrían ser calificados de teatro?

Entre los cantares de Dzitbalché, los que tienen mayor trama dramática son el primero y el treceavo. El primero describe a unos "hombres del escudo" que entran a una plaza para medir sus fuerzas donde otro hombre está atado al fuste de una columna de piedra, pintado con añil, perfumado con flores, y es acompañado de bellas mozas. Al prisionero se le pide que endulce el ánimo, no tenga miedo y ría, pues no es malo lo que se le hará, por el contrario, verá el rostro de su Padre en lo alto. El cantar número trece parece estar relacionado con aquel: da instrucciones ceremoniales a los arqueros para que preparen sus cuerpos, giren alrededor de la columna y, sin dejar de danzar, flechen levemente al hombre atado para que pueda sufrir poco a poco.

Manfred Kerkhoff en artículo titulado "El tiempo y la muerte en el Teatro-danza de los mayas" (1985) opina que la representación descrita en este documento corresponde a aquellos ritos-representaciones-danzas cuyo punto culminante eran la fiestas de los cinco días aciagos (*uayeb*). Kerkhoff destaca el carácter altamente ritual descrito en ellos, por ejemplo, se escribe que el arquero ha de untarse grasa de ciervo macho en los bíceps, muslos, rodillas, gemelos, costillas y pecho, y después dará tres ligeras vueltas alrededor de la columna de piedra, etcétera.

Estos cantares son melodiosos textos que muestran una secuencia de acciones de las que, efectivamente, bien podría hacerse una representación como sucede en el teatro occidental. Es fácil imaginarse la escena: el hombre atado, pintado, perfumado, con las doncellas acompañándolo y luego a los arqueros que se preparan, acercan, dan vueltas alrededor de la columna y lo van flechando levemente para que pueda sufrir poco a poco. ¡Dramática escena! Pero lejos de tener un correlato con alguna obra de teatro, los dos melodiosos cantares se

[8] Barrera comenta que, según la ortografía manifiesta, el texto es copia de un documento del siglo XVIII.

corresponden bien con el ritual de asaetamiento descrito por Landa[9]:

> Y llegado el día juntábanse en el patio del templo y si había (el esclavo) de ser sacrificado a saetazos, desnudábanle en cueros y untábanle el cuerpo de azul (poniéndole) una coroza en la cabeza; y después de echado el demonio, hacía la gente un solemne baile con él, todos con flechas y arcos alrededor del palo y bailando subían en él y atábanle siempre bailando y mirándole todos. Subía el sucio del sacerdote vestido y con una flecha le hería en la parte verenda, fuese mujer u hombre, y sacaba sangre y bajábase y untaba con ella los rostros del demonio; haciendo cierta señal a los bailadores, ellos, como bailando, pasaban de prisa y por orden le comenzaban a flechar el corazón el cual tenía señalado con una señal blanca; y de esta manera poníanle al punto los pechos como un erizo de flechas. (1935: 126)

Después -continúa Landa- le sacaban el corazón, lo desollaban y a veces se lo comían. Ello está descrito en los cantares de melodiosa manera:

Cantar 1. *X-KOLOM-CHE*
(fragmento)
En medio de la plaza
está un hombre
atado al fuste de la columna
pétrea, bien pintado
con el bello
añil. Puéstole han muchas
flores de Balché para que se perfume;
así en las palmas de sus manos, en
sus pies, como en su cuerpo también

[9] Así lo identifica Acuña (1978)

Cantar 13. CANCIÓN DE LA DANZA DEL ARQUERO FLECHADOR

(fragmento)

coge tu arco, ponle su dardo
apúntale al pecho; no es necesario
que pongas toda tu fuerza para
asaetarlo, para no
herirlo hasta lo hondo de sus carnes
y así pueda sufrir
poco a poco, que así lo quiso
el Bello Señor Dios

Los cantares de Dzitbalché sin duda tienen hoy un valor literario, y aquellos que describen una serie de acciones parecen referir a ritos específicos con motivos mucho más profundos que hacer teatro o entretener a los participantes. El mismo Barrera Vázquez al presentar el cantar "Canto de la flor" comenta que es un ritual que continuaba practicándose entre los mayas en el siglo XX. Entonces ¿Qué llevaría al autor a presentarnos los cantares de Dzitbalché como teatro y danza?

No sólo Barrera elige aplicar el calificativo de teatro a lo que bien pudiera ser un ritual. Moviéndonos en el ámbito mesoamericano, Miguel León Portilla en su libro titulado *Las literaturas Precolombinas de México* en el capítulo que lleva por nombre "La celebración religiosa y el teatro" expone:

> (…) existía entre los nahuas y análogamente entre los mayas y otros grupos, algo así como un ciclo sagrado de teatro perpetuo que se sucedía sin interrupción a través de sus 18 meses de 20 días. Y debe añadirse que esa forma de teatro perpetuo y sagrado poseía en realidad un doble carácter.
>
> Por una parte eran los sacerdotes, los estudiantes de los centros prehispánicos de educación, calmecac y tepochcalli, así como todo el pueblo en general, quienes participaban en las fiestas y representaciones, valiéndose unas veces de disfraces, estableciendo diálogos con los dioses,

> entonando himnos y desarrollando determinadas clases de acción. (…) Pero al lado de esa actuación en la que todos participaban, había otra forma de acción, que hoy repugna tal vez a nuestra sensibilidad y manera de pensar. Nos referimos a aquellos verdaderos actores, a quienes tocaba representar de manera especial, casi mística, la figura de uno de los dioses. Eran actores que sólo una vez representaban su papel. Porque precisamente su destino final era ir a reunirse por la vía del sacrificio con la divinidad representada. (1964: 106-107)

"Teatro perpetuo y sagrado" es la categoría que usa León Portilla para calificar el ritual mesoamericano y "verdaderos actores" a las víctimas, pero… Si pudiéramos de alguna manera preguntar a la víctima ¿Nos respondería que esta "actuando"? o ¿Qué motivo llevaría a León Portilla a calificar de "teatro" a los sacrificios humanos?

Heredero del mexicanismo posrevolucionario que proponía exaltar lo verdaderamente propio de México, León Portilla nos presenta una realidad suavizada por el uso del lenguaje, transformando el ritual verídico en teatro dramático. Lo cierto es que la vida ritual de las culturas mesoamericanas era tan rica y probablemente tan estética que la metáfora del teatro ayuda a pensar en sus características pero, como dijera Erving Goffman (1997 [1959]), las metáforas se proponen para luego ser descartadas en un análisis más profundo, pues no resultan suficientes para caracterizar lo que describen.

A diferencia de León Portilla, los cronistas y misioneros no usaron la palabra teatro para describir los ritos, y en el pensamiento occidental moderno en el que estos conceptos han sido aplicados, el rito es una cosa y el teatro es otra diferente: cuando un católico dice "voy a misa" está proponiendo una actividad muy diferente que si dice "voy al teatro".

René Acuña en su libro *Introducción al estudio del Rabinal Achí* se pregunta si la liturgia y el rito pueden estudiarse con los mismos criterios y métodos que el teatro[10]. Conviene escuchar opiniones al respecto, comencemos por algunos

[10] Acuña critica también el comentario expuesto por Landa en su *Relación* y dice que resulta intrigante que Landa haya llamado teatro a las dos estructuras cercanas al castillo de Chichen Itzá y que además diga que "se dijera" que allí habían representado

teatristas.

Comentando la distancia entre el ritual y el teatro Pavel Campeanu (1978) señala una diferencia entre valores rituales y estéticos, y explica que los valores rituales quedan convertidos en el teatro en valores estéticos. Dice respecto del ritual que su función es ofrecer una libertad ilusoria, un dominio potencial de necesidades aparentes: el hombre se opone a la coerción del universo a base de reproducirlo. La coerción ficticia del ritual engendra una libertad ilusoria, y a fin de cuentas, socialmente hablando, la libertad ilusoria resulta infinitamente más fecunda que la coerción real. El ritual aparece no como reproducción, sino como negación del modelo social. En el teatro, por otro lado se intenta una reproducción de lo social; el hombre transforma su condición en un objeto de contemplación, virtud propia de todas las artes.

Jean Duvignaud (1981) opina que el teatro tiene elementos ceremoniales, de la misma manera que una ceremonia tiene elementos dramáticos, y aún en lo cotidiano, el hombre construye actos dramáticos, teatraliza, y mediante el teatro y las teatralizaciones sociales, el hombre se modela a sí mismo, pero la diferencia entre el teatro y lo que él llama ceremonias es que el primero carece de eficacia real: Hamlet muere sin morir el actor. No ocurría lo mismo en los rituales de sacrificio antes descritos.

Prieto y Muñoz (1992) ejemplifican con las festividades dionisiacas, el momento en el que el rito se convierte en teatro. Según exponen, las festividades dedicadas a Dionisio en el siglo VIII a. C. eran de carácter espontáneo pues en ellas participaba el pueblo con cantos y danzas que no tenían una forma preestablecida, pero hacia el siglo VII a. C. el rito ya tenía una narrativa, expresada por un coro en contrapunto con un personaje recitante. Las celebraciones ya no se efectuaban en el bosque sino en un espacio especialmente construido para tal efecto. Los autores toman este ejemplo de Nietzsche, que lo señala como un paso del "espíritu dionisiaco" donde imperan el gozo comunitario y la creación colectiva, y el "espíritu apolíneo" que se place en la contemplación pasiva individualista. Esto no necesariamente se aplica, pues si centramos el punto en la participación, hay también muchos ritos contemplativos y poco

---

comedias, que en tal caso sería extraordinario y quedaría como la única evidencia arqueológica de que los pueblos toltequizados de Mesoamérica hubieran tenido foros o teatros para representar farsas rituales.

creativos para los participantes. Virando la perspectiva a la antropología, Victor Turner (1986) comenta que elementos lúdicos como el canto y el baile, regularmente han formado parte importante de los rituales de algunas culturas pero, en el mundo occidental, por una fuerte influencia del puritanismo, tales elementos han sido extirpados de los rituales.

La cercanía entre rito y teatro ha provocado también la cercanía entre sus estudiosos. No es extraño que uno de los modelos más importantes de la antropología proponga el estudio de los fenómenos sociales como dramas[11], ni es extraño tampoco que algunos teatristas se hayan acercado a la antropología para desarrollar su práctica (entre ellos Jerzy Grotowski, Antonin Artaud, Eugenio Barba y Richard Schechner). Esta búsqueda antropológica de los hacedores del teatro durante el siglo XX los llevó a experimentar con el teatro y los ritos de culturas diferentes a las suyas[12].

Teatro y ritual en el marco conceptual del mundo occidental que ha pretendido ofrecer una explicación de las culturas, no son lo mismo, el teatro tiene un explícito carácter de ficción que el ritual niega. Esto se expone en extenso en los capítulos cuatro y cinco de este trabajo, pero cerremos este paréntesis para regresar a las posibilidades del teatro maya prehispánico.

Dados los escasos testimonios de los cronistas de Yucatán relacionados con lo que desde la perspectiva occidental pareciera "teatro", René Acuña (1978) se dio a la tarea de buscar minuciosamente en las diferentes versiones del *Calepino de Motul,* aquellos términos que en lengua maya están aparentemente relacionados con las artes escénicas. Este autor obtuvo suficiente material para acomodar las palabras en cuatro campos:

1) General

2) Arreos

3) Instrumentos musicales y afines

4) Farsas y representaciones.

En esta última sección el autor identifica "entremeses y representaciones"

[11] Probablemente la propuesta más importante en este campo sea la de Victor Turner (1986).

[12] Algunos de los principales representantes del teatro antropológico con Peter Brook, Gerzy Grotowski y Eugenio Barba. Una buena descripción de los trabajos de estos y otros teatristas se encuentra en de Toro (1999).

que parecen tener un carácter cómico; y danzas en muchos casos asociadas con elementos rituales, las cuales superan por mucho en cantidad a aquellas que al parecer se describen como representaciones[13].

A más de los nombres de los diferentes responsables de las actividades relacionadas, Acuña identifica en los términos del Calepino de Motul tres tipos de bailes o juegos escénicos:

a) *Okot*

> Bailes o ritos escénicos de carácter penitencial y suplicatorio, con los cuales bien podía solicitarse el perdón, o la lluvia, o la fertilidad, etcétera. Entre ellos estaría el de flechamiento referido en páginas anteriores. Estos *okot*, son descritos como bailes en el marco del contacto intercultural, pero en esencia parecen ritos y tienen un carácter sagrado (aunque, como se expuso previamente, no podían en aquel entonces haber sido calificados de ese modo pues para los de habla hispana en ese contexto, lo sagrado sólo podía hacer referencia a lo católico).

b) *Baldzamil*

> Aquellas representaciones con un carácter más popular, como las descritas por Landa y Sánchez de Aguilar en páginas anteriores. Acuña comenta que con frecuencia eran decididamente vulgares y se caracterizaban por el lenguaje retozón e informal de los bufones rituales llamados *chic*. El investigador sugiere que algunas de las historias narradas en el *Popol Vuh* pudieran referir a este tipo de representaciones.

c) *Ez yah*

> Los juegos de ilusionismo, o *ez yah*, son de los que menos se conoce porque, comenta Acuña, fueron los más perseguidos durante la conquista. Estos juegos eran comunes en Mesoamérica y consistían en "crear la ilusión de casas que se quemaban, de hombres que morían despedazados, de maíz que se tostaba en un manto sin que éste sufriera las quemaduras del fuego y, en fin, una variedad de actos de transformismo y de magia, que hoy llamaríamos de salón" (Acuña, 1978: 24). Estos juegos de ilusionismo están representados también en el *Popol Vuh.*

[13] Los nueve nombres de representaciones encontradas por Acuña (1978), ya habían sido previamente identificados por Barrera Vázquez (1965).

En este trabajo de "arqueología verbal" en palabras de Acuña encontramos, entonces, a los *okot*, -aquello que ha sido calificado como bailes, aún cuando tal baile parece tener la forma que toma un ritual-; los *ez yah* o juegos de ilusionismo, poco documentados y cuya función no está clara; y los *badzamil* o representaciones cómicas y juegos de lenguaje cuyos interpretes fueron catalogados por los españoles como farsantes y por los mayas como *baldzam*. Respecto de esta modalidad cómica, Acuña encuentra evidencias semánticas de representaciones formales[14] que según comenta Sánchez de Aguilar, fueron vedadas por los españoles. Aunque, pensando en los antiguos mayas como una sociedad cuya vida gira en torno a su relación con la divinidad, igualmente estos *baldzam* pudieran haber tenido la función del bufón ritual previa a la llegada de los españoles. Evidencia de ello se insinúa en el doceavo cantar de Dzitbalché cuando se habla de la celebración del final de los días aciagos y se describe una gran fiesta donde el farsante, *baldzam* se viene a presentar. Es en este texto donde dicho personaje aparece ligado con la actividad ritual:

> Cantar 12. EL APAGAMIENTO DEL ANCIANO SOBRE EL MONTE (Fragmento)
> han venido. Después, saltando
> van para llegarse ante
> el popolna [donde está] el Ahau Can.
> Allí también están el Holpop y
> los Chaques, así como el Señor Ah Ku-
> lel y sus ayudantes.
> han llegado los músicos-cantantes,
> los farsantes, bailarines
> contorsionistas, saltarines

[14] Por ejemplo, *Ah cuch vitz* está traducido por Ciudad Real (2001) como "cierta representación de indios" y dado que *ah cuch* se traduce como el que lleva o ha de llevar alguna carga y *vitz* es sierra alta y grande, o monte, o peña arriscada, Acuña comenta que inevitablemente evoca la historia de Cabrakan, el dios de los terremotos relatada en el *Popol Vuh*.

y los corcovados y los espectadores.
todas las personas han venido en
pos del Señor Ahau Can a la di-
versión que se hará en medio
de la plaza de nuestro pueblo.
al comenzar a penetrar el sol
en las faldas de la superficie del cielo, es
el momento conveniente
para comenzar…

Como Acuña menciona, el otro documento importante que nos presenta narrativas que podrían hacernos considerar la posibilidad de la existencia de un teatro prehispánico es el *Popol Vuh*, o *Pop Wuj* como lo llama Adrián Chávez[15].

Este libro fue trascrito por el fraile Francisco Ximénez a principios del siglo XVIII. Este clérigo transcribió el documento para su preservación y los pocos comentarios que hace al respecto están definitivamente influidos por su condición religiosa, pues en su lectura e interpretación va identificando aquellos elementos que coinciden con su propia fe, como el diluvio universal o el embarazo de una virgen:

> (...) que es el de advertir y notar lo que estos indios escriben del tiempo de la gentilidad, ya habrá notado el lector si atentamente ha leído todas las historias, la grande noticia y expresión de los más principales misterios de nuestra santa fe católica; y aunque se pudiera dudar de la verdad de aqueste papel, mi corta capacidad no admita duda, pues por la experiencia que tengo de largos años que administro en ambas naciones Cachiqueles y Quichés, conozco que aquestas historias son sacadas y trasladadas de las

[15] Adrián I. Chávez maestro bilingüe cuya lengua materna es el quiché, hizo en 1979 una nueva traducción de la obra, y menciona que a diferencia del maya yucateco, la lengua quiché carece de palabras graves, y por consiguiente tanto *popo* como *popol* no significan nada en quiché. Según el autor el nombre del libro es *POP WUJ* que significa "Libro del tiempo o libro de acontecimientos".

que ellos tenían en tiempo de su gentilidad para conservar sus errores, que hasta el día de hoy conservan, cuando no en la idolatría formal. (1965: 8)

No obstante para Ximénez el documento era evidencia de su gentilidad y lo que hizo fue transcribirlo aparentemente de manera fiel[16], pero años después Brasseur de Bourbourg, quien hiciera una traducción al francés del documento de Ximénez un siglo más tarde, modifica el formato del texto, lo divide en cuatro partes y luego en capítulos para facilitar la lectura ("a pour objet d'en faciliter la lecture" Brasseur, 1861: xv). La lectura efectivamente se hizo más sencilla y el formato propuesto por Brasseur ha sido retomado progresivamente en casi todas las ediciones posteriores de la obra en diversos idiomas. Brasseur, desde una perspectiva moderna, califica el texto de "libro sagrado" (cosa que probablemente Ximénez no hubiera podido hacer) y lo inscribe en la categoría genérica de "mitos" aún cuando, como ya se expuso en páginas anteriores, es posible observar en ese libro la coincidente presencia de los juegos escénicos antes descritos identificados por Acuña (1978).

Además de lo antes presentado y hablando de la distancia entre rito y teatro, hay otro documento importante que se dice es el único drama que sobrevivió a la conquista española. Se trata de aquella obra encontrada en el pueblo de Rabinal, Guatemala, por el mismo Brasseur en el siglo XIX conocida como *Rabinal Achí*. René Acuña (1975) será otra vez el guía en este recorrido que parte de un rito y nos lleva a un drama teatral.

El abate Charles Etienne Brasseur llegó al pueblo de Rabinal a mediados del siglo XIX, interesado no sólo en su oficio sino en la lengua y cultura del lugar. Ahí se encontró con aquello que le pareció un drama y con ayuda de Bartolo Sis, nativo del lugar, se dio a la tarea de transcribirlo y traducirlo al francés en 1855[17]. Hecha la traducción, el clérigo solicitó a los habitantes del lugar la representación de la pieza, y de ello se hizo cargo una cofradía del pueblo en 1856, eligiendo para tal efecto una fecha que coincidía con el inicio del ciclo

[16] Tedlock (1985), quien en el siglo XX hiciera una traducción del quiché al inglés, opina que por la estructura del lenguaje, el documento previo al de Ximénez debió haber tenido tanto texto como imágenes, probablemente glifos.
[17] Respecto del descubrimiento, el propio Brasseur proporciona historias diferentes e irreconciliables.

tradicional de 360 días que celebraban entonces los indígenas de Guatemala. Bartolo Sis era el "*holpop"* de Rabinal, es decir, la persona encargada de cuidar que se preservara la música, los atavíos y las actividades rituales de su pueblo y, al parecer, había recibido instrucción de su padre y su abuelo de aprender de memoria el texto completo de lo que ellos conocían como el "baile del tun".

Un siglo después de que lo hiciera Brasseur, Acuña visitó el pueblo de Rabial, y en su visita encontró que había una versión más del drama, que estaba escrita con caracteres más antiguos que la obra traducida por el clérigo. Acuña también tuvo noticia de que existía una tercera versión que no pudo llegar a sus manos. A pesar de las confusiones que rodean el descubrimiento de los documentos encontrados y no encontrados, Acuña nota que el texto es irrepresentable desde el punto de vista teatral europeo, tanto por la longitud de sus diálogos, como por la falta de coordinación y equilibrio entre la acción, el tiempo y la palabra dramática; y explica:

> Por tal razón, si el abate Brasseur no hubiera recogido más que la trascripción del material dialogado (…) omitiendo toda información marginal sobre los personajes mudos, sobre la música e instrumentos, y sobre el movimiento escénico, el texto solo del RA no nos permitiría reconstruir, ni siquiera remotamente, lo que fue o lo que, en cierta manera, sigue siendo esta representación indígena. (1975: 77)

Respecto de la estructura de la obra, Acuña comenta que se basa en diálogos que son exploraciones retrospectivas, que además se acompañan de todo el protocolo característico de algunas lenguas mesoamericanas de repetir lo que el interlocutor está diciendo como parte del propio discurso, y cuya trama resulta incomprensible sin la cosmovisión nativa, es decir, desde la cosmovisión occidental no se entiende por qué el guerrero quiché va a ponerse en manos de sus enemigos, por qué se le deja ir libremente a despedirse de su tierra, y por qué regresa voluntariamente después de un tiempo ritual para someterse a un sacrificio. Ello, en la perspectiva de Acuña y otros autores[18], certifica la

[18] Monteverde (1979) entre ellos.

prehispanidad original del drama, aunque hay algunos elementos que sugieren obligadas deformaciones por el contacto intercultural[19]. Acuña comenta:

> Ni la acción, pues, ni el espacio ni el tiempo del RA [Rabinal Achí] parecen reconocer parentesco alguno con el drama europeo. Sólo con una aguda deformación romántica se podría ver en el RA un drama histórico o biográfico, cuyo protagonista acabará sacrificado. (1975: 102)

Los personajes de la obra son genéricos, el relato carece de cronología, y en opinión de Acuña, más que un drama histórico parece estar estrechamente relacionado con el culto del dios que en México recibía el nombre de *Xipe Tótec*, "nuestro señor el desolladito", cuyo ritual, como señala Nicholson "was esceptionally theatrical" (en Acuña, 1975).

El texto es mundialmente conocido como *Rabinal Achí* excepto en Guatemala, donde se le llama *Xahon tun* o "Baile del tun". El título de "*Rabinal Achí*" fue puesto por Brasseur pues para él la obra perpetuaba acontecimientos relacionados con héroes locales. Acuña no encuentra tal afirmación suficientemente fundamentada, pues aunque la parte oral del Rabinal alude a las rencillas políticas que existían en la zona a mediados del siglo XV y que culminaron en la separación de los quichés y los cakchiqueles, lo que sucede en la representación, la parte escénica, no se corresponde con la parte oral. Comenta que el título de la pieza debería ser *Lotzo tun* (*lotzo*=sangrar; *tun*=ciclo, tambor, piedra, tallos, renuevos) que es el nombre del baile con el cual inicia la obra, durante el cual el quiché interrumpe para después terminar participando en él como víctima. Este baile fue descrito por el clérigo Bartolomé Resinos de Cabrera en 1624[20], como el baile del tun "que en la lengua qeché llaman tleche¸ y en esta lengua sotohil de este pueblo, se llama loj-tum":

[19] Monteverde (1979) por ejemplo, opina que hay una deformación producto del contacto hispánico en la inclusión del número 12 cuando debería ser 13. Kerkhoff (1985) opina que el propio guerrero representa a ese número 13 que completará la cifra sagrada.
[20] La llegada a Rabinal de los españoles es 1537-1538.

> (…) todo él era representación de un indio que, habiendo en guerra, sacrificaban y ofrecían los antiguos al demonio, como lo manifiestan y dicen el mismo indio, atado a un bramadero, y los que lo embisten para le quitar la vida, en cuatro figuras, que dicen eran de sus nahuales: un tigre, un león, un águila, y otro animal de que no se acuerda; y las demás ceremonias y alaridos del dicho baile, movidos de un son horrísono y triste, que hacen unas trompetas largas y retorcidas, a manera de sacabuches, que causa temor oírlas (en Acuña, 1975: 98-99).

Lo que hoy es considerado por algunos autores como el único drama que sobrevivió a la conquista española, comenzó siendo un ritual de sacrificio humano. No es difícil imaginar el tránsito. Lenta, pero efectivamente las autoridades de la Nueva España eliminaron las inmolaciones y las muertes fueron sustituidas por su representación (como sucede en el rito católico), pero no por ello los *okot* dejaron de tener su significado ritual original. Acompañados de danza, canto, poesía y música; sustituido el sacrificio humano por su representación y francamente estilizados desde un inicio, los *okot* no por estéticos dejaban de tener un propósito penitencial y suplicatorio: el "baile del tun" representado por solicitud de Brasseur en el siglo XIX no se hizo en tiempo ordinario, tuvo que hacerse en la fecha en que los antiguos guatemaltecos celebraban el inicio de su ciclo ritual. No fueron los pobladores de Rabinal, sino fue Brasseur el que lo calificó de "drama" y le puso el nombre que él creyó adecuado para darle el efecto de un drama histórico, al estilo occidental. Fue él quien acomodó el texto para dividirlo en cuatro escenas, a la manera del teatro europeo, y posteriormente, lejos de su origen y de su gente, fuera de Rabinal y del ciclo de 360 días, con tramoyas, luces, amplificadores y técnicas escénicas modernas, presentado para quienes nada entienden del rito mesoamericano, sucedió que el *okot latzo tun* que formaba parte de la cosmovisión de Rabinal, se convirtió en el "drama" occidentalizado *"Rabinal Achí"*.

Los ritos, señala Emile Durkheim (2000) son reglas de conducta que prescriben cómo el hombre debe comportarse con relación a lo sagrado, pero en el tránsito de las culturas, cuando las religiones desaparecen, sobreviven de manera

desorganizada ya sin relación a la religión de la cual formaron parte y se convierten en lo que conocemos como folclor, sin relación con lo sagrado.

Como un asunto curioso sin más fundamento que su antigua condición de sagrados, los ritos se convierten en una tradición que oferta identidad, que distingue a lo propio de lo ajeno. Son materia codiciada para ser mostrados como espectáculo vernáculo. Son entretenimiento para los ojos de los viajeros que buscan descubrir algo diferente en territorios extraños. Y folclor, es lo que queda hoy de muchos de los ritos mayas prehispánicos. En folclor transformaron los misioneros la elaborada estética de los mayas, en "teatro" o "representación" porque así podían comprenderlo y manipularlo sin que les fuera disonante en su dogmática concepción del mundo. También como "teatro" fue posible conceptuar a los sangrientos rituales prehispánicos desde la romántica perspectiva del mexicanismo posrevolucionario cuando había que exaltar la imagen de un pasado indígena glorioso que le diera identidad a la nación mexicana.

Moviéndonos desde el pensamiento mesoamericano, del *Rabinal Achí* y de los *Cantares de Dzitbalché* al mundo contemporáneo, desde el antiguo y moderno occidente, el teatro es un espectáculo al que se atiende en uso del tiempo libre como una actividad optativa. Es, en esencia, una representación. Expone algo ilusorio aunque semejante a la realidad, pero sin pretensiones de ser veraz: lo que se hace en escena se sabe falso, y no lleva el designio de incidir en el devenir del universo, ni prescribe entrar en contacto con lo sagrado. En el teatro hay una división generalmente clara entre quienes tienen a su cargo la representación y quienes no participaron en su construcción y forman parte de un público. El público tiene la opción de asistir o no asistir al espectáculo. El teatro no es obligatorio, y la pertenencia de un individuo hacia la sociedad de la que forma parte, no está determinada por su asistencia o inasistencia a este tipo de actividades. Como forma parte de las posibilidades de uso del tiempo libre, su realización es flexible y secundaria a las demás actividades de cada persona. Esta puede optar por el teatro, la música, el deporte, por varias actividades o por ninguna, sin ser excluida de su grupo social.

El teatro del mundo en que vivimos, como las demás actividades artísticas, está sujeto a una economía de mercado, donde los creadores ofrecen sus productos y compiten con otros creadores por el gusto de un público y un

beneficio económico que puede favorecerlos o motivar su extinción.

A diferencia del teatro, el ritual no pretende ser una farsa, sino tener un efecto real sobre sus participantes. No es voluntario; es forzoso y de su participación en ello depende el pertenecer o no a un grupo dado, por ejemplo nadie puede llamarse católico si no ha sido bautizado. No se acude a él en uso del tiempo libre, más bien se efectúa en un tiempo asignado por un calendario ritual que marca las fechas propias para determinadas actividades y que tiene un carácter cíclico. El ritual tampoco marca una división tajante entre creadores y espectadores, los integrantes del grupo social en algún momento necesariamente participan activamente. No es una actividad secundaria de la que un individuo, como parte de un grupo social, se abstenga sin consecuencias.

Mientras el teatro está orientado a la vivencia individual, el rito es una actividad social que pretende la cohesión del grupo en el que se efectúa, por tanto es indispensable para el proceso social del grupo mismo. El teatro, en cambio, es una actividad de la que se puede prescindir sin poner en riesgo la desintegración del grupo. Los rituales que realizaban los antiguos mayas no eran una farsa, no se hacían sacrificios humanos en uso del tiempo libre, la participación en ellos no era optativa. Estos rituales pretendían un efecto explícito sobre el devenir del universo, y uno implícito sobre la cohesión y permanencia del grupo.

Ante tal perspectiva, es cuestionable que haya existido tal cosa como un "teatro sagrado" entre los antiguos mayas; y cuando los ritos, por efecto del pensamiento occidental, se convirtieron en un espectáculo, entonces dejaron de ser "sagrados", dejaron de favorecer la cohesión del grupo dejaron de ser un ritual, para formar parte del folclore que perdura a 500 años de la ruptura de significados.

Queda, no obstante, la duda de si había algún tipo de representación en ese mundo que no hubiese orientado hacia la comunicación con lo sagrado, lo cual, para efectos del mundo occidental contemporáneo es factor decisivo que marca la diferencia entre participar de un ritual y asistir al teatro. La presencia de los términos identificados por Barrera y Acuña precisan de un mayor trabajo hermenéutico, sobre todo porque son términos que llevan implícito el contacto entre dos culturas, lo cual afecta su significado no sólo por los efectos de traducción, sino por los sesgos religiosos implicados en el propio carácter del

traductor.

En cualquier caso, el uso indiscriminado de la palabra “teatro” para calificar a los rituales, no ha hecho sino confundir y desvirtuar el significado de los segundos, y para el presente estudio, no se encontró ningún hilo que pudiera conectar lo que fuera el mal llamado “teatro” maya prehispánico, con el Teatro Regional Yucateco que fue elegido cómo objeto central del presente trabajo. No obstante algunos estudiosos del tema frecuentemente lo exponen como queriendo indicar que una cosa se sigue de la otra, que el teatro que hoy en día se hace en Yucatán pudiera verse como una continuación de un imaginario “teatro maya prehispánico”.

Pero el Teatro Regional Yucateco no está enraizado más allá de la modernidad y su carácter está muy lejos de ser sagrado. El mismo teatro en lengua maya que se realiza en diversos municipios del territorio yucateco, tampoco tiene ningún carácter cercano a lo sagrado, ni a lo que fuera el pensamiento y la cosmogonía de los antiguos mayas.

Capítulo I

Entre afición y profesión: el Teatro Regional Yucateco

Dando el necesario salto que marca la ruptura entre lo maya prehispánico y lo moderno, el presente capítulo inicia un recorrido por el teatro en la ciudad de Mérida durante la segunda mitad del siglo XX y primeros años del XXI, para ubicar al Teatro Regional Yucateco en el campo con el cuál interactúa. El recorrido se acompaña de un fragmento de historia de vida de quien ha sido uno de los actores más importantes de Yucatán en este contexto, dándole a la narrativa la cualidad humana que merece. Este capítulo comienza discutiendo una recopilación historiográfica que hicieran dos de los dramaturgos más importantes de este mismo estado.

En trabajo titulado "Historia del Teatro y de la Literatura Dramática (1944-1978)" que forma parte de la *Enciclopedia Yucatanense*, se hace un recuento de la actividad teatral durante dicho período: teatros, actores, directores, productores, dramaturgos, escenógrafos, tramoyistas, obras, compañías, y hasta apuntadores aparecen citados en sus páginas. Sus autores, Leopoldo Peniche Vallado y Alberto Cervera Espejo, dramaturgos yucatecos y críticos de teatro, describen la actividad artística en un tiempo que les tocó vivir.

En su recuento historiográfico es posible observar una época en la que se transita de las tandas y las zarzuelas españolas a la creciente presentación de obras que incluyen dramaturgia nacional y particularmente regional, que comenzaba a tomar un papel cada vez más importante en Yucatán. Los autores organizan la información en dos campos: teatro profesional, y teatro experimental[21] y de aficionados. Dentro del teatro profesional incluyen a los artistas que se dedicaban exclusivamente al teatro y vivían de él. En la otra categoría circunscriben a quienes hacen teatro, frecuentemente con la misma

[21] El concepto de "teatro experimental" es usado en Yucatán de una manera distinta de cómo se usa en general en el contexto académico del teatro.

seriedad que los anteriores, pero obtienen sus ingresos económicos principales de otro tipo de actividades.

En la categoría de teatro profesional se describe la actividad de las compañías de zarzuelas y operetas que viajaron a Mérida en aquel entonces, y se establecieron ahí por varias semanas presentando una gran variedad de obras. Gran parte provenía de la Ciudad de México, pero también las habían españolas, cubanas y argentinas. Algunos grupos como el de Pepita Embil o el de Teresa Montoya, tenían temporadas exitosas; otros pasaban verdaderas penurias para colectar el dinero necesario para emprender su viaje de regreso una vez terminada la temporada. Estas compañías tenían amplios y amplísimos repartos, se acompañaban de grupos musicales e importante cantidad de personal técnico, no obstante con frecuencia incorporaban temporalmente en sus filas a actores, músicos y personal técnico de la propia ciudad. Sus obras eran calificadas por la "Legión Mexicana de la Decencia", integrada tanto por civiles como eclesiásticos que decidían sobre el carácter moral de la obra y en su caso ejercía funciones de censura.

Otro grupo de profesionales incluidos en esta categoría estaba formado por aquellos ambulantes que llegaban a instalarse en terrenos libres montando una carpa y presentando espectáculos de tipo más popular, como aquella levantada el 16 de abril de 1960, que tomó el nombre "Teatro Tayita". Ahí se presentó "La Gran Compañía de Dramas, Comedias y Variedades Selectas Padilla-Morones", con 16 intérpretes y una lista de técnicos tan completa que hasta especificaba el nombre del jefe de los choferes. La compañía presentaba adaptaciones dramáticas que los yucatecos Peniche y Cervera calificaron como "obras tremendistas, culebrones de lo más lacrimógenos, comedias de lo más atrakanesco" (1978: 253). Quedó instalada por espacio de 6 meses en 1960, presentando las obras tituladas: *¿Qué hago con la criatura?, El pecado de una madre, La llorona, Malditos sean los hombres, El Monje Loco*[22]. La atracción que ejercieron sobre el público de Mérida y poblaciones aledañas fue "casi espeluznante" pero:

[22] Ver "Teatro Tayita" en la *Enciclopedia Yucatanense.*

> Ante la inusitada afluencia del público, corrió el rumor, no confirmado, de que al constatar las autoridades municipales que humildes amas de casa distraían gran parte de su gasto diario para no perderse las funciones del "Tayita", pusieron los medios para que la gran carpa de la calle 58 dejara la ciudad para seguir caravaneando por otros sitios del país. El hecho es que el "Tayita" dio su última función con carpa llena. (1978: 253)

Así fue visto el fenómeno por la crítica yucateca, pero diferente ha sido la opinión del teatrista Domingo Adame, notable académico de la escuela de teatro de mayor prestigio en México. Adame comenta que esta misma compañía presentaba no solamente melodramas, sino también la dramaturgia formal de importantes autores como Rodolfo Usigli, Emilio Carballido, Federico García Lorca y Rafael Solana. Respecto del cierre definitivo del "Teatro Tayita" este autor escribió:

> En 1974 en Acapulco celebró sus veinticinco años y el cierre definitivo de su telón. Para quienes –como el que esto escribe- esta carpa fue su primera escuela teatral, en un principio como espectador y después como parte de su elenco, resulta inevitable un recuerdo de amor y gratitud. (2004: 92)

Interesa aquí hacer notar la diferencia en opiniones. Mientras para Domingo Adame, el "Tayita" tuvo un papel importante en la formación de actores y en la difusión de dramaturgia nacional e internacional de la mejor calidad, desde la perspectiva, de los yucatecos Leopoldo Peniche y Alberto Cervera, los espectáculos del Teatro Tayita resultaban "tremendistas" y "atrakanescos". Lo curioso es que la nota del diario que explicaba el cierre de la carpa no hablaba de faltas a la moral, al parecer, su éxito estaba afectando los intereses económicos de terceros quienes posiblemente eran genero masculino, pues se "rumoraba" que las autoridades municipales habían constatado que "humildes amas de casa" distraían "gran parte de su gasto diario" en asistir al teatro y eso, según el diario, era lo que resultaba molesto (esta cuestión de género es por demás interesante pero excede a los propósitos del presente estudio). La cuestión de la crítica

regionalista que apela a una imaginaria condición moral del yucateco se aborda en el último capítulo de este trabajo. Regresemos a las compañías que entonces visitaban Yucatán.

Las compañías de amplio repertorio permanecían largas temporadas presentando diferentes obras cada día de la semana, esto representaba un reto para la memoria de los actores, por lo cual resultaba indispensable la figura del apuntador quien daba la línea a los actores escondido en un lugar especial al frente del escenario.

También había pequeñas compañías menos ambiciosas que viajaban a la Península para presentar una sola obra, pero éstas nunca llegaron a ser tan exitosas como las previas, o como se dice en el argot artístico, nunca alcanzaron a 'calentar' los teatros[23]. No obstante las compañías de amplio repertorio dejaron de hacer giras de este tipo. En el siglo XXI los artistas que viajan a Mérida generalmente lo hacen para presentar un solo espectáculo por un par de días. Las visitas de las compañías de teatro poco a poco fueron disminuyendo su presencia en la Península a la par que aumentaba la cantidad de teatro producida en la propia entidad, este teatro estaba en manos de los antiguos organizadores de los "cuadros culturales" y de personas que sin dedicarse a ello como negocio, compartían su afición con los espectadores. Formaban parte de lo que Peniche y Cervera calificaron de "Teatro experimental y de aficionados". En esta categoría los autores incluyen a prácticamente todo el teatro originado en Yucatán y hacen esporádicas menciones a grupos visitantes del resto de la República y ocasionalmente a extranjeros. Así, con la excepción del Teatro Regional Yucateco al cual se le trata de manera ambivalente, el trabajo que los artistas yucatecos hacían era calificado por sus expertos como teatro experimental, o como trabajo de aficionados.

Lo antes expuesto pretende mostrar cómo el Teatro Regional Yucateco es una categoría que produce confusión entre los expertos al grado de no poder identificar con claridad si este tipo de teatro debe ser considerado teatro profesional o teatro de aficionados. Este tipo de trabajos aparece en las dos categorías de manera indistinta. Las compañías del Regional Yucateco que son

[23] Los teatristas usan la palabra "calentar" para referirse al trabajo que implica acostumbrar al público a buscar espectáculos de teatro en una determinada sala.

citadas en tal trabajo pertenecen a la familia Herrera, la cual dedicaba todo su tiempo al quehacer escénico y encontraba en éste su ingreso económico principal, por lo que bien podría considerarse teatro profesional según la categorización hecha por Peniche y Cervera, no obstante con igual frecuencia lo citan cuando hablan del trabajo de aficionados y lo descalifican como un quehacer artístico formal.

Hasta la primera mitad del siglo XX los grupos artísticos regionales que no vivían del teatro recibían el nombre de "cuadros culturales". Eran actividades comunes en la provincia yucateca que organizaban, en uso del tiempo libre y para fines de sano entretenimiento, los maestros de las escuelas locales o los sacerdotes. En la Villa de Tixkokob, por ejemplo, a mediados de siglo había dos cuadros culturales, uno de ellos se llamaba "Onicéforo Burgos" en atención a un ilustre maestro de la Villa. Los profesores montaban por igual dramas que comedias o zarzuelas como *La viuda alegre, La niña de los besos* y *Las musas latinas*. La obras se acompañaban regularmente de espectáculos de bailarines y música en vivo interpretada por artistas de la localidad. En su tiempo un sacerdote católico de nombre Pastor Escalante organizó estos cuadros culturales y los llevó de gira por el estado a lugares como Tizimin, La Colorada, Tekax, Tzukakab, Catmis y Peto (Escalante, 1978)[24].

En aquel entonces, cuando las vías de acceso dificultaban la movilidad de sus habitantes, la actividad artística no tenía como eje la ciudad de Mérida, como en el ejemplo descrito en el párrafo previo, era igualmente importante en las pequeñas villas y pueblos de Yucatán que organizaban sus espectáculos y promovían sus giras y visitas entre poblados. Cuando la comunicación hizo

[24]Para darnos una idea más clara de lo que esto era conviene acudir a la narrativa del propio Pastor Escalante (1978)

> (…) En ese ambiente, un cura joven no podía menos que sumarse a la corriente (…) Dos veces nos fuimos de gira. Por el norte fuimos a Tizimin y a la Colorada, Yucatán llevando "El Sexo Débil" (la obra, se entiende), las zarzuelas "Cadáveres Ambulantes", "Los Reclutas" y nuestra obra cumbre "La Reja" de los Álvarez Quintero. En otra ocasión fue por el sur. Tekax, Tzucacab, Catmis y Peto. Llevamos nuestro decorado, nuestros tramoyistas Eduardo Ancona y Hernán Araujo, nuestro piano y pianista Alicia Echeverría y desde luego que siempre se aprovechaba para dar un mensaje de paz, fraternidad y alegría. Aquella juventud se educaba en la disciplina y la unidad. Estoy seguro que las personas que aquí nombro y las que no nombré por olvido también guardan gratos recuerdos. Seguro que sus hijos o nietos que lean esto van a decirles: ¿Pero, tú mamá, de veras bailabas y actuabas?

progresivamente fácil el acceso a la capital, las personas comenzaron a desplazarse a ella también en busca de distracción, los cuadros culturales locales dejaron de ser tan importantes, y en algunos lugares como la Villa de Tixkokob los edificios que albergaban al teatro se transformaron en cines y luego en comercios[25].

Una modalidad de teatro ausente durante los años 40, que a finales de los 50 comienza a hacerse presente, y conforme transcurre la década posterior se va consolidando en importancia, es el teatro infantil. Cuando José Luís Almeida Puerto[26] era niño, eran poco frecuentes las visitas de compañías teatrales a su lugar natal: Progreso; como era también mínima la presencia en el ámbito de lo popular del teatro infantil en Yucatán. A falta de ello estaba en la vecina ciudad de Mérida la compañía del "Chino" Herrera, que presentaba sus obras en el teatro "Fantasio". La bisabuela de José Luís premiaba las buenas notas de su nieto con visitas al teatro.

> (…) veíamos unos personajes ingenuos, como era Ofelia Zapata "Petrona", los hermanos Herrera… yo regresaba a la casa y me ponía a mover todas las sillas, y empezaba a contarle a mi familia y a representar lo que había yo visto. Después mi misma bisabuela, como maestra que era, me compraba mis guiñoles, y hacía yo mi teatro que iluminaba con los foquitos del arbolito de navidad, y pintaba yo como entendía mis escenografías…[27]

---

[25] Castillo (2002), testimonios de doña "Dolita" Burgos, Edmundo Quijano y Rufino Gómez.

[26] José Luís Almeida es uno de los actores de más consistente trayectoria en Yucatán. Estudió en la Escuela de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes en la Ciudad de México y se desempeñó como actor en esta misma por algún tiempo. Posteriormente, regresó a su estado natal en 1983 y a partir de entonces ha incursionado en gran variedad de géneros dramáticos. Bajo la dirección de los teatristas más importantes del estado, desempeñándose también como maestro de teatro. Los datos relacionados con José Luís Almeida Puerto provienen del archivo personal del actor y de una larga entrevista realizada el 5 de diciembre de 2004.

[27] Recuerdos como el anterior son lugar común. Guadalupe Bello compartía el suyo en el XI encuentro de la AMIT (Asociación Mexicana de Investigación Teatral):

> Recuerdo con verdadero deleite una obra llamada de Kanasín a Pekín, en la que los personajes principales Josíto Ek y Petona Ché, representados por Daniel "El Chino" Herrera y Ofelia Zapata, en algún momento de la obra salían de la escena montados en un palanquín y luego, casi inmediatamente, en el trasfondo de un telón maravillosamente decorado, se percibían a distancia simbolizando el viaje

Justo en el año que naciera José Luís (1948), Daniel "Chino" Herrera había inaugurado el teatro "Yucatán" en el mismo lugar en el que antes tenía instalada una carpa donde se presentaba su "Compañía de Comedias y Revistas", integrada por un elenco con 16 actores entre los que se encontraban sus hermanos, Mario y Fernando, y su sobrino Héctor. Sus tandas fueron un éxito los seis meses que duró esa temporada. Al año siguiente (1949), montó el entremés de Leopoldo Peniche Vallado titulado *En Mérida y en una casa*, y se siguió con otras obras en otra extensa temporada. La compañía del "Chino" Herrera rivalizaba con los profesionales que traían sus espectáculos de amplio repertorio de la Ciudad de México.

Daniel Herrera fue hijo de Héctor Herrera Escalante y Silvia Bates Cámara. Esta pareja tuvo, además de Daniel, otros dos hijos que se dedicaron a construir el Teatro Regional Yucateco, cuyos hijos y nietos continúan haciendo reír con sus obras a los habitantes de la península de Yucatán[28]. Daniel fue muy popular en su época no sólo por su actividad de carpa, sino porque junto con Ofelia Zapata "Petrona" llevó a los personajes yucatecos a la pantalla grande. El género artístico por él consolidado fue muy exitoso y el público era suficiente para repartirse entre los espectáculos que se presentaban en diferentes escenarios. A principios de la década de los 50 el "Chino" trabajaba en el teatro "Fantasio", y sus hermanos Mario y Fernando en el teatro "Plaza".

Algunas de las obras presentadas en 1953 fueron: *Alí Baba y los 40 Henequeneros, El Viudo Alegre, Yo También soy Cultivado, El Niño de Cantón* (sainete relacionado con un secuestro de aquella época), *Buenos Días Don Tomás* (con relación al gobernador Tomás Marentes), *¡Henequén, Divino Tesoro!, De Kanasín a Pekín, Cuando Giran las Veletas, La familia Chulím;* pero ninguna tan exitosa como *El Rosario de Filigrana* que alcanzara en ese año 100 inusuales representaciones[29]. Éste, como algunos otros montajes (*Oro y Sosquil, Hipiles y Rebozos, En Tiempos de don Olegario*) eran producciones ambiciosas, en las que

---

dos muñecos ataviados como ellos... Recuerdo también que al día siguiente en nuestra casa, hermanos y primos aprovechamos los lazos del tendedero de ropa con sábanas agujereadas para tratar de imitar el prodigio de la transformación de Joseíto y Petrona (Bello, 2004).

[28] En diferentes conferencias Hector Herrera Cholo ha narrado la historia de su abuelo y su familia con el humorismo que le caracteriza. Una de ellas consta en el suplemento *Unicornio* del diario *Por Esto!* en fecha 18 de abril de 2004 (ver Salas, 2004).

[29] Peniche y Cervera, 1978.

intervenían amplísimos elencos y precisaban de la coordinación de cantantes, músicos, bailarines y un trabajo escenográfico nada sencillo. Muchas de estas obras estaban musicalizadas por Rubén Darío Herrera y la dramaturgia era de Fernando Mediz Bolio, pero también había textos del propio Daniel Herrera, de Tomás Rosado, Álvaro Moreno, Xavier Batista, Gregorio Magaña y Esteban Rejón[30]. En aquel entonces para José Luís Almeida, como quizá para todos los que la vivieron, *El Rosario de Filigrana* resultó una experiencia inolvidable.

Hasta la década de los 60 Daniel Herrera continuaba tenaz en su tarea como teatrista. Competía en su tipo con sus hermanos que hacían temporadas en el teatro "Variedades" y con su sobrino Héctor que se presentaba en el "Fantasio". Los formatos teatrales comenzaron a diversificarse. Todavía se presentaban tandas, pero cada vez con menor frecuencia, y las compañías de gran repertorio fueron dejando su lugar a las de una sola obra. La actividad teatral en general parecía aletargarse al final de la década de los 60.

Los cuadros culturales tan exitosos en las primeras décadas del siglo XX, fueron dejando lugar a los grupos de teatristas que buscando propuestas novedosas hacían montajes poco convencionales, motivo por el cual fueron llamados "experimentales" y por extensión dieron nombre a grupos locales de aficionados. A final de la década de los 40 había en la ciudad de Mérida un solo grupo que trabajaba de manera constante en teatro de este tipo: la Asociación Artística Yucateca[31]. Treinta años después, cuando la población de Yucatán no alcanzaba a duplicarse[32], Peniche y Cervera (1978) dan cuenta de 16 grupos de este tipo[33] y 13 directores que montaban y presentaban teatro[34].

---

[30] Ver Tuyub (2002).
[31] Bello, 1994.
[32] La población de Yucatán en 1940 era de 418 210 habitantes, y en 1970 de 758 355. (Fuente: www.inegi.gob.mx)
[33] Estos eran: Unidad Artística Universitaria, Grupo de Pequeño Teatro, grupo teatral de Bellas Artes, Laboratorio de Teatro "Crislidos", grupo Teatro Espacio 15, grupo de teatro del Tecnológico de Mérida, grupo Nuevo Teatro, Taller de Teatro de Yucatán, grupo Teatro de Repertorio, grupo teatral del Instituto Tecnológico Regional de Mérida, Compañía Municipal de Teatro, Compañía de Teatro Infantil, Compañía Titular de Teatro del Estado, Teatro Espacio Siglo XXI, Teatro Espacio del Sureste, Foro Preparatoriano.
[34] Carlos Lores, Fernando Muñoz, Luís A Trejo, Armando Videilla, Eric Renato Aguilar, Rubén Martínez, Luís A. Pérez Sabido, Ricardo Bello, Adela Fernández, Pastor Góngora, Francisco Marín, Guadalupe Salinas y Eduardo Arana.

A finales de la década de los 60 José Luís Almeida era ya un joven, y la semilla sembrada por su bisabuela con relación al teatro de los Herrera se había convertido en una vocación, pero Yucatán no era lugar propicio para formar a un profesionista del teatro, y Almeida, como muchos otros, tuvo que buscar su suerte en lugares lejanos. En 1969, con la respectiva disconformidad de los padres que parece ser el canon entre estos teatristas, por cuenta propia, José Luis emigra a la Ciudad de México para estudiar en la Escuela de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes. La tarea no resultó sencilla. A más de intentar dos veces el ingreso, había que conseguir trabajo para mantenerse y poder darse el gusto de estudiar, y luego, ya egresado, había que seguir trabajando para darse el gusto de hacer teatro. En aquel entonces había que nadar contra corriente para formarse profesionalmente en este campo, como lo hiciera José Luís y algunos de sus contemporáneos. A pesar de que el Bellas Artes de Yucatán ya impartía de manera consistente algunos cursos de teatro, estos eran –y siguen siendo- muy básicos. Leopoldo Peniche Vallado comentaba en 1978 que los actores carecían de oportunidades para formarse:

> (…) y el resultado ha sido la caída de la práctica escénica en un confucionismo mental que acaba por afectar a los propios actores, como consecuencia del cual no encuentran el lindero exacto que separa lo artístico, lo profesional de su oficio, de lo escuetamente sociable: la interpretación teatral se convierte en un juego de salón en el que el lucimiento de suntuosos trapos y costosas prendas supedita en el propósito del intérprete, todo posible virtuosismo histriónico o el entusiasmo por un trabajo limpio, de equipo, sin intenciones de lucimiento personal (1978: 188).

Tuvieron que pasar casi 30 años desde entonces para que el Instituto de Cultura del Gobierno del Estado de Yucatán abriera una licenciatura en artes escénicas. Leopoldo Peniche alegaba también la falta de dramaturgos, que se contaban para el periodo que él describe en 31. Sin embargo, y a diferencia de lo que sucede actualmente en este y algunos otros estados de la República Mexicana, el producto de sus plumas era llevado a escena, las composiciones del

propio Leopoldo Peniche Vallado estuvieron en tablas en varias ocasiones y fueron galardonadas[35]. Hoy la mayor parte del trabajo de un dramaturgo nunca llega a escena, en cambio el trabajo fugaz en el escritorio de un teatrista, es hecho con el único fin de ser representado. No obstante, las obras del notable dramaturgo yucateco se han seguido representando desde entonces. El propio José Luís Almeida trabajó junto con Eglé Mendiburu en *La Alcaldesa* dirigidos por Tomás Ceballos en 1984[36], y 10 años después hizo el papel del "Mochete" en la obra *Cuando Somos Héroes*, formando parte del grupo "El Tinglado". Con este montaje de Francisco Marín ganaron la Muestra Regional del Teatro en la ciudad de Oaxaca para concursar posteriormente en el Festival Nacional de Teatro de Monterrey en 1994.

Al leer la recopilación del periodo entre 1944 y 1978 hecha por Peniche y Cervera (1978) queda la impresión de que les toco vivir una época de gran diversidad artística. Dramaturgia americana, francesa, catalana, española, inglesa, alemana, mexicana –particularmente yucateca- e igualmente obras en las que el nombre del autor nunca aparece. En su texto Peniche y Cervera refieren el trabajo de directores a los que califican de excelentes, como Virgilio Mariel que orientaba al grupo "La Casona"; otros tantos directores y grupos con trabajos buenos e "interesantes" (así es calificado por los autores); y pocas veces hay alguno que, a su criterio, merece ser descalificado, como lo fuera la carpa del "Tayita". Hubo teatro para todo público: niños, adultos y hasta teatro de media noche. Teatro censurado, teatro con café y con cena. Comedias, tandas, farsas y demás. Grupos escolares y religiosos. Teatro en un estadio y teatro de cámara. Festivales y concursos escolares, regionales y nacionales.

Un evento importante a señalar en el contexto referido es la inauguración del teatro del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), el 15 de marzo de 1962, único en su época "con aire acondicionado, perfecta acústica, y un sistema de iluminación profesional" (Peniche y Cervera, 1978: 313). El acontecimiento abrió paso en Yucatán a una época de intensa actividad teatral tanto de grupos locales como nacionales. En la segunda mitad del siglo XX el IMSS desempeñó un papel muy importante en la difusión cultural de México porque presentaba

[35] Una compilación de dramaturgia yucateca contemporánea puede leerse en Fernando Muñoz (2004) .
[36] Con la Compañía de Teatro del Estado de Yucatán.

espectáculos de muy buena calidad a los que tenían acceso los sectores populares del país. Hoy día, en el contexto neoliberal se cuestiona tal postura y se comenta que hay que habituar al público a pagar por entrar al teatro, por mi parte he de comentar que si no hubiese habido tales entradas gratuitas para niños, yo hubiera crecido sin socializarme con esa experiencia. Pero el IMSS ha venido haciendo crisis a la par de la nación y rápidamente dejó de ser un pilar del teatro a nivel nacional. En lo que a Mérida se refiere, tomaron su lugar como promotores culturales los gobiernos de la ciudad y del estado, y a la fecha siguen siendo los grandes responsables institucionales de la actividad escénica[37]. Para la década de los 80 ya se había formado la Compañía de Teatro del Estado a cargo de Luís Pérez Sabido y funcionaba el Centro de Educación Artística (CEDART, dependencia del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes) con la posibilidad de hacer estudios a nivel medio superior especializados en arte. El teatrista Enrique Cascante recuerda esa época de la siguiente manera:

> (…) cuando yo llegue a Mérida en los 80 había grupos perfectamente instituidos y cada uno manejaba su propio dinero, sus propias producciones. Estaba el Grupo de Teatro Repertorio, a cargo del licenciado Eric Renato, estaba el grupo de la Universidad, estaba el grupo del maestro Luís Pérez Sabido, en general, y bueno, otros grupos, pero cada uno manejaba su propia iniciativa y con su propio dinero que conseguía donde podía, o bien que cada uno sacaba de su bolsa. Pero es precisamente la seriedad con la que se tomaba el proyecto, lo que hacía que los grupos crecieran en formato, en conocimientos y en aplomo, no sé… Eran grupos muy sólidos y cada vez se preparaban más y más y las obras que presentaban eran cada vez mas audaces, a veces salían bien, a veces salían mal, pero nos atrevíamos a acercarnos al realismo, el arte por el arte del teatro, y poco a poco íbamos subiendo los grupos, hasta que no recuerdo en que año se forma la Compañía de Teatro del Estado por

[37] Referencias adicionales relacionadas con el quehacer escénico de Yucatán en el siglo XX, aunque únicamente en lo que a teatro experimental se refiere, y con un concepto propio del mismo, son el libro de Guadalupe Bello (1994) donde la autora retoma lo dicho por Peniche y Cervera y extiende la investigación hasta 1992, y el de Muñoz (2002) que vuelve a retomar el trabajo de los autores previos y lo extiende siete años más.

> iniciativa del maestro Luís Pérez Sabido. Es la primera vez que el gobierno asume a una compañía de teatro en su haber… Entonces el actor empieza a ganar un poquito de dinero por su trabajo. Se conforma nada mas por 8 actores, luego me invitan a participar a mí y estamos en ella 20 años…
>
> Tiempo después desaparece y vuelve otra vez el esquema de los grupos independientes. Para ese entonces aparece el Instituto de Cultura de Yucatán por iniciativa del maestro Rivero… pero los propósitos del Instituto de Cultura no se dirigen a crear una compañía de teatro sino a promover a los grupos que ya están ahí, a apoyar con cierta cantidad de dinero, o con los teatros, o con la infraestructura que ya está[38].

Como Enrique Cascante, Almeida también formó parte de la Compañía de Teatro del Estado. Después de haber participado en diversas obras con el Instituto Nacional de Bellas Artes, el Instituto Mexicano del Seguro Social, el entonces Canal 13 de la televisión mexicana, la Universidad Nacional Autónoma de México y otros grupos en la Ciudad de México, José Luís Almeida regresa a Yucatán por motivos familiares e inmediatamente se incorpora como maestro del CEDART y comienza a formar parte del medio artístico yucateco. En 1983 el maestro Tomás Ceballos lo invita a integrarse al elenco de *El Rosario de Filigrana*, con la Compañía de Teatro del Estado de Yucatán. Así lo comenta Tomás Ceballos:

> (…) contábamos con tres ballets: uno clásico, uno español y uno de folklore yucateco, y habían tres coreógrafos, entre ellos Víctor Salas y Martín Valle, y habían una orquesta jaranera y un director de orquesta, actores y cantantes. La obra no era un sketch sino que era toda una historia continua, con principio, desarrollo y desenlace, duraba dos horas[39].

La obra se presentó en Mérida con gran éxito y después se trasladó a Michoacán para participar en la Muestra Nacional de Teatro, así lo recuerda Almeida:

---

[38] Entrevista a Enrique Cascante (20-02-2004)
[39] Entrevista realizada por Gilma Tuyub (2002)

Cuando hicimos *El Rosario de Filigrana*, que abrimos la muestra en Morelia, en 1983, que estaba Cárdenas de gobernador, la gente de pié en los aplausos, que ¡Por primera vez había presencia del teatro regional en una muestra!

(…) éramos 65 gentes en escena. En los ensayos los actores ensayaban en el escenario, los bailarines ensayaban en el *foyer,* arriba, y los coros y orquesta en vivo… era eso. Se botó el dinero en esa obra. Llegó el momento en que se tuvo que prescindir de los músicos y trabajar con pista, porque era mucha ya la nómina.

(…) cuando nos fuimos a Morelia eran dos camiones de personal, ¡Dos camiones para llevar a los artistas! Y un camión de mudanza para llevar toda la escenografía. Salía hasta una calesa y un caballo en escena.

(…) en Morelia se consiguió una calesa y un caballo, cuando sale la calesa y vienen los aplausos, el caballo se hizo en el escenario, y eso les digo "no, es que en Yucatán, verdaderamente hasta los caballos son actores, tienen un temple para pararse en el escenario…" el caballo ese era tímido, se soltó del estómago. En ese momento tuvieron que suspender un segundito para cerrar la cortina y echar limpia rápidamente, y volver a retomar donde había quedado la obra.

La estrella de la función era Ofelia Zapata "Petrona", el director de la Orquesta Campechana que acompañaba a los actores fue Antonio Cabrero, la iluminación de Fausto Sánchez, la escenografía de Marcela Zorrilla. Wilberth Herrera también tenía uno de los papeles estelares, y comentaba al respecto:

Esto para mí ha sido una de las cosas más grandes en la vida, porque siendo un niño todavía yo vi *Rosario de Filigrana* con el "Chino" Herrera, luego la vi con Fernando Herrera y después, el haber hecho el papel de Joseíto Ek para mi fue la cosa más grande de la vida: canté, actué, bailé y

tanto así que… decidí que ya no podía seguir haciendo teatro porque ya no podía hacer nada más, fue lo máximo para mí[40].

En nota periodística Alberto Cervera Espejo comentaba respecto de lo confuso de la autoría de la obra, pues en su primera puesta en escena se mencionaba a Daniel "Chino" Herrera como su autor, pero en esta nueva versión se atribuía la autoría a Fernando Mediz Bolio, quien además había firmado un documento cediéndole los derechos de la obra a Ofelia Zapata. No obstante el maestro Ernesto Jiménez Molina decía haber pergeñado los textos y habérselos dado al "Chino" Herrera. Además de dicha aclaratoria, Cervera halaga el trabajo del director Tomás Ceballos y comenta respecto del trabajo de Wilberth, "está ciertamente impecable, gracioso, justo"[41].

Aquel montaje de Tomás Ceballos resultó muy exitoso, como lo han sido otros de este mismo director. Ceballos, como Almeida tuvo que salir de su tierra natal para formarse como teatrista en la Ciudad de México -en la Universidad Nacional Autónoma de México- y después en el Arkansas Art Center. A su regreso a Yucatán ha sido partícipe importante de la historia escénica yucateca, actualmente es director escénico de la compañía de Héctor Herrera "Cholo".

Con la entonces formada Compañía de Teatro del Estado de Yucatán, José Luís Almeida tuvo oportunidad de trabajar en diversidad de dramaturgias. Regionales como *El Rosario de Filigrana* antes citada, y *La Alcaldesa,* de Peniche Vallado; obras clásicas como *El Burgués Gentilhombre,* de Moliere en la que participó también Héctor Herrera "Cholo", que fuera un rotundo éxito de taquilla en sus pocas funciones; teatro de suspenso como *Espera en la Oscuridad,* de Frederick Knott (dirigido en estas tres obras por Tomás Ceballos); vodeviles como *Los tirantes,* de Feydeau (dirigida por Martha Luna); y dramas como *Madre Coraje,* de Bertolt Bretch, montada por el notable teatrista yucateco Rubén Chacón.

Las obras puestas por la compañía resultaron en general muy exitosas. Algunas de ellas eran de amplio elenco, pero ninguna como *El Rosario de*

[40] Palabras de Wilberth Herrera durante el encuentro de teatro regional que sirviera también como homenaje a Héctor Herrera "Cholo", organizado por el Ayuntamiento de Mérida (Auditorio "Silvio Zavala Vallado", 12 de enero de 2004)
[41] Archivo personal de José Luís Almeida.

Filigrana. El Burgués Gentilhombre fue en comparación, una producción de mediana proporción. Contaba con un número importante de participantes: 10 actores en escena, 12 bailarines, tres cantantes, dos compositores, un coreógrafo y un asistente de producción además del propio Tomás Ceballos. La respuesta del público a estas producciones obligó a los productores a ampliar la temporada. El vodevil de Martha Luna tampoco se quedó atrás, consiguió 5 500 espectadores en seis funciones en el teatro "José Peón Contreras"[42].

Nuevamente con Tomás Ceballos y el grupo del CEDART, Almeida participó en *Sueño de una Noche de Verano,* de Shakespeare, en 1988, y bajo la misma dirección como parte del grupo "Espacio Vacío" fue protagonista de otro éxito: "*El Gordo"* de Oscar Liera, obra con la que inauguraron el X Festival de Teatro Wilberto Cantón, organizado por el Instituto de Cultura de Yucatán. Salas y Montalbán comentaban al respecto:

> En los tiempos que corren es muy difícil hacer reír (…) y "Espacio Vacío" lo consiguió ampliamente, al grado tal que hasta el más amargado soltó sus buenas carcajadas y proporcionó generosamente sus aplausos, a grado tal que los actores salieron varias veces a recibir la ovación del público presente, formado en buena parte por alumnos de diferentes escuelas, familiares y el consuetudinario teatrista que siempre anda ávido de pasar un buen rato (*PorEsto!* 22-03-1995).

Con esta obra el grupo hizo gira por varios municipios de Yucatán, lo mismo que hacen con la obra infantil *La Bruja Galáctica* de Héctor Dupuy. Respecto de *El Gordo*, Almeida explicaba:

> Me acuerdo un momento fue en Motul, que vienen dos perros y se echan en el escenario. Estamos actuando y los malditos perros… y un momento en que le hago al perro así como que le voy a patear, y me tira a morder, y la gente se reía a carcajadas.

[42] Archivo personal de Almeida, probablemente *Diario del Sureste*, sin fecha, abril o mayo de 1986.

Almeida también tuvo la oportunidad de trabajar con el grupo "El Tinglado", una exitosa asociación independiente fundada y dirigida por Francisco Marín Manzanero. Esta asociación tenía un espacio propio en una antigua residencia del Paseo de Montejo, con 80 butacas y 20 lugares más en bancas laterales. "El Tinglado" fue fundado en junio de 1988. Su propuesta era muy interesante, pues tanto presentaba en su foro obras abiertas al público -con alguna preferencia por la dramaturgia nacional- como preparaba espectáculos de teatro para ser presentadas en las escuelas con dramaturgia acorde al nivel educativo de los estudiantes. José Luís recuerda el trabajo con "El Tinglado" como "una cosa muy disciplinada". Con ellos presentó *Cuando Somos Héroes,* de Peniche Vallado y *Un tranvía llamado deseo,* de Tennnesse Williams. Este montaje fue calificado por Peniche como "una estupenda producción teatral en todos sus aspectos artísticos, musicales y literarios"[43] y por ella Almeida recibió un reconocimiento del Gobierno del Estado de Yucatán como mejor actor de carácter durante el IX Festival de Teatro Wilberto Cantón.

Otros de los reconocimientos otorgados ese año fueron para Egle Mendiburu, como mejor actriz de carácter por su trabajo en *El Canto de los Grillos*; para Píndaro Pérez Padrón por la escenografía de *La Zapatera Prodigiosa.* El mejor director fue Rubén Chacón Salazar por *Madre Coraje*, y a Madeleine Lizama se le otorgó el premio como mejor actriz por la misma obra.

Almeida es un actor completo. Su manejo corporal le ha permitido participar en espectáculos de teatro-danza. Fue invitado por Eglé López a participar en la obra *Cri-Cri vuelve a cantar* con la Compañía Ballet Teatro de Mérida en esta ciudad y luego hizo una temporada en Cancún. La obra, con libreto de Jaime Rivas y Tomás Ceballos, resultó muy exitosa y Almeida muy adecuado. A ésta le siguieron *El Cascanueces* y luego *El Quijote* también en Cancún. Posteriormente con otra compañía y bajo la dirección de Víctor Salas, y vuelve a participar en *El Quijote,* pero ahora en la ciudad de Mérida. De ahí, siguieron cuatro temporadas más de *El Cascanueces,* y después *La Bayadera.* Con relación a ello, José Luís nos comenta:

[43] *PorEsto!* 6 de junio de 1993.

(…) un trabajo muy bonito, según dicen los críticos, también a mí me gustó mucho, los comentaristas me dedicaron cosas muy buenas…

Mérida y Cancún son ciudades que comparten a sus residentes. Hay importantes movimientos de migración e incluso familias que viven intermitentemente en una y otra ciudad. Los artistas de Mérida frecuentemente presentan sus espectáculos en la ciudad vecina, a veces incluso con mayor éxito. A pesar de ser ésta una ciudad más cosmopolita, la gran cantidad de yucatecos que ahí residen ha orientado el gusto del público al tipo de teatro que se produce en Yucatán.

El teatrista Enrique Cascante es uno de los directores que presenta espectáculos en las dos ciudades. En opinión de Almeida, Cascante es uno de los directores que "rompen los esquemas para hacer teatro". Con él tuvo la oportunidad de interpretar la obra de Oscar Liera, *Las Dulces Compañías,* con la que hicieron una temporada de 10 funciones en Cancún en el "Teatro 8 de Octubre" y en la "Casa de la Cultura" de Cancún. El diario *PorEsto!* de Quintana Roo comentaba al respecto:

Pocas veces en Cancún –o quizá sea esta la primera vez- se reúne un elenco con actores profesionales de reconocido prestigio y trayectoria, que abordan una obra cruda en su tratamiento, terrible en la denuncia y ética en su enseñanza…

(…) hay excelentes actuaciones con un aceptable manejo de dirección escénica (…) con buen número de asistentes que coronó el estreno con una cerrada ovación (22-11-96).

Los teatristas tuvieron buen éxito y a raíz del montaje fueron invitados a presentarla en el teatro meridano "José Peón Contreras", y posteriormente en Morelia, Michoacán. Con Enrique Cascante, Almeida también participó en tres temporadas de *Se Visten Niños Dios,* obra de la autora mexicana contemporánea Norma Román Calvo. Esta obra presenta el conflicto de la infertilidad femenina, pero Cascante le dio un giro al elegir a varones para interpretar papeles

femeninos, así que el conflicto de la imposibilidad de gestar un niño tomó un cariz diferente. Algo semejante había hecho este director algunos años antes en *Las Preciosas Ridículas,* de Moliere.

Almeida también participó con Cascante en el montaje de *La Violenta Visita* del dramaturgo campechano Fernando Sánchez Mayans, y en una transformación escénica de la obra clásica de Shakespeare, *Macbeth.* José Luís describe este montaje de la siguiente manera:

> (…) eran unos grandes andamios… y la corte eran guerrilleros… y las brujas del principio, son mujeres como chamanas allá en un lago, y todos salíamos con ropas militares y ropas de época, y en vez de partir con mi caballo, oías el anuncio del aeropuerto, y agarraba mi portafolio, y mi maleta de rueditas, y todo muy contemporáneo. El tema de Macbeth, la corrupción de Macbeth, la enfermedad de poder de Macbeth estaban a la actualidad de Nueva York, los 'yupis' eran los actores, y entonces metía un 'Lincoln' a escena, yo llegaba en un 'Jeep', pero el príncipe llegaba en un 'Lincoln'… con el chofer bajaba del 'Lincon'…

Macbeth resultó un montaje accidentado e incomprendido, no así *Las Preciosas Ridículas,* Almeida comentaba,

> Los muchachos fascinados, se rieron de *pe* a *pa*. …Mi sobrina era Raúl Niño, y mi hija era Fernando de Regil, los chamacos vieron dos personajes femeninos interpretados por varones y no hicieron el menor comentario, el menor chiste, pero estaba bien dirigida, bien actuada, no fueron dos que salieron a mariconear, fueron dos que salieron a hacer un trabajo…y cantaban en escena, con un piano de cola en escena y el vestuario, y la escenografía y todo.

Almeida también ha trabajado con el grupo dirigido por Nancy Roche Reyes que se llama "La Farándula". Este grupo es uno de los más antiguos y consistentes en Mérida. Algún tiempo contó con un local propio donde

desarrollaba sus actividades, pero no pudo sostenerlo. Su presencia continúa siendo un elemento importante de la actividad escénica yucateca, un ejemplo ha sido la presentación durante varios años de la obra *Cada Quién su Vida*, en la que ha participado también José Luís Almeida. Además Nancy Roche es maestra en Bellas Artes y ha hecho un trabajo sólido con grupos de la tercera edad, que en 2004 presentaron la pastorela más concurrida de la temporada.

A diferencia de otros productores la formación de Nancy no obedece a una escuela, dada la falta de posibilidades, forma parte de aquella generación que se formó a partir de cursos sueltos y su misma práctica, entre los teatristas yucatecos se le conoce a este sector como "la vieja guardia". Así lo describe Cascante:

> (…) es el teatro que descalifican mucho, cuando vienen, los universitarios del arte teatral, porque no sigue los lineamientos profesionales escolarizados, pero todo este espacio expresivo empezó desde los cuarentas del siglo pasado, con una historia que no ha dejado de expresarse, no ha dejado de efectuarse, de generación en generación, se pasan los conocimientos de manera verbal o de manera práctica, de manera que va surgiendo poco a poco donde los grupos se conforman y se atreven y se ponen audaces para poner teatro de carácter universal.
>
> (…) después de estar 20 años en el escenario uno adquiere ya un linaje, con una perspectiva muy definida, donde todos ya hablan el mismo lenguaje… todos entendemos perfectamente lo que estamos hablando, es exactamente lo que se enseña también en las escuelas. Lo que no se madura finalmente en este tipo de teatro son las fundamentaciones filosóficas, donde se requiere que además el teatrero o el teatrista -los bohemios son los teatreros, pero los actores son los teatristas- no encuentran un espacio donde construyan la reflexión filosófica acerca del trabajo que realizan.

Estos teatristas han sido criticados por su formación ecléctica y sus prácticas marginales pero, al margen de las instituciones, con tan sólo el apoyo afectivo y efectivo de familiares y amigos, fueron ellos quienes hicieron posible

que se mantuviera la actividad escénica formal en Yucatán cuando las compañías que visitaban la Península dejaron de hacer sus giras y los cuadros culturales estaban desapareciendo, y de formar a las nuevas generaciones de teatristas.

Otro de los teatristas con los que Almeida ha trabajado es Víctor Belmont, montaron juntos *La Secreta obscenidad de cada día,* del chileno Marco Antonio de la Parra, que presentaran en Mérida, Cancún, Chetumal, Tuxtla Gutiérrez, Morelia y Monterrey. Ha sido en últimas fechas una de las experiencias más satisfactorias para este actor, así que me permito darle la palabra:

> (…) con esta obra casi llegamos a las 85 representaciones. Es una obra muy interesante donde se enfrenta Carlos Marx y Sigmund Freud. Se manejan tres niveles, por momento son dos personajes, por momentos son unos perseguidos políticos, y por momentos son unos exhibicionistas frente a un parque. Nunca se define si están en el parque de un manicomio, si están verdaderamente en una banca de un parque…es una obra muy loca… Fuimos a la muestra regional, y ganamos, y nos mandaron a la muestra nacional. En la muestra nacional nada más tienes derecho a presentarte una vez, pues fue tal el éxito de la obra que vino el comité y dijo ¿Nos pueden dar otra función?… Víctor Belmont la dirigió y la actuó, él hacía el papel de Freud, yo hacía el papel de Marx, y la gente se reía, como no tienes idea. Creo de las mejores obras que he hecho.

La dramaturgia fue producida durante el período dictatorial de Pinochet y es una obra que cuestiona ciertas prácticas sociales, por ello a pesar de su éxito, en Yucatán también fue motivo de censura:

> (…) los muchachos quedaban impactados, y más los estudiantes, nos fuimos a las prepas, a los maestros les encantaba la obra…
>
> (…) cosa curiosa, esta obra nos la prohíben en la Universidad, no dejan que la presentemos en la Universidad, ni dejan que se presente en el "Peón Contreras", que porque era muy fuerte, que el vocabulario, que los planteamientos, que muy subversiva la obra… y nos hemos ido a refugiar a

(el teatro-bar) "Dante", y ahí estábamos en "Dante", que es cuando ganamos nosotros (en Mérida), y nos vamos a Chiapas, ganamos en Chiapas, volvemos, y Jorge Esma (entonces director de Cultura) dice "¿Qué espacio quieren?" Nos miramos así maquiavélicamente y decimos "la Universidad" "queremos que el público universitario vea esta obra". Y le habló al rector y lo autorizaron, tres días nos dieron el teatro, cero publicidad, cero promoción, yo hablando así a las prepas, a los que manejan literatura les digo "mándenos sus alumnos". Una noche 75, y a la tercera noche que estaba lleno el teatro ya había terminado la temporada. Entonces… Ese es el otro problema que tenemos en Yucatán, que no existe realmente el teatro universitario.

En la crítica de los diarios capitalinos[44] para *La Secreta Obscenidad de cada día* se destacaba la respuesta favorable del público, el montaje digno, la diferencia entre la actuación sólida y experta de Almeida y el trabajo de Belmot, más joven y que enfrentaba el reto de actuar y dirigirse simultáneamente. Belmot, del centro de México, después de haber terminado sus estudios en la Escuela de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes y trabajar un tiempo en la Ciudad de México, se trasladó a Cancún a producir un espectáculo turístico y después emigró a Mérida para trabajar en el Museo de Arte Contemporáneo y formar su propio grupo de teatro, dado que el ambiente artístico en la década de los 90 estaba formado por grupos cerrados de difícil acceso[45]. En su asimilación al ambiente artístico meridano ha sabido desarrollar un trabajo artístico consistente montando anualmente alguna obra de su elección y coordinando su tiempo con otras actividades.

Posterior a *La Secreta Obscenidad de Cada Día,* Almeida volvió a ser protagonista de otro éxito importante: *La Controversia de Valladolid,* estrenada en ciudad de Chetumal, y presentada después en los diferentes municipios de Quintana Roo. Esta obra fue seleccionada para presentarse en la Muestra Nacional de Teatro en la ciudad de Tijuana. Almeida ha trabajado también con otros directores como Raúl Cáceres en Banrural con la obra *Petición de Mano,* de

[44] Recopilada por Tomás Ceballos en la sección cultura de *PorEsto!* (13-11-1995)
[45] Entrevista a Víctor Belmont (13-12-05).

Chejov y alguna otra "de esas que borra uno" como *Una flor para tu sueño: Felipe Carrillo Puerto,* de la yucateca Marcela del Río Reyes. También ha participado en recitales poéticos y aún cuando él se considera actor en primera instancia, se ha desempeñado como director en obras montadas en escuelas secundarias o con el Instituto Mexicano del Seguro Social[46], pero fue en la docencia donde encontró su segunda vocación y la manera de asegurar el pan de cada día. Almeida es profesor del bachillerato artístico que depende del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en el que trabaja desde 1983.

En lo que respecta a la actuación, para los teatristas verdaderamente yucatecos el teatro regional representa siempre una tentación, porque forma parte de aquello con lo que se ha crecido, y Almeida no es la excepción. Después de haber hecho *El Rosario de Filigrana* trabajó con la Compañía de Teatro Regional de Héctor Herrera "Cholo" en las obras *Viene Pelón el sexenio, Arriba el sex-seño, Bienvenido Papa Cholo,* y *Compro Yerno de Contado.* Sin embargo la experiencia le resultó difícil, pues el entrenamiento al que se habitúan los actores en el teatro formal es muy diferente de lo que propone el teatro regional:

> El teatro que yo aprendí es un teatro más académico que de repente no tiene que ver con el teatro regional, y me han pasado cosas muy chistosas, porque en teatro regional, siento que no doy una, dicen que un actor debe saber hacer todo, pero ya con mis 33 años de carrera y todo… …porque el teatro (regional) es así, vamos, rápido porque viene la siguiente tanda, y uno por más que quieras, ya tienes un manejo de tu cuerpo, un manejo del escenario que buscas el tres cuartos… yo hago mis monólogos interiores, mis pausas, mis reflexiones, como es normal el teatro.
>
> (Los actores de teatro regional) son gente empírica, es gente pues que no estudió teatro… Entonces tu ves hasta el parado, la manera, el trabajo corporal, las inflexiones, el tono, el ritmo, de una persona que estudió teatro… y la frescura, vamos a decir, o las tablas del que no estudió teatro. Pues eso no se me dio, digo es el colmo, he hecho Tennessee Williams, he

[46] *La Caja Mágica, Diálogo entre animales, Fandango de Muerto, Vine, Vi y Mejor me Fui* y la pastorela *Cruce de Caminos.*

hecho Chejov, he hecho Sófocles, he hecho Moliere, pero no puedo hacer teatro regional, pues ni modos.

Pero Almeida no se quedó conforme con la difícil experiencia, y volvió a incursionar en lo regional esta vez auspiciado por el Instituto de Cultura. Primero dirigido por Rubén Chacón y luego por Raúl Niño, ha trabajado desde 1990 en la fiesta de muertos "*Hanal Pixan*" que se representa en noviembre en la Plaza Grande de Mérida, haciendo el papel del rezador de pueblo:

> (…) que tengo 15 años ininterrumpidos de hacer *Hanal Pixan*, en mi papel de don Adoralio el rezador de pueblo, con mi toallita… y todo empezó porque yo imitaba a una señora que le decíamos "*Chichí*", que había sido la nana de mi mamá y de una tía, y de nosotros. Me gustaba como rezaba, y entonces yo empecé a imitar a la señora en las fiestas en casa de Huay Chacol, en paz descanse, y me volví el rezador oficial.

Por su plasticidad y por la calidad de su trabajo, José Luís Almeida es uno de los artistas que se mantiene constantemente en cartelera, sin embargo los ingresos que esto genera no son suficientes para mantener un hogar. Su segunda vocación, el magisterio, es lo que le permite mantener una vida digna:

> (…) mi casa vive del CEDART, es… lo que me permite hacer los trabajos que yo quiero, el teatro que yo quiero, el que me gusta. No ha sucedido que haga yo… por hambre, hacer cosas que no me gustan…y… pues ahí vamos viviendo, ahí vamos comiendo, y seguiré como maestro hasta que el cuerpo aguante.

Gran parte del quehacer teatral local durante la segunda mitad del siglo XX estuvo subvencionado en gran medida por los propios bolsillos de los teatristas y sus amigos. Cuando se formó la Compañía de Teatro del Estado algunos artistas tuvieron la suerte de contar con una entrada segura, pero eran contados los que estaban en nómina, la mayoría de ellos continuó sorteando las

vicisitudes de la taquilla. Después el Instituto de Cultura comenzó a apoyar proyectos concretos y a cubrir los gastos de los montajes, pero eso tampoco es suficiente para dar de comer a una familia. Los actores regularmente no reciben pago por ensayar una obra, sino por función presentada, y en ocasiones pasan varios meses de ensayo para presentar una obra que sólo dura dos o tres funciones. Como José Luís Almeida, la mayoría de los teatristas no viven del teatro. Las escuelas de arte, las clases de teatro y de otro tipo, han sido lo que ha permitido a gran parte de los actores yucatecos sostener su producción artística. La burocracia es otra posibilidad. Los lugares donde frecuentemente trabajan estos teatristas son el Centro Estatal de Bellas Artes (o Bellas Artes) que depende de la Secretaría de Educación del Gobierno del Estado, el Centro de Educación Artística (CEDART) dependiente del Consejo Nacional para la Cultura y la Artes (Gobierno Federal), y la recién instituida Escuela Superior de Artes de Yucatán, dependencia del Instituto de Cultura del Gobierno del Estado. Algunos teatristas también han encontrado empleo en escuelas particulares.

La actividad escénica es entonces bastante incierta y al parecer, a diferencia de otras actividades, para quienes hacen teatro "formal" en el estado de Yucatán, lo profesional aquí no consiste en el poder vivir consistentemente de las representaciones teatrales, sino en el dedicarse a hacerlo de manera consistente. Lo curioso es que quienes sí han vivido de su quehacer artístico, han sido quienes hacen Teatro Regional Yucateco, aunque su actividad frecuentemente haya sido descalificada como actividad profesional y en cambio haya sido considerada trabajo de aficionados.

Capítulo II

El teatro contemporáneo en intemporales tierras mayas

Según lo expuesto en el capítulo previo, en la última mitad del siglo XX en Yucatán, la actividad escénica manifiesta, aquella que consta en los periódicos y carteleras, aquella que se inserta en un mercado de bienes "culturales", se hace posible gracias a la esforzada tarea de los teatristas quienes a pesar de lo azarosa que puede ser su profesión, se esmeran en que el teatro siga existiendo. Pero lo que no se observa en aquello que se ha escrito sobre la historia del teatro en Yucatán, es aquella actividad que se desarrolla en el ámbito comunitario, cuyo propósito no es el intercambio de bienes económicos y cuyos propósitos son muy diferentes de los artístico-culturales y/o comerciales. En el presente capítulo se contrastan estos tipos de ejercicios para concluir con una reflexión con relación a los ejercicios escénicos que ocurren de manera menos visible en las comunidades de lengua maya.

El estado mexicano considera como parte de sus funciones el ofrecer "cultura" a sus ciudadanos, entendiendo por esto una amplísima gama de propuestas que van desde el entretenimiento callejero hasta la promoción de las artes y la divulgación de la ciencia. Como parte de esta propuesta está la educación en artes, y la producción y promoción de espectáculos escénicos. Por lo que respecta a esto último, hay diferentes políticas a destacar.

Por un lado está el Programa Nacional de Teatro Escolar (PNTE)[47] en el que trabajan de manera consistente un puñado de teatristas presentando obras clásicas adaptadas para estudiantes de educación básica. Este programa no está sujeto a un ejercicio comercial. Tiene un público cautivo que asiste a las funciones como parte de sus actividades escolares. Las obras se presentan de manera gratuita o con un costo menor a lo que cuesta un pasaje de autobús en la

[47] Trabajado de manera conjunta por la Secretaría de Educación Pública y el Instituto de Cultura del Gobierno del Estado de Yucatán.

ciudad de Mérida. El público se conforma generalmente por estudiantes de bachillerato, por ello las funciones son en días y horarios académicos.

Además de tal actividad, la administración pública tiene diferentes políticas para apoyar las actividades culturales. En Mérida coinciden dos administraciones: la municipal (de la ciudad de Mérida) y la estatal (de todo Yucatán). La administración municipal dirige su oferta cultural a dos ámbitos: los ciudadanos y los turistas. La oferta cultural del ayuntamiento de Mérida es muy intensa; prácticamente todos los días de la semana hay eventos culturales a los que turistas y ciudadanos pueden acudir de manera gratuita. La mayoría de ellos se presentan al aire libre y en la zona centro de la ciudad, pero también hay gran actividad en las diferentes colonias, por ejemplo, los miércoles el ayuntamiento ofrece de manera itinerante espectáculos de teatro en distintas zonas de la ciudad. Los espectáculos escénicos más acabados se presentan en el auditorio "Silvio Zavala Vallado" pero de manera poco frecuente, digamos que durante 2004 se presentaron 27 obras de teatro, muchas de las cuales duraron sólo una o dos funciones. Estas generalmente son gratuitas y en pocas ocasiones se presentan obras en las que se cobran cuotas moderadas en aquellos casos en los que el ayuntamiento hace algún convenio con los teatristas prestando sus instalaciones y dejando a los artistas el beneficio de la taquilla.

La administración estatal tiene una política diferente. Además de apoyar al PNTE, ofrece espectáculos de teatro en espacios cerrados a costos moderados (no se puede decir que sean populares cuando representan aproximadamente el 80% del salario de un día por persona). A excepción del apoyo que da al PNTE, la "cultura" que ofrece no es para todo público, pues los únicos espectáculos gratuitos que presenta son las funciones de cine infantil cada domingo. Además de su oferta de teatro a "precios moderados", la administración estatal renta sus espacios al capital privado para eventos escolares y espectáculos de carácter nacional cuyos costos pueden representar más de seis días del salario de un obrero.

A más de las instancias antes descritas, hay espacios escénicos de otras instituciones públicas pero cuya actividad no es tan intensa en lo que se refiere a teatro. Estos son el teatro "Felipe Carrillo Puerto" de la Universidad Autónoma de Yucatán, y el teatro del Instituto Mexicano del Seguro Social.

En un artículo titulado "Mérida y sus teatros"[48], fruto colateral de este trabajo de investigación, se expone en extenso cómo en esta ciudad existen diversas maneras de afrontar el quehacer teatral: por un lado están los dos grandes organizadores públicos de eventos culturales citados en párrafos previos, y por el otro la iniciativa privada (en el anexo I se presentan diversas tablas que describen las obras de teatro realizadas en los diferentes espacios escénicos).

Como se comentaba, los sectores institucionales tienen ideas diferentes de lo que se debe ofrecer a los ciudadanos. La Dirección de Cultura del Ayuntamiento de Mérida, capital del estado de Yucatán, da mayor importancia a los espectáculos públicos, al aire libre, gratuitos y de tipo familiar. Su oferta cultural es intensa y cotidiana, y el carácter regional en esta oferta tiene un papel preponderante dado el interés en complacer al turista y simultáneamente, en presentar motivos de identidad para el yucateco. El municipio funciona como preservador de tradiciones que se representan cíclicamente ante los ojos de los meridanos. Cuando se trata de presentar teatro ofrece sus espacios a los productores locales presentando tanto teatro formal como regional y dando mayor campo a los espectáculos familiares.

El Instituto de Cultura del Gobierno del Estado (ICY), ofrece espectáculos menos masivos y menos populares, tanto por que se presentan en espacios cerrados como por el costo del boleto, en la política del ICY hay que pagar para tener acceso a la cultura, a tal grado que quedan excluidos de ella los sectores desfavorecidos de la sociedad. El teatro que se presenta en este contexto es una muestra muy heterogénea. Hay teatro clásico, formal, regional, infantil, de producciones locales y no locales. Los espacios se ofrecen en uso diferenciado, proponiendo los mejores teatros como el "José Peón Contreras" y el "Teatro Mérida", para el Programa Nacional de Teatro Escolar y los empresarios privados que rentan estos espacios, ya sean quienes traen espectáculos de la Ciudad de México o las escuelas particulares más costosas del estado.

El Instituto de Cultura presenta en el "Teatro Daniel Ayala Pérez" los espectáculos de calidad más popular; sólo ahí se presentan espectáculos regionales e infantiles y cada caso ocupa alrededor de la tercera parte de la programación de dicho teatro. A diferencia del gobierno municipal, la tradición

[48] Castillo (2004).

cultural y el ámbito local parecen menos importantes que los contextos homogenizadores a los que se brindan los escenarios grandes y elegantes[49].

La administración pública nacional deja en manos de los gobiernos estatal y municipal la "oferta" cultural pero, lejos de los escenarios visibles de la ciudad, apoya otro tipo de actividades que quedan al margen de cualquier cartelera y mercado de bienes culturales. Por importante razón, el gobierno federal destina un presupuesto para promover actividades culturales en las comunidades más alejadas. Estas zonas generalmente están integradas por población indígena cuyas actividades son apoyadas por la Dirección de Culturas Populares e Indígenas que forma parte del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes[50]. Esta dirección ha sido promotora importante del teatro en lengua maya, pero páginas adelante nos detendremos a comentar esta modalidad escénica, por ahora comentaremos un poco más sobre el teatro "visible" y los artistas regionales que lo hacen posible.

En lo que respecta a la oferta privada hay dos tipos de espacios para los teatristas meridanos. Uno de ellos son los teatro-bar, restaurantes que prestan a los teatristas sus salones conformes con la ganancia por el consumo que esto genera. En la ciudad de Mérida en 2004, había dos espacios que trabajaban consistentemente es esta modalidad: "La Vía" y "Centro Cultural Dante". En ambos hay un uso diferenciado de los horarios: las mañanas son infantiles y las noches para espectáculos de adultos. Estos espacios son más pequeños que los teatros manejados por la administración pública y necesariamente la relación entre el público y los teatristas es más estrecha y la comunicación más cercana. Los espectáculos que aquí se presentan son entonces más responsivos a lo que su público busca: diversión, y dado que el tipo de comunicación es más estrecho, los contenidos tienden más al ámbito local. Fueron casi nulos los espectáculos de teatro sin comicidad que se presentaron en estos espacios, en cambio, los espectáculos de tipo regional yucateco fueron muy frecuentes. En general la calidad de los espectáculos que aquí se presentan es menor que aquella de los teatros formales.

[49] El ICY maneja también otros espacios escénicos menos activos en lo que a teatro se refiere, que quedan descritos en el anexo I de este trabajo.
[50] www.culturaspopulareseindigenas/dgcpi.html.

Entre los espacios privados que no son restaurantes, destaca que los tres más activos son lugares destinados a presentar Teatro Regional Yucateco, aunque para diferente tipo de público. En 2004 el teatro de nombre "Héctor Herrera" que fuera derruido para 2005, presentó espectáculos de carácter popular[51] dirigidos a un público adulto. En "Teatro Pedrito", propiedad de Wilberth Herrera, se presentaron tanto espectáculos infantiles como espectáculos para adultos. En el teatro "Colón" se presentó Héctor Herrera "Cholo" y ofreció a precios no populares[52], espectáculos para toda la familia.

Respecto al tipo de actividad que se presenta en los diferentes escenarios, omitiendo al teatro infantil que se realiza en ambos tipos de espacios pero es mucho más intenso en la oferta privada, existe una mayor presencia de teatro formal en los espacios públicos, y una mayor presencia de teatro regional en los espacios privados (anexo I).

Ya se comentaba en el capítulo anterior, que la mayoría de los artistas que trabajan en teatro formal encuentra difícil vivir de la mera presentación de sus obras y por ello buscan el sustento en otra parte, siendo las instituciones el espacio más socorrido. Si la actividad escénica difícilmente es capaz de mantener por si misma a sus teatristas, la cuestión de la musicalización o la dramaturgia se vuelve aún más crítica. Los "derechos de autor" no garantizan que los autores vayan a recibir algún dinero por el montaje de sus obras, si acaso, un agradecimiento. Pocos teatristas tienen la suerte de ser contratados por el ICY o por el Departamento de Cultura del ayuntamiento; algunos más eligen la docencia pero también, hay quienes encuentran la manera de vivir netamente de su oficio de teatristas. Esto es lo que sucede con la mayoría de los artífices del Teatro Regional Yucateco.

Aquellos gloriosos tiempos en los que el cine no competía con el teatro y la compañía del "Chino" Herrera podía estrenar diferentes obras en una misma semana, con los expendios pagados para quien escribía, que estaban musicalizadas ex profeso, y se presentaban con orquesta en vivo; aquel tan idealizado Teatro Regional Yucateco no podría existir de la misma manera en circunstancias históricas tan diferentes. La bonanza del Henequén dejó Yucatán

[51] A un costo de entre uno y dos salarios mínimos.
[52] Más de dos salarios mínimos por boleto.

hace muchos años, el entretenimiento global –cine- se instaló como el feroz competidor del entretenimiento local, y hoy los teatristas que sobreviven tienen que ser simultáneamente productores, guionistas, compositores, directores, escenográfos, costureros, actores y promotores de su propio quehacer. Su actividad es una inversión con riesgo: a veces ganan y frecuentemente se endeudan. En este contexto, el que existan personas concretas dedicadas al oficio, dispuestos a invertir su propio capital y trabajo en los montajes, hace posible que el teatro continúe existiendo. En las tablas que se presentan a continuación se puede observar un panorama general de quiénes fueron los responsables de que el teatro siguiera vivo en Yucatán durante 2004 y qué tan activos han sido en esta tarea.

Tabla 1 (capítulo II)

Teatristas que pusieron un solo título en cartelera durante 2004.

TEATRISTAS	TÍTULOS
Francisco Marín	*Los Negros Pájaros del Adiós*
Enrique Cascante	*Se Visten Niños Dios*
Nora Fernández	*Monólogo SUR-realismo*
Silvia Kater	*Lorca: Pasiones en Sol y Sombra*
Pilar Flores	*Mujer de Todos*
Adriana Duch	*La Venganza de las Margaritas*
Juan Carlos Moreno	*Matrimonio y Mortaja (IMSS)*
Hortensia Sánchez	*El ISSTE-existe (IMSS)*
Conchy Roche	*El Más Hermoso Galán*
Saúl Meléndez	*Persecución y Muerte del Dragón*
Albae Producciones	*La Meno…¡¿Qué?!*
Pastor Góngora	*Fantasía Cósmica*
Juan Francisco Gonzalez	*La Fiesta de Cri-Cri*
René Ávila	*Y ya Muertos ¿Qué?*
Andrea Herrera	*Cantando con Andrea*
Compañía de Teatro Yucatán	*Za Za Za Draculá Yacuzá*

Emilio Bueno	*Teclas y Trapos*
Operación Huerec	*Huiros Suicidas*
Narda Acevedo	*De Yucatán a Cuba*
Pepe Palma	*Venteras de Novela*
Arturo Alba	*La Casa de Bernarda Alba (PNTE)*
Red Mujeres de Teatro	*Mujeres Veneno*
Juan de la Rosa	*La Maravillosa Historia del Chiquito Pingüica*
Francisco Solís	*Arlequín, Servidor de dos Amos (PNTE)*
Mario III	*Un Yucateco en Aprietos*

En lo que aquí se presenta no es posible observar la cantidad de representaciones que tuvo cada obra, algunas duraron sólo un día y otras más de 100 representaciones, únicamente se escribe el nombre de los teatristas responsables y sus obras según fueron publicitadas en el *Diario de Yucatán,* la cartelera del Instituto de Cultura "*Divertimento",* y el Programa Mensual de Actividades de la Dirección de Cultura del Ayuntamiento de Mérida (no se incluyen las presentaciones de escuelas y otras organizaciones civiles cuyos datos no aparecieron en diarios u otras formas de publicidad). Son un total de 47 teatristas o grupos responsables y 102 obras de teatro presentadas durante el 2004.

Tabla 2 (capítulo II)

Teatristas que pusieron dos títulos en cartelera durante 2004. Las siglas PNTE corresponden al Programa Nacional de Teatro Escolar.

TEATRISTAS	TÍTULOS
HEC Producciones	*Shereko y su Nohoch Burro* *El Rival más Fuerte*
Gilda Góngora	*Testamento* *El Grito de Dolores*
Calos Medina	*Monólogos de la Vejiga* *Sólo para Niñas y Niños También*

José Ramón Enríquez	*El Astrólogo Fingido (PNTE)* *Tres Tranvías y Ningún Deseo*
Julio Jiménez	*Sangre de Octubre* *Muerto Todito*
Victor Belmont	*Bigamia* *El Ogrito*
Roberto Franco	*La Frida* *El Tocador del Divino Marqués*
Linda Natasha	*Los Piratas y Algo Más* *La Familia Nariguete*
Enrique Albor	*Agente Puñal de Madera* *La Señora ex Presidenta*
Gilma Tuyub	*1, 2, 3, Cuéntamelo Otra Vez* *Teatro para Sordos…y Oyentes También*
Manolo del Río	*Nohoch Brother PIB* *X'la Aventurera*

En la primera tabla puede observarse que durante 2004 hubo 25 teatristas que se desempeñaron como productores en una sola ocasión, no obstante muchos de ellos trabajan regularmente como actores o como productores a diferente escala (por ejemplo, son maestros escolares de teatro) ó como actores con alguna compañía de mayor tamaño. En la segunda tabla se observa que hubo 11 productores que presentaron dos obras en el mismo año.

Tabla 3 (cap.II)

Teatristas que pusieron tres y cuatro obras en cartelera durante 2004.

TEATRISTAS	TÍTULOS
Julio Nava	*Vaselina* *El Mago de Oz* *Show: Con…cierto temor*
Héctor Herrera	*¡Oh… Diosos del Olimpo!* *X'la Drácula* *Re…Apagamos la Luz*
Los Juniors	*Un tranviagra llamado deseo* *Dzul Monti: Cuatro Huiros al Desnudo* *Comediantes de Media Noche*
Ligia Gaviotha	*El Cumpleaños de un grillito* *Auxilio, niñas en apuros* *Los Duendes de Santa Claus*
Nancy Roche	*Añoranzas Mexicanas* *Cada Quién su Vida* *La Revista* *La Moderna Cenicienta*
Wilberth Herrera	*Historias de un Crimen* *La Lelacademia del Hermanote* *El Fantasma del Matadero Viejo* *La Vaca Maravilla y los Osos del Ritmo*

Julio Nava, Héctor Herrera, Los Juniors y Ligia Gaviotha produjeron tres. Nancy Roche y Wilbeth Herrera produjeron cuatro obras que presentaron a cartelera abierta. Raúl Niño y Titeredante presentaron cinco. Patricia Ostos seis, Tito Díaz siete, y Ricardo Adrián Lizama fue el teatrista que más obras produjo y presentó, haciéndose cargo de 12 obras en 2004 en la ciudad de Mérida, a lo que habría que agregar otros tantos montajes que este teatrista presentó en el puerto de Progreso. Cabe señalar que las tablas incluyen solamente el trabajo de los

teatristas locales, pero también se presentaron durante el mismo año una serie de propuestas producidas en el centro del país (el lector puede encontrar tal información en los anexos I y IV de este trabajo).

Tabla 3 (capítulo II)

Teatristas que pusieron en cartelera más de cuatro obras durante 2004.

TEATRISTAS	TÍTULOS	
Raúl Niño	*Dos Mestizas de Cuidado*	*La Entenada del Candidato*
	Salma la Talibana	*La Descuartizadora en Navidad*
	La Nana Diabólica	
Titeredante	*El Semáforo de la Esquina*	*La Familia Nariguete*
	Qué Cuento es Éste	*Carrusel de Títeres*
	El Trujamán de los Títeres	
Patricia Ostos	*¡Cuentan Qué!*	*Los Berrinches de Lucifer*
	El Agujerito de Cuentos	*De Luz y Sombra*
	Cuento de Navidad	*La Feria de Gusy*
Tito Díaz	*El Guiñol de Tito y Tita*	*La Familia Nariguete*
	Machos	*La Pata Comodina*
	La Canuta y Vicente Foz	*Show cómico, político, musical*
	Abajo los Pantalones	
Ricardo Adrián Lizama	*Mis dos angelitos*	*¡Niunka… Melo Dejes!*
	Un Huiro en Egipto	*Noches de Terror*
	O Ella o Yo	*Cada Quién su Iva*
	Monólogos del Pirix	*Melo Bond contra la Mujer Loba*
	Mixubela	*Ba'ax Big Brother*
	Las Viudas	*Quién me Mandó al Diablo*

De los 47 teatristas o grupos que tomaron a su cargo el montaje de dos o más obras durante dicho año, son siete quienes regularmente hacen -o dicen hacer- Teatro Regional Yucateco. En orden de aparición son Hec Producciones, Manolo del Río, Héctor Herrera, Los Juniors, Wilberth Herrera, Raúl Niño y

Ricardo Adrián Lizama. Los espacios donde estos productores regionales presentan sus trabajos son tanto públicos como privados, pero aquellos teatristas que montaron mayor cantidad de obras se mueven principalmente bajo su propio riesgo en escenarios de la iniciativa privada, por ejemplo Ricardo Adrián presentó uno de sus espectáculos con apoyo del Instituto de Cultura y los otros 11 bajo su propio riesgo en diversos escenarios. El teatrista Wilberth Herrera cuenta con un local de su propiedad llamado "Teatro Pedrito", diseñado especialmente para presentar teatro de títeres que es la modalidad que él maneja, pero también presentó alguna función en los patios centrales del edificio de la Universidad Nacional Autónoma de Yucatán, y presenta espectáculos privados en fiestas infantiles (una descripción de los principales teatros activos en la ciudad de Mérida y de las obras ahí presentadas se escribe en el primer anexo de este trabajo). La actividad de los artistas regionales es en general muy diversa.

Manolo del Río y los Juniors son familiares, emparentados también con la familia Herrera. Ellos presentan sus espectáculos en teatro-bar y hacen "show de medio día" en restaurantes que sirven comida regional. Cuando trabajan en teatro-bar presentan obras completas que parodian al teatro formal, con un lenguaje regional y personajes mestizos. Cuando trabajan en restaurantes acompañando la digestión de los presentes hacen monólogos y pequeños sketchs en los que participan sólo dos o tres personajes.

HEC Producciones está integrado por una rama de la familia Herrera cuya cabeza son Mario "Dzereco" y Daniel "Nohoch". Ambos son hijos de Mario III (a su vez hijo de Mario, hermano de Héctor Herrera "Cholo", ambos hijos de Mario Herrera "Sakuja" y nietos de la cabeza de la dinastía: Héctor Herrera Escalante). Junto con su padre y sus hermanas han producido algunas obras de teatro que presentaron en espacios como el teatro "Daniel Ayala Pérez" (ICY) y el "Centro Cultural Carlos Acereto"[53]. La obra que presentaron en 2004 fue una parodia regionalizada de la película infantil de la casa Walt Disney llamada "Shrek". También tuvieron presentaciones dirigidas por Mario III en el "Centro Cultural Dante" que parodiaban series televisivas en combinación con enredos de la política nacional. Mario III también montó un espectáculo regional en el hoy desaparecido teatro "Héctor Herrera". Mario "Dzereco" y Daniel "Nohoch" también

[53] Espacio privado dedicado primordialmente a la presentación de espectáculos de danza.

conducen su propio programa en uno de los canales locales de televisión y trabajan haciendo show de medio día en diversos restaurantes tanto de Yucatán como de los vecinos estados de Campeche y Quintana Roo.

Dzereco y Nohoch son personas muy apreciadas en Yucatán y los estados vecinos pero durante las últimas décadas del siglo XX y los primeros años del XXI, fue Héctor Herrera Álvarez "Cholo" quien más contribuyera a formación de un público para el Teatro Regional Yucateco. El actor nació en la ciudad de Mérida en 1934 e hizo su debut en 1950 presentándose en la obra *La Familia Chulim* acompañado de su padre –Mario- y su tío Daniel. Después de trabajar un tiempo con sus familiares en Yucatán, Héctor hizo teatro de carpa en la ciudad de México y trabajó algunos años colaborando en la producción de las obras del teatrista Manolo Fábregas, para regresar después a su nativa Yucatán[54].

Héctor Herrera "Cholo"[55]

De vuelta en su natal estado, el trabajo de Héctor no se restringió a la ciudad de Mérida, por el contrario, hacia giras frecuentes a los pueblos del estado de Yucatán, y visitas a los vecinos estados de Campeche y Quintana Roo. Si bien Héctor presentó sólo dos obras en 2004, cada una de ellas alcanzó mayor número de presentaciones que cualquier otra producción escénica con excepción del Programa Nacional de Teatro Escolar que –como ya se dijo- está sujeto a una dinámica de mercado muy diferente.

---

[54] Una pequeña y divertida reseña de la vida de este actor se escribe en el suplemento *Unicornio* del diario *Por Esto!* en fecha 18 de abril del 2004.
[55] Fuente: www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/2001/diarios/090701/teatall.html

Además de su notable talento natural para el humor y los juegos del lenguaje, el trabajo de "Cholo" ha sido muy consistente y se convirtió en uno de los elementos socializadores más importantes de la cultura yucateca durante el siglo XX, un lugar común, un referente importante. Manuel Medina, quien trabajara con "Cholo" como técnico de sonido durante varios años, comentaba que en sus tiempos cuando las cosas de la política se ponían difíciles, la gente iba a ver a "Cholo" para conocer su opinión, pero de esto hablaremos en capítulos posteriores.

Con el mismo apellido pero fuera de la familia está Wilberth Herrera. Wilberth trabajó muchos años como profesor de jóvenes preparatorianos, con quienes tenía un taller de teatro, pero encontró su vocación como titiritero intentando competir con la televisión en la preferencia de sus hijos. Su éxito como titiritero, en particular la caracterización de la mestiza "Lela Oxkutzcaba", lo llevó a incursionar en la televisora local. Wilberth escribe obras desde 1960, lo hacía antes de trabajar con sus títeres. La semilla probablemente la sembró su abuelo, Pedro I. Pérez Piña, oriundo de Ticul, quien le daba a mecanografiar sus obras al entonces joven Wilberth. Tiene escritos aproximadamente 500 libretos de televisión y al menos 90 obras de su pluma que han sido montadas en el estado. Su dedicación y la calidad de su trabajo fueron reconocidas con la "Medalla Yucatán". Además de escritor, productor y titiritero, Wilberth también es un excelente actor, y de ello quedó constancia en el capítulo previo. El trabajo de Wilberth en teatro regional es notablemente diferente al de los otros teatristas y no sólo por el uso de títeres, sino por la estructuración de los libretos, el trabajo tras bambalinas y la manera en que se genera la comunicación en escena. Esta diferencia hace que el trabajo de Wilberth merezca ser considerado en un espacio diferente al de este trabajo. De quienes si podemos hablar es de los dos jóvenes productores de Teatro Regional Yucateco.

La presencia de sedimentos mayas en el lenguaje que se usa en el Teatro Regional Yucateco tiene mucho que ver con las propias raíces de quien escribe, y Raúl Niño es el teatrista que con mayor frecuencia acude a vocablos mayas en sus libretos. Raúl es una persona abierta y con muchos deseos de aprender, motivo por el cual se ha mantenido cerca de personas como Enrique Cascante, Tomás Cevallos, y el difunto Rubén Chacón. La influencia de estos directores y la

creatividad y dedicación del propio Raúl se tradujeron en 2004 en cinco montajes presentados en espacios escénicos ex profeso, y la dirección y realización del juego escénico que este teatrista viene presentando anualmente durante los primeros días de diciembre celebrando la fiesta de muertos que en la región maya recibe el nombre de "*Hanal Pixan"*. La calidad de su trabajo llevó a que se seleccionara una de sus obras para darle cierre al Encuentro de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral en el mismo año.

Finalmente está Ricardo Adrián Lizama, el teatrista que por mucho produjo mayor cantidad de obras durante el año citado. Ricardo es hijo de Madeleine Lizama, actriz que por largos años trabajó al lado de Héctor Herrera "Cholo". Ricardo, en consecuencia creció entre artistas, con sus palabras: "Desde que estaba en la panza de mi mama estoy en el teatro". A los 16 años comenzó a trabajar de manera profesional en la compañía de Héctor Herrera y en 1999, a los 25 años ya producía sus propias obras –también escritas por él-. Ricardo junto con su mamá y su compañía trabajaron en la construcción del "Teatro Candita" donde presentaban sus espectáculos, pero el teatro fue derribado por el huracán "Isidoro" en 2002. Después Ricardo estuvo trabajando en el teatro "Héctor Herrera" hasta 2004 en que comenzó a trabajar en diversos escenarios, entre ellos teatro-bar. Ricardo ha coordinado el trabajo de teatro con la conducción de programas radiofónicos y la presentación de espectáculos de medio día en restaurantes. Si bien Ricardo cursó el bachillerato en artes del CEDART y al respecto comenta que la instrucción formal estorba para el trabajo en regional lejos de ayudarlo, pues la improvisación y la facilidad de palabra juegan en él un papel preponderante, pero de esto hablaremos capítulos más adelante.

Estos teatristas, a diferencia de aquellos que trabajan con las organizaciones públicas cuyos montajes pueden ser costeados por las mismas, tienen que lidiar una dura batalla con los entretenimientos globales que acaparan el mercado del consumo cultural: el cine y la televisión. Estas instancias además indican al público respecto del tipo de teatro que debe consumir: las producciones de la Ciudad de México cuyos artistas aparecen en cadena nacional televisiva. Ante este panorama los hábiles teatristas han sabido incorporar a sus quehaceres tradicionales, elementos de ámbitos nacionales e internacionales, globales y vanguardistas. Ejemplo de ello fueron en 2004 la obra *¡Oh…Diosos del*

Olimpo!, que presentó Héctor Herrera "Cholo" en contemporaneidad a las olimpiadas realizadas en Atenas; o la obra *La Lelacademia del Hermanote* presentada por Wilberth Herrera que parodiaba la serie televisiva de moda titulada "La academia"; o ¡*Niunka… Melo dejes!* que ponía en escena una parodia de un recién acontecido chisme televisado a nivel nacional relacionado con una artista de nombre Niurka. Estos teatristas son una suerte de guerrilleros de la batalla entre lo local y lo global, lo tradicional y la vanguardia: son traductores permanentes de estos tipos de discursos para un público que lidia por sí mismo por entender esa realidad que pareciera a veces un collage falto de coherencia.

Los artistas regionales, particularmente la familia Herrera, han sido un grupo muy perseverante en su oficio. Como quedó expuesto en el capítulo previo, los hacedores del Teatro Regional Yucateco frecuentemente han sido mirados con descrédito por quienes dicen saber el "deber ser" del arte teatral y en este sentido su ejercicio podría considerarse una forma de "contracultura". Algunos más que otros han sido descalificados por sus formas licenciosas y han sido motivo de escándalo para los cuidadores de las buenas costumbres (que hoy día parecen ser los periodistas). Pero también son seres muy queridos por un público que los sigue y les da muestras diversas de cariño.

Por su quehacer, son personas que no forman parte de los engranes del sistema productivo de un país en vías de desarrollo, y por lo mismo gozan de una mayor libertad de movimiento pero, al margen de la economía nacional e incluso a pesar de ella, han tenido un papel social y cultural importante en el medio pluricultural con el cual se comunican; y para entender dicha función es preciso entender el fenómeno del teatro como tal, cuestión con la que da inicio el siguiente capítulo, pero antes de proceder volvamos nuevamente a los datos presentados páginas atrás.

Si volvemos a mirar las tablas haciendo otro tipo de acercamiento a la descripción de los teatristas, encontramos entre sus nombres un solo apellido de origen maya como es el caso de Gilma Tuyub. Gilma presentó dos obras durante ese año, una de ellas titulada *Teatro para sordos* que incorporaba de manera somera algunas palabras del lenguaje manual, y la otra titulada *Uno, dos, tres, cuéntamelo otra vez!* Esta última puede calificarse como regional yucateca en consideración al uso del lenguaje de sedimento maya, la presentación de

caracteres mestizos, y la alusión a diversas leyendas regionales. No obstante el carácter regional de esta segunda obra, Gilma no hace teatro maya, ni teatro en lengua maya, ni pertenece a la cultura maya. Ninguna de las obras publicitadas en los diarios y demás medios locales durante 2004 tuvo tal carácter. Lo posiblemente más cercano a la cultura maya, fue aquel espectáculo presentado no en la ciudad de Mérida, sino en el vecino municipio de Ticopo auspiciado por la Secretaría de Turismo que se describe a continuación.

Siete momentos en la vida de los mayas[56]

El pueblo de Ticopo está situado aproximadamente a 21 kilómetros al oriente de Mérida. El acceso a la función implicaba un recorrido de alrededor de media hora que era posible hacer en autobuses contratados por la Secretaría de Turismo de Yucatán para este fin. El espectáculo se ofreció cada sábado durante cerca de dos años con un costo de 120 pesos para el público en general y de manera gratuita para personas de origen maya. En este montaje participaban tanto gentes de la localidad como de poblados cercanos, pues había que juntar el número cercano a los 470 que la autora se había propuesto y cuyas edades oscilaban entre los cuatro y los 93 años. El espectáculo que se llamaba *Siete momentos en la vida de los mayas,* se construía a partir de una serie de cuadros que pretendían mostrar la vida ordinaria y ritual de los mayas con base en 13

[56] Fuente: www.lateinamerika-reisen.biz/mexiko.php

años de investigación –comenta la autora[57]- hecha en diversos lugares de Yucatán. En un primer momento se relataba la vida del pueblo maya en su quehacer diario. Después se bendecía el lugar donde se realizaría el evento y se agradecía el poder hacerlo. Luego el pueblo expresaba, en palabras de la autora[58], "tejo mis sueños en las hamacas y la filigrana floreada del hipil (…) para que se dé bien la siembra del maíz". En el cuarto momento se siembra una ceiba en el centro del escenario y se le hace una ofrenda. A esto sigue la danza de la cabeza de cochino, la jarana, y como séptimo momento la vaquería. El espectáculo termina con una voz que reza "del pueblo maya reciban las bendiciones y el pan, los mayas esto somos y aquí estamos".

Siete momentos en la vida de los mayas[59]

En el escenario al aire libre se distribuían un par de casas mayas, la iglesia, el pozo, el corral. Al comienzo del espectáculo una mujeres que traían de moler su masa de maíz, se sentaban alrededor de un fogón y se ponían a hacer tortillas que ofrecían gratuitamente a los espectadores una vez terminada la función. Había pocas palabras que se gritaban en algunos momentos -uno de ellos fue cuando el borracho aparecía en escena-, pero la música era la que llevaba la voz durante los 70 minutos que duraba la función.

En el discurso de su autora, Maria Alicia Martínez Medrano, el espectáculo representaba una estrategia, como otras, para elevar el respeto por la gente indígena mostrando al mundo quiénes son. Para la Secretaría de Turismo,

[57] www.periodicobuenviaje.com/conocemexico/yucatan/teatroindigena/teatro.html
[58] *Ibidem.*
[59] *Ibidem*

probablemente significaba una estrategia, como otras, para hacer atractiva la visita de los turistas a Yucatán. Para sus intérpretes, según entrevistas realizadas por Tamara Underiner (2004), la sensación de estar siendo usados como "extras" en una producción que les dejó muy poco. Gran cantidad de los participantes de estas funciones estuvo compuesta por niños y jóvenes que no recibieron a cambio sino lo mismo que los turistas, algunas tortillas, aunque de algún modo tuvieron la experiencia de estar en un escenario, aprendieron algunos bailes folklóricos de su tierra, y quizá, si, también mejoraron su autoestima[60].

Este experimento de María Alicia posiciona y enfrenta dos mundos que parecen ser muy distintos: por un lado están los turistas que provienen de orígenes culturales muy diversos y que comparten la curiosidad de encontrarse con "lo maya", que no con los mayas. Acceden al espectáculo en busca de entretenimiento y observan ahí una serie de elementos alienados de su origen ritual, que se presentan a sus ojos como cuadros estéticos carentes de significados. No hay más explicación en escena, no hay más lenguaje pues la diversidad de orígenes en los turistas implica también una diversidad de lenguas que pueden resultar inabordables en un espectáculo íntimo como se propone que sea el teatro. ¿Qué puede entender un turista de lo que significa una ceiba? ¿Por qué se planta una ceiba durante el espectáculo? ¿Por qué se bendice un espacio para dar un espectáculo profano? ¿Es una bendición fingida o real?

La única comunicación posible en tal contexto es vana ¿Qué puede entender un turista de lo que significa ser maya en el siglo XXI? Absolutamente nada por este medio. Pero la comunicación en el sentido inverso no resulta más alentadora, ¿Qué significan los turistas para los mayas? ¿Qué información pueden obtener de ese breve contacto cultural separado por el límite entre público y actores? Sus fiestas como sus personas se ven convertidas en objeto de

[60] Underiner (2004:97) resume la ganancia de los participantes de la siguiente manera:

> This is registered in responses by the participants themselves, who gain a cultural self-respect through the opportunity to perform in theses productions. In some cases, the community dance classes have led young people to begin wearing again their traditional clothes. In a region where U.S. gang-style attire has become increasingly popular for young men, this represents a clearly different strategy for displaying cultural affiliation through dress.

contemplación no por decisión propia, sino por iniciativa de Martínez Medrano y para beneficio de la Secretaría de Turismo del Gobierno de Yucatán: parodiando a la teatrista "eso son los mayas y ahí están". En este contexto resulta ser una autorrepresentación conflictiva, es decir que uno de los significados posibles para el maya es el ser un objeto de curiosidad de los extraños con el que no están en igualdad de condiciones, es decir, ellos difícilmente tendrán la experiencia algún día de ir a ver como los estadounidenses y europeos se representan a sí mismos como objeto para algún turista.

El experimento de María Alicia Martínez no resulta muy diferente de lo que hizo Brasseur de Bourbourg con el *Rabinal Achí* y que quedó expuesto en el prólogo de este trabajo. Para efectos de mostrarle a los extranjeros de manera atractiva la vida de los mayas, había que transformar sus rituales en un bonito espectáculo de teatro. Alicia extrajo una serie de fragmentos estéticos de diversos contextos rituales de los que formaban parte para convertirlos en un espectáculo que fuera medianamente comprensible para turistas nacionales y extranjeros, pero que no es capaz de decirle nada a nadie sobre la identidad de las personas con este origen, identidad que queda folclorizada, simplificada, fetichizada y desvirtuada, para el consumo turístico. No se puede decir de este espectáculo que haya sido un fenómeno propio como lo es el Teatro Regional Yucateco antes citado.

María Alicia es una figura muy controvertida que ya había tenido experiencias semejantes desde los años 70 del siglo pasado en el "Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena". Un ejemplo fue el montaje que la teatrista realizara en 1990, en Sinaloa, presentando una adaptación suya de la obra de Shakespeare *Romeo y Julieta* trasferida a los plantíos de henequén en Yucatán en los años 20. El conflicto se situaba entre dos grupos diferentes de indígenas; unos eran mayas de Yucatán –a los que pertenecía Julieta- y otros eran Mayos del noroeste de México –a los que pertenecía Romeo-. La obra se presentaba en tres lenguas: español, maya y mayo; y el contenido manejaba como elemento unificador entre los dos grupos de indígenas el rencor hacia quien fuera presidente de México a finales del siglo XIX y principios del XX: Porfirio Díaz.

Durante su primera estancia en Yucatán María Alicia realizó 26 montajes con población indígena, y posteriormente consiguió mover los recursos suficientes

para montar obras como *Bodas de Sangre, El evangelio según San Mateo,* y *Las simulaciones de un lagartijo* que llevó a Nueva York y España[61]. El trabajo de esta teatrista fue ampliamente criticado; eran montajes de obras de autores extranjeros con adaptaciones regionales, en los que se presentaban elementos indígenas fuera de los contextos cotidianos y rituales, terminando por ser una imposición de la cultura hegemónica en el cual los indígenas eran usados como motivos de exhibición, y a quienes una vez terminadas las giras, se les devolvía al campo, a la misma pobreza de la que habían salido, mientras que durante los montajes se les había hecho pensar que podían llegar a ser grandes artistas. Se impuso entonces una ruptura en la cotidianeidad de las comunidades y luego, una vez terminado el show, se les abandonó a su suerte[62].

No es novedad. La inserción de la cultura occidental en este tipo de actividades puede rastrearse hasta la época de la colonia. Durante la conquista espiritual de la Nueva España, una de las estrategias comunicativas usadas por los recién llegados fue tomar elementos propios del nuevo mundo para agregarlos a los asuntos de la doctrina. Así fue como el franciscano Pedro de Gante se aplicó en convertir los bailes paganos en representaciones cristianas incorporando en el centro de México la música, los instrumentos musicales, los bailes y algunos coloridos atuendos a los autos sacramentales que ya se acostumbraban en España desde la edad media. Ejemplo de ello es la obra titulada *Juicio Final* representada en 1533 en el centro de México. En esta obra se criticaba la poliandria indígena. Arroniz (1996) opina que atendiendo a la pobreza de recursos en el manejo psicológico de los personajes, casi seguramente fue esta la primera obra escrita en la Nueva España, pues tal obra tiene la forma de un sermón dialogado que ejemplifica lo que puede llegarle a suceder a los pecadores si no se enmiendan.

A un inicio las obras tenían la intención de tener a los nativos americanos como espectadores, pero Arroniz observa que la práctica se convirtió en una suerte de esenificación masiva a la que él llama “ciudad-teatro” y lo ejemplifica

[61] www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/2001/diarios/090701/teatall.html
[62] Underiner (2004) presenta un fragmento de un artículo de Gerardo Albarrán publicado en la revista *Proceso* en febrero de 1996 en el que se expone cómo a la salida de Martínez Medrano del proyecto los participantes se acercan a las autoridades para continuar su trabajo escénico y éstas se burlan de ellos diciéndoles que no son actores sino campesinos y que deben volver al campo.

con el testimonio de Fray Bartolomé de las Casas quien narra cómo concurrieran 800 indios a representar una obra, cada uno con un papel a desempeñar. El escenario se extendía por un amplio territorio, como sucediera en aquella obra escenificada en Tlaxcala que representaba *La conquista de Jerusalén* en donde los indígenas vestían de cruzados y la obra terminaba con el bautizo de los allí vencidos. Cabe señalar que el "bautismo por aspersión" fue una práctica común dada la premura de los clérigos por bautizar de un solo golpe a un número muy grande de nativos americanos.

Arroniz (1996) explica que luego el bautismo por aspersión es proscrito, y este teatro masivo es condenado por la Inquisición. Su ejercicio se retoma a pequeña escala con el nombre nahuatl de *neixcuitilli* que se caracterizó por ser una pequeña representación que completaba los sermones de los domingos. Estas representaciones que en principio fueron propuestas por los franciscanos y los dominicos que tuvieron como blanco entre otros puntos, la península de Yucatán, fueron después retomadas por los jesuitas en el norte de México. Los indígenas eran instruidos en actuación, canto, danza y escenografía. Datos de ello hay sobre todo referidos al estado de Tlaxcala y al centro de México donde al parecer la estrategia del teatro fue exitosa, no así –comenta Arroniz- en Oaxaca, donde los cantores indígenas comenzaron a insertar en sus coros contenidos que pronto fueron condenados por la Inquisición.

Está por demás decir que este teatro de evangelización tenía por objetivo no la preservación de la música y danzas indígenas, sino la imposición de la doctrina cristiana, aún cuando la estrategia tomó elementos autóctonos a fin de facilitar la comunicación y la apropiación de las ideas a imponer por los colonizadores, pero es curioso observar cómo, de manera concurrente, el indígena también fue motivo de representación para los ojos extranjeros. Tan lo fue en el siglo XVI como lo siguió siendo en el siglo XX según se expuso en páginas previas. Un ejemplo es expuesto por Julio Alonso (1992) en el artículo titulado "Un indio mexicano en un auto castellano del siglo XVI".

Alonso comenta que buscando piezas de teatro escolar montadas por los jesuitas en el siglo XVI encontró un breve auto sacramental de Juan Bonifacio titulado *Dança para el Santíssimo Sacramento.* El auto consiste en 300 versos en los que se narra la historia de tres indios recién llegados a Castilla llamados

"Brasil", "Xapón" y "Mexicano". En la obra se describe como estos extraños al llegar a Castilla observan una fiesta de Corpus y la comparan con lo que hay en sus tierras de origen y, mimetizándose con la situación, se ponen a cantar y bailar a la usanza de los castellanos. Los personajes alegóricos del auto sacramental son "Fe" y tres pastores que toman el papel de predicar las ideas de la iglesia. Los castellanos se percatan de la presencia de los recién llegados, se alegran con su venida, y los cuestionan respecto de su presencia, a lo que Brasil responde

Todos tres mui codiciosus
de uer tierras apartadas,
de nuestros dioses quexosus,
por auer sido engañosus,
emos hecho estas jornadas.
Y, uiendo tanto contentu
en los hombres este día,
uínonos al pensamientu
saber la causa y çimientu
desta tan gran alegría» (en Alonso, 1992)

A ello le sigue un acto de catequización y la conversión de los participantes al cristianismo. Observamos entonces, que desde el siglo XVI el teatro era ya un instrumento de penetración ideológica, pero también un lugar para representar a la otredad. Para tratar de comprender a lo nuevo y desconocido que aparecía en el panorama, que en tal caso era el residente de lugares lejanos.

El ejercicio de imposición cultural a través del teatro puede ser observado también en épocas más recientes como lo es el siglo pasado. Como lo fue en los años 20 del siglo XX, cuando José Vasconcelos pretendía incorporar a la población indígena a la cultura occidental mediante las Misiones Culturales[63] y el teatro fue una de las estrategias usadas para ese fin[64]. Uno de los productos tardíos de esta campaña probablemente haya sido el trabajo del profesor e inspector escolar Santiago Pacheco Cruz, quien se dio a la tarea de escribir una

[63] Ver Iturriaga (2004).
[64] Ver Underiner (1998, citado en Cassels, 2004).

serie de obras en lengua maya yucateca con el propósito explícito de "provocar la satisfacción I [sic] risa de las numerosas familias de campesinos" pero también, según fue oportunamente instruido "llevando como argumentos primordiales las campañas; antialcohólica, alfabetizante i [sic] de castellanización mismas que empeñosamente está deseando realizar la Secretaría de educación"[65]. En ese entendido, el motivo propio se identifica como recreativo y el motivo impuesto como educativo, pero nada tenía entonces de propósitos ni estéticos ni culturales.

En los años 70 surge otra estrategia para organizar actividades de teatro en las comunidades indígenas llamada "Teatro CONASUPO[66]" que tenía también el propósito de presentar a los campesinos los programas gubernamentales, sin embargo, aunque la estrategia pretendía dirigir el pensamiento de los involucrados, los hacedores del programa que eran creadores egresados del Instituto Nacional de Bellas Artes transformaron el propósito de informativo en reflexivo cuándo, influidos por el pensamiento de Boal, al terminar la actuación entablaban diálogos abiertos con los campesinos. Posteriormente turnaron las obras y las actividades hacia la reflexión de los asistentes los propios problemas de las comunidades mediante Talleres de "Teatro Campesino", cuestión que echó raíces de especial manera en el estado de Yucatán[67].

En contemporaneidad con lo anterior se creó la Dirección General de Culturas Populares que contribuyó también al desarrollo del teatro comunitario en la región mediante un programa llamado "Arte Escénico Popular". Este programa reclutó a algunos profesores y personas de las comunidades mayas para entrenarlos en la Ciudad de México y luego devolverlos a sus comunidades. Feliciano Sánchez Chan fue uno de ellos; desarrolló un manual de teatro comunitario y actualmente coordina las actividades de teatro que se llevan a cabo como parte del Instituto para el Desarrollo de la Cultura Maya.

Sánchez (1992) define el teatro comunitario como aquel en el que los grupos se expresan a través de textos que reflejan sus propias necesidades, problemática y realidad, ya sean grupos indígenas, campesinos, populares o comunitarios; utilizando aquellos elementos que forman parte de su vida cotidiana e invitando a las demás personas a reflexionar sobre el tema expuesto.

[65] Pacheco (1940).
[66] Comisión Nacional de Insumos Populares.
[67] Ver Flores, citado en Cassels (2004).

Comenta que este teatro normalmente es hablado en lengua materna. Este teatrista cuando se refiere a los proyectos de este tipo que se desarrollan en Yucatán prefiere referirlos como "teatro en lengua maya" y no "teatro maya" ni "teatro regional".

En 1996 Sánchez Pacheco junto con Luisa Góngora Pacheco organizaron un "Encuentro Peninsular de Teatro en Lengua Maya" auspiciado por la Dirección General de Culturas Populares (antes Programa Nacional de Culturas Populares), en el que se convocaron a diversos grupos de teatro de la Península[68]. La investigadora de teatro Tamara Underiner estuvo ahí, como estuvo también en Chiapas, y siguió la pista al Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena intentando resolver la pregunta respecto de lo que significa "teatro maya" o incluso sobre la posibilidad de la existencia tal categoría. Al final de su investigación la autora concluye: "there is no such thing as 'real Mayan theatre'", es decir, no hay tal cosa que pueda llamarse "verdadero teatro maya", así lo explica:

> Finally, among other practitioners in Yucatán, the question, What is Mayan theatre? Is often interpreted as a linguistic one. The result is domestic dramas, and social comedies developed and enacted by, for, about, and in Yucatec communities, and is called *Teatro en lengua maya.*
>
> (…) it is a free-time activity that proceeds according to the inclination and availability of people, resources, and local founding. (2004: 126)

Considerando que estos grupos han sido fomentados en principio por instancias estructurales bien identificadas, como lo fueron en su tiempo las Misiones Culturales, o el Teatro CONASUPO, o la Dirección General de Culturas Populares, e incluso otras instancias como el Instituto Nacional de Educación para Adultos (INEA), y el Instituto Nacional Indigenista (INI); el teatro comunitario ha sido en casi todos los casos un ejercicio impuesto desde instancias occidentales hacia la cultura maya, aunque después las propias comunidades se hayan apropiado de la herramienta como un medio más de comunicación interna,

[68] Cassels (2002) comenta que hubo tales encuentros en 1984, 1987, 1990, 1991, 1992, 1994 y 1996.

pero que está muy lejos de ser un "tradición". De hecho, como se expone a continuación, la actividad escénica en estas comunidades está estrechamente ligada a la disponibilidad o no de presupuestos gubernamentales que la apoyen.

El teatro ha sido usado también por organismos no gubernamentales siguiendo la propuesta de Augusto Boal (que se comentan en el siguiente capítulo) como una herramienta para promover el desarrollo en las comunidades respecto de su propia problemática. Es el caso de los trabajos que entre 1993 y 1995 realizó el grupo de Investigación Educación Popular Autogestiva A.C. en Halachó, Yucatán (López, 2006).

Jennifer Cassels (2004) se dio a la tarea de recopilar información respecto de los grupos que en la Península habían estado llevando a acabo actividades de teatro comunitario, entendido por ello "aquel teatro producido por y para las comunidades mismas", particularmente en el caso de aquellas comunidades cuya lengua materna es el maya yucateco. Con ayuda de Feliciano Sánchez, la autora identificó un total de 106 obras realizadas en comunidades mayas entre 1984 y 2002[69].

Respecto de la puesta en escena hecha por estos grupos, Feliciano Sánchez explicaba a Cassels que la mayor parte de las veces no son grupos de teatro establecidos, sino personas que se juntan ocasionalmente para llevar a cabo el montaje y luego el grupo se vuelve a desintegrar. Le explicaba que las obras mezclan música, baile y canto y usan frecuentemente la burla y la parodia. La autora pone el ejemplo de una obra sin título en la que una señora de humilde origen va todos los días a rezar en la iglesia para que Dios le permita que su primer hijo sea un buen ladrón, el segundo un buen asesino y el tercero un buen limosnero, y cuando el sacerdote la cuestiona al respecto la señora le contesta que su primer hijo quiere ser abogado, el segundo doctor y el tercero sacerdote (entrevista a Gabriel Balam, en Cassel, 2002:90).

Al analizar las obras la autora comenta que difieren de las occidentales no sólo porque generalmente no se escriben, sino porque no siguen la regla estilística de tomar un lugar en un tiempo lineal sin interrupciones -son más bien narrativas presentadas en varias escenas-, frecuentemente no terminan con un final feliz y a menudo no se encapsula el mensaje de la obra en una moraleja

[69] Ver el primer anexo de la obra de Cassels (2002).

sencilla. Imagino que esto tiene relación con que frecuentemente estas obras de carácter comunitario no busca ofrecer una solución sino plantear una reflexión para que entre los participantes –actores y espectadores- encuentren alternativas.

Algunos de los grupos de teatro estudiados por la autora han tenido una notable influencia de los técnicos preparados por la Dirección General de Culturas Populares, y en su minoría hay grupos de teatro organizados a iniciativa de los profesores locales o grupos pertenecientes a la Iglesia. Quizá el caso más lejano de dicho contacto es más lejano también en distancia con respecto de la capital del estado. En Peto hay un profesor de jarana y radioconductor que organiza sus obras con su grupo de jaraneros. El profesor -cuyo nombre no se menciona en el texto de Cassels- compone todas las obras a partir de los acontecimientos recientes vividos en el pueblo donde se va a presentar la función: los escándalos, el trabajo de los funcionarios públicos, etc.; datos que el profesor investiga con algunos días de anticipación. Llegado el día se presentan en escena: los jaraneros bailan, se hacen algunos trucos que parecen de magia y finalmente se presenta la obra.

La autora tuvo mucha dificultad para contactar a las personas que en algún momento se vieron involucrados en estas actividades, pues en contemporaneidad con su trabajo solamente se presentaron tres obras de este tipo en Yucatán, en cambio se observa un número importante de producciones coincidentes con los años en los que se organizaron los encuentros de teatro en lengua maya y el gobierno federal asignó un presupuesto para ello. La autora comenta:

> El teatro comunitario maya yucateco ha experimentado una fuerte declinación en los últimos cinco años. De los alrededor de catorce grupos de teatro comunitario que existían en Yucatán al principio de los noventas, para fines de la misma década sólo actuaban ocasionalmente unos cinco grupos, más o menos unos pocos. Parte de la causa del declive, al parecer, es que la mayoría de los participantes en el teatro comunitario eran adolescentes o jóvenes cuando se integraron a los grupos, y con los años o se casaron (que para la mujer, a menudo significaba que su esposo "ya no

le da permiso" para participar en el teatro) o tenían que trabajar, a menudo lejos de su hogar… (2004:104-105)

La autora también transmite la opinión de los antiguos participantes quienes le comentaron que por la crisis económica del campo las autoridades ya no pueden apoyar económicamente los proyectos y que sus principales organizadores se han dedicado ya a otras actividades. Ante esta perspectiva la autora se pregunta si el teatro comunitario maya podrá sobrevivir.

El panorama parece claro. La actividad teatral entre las comunidades mayas no ha sido un ejercicio propio ni arraigado a su cultura. Esta muy lejos de estar sujeto a la misma dinámica de sus fiestas y demás ritos que se han llevado a cabo año con año a lo largo de un tiempo que ya ni la misma comunidad recuerda.

A diferencia del teatro las actividades rituales se siguen llevando a cabo aunque los jóvenes crezcan y tengan obligaciones económicas para con sus nuevas familias, o aunque la situación económica esté en crisis y el comisariado ejidal ya no apoye las actividades, o aunque no haya presupuesto gubernamental para apoyar los encuentros de teatro en lengua maya.

El teatro entre las comunidades mayas ha sido un ejercicio impuesto desde el mundo occidental, con fines específicos y en la mayoría de los casos como parte de programas gubernamentales, por lo mismo su dinámica ha estado sujeta a los programas de estado. En algunos casos, algunos individuos de la comunidad se han apropiado del teatro como una herramienta útil para favorecer la comunicación y la reflexión en sus propias comunidades, y en tales casos, por temporadas, se han logrado frutos valiosos en su tiempo y en su momento. Pero en aras de lo expuesto es sensato proponer que estos frutos son vistos de manera diferente por las instancias de gobierno que los apoyan y por las comunidades mismas.

Para la visión romántica occidental que considera al teatro como una de las "bellas artes" esas obras deben preservarse del paso del tiempo, así que -no por iniciativa de las comunidades, sino de la estructura gubernamental (digamos la Dirección de Culturas Populares, el Instituto Nacional Indigenista y el Instituto

para el Desarrollo de la Cultura Maya)- se editan y guardan como se hace con otros documentos. Las comunidades mayas posiblemente tengan menos interés en atesorar y más interés en comunicarse y reflexionar sobre sus problemas vigentes, pues para ello las obras son pensadas para vivenciarse, no para escribirse ni para preservarse y por lo mismo, son un bien perecedero. Pensemos en el maestro de Peto que se desplaza a las comunidades 10 días antes de presentar su función para saber las novedades que hay en los pueblos y partir de ahí para componer su obra, ¿qué beneficio le representaría escribir una obra que nunca va a volver a presentar igual? El ejercicio teatral de estos mayas no tiene nada que ver con el carácter ególatra y el afán protagónico y trascendental de los dramaturgos occidentales que gustan de rendirse culto a sí mismos.

El teatro, concluyo, no parece ser una actividad que haya formado o forme parte del bagaje cultural de las comunidades mayas, y por lo mismo su incorporación y su ejercicio han resultado torpes, difíciles, poco fluidos. Su devenir se ha visto sujeto a políticas gubernamentales, y su cristalización en textos se ha hecho no para el uso de los mismas comunidades, sino como para preservar algo que a la mirada del otro occidental pareciera ser relevante. El teatro es un fenómeno de poco interés en general para la mayoría de las comunidades mayas, sobre todo si se le compara con sus ritos: sus fiestas patronales, sus ceremonias de muertos, sus bodas y demás momentos de comunión. Estos son ritos que se repiten cíclicamente desde tiempo inmemorial y su preservación no depende de su conversión en material de biblioteca. Se sigue de lo expuesto en páginas previas que el teatro entre las comunidades mayas, en el mejor de los casos, queda como un fenómeno marginal cuyo origen fue el contacto con la cultura dominante; y en el peor de los casos aparece como un intento occidental de convertir la vida ritual de los mayas en un espectáculo para los ojos occidentales. Así sucedió con los antiguos ritos de sacrificio descritos en el prólogo, y así sucedió también con los *Siete momentos en la vida de los mayas*.

Capítulo III

Del teatro dramático al "género ínfimo" yucateco

La gente de teatro suele ser reflexiva, constantemente se pregunta a sí misma sobre su quehacer, y en esta búsqueda se ha inventado un nombre. "Teatrista" es el genérico con que los hacedores del teatro se identifican a sí mismos, sean estos directores, actores, guionistas, dramaturgos y/o demás. Moliere y Shakespeare por ejemplo, no solamente escribían, también actuaban y se encargaban de producir y dirigir sus propias obras, en su tiempo eran más teatristas que dramaturgos, pero la historia del teatro se ha escrito a partir de la literatura; poca información histórica ha quedado del fenómeno vivo, y es con base en la literatura que se han construido una serie de clasificaciones teóricas que se ofrecen bajo el nombre de crítica literaria[70] y que hacen referencia al desarrollo de la literatura –drama incluido- en el mundo occidental.

El liberalismo supone que hay tal cosa como una naturaleza humana, que intenta ser descubierta por la literatura y las artes. En este sentido se entiende que el arte tiende a ser universal y no necesita de contextos específicos para ser comprendido pues tiene un significado por si mismo que puede encontrarse en las inquietudes, emociones, pasiones, etcétera, recurrentes en la historia de la humanidad. Asume que el propósito de las artes es enriquecer la vida y propagar valores universales, no de manera dogmática, sino porque conduce a la reflexión. Este liberalismo, a la manera del pensamiento renacentista, pone a lo humano en el centro de la reflexión y a partir de ahí explica los significados que le son inherentes. La mayoría de los hacedores de teatro yucatecos pueden incluirse en esta tendencia, lo que (según se expuso en capítulo previo) Enrique Cascante llama "la vieja escuela" basa su trabajo en esta búsqueda interna de la esencia humana.

[70] Una explicación sencilla de las distintas corrientes críticas en la literatura inglesa se encuentra en el libro de Peter Barry (2002).

Dentro del liberalismo y en lo que a escuelas de teatro se refiere hay dos maestros muy importantes para el mundo occidental: Stanislavski y Grotowski[71]. Las propuestas de estos teatristas han sido tan importantes que extendieron su influencia a otras disciplinas, como la psicología que con propósitos diferentes ha hecho uso de las técnicas dramáticas de estos autores. En particular estos maestros han sido pilares en la formación de los teatristas mexicanos, entre ellos los yucatecos, incluso en aquellos que aún sin la formación de un currículo escolar, han participado en talleres que practican ejercicios derivados de dichas propuestas.

Constantin Sergeevich Stanislavski Alekseev (1863-1938) centraba su trabajo con los intérpretes de teatro en el conocimiento de sus propias personas.[72] Era ésta la manera en que los actores podrían canalizar libre, consciente y creativamente sus emociones sobre la escena y crear a partir de ahí nuevas realidades. En palabras del teatrista Julio Jiménez, "identificar un sentimento en un contexto personal y a partir de ahí empezar a evocar; retrabajar el sentimieno y corporalizarlo para ponerlo en escena"[73].

Jerzy Grotowski (1933-1999) también centró su trabajo en la búsqueda interna del actor. Sus actores debían mostrarse tal y como son ante sí mismos y ante los demás para deshacerse de los obstáculos que limitan la expresión y posibilitar el encuentro con los espectadores, quienes a su vez debían ser capaces de aceptar este reto. Más que un arte, Grotowski miraba al teatro como un vehículo para el desarrollo individual, y en su búsqueda terminó por reducir el fenómeno escénico a eventos privados que eran una suerte de experimentación y búsqueda para los participantes. Este autor junto con Peter Brook y Eugenio Barba es considerado uno de los pilares de lo que han dado en llamar "teatro antropológico". De estos dos últimos hablaremos en otro apartado.

---

[71] La información respecto de los artistas aquí expuesta está extraída de Prieto y Muñoz (1992), de Toro (1999) y Banhan (1995). Los primeros dos textos contienen excelentes explicaciones de lo que ha sido el pensamiento de los grandes teatristas del siglo XX. En ambos textos puede observarse como durante dicho periodo los artistas comenzaron a buscar modelos no occidentales para comprender mejor el fenómeno del teatro y desarrollar su trabajo, poniendo énfasis más en la interpretación que en los textos. Prieto y Muñoz los llaman "restauradores de la comunicación teatral". Datos generales de algunos de los teatristas también se encuentran en la página: www.theatrelinks.com.

[72] De Toro (1999) considera que Stanislavski es quien creó las bases para una nueva epistemología del actor en el mundo occidental.

[73] Entrevista (11-11-2003).

En un ámbito diferente, otras escuelas de teatro dan prioridad a la forma por encima de lo humano. Vsevolod Emilievich Meyerhold (1874-1940) considerado como el genio de los directores teatrales soviéticos, buscaba un dominio de la plástica en el actor, independientemente de su búsqueda interior. Para él, la plástica debe ser la herramienta mediante la cual el público ponga en marcha su imaginación durante la representación. Edward Henry Gordon Craig (1872-1966) proponía que el actor debía dominar su cuerpo y emociones y convertirse en algo así como una "supermarioneta". En su objetivo de dominar al cuerpo, la propuesta de Craig implicaba una severa disciplina. Para estos autores el lenguaje debía partir de la forma, lo importante entonces era la búsqueda de esos signos que los espectadores podrían traducir ante el fenómeno escénico.

Esta prioridad por la forma y la búsqueda por la identificación de signos, tiene su correspondiente en el estructuralismo francés del siglo XX. A través de estudios un tanto más formales, los estructuralistas y los post-estructuralistas[74] hacen una suerte de clasificaciones para describir narrativas que permitan su ubicación en estructuras de mayor tamaño (por ejemplo, en géneros literarios) y su configuración al interior (por ejemplo, relaciones entre signos). En esta idea, el lenguaje no sólo está para representar al mundo que designa, sino que le da forma, lo moldea, lo estructura. En esta línea los trabajos de Roger Bartra fueron muy influyentes entre los investigadores en teatro. Los post-estructuralistas van al extremo de afirmar que no hay mundo real más allá del lenguaje. Si el estructuralismo describe las relaciones entre los elementos del texto, el post-estructuralismo se da la tarea de "deconstruir" el texto buscando sus características no superficiales. Jaques Derrida[75] desarrolla esta propuesta teórico-metolodógica. El estructuralismo encontró un fértil campo de trabajo en la lingüística; tal fue su impacto y su promesa que fue fácilmente adoptado por otras disciplinas. El fenómeno escénico, como una forma de lenguaje encontró en ello una posibilidad, y los investigadores en teatro iniciaron ahí su búsqueda.

---

[74] Peter Barry (2002) comenta que en cuanto a crítica literaria y para efectos prácticos la diferencia entre estructuralistas y post-estructuralistas es que los segundos son más radicales que los primeros (aunque desde luego comenta también diferencias puntuales que en el presente trabajo no se van a señalar).

[75] en su libro *Of Grammatology.*

Quizá el producto cimero de este tipo de búsqueda fue un seminario organizado por André Helbó luego plasmados en un libro[76]. En estos trabajos[77] y algunos más recientes como los de Erika Fischer-Lichte (1999) y Ana Goutman (2003), pueden leerse palabras como señal, síntoma, índice, símbolo, etcétera, a las que se le otorgan significados diversos y a final de cuentas han resultado poco útiles para la interpretación del espectáculo. Finalmente, la lingüística estructural francesa y sus sucesores resultaron poco productivos en la descripción de los fenómenos escénicos. Domingo Adame (2004) comenta que los "signos teatrales" tienen un comportamiento diferente, a cualquier otro signo:

> Los signos teatrales actúan como signos de signos, tienen capacidad de movilidad: la decoración puede ser sustituida por palabras, los accesorios por gestos, los gestos por ruidos, etc. Por último son polifuncionales, o sea que adoptan diferentes funciones semióticas y se transforman en otro: una silla no sólo se puede utilizar con el significado de silla, sino también con el de una montaña, una escalera, o una espada. La silla adopta los significados que la actividad del actor le confiere. (Adame, 2004:24)

En algún intento de abordar la problemática en cuestión Umberto Eco (1975) concluía que la contribución de la semántica al teatro es mínima, pues el teatro descubre sus propios principios gracias a su natural y espontánea inventiva; no necesita de ella. De Toro (1999) comenta al respecto que el modelo lingüístico rápidamente demostró no obtener los resultados deseados[78]; desde el libro editado por Helbó se progresó poco. Plantea como brechas a trabajar a la neurología y biología teatral, el estudio de la percepción desde la óptica del espectador, la puesta en escena y el manejo del espacio; y la historia del teatro como diferente a la historia de la dramaturgia. Como resultado de sus 20 años de investigación, entre otras cuestiones propone que el texto dramático sea estudiado: a) en relación con otros textos no necesariamente dramáticos (nivel

[76] *Semiología de la representación. Teatro, televisión, comic* (1978).
[77] entre los que destacan el de Pavel Campeanu y el propio Helbó.
[78] Cuando esta investigación era apenas un proyecto, uno de los objetivos planteados tenía que ver con un análisis semiótico del lenguaje empleado en el fenómeno regional, objetivo que fue descartado por no encontrar una perspectiva teórica que permitiera abordar este fenómeno de una manera adecuada.

intertextual), b) en relación con la ideología presente en la lengua, códigos de comportamiento, convenciones sociales, cánones estéticos y axiología (ideotexto), c) en relación con las instituciones como ideología dominante con sus necesidades de legitimación, y las condiciones para la producción y evaluación de textos (texto exterior).

La propuesta de este investigador deja la semiótica estructural y se mueve a la postmodernidad, que a diferencia del estructuralismo y sus derivados que encuentran sus bases en las disciplinas científicas, comienza por ser una manifestación estética. El cambio de paradigma es señalado por una modificación en los sistemas de valores: la modernidad por el "homocentrismo" la postmodernidad por su descentración y por la construcción de un mundo virtual por encima de lo concreto y la consecuente modificación del sentido de la realidad. François Lyotard expone esta perspectiva en *La condición postmoderna* (1998). Los artistas que producen obras postmodernas no intentan descubrir la esencia humana, sino experimentar las relaciones entre elementos con base en un tema, a la manera en que algunos teatristas producen sus performances. Basándose en un diferente nivel de realidad, quienes analizan las producciones posmodernas descubren temas, tendencias y actitudes, analizando relaciones intertextuales. La búsqueda de un significado único o esencial en este tipo de trabajos resulta intrascendente[79]. Pocos teatristas en Yucatán eligen el esquema postmoderno para armar sus espectáculos, generalmente se hace en contextos como muestras y concursos de teatro; probablemente sea porque es escaso el publico que se place en los espectáculos de este tipo, generalmente son artistas, no cualquier persona, quienes disfrutan de ello; pues para el pensamiento común, este tipo de teatro genera una extraña sensación de confusión y vacío.

Además del liberalismo escénico, es más frecuente encontrar entre los montajes yucatecos las herencias del materialismo dialéctico. Esta corriente, como el estructuralismo, comienza por ser una propuesta teórica para dirigirse luego a la reflexión sobre el arte. Es aquella que parte del materialismo histórico y termina por derivarse en historicismo. Los trabajos en esta línea, siguiendo el pensamiento de Marx, Hegel, Althusser, Gramsci, identifican una diferencia entre

[79] Adame (2004) explica este tipo de trabajos a través de un ejemplo; *La Noche de Hernán Cortés* de Vicente Leñero.

el sentido explícito de las obras, y un fundamento encubierto que se relaciona con la ideología implícita en el texto. Consideran que el origen social del autor de alguna manera se filtra en el texto y reproduce la ideología de la clase a la que pertenece. Esta propuesta explica la naturaleza de las producciones escénicas y literarias en términos del periodo histórico en el que fueron producidas.

En esta línea produjeron sus trabajos Erwin Friedrich Max Piscator (1893-1966) y Bertolt Brecht (1898-1956), quienes veían en el teatro un vehículo de crítica. Piscator fundó el Teatro Proletario de Berlín. Conscientemente producía obras estéticamente imperfectas para mostrar que las pretensiones artísticas debían quedar subordinadas a los propósitos revolucionarios. Brecht, simpatizante del materialismo dialéctico, no pretendía que en sus espectáculos el público viviera o sintiera algo sino que, con base en las contradicciones presentes en sus obras, tomara decisiones basado en una conciencia de lo acontecido en el escenario. Los trabajos de Brecht tuvieron particular impacto en la dramaturgia latinoamericana, pero aún mayor impacto ha tenido la constante labor del brasileño Augusto Boal (n. 1931) que ha llevado la propuesta de Brecht y Piscator, un paso más allá de la reflexión.

Boal quien más que un teatrista ha sido un activista del teatro en diferentes países latinoamericanos, propone un teatro comprometido políticamente que provoque una actitud crítica en el espectador. Para él la acción teatral es completa cuando el espectador deja de serlo, cuando el espectáculo es capaz de perturbar su conciencia de tal modo que ejerza una acción transformadora sobre su opresiva realidad. Más que por el intérprete, se interesa por la acción político-social de la colectividad que participa en el teatro. Como en el teatro de Brecht y Piscator, la plástica queda relegada al propósito, "no hay lugar para refinamientos cuando se representa encima de camiones" (Boal, 1978a: 27). Este teatro es relevante por su acción, no por su estética.

El concepto de popular como muchos otros en ciencias sociales, es maleable según quien lo utiliza, y en lo que a teatro respecta resulta igual. Domingo Piaga (1978) señala que también tenían visos de popular las representaciones que satisfacían gustos y apetitos de las masas romanas donde la violencia, la sangre y el sexo reales eran lo que llamaba a las grandes multitudes, o, en el otro polo, el teatro de evangelización del medioevo y posterior.

Comenta que actualmente en los países europeos cuando se habla de teatro popular se piensa en amplias salas, grandes autores, precios bajos. Pero lo que se conoce como teatro popular en América Latina refiere a trabajos como los de Boal, o como el "Teatro Campesino" chicano de California[80], o las experiencias de teatro popular en México[81]. Estos tipos de teatro tienen en común el carácter político de las obras que pretenden conseguir entre los participantes reflexión, solidaridad y acción.

Domingo Adame (2004) considera que hay una multiplicidad de formas teatrales que pueden considerarse con una tendencia popular[82], y entre ellas se agrupa el teatro educativo (en el que destaca la labor de los maestros rurales, el teatro campesino que fuera apoyado por la UNESCO, y el organizado por el Instituto Nacional para la Educación de los Adultos [INEA]), el teatro folklórico en el que se presentan elementos culturales de grupos minoritarios, el teatro para el pueblo que es fruto de políticas institucionales para fortalecer una determinada identidad cultural, el teatro de títeres e infantil, y el llamado Nuevo Teatro Popular.

En lo que respecta a este último en su libro *El nuevo teatro popular en México*, Donald Frischmann (1990) describe el trabajo de diversos grupos de teatristas algunos de ellos auspiciados por instituciones públicas, como la entonces Compañía Nacional de Subsistencias Populares (CONASUPO), y la Dirección de Culturas Populares de la Secretaría de Educación Pública; y algunos otros que se movían con mayor independencia como el Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA), y el Nuevo Teatro Popular. Frischman concluye que los teatristas pertenecientes a estos grupos compartían una misma visión del mundo, criticaban ciertas realidades que el pueblo mexicano había vivido, e intentaban promover un cambio a través de la creación de una conciencia crítica. Las prácticas de estos grupos, caben en el concepto de

[80] Ver Nicolás Kanellos (1978).
[81] Ver José Monleón (1978). El autor presenta un interesante contraste en lo que sucede en Puerto Rico donde el teatro se presenta como una forma de resistencia a la dominación norteamericana.
[82] La propuesta de Adame continúa teniendo un amplio margen de ambigüedad pues trata por separado la categoría de teatro "indio" y comunitario, que otros autores como Frischman consideran dentro del teatro popular, y que bien podrían considerarse como teatro folklórico o parte del Nuevo Teatro Popular.

teatro popular propuesto por Boal, y en la filosofía materialista diseminada por Brecht[83].

Conviene señalar también una diferencia entre esta forma de teatro popular y teatro folclórico. Según Paulo de Carvalho-Neto (1978), el teatro folclórico se caracteriza, por ser anónimo, transmitirse espontáneamente, y por ser antiguo. Es un teatro de raíces profundas que responde a necesidades propiamente humanas y por lo mismo puede encontrarse en cualquier cultura, y en tal entendimiento no puede ser caracterizado como único, original o característico. Es además un género que se desarrolla dentro de otro género, las fiestas.

Los tipos de teatro como los anteriores que no ponen la estética o el arte en primer plano son frecuentemente mirados con descrédito por los llamados sectores cultos de la sociedad. Difieren de lo que Pavice (1990) llama teatro dramático, que se caracteriza por presentar un drama desde la perspectiva de la clase dominante, que tiene como soporte un texto estructurado a la manera que propone Aristóteles[84] y que ha sido la forma canónica del teatro occidental a partir del siglo XIX. Esto se corresponde con lo que algunos teatristas yucatecos llaman teatro formal. Para el caso de nuestro país, Domingo Adame incluye dentro de las producciones que contienden con la dramaturgia tradicional, al teatro de experimentación escénica e investigación, al teatro indio y comunitario[85], y al teatro de revista y carpa. Este último es el que presenta mayor interés a la presente investigación, dado que es de él que recibe una gran

[83] Aunque cabe señalar que Boal procura dejar claro en sus textos que hay diferencias importantes entre su propuesta y la de Brecht, pues en tanto Brecht se queda en la conciencia, Boal se extiende hasta la acción.

[84] Un drama comienza siendo una forma de imitación o representación que constituye un instinto natural del hombre. La tragedia es la representación no de los hombres, sino de las acciones de la vida, de la felicidad e infelicidad, revela las elecciones personales, la clase de cosas que una persona elige o rechaza cuando eso no es obvio. El pensamiento se expresa en lo que ellos dicen, el diálogo es entonces parte fundamental, en la habilidad de decir lo que es posible y apropiado en una circunstancia dada. Está relacionado con el arte de la política y la retórica (Aristóteles, 1946).

[85] Adame toma un criterio de carácter histórico para diferenciar el teatro de orientación popular del teatro que él llama "indio y comunitario". Señala que en México el primero fue promovido por los gobiernos "revolucionarios", mientras el segundo mantiene raíces prehispánicas. Al respecto, coincido con Frischman, podrían considerarse dentro de la categoría de teatro popular, pues la mayor parte del trabajo comunitario, campesino, con raíces prehispánicas, etcétera, ha sido promovido por agentes externos a las comunidades y en la mayoría de los casos con presupuestos institucionales, pero esta discusión no se desarrolla en este trabajo.

influencia el llamado Teatro Regional Yucateco, así que nos detendremos a revisar esta modalidad de teatro que escapa a las grandes justificaciones filosóficas y que por su carácter improvisado y su cualidad comercial dio en llamarse desde "género chico" hasta "género ínfimo", que además resulta ser en nuestro país un fenómeno social muy interesante.

Una vez terminadas las continuas contiendas en el México Independiente, cuando en el siglo XIX el Porfiriato da cierta estabilidad política a la Nación, comienzan a desarrollarse algunas expresiones artísticas que en principio estaban orientadas hacia los estratos sociales superiores (en dinero) y, como fue característico de la época, imitaban las formas europeas. A un inicio, las zarzuelas, sainetes, operetas, el llamado "género chico español" fue fácilmente aplaudido por el público. Durante 1880 se introdujo en México una nueva manera de producir teatro que en España se conocía como "teatro por secciones" o "teatro por horas" y en México fue conocido como "tandas" (Bryan, 1992). Esta era una forma más redituable que vender una obra larga de dos o tres horas, y consistía en ofrecer la presentación de piezas pequeñas que duraban aproximadamente una hora. Esto abarató el costo de las entradas, condujo a la masificación y comercialización del teatro, y a que recibiera el nombre de "género ínfimo".

Las tandas comenzaron como un espectáculo popular montado en teatros provisionales –jacalones y carpas- que presentaban teatro frívolo en tandas que desde las cuatro de la tarde hasta las 11 de la noche, iban subiendo de tono hasta llegar al escándalo[86]. Dado el éxito del teatro de tandas en los jacalones, los empresarios de los grandes teatros modificaron sus programaciones para presentar este tipo de funciones que al reducir sus precios permitieron el acceso a todo tipo de público, de tal modo que el carácter popular del espectáculo estaba tanto en el público como en escena.

Este tipo de teatro desde luego está muy lejos de ser el "teatro popular" idealizado por Boal, pero no se le puede restar dicha cualidad dado que el gusto del pueblo fue quien orientó las producciones y -sacro o endemoniado- fue un

[86] Bryan cita a Manuel Gutiérrez Nájera (*El Teatro de Títeres*, 1944) y explica que cuando llegaba la hora del "cancán" era costumbre pasar el sombrero entre los concurrentes para pagar la multa de 25 pesos que imponía la autoridad, y una vez con el dinero, el empresario daba su permiso para iniciar el baile.

teatro producto y productor de aquella forma de cultura que Cabral (1984:142) propone como una síntesis dinámica -en el plano de la conciencia individual o colectiva- de la realidad histórica, material y espiritual de una sociedad o de un grupo humano. Esto abarca tanto las relaciones entre el hombre y la naturaleza como las relaciones entre los hombres y las categorías sociales. Este tipo de teatro es a principio de cuentas producto de la realidad histórica, material y espiritual del grupo que lo produce y merece por tanto recibir el calificativo de "popular" en el sentido propuesto por Cabral. Respecto de sus posibilidades de conducir a una acción trasformadora comentaremos en otro capítulo.

Susan E. Bryan (1992) opina que los efectos de la tanda no sólo generaron cambios significativos en la forma, la estructura y el contenido de las obras sino transformaron el ambiente social del teatro. A finales del siglo XIX el público ya no podía asegurarse de la "decencia" de las obras ni de la sociedad que allí se solía encontrar. A la manera de lo que sucedía en el "Teatro Globe" de Shakespeare (Kidnie, 2003), las prostitutas comenzaron a comprar sus lugares en los palcos para contactar a sus clientes y se mezclaban con las familias "decentes". Dado que la gente de dinero asistía a estos espectáculos, para la clase trabajadora, la tanda no sólo representaba una diversión barata, sino que constituía un símbolo de estatus social. Bryan comenta que la tanda en gran medida, disolvió en el pensamiento de los contemporáneos la antigua división entre el teatro culto y el teatro popular. En otro trabajo (1982) la misma autora comenta que este tipo de teatro ayudó a desmantelar la imagen femenina característica de la época victoriana, alterando considerablemente la conducta de las mujeres de clase alta, relajando sus costumbres y reglas morales. Pero lo que en realidad interesaba a los promotores de este espectáculo era el éxito económico, lo cual también acarreó efectos secundarios en su calidad. De la Vega comenta (en Bryan, 1992: 195):

> …la tanda no sólo llevó la zarzuela a su auge, sino que transformó su forma y estructura. Siguiendo la evolución del género chico español, e influida por el teatro popular mexicano de los jacalones, a fines del siglo la zarzuela empezó a deteriorarse en una forma teatral de proporciones tan reducidas y endebles que se le bautizó de "género ínfimo". De poco tejido

argumental, sólo se componía de canciones sueltas o culpés, con letras picantes, bailes más o menos lascivos y música chabacana.

Las formas que tomó este género fueron la tanda frívola, la psicalíptica[87] y la revista política que aparece una vez concluido el Porfiriato. Las obras tenían una orientación primordialmente comercial, muchas veces se escribían en una sola noche y se representaban normalmente no por más de una semana. Las obras frívolas y psicalípticas eran vistas por el régimen de Díaz como un mecanismo de control social, un desahogo para el obrero que trabajaba de 10 a catorce horas diarias y cuyo salario le ofrecía pocas satisfacciones:

> Para atraer sobre todo a un público de trabajadores, los jacalones ofrecían danzas acompañadas de diálogos improvisados entre actores y público. El tirar cojines, sillas y otros proyectiles era usual, y frecuentemente las luces se apagaban en medio del caos general. (Bryan, 1986: 41)

No obstante este tipo de teatro nunca pretendió crear conciencia o algo parecido en los grupos populares, Susan Bryan interpreta el fenómeno como un desafío social dado que el público se conformaba por diferentes estratos donde imperaba una franca provocación a las formas de las normas y la decencia establecidas por la cultura dominante, imperando los gritos, las risotadas y las majaderías características de los jacalones, haciendo burla de las costumbres y los valores morales de la época.

Pero el régimen de Díaz toleraba mejor la inmoralidad que la confrontación política, por ello es que el teatro de revista que criticaba los acontecimientos políticos no pudo desarrollarse sino una vez terminado el régimen de don Porfirio. En Yucatán la situación de la intolerancia política no era muy diferente al centro de México. Lorenzo Rosado Domínguez, abogado y periodista tuvo que salir huyendo del país después de que se estrenara su obra *Rebelión* que tocaba el problema social de los trabajadores en las haciendas (Cervera, 1947). Terminado el Porfiriato, habiendo entonces una mayor tolerancia hacia la crítica social, la

[87] Este tipo de obras contenía diálogos de doble sentido y un alto contenido erótico.

revista política vive su mejor momento. De la misma manera que en la Ciudad de México, el teatro de revista encuentra en Yucatán un campo fértil, pero mientras en la gran urbe es una moda que florece y pasa, en Yucatán se continúa hasta el presente.

Originalmente el término revista hacía referencia a un espectáculo musical, dialogado, cantado, bailado, en el cual se pasaba "revista" satíricamente a sucesos contemporáneos. En México se habían visto "revistas del año" a fines de la década de 1980 pero el género no había tenido continuidad (Ramos, 1995). Se caracterizó por un hilo conductor muy tenue que servía de pretexto para una sucesión de sketches, que podían intercalarse con cualquier tipo de atracciones (canciones, magia, bailes, etcétera).

Adame (2004) identifica cinco formas de teatro de revista: la costumbrista o nacionalista, que empleaba elementos mexicanos; aquella que daba a conocer los sucesos políticos; la frívola rodeada de picardía y alusiones sexuales (como aquellas presentadas por María Conesa); de evocación (rememorando por ejemplo las costumbres porfirianas); y aquella donde los espectáculos musicales se ponían en primer plano. Respecto del contenido de estos espectáculos comenta:

> (…) se hicieron presentes los "tipos" característicos de la vida urbana y rural: las indias ladinas e ingenuas, los vendedores callejeros, los peladitos de barrio, el soldado marihuano, el "coyote", diputados y generales, el bravucón, las soldaderas, etcétera. Personajes que permitieron escuchar en el escenario el habla local e incluso regional.
>
> El espectáculo estaba a la vez sobre el escenario y en la sala. El lenguaje y las situaciones eran fácilmente comprendidos por el pueblo, pues formaban parte de su vida cotidiana, de ahí que se sintieran motivados a intervenir… (Adame, 2004:87)

Respecto del público, José Clemente Orozco escribía:

> (…) era de lo mas híbrido: lo más soez del "peladaje" se mezclaba con intelectuales y artistas, con oficiales del ejército y de la burocracia,

personajes políticos y hasta secretarios de Estado. La concurrencia se portaba peor que en los toros; tomaba parte en la representación… (en Adame, 2004: 87)

Este tipo de teatro, que se llegó a presentar en espacios tan formales como el Palacio de Bellas Artes, fue ampliamente difundido por aquellas compañías que recorrían la República con sus "carpas" lo que le diera su nombre, como aquella llamada "Tayita" citada en el capítulo previo. En ellas, la improvisación llegó a ser un elemento muy importante, pues los cómicos y actores no solamente tenían que preparar sus diálogos y chistes, sino responder a las situaciones planteadas por el público que participaba también en el espectáculo.

Dada la necesidad de actualidad su ritmo de producción era asombroso, los estrenos eran semanales y no había lugar para producciones bien acabadas ni refinamientos. Más que por la crítica, los espectáculos eran juzgados por la respuesta del público que tanto aventaba cojines como flores al escenario y que al parecer no pedía demasiado.

La revista política fue importante compañera de la Revolución Mexicana, pero dada su cualidad comercial y la notable confusión existente en el medio político revolucionario –analiza Francisco Escárcega Rodríguez (1988)-, estaban muy lejos de tener cualquier compromiso ideológico o proporcionar alguna visión orientadora respecto de los movimientos sociales; se dedicaban a parodiar y hacer ironía de las políticas públicas, y a señalar una serie de inconformidades, todo ello de manera superficial. Su fin era divertir y lograr la permanencia en los escenarios, y para ello se valía de una síntesis de la crítica anónima (retomaba chismes de pasillos en la Cámara de Diputados, banquetes oficiales, e incluso los chistes que eran sugeridos por personajes públicos). El público veía en ella la posibilidad de divertirse, y a la vez de asimilar con rapidez lo que vivía día con día.

Carlos Monsivais[88] opina que el teatro de revista permitió la creación y entonación de un nuevo idioma urbano dando vitalidad al habla popular, flexibilizando el lenguaje mediante el albur y duelo verbal, y promoviendo la

[88] En Escárcega, 1988.

aceptación pública de lo que antes eran tabúes verbales y sexuales, aquello se consideraba "obscenidades" y "malas palabras".

La Revolución trajo consigo un importante movimiento en el cambio de valores y esto dio pie a nuevas posibilidades expresivas, y el teatro de revista era una de ellas. Por ello Alejando Cervera Andrade (1941) encuentra en la Revolución el origen del Teatro Regional Yucateco, cuando comenzó a darse valor a lo que antes era intrascendente, digamos la antigua y contemporánea cultura maya.

De manera romántica Cervera identifica puntualmente el "nacimiento" del Teatro Regional, cuando el teatrista Pepe Talavera y su compañía, después de haber agotado su repertorio de zarzuelas en el poblado de Oxkutzkab se vieron en la necesidad de inventar algo y decidieron representar la vida popular de la región:

> (…) y en un tablado improvisado, en el corral de una casona vieja, el público saludó con aplausos las primeras representaciones del nuevo género teatral. Y por primera vez el uinic se vió a sí mismo en una fotografía animada, con su propio sombrero de huano y sus alpargatas, dialogando con su xchupalita detrás de una albarrada (Cervera, 1947: 18)

El agradable texto de Cervera no deja de reconocer los antecedentes del fenómeno en la propia cultura de la región. Describe por ejemplo, las fiestas de la Santa Cruz que concluyen con los bailes llamados vaquerías, la música se interrumpe cuando alguien grita "¡Bomba!" y el bailador se obliga a decir un piropo en verso a su pareja. Este formato es retomado por aquellas obras de Teatro Regional que terminan con la jarana y las bombas.

Respecto de esta misma fiesta, entre pieza y pieza, hace su aparición el actor cómico llamado *chic*, lo acompaña su mujer y entre ambos hacen diálogos graciosos relacionando con lo que ha sucedido en el pueblo, o a expensas de los bailadores. Esta figura cómica es previa al contacto entre mayas y españoles, aparece señalada en *Los Cantares de Dzitbalché* (Barrera, 1965: cantar 12), es referida como farsante (cómico) por los cronistas de la Nueva España (Landa, 1938: 109; Sánchez, 1953: 299 y 300) y consta en los antiguos vocablos de la

lengua maya (ver Acuña, 1978). Pero una diferencia esencial entre los llamados *chic* -también conocidos antiguamente como *baldzam* entre los antiguos mayas- y quienes hacen Teatro Regional Yucateco, es el carácter ritual de aquellos y la cualidad comercial de éstos.

Alejándonos de los rituales de origen maya, existe otro antecedente importante del regional yucateco, también citado por Cervera y explicado después por Faulo M. Sánchez Novelo (2000). En 1874 Joaquín Rosado estrenó una obra titulada *El rábano por la hojas o Una fiesta en Hunucmá,* de José García Montero en la cual se representaba, acompañada de bailes populares y bombas yucatecas, la costumbre de los catrines de Mérida de "mesticear", es decir de enamorar a las jovencitas –mestizas- durante la fiesta del pueblo. La obra resultó polémica pues no sólo era una crítica social sino rompía con la costumbre del público de ver manolas o damas afrancesadas en escena.

Fernando Muñoz Castillo quien ha sido teatrista y quizá el estudioso del teatro regional más dedicado (1987: 56), ubica la primera manifestación de este tipo un poco más atrás. Según su perspectiva el Teatro Regional Yucateco se inicia "formalmente" en los dramas del español Antonio García Gutiérrez que escribe entre 1845-46 con motivos históricos de la región titulados *Los alcaldes de Valladolid* y *El secreto del ahorcado.* Para este autor, entonces, el carácter de lo regional es dado por las temáticas, más que por el formato o el lenguaje. En el caso de estas obras, si bien con temas regionales, tanto el autor como el formato fueron del todo europeos.

Una perspectiva diferente es la que nos presenta Héctor Herrera "Cholo", el cómico regional yucateco más importante a finales del XX e inicios del XXI, perteneciente a la familia que ha trabajado de manera más consistente esta modalidad. "Cholo" decidió promover en 2004 la celebración de los "cien años" del teatro regional, y su propuesta tenía que ver con la inserción de su familia en la actividad escénica. En el programa de mano de la obra *¡Oh... Diosos del Olimpo!* puesta en escena en 2004, obra con la que inaugurara su propio local, el "Teatro Colón", escribía:

Respetable Público:

Hace ya cien años, en 1904, que Don Héctor Herrera Escalante y un valeroso grupo de jóvenes actores iniciaron el Teatro Regional Yucateco. Sus hijos Daniel "Chino" Herrera, Mario Herrera "Sakuja" y Fernando Herrera "Cheto" siguieron la tradición regional durante muchos años. Hoy, cinco generaciones de la Familia Herrera, continuamos esta bella labor de hacer nuestro Teatro.

Durante este siglo nuestros principales patrocinadores han sido ustedes. Con este nuevo espacio le ponemos casa al Teatro Regional.

Viva la palabra Teatro
Viva el Teatro Regional Yucateco

Muchas Gracias

El Instituto de Cultura del Gobierno del Estado, y la Dirección de Cultura del Ayuntamiento de Mérida apoyaron esta iniciativa de la figura viviente más importante del Teatro Regional Yucateco, no obstante no todos los historiadores coinciden con identificar esta modalidad de teatro de manera tan puntual.

El periodista y dramaturgo yucateco Leopoldo Pechiche Vallado (1978) coincide con Cervera en que el auge de la expresión teatral auténticamente yucateca ocurrió en la segunda década del siglo XX, aún cuando el motivo lo identifica no en los cambios producto de la Revolución Mexicana, sino en la permanencia de una gran cantidad de cómicos españoles en la península de Yucatán debido a la Primera Guerra Mundial, que coincidió con un periodo fortuito de auge de la afición teatral. Efectivamente –opino- eso puede explicar la afición por el género chico español que no sólo era propia de Yucatán sino del resto del país, pero eso no hubiera sido suficiente sin la ruptura acaecida al final

del Porfiriato que echo por tierra la hipervaloración de lo europeo y trajo consigo la búsqueda de lo verdaderamente propio. La Ciudad de México llevó a la escena a sus tipos populares y Yucatán a sus mestizos, fenómeno que décadas atrás ya había conseguido el teatro cubano con el bufo del siglo XIX (Leal, 1975), y del cual el Teatro Regional Yucateco recibió también una fuerte influencia[89].

La disparidad en la identificación de épocas, momentos y motivos arriba expuesta se relaciona con la dificultad en la definición del concepto, no es gratuito que el investigador Fernando Muñoz afirme que el Teatro Regional Yucateco comprende más de un género: con motivos históricos (didáctico), comedia, opera, poema sinfónico, tragedia, melodrama, revista, tandas, comedia musical. En este entendido, resulta teóricamente posible identificar tantos orígenes como géneros, pero dado que el presente no pretende ser un trabajo histórico[90] el desarrollo del concepto que se hace en páginas posteriores considera para su identificación la actividad que durante 2004 realizaron teatristas que se califican su propia labor, o que son calificados por su público y por sectores institucionales como Teatro Regional Yucateco, y que por sus características, en la mayoría de los casos se acerca al trabajo que párrafos atrás fue descrito como "género ínfimo mexicano".

El teatrista Tomás Ceballos considera que la mayor parte del trabajo regional que se hace en Yucatán es teatro de revista. Se caracteriza por ser más largo que una tanda y el formato que tradicionalmente se ha usado está

[89] Después –en tiempo- de la compañía de Pepe Talavera, la compañía de Héctor Herrera Escalante fue la más importante. A más de ser el fundador de la dinastía Herrera, este teatrista puede ser considerado como el padre del Teatro Regional Yucateco por su labor en la formación de otros teatristas en este género. Era actor y productor de teatro y presentaba sus obras no sólo en Mérida. Hizo varias giras artísticas en México y en Cuba y en este último país vivió varios años, por lo que incorporó al género influencias importantes del Teatro Bufo Cubano (al respecto hay un artículo de Manzanilla, 1994).

[90] Acerca de la historia del Teatro Regional Yucateco los trabajos más relevantes son el de Alejandro Cervera Andrade -antes citado- escrito en 1947, donde se describen las primeras obras y la época de auge; la minuciosa búsqueda que el propio Cervera hiciera con Leopoldo Peniche Vallado publicado en 1978 en la *Enciclopedia Yucatanense* y en esta misma, el artículo de Arturo Gamboa Garibaldi; el libro de Fernando Muñoz Castillo (1982) que contiene además una interesante compilación de textos; y la monografía de Gilma Rosaura Tuyub Castillo (2002) con datos más cercanos en tiempo. Un par de textos sintéticos son el artículo de Antonio Magaña Esquivel (1962) titulado "El Teatro Regional Yucateco" y el texto de Alberto Cervera Espejo (1974) que se llama "Apuntes sobre el teatro de la Revolución en Yucatán".

compuesto de un prólogo, un número musical, un pasacalle[91], un sketch, el intermedio, un número musical y el gran final que en el caso del regional yucateco suele ser una jarana y bombas. Quienes hacen Teatro Regional no necesariamente siguen rígidamente este formato, pero en muchos casos se orientan con arreglo a él.

Algunas obras se acercan más a una comedia musical, como ejemplo de ello está la pieza titulada *Un huiro en Egipto* de Ricardo Adrián Lizama (2004). En esta obra ubica a Melo –el *huiro* yucateco- como el arquitecto de la corte quien entra en competencia con el heredero de los faraones. La historia era una secuencia bien hilada de escenas y canciones. Tenía guión y música ex profeso escritos por Ricardo Adrián y se adornaba con una escenografía muy llamativa (por ejemplo, la inclusión de un modelo de elefante de tamaño natural que recorría el escenario) diseñada por el mismo. Los temas musicales se relacionaban con la historia y no se presentaba jarana alguna. Lo regional en este caso, no estuvo dado por el formato ni por la jarana, sino por la presencia del mestizo –el *huiro* yucateco- como personaje central de la obra. También se marcó en el uso del lenguaje y la referencia a la realidad social contemporánea de Yucatán.

Otros espectáculos están estructurados como tandas, como el caso de *Dos Mestizas de cuidado* de Raúl Niño (2004). Esta obra presentaba dos historias diferentes que tenían como personaje estelar a "la segunda actriz del Teatro Regional"[92], la mestiza Salma Salomé. El espectáculo comenzaba con un monólogo y en medio de las tandas se presentaba algún cantante o la parodia de algún cantante de moda para terminar con una jarana. Tanto en el formato de las comedias musicales como en el de las tandas, el papel que cumple la improvisación, la actitud abierta hacia el público y la inclusión de comentarios de sucesos de actualidad (revista) permanecen como una constante, pero hay una excepción: el teatro de títeres de Wilberth Herrera en el que la improvisación no es un elemento a considerar, pero, los demás elementos se mantienen.

Remontándonos años atrás, una de las revistas regionales que tuvo mayor éxito fue *Mérida de mis recuerdos* escrita en 1942 por Aristeo Vázquez Delgado.

[91] Actuación que se hace delante del telón mientras se arregla el escenario.
[92] Así se hace llamar Raúl Niño.

Esta obra dio pie a toda una serie de guiones relacionados con las aventuras de "la familia Chulim" –los protagonistas-. Los Chulim dieron largas temporadas a el "Chino" Herrera e incluso fueron llevados a la cinematografía. Aristeo fue padre de Effy Luz Vázquez quien continúa escribiendo Teatro Regional Yucateco y cuyo recuerdo consta en el segundo anexo de este trabajo (lectura recomendable). *Mérida de mis recuerdos* se escribió en los años 40 y en aquel entonces, la crítica decía que el Teatro Regional Yucateco había muerto casi 20 años atrás.

En la época de auge del Teatro Regional, antes de que el cine transfiriera el capital de los teatristas locales a los cineastas nacionales e internacionales; la demanda de obras era tal que había varios estrenos semanales. Ello implicaba la elaboración de guiones, música, escenarios y atuendos al vapor, necesariamente, detrás de ello estaba el trabajo de mucha gente, pero la bonanza del medio permitía esta diversificación[93]. Al respecto Ermilo Abreu Gómez (1954) comentaba:

> La mayoría de los autores de aquellas obras eran improvisados: hacían sus libretos a lo lírico, sin tener clara ni turbia idea de la técnica del oficio. Les sobraba observación y la intuición los guiaba en la oscuridad de sus invenciones, pero lo mismo escribían hombre sin hache [*sic*] que mujer con ge [*sic*]. De la puntuación ni te cuento, pues era peor que la de un texto medieval. (…) me buscaban para ordenar, corregir y ensamblar lo mejor posible, las escenas de las obras que llegaban a sus manos. Por aquel trabajo me pagaban ni bien ni mal. Hoy en duros y mañana ni las gracias. Pero en fin en aquel desorden me daba el gusto de poder vivir de mi pluma.
>
> (…) No era fácil hacer esto. Se requería una técnica especial, un don de observación de la realidad, un dominio del habla popular (…) El olfato del público repudiaba todo melindre retórico, prefería una obra mala o vulgar, a una pedante (…) Las obras, por otro lado, nunca se escribían completas.
>
> Los autores se limitaban a presentar el argumento, algo así como en un cañamazo, indicando la línea del diálogo. Los cómicos, durante el ensayo,

[93] Muñoz comentaba en el año de 1986 que entre 1919 y 1926 se escribieron y representaron obras que en cantidad constituían el 75% de la producción total para 1986.

> iban ajustando la situación y completando los parlamentos. Así fue como empecé a escribir mis obras regionales... (en Muñoz, 1986:113-114)

Ermilo Abreu se daba el gusto de vivir de su pluma escribiendo obras de teatro regional. El negocio daba también para los compositores musicales y sus intérpretes, pero cuando llegó el cine, el capital que antes se quedaba en la región comenzó a ser transferido a los productores de películas del centro de México, y al concluir la época de oro del cine nacional, el dinero de los espectadores fue conducido a manos de los artistas y productores de las grandes firmas globales. Dejó de haber dinero para pagar músicos, guionistas, escenógrafos y demás, y quienes hoy escriben -salvo alguna honrosa excepción- no lo hacen como una profesión, sino en su tiempo libre, una vez que han cubierto sus necesidades primordiales por otro(s) medio(s). Los derechos de autor frecuentemente no se pagan. No es extraño que en la década de los 70 Leopoldo Peniche Vallado reclamara la falta de dramaturgos y que el mismo reclamo se continúe repitiendo en 2004, a pesar de los diversos intentos (concursos e incentivos) que han habido por promover tal actividad.

El otro aspecto que me interesa hacer notar del testimonio de Abreu es la relación texto-improvisación. Esta es una característica muy importante que separa al teatro dramático del trabajo de carpa, particularmente del teatro de revista. La dramaturgia clásica pone en primer plano al texto: el autor de la obra es el que tiene la primera y última palabra, los actores son intérpretes, el público no tiene nada que decir. En el teatro de revista la relación entre teatristas y público es diferente. La intervención de estos últimos es no sólo permitida sino buscada. No es gratuito que la metáfora que use Héctor Herrera "Cholo" para referirse al público sea la de la fiesta brava: los teatristas son la cuadrilla de toreros, y el humor del público es el toro; hay que picarlo cuando está manso para que la fiesta luzca. El actor modula su trabajo de acuerdo al tipo de público que tiene de frente, la trama es el mero pretexto para que el teatrista y el público se diviertan y traigan a colación los aspectos relevantes de la vida común.

Los libretos, además, tienen que ser de reciente factura pues como importa comentar lo que acaba de acontecer, los guiones tiene que girar con mayor o menor coherencia en torno a ello. La improvisación es entonces parte importante

de este tipo de espectáculos, y vale más la frescura, el ingenio y la facilidad de respuesta del actor que su memoria, su capacidad de apegarse a un texto y meses de ensayos. El llevar la improvisación a escena –o como los teatristas lo llaman "echar morcilla"- implica un ejercicio de malabarismo mental al que un actor invita a sus compañeros, habilidad que es difícil de desarrollar (y algunas personas no desarrollamos nunca). Quienes quieren incursionar en el género tienen entonces que pasar por una suerte de novatada que de alguna manera selecciona a quienes deciden continuar. Ilustro lo anterior con algunos testimonios:

> (...) me di una de topes cuando empecé a trabajar en teatro regional como actor de reparto; horrible, horrible, porque es un verdadero reto. Cuando trabajaba con Madeleine de repente me decía nos vamos a ir a dar una función a ...Timbuctú,
>
> - ¡Ah!, OK, y... ¿que vamos a poner?
> - mañana te digo
>
> Y llegaba el día de la función, que es en Timbuctú y le digo
>
> - Madeleine, y ¿que vamos a poner?
> - Esto, memorízatelo
>
> ...mientras, estamos viajando.
>
> Para mí fue una gran escuela trabajar con Madeleine, y según dice Madeleine, que así se trabajaba con don Héctor. A ellos le daban las hojas y todavía tenían apuntadores; si nosotros llegamos a tener apuntadores nos perdemos del texto. Aprendí a estudiar el libreto, la idea base, todo completo, de principio a fin, nada mas de qué trata, y memorizar los chistes fuertes.
>
> La mayor parte del tiempo los grandes, como es "Cholo", como es Madeleine, como es Ricardo Adrián, hacen los chistes, los demás actores de reparto son sus patiños y les sirven los chistes en charola de plata, entonces te tienes que memorizar los chistes fuertes para que le entregues los chistes a ellos y ellos hagan reír; así se maneja el teatro regional, o lo que hacen ellos, y así es don "Cholo" también.

Todo lo demás era improvisación, o decía mis textos, lo que me correspondía pero no tal cual sino la idea base para que tenga continuidad el sketch. ¡Es horrible!

Pepe Palma

Para los actores es un sufrimiento. Te lo digo porque yo lo he vivido, porque don Héctor por ejemplo, en las tandas, terminábamos a las 11 de la noche del viernes, y llegaba y te decía "toma, esto vamos a estrenar mañana, y ahorita tenemos ensayo", a las 12 de la noche hasta las 3 de la mañana. Claro, para ellos es muy fácil porque ellos ya se los saben, son sketch que han hecho durante 50 años, entonces nada más es recordarlo, o sea, por eso te digo que para ellos es muy fácil. Ricardo Adrián desde que era un niño vivía en el teatro porque su mamá allí estuvo, entonces claro, él se conoce todos los chistes, se conoce los sketch pero de pe' a pa', yo no... El sufrimiento no es para él, es para los actores, que se meten en chinga, a hacerlo.

Raúl Niño

Los montajes eran exprés, yo creo que cuando mucho 15 días, una semana. Nos daba el libreto con pocos días antes del estreno (...) Era todo un reto porque no estábamos acostumbrados a trabajar con esa frescura, estábamos más acostumbrados al texto fijo. Nos hacía volvernos más abiertos a la gente que venía de otro origen teatral. Entender esta cuestión de la improvisación, de cómo resolver cosas que sirven al momento (...) Tener contacto con Héctor Herrera fue una experiencia muy rica, porque siempre cambiaba [el guión], él decía que yo temblaba cuando él se iba por otro lado. Se salía del texto y se divertía mucho con tus reacciones.

Xhaíl Espadas Ancona

Esta primera incursión fue algo como muy... muy violenta para mí en el sentido artístico, porque son... es otra técnica de actuación, otro lenguaje, otro ritmo, otro *feeling*, otro *timing*, otro humor... muy diferente.

> Sí, sí me divertí, pero también me angustiaba mucho, y sufría, cuando ella empezaba a avasallarme… es otro tiempo mental, el albur, la improvisación, el ping-pong entre los actores, en ese tipo de humor… pues sí, de albur, de doble sentido, no tengo esa mecánica mental, y entonces sí, sufría porque de repente me avasallaba, hacía su improvisación y no sabía que contestarle, me convertía en un patiño demasiado pasivo.
>
> *Víctor Belmont*

Este *timing* que señala Belmont se refiere al ritmo que sigue la obra y que es muy diferente al de la dramaturgia clásica, donde los diálogos prolongados y los silencios son importantes para invitar a la reflexión. En el Regional Yucateco, en cambio, los diálogos además de ser más cercanos al lenguaje natural, representan una suerte de duelo verbal entre los actores, en los que hay que estar listo para pescar las morcillas, devolverlas y al mismo tiempo conservar la trama. El factor sorpresa involucrado en este "ping-pong" no sólo mantiene entretenido y expectante al público, sino también frecuentemente a los actores mismos, ya lo comentaba Xhail Espadas: Héctor se divertía con las reacciones de sus actores de reparto cuando lanzaba sus morcillas. Actuar el Teatro Regional también es un juego, y en mi experiencia, cuando los actores se están divirtiendo en el escenario, su ánimo se contagia y es cuando el público la pasa mejor y, por el contrario, si los actores sienten enfado o tedio la obra seguramente resultara mala, pues este teatro tiene la cualidad de la transparencia.

Otra de las características, comentaba José Luís Almeida, es que el actor dramático busca una posición de tres cuartos porque se relaciona con el público como sí éste fuese una cuarta pared; en cambio al público del teatro regional se le habla de frente, el actor se voltea y dice el chiste de cara al público, y por consiguiente los espectadores también intervienen en la coordinación del ritmo de la obra: hay que dar un tiempo para que el público ría y luego esperar a que haya suficiente silencio para poder continuar. La actitud del actor dramático hacia su público, y aquella que encara el actor regional responden a modelos comunicativos diferentes. El actor regional es cercano a su público, se dirige a él

y frecuentemente éste le contesta y hasta impugna su argumento, el actor responde al público y luego retoma el argumento[94].

Una cualidad más de este género -ya se comentaba páginas atrás- es el carácter popular del lenguaje y de los personajes o, como lo expresaba Antonio Magaña Esquivel (1962) el "homenaje popular"; la reivindicación del indígena y el mestizo como héroes de la trama, personajes principales y decisivos; y la captación literaria del lenguaje híbrido del yucateco. Pero lo que lo señala como distinto del teatro de carpa de la Ciudad de México es la importante presencia de la cultura maya, lo cual queda marcado por el lenguaje y también se observa en la caracterización de los personajes.[95] Estos personajes frecuentemente refieren a la presencia multicultural yucateca, como ejemplo está la mestiza de origen libanés "Salma Salomé", uno de los personajes más presentes en el teatro regional durante 2004, pero dejemos que Raúl Niño nos narre cómo construyó la imagen de su personaje:

> (…) yo tenia una amiga árabe, árabe, y le decían la Cuca, porque era muy regañona, regañaba, y en un almuerzo empieza a decir, "a mi no deben de llamar Cuca, eso esta muy feo, yo debo llamarme..." y empieza a decir nombres exóticos, y de último dice "o Salma Salomé". Se me quedó eso, entonces cuando yo vengo a Mérida, le digo a Ricardo Adrián, a Melo Collí, mira, a mí me gustaría que el personaje se llame Salma Salomé, y es así y así y así.
>
> Eso de "si cierto, si cierto" lo saque de una actriz que se llama […], trabaja mucho con […], entonces a mi me contaban la anécdota de que cuando […] estaba dando explicaciones doña […] decía "si cierto […], si cierto", claro que yo le exagero.
>
> Lo del pelo esponjado… esa peluca era de mi tía; esa peluca, no te miento, tiene 30 años, era de mi tía que un día, cuando íbamos a hacer eso, se la pedí, me dijo:

[94] Esto se ve frecuentemente en el teatro de Ricardo Adrián, pero prácticamente no se da en el teatro de Héctor Herrera "Cholo". Un ejemplo queda expuesto en el tercer anexo.
[95] Breves descripciones de algunos personajes regionales se presentan en el libro de Alejandro Cervera Andrade (1947) y algunos más recientes en el trabajo de Gilma Rosaura Tuyub (2002).

- ¡Hay agárrala! Ya ni sirve, ¡Esta viejísima!
- Está muy maltratada, ¿Cómo la peino?

Con el pelo esponjado, así ya no se iba a ver que estaba toda mascada. Pues agarré y la lavé bien, le puse el pelo esponjado y de fleco, ¡Listo!.

Y entonces como yo veía a las mestizas que tienen sus aretes, y los collares de plástico y eso… Lo saque de […], ahí anda en la calle con sus collares de plástico y los aretotes pues es clásico de las mestizas. Otra cosa diferente que tiene es que no usa flores, ya viste que no usa flores en la cabeza, y la mayoría de las mestizas del teatro regional, pum su tiestito, como le dicen, su pelo amarrado y el lazo inmenso, y eso tampoco lo tiene. Es una mestiza del mercado, medio catrina, de ahí. Y lo de la pintada, la pintada dije bueno, la pintada tiene que ser muy exagerada. Entonces me inspiré en las egipcias, de ahí me inspiré y llegué a ver una señora, era una maestra mía, una maestra de música, ahora ya se murió, ella iba llena de talco y sus chapas rojas, rojas, el rubor fuertísimo, y de ahí.

En la descripción de Raúl Niño puede verse cómo en la imagen de "Salma Salomé" condensa rasgos de mujeres reales con quienes ha convivido o a quienes ha observado. Pero además del modelo visual, de la imagen exterior, estos personajes tienen también una personalidad delineada. Ricardo Adrián describía de esta manera el carácter ladino de su personaje Melo Collí:

(…) a pesar de ser, parecer, un güevón no es tan güevón, a pesar de parecer ignorante, no es ignorante. El personaje de Melo parece pendejo, pero no es pendejo, porque le puede gritar a la patrona y sigue en su empleo. El personaje de Melo es ladino, estudia… No estudia en una escuela pero se documenta, lee lo que puede, en sus ratos de ocio, medio lee revistas y oye conversaciones, y se mete en todo, y se entera, y así como… A Melo no te lo llevas al baile. Y de repente Melo sabe perfectamente [su situación], y ¿Qué hace? Empieza a enredar a la otra [su patrona], y la enreda, y le da a la vuelta: creyendo tú que soy ignorante puedo conseguir más. Entonces no estás ridiculizando [al mestizo], estás reflejando algo que es muy cierto en algunos casos. No es ridiculizar, es

ríete de ti mismo, y te puedo apostar que hay gente que ve la obra y en el momento en el que pase algo igual a lo que está viviendo, va a decir "¡En la madre! ¿Ya lo visté?".

"No es ridiculizar, es ríete de ti mismo": Melo no sólo es la creación de Ricardo, Melo también es Ricardo, y es este el gran riesgo de los artistas regionales que no tienen los artistas dramáticos, o más bien, que sucede al inverso con los artistas dramáticos. Es frecuente que en su trabajo de "camaleón" los actores se adentren tanto en sus personajes que no sólo producen actuaciones semejantes en cada función, sino que los llevan más allá del escenario a su vida cotidiana y se comportan como si fueran ellos. En el Teatro Regional el peligro es inverso, es tan natural la caracterización que los teatristas corren el riesgo de volverse transparentes a tal grado que quien se exhibe no sólo es el personaje, sino su creador, con todas sus virtudes y vergüenzas, y puede verse traducido su ser y su estado de ánimo en escena, de tal manera que si se siente enfadado o aburrido seguramente dará una función enfadosa, y si se siente feliz y divertido, el público lo disfrutará maravillosamente.

Pero regresando a los personajes, Yazmín López comentaba durante un evento que sirviera de homenaje a Héctor Herrera "Cholo" organizado por el ayuntamiento de Mérida, que cada quien tiene que ir buscando un personaje con el cual la gente lo identifique, y tiene que ser creíble, que la gente pueda decir "yo conozco a una persona así". En su caracterización de "Tina Tuyub" ella trata de reflejar a una mestiza limpia, trabajadora, honrada, decente, porque esa –dice- es la mujer yucateca.

Los actores regionales buscan sus modelos en lo que cotidianamente los rodea, esto les da ese carácter verosímil que hace posible que el público los sienta como parte de su entorno. Si a eso le añadimos el tipo de comunicación abierta que caracteriza a estos espectáculos, donde el público puede impugnar lo que dicen los artistas. Si agregamos también el elemento lúdico y consideramos que con su trabajo el artista consigue que el público ría, se divierta y se olvide por un par de horas de sus preocupaciones, no resulta extraño observar que el público genera un lazo afectivo con el actor que lo lleva a aplaudir su entrada al escenario, la teatrista Conchy León comentaba al respecto:

> Me muero de envidia cuando sale "Cholo" y solamente con poner un pie en el escenario la gente lo aplaude porque es una demostración de amor, de cariño y es un reconocimiento a una persona que ha ido siempre en una misma dirección. Sale Madeleine y le aplauden, cuando sale el mismo Ricardo y le aplauden, porque la gente le esta diciendo que los identifica, que los conoce y que los quiere. Eso me parece maravilloso.

Pero esto sólo es posible cuando los actores tienen ciertas características, "un actor de teatro regional tiene que ser carismático, gracioso y profundamente entrañable, tanto en su vida personal como en la escena", explicaba Tomás Ceballos, pero a la vez –agrego yo- alguien verosímil necesariamente es imperfecto y tiene sus propias debilidades.

Parte del carisma de los actores regionales es su capacidad cómica, José Luis Almeida comentaba respecto de su convivencia profesional con quien actualmente es el actor más entrañable del teatro yucateco:

> Héctor no sé pero yo puedo ver sus obras 10 veces y la octava y la novena y la décima vez me río como si fuera la primera vez que vi la obra. La frescura, la espontaneidad que tiene Héctor, es una gente… Es un señor del teatro. Pero estar con él, convivir con él… Está sacando sus chascarrillos, y está hablando en serio de una cuestión política, y después remata la plática con una ironía, ¡Unas comparaciones que hace de la política con el doble sentido! Tener a Héctor en el camerino, era un privilegio, pero era aquello… El deschongue, es que el show empezaba desde el camerino ¡Eran unas carcajadas!… Empezabas a salir a escena y ya estabas contagiado.

Esa capacidad humorística, la creatividad y la capacidad de contagiar la risa tampoco le esta dada a cualquier persona. Los yucatecos parecen considerarse a sí mismos gente de buen humor. Así lo comentaba Carlos M. Pasos Novelo en su libro titulado *El humorismo en verso en Yucatán:*

> Considero que el humorismo es innato del yucateco, en charlas de cantina y de café, y en ocasiones en reuniones de negocios, no faltan chispazos de humor que nos hacen disfrutar de agradables y divertidos momentos. (2003: 21)

Consideraciones semejantes han expuesto algunos no yucatecos, como el escritor mexicano Marco A. Almazán, quien viviera algunos años en Yucatán[96]. También el teatrista Wilberth Herrera comentaba algo semejante durante una charla organizada por el ayuntamiento de Mérida (2004): "…Yo creo que cuando Diosito nos creó dijo: los chistosos se van pa' Yucatán" y, efectivamente, ahí están ellos. Héctor Herrera "Cholo" agregaba entonces:

> (…) lo que dijo Wilberth, que somos muy chistosos, si es cierto, ¿Quieres buscar un cómico? En Mérida ¿Por qué? porque te están boleando los zapatos y están contando chistes, si, es cierto, y el mesero quiere ser chistoso, …Somos del trópico. Nosotros decimos que somos chistosos, pero la gente dice que es por tontos, en México dicen que el yucateco es diferente, que bueno, somos un pueblo diferente, así nos hizo Dios, bendito sea Dios, por eso le doy gracias a Dios por haber nacido en este pueblo, y porque, definitivamente, el teatro regional se ve reflejado a sí mismo, la gente se ve reflejada en el escenario. Nosotros tomamos las escenas de la vida real, tomamos nuestros escenarios de vivencias, las ponemos en una forma teatral y se las devolvemos, y ustedes lo aceptan[97].

Esta capacidad de hacer reír que tienen estos artistas regionales, aunado a su carisma personal, la manera en cómo buscan la comunicación directa con su público, y la cercanía cultural con éste marcada por el uso del lenguaje y la creación de personajes que bien podrían formar parte de su vida cotidiana, los ha llevado a ser elegibles como líderes de opinión. Uno de los ingresos importantes

---

[96] *Vid.* Pasos (2003).
[97] Participación de Héctor Herrera durante evento organizado por el ayuntamiento de Mérida en el Centro Cultural Olimpo el 12 de enero de 2004.

de estos artistas es vender su imagen como publicidad para diferentes compañías. En 2004 vimos las imágenes de "Cholo" y "Tina Tuyub" "paseando" por la ciudad de Mérida en autobuses de línea promocionando una tienda de autoservicio; y a "Dzereco" y "Nohoch" promoviendo una comercializadora de artículos de plomería y electricidad. Pero su imagen no sólo es usada en publicidad, también apoyan campañas de otro tipo, por ejemplo, el martes 30 de noviembre (2004) en la primera plana de la sección local del *Diario de Yucatán* se escribía: "Héctor Herrera 'Cholo' convoca a todos los yucatecos a sumarse al apagón de hoy por la noche, a fin de exigir la reducción de las tarifas eléctricas". Y en días posteriores "Dzereco" y "Nohoch" participaban en una campaña para recolectar juguetes a ser obsequiados en las fiestas decembrinas. Meses previos a ello, otra personalidad del Teatro Regional Yucateco, el títere Lela Oxkutzcaba apoyaba la campaña del ayuntamiento para separar los desechos orgánicos e inorgánicos en los hogares, y también vimos a "Melo Collí" entrevistando para la televisión local a la entonces alcaldesa de Mérida, Ana Rosa Payán. Y para rematar el cuadro, el actor Héctor Herrera "Cholo" fue postulado para gobernador de Yucatán por el Partido de la Revolución Democrática durante la contienda del 2007; y su pareja regional, Jazmín Lopez "Tina Tuyub" fue nominada por el mismo partido político para ocupar una diputación en la ciudad de Mérida.

Los teatristas regionales también son frecuentemente requeridos por los medios masivos. El teatro de títeres de Wilberth Herrera lleva ya varios años de programas televisivos. "Dzereco" y "Nohoch" mantienen desde hace cuatro años un programa en la televisión local. "Melo Collí" conservó simultáneamente varios programas a diferentes horarios en una radiodifusora durante siete meses, tiempo en el que tuvo la oportunidad de mantener en buen término el ánimo de los yucatecos continuando su transmisión radiofónica durante el paso del huracán Isidoro por Mérida y sus alrededores.

Cuentan en Tixkokob que cuando "Cholo" llevaba su espectáculo por el estado conoció a un par de cocineros del lugar de condición gay que llamaron su atención a tal grado que durante sus consiguientes funciones hizo fama a Tixkokob de ser lugar de homosexuales, y desde entonces el lugar carga con el estigma. ¿Qué tanto los artistas regionales y sus obras pueden encausar la opinión pública?

El teatro de carpa, la revista regional, el género ínfimo, ciertamente no obedecen a todas aquellas propuestas teóricas que guían el quehacer histriónico y dicen lo que el teatro "debe ser". No buscan, a la manera del liberalismo, extraer la esencia humana y ponerla en escena para propiciar la reflexión y enriquecer la vida de los espectadores. Tampoco tienen que ver con una búsqueda estética, el perfeccionamiento de la plástica y la creación de "supermarionetas". Tiene un franco carácter popular, pero está muy lejos de ser un teatro políticamente comprometido que lleve a los espectadores a ejercer una acción transformadora sobre una realidad opresiva; no obstante tiene elementos de crítica social. A los teatristas regionales la academia no les preocupa demasiado, no la necesitan, han aprendido su oficio "en las tablas", no tienen un título universitario pero muchos de ellos llevan mucho más de cuatro años (lo que dura una carrera universitaria) aprendiendo el oficio. Esta forma de estética se escapa de lo que el teatro "debe ser" desde el punto de vista artístico o filosófico propuesto por los académicos e investigadores de teatro durante centurias.

Si bien ocasionalmente reciben algún apoyo del Instituto de Cultura del Gobierno del Estado de Yucatán, su labor se ha caracterizado por ser independiente, los artistas prefieren mantener su posibilidad de ser, fuera de las fluctuaciones de la política. Héctor Herrera comentaba:

> Me permito recordar que nuestro teatro no es subvencionado. Primeramente es teatro comercial porque de eso vivimos. Yo nací en la familia Herrera y eso hacían, no hacían muebles, joyas, ni nada aparte, lo que vende el artista es algo muy difícil. El artista vende un supuesto talento[98].

El Teatro Regional Yucateco es una actividad que se rige por si misma, que se reproduce –hasta hoy- al margen de la academia; y sólo se puede aprender a la manera de los antiguos gremios: con un maestro y sus aprendices. En esta mecánica a quienes hay que dar trabajo en primera instancia es a la familia; la mayoría de los espectáculos están construidos a partir de la participación de

[98] *Ibid.*

parientes y amigos. No por nada cinco generaciones de la familia Herrera han trabajado o están construyendo esta actividad creativa[99].

Fuera de los ámbitos institucionales, y con las libertades que se otorga a sí misma, esta actividad tiene características de disidencia. No responde a la modernidad ni a criterios empresariales como la productividad y la eficiencia. Tampoco es lo que el teatro académico esperaría que fuera. Es marginal, y como tal es difícil de ubicar en la estructura del "deber ser", y por ello Leopoldo Peniche (*cfr.* el capítulo anterior) no sabe si debe incluirla entre el teatro profesional, o el teatro experimental y de aficionados. Como aquello que se escapa de las estructuras y sistemas clasificatorios, el Teatro Regional ha sido y es frecuentemente tratado de una manera dual: para el sector "culto" yucateco hablar de Teatro Regional produce a la vez un sentimiento de orgullo y una sensación de gran vergüenza, y de ello se escribe en capítulos posteriores de esta obra.

[99] Héctor Herrera dictó una entretenida conferencia relacionada con la labor de la familia Herrera en el Teatro Regional que consta en el *Unicornio* del periódico *Por Esto!* del 18 de abril de 2004.

Capítulo IV

La hélice de Schechner

En la primera parte del capítulo previo se exponía que no todas las perspectivas artísticas tienen como diana la comunicación; algunas de ellas, como el liberalismo, ponen el énfasis en la expresión por sí misma a tal grado que consideran al público un elemento dispensable, una "cuarta pared", pero ¿qué representa el público para los teatristas nacionales? Lucina Jiménez y Mariza Giménez (2001) realizaron una investigación relacionada con la percepción que tienen algunos teatristas que trabajan en el centro de México con relación a ello y encontraron opiniones como estas:

> La aceptación del público es algo que se desea, más no es un factor fundamental del proyecto.
>
> *Marcial Dávila (director)*

> Recuerdo que a las conclusiones a que se llegaba siempre eran que el público era lo menos importante, y que el solo proceso de construir una obra de arte que genera el autoconocimiento y la autoexperimentación del artista en cuestión es una tarea de por sí heroica como para todavía venirse a preocupar por quién nos viene a ver, porque no importa: el resultado existe con o sin público…
>
> *Ana Francis Mor (directora)*

> (…) no hay nada más triste y desalentador para quienes nos dedicamos al teatro que ver a los actores dando una función en un teatro vacío. Pues bien, sin espectador no hay teatro.
>
> *Carlos López (director y productor)*

El aplauso del público no es nuestro alimento, pero cómo ayuda.

Jesús Coronado (actor)

Creo que el rigor y el compromiso artístico deben prevalecer (…) y después se encontrará un público *ad hoc* que lo disfrute.

Angelina Peláez (actriz)

Cada quién tiene, desde su trinchera, el derecho y la obligación de crear su parroquia, su público.

Héctor Bonilla (actor)

Lo anterior es una pequeña muestra de un trabajo en el que se observan diversas opiniones, desde quienes están preocupados por la formación de públicos, hasta actores y directores para quienes el público es secundario, un mero alimento para el ego. Leamos ahora opiniones de algunos teatristas yucatecos:

El teatro es algo que está vivo, es algo que está respirando al mismo tiempo el público y tú.

Conchy León

En la medida en que el público esté mejor preparado se logran los espectáculos ideológicos más amplios, son esos públicos elitistas a los que se dirige uno de pronto. ¿No? (…) A veces se vuelve una audacia poner teatro muy culto para espíritus muy pobres… se corre el riesgo de no llegar al publico.

Enrique Cascante

El publico del teatro es difícil, no se, a mi me da pena, me da coraje, porque a veces e ido al teatro a ver obras excelentes, de compañeros de acá, y ves que no, no está yendo el público. También tiene que ver mucho

la promoción, la promoción es importantísima y falta mucho porque es muy cara.

También siento que se ha caído mucho en la complacencia, que sí, quizá se divierte el público en ese momento, un ratito, pero no le da nada para pensar un poco. Porque a uno después se le olvida lo que vio y no hay impacto. Siempre en el teatro regional no hay impacto.

Nancy Roche

Es una energía... Cuando el actor sale y está lleno [el teatro], y ves que la gente se está divirtiendo, se está riendo y todo el rollo, la energía del actor se convierte en más y trabaja mejor... Lanza energía [al público], la energía regresa [al actor] y es un juego de... Pelotita, y es cuando mejor se trabaja.

Pepe Palma (TRY[100])

Al joven hay que darle no tanto drama, no tanta historia, darle comedia. Hay que empezar por abajo, por la comedia, ya el día de mañana le metes un drama, le metes una obra clásica. Tú empiezas dándoles una obra clásica y los corres. Los espantas, los ves a media función desesperados por salir del teatro.

Paco Ríos (TRY)

De lo que yo he aprendido es a manejar al público, a platicar con él. Es muy difícil, porque si ves tremendo monstruo -como nosotros le decimos- el monstruo que es el público si te impresiona... Aprendes a conocer al tipo de público, cada función también es un público diferente el que te va a ver.

Raúl Niño (TRY)

Todos los públicos son distintos. Nos ha tocado trabajar en Chetumal, en Cozumel, en Campeche, en Cancún, en Tabasco, acá en Mérida, y todos los públicos son muy distintos. Afortunadamente creo que tenemos un

[100] TRY por Teatro Regional Yucateco.

poquito la facilidad esa de saber compaginar bien con todo tipo de público, porque a final de cuentas cuando uno hace un espectáculo pues te tienes que adaptar al público, quizá en la base sea similar, pero te tienes que adaptar mucho al público, sobre todo porque nos gusta interactuar mucho con ellos, pero el público es fabuloso.

Daniel Herrera "Nohoch" (TRY)

Con todo respeto comparamos al público con el toro, así que no se ofendan. Cuando sale el primer torero "a correr bicho" y regresa, le preguntamos ¿Cómo está? Y dice: manso, pegado a las tablas. El segundo opina que está llena la plaza, que hay buenas condiciones, pero que el público está manso. Es ahí cuando hay que sacar la casta.

Héctor Herrera "Cholo"[101](TRY)

De manera global y hablando de la relación con el público, los teatristas yucatecos manifiestan mayor interés en sus "parroquias" y mayor conciencia respecto de su relación con ellos a diferencia de las entrevistas que constan en el trabajo de Jiménez y Giménez. Una de las frases repetidas que escuché en las entrevistas hechas en la ciudad de Mérida es que el público paga por entrar y merece ser respetado, que la función debe darse con igual calidad si es para seis o para 60 personas y que el producto que se ofrece debe ser bueno pues el público se está tomando la molestia de arreglarse y salir de casa para ir al teatro[102]. Particularmente los teatristas regionales saben que lo que hacen es teatro comercial, y por lo mismo están más alerta no sólo de la respuesta de su público sino de lo que acontece entorno a él.

Tanto los teatristas del centro de México como los yucatecos reconocen que la asistencia del público a los espectáculos de teatro ha ido disminuyendo, aquello que ha dado en llamarse el fenómeno de la "sala vacía", pero de entre los espectáculos que sí tienen público, las obras comerciales en la que participan artistas de televisión y son promocionadas por este mismo medio son las más

[101] *Por Esto!* 18 de abril de 2004.
[102] De manera reflexiva alguno de los teatristas me comentaba que a pesar de estar consciente de ello, su teatro frecuentemente no tenía la calidad que debería tener.

taquilleras. Y, entre los espectáculos producidos en Yucatán el Teatro Regional es el que atrae más audiencia, quizá porque también es éste el tipo de teatro que más se interesa por su público (ver anexo IV). El teatro dramático, aquel que basa su trabajo en la postura liberalista es un teatro decadente y cercano a desaparecer según escribía Richard Schechner (1993).

Cada artista puede encontrar en su quehacer una respuesta diferente a su actividad, lo coincidente es que para ellos es una actividad placentera. A la mayoría de los jóvenes involucrados los mueve su propia necesidad expresiva, pero quienes tienen mayor tiempo dirigiendo espectáculos han desarrollado una visión más amplia. En entrevista el teatrista Enrique Cascante comentaba que el teatro debe cumplir una función social:

> (…) esta suerte de espejo donde nosotros, al obtener nuestra materia prima de la propia realidad, o de la propia fantasía que es una realidad trastocada por nuestros sueños, (…) lo sintetizamos en el escenario a través de nuestros propios instrumentos, de los propios instrumentos de la teatralidad, y la devolvemos al publico, la devolvemos a la misma sociedad, a la misma realidad de donde la obtuvimos pero, con una intención, con un propósito educativo y de entretenimiento, de reflexión y de transformación. La palabra transformación siempre parece muy utópica y muy idealista pero finalmente se cumple, al menos con el teatro (…) por ejemplo en el teatro regional, cuando de repente el momento electoral esta muy duro y muy cuatrapeado y que se empiezan a decir cosas entre ellos, y los problemas sociales que tanto nos agobian, cuando pasan por el tamiz del teatro y regresan a nosotros los podemos observar con una actitud diferente (…) yo propongo que el teatro es donde nos reunimos nuevamente, donde tenemos que estar reunidos para reflexionar, para pararnos tantito (…) reflexiona quién eres, qué haces en esta vida existencialmente, cuál es tu función para la comunidad, para la sociedad, y finalmente hacia dónde te diriges.

En el tercer capitulo de este trabajo, se expresaban algunas explicaciones relativas al fenómeno escénico, desde la búsqueda interna propuesta por el

liberalismo, hasta el teatro políticamente comprometido producto del pensamiento materialista. Entre los diferentes tipos de teatro, el "género ínfimo" quedaba al margen de cualquier ideal filosófico que rebasara la intención de conseguir el pan de cada día, y por ello es un género muy cercano a lo que el público demanda, y el público demanda en primera instancia diversión. Según una encuesta levantada por quien esto escribe (ver anexo IV), entre el público asistente a diferentes obras de carácter regional, la gente prefiere un teatro que los haga reír por encima de un teatro que los haga pensar o que los haga sentir[103]. Pero la risa, como se explicaba en el capítulo anterior, tiene también un componente intelectual relacionado con la capacidad de emitir un juicio y apreciar el absurdo en la situación presentada; y la hipótesis que sustenta este trabajo es que este tipo de teatro también está, de alguna manera, como información en apoyo a la capacidad de juicio de un público que necesita orientación.

El Teatro Regional Yucateco -como se exponía en el capítulo previo- dialoga con el tiempo presente. Parece ser perfectamente consciente de su realidad contextual. Sintetiza los elementos globales y locales a los que su público está cotidianamente expuesto. Conversa con lo que sucede en las cadenas televisivas, con las acciones de los políticos, con lo que se pública en los diarios, con el comportamiento de la gente común que deambula por las calles, con la presencia multicultural de la ciudad de Mérida, con los imaginarios respecto de un mundo que está más allá de la posibilidad de ser conocido de manera directa y cotidiana. Entre estos diálogos, el de la política es uno de los más importantes.

Un ejemplo fue la obra *Ba'ax*[104] *Big Brother* presentanda por Ricardo Adrián Lizama que condensaba elementos globlales, como fuera el reality show "Big Brother" que se transmitió en sus modalides regionales en muchos países de América y Europa; la política nacional y estatal con sus respectivos tintes regionales. El productor trajo a escena las caracterizaciones de la "Doña"[105] del cine mexicano caracterizada por "Tanicho", a las mestizas yucatecas "Isidra Pino" –personaje de la actiz Gaby Madera- y "Candita May" –personaje de la teatrista

[103]Parte de estos resultados se presentan en artículo anexo a esta tesis (anexo IV).
[104] *Ba'ax* = cuál.
[105] María Felix, la connotada actriz de la época dorada del cine mexicano.

Madeleine Lizama-, a la alcaldesa de Mérida[106], a el gobernador de Yucatán[107], a el presidente de México[108] y a su señora esposa[109] (estos cuatro últimos caracterizados por Ricardo Adrián). Los personajes servían de pretexto para destacar características humanas que llevadas al extremo se vuelven cómicas, y que bien pudieran estar presentes en cada uno de nosotros o en alguien que conocemos personalmente. Quienes asistimos a la función nos reímos del ego *en* la representación de María Felix, de la inocencia *en* Candita May, de la verborrea *en* Isidra Pino, de la mala dicción *en* el personaje de la alcaldesa, de la lentitud *en* el personaje del gobernador, de la superficialidad *en* el personaje de la esposa del presidente y de la ingenuidad *en* el personaje del presidente.

La política a la ligera forma parte esencial de este tipo de teatro porque el público lo disfruta y lo solicita. Esto es observable no sólo en la temática de las obras, sino en las interacciones entre el público y los teatristas que son características de este tipo de trabajo. Un ejemplo consta en el tercer anexo de este trabajo donde se describe cómo durante la función, un integrante del público llega tarde a la obra y culpa de su dilación a las reparaciones que hiciera el ayuntamiento en la vía pública, ó cuando alguna persona del público le pregunta directamente al teatrista por quién va a votar. Esto se hizo particularmente evidente durante el año 2004 que fuera año de elecciones. Hubo chistes políticos en la gran mayoría de los espectáculos de Teatro Regional Yucateco, y en algunas obras en particular, la política era motivo muy importante de la trama, como en *La entenada del candidato* presentada por Raúl Niño donde Paco Ríos representaba a "don Tranzalón"[110], un candidato político en campaña que dirigiéndose a sus posibles electores les decía,

Don Tranzalón (Paco Ríos):

> *-Querido pueblo, ustedes no se imaginan la felicidad que yo traigo así dentro de mí encima, estoy a punto de estallar…*

---

[106] Entonces Ana Rosa Payán Cervera.
[107] Entonces Patricio Patrón Laviada.
[108] Entonces Vicente Fox Quezada.
[109] Martha Zahagún de Fox.
[110] Transalón, por transa, una manera de señalar a alguien que hace trampa, que engaña, que tima.

Salma (Raúl Niño):

-¡Mare, va estallar! ¡No nos vaya a perjudicar, por Dios!

Don Tranzalón:

-¡¿Por qué son animal cabaio todos ustedes?! Niños, estallar de emoción por esta gran cogida

Pueblo:

-¿Qué?

Don Tranzalón:

-Acogida, perdón, que me han dado esta noche. Hoy que estoy aquí delante de todos ustedes, pídanme lo que quieran, porque quien sabe si me vuelven a ver, así es que aprovechen, yo estoy para darles lo que ustedes me pidan…

Mardzidzia (Conchy León):

-Señor candidato, yo hace tiempo que no veo claro (parodiando a un anuncio de campaña)

Don Tranzalón:

-Pues quítate esos lentes de turista que tienes ¡Mare!

(aplausos del pueblo)

Mardzidzia:

-Si es cierto, ahora ya puede ver la luz

Salma:

Oiga así, a mi me está pasando aaalgo que no me había pasado nunca (parodiando anuncio de campaña)

Don Tranzalón:

-Es natural a tu edad hija, se llama menopausia.

(aplausos del pueblo)

Carlos Embargo (Alberto Torres):

-A nosotros la cosa se nos está poniendo negra (parodiando)

Don Tranzalón:

-Lávatelo con polejía.

(aplausos del pueblo)

Don Tranzalón:

-Pueblo acangrejado

Pueblo:

-¿Queeee?

Don Tranzalón:

-Digo, pueblo aglomerado, perdón, aglomerado, voten para aquí su servidor, porque ustedes saben que yo no soy bravo, yo nunca me molesto, yo entiendo a la gente, yo les prometo que llegando al palacio los voy a atender con la puerta abierta, voten por mí, yo les aseguro que si votan por mí, yo les pongo el muelle aquí en el pueblo… (a los cangrejos)

Raul Niño nos muestra a un candidato que parece buscar su beneficio personal por encima de los intereses de su "pueblo", trata a los electores como niños, con simpleza e ingenuidad, y ese trato parece ajustarle al pueblo perfectamente, pues aplaude las soluciones bobas de su candidato, la burla se dirige entonces a los propios electores. "Don Tranzalón" opina que tiene ante sí a un "pueblo acangrejado" -digamos de sexualidad confusa- al que tiene que construirle un "muelle" –dónde pueden vivir los cangrejos-. El teatrista nos muestra así a un candidato tramposo, que desprecia profundamente al pueblo que le aplaude; y a un pueblo ingenuo y confundido, que es presa fácil de la burla y engaños de su candidato.

Otra de las obras de temática francamente política presentadas en 2004 fue *Venteras de novela* del teatrista "Pepe" Palma. Su título parodiaba la serie televisiva de moda "Estrellas de novela" y ponía en escena la polémica respecto del traslado de los comerciantes del antiguo al nuevo mercado municipal. Uno de los personajes representados era la entonces alcaldesa Ana Rosa Payán. "Pepe" Palma, en un guión muy bien logrado, procuró dar en su obra voz a los diferentes participantes de la polémica real, así lo explicaba en entrevista:

(...) un día me fui al mercado a observar, aparte de que yo crecí en el mercado de "Lucas de Gálvez", mi mamá tenia su local por allá y me sé el teje y maneje, sé la verdad de lo que pasa dentro de un mercado, sé la postura del ayuntamiento y es una verdadera desinformación tanto de un lado como del otro, y hay intereses políticos, por supuesto.

Entonces, por eso creo esto, y lo que digo en *Venteras de Novela* es parte de lo que se dice en el mercado, porque es cierto, todo lo que se ve en el primer acto, todo lo que se dice, se dice en el mercado realmente, no yo me lo invente ni me lo saque de la manga, hice una investigación, y lo que defienden los vendedores y también la parte que defiende el ayuntamiento... Es que el ayuntamiento me dio el papeleo y dijo "es que es esto" y yo lo agarre, un poco lo ridiculizo y todo porque de ahí sale la comedia... La comedia nace de la desfortuna de los demás... en la comedia los mexicanos nos reímos y nos burlamos hasta de la muerte.

Dentro de las obras regionales presentadas en 2004, aquella escrita por Héctor Herrera "Cholo" y Jazmín López titulada *¡Oh... Diosos del Olimpo!* fue la que a mi gusto tuvo la crítica política mejor lograda. Esta obra fue escrita y presentada para inaugurar el "Teatro Colón"[111]. Las concurrentes olimpiadas de Atenas dieron título y motivo a la obra, pero lo que en realidad se presenta es el juego de algunos ¡Oh...diosos! especuladores del poder. Coincidentemente, Olimpo se llama también el centro cultural del ayuntamiento meridano que está a un lado de las oficinas de gobierno en el centro de Mérida.

La obra nos presenta a "Cholo Dzeus"[112] (interpretado por "Cholo"), "Poseidón" (Fernando Herrera), el "Coro del Olimpo" (Tania Ordinales, Ingrid Ciau, Oneida Valencia, Héctor Herrera Junior y Diego de la Rosa) y algunos

[111] La inauguración de este teatro fue muy importante dado que una de las dificultades mayores que encuentran los teatristas regionales es la falta de espacios formales para presentar sus espectáculos, y este teatro Colón en las expectativas de su dueño, pretendía ser la casa idónea para el Teatro Regional Yucateco.

[112] El "Dzeus" sería en la explicación de Amaro Gamboa (1984) una forma de uayeismo, es decir la transformación de una palabra extranjera en un léxico local, en este caso por la sola inserción de la Dz –combinación habitual en maya- en lugar de la sola Z.

quejosos. Como es miércoles ciudadano[113] el "Olimpo" recibe las inquietudes de dioses y mortales. La trama muestra tres inquietas mujeres que van con diversas solicitudes. Una de ellas es la mortal "Kekén"[114] (Lili Herrera) "hija de Petunia y Porki".[115] La disgustada mujer explica que cuando cambiaron al nuevo mercado, en lugar de ponerla con los chicharroneros -como le correspondía- la pusieron con los zapateros, además alega que el local es muy pequeño y que no funciona la electricidad. "Dzeus" responde a la mortal que no le quite su tiempo, y que haga el trámite por escrito a través del "Comité de Honor y Justicia" con la documentación pertinente, recibo actualizado de teléfono, todo eso con original y tres copias. "Kekén" alega que todavía no se ha inventado la copiadora y "Dzeus" le responde que entonces espere a que la copiadora se invente y después regrese.

Héctor y Jazmín dibujan en ese cuadro la indolencia de la autoridad y la impotencia de los ciudadanos, cuyas inquietudes no son escuchadas ni en miércoles ciudadano. La segunda en audiencia es la diosa "Aculonia"[116] (Mirelle Quintal) con mayor jerarquía y en representación de los pescadores de Progreso, Chicxulub y Chelem (entidades del norte de Yucatán), pide que no se permita a los mortales de PEMEX invadir el estado. "Poseidón" le contesta que no sabe que hacer porque hay mucho dinero de por medio, y "Dzeus" alega, "¡Hay, por favor! Ya dijo don Patricio (refiriéndose al entonces gobernador de Yucatán) que si todo está en orden va a haber petróleo, si no hay orden no hay petróleo". "Poseidón" insiste en buscar solución al problema de los pescadores y "Dzeus" contesta "¿Que no agarras la onda, primo? ¡Por Dios! Si Petróleos Mexicanos entra a Progreso, ya no va a haber Progreso"… Al dejar de existir tal puerto pues tampoco habría más pescadores, por consiguiente tampoco habría problema. Aún con mayor jerarquía que "Kekén", "Aculonia" tampoco consigue beneficio alguno de su entrevista.

---

[113] El Ayuntamiento de Mérida, como otros, tiene destinado un día de la semana para recibir a los ciudadanos que tienen algo que decir a las autoridades municipales.
[114] El nombre es por la palabra *keeken* que significa cerdo en lengua maya, lo cual hace alusión al sobrepeso de la intérprete.
[115] Personajes porcinos de conocida serie de dibujos animados. La obesidad es motivo de burla casi ineludible en el Teatro Regional, lo cual recuerda que más de la mitad de la población adulta yucateca tiene este problema de salud.
[116] El nombre "Aculonia" conduce al público al jugar con la palabra (a-culonia; a=sin) para producir el significado de "sin-culo".

Diferente historia la de la mortal "Buenonea" (Raquel Peniche), que aparece con ropa entallada luciendo su figura. "Buenonea" solicita a "Dzeus" ropa deportiva y viáticos a precios exorbitantes para viajar a Atenas y participar en las olimpiadas. "Dzeus" accede a sus peticiones, "al cabo el dinero no es mío" dice, y a cambio ella le ofrece "lo que quieras". Es entonces cuando llega "Atenea" (Jazmín López) esposa de "Dzeus" rompe el idilio y en batalla con "Buenonea" la vence, le perdona la vida convirtiéndola en su esclava[117].

Héctor nos presenta un panorama bastante desalentador; el ciudadano común es prácticamente ignorado por sus autoridades. La queja de "Kekén" se pierde en un trámite burocrático, y su persona es expulsada de la escena. Aún como una intermediaria de mayor jerarquía, "Aculonia" no consigue que "Dzeus" proponga mejor solución para los pescadores que eliminarlos. En cambio, la solicitud abusiva de "Buenonea" tiene cauce en tanto la sustentante puede satisfacer los gustos personales del poderoso "Dzeus". Según lo muestra la obra, la atención al ciudadano no está en lo adecuado de su queja, sino en el capricho personal de quien tiene la posibilidad de darle cauce. Presentado por "Cholo" es gracioso, pero en la vida real provoca la misma rabia que mostrara "Kekén" en escena. El ciudadano resulta impotente frente a los "¡Oh…diosos!", a menos que tenga atributos excepcionales (físicos, monetarios, familiares, etcétera), como los tuviera "Buenonea".

En palabras de Héctor: "Nosotros tomamos las escenas de la vida real, tomamos nuestros escenarios de *vivencias*, las ponemos en una forma teatral y se las devolvemos."

Y volviendo a la obra relatada, considerando la perspectiva que el teatro nos ofrece, ¿Qué hacemos los impotentes ciudadanos que no tenemos atributos excepcionales para ser escuchados por los poderosos? Bueno, al menos reímos de nuestra ridícula esperanza en ser escuchados.

---

[117] La trama de la obra muestra una constante en cuanto a las relaciones de género que presenta "Cholo" en sus obras; "Cholo", teniendo compromisos sentimentales se deja seducir con facilidad por los personajes femeninos y termina accediendo a la voluntad de éstos. "Dzeus" que no concede razón a las previas solicitudes, se ve vencido por la química del amor y accede a las peticiones exorbitantes de "Buenonea" en afán de conseguir los favores de la mujer bonita. Pero esta mujer que aparentemente consigue lo que quiere en uso de sus cualidades, termina siendo vejada. Un análisis más amplio se presenta en el último capitulo de esta tesis.

Los teatristas regionales, ya se comentaba, están especialmente interesados en lo que su público demanda, y el público quiere oír de política, especialmente en tiempo de elecciones. La afluencia del público a las salas regionales es bastante irregular y lamentablemente no hay un registro histórico de tal afluencia[118], por lo mismo, no es posible evaluar cuantitativamente su relación con el contexto histórico, pero según observaciones de mis entrevistados el público acude con mayor frecuencia al teatro en situaciones de inestabilidad social. Dentro de las temporadas más exitosas del teatrista Héctor Herrera "Cholo" están aquellas que ocurrieron en 1991, una de ellas se llamó *El pan dulce de cada día.* El título refería al Partido Acción Nacional *PAN*, representado en la alcaldía de Mérida por Ana Rosa Payán, y a *Dulce* María Sauri gobernadora interina del estado de Yucatán. El PAN accedía por primera vez al gobierno de la ciudad mientras que el Partido Revolucionario Institucional conservaba el gobierno del estado. La tensión política propició la renuncia del entonces gobernador, Licenciado Manzanilla Shaffer, y por primera vez en la historia del estado hubo dos mujeres en cargos tan importantes. *El pan dulce de cada día* era una oportunidad de liberar el estrés ocasionado por la tensa situación política. Esta obra duró ocho meses en cartelera con 12 funciones a la semana. Una nota en el *Diario del Sureste* comentaba:

> Como podrán suponer por el título de la obra, es una mezcla de los dos partidos políticos que tenemos y que en un acordonado ring de lucha o de box, podríamos decir, "En esta esquina tenemos.. y en esta otra tenemos en el mismo sexo, perdón, pero…" pero controvertidos los dos partidos en comedia regional la cosa se simplifica para que el público pase en verdad un par de horas de lo más divertido. (*Diario del Sureste* 12-03-1991)

La intranquilidad social parece despertar a las audiencias que buscan en el teatro no sólo entretenimiento sino orientación. Pero el tipo de orientación que proporciona este teatro es muy diferente de lo que puede ser la intención de un

[118] O si lo hay, no se me concedió el acceso, ni en los espacios institucionales ni en los privados.

discurso político. El teatro regional no le dice a su público lo que debe de pensar, sólo le recuerda lo que debe de sentir.

En distintas conversaciones los teatristas José Luís Almeida y Tomás Ceballos, se preguntaban qué tanto el teatro de "Cholo" podría influir sobre la opinión del electorado en las contiendas políticas, y concluían que la gente no cambia sus preferencias por haber ido a ver a Cholo. Los teatristas tienen preferencias políticas que de alguna manera se ven expresadas en su contacto con el público, pero no por ello el público cambia su manera de pensar al respecto, un ejemplo se observa en el tercer anexo de este trabajo. No obstante, en tensión política el público busca no a los grandes cuadros dramáticos, sino a sus teatristas regionales y estos le recuerdan: "ríete". El público egresa de las salas sonriente, relajado y satisfecho, pero esto tampoco quiere decir que el teatro sirva solamente para cambiar el ánimo, regresemos a los *¡Oh… Diosos del Olimpo!* El cuadro ahí presentado contiene un dilema ético vivido por los autores y actores de la obra, probablemente también vivido por el público asistente, y para el cual no hay una solución única y determinante. El teatro ofrece la imagen del dilema, el público lo toma y se lo lleva consigo como referente asociándolo a la diversión y no a la tragedia, pues después de todo, hay muchas maneras de ver la vida.

Los teatristas regionales no eligen cualquier escena de la vida real para llevar a su teatro, escogen aquellas circunstancias que representan para ellos y para su público una dificultad, un problema, que implica hacer una elección moral. En el caso de la obra de Héctor y Jazmín podríamos pensar: ¿Qué hago para ser atendido(a) por las autoridades? ¿Busco seducir al funcionario público? ¿Doy dinero? ¿Busco a algún conocido de algún conocido para que me ayude? O ¿Me doy por vencido(a)? pues, como lo dijera "Kekén" en uno de sus diálogos: "Bien me lo dijeron que no viniera porque no me iban a hacer caso". La respuesta a lo presenciado en el teatro, la solución a cada circunstancia, no tiene un carácter universal; es la respuesta personal y moralmente comprometida de cada individuo. Recordemos que el teatro no es un fenómeno masivo ni pretende dirigirse a dóciles espectadores.

Esto nos lleva de vuelta a reflexionar sobre lo qué es el teatro, o al menos lo qué es este tipo de teatro. Emerge efectivamente del medio que lo crea, del contexto social por boca de los teatristas, pero del contexto íntimo, de lo cercano,

de lo muy propio. Además de reflexivo en el sentido contemplativo del espejo,[119] es reflexivo en tanto cuestiona, critica, y pretende invitar al pensamiento, me gustaría volver a citar a Cascante:

> El teatro nació como una necesidad de individuo a individuo de comunicarse, de decirse cosas con gestos, de conjurar algunas cosas en la vida, no se, los miedos, las tormentas, esas cosas que uno necesita decir, hacer, expresar, no solamente con la voz, sino con todo lo que es uno como ser humano.

En un primer momento es el teatrista quien escucha, vive, experimenta una realidad social determinada. En un segundo momento este teatrista reelabora esa realidad y la presenta, entonces pasa de ser el receptor a convertirse en el emisor, el comunicador. No refleja la realidad como lo hace un espejo, no trae a escena una cotidianidad aburrida, sino una *vivencia*, como lo dijera "Cholo". En ese segundo momento el público es ahora el receptor que está ahí procurando integrar a su propia vida la vivencia que el teatrista le está comunicando. Cuando el artista está expresando, el público está experimentando, lo cual es algo más que escuchar; lo que sucede ahí no sólo toca su intelecto, sino su ánimo.

En este idioma y para este fenómeno, la palabra vivencia describe mejor lo que a continuación me extenderé a explicar, pero el concepto ha sido trabajado como "experiencia" a partir de la traducción literal de lo que Víctor Turner llamó "*Anthropology of experience*" (1986b). Turner sigue la explicación de Dilthey para definir *experience* a partir del término *Erlebnis* que significa "lo que se ha vivido". La palabra "vivencia" en español fue propuesta por el filósofo José Ortega y Gasset justamente para traducir el *Erlebnis* alemán,[120] por lo que la traducción

---

[119] Relacionado con esto Victor Turner (1986a: 24) siguiendo a Barbara Tedlock opina que el teatro es reflexivo no en el sentido del espejo, sino como lo es un verbo reflexivo donde el sujeto y el objeto directo refieren a la misma cosa, es decir, alguien hablando de sí mismo: "not so much reflective but reflexive". Desafortunadamente pensar en el teatro como un verbo reflexivo no nos conduce muy lejos.

[120] Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (RAE), versión electrónica (www.rae.es)

que atiende mejor al significado de lo que Turner propone debía ser "Antropología de la vivencia" y no "Antropología de la experiencia"[121].

En su introducción al libro *From Ritual to Theatre* (1982) el autor reflexiona sobre la manera en que su vida personal, en especial su cercanía con el teatro, influyó en la formación de sus propuestas teóricas. Particularmente lo hizo darse cuenta del poder de los símbolos en la comunicación humana y tratándose de símbolos y de significación, sólo se le puede atribuir significado a un evento cuando hay una experiencia previa relacionada con ello. Si ésto se aplica al teatro, entonces:

> "Meaning" is squeezed out of an event which has either been directly experienced by the dramatist or poet, or cries out of penetrative, imaginative understanding (*Verstehen*) (1982: 13)

El significado extraído de una vivencia, o de la comprensión profunda e imaginativa de los sucesos, es lo que el artista representa en su obra, y tal representación, según la explicación de Wilhelm Dilthey (1989), completa la vivencia misma. En este sentido la palabra *performance* que deriva de *parfournir* en francés antiguo, que significa "completar" o "llevar a cabo", estaría por la parte que da cierre a un fenómeno y lo hace completo. El performance entonces forma parte de la vivencia misma y le da cumplimiento (Turner, 1982: 13). Dilthey explica que la vivencia tiene cinco momentos:

- Una percepción cuyas sensaciones son más intensas que las comunes o habituales.
- Evocación de imágenes de experiencias pasadas con una claridad inusual (con relación a lo percibido).
- Actualización de los sentimientos originales relacionados con tal experiencia.

[121] En el español de México la palabra experiencia refiere comúnmente a saber acumulado, y en el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española atiene como primer significado al hecho de haber sentido, conocido o presenciado alguien o algo.

- Un "significado" generado por las interconexiones racionales y emotivas de los eventos pasados y presentes relacionados con el contenido de los incisos anteriores.
- Comunicación de la experiencia en términos inteligibles para otros.

De lo que Dilthey expone, Turner concluye, *Experience is both, "living through" and "thinking back".* Es decir, la vivencia relaciona el acontecimiento experimentado con la memoria y se traduce en el performance[122].

Hans-George Gadamer (1996) hace un somero rastreo de la palabra *Erlebnis* detectando su origen a finales del siglo XIX en contextos biográficos y autobiográficos; y es luego Dilthey quien hace el trabajo conceptual para esta palabra. Gadamer comenta que *Erlebnis* se convirtió a principios del siglo XX en una palabra "de resonancia casi religiosa" que recuperaba el papel del individuo frente al mecanicismo de la moderna sociedad industrial. Desde luego es una palabra que emerge del ámbito subjetivo, "lo vivido es siempre vivido por uno mismo" (1996: 103) por ello no resulta extraño encontrar en la explicación de Dilthey el énfasis en los elementos subjetivos del término[123] –núcleo perceptual, evocación de imágenes, actualización de sentimientos-, y completa el concepto con su comunicación inteligible. Si bien el concepto tiene un polo subjetivo destacado por Dilthey, no resulta difícil observar también en ello, los aspectos sociales que se encuentran al inicio y a final del proceso.

Edward M. Bruner (1986) aunque pretende seguir la línea de Dilthey regresa al concepto de experiencia según el significado de la palabra en su idioma natal, propone que la "antropología de la experiencia" estudia la manera en que los individuos experimentan su cultura ("how individuals actually experience their culture" [1986: 4]), encontrando el punto crítico de su discusión entre la

---

[122] Turner incorpora el concepto de vivencia tardíamente a su trabajo teórico como producto de la reflexión personal sobre su propio quehacer, así lo expone en un trabajo previo a *Anthropology of experience*:

> …fieldwork experience has shown me that "meaning" is not mere cognitive hindsight but something existentially emergent from the entanglement of persons wholly engaged in issues of basic concern to the central or representative actors, the formulators of "oppositions" of life-stances. (1986a: 33)

[123] Como es característico del trabajo de Dilthey en general.

realidad ("what is really out there, whatever that may be"), la experiencia ("how that reality presents itself to consciousness") y su expresión ("how individual experience is framed and articulated"). A diferencia de Dilthey y Turner, para quienes la expresión de lo experimentado forma parte del concepto *Erlebnis* (en Dilthey) o *experiencie* (en Turner), Bruner separa los conceptos *experience* y *expression*, y comenta que la brecha entre realidad, experiencia y expresión (*reality, experience and expression*) y la tensión entre estos, constituye el problema clave de la "antropología de la experiencia". Un poco más allá, esta aproximación reconoce que la vivencia es siempre auto-referencial, en consecuencia la antropología de la experiencia enfrenta la dificultad adicional de ubicarse en un segundo orden; de darse a la tarea de referir una auto-referencia con todas las modificaciones de significado que esto implica. Pretensión monumental la de interpretar y analizar fielmente la "vivencia" de otro alguien que además suele ser de otra cultura, intención que probablemente sólo desde el arte puede ser cubierta, no obstante, esta perspectiva tiene el beneficio de considerar que en la transmisión de los performances culturales no es un ejercicio social mecánico, sino lleva involucrados elementos que conciernen a la vivencia de personas, de seres individuales[124].

La vivencia, si bien individual y de alto contenido subjetivo, puede ser relativa a un acontecimiento socialmente compartido, por ejemplo y regresando al teatro: "Kekén" en uso de su derecho de ciudadana se dirige un miércoles para entrevistarse con "Dzeus"; la desatención del funcionario no la sorprende; provoca en ella un sentimiento de ira e impotencia que ella relaciona con la experiencia pasada no propia, sino de otras personas "que ya le habían dicho que no fuera". "Kekén" se miraba tan enfadada, que en una situación no teatral seguramente saldría de ahí con la necesidad de buscar alivio contándole a alguien más su desagradable experiencia, y de hecho, la situación es tan relevante no sólo por frustrante, sino por común, que por eso Héctor y Jazmín (autores del guión) eligen el tema para transmitirlo en un escenario.

[124] Un bonito ejemplo es la manera en que Barbara A. Babcock (1986) nos presenta como Helen Cordero incorpora en la elaboración cerámica, tanto elementos que recuperan la historia de su abuelo dedicado a preservar la tradición oral, como elementos que corresponden a la propia vivencia de Helen.

En una situación como la arriba descrita hay tanto aspectos personales como sociales involucrados. Entre los aspectos personales, "Kekén" hizo uso de su capacidad de comunicación al construir y exponer un argumento y al escuchar la respuesta de "Dzeus". Usó su capacidad de juicio, percatándose de que lejos de ayudarla, se burlaban de su condición; y de su memoria, pues relacionó lo que estaba sucediendo con lo que ya le habían dicho que sucedería, pero además puso en movimiento su capacidad emocional que transformó la esperanza (de que le hicieran caso) en ira. Distinguimos entre los aspectos personales un componente anímico o emocional, y un componente racional; ambos componentes están señalados en la propuesta de Dilthey, pero ello sólo se hace explícito cuando la experiencia se comunica; se socializa.

La vivencia puede también ser fruto de una experiencia vivida en soledad, y en tal caso sólo resulta inteligible para el mismo individuo si éste es capaz de asimilarla en un esquema fruto de su propia socialización, entonces, el elemento social permite que el individuo estructure y de sentido a lo vivido, pues si no es posible que lo integre de alguna manera en ese esquema socialmente construido, entonces para el individuo aquello no existe. En el ejemplo de "Kekén" es claro como el componente social precede a la vivencia, es decir, a ella ya le habían dicho que no fuera, porque seguramente alguien más había tenido alguna experiencia semejante a la que ella iba a tener. Previo al acontecimiento, ya hay un marco social que lo orienta, entonces la vivencia se nutre de, y nutre a, el entorno social. Posterior a la experiencia, el acontecimiento ocurrido a un individuo es socialmente compartido, regresando de este modo al marco que le dio sentido, ésto es un *performance;* el punto en que la vivencia se vuelve pública y enriquece a aquellos que la comparten. El teatro se nutre de y nutre a la sociedad que le da marco, y como la vivencia, y como otro tipo de manifestaciones artísticas, tiene una indeleble esencia subjetiva presente en la creatividad de los artistas que le dan vida, y un marco social que le da sentido; y desde ese marco social de sentido se comunica no con masas informes, sino con la subjetividad de seres individuales, pretendiendo producir entre ellas, a su vez, una vivencia.

El Teatro Regional Yucateco –como quedó expuesto previamente- vive en estrecho contacto con su público, se comunica con él abiertamente, y hasta busca su réplica. El contenido de este tipo de teatro independientemente de las

temáticas generales de las obras, no está basado en abstracciones lejanas de lo que es o podría ser la vida: los personajes y los guiones están construidos con trozos de vivencias de sus creadores de lo cual ha quedado constancia en páginas anteriores. Por ello es fácil que el público encuentre sentido en lo que los teatristas proponen y lo traduzca a su vez a su propia experiencia incorporándolo a su vida cotidiana. Estas condiciones posibilitan que suceda un fenómeno como aquel que motivó este trabajo, es decir, es posible para el teatro construir un modelo que resulte tan factible o tan verosímil que el público lo incorpore como un modelo real y se quede fijado en lo cotidiano como un estereotipo. Entonces, resulta posible que Tixkokob sea conocido como lugar de homosexuales no porque haya más homosexuales ahí que en el resto de Yucatán, sino porque algún teatrista regional promovió tal estereotipo en sus obras. En consecuencia es fácil que los administradores de los medios de comunicación masiva busquen transformar a los teatristas en líderes de opinión para fines comerciales o políticos.

Este movimiento que oscila entre lo que sucede abiertamente en los grupos humanos, y lo que sucede en el delimitado tiempo-espacio de un escenario ha sido estudiado por Richard Schechner, quien propuso un modelo tomando como base el trabajo teórico de Victor Turner. El modelo describe en un signo de infinito, la relación entre dramas sociales y dramas escénicos de la siguiente manera:

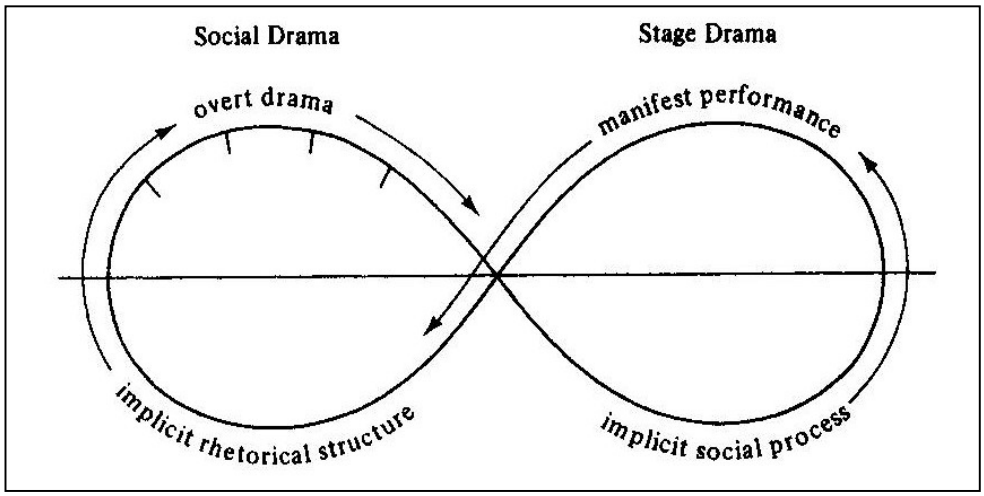


Figura 1 (capítulo IV)

Modelo de Richard Schechner que ilustra la relación entre los dramas escénicos y los dramas sociales (Turner, 1982).

En un movimiento continuo, los dramas sociales generan un proceso implícito que produce un determinado trabajo escénico, un performance el cual a su vez afecta la estructura social (retórica implícita) y genera otro drama. La línea que cruza la hélice hace una diferencia entre el comportamiento explícito y lo que ellos llaman la estructura latente. Haciendo uso de este modelo Turner (1990) vuelve a la metáfora del espejo, comenta:

> Life itself now becomes a mirror held up to art, and the living now *perform* their lives, for the protagonists of a social drama, a "drama of living," have been equipped by aesthetic drama with some of their most salient opinions, imageries, tropes, and ideological perspectives. Neither mutual mirroring, life by art, art by life, is exact, or each is not a planar mirror but matricial mirror; at each exchange something new is added and something old is lost or discarded. (1990: 17)

Los dramas sociales y los *performances* parecerían, en esta alegoría, dos entidades en equilibrio imitándose mutuamente. Turner agregaría a la propuesta de Schechner cuatro líneas en la parte superior de la gaza del drama social, para señalar las cuatro fases. Pero para poder discutir este modelo de mejor manera, conviene aclarar qué son los dramas sociales y cómo funciona el modelo dramático que han empleado autores como Goofman y Turner para explicar la dinámica social.

En 1959, en su libro *The Presentation of Self in Everyday Life*, Erving Goffman expone que hay muchas maneras de abordar los "establecimientos sociales"[125], entre ellos el enfoque dramático que,

> (…) nos llevaría a describir las técnicas de manejo de las impresiones empleadas en un establecimiento dado, los principales problemas de manejo de las impresiones que se presentan en dicho establecimiento y la identidad e interrelaciones de los distintos equipos de actuantes que operan en el establecimiento. (1959: 256)

Lo anterior es la conclusión a la que llega Goffman después de hacer un análisis del comportamiento habitual en la cultura norteamericana en el cual muestra una "creciente preocupación por la fachada" (es decir por las apariencias) a fin de transmitir la impresión correcta sobre el propio ser. En su análisis Goffman hace uso del lenguaje teatral, y una vez que consigue mostrar "el problema amoral de construir impresiones convincentes que satisfagan normas morales", al final de su trabajo abandona la metáfora y comenta, "Después de todo, los tablados sirven también para construir otras cosas, y deben ser levantados pensando en que habrá que derribarlos" (1959: 270). Años después Víctor Turner para explicar el proceso social retoma una metáfora semejante. En su trabajo *Social Dramas and Ritual Metaphors* (1974) Turner

[125] *Social establishment* dice en la versión en idioma inglés, aunque la traducción literal no resulta del todo adecuada. En el español de México, el uso común de la palabra establecimiento orienta el pensamiento hacia un lugar físico en que se realiza una actividad comercial. *Establishment* puede ser traducido también como institución, pero a lo que Goffman se refiere es a todo lugar rodeado de barreras establecidas para la percepción, como un escenario, en el cual se desarrolla de modo regular un tipo determinado de actividad, por ejemplo, una oficina o la cocina de una casa.

comienza por marcar una diferencia de su postura con el pensamiento estructuralista francés: lejos de buscar la estructura implícita y hasta inconsciente de los fenómenos sociales -como lo haría por ejemplo Claude Levi-Strauss- pone el énfasis en el proceso. Tratándose de estructuras sociales, señala que la estructura no es ajena a los seres que la componen, que no son entidades fijas, por lo tanto una estructura social resulta siempre maleable e incompleta pues opera en el marco de lo indeterminado, lo ambiguo, lo incierto y lo manipulable en tanto está constituida por seres humanos.

Los sujetos tienen un papel muy importante en esta propuesta, pues las estructuras al no estar totalmente determinadas, siempre dejan espacios para que las personas actúen. No niega la existencia de códigos que orientan el comportamiento, pero tampoco supone que toda acción humana derive de ellos. Los comportamientos de los "actores sociales" no se estructuran de forma inmutable e ineludible, más bien la estructura es puesta en marcha por ellos y por los "modelos y metáforas que surgen de sus cabezas". En consecuencia, la estructura siempre está en movimiento y sólo es comprensible cuando se observa su despliegue en el tiempo. Las formas que toman los procesos sociales necesariamente son diacrónicas: "The social world is a world in becoming, not a world in being", escribe Turner (1974).

Los procesos sociales transcurren entre dos tipos de unidades que se turnan en una secuencia que siempre esta por concluirse, unas aparentemente armónicas y otras disarmónicas, estas últimas, señala Turner, parecen tener una estructura "dramática". Estas unidades dramáticas surgen en situaciones conflictivas en las que el equilibrio social desaparece, son épocas de reajustes abruptos. A las unidades de aparente equilibrio Turner las denomina "empresas sociales" (*social enterprises).* A diferencia de los dramas sociales, las empresas sociales parecen transcurrir sin conflictos[126].

Turner propuso su modelo explicativo con base en sus observaciones respecto de la sociedad Ndembu[127], y los conflictos que en ella surgían debido a una estructura caracterizada por una sociedad matrilineal[128] con residencia

[126] Este es un concepto que el autor deja abierto para un posterior desarrollo.
[127] Ver Turner, 1957 (*Schism and Continuity in an African Society*).
[128] Donde los bienes se heredan de madres a hijos.

virilocal[129] y el consecuente estrés implicado entre lealtades que se sobreponen, obligaciones que compiten, imperativos morales, conflictos de valores y preferencias personales al final de los cuales las personas tienen que hacer elecciones que terminan por tener cualidades dramáticas. En estas situaciones conflictivas, la totalidad del grupo se veía involucrada en alguna de dos facciones. Turner observó que estas erupciones conflictivas seguían un patrón, con fases en una secuencia regular.

Pero no es necesario ir a los Ndembu para encontrar conflictos y, en cada conflicto es posible observar aquellos aspectos que cada grupo social considera como fundamentales respecto de sí mismo. No es extraño entonces el interés que manifestara Turner por el drama, más que por las empresas sociales. Al observar el despliegue de estos "dramas" en el tiempo, Turner distingue cuatro fases[130]:

1. Un *Rompimiento* (*Breach*) de las reglas que organizan las estructuras sociales:

Se hace manifiesto un conflicto que implica las relaciones entre personas o grupos dentro de un mismo sistema social: desde un problema de comunicación hasta la violencia física. Este rompimiento, si bien puede tomar la forma de crimen, es más bien una confrontación.

2. Le sigue una *crisis* que es una fase epidémica:

A menos que el rompimiento sea controlado, hay una tendencia a que el rompimiento se extienda y se provoque una situación no regulada o poco regulada en la cual se puede observar el "verdadero estado de las cosas". Son momentos de "peligro y suspenso", "puntos de quiebre" dice Turner.

3. A la crisis le sigue el *reajuste* (*redressive action*):

Esto implica replantear los elementos que están en juego y poner en marcha algunos mecanismos que sirvan de guía para que funcione nuevamente el sistema social. El autor señala que cualquiera que sea la unidad social en cuestión, el reajuste es la etapa en que adquiere una

[129] Las nuevas familias toman como residencia el lugar de la familia paterna.
[7] ver Turner (1974, 1986a).

mayor conciencia de sí (”self-concious”) y en la que se crean los nuevos modelos a seguir[131].

4. La cuarta fase consiste en:

Ya sea la *reintegración* del grupo social disidente y su consiguiente reconocimiento y legitimación, o bien el reconocimiento del *cisma* entre los contendientes.

No es difícil reconocer esta estructura, para empezar, en la dramaturgia clásica, inclusive a mi gusto este modelo describe de mejor manera el drama griego que la misma propuesta de Aristóteles (1946)[132]. Turner va más allá y ejemplifica los dramas sociales en modelos históricos, por ejemplo en aquel cisma que separó a México de España (ver Turner, 1974).

El autor afirma que los dramas sociales son fruto del caos en los sistemas socioculturales[133], que lejos de ser una armoniosa totalidad, están llenos de contradicciones estructurales y conflictos normativos que generan el alto grado de indeterminación en el cual se mueven los intereses individuales. La indeterminación provoca conflictos que precisan de sistemas de control para que el grupo o sociedad se mantenga unido. Estos sistemas de control pueden ser legales o rituales y aunque ambos están en cualquier grupo, unos son más característicos de las sociedades complejas y los otros simples. Estos productos del proceso social comunican de manera tácita los valores del grupo que los produce. Turner, interesado en el estudio de los rituales, los identificó como un

---

[131] En su libro *Schism and Continuity in African Society,* Turner (1957: 330) comenta “I have tended to regard ritual in this connection a mechanism of redress. At least I have so regarded rituals of affliction and the village ritual of *ku-swanika ijina.* I have postulated that ritual mechanisms tend to come into play in situations of crisis where conflicts have arisen in and between villages as the result of structural contradictions, rather than of the law-breaking activities of malicious or ambitious individuals or cliques. (...)In ritual the ideal unity of the disturbed social unit in question is counterpoised against its real internal division, which arise from situationally incompatible rules of custom. Ritual sometimes restores the unity of a village torn by structural cleavages.

[132] Aristóteles (1946) indica respecto de la estructura de la tragedia que hay primero reversibilidad -en tanto que una situación dada se revierte al estado previo-, descubrimiento -el héroe se da cuenta de lo que ocurre- y calamidad -un fin trágico como la muerte-. Señala además que hay un prólogo, episodio y éxodo, señalados por los coros.

[133] Turner en sus primeros trabajos (1957, 1969) habla de “estructuras sociales” y en los últimos (1982) habla de “sistemas socioculturales” pero se refiere esencialmente a lo mismo: grupos humanos que van desde la familia hasta las sociedades modernas.

medio por el cual los grupos pueden afrontar la complicada indeterminación del proceso social. Para que el grupo se mantenga en equilibrio necesita de éstos espacios en los que los conflictos puedan ser ventilados.

Pasemos por ahora de lo teórico a un ejemplo empírico de cómo la propuesta de Turner respecto de los dramas sociales y la hélice de Schechner respecto de la relación de los dramas con los performances, pueden aplicarse a la realidad yucateca. Aquí, sin llegar a los grandes cismas históricos, elegí un pequeño y simpático drama social llevado al teatro regional en el transcurso de esta investigación:

En la primavera de 2004 aparecieron muertos y desangrados algunos animales en el pueblo de Hunucmá (*rompimiento*) a partir de lo cual los vecinos de la comunidad, la prensa escrita y la televisión se encargaron de difundir la versión de que había aparecido una mujer loba en dicho poblado (*crisis*). En respuesta a la crisis se inició una etapa reflexiva en que los yucatecos comentaban lo sucedido y analizaban las posibilidades de que lo que "se decía" fuera o no verdad, las autoridades civiles entraron en acción para buscar a la responsable de la muerte de los animales, y las autoridades espirituales a tranquilizar conciencias (*reajuste*). Las autoridades civiles identifican a la presunta responsable y la llevan a prisión separándola así de su grupo social (*cisma*).

El drama vivido en Hunucmá dio motivo a la obra producida, escrita, dirigida y actuada por Ricardo Adrián Lizama que llevaba el título de *"Melo Bond contra la mujer loba"*. El detective "Melo Bond" es llamado a investigar el extraño caso de la aparición de una mujer loba y al llegar al pueblo se encuentra con la tragedia de una novia que a punto de contraer nupcias pierde a su futuro esposo cuando aparece la mujer loba. El caso se resuelve cuando Melo Bond descubre que la amiga de la novia quería impedir el matrimonio para quitarle al contrayente, motivo por el cual había hecho desaparecer al novio y se disfrazaba de mujer loba para hacer creer a la población una historia fantástica al respecto. La obra no seguía el drama histórico ni periodístico, sino proponía una respuesta cómica a la posibilidad de la existencia de un ser híbrido presentándonos el dilema de la pugna entre el enamoramiento y la amistad, exponiendo la posibilidad de inventar cualquier cosa en esa búsqueda de resolver los dramas

personales. Pero volvamos a la hélice de Schechner para presentarlo como un ejercicio empírico; el cuadro quedaría como se muestra a continuación:

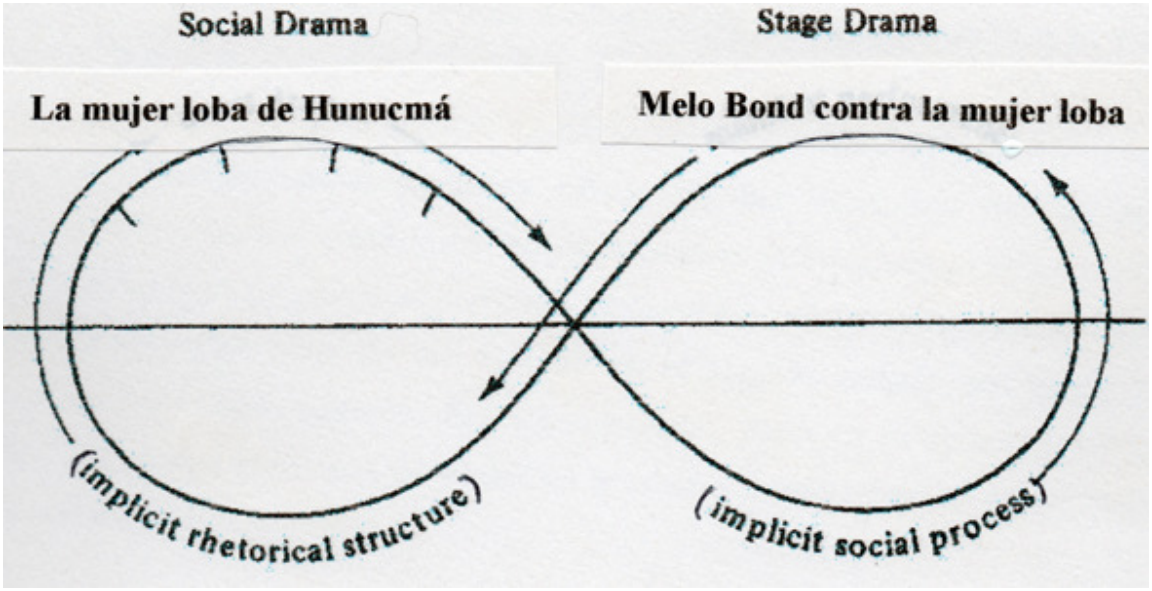


Figura 2 (capítulo IV)

Se ejemplifica la relación entre el trabajo escénico y el drama social para el caso de Melo Bond contra la mujer loba según el modelo de la hélice de Schechner.

Para este ejemplo, lo acontecido en Hunucmá y su difusión por el estado de Yucatán constituyen el drama social cuyas fases están marcadas por las cuatro líneas en la gaza izquierda. Este drama, según el modelo, genera un "proceso social implícito" que se traduce en el trabajo escénico *Melo Bond contra la mujer loba,* que a su vez se traduce en una "estructura retórica implícita" en palabras de Schechner. Los aspectos explícitos que se expresan en la mitad superior de las gasas del modelo, resultan bastante claros pero ¿Cuáles son esos procesos implícitos expresados en la parte inferior? Ni Turner ni Schechner se detienen lo suficiente para desarrollar estos conceptos[134], pero pensando en

[134] Cuando Turner hace referencia a estos procesos o estructuras implícitas, usa palabras como inconscientes, preconscientes o latentes que el autor importa de los trabajos de Sigmund Freud. Inclusive aquellas características que en otros trabajos Turner atribuye a

nuestro modelo empírico resulta lógico proponer que lo que queda en medio de aquel drama social que tuvo origen en Hunucmá y el performance de la mujer loba: es un ejercicio implícito desarrollado por un sujeto concreto. Enconces lo que Turner y Schechner llaman "proceso social implícito" no es tan "social" sino en principio tiene marcadas características individuales y responde más a la subjetividad de sus creadores que a un "proceso social" en un sentido amplio. La creatividad, así sea un trabajo de grupo, tiene siempre la firma de sus autores, y se nutre, como comentábamos párrafos atrás, de las vivencias de los creadores que igualmente tienen cualidades subjetivas más que sociales.

Lo que propone la presente tesis es que el "proceso social implícito" según propongo, está lejos de ser "social" en el sentido amplio del término, pues tiene marcados rasgos individuales y subjetivos. Está en la cabeza y en el corazón de los creadores más que la sociedad misma. Consideremos ahora nuestro modelo de la siguiente manera,

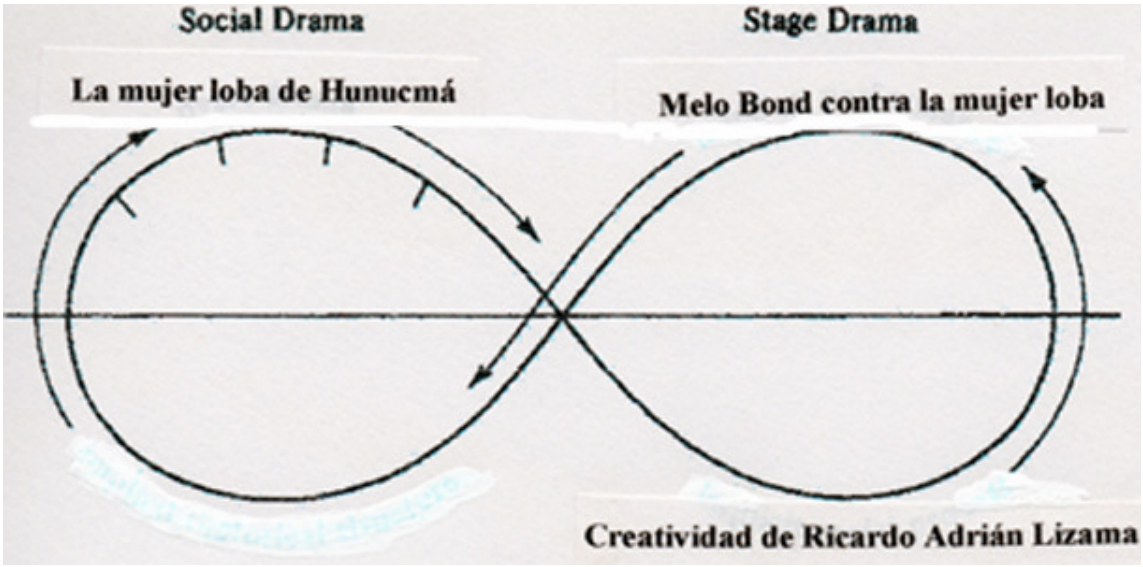


Figura 3 (capítulo IV)

Modificación a la hélice de Schechner, que incluye un ejercicio subjetivo dentro del proceso social.

---

los símbolos rituales, tienen grandes semejanzas con lo que Freud propone en su trabajo *La interpretación de los sueños*.

En este modelo la parte superior de las gasas corresponde a la actividad social pública manifiesta y la parte inferior a lo que ocurre de manera privada en la subjetividad de los seres individuales. El drama social afecta la creatividad de los artistas, entonces se produce el performance, y según el modelo de Schechner, este performance afecta "la estructura retórica implícita" para producir un nuevo drama social. Pero ¿Cuál es esta estructura retórica implícita? Planteándolo de otra manera ¿Qué hay a mitad del camino entre el performance y algún nuevo drama social? o regresando a nuestro problema empírico ¿Qué le sucede a Mérida después de *Melo Bond contra la mujer loba*?

Para intentar responder esta pregunta desde el mismo modelo teórico, antes de regresar a lo empírico, es necesario analizar la relación entre teatro y ritual que se expone en el capítulo siguiente.

Capítulo V

Vivencia, ritual y teatro

Victor Turner propone que en la tercera fase del proceso que él llamó "dramas sociales" tienen su origen los performances culturales, entre ellos el teatro y el ritual. El motivo de su argumento es que en la fase de revestimiento, en medio del caos del drama, en un intento de entender lo que está sucediendo y darle solución, se generan con mayor intensidad procesos de reflexividad relacionados con la atribución de significados. Los rituales están para revestir los eternos conflictos de los grupos humanos[135].

En el capítulo anterior caracterizamos al performance como la última etapa de una vivencia. En este sentido y desde mi perspectiva, no toda representación es un performance. Aquellas "actuaciones cotidianas" que exponía Goffman en el trabajo referido el capítulo previo no lo son[136]; pero sí lo son aquellas relacionadas con situaciones sociales extra-cotidianas que generan en un individuo sensaciones intensas, evocación de experiencias pasadas, actualización de sentimientos, atribución de significados y comunicación en términos inteligibles para otros, es decir, que transmiten una vivencia.

En la perspectiva de Richard Schechner, como en la de Goffman, un performance puede ser cualquier cosa: "Performativity -or, commonly, 'performance'- is *everywhere* in life, from ordinary gestures to macrodramas" (Schechner, 1990: 45). Lo son así mismo la danza, los deportes, los juegos y diversos entretenimientos populares, y cualquier drama social. No obstante Schechner distingue diferentes "magnitudes" en los performances antes mencionados, entre los que destaca en particular a las representaciones

[135] Piense usted en el ritual que le sea más próximo.
[136] Por ejemplo interacciones comunes entre personas quienes tratan de representar ante su interlocutor una imagen determinada para que el otro se forme determinada imagen de la primera persona.

dramáticas[137]. Un performance teatral es una producción cultural, escogida, pensada, que tiene involucrados elementos de juego y de libertad.

Turner cuando habla de performance se restringe a identificar en este concepto aquellos productos gestados en la tercera fase de los dramas sociales a los termina por llamar *cultural performance*, entre los que destaca el ritual, que fuera su principal objeto de estudio. La pregunta central sobre la que giró en gran medida la búsqueda de Turner (1974b) era "¿Cómo funcionan los símbolos rituales?", y para responderla recorrió un largo camino partiendo desde la "simbología"[138] hasta llegar a la neurobiología[139].

A diferencia de Goffman y Schechner, un aspecto básico de su trabajo es justamente esa distinción entre la vida social común, cotidiana, y lo que él llamó 'géneros dominantes' –o performances culturales-, distinción que hace posible el concepto de "liminalidad" (que será explicado más adelante). En una serie de conferencias dictadas en Arizona y New York, Turner entre 1981 y 1982 exponía:

> Cultures are most fully expressed in and made conscious of themselves in their ritual and theatrical performances. (…) A performance is a dialectic of "flow," that is, spontaneous movement in which action and awareness are one, and "reflexivity," in which the central meanings, values and goals of a culture are seen "in action," as they shape and explain behavior. A performance is declarative of our shared humanity, yet it utters that uniqueness of particular cultures. (Schechner y Appel, 1986: 1)

---

[137] Al respecto comenta:

> The *drama* is the domain of the author, the composer, scenarist, shaman; the *script* is the domain of the teacher, guru, master; the *theater* is the domain of the performers; the *performance* is the domain of the audience (Schechner, 1988: 71 y las cursivas las he puesto yo).

De esta manera señala al performance como un fenómeno diferente del teatro, del guión (que es la guía escénica general), y del drama. El performance existe cuando está la audiencia y los artistas (performers), aunque en algunas ocasiones –añade Schechner- el 'performer' es también la audiencia. Schechner después añade:

> "…the drama is what the writer writes; the script is the interior map of a particular production; the theater is the specific set of gestures performed by the performers in any given performance; the performance is the whole event, including audience and performers." (1988: 85)

[138] Ver Turner, 1979, cap. 1.

[139] El trabajo que aquí se escribe ha tenido una pregunta similar, ¿Cómo funcionan los símbolos escénicos?

En tal texto puede observarse que Turner destaca al rito y al teatro como manifestaciones culturales que promueven la conciencia del "nosotros", y que en aras de significación, condensan los valores y metas de la cultura. Estos performances, argumenta, se mueven entre dos estados de conciencia: "flow" y "reflexividad". Turner toma el concepto de flow desarrollado por M. Csikszentmihalyi y lo explica de la siguiente manera:

> The merging of action and awareness, the crucial component of enjoyment. Flow is the holistic sensation present when we act with total involvement, a state in which action follows action according to an internal logic, with no apparent need for conscious intervention on our part. Flow is experienced in play and sport, in artistic performance and religious ritual. There is no dualism in flow. While an actor may be aware of what he is doing, he cannot be aware that he is aware, or the flow will be interrupted. Flow is made possible by a centering of attention on a limited stimulus field, by means of bracketing, framing, and often a set of rules. There is a loss of ego, the self becomes irrelevant. Flow is an inner state so enjoyable that people sometimes forsake a comfortable life for its sake (Turner y Turner, 1978: 244).

Flow refiere entonces a una sensación subjetiva relacionada con el disfrute y el juego. Implica involucrarse en una actividad a tal grado que se deja de ser consciente del entorno e incluso de deja de percibir el paso del tiempo. Esta sensación de flow puede estar presente cuando se participa en un performance, ya sea como intérprete o como público; o cuando se participa en un ritual. El otro estado subjetivo inherente al performance es la reflexividad. Para mi gusto, en lo que concierne al mundo occidental contemporáneo, los espectáculos como el teatro tienen una mayor actividad de flow y los rituales de reflexividad[140].

[140] Barbara Meyerhoff (1990: 247) comenta al respecto:

> Thus it has been suggested that the attitude of "flow" is the opposite of reflexive awareness. But this lead us into a paradox: may rituals induce reflexive awareness just as they invite the fullest participation and concentration that brings about flow. Rituals' perceptual play with mirrors and masks, with borders

Turner (1986a) retoma la explicación de Charles Hockett cuando define reflexividad como "la habilidad para comunicar acerca del sistema comunicativo en sí mismo". Escribe que el ser humano es un animal que se representa a sí mismo, y en este sentido, en el caso del teatro, sus representaciones son reflexivas de alguna de estas maneras: el actor puede llegar a conocerse mejor a través de sus actuaciones, o bien, un grupo de personas puede llegar a conocerse mejor a través de las actuaciones de otro grupo. Este segundo tipo de reflexividad implica el reconocimiento de una diferencia entre nosotros-espectadores y ellos-performers. A partir de esta distancia puede uno mirarse-a-sí-mismo-en-el-otro. Para Turner la característica principal de la reflexividad no está en la proyección especular de una imagen idéntica, sino en el desdoblamiento, en la presentación de dos imágenes respecto de un mismo objeto y en este sentido, todo performance tendría un carácter reflexivo: el original y su representación.

> Performative reflexivity is a condition in which a sociocultural group, or its most perceptive members acting representatively, turn, bend or reflect back upon themselves, upon the relations actions, symbols, meanings, codes, roles, statuses, social structures, ethical and legal rules, and other sociocultural components which make upon their public "selves" [141]. (Turner, 1986a: 24)

En el trabajo de este autor las diferentes acepciones de la palabra "reflexión" parecen confundirse. Es diferente pensar en la reflexión como el fenómeno físico, como un juego de espejos que bien pudieran ser planos y reflejar fielmente, o curvos y distorsionar la imagen, o pensar en la reflexión como el acto de pensar atenta y detenidamente sobre algo. El teatro y el ritual tienen efectivamente un componente reflexivo en el sentido del desdoblamiento

---

> and transitions, make self-reflection nearly inevitable, telling the individual what s/he is and is not at once. Another state come about: transcendence, where one is aware simultaneously of being in flow as well as aware of his/her actions.

Este tercer estado de conciencia propuesto por la autora me resulta difícil de considerar desde mi personal experiencia.

[141] Cabe destacar que a Turner no le interesan el *flow* y la reflexividad en tanto fenómenos individuales, sino cuando éstos se presentan como parte de un performance cultural.

especular, y tal reflexión ayuda a percibir el fenómeno de diferente manera, y pueden también tener un componente reflexivo en la acepción cognoscitiva de la palabra, digamos que el reflejo propicia el pensamiento, pero cabe cuestionar -teniendo en mente inclusive la perspectiva del teatrista Augusto Boal- si de una reflexión se sigue siempre una "transformación".

Resulta curioso que cuando Turner habla de reflexividad tiene en mente el fenómeno del teatro y destaca el desdoblamiento de una sociedad que se representa a sí misma, en cambio, cuando habla de *flow* lo hace destacando el fenómeno psíquico. En el performance escénico donde hay una diferencia entre los teatristas y el público –o entre *insiders* y *outsiders,* como los llama Schechner (1990)-, los artistas están en condición de *flow* –como el propio Turner lo expone- y, si la obra es buena, el público entra también en condición de *flow;* en argot "se mete en la obra". La única reflexividad posible en ese momento es justamente la presencia del desdoblamiento, el juego de "matrices especulares" (se comentaba en el capítulo previo) donde algo se oculta y a la vez algo se muestra. Pero la reflexividad como el ejercicio psíquico que implica pensarse a sí mismo, no está presente en ese momento y sólo ocurre de manera previa, durante el diseño y montaje de la obra, y de manera posterior, una vez terminada la obra, en las cabezas de algunos de los participantes, sí y sólo sí la obra es buena para ello. A diferencia de ello, en los rituales del mundo occidental -mundo donde se inserta el objeto del presente proyecto- se espera un ejercicio reflexivo de la psique de todos los participantes durante la ceremonia.

El desdoblamiento, la distancia artificial entre uno y uno mismo, hace posible la crítica y la consecuente transformación, así lo comenta Rodrigo Díaz (1997: 11)

> La reflexividad es pues una experiencia singular que, al descentrarnos y separarnos de nosotros mismos, nos permite conocernos en el mundo, definirnos, erigirnos y transformarnos como sujetos activos.

Es destacable que tanto en este comentario de Díaz, como en el trabajo de Turner, y como en las propuestas teóricas algunos grupos de teatristas (sobre todo los de la escuela materialista, y su derivado el teatro popular de Boal, que

ven en el teatro un compromiso con el desarrollo social)[142] el concepto de reflexividad se ve asociado al concepto de transformación, como si ésta fuera consecuencia inmediata de aquel. Pero conviene aquí recordar que hay una diferencia entre ritual y teatro.

La reflexividad que se genera de los grandes dramas sociales, digamos una revolución, efectivamente transforma a los grupos humanos. De ello se habló cuando se expuso la manera en que el teatro mexicano se vió transformado a raíz del movimiento revolucionario a principios del siglo XX, cuando surge un cambio de valores y se incorporan a la escena del espectáculo los tipos populares, entre ellos, los mestizos yucatecos. Por otro lado, los pequeños dramas sociales modifican también el acontecer de los pequeños grupos sociales, como cuando tras una desgracia familiar los integrantes de ella tienen que repensar sus valores, pero… y el teatro, verdaderamente, ¿Transforma?

Turner estudió los rituales de sociedades pequeñas, en las que identificó al ritual como un performance transformativo. Su trabajo tiene la virtud de que no se enfoca al ritual como fenómeno aislado, sino como parte del proceso social amplio de los grupos humanos. Él identifica que los rituales tienen una función a favor de la permanencia de los grupos humanos. Hay entonces una contradicción aparente, los rituales son preformances que transforman para que todo siga igual. Esto es a lo que Turner llamó un espacio "liminal".

En un principio Turner definió los rituales como espacios anti-estructurales, porque el orden común de la sociedad se ve temporalmente modificado y se liberan las capacidades cognitivas, volitivas, afectivas, creativas, etcétera de los marcos normativos. En los rituales se permiten comportamientos que en el orden cotidiano serían sancionados como anormales (por ejemplo, beber la sangre de Cristo en el ritual católico). Las categorías sociales como las edades, o los estatus se confunden o se revierten. Pero a pesar de que el orden social se ve temporalmente modificado, los rituales no impugnan, o no atentan contra el orden social cotidianamente establecido, por el contrario, funcionan como liberadores de las capacidades humanas reprimidas para que el orden social pueda continuar como está establecido, lo liminal se pone al servicio de lo normativo (*cfr.* Turner, 1979). Si uno quiere saber cuando alguna sociedad va

[142] Según se expuso en el segundo capítulo de este trabajo.

extinguirse o cambiar –comenta Turner- hay que buscar la carencia de estos espacios liminales destinados a mantener la estructura. Cabe preguntarse entonces ¿Qué es lo que transforman los rituales?. Desde luego no a las sociedades, pero sí a los individuos. ¿Sucederá lo mismo con el teatro?

A más de ser performances culturales, el teatro y el ritual tienen notables semejanzas. Ambos son espacios que no corresponden a lo cotidiano, a los que la mayoría de los participantes acude fuera del tiempo de labor. Ambos tienen cualidades estéticas particulares que impactan a los sentidos de manera extra-cotidiana, a tal grado, que llegan a confundirse y, como quedó expuesto en el prólogo de este trabajo, algunos estudiosos de las culturas antiguas han calificado como teatro lo que en realidad eran rituales de sacrificio humano. Y desde el otro extremo, algunos teatristas han convertido sus espectáculos en una suerte de rituales privados.

Ya quedó expuesto en el prólogo de este trabajo cómo, para su incorporación a su nueva condición post-conquista, los rituales mesoamericanos fueron transformados por la cultura occidental en representaciones dramáticas. Algo semejante sucedió en Papua, Nueva Guinea, con rituales militares que se transformaron en danzas debido a las presiones colonialistas, y terminaron siendo espectáculos para turistas (Schechner, 1988).

Schechner (1988) comenta que carece de trascendencia el buscar la manera en que los rituales pudieron haberse transformado en teatro, pues los performances no se originan en los rituales más de lo que se originan en el entretenimiento; el pasar el tiempo entre juego y diversión es probablemente la fuente más importante de los performances y esta actividad seguramente no fue posterior a los rituales, aún más, el juego y la diversión –excepto en el mundo occidental donde los rituales están profundamente influidos por un puritanismo que les restó el elemento lúdico- están entretejidos con las formas de eficacia del arte y el rito antiguos.

La cercanía entre teatro y ritual llevó a algunos teatristas del siglo XX a buscar respuestas novedosas a su quehacer en los ritos de culturas diferentes a las suyas y se construyó así lo que llamaron “teatro antropológico”. Uno de ellos fue Jerzy Grotowski, quien concentró su trabajo en la investigación y enseñanza de elementos arquetípicos no verbales comunes a un gran número de culturas.

En su búsqueda fue cerrando el espacio público del teatro hasta convertirlo en un ritual privado.

Otro de estos investigadores es Eugenio Barba, director y teórico italiano, que fundara en 1979 la Escuela Internacional de Antropología Teatral con el propósito de estudiar el comportamiento del hombre a nivel biológico y sociocultural en situación de representación. La búsqueda de Barba pretendía ayudar a los participantes de sus espectáculos a encontrar su propio núcleo de identidad, aquello que no cambia, un eje, un centro de valores que orientara a las personas frente a las circunstancias y los obstáculos que la vida les propone. Esta búsqueda remitiría tanto al intérprete como al espectador, y estaría construida sobre la tensión que impera entre el condicionamiento genético y el contexto sociocultural de cada quién (de Toro, 1999).

Peter Brook, director británico, centra su trabajo en el análisis de los mitos y tradiciones de diferentes culturas y sus montajes se remiten a esas fuentes. En su perspectiva el teatro debe ser un fenómeno religioso, integrador, que pretende la unidad, a la manera de los ritos. A esto él lo llama "teatro sagrado" pero también comenta que hay un "teatro mortal" (comercial), en decadencia por competir inútilmente con el cine, y un "teatro tosco" (popular) que no se ocupa por el estilo, sino por estar en contacto con el público, su objetivo es provocar risa y alegría y por tanto tiene que establecer un contacto íntimo con los espectadores para conocer sus gustos y exigencias (de Toro, 1999).

Si bien en los trabajos de estos autores alcanzan a confundirse los dos fenómenos (teatro y ritual), algunos otros teatristas se han encargado de identificar las diferencias entre el teatro y el ritual, entre ellos Pavel Campeanu (1978) quien comenta que un ritual tiene por función ofrecer una libertad ilusoria, un dominio potencial de necesidades aparentes:

> El hombre se opone al universo de la coerción a base de reproducirlo. La coerción ficticia engendra una libertad ilusoria. Y a fin de cuentas, la libertad ilusoria resulta infinitamente más fecunda que la coerción real. El ritual aparece no como reproducción, sino como negación del modelo social (108).

Por otro lado considera que:

> El teatro es una manifestación estética de la necesidad de ritual. (…) es una modalidad mediante la cual el hombre se compone una imagen de sí. De este modo cree dominar su condición transformándola en objeto de contemplación. Ésa es una virtud común a todas las artes (Campeanu, 1978:109)

El concepto de Campeanu es semejante al de Turner, en tanto que el ritual aparece como una negación al modelo social. Campeanu propone además que el ritual le presenta a sus participantes un ilusorio domino sobre su condición en el mundo, frente a la propia incapacidad del hombre de dominar el universo, o incluso, de dominarse a sí mismo. El ritual le propone que por su mediación, el dominio de tal condición es posible, y esta ilusión, agrega Campeanu, es aún más coercitiva que la propia realidad: los rituales consiguen, efectivamente, amainar en las personas la sensación de insignificancia.

Jean Duvignaud (1981) identifica algunas semejanzas entre el teatro y el ritual cuando opina que el teatro es ceremonial de la misma manera que una ceremonia debe ser interpretada como un drama, pero aún en lo cotidiano, el hombre construye actos dramáticos, teatraliza, y mediante el teatro y en las teatralizaciones sociales el hombre se modela a sí mismo. No obstante Duvignaud identifica también una importante diferencia: el teatro carece de eficacia real. Los actores no pretenden trastocar su vida cotidiana a través de una representación. Tanto en el rito como en el teatro el hombre cambia su discurso y su aspecto, pero el rito es eficaz y el teatro no. Quienes asisten a un espectáculo escénico saben que lo que ahí se presenta es ficción, los actores están simulando; en cambio los participantes de un ritual creen en la veracidad de lo que están haciendo.

Schechner (1988) con base en investigaciones antropológicas, analiza los polos que forman el continuo entre la eficacia ritual y el entretenimiento teatral. Cuando un performance está en el extremo de la eficacia ritual se caracteriza por

la eficacia, el nexo con un 'otro' trascendental, la presencia de un tiempo simbólico, un 'performer' en posesión o trance, una audiencia participativa y creyente, una virtuosidad desatendida, una crítica desalentada y una creatividad colectiva. En el polo del entretenimiento el performance se caracterizará por su enfoque hacia la diversión, que se presenta para quienes están ahí (no hay un "otro" trascendental), está enfocado en el aquí y ahora, hay un 'performer' que sabe lo que está haciendo (no en trance) una audiencia que mira, aprecia, y es invitada a la crítica. Una virtuosidad sobrevalorada, y una creatividad individual. Schechener (2002) destaca que en el centro del teatro, a diferencia del ritual, está como objetivo el entretenimiento.

También hay características estructurales que distinguen al teatro del rito. En el teatro hay actores que no están ahí representándose a sí mismos: presentan caracterizaciones que son la construcción de un personaje (caracterización) que está representando a otra figura (en el esquema de Schechner identificado como víctima). En el otro extremo hay una audiencia en representación de la sociedad. Entonces, para el caso del teatro:

[víctima] → caracterización → actor :: audiencia ← [sociedad]

En rituales como el de la Eucaristía en la Iglesia Católica, no hay una caracterización, no hay la creación de un personaje "imaginario", el actor no representa a un personaje ficticio, su persona está por la propia víctima, entonces:

[víctima] ⟶ actor :: congregación ⟵ [sociedad]

Y en algunos otros rituales no hay mediación, no hay actor que representa a una víctima, y el sacrificio es verídico, como es el caso del ritual maya de flechamiento descrito en el prólogo de esta investigación:

Víctima :: celebrantes ⟵ [sociedad]

En estos esquemas propuestos por Schechner (1993: 247) la diferencia entre el teatro y el ritual tiene que ver con las mediaciones de quienes realizan el performance. Mientras en el teatro el actor trabaja una caracterización que a su vez representa una "víctima", en el sacrificio mesoamericano no hay un actor ni una caracterización sino es la propia víctima quien enfrenta su destino, como fue expuesto en el prólogo de este trabajo. Menor cantidad de mediaciones implica menos trabajo de elaboración, menor carga imaginativa y mayor "factor de realidad".

El teatro por lo tanto, implica un trabajo por parte de quienes lo producen. Hay una mayor reflexión y una elaboración más acabada de los materiales. Observándolo en una mayor temporalidad el teatro tiene a ser más contextual e innovador, y el ritual a la preservación de las tradiciones. En el polo del espectador según el esquema de Schechner, no parece haber gran diferencia en la elaboración que necesitan hacer aquellos que reciben el performance, sea este teatro o ritual. El ejercicio reflexivo por parte de la audiencia no debiera entonces ser muy diferente, la diferencia está en lo que el performance te ofrece.

Moviéndonos a otro ámbito de comparación, Turner aborda la diferencia entre el teatro y los demás performances culturales a partir de dos conceptos: "liminal" y "liminoide". El término "liminal" lo toma del trabajo de Van Genep. Este autor que estudiara los ritos de paso, aplica el término al estado indefinido característico del momento en que el novicio en un ritual, ni pertenece a un grupo ni al otro; pensemos por ejemplo en el momento en que un joven es retirado del grupo de los niños -ya no es un niño-, pero aún no puede ser aceptado en el grupo de los adultos –todavía no es adulto; queda en un estado indefinido, en un estado "liminal"[143]. Esta situación indeterminada en la cual el joven ya no es lo que fue y todavía no es lo que será[144], es descrito por Turner como un caos fértil, un almacén de posibilidades, un proceso de gestación; un collage de ideas

[143] Algunas culturas no occidentales atribuyen a los ritos de paso una gran importancia, quizá el más importante sea el que corresponde al paso de la niñez a la adultez. Pero, en la cultura occidental hay poca tolerancia para las situaciones "indeterminadas" y hay una tendencia a estructurar-cada-parte de la realidad social para que todo quede bajo control, así la adolescencia ha sido definida como una etapa con determinadas características para la cual se han pensado leyes, modas, aficiones, etcétera, quedando entonces dentro de la estructura que define a la sociedad occidental, eliminando así las imprecisiones y ambigüedades.

[144] Turner lo califica como "betwixt-and-between".

ambiguas, monstruosas imágenes, símbolos sagrados, pruebas, humillaciones, etcétera. Pensemos, por ejemplo en un ritual de matrimonio: hay una gran cantidad de aspectos no determinados respecto de lo que será la vida para la pareja y una serie de mensajes tan ambiguos como lo puede ser la definición de "amor", y una serie de símbolos que marcan el paso, como pueden ser las argollas con sus significados propios. En tales circunstancias se subvierte el orden cotidiano y se acompaña de un juego simbólico que difiere de lo habitual. Los rituales, entonces, como géneros liminales prescriben un orden diferente; las reglas no son las mismas.

Los géneros liminoides se parecen a lo liminal pero forman parte del mundo de la "diversión", ejemplos son la literatura, música, teatro y deportes en la moderna cultura occidental. No son socialmente prescriptivos como podrían serlo los rituales; son más bien un espacio para el juego y experimentación. Turner comenta que mientras los fenómenos liminales son característicos de las sociedades tribales o agrarias a las que Durkheim llamó de "solidaridad mecánica", los liminoides florecen en los grupos con "solidaridad orgánica" cuyas relaciones se rigen mediante el uso de contratos; no obstante en ambos tipos de sociedades se dan los dos fenómenos.

Los fenómenos liminales –como los rituales- se presentan cíclicamente de acuerdo a ritmos biológicos o socio-estructurales y en situaciones de crisis. Están integrados al proceso social del grupo formando con él un todo. A diferencia, los liminoides se desarrollan generalmente con independencia de los procesos sociales, en los márgenes e intersticios de las instituciones, y responden más que a una tradición o a un esquema fijo que se repite cíclicamente, a las características de los individuos que los construyen y de sus posibilidades creativas que tienden a romper los cánones establecidos. A diferencia de lo que ocurre con los creadores de los rituales, no son ni pretenden ser anónimos ni de origen divino.

Los fenómenos liminales como los rituales, buscan presentar símbolos que tengan un significado único para todos los participantes, y reflejan la historia y la experiencia colectiva del grupo. Los liminoides son más idiosincráticos, al haber sido generados desde una creatividad individual, son plurales, fragmentarios y experimentales.

Mientras lo liminal está por la permanencia del grupo como se explicó páginas atrás -Turner llama a esto "eufuncional"-, lo liminoide frecuentemente está cargado de críticas dirigidas a los sistemas sociales, manifiestos revolucionarios, exposición de injusticias, ineficiencias, inmoralidades, etcétera, poniendo el dedo en las propias estructuras donde se genera.

También habría que agregar que mientras los actos liminales tienen un carácter coercitivo, y su participación señala el extravío o la pertenencia a un sistema social; los fenómenos liminoides –como el teatro- son de carácter optativo y se acude a ellos en uso del tiempo libre. Pero, insistiendo en el problema de la "eufuncionalidad", Turner comenta que a diferencia de los rituales que invierten pero no subvierten el proceso social: a pesar de se disarmónicos y señalar una diferencia y contraste respecto del proceso social del cual forman parte, están ahí por la permanencia del orden establecido. En cambio, el teatro frecuentemente se presenta como una crítica a la sociedad que lo genera, una burla y un señalamiento, pero cabe preguntarnos sobre las posibilidades de transformación que esa crítica posee, para ello comento ahora algunos trabajos producidos en circunstancias de disconformidad social.

Werner Habith (1991) hizo una investigación del papel del teatro en la Alemania nazi, caracterizada por una intensa actividad ceremonial dirigida por el estado, pero donde existía poco espacio para el arte libre; el teatro se había convertido en una herramienta de propaganda. Aún así, los hacedores de teatro encontraron pequeños resquicios en los que la aparente neutralidad de Shakespeare les permitió conservar la dignidad artística al margen de la política del Tercer Reich, sin embargo, concluye Werner Habith (1991) al investigar el tema, a pesar de los esfuerzos dictatoriales, la imagen de Shakespeare durante el Tercer Reich distaba mucho de ser uniforme, tanto era reivindicado y exaltado hasta ser considerado un autor casi alemán como, en el otro extremo, su presencia en los teatros causaba irritación. Esta falta de uniformidad, señala Habith, bien pudiera reflejar la ambivalencia de la política teatral nazi, pero también las ambigüedades propias del teatro shakespereano que, desde luego, forma parte del encanto y de la actualidad de su dramaturgia. De lo expuesto por el autor se concluye que el teatro tanto era una herramienta al servicio de la política, como un espacio marginal en manos de algunos artistas, esto causaba

ambigüedad y a veces molestia, pero no causaba daños estructurales. Podemos pensar que el régimen dictatorial ofrecía mediante esta tolerancia una ilusoria libertad artística para su pueblo a cambio de la molestia que ocasiona, digamos, una piedra en el zapato.

Con relación al régimen militar argentino, el impacto de la televisión en la vida cotidiana había reducido la preponderancia del papel social del teatro; eran los medios masivos los que estaban severamente controlados por el Estado y por ser asunto de minorías, se miraba al quehacer teatral con mayor tolerancia pero no por ello estaba libre de censura. En ese espacio se formó un ciclo teatral denominado "Teatro Abierto" (julio de 1981) en el que participaban diferentes grupos con obras de distintos dramaturgos y al conseguir la adhesión masiva del público, rápidamente se convirtió en una tribuna política. Sus temáticas, señala Isabelle Clerc (2001) fueron una metáfora de la realidad de la dictadura y remiten a acontecimientos reales en relación directa o velada con el periodo histórico que Argentina estaba viviendo. Sus tramas giraron en torno a personajes desposeídos de su libertad por alguna circunstancia y que tratan de reencontrar una identidad perdida. Había también una frecuente presencia de personajes extranjeros, sobre todo italianos, que remitían a un sentimiento de nostalgia, ausencia, aislamiento. El más fiel exponente de esta búsqueda de identidad, señala Clerc, se marcó en el uso de lenguaje que resultaría en una mezcla entre italiano y castellano. En cuanto al señalamiento de temas y alusiones relacionados con el régimen militar, estos quedaban siempre al margen del lenguaje y eran señalados por situaciones extra-escena, en objetos con valor simbólico presentes en el escenario, en sonidos, etcétera. El escenario, comenta la autora, se convertía en el soporte metafórico del texto dramático.

La actividad artística era densa, había tres obras distintas cada semana, durante tres meses, el precio de las localidades era reducido, pero la censura se hizo sentir al poco tiempo. Una semana después de haber iniciado la actividad, el edificio sede fue destruido por un incendio. El ciclo continuó en otros teatros, pero muchos de sus participantes fueron perseguidos, expulsados del país, o ingresaron a las listas negras del régimen, aún así, las funciones continuaron dos años más con un público cada vez más exigente en cuanto a la calidad de lo que se les presentaba. No obstante la autora no nos da más datos para analizar el

papel que cumplía este teatro en su auditorio, podemos pensar en la relevancia que tenía para sus participantes a partir de su persistencia a pesar de todos los elementos que había en su contra.

Otra historia interesante que ilustra las relaciones entre teatro y sociedad es lo ocurrido en Cuba durante el siglo XX. En los albores de una revolución, la dramaturgia cubana vivió lo que dio en llamarse "edad de oro" caracterizada por un redescubrimiento de las tragedias griegas y su adaptación a la realidad cubana. La obra *Electra Garrigó,* de Virgilio Piñera abrió esa época en 1941, y a ésta se agregaron otra serie de montajes que exponían problemáticas nacionales. Christilla Vasserot Cano (1998) considera dicha obra "la primera metáfora teatral de una identidad cubana" donde se interpreta el drama de la "dictadura sentimental de los padres sobre los hijos". Semejante a ella, *Medea en el espejo,* de José Triana, muestra el proceso de individualización, liberación y búsqueda de identidad que sufren los hijos "en una sociedad construida sobre relaciones de enajenación cuyo primer vector es la familia". Esta "edad de oro" no duró mucho tiempo. Sus obras revolucionarias como la época en que se gestaron, continuaban siéndolo después de haber triunfado la revolución, y su crítica ya no era bienvenida. La publicación de *Los siete contra Tebas,* de Antón Arrufat, fue considerada como un "caballo de Troya del imperialismo". La obra, que tocaba temas como poder, democracia, exilio y justicia, nunca fue puesta en escena. Su condena por parte de la Unión Nacional de los Escritores y Artistas de Cuba dio cierre a la intensa actividad teatral para dar paso a lo que fue llamado "el quinquenio gris", periodo de represión del que nace en 1967 el "Teatro nuevo", insistente en la necesidad de un teatro "políticamente comprometido con los valores de la Revolución", quedando entonces fuera de lo lícito el teatro revolucionario de Piñera, Arrufat y otros tantos.

Una década después se crea en Cuba el Ministerio de Cultura, y sus primeras acciones van encaminadas a devolver el prestigio a figuras y agrupaciones dañadas por las acciones oficialistas de la década anterior y se abren entonces nuevas posibilidades para los artistas y el teatro cubano toma nuevos aires[145]. Observamos entonces un teatro que ofrece un caos fértil al momento de la revolución, pero que luego es reprimido cuando el nuevo sistema

[145] Como se expone en el trabajo de Roberto Gacio (1998) "Teatro gay en los 90".

político se instala y no desea que haya más movimiento; y un tercer momento en el que se vuelve a considerar la importancia de la presencia de las artes en una sociedad como la cubana. El arte, entonces, cumple también una importante función política.

En un ámbito diferente, al margen del absolutismo pero hablando de la relación teatro-sociedad, María Isaura Pereira (1955) investigó las funciones sociales del teatro francés en el siglo XIX a través de los testimonios de la actriz Sarah Bernhardt, quien interpretara exitosa y controvertidamente *La Dama de las Camelias* en Francia. La autora describe el carácter feminista y naturalista de algunas obras representadas en aquel entonces, muchas de las cuales defendían entre otras cosas el divorcio, y por tanto eran rechazadas por la crítica y se les acusaba de ir en contra de las buenas costumbres. *La Dama de las Camelias* ya era considerado un repertorio antiguo en Francia (1880) cuando Sarah llevó el espectáculo a los Estados Unidos, donde fue calificado de extremadamente inmoral y ella acusada de haber sido "enviada del viejo mundo para corromper al nuevo". El teatro de Sarah era entonces visto como peligroso porque ofrecía una perspectiva diferente de lo socialmente establecido.

También esta documentado, señala Jean Duvignaud (1982), que posterior al triunfo de la Revolución en Francia el teatro sufrió un periodo de letargo en el cual lo único que hacían los artistas era repetir el canon que se había establecido previo a la Revolución, sólo unos cuantos autores lograron hacer alguna propuesta interesante. Recordemos en cambio, que previo a dicho movimiento, el teatro francés vivió su "época de oro". El autor reflexiona en torno a ello:

> Cuando una sociedad ve florecer todas las conductas y todas la emociones de que es capaz, ¿Qué sitio le queda a lo imaginario? Ninguna forma de teatro podía salir de la Revolución (…) porque la propia Revolución era una teatralización en acto. (Duvignaud, 1982: 370)

El teatro no parece ser buen compañero de aquellos ordenes políticos donde –por la razón que sea- lo que se necesita es estabilidad. En los ejemplos expuestos –Alemania, Cuba, Argentina- se observa un teatro que lucha por seguir existiendo y se mantiene como agente de crítica social a pesar de que,

efectivamente, las estructuras de poder intentan extinguir esa función y responden con rechazo, censura y más. Los regímenes sociales cuyo soporte es socialmente endeble, sienten como peligroso este tipo de manifestaciones, no obstante, no hay obra de teatro que como tal, haya tirado un régimen, o que haya iniciado una revolución o que haya puesto en serios aprietos el proceso social de un grupo, grande o pequeño.

En el otro extremo observamos que con lo anterior coexiste un tipo de teatro encargado de legitimar el discurso escrito desde el poder. Los "ganadores de los dramas sociales" –palabras de Turner- se sirven de performances culturales para continuar legitimando su éxito, y en este ámbito no sólo imponen cierto tipo de representaciones artísticas, sino construyen ceremonias, que son otro tipo de preformances culturales[146]. El teatro puede ser un crítico severo de la estructura social donde se genera y en consecuencia motivo de censura, pero también puede ser una forma de propaganda política; y siempre, en ambos casos, es un entretenimiento.

Esto se observa en los párrafos previos con relación a la Alemania Nazi, pero también de ello quedó constancia en el capítulo II de este trabajo con relación a los intentos del Estado mexicano por imbuir en las poblaciones indígenas contenidos occidentales. Es el caso del teatro evangelizador, de la Misiones Culturales, el Teatro CONASUPO y los talleres de "Teatro Campesino" descritos en un capítulo previo, no obstante también quedó expuesto que dadas las características particulares de los creadores que no son meros reproductores de contenidos sino seres reflexivos y propositivos, los artistas, en Alemania o en México, han encontrado en márgenes de las propuestas estatales resquicios que permiten preservar la función social del teatro, función que no termina en el entretenimiento sino se continúa en la reflexividad.

Estas posibilidades de ambigüedad que apoyan a la ideología dominante y a la vez la confrontan, son particularmente visibles –y quizá por ello particularmente atemporal- en los trabajos de William Shakespeare. Tratándose de literatura, esta ambigüedad ha sido trabajada desde la estética de la recepción por Roman Ingarden (1998) bajo el concepto de "lugares de indeterminación", entendidos como aquellos vacíos que forman parte de las obras literarias y que

[146] Con relación a ello ver Barbara Meyrhoff, 1986.

permiten a quien las lee o las mira, reconstruir la obra para sí mismo llenando los vacíos con sus propias vivencia y experiencias. El fenómeno también alude a lo que Umberto Eco (1992) denomina "obra abierta".

En lo que a Shakespeare se refiere, la ambigüedad que va de la crítica social a la legitimación de los poderosos se observa especialmente en las obras que reconstruyen la historia de la dinastía Tudor y que fueron presentadas en época de Isabel I y Jaime I (*King John, Richard II, Richard III, Henry V, Henry VI, Henry VIII).* Los estudiosos no han tenido una opinión uniforme respecto de lo que estas obras representaban para el contexto social donde se producían. Algunos críticos de mediados del siglo XX opinaban que fueron escritas para consolidar una historia de nación y engrandecer la visión de la Inglaterra isabelina, dado que mostraban el paso de una edad media idealizada a la que proseguían los crímenes de estado y finalizaban con redención y la providencial ascensión al trono de la dinastía Tudor. En esta idea Shakespeare parecería justificar en sus obras el orden existente. Sesenta años después, comenta Phyllis Rackin (2002), la crítica lo lee de diferente manera y parecería hablar de una narrativa que resalta el conflicto y la subversión. Las ambiguas posibilidades del trabajo de Shakespeare están dadas en gran medida por el carácter impreciso que tiene el lenguaje usado por el autor, y así se hace presente en las diferentes versiones de su trabajo.

Annabel Paterson (2002) comparó dos versiones[147] de la obra *Henry V* considerando, respecto de las diferencias entre ellas, los posibles motivos de censura a los que las obras eran sujetas. La autora nota la omisión de algunas partes que tienen que ver con la manera como el coro califica los sucesos ocurridos en la obra, transformando una aparente victoria en incidentes que llevan a la tragedia. En opinión de la autora uno de los textos omite los motivos y el carácter del rey dado que iba, concluye, en contra del fervor nacionalista de la época.

Pensando en estas mismas diferencias entre los textos de Shakespeare, Michael Mangan (1996) explica que en la época de Elizabeth I, la sociedad inglesa estaba repensando su identidad nacional. Había roto sus relaciones con Roma

[147] El "Folio" y los "Cuartos"; compilaciones de obras de Shakespeare que se discuten más adelante.

para formar su propia iglesia, y había que poner a la autoridad política por encima del antiguo poder eclesial. La sociedad se estaba transformando de la oralidad a la letra, el vocabulario se diversifico dada la intensa actividad comercial, y el latín dejó de ser tan importante. Este movimiento necesariamente se traducía en las crecientes ediciones literarias[148].

Respecto de las diferencias en las versiones del "Folio" y los "Cuartos"[149], Managan las explica imaginando que Shakespeare corregía sus textos después de verlos en escena por diferentes motivos: sugerencia de los actores, la respuesta del público, siguiendo las improvisaciones hechas en escena, incorporando nuevas bromas o alusiones a eventos recientemente acaecidos. También se modificaban las obras cuando salían de gira, quizá por cuestiones de presupuesto en cuanto al número de actores o escenario. Pero el teatro era un entretenimiento popular y la posición de los artistas de entonces era paradójica: quienes no estaban afiliados a alguna compañía reconocida eran considerados vagabundos y por tanto, castigados[150]. La actuación en obras que rayaran en el límite de lo inaceptable podría llevar a prisión a los artistas, por lo que los guiones necesariamente estaban sometidos también a la censura social. Las diferencias en las versiones de las obras de Shakespeare seguramente tuvieron múltiples motivos, y no es de extrañarse que no siempre fueran políticas. Algunas de las diferencias en las versiones bien pueden explicarse por las características plásticas propias del fenómeno; cuando se revisa un texto se

[148] Había una creciente demanda de nuevas palabras dado el comercio y los rápidos en las artes y en las ciencias; se necesitaban mayores habilidades técnicas, intelectuales y comunicacionales. El ingles se enriqueció de palabras francesas, italianas y españolas, incluso se reconocieron en el lenguaje algunos dialectos locales. Ha sido estimado que entre 1500 y 1650 cerca de 10 000 palabras nuevas se introdujeron al lenguaje. El otro cambio importante fue que dada la ruptura con la Iglesia, el latín dejo de ser la lengua primordial y se comenzó a considerar importante escribir textos en ingles. De ahí las características de flexibilidad y frescura del lenguaje shakesperiano (Malagan, 1996)

[149] En 1623 se publicó el primer Folio de las obras de Shakespeare por John Heminges y Henry Condell. Contenía 18 obras que ya habían sido montadas y eran editadas por primera vez y otras 18 que ya habían sido publicadas previamente en "Cuartos". Existen grandes discrepancias entre las versiones de las obras que están publicadas en el "Folio" y en los "Cuartos".

[150] En aquel entonces las debían estar adscritas a un padrón para cubrir sus impuestos, ya fuera mediante un señor feudal, o profesiones libres. Cualquiera que no estuviera adscrito era considerado "*out-law*" y hecho prisionero en consecuencia. Los artistas podían ejercer su profesión si estaban bajo la tutela de algún noble o mecenas, de lo contrario eran considerados "*out-law*" y su vida era itinerante y azarosa, en este sentido los teatristas no tenían una vida muy diferente de los trabajadores de un circo.

miran en él nuevas posibilidades y pudiera transformarse eternamente (las personas que escriben lo han experimentado). También están las características plásticas del entonces lenguaje en transición (como ya quedó descrito). Y no menos importante, el teatro de Shakespeare era como el Teatro Regional Yucateco, un fenómeno vivo, inevitablemente sensible a su público: aquel teatro se ubicaba en un contexto social mutable que le ofrecía posibilidades y restricciones diversas, no es extraño que cambiara cada vez que se rescribía (recordemos que se trataba de reproducciones en manuscrito).

Margaret Jane Quinde (2003) comenta que las obras eran más censuradas por los moralistas contemporáneos que por las autoridades de la ciudad. Primero se acusaba al teatro de ser el motivo por el cual las personas no asistían a los servicios religiosos los domingos y luego, por ser ejemplo de conductas impropias y de encuentros inmorales que conducían a conductas pecaminosas.

Esta pequeña muestra de crítica literaria desde el historicismo a los trabajos de Shakespeare nos presenta un teatro que parece trabajar no tanto para criticar, o para favorecer, sino para *jugar* con el orden social que rodeaba su ejercicio, digamos, para poder seguir haciendo teatro. Los teatristas en contextos como la Inglaterra del siglo XVI, la Alemania nazi, la Argentina de la dictadura militar de Pinochet, se presentan como seres en el límite de la clandestinidad, vigilados, y hasta amenazados y perseguidos.

Aceptando los peligros del juego, los teatristas hacen sus propuestas lidiando con el contexto social que pretende darles una forma que ellos no tienen. Exponen sus críticas en un juego entre telones que resulta tan ambiguo que no se sabe muy bien si su argumento es halago o ironía. A la vez algo muestran y algo esconden. Juegan con sus verdugos y perseguidores y lejos de extinguirse, sobreviven y nos dejan como herencia el notable producto de su creatividad.

No es del todo errado decir que las obras de estos teatristas son producto de su tiempo, pero para mí, son más producto del valor, de la creatividad y del espíritu de quienes jugaron peligrosamente con su tiempo. La creatividad tiene sellos individuales, pero su impacto el contexto social más amplio puede llegar a ser incuantificable: sólo pensemos Shakespeare a través de los siglos.

Estos seres aventureros no son comunes, son personas que viven en el margen de lo que la estructura social espera de un ciudadano, no por nada el

frecuente rechazo de los padres a la vocación artística de los hijos que quedó expuesta en el primer capítulo: "te vas a morir de hambre" o "te vas a volver maricón" fueron algunos de los comentarios que mis entrevistados recibieron de sus familiares quienes trataron de desalentar su vocación artística. Sus vidas suelen ser poco rutinarias, sus economías inestables. La confrontación de su trabajo con una sociedad que parece no entender lo que hacen, es continua. Su vida privada se desmenuza en el cuchicheo público[151].

A personas como éstas -poetas, escritores, profetas religiosos- Turner (1974) las llama "seres liminales" y los califica como "the unacknowledged legislatiors of mankind" dado que –según expone- los modelos que guían las transformaciones sociales surgen primero en las cabezas de estas personas; sus ideas preceden a las crisis sociales. Las ideas que transforman a los grupos humanos se manifiestan primero en el trabajo de los creadores.

Los "seres liminales", las personas que se encuentran en el margen o más allá del margen de los grupos sociales, tienen una perspectiva diferente del común de las personas y en consecuencia manejan su propia vida también de manera diferente y hasta disidente. Turner propone como modelo de liminalidad la vida de Francisco de Asís, quien por cuenta propia decide separarse de la estructura social en la que estaba inmerso y vivir una vida cismática que confrontó la ideología dominante de su tiempo. Probablemente los artistas de teatro no lleguen al extremo del hermano Francisco, pero tienen también características importantes que los distinguen del común de las personas. En la lógica de Turner podríamos decir que son seres "liminoides". Entre los teatristas de Yucatán el simple hecho de haber decidido dedicarse al teatro los distingue inmediatamente del común de las personas: no es "lo normal". La sociedad los sitúa, entonces, en su margen y espera de ellos -así mismo- conductas marginales: "te vas a volver maricón" dicen a los jóvenes que quieren incursionar en el arte. Lo curioso es que esta preocupación por la marginalidad de los teatristas está frecuentemente relacionada con el uso de su sexualidad pero con diferencias de género: respecto de los varones la preocupación es que elijan

[151] La televisión mexicana en particular es implacable y perversa con relación a ello; no conoce límites. Hay al menos dos programas en horario vespertino que se dedican a hacer pública la vida privada de los artistas y exhibir particularmente sus infortunios. Uno de ellos se llama "Ventaneando" y el otro se lama "La Oreja".

parejas de su propio sexo y respecto de las mujeres la preocupación se relaciona con la promiscuidad. La otra preocupación importante de los familiares de los teatristas se vincula con el bienestar económico: dado que el teatro no produce bienes materiales perecederos, se considera que los teatristas pueden generar riqueza solamente en casos excepcionales. No obstante los artistas deciden seguir con su vocación y devuelven a la sociedad la mirada alterna con la que son mirados mediante los performances que construyen, así que volvamos a pensar en la manera como los performances culturales impactan a la sociedad donde se generan.

Se comentaba páginas atrás que tanto el teatro como el ritual son escenarios propicios para la vivencia entendida como aquellas situaciones sociales extra-cotidianas que generan en un individuo sensaciones intensas, evocación de experiencias pasadas y actualización de sentimientos, atribución de significados que luego precisarán ser comunicados. El que un ritual, o un espectáculo artístico tome la forma de una vivencia depende de la cualidad de lo que se presenta, pero también de las particularidades de quienes presencian el performances. Ya se comentaba que los rituales transforman, preparan a los individuos para su vida en comunidad, y lo que modifican no es el proceso social como un todo, sino la subjetividad de cada quién; en el caso del ritual para que el individuo se adapte y no se modifique el orden social existente. De igual manera, el teatro no le habla a masas sino, en el mejor de los casos, a subjetividades. El teatrista Enrique Cascante comentaba que el teatro es el espacio más democrático que conoce, pues el público está en indiscutible libertad de dar su voto o su rechazo al artista; el teatro apunta no a la sociedad como un todo, sino a los seres individuales. Pavel Campeanú comenta:

> No me sería posible omitir los rasgos de una interferencia entre este carácter discreta pero intensamente democrático de su estructura y el papel políticamente progresista tantas veces desempeñado por el teatro a lo largo de su historia y de la historia de la humanidad (1978: 113)

La función social del teatro, señala este autor, consiste en favorecer cambios en las estructuras sociales, iniciando por el cambio subjetivo en el conocimiento de

sí mismo. El teatro no impacta a una sociedad informe, sino a personas concretas. En esta comprensión, propondría una modificación a la hélice de Schechner de la siguiente manera:

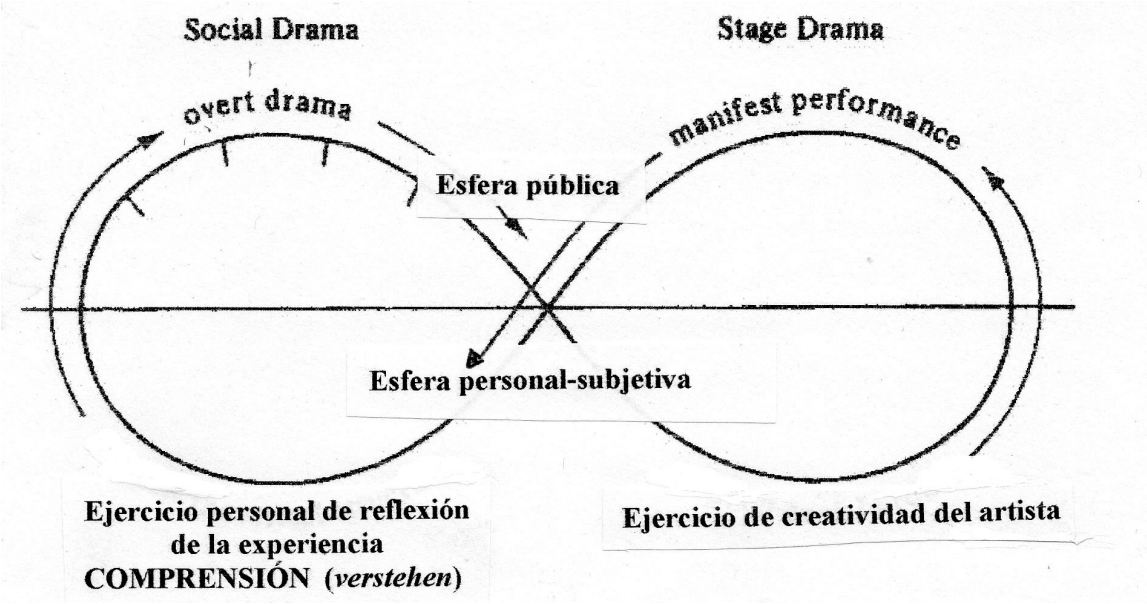


Figura 1 (capítulo V)

Modificación a la hélice de Schechner, que muestra un proceso que va de lo social a lo subjetivo y viceversa.

Esta propuesta describe no sólo un movimiento que va de los dramas sociales a los performances, sino de lo explícito y público en la parte superior de la hélice, a lo personal y subjetivo en la parte inferior. El "proceso social implícito" que se señalaba en el capítulo previo, es más bien un ejercicio de creatividad personal y no un proceso social. La "estructura retórica implícita" referida por Schechner, está formada por el ejercicio reflexivo no de un todo difuso, sino de seres concretos, entendiendo reflexión no como el acto de reproducir una imagen, sino en el sentido de pensar atenta y detenidamente sobre algo, ejercicio que por sus cualidades no es ni puede ser masivo. El teatro y el ritual no impactan a la masa, a "la sociedad", sino a las subjetividades.

Los teatristas saben que su objeto de trabajo, es de alguna manera didáctico: "el teatro es educativo" dijeron mis colaboradores de manera recurrente. Pero más allá de las posibilidades de transmitir conocimientos, el teatro invita a la comprensión, *Verstehen*, en el sentido que le dieran los filósofos de la hermenéutica a esta palabra (por ejemplo, Gadamer, 1996), y detengámonos un párrafo en este concepto.

Los filósofos de la hermenéutica exponen con claridad que la comprensión, a más de considerar por si misma al objeto a comprender, precisa de un ejercicio subjetivo de empatía, es decir de una actitud afectiva a favor del objeto mismo, de un deseo de hacer propio aquello externo y lejano. La comprensión no es por sí misma el conocimiento objetivo y neutro, sino una forma de conocer que a más de usar el intelecto, precisa que se despliegue el afecto con relación al objeto a conocer. Esta comprensión implica además, el saber que se está compartiendo con el objeto una misma experiencia de vida, la "conciencia" de ser-en-el-mundo a la que Heidegger llamó Daisen[152]. Identificado el término, volvamos por ahora a la pregunta de Turner respecto de cómo funcionan los símbolos rituales, y a mi pregunta personal de cómo funcionan los símbolos escénicos.

En 1969 y trabajos posteriores, Turner exponía que los símbolos condensan, a la manera de los sueños, múltiples referencias en un único campo afectivo y cognitivo. Los símbolos rituales, como aquello que describe Freud para los sueños, son multivocales, susceptibles de muchos significados, y sus referentes oscilan entre los fenómenos físicos (sangre, leche, muerte, etcétera) y valores normativos aplicables a hechos morales (reciprocidad, obediencia, etcétera). Turner identificaba de esa manera dos formas de "acción simbólica"; una afectiva y la otra cognitiva.

En trabajos posteriores (1974) Turner hacía uso del Zen para acercarse a las condiciones de este tipo de acción, y con textos de Suzuki Daisetz Teitaro explicaba la diferencia conceptual entre las palabras *prajña* y *vijña*. La primera corresponde a la intuición, se relaciona con un principio integrador, el conocimiento del todo, la visión "holística" que, comenta Turner, correponde a la

[152] Para una explicación sencilla y rápida, ver Muñiz, 1989.

vivencia de *comunitas*[153], y en ella se encuentra la fuente de las metáforas de raíz[154] y demás experiencia orientadoras. La segunda palabra –*vijña*- corresponde a la comprensión discursiva, al pensamiento analítico, a la fracción del todo que, por lo mismo y a diferencia del primero, puede ser fácilmente estructurado en palabras.

Hacia el final de su producción teórica, Turner (1986) viró su búsqueda para encontrar en la biología una explicación referente a estas dos maneras de conocer el mundo. Esta búsqueda se correspondía con aquella que realizaban los integrantes de la corriente de teatro antropológico como Antonin Artaud, Jerzy Grotowski y Eugenio Barba (citados páginas anteriores). Sus experimentaciones escénicas originadas en la incorporación de corrientes artísticas no occidentales como el teatro balinés o el Noh japonés, identificaban la importancia del control biológico-corporal para la emergencia de determinados estados emocionales y la consecuente producción de cuadros escénicos. Un texto básico para la comprensión de esta parte biológica relacionada con los performances se presenta en el libro The Spectrum of Ritual: A Biogenetic Structural Analysis, editado por Eugene G. d'Aquili, Charles D. Laughlin Jr., y John McManus (1979)[155]. Estos autores parten de lo que ellos llaman "Teoría del estructuralismo biogenético" que propone que:

- Todo comportamiento es la manifestación de una función cerebral
- La función cerebral es la actividad de una estructura cerebral

---

153 En su trabajo *The Ritual Process: Structure and Anti-structure* (1969) el autor extiende sus ideas identificando momentos en el proceso ritual en el cual parecen disolverse las estructuras sociales que normalmente sirven al grupo para funcionar y todos los integrantes del evento parecen tener una misma categoría, en un espíritu de comunión. Él llamó *communitas* a esta situación particular del grupo, y la caracteriza como "anti-estructural" porque en oposición al funcionamiento habitual de la estructura, en ella todo está indiferenciado, todo es equitativo, directo, no-racional. Las relaciones se basan en un "nosotros esencial" y su consecuente "nuestro"; no en "tú" como diferente de "yo" y "tuyo" diferente de "mío", etc. El grupo en esa circunstancia no obedece a las reglas ni a las jerarquías de la vida cotidiana, sino a un sentido de comunión.

154 Turner entiende por metaforas de raíz aquellos paradigmas conceptuales que representan modelos culturales para el comportamiento y que existen en las cabezas de los actores principales de los dramas sociales. (Turner, 1974)

155 Este libro contiene once capítulos, dedicados a la etología de la comunicación, los rituales de los mamíferos, la neurobiología del trance en el ritual, la neurobiología del mito y el ritual, el ritual y el desarrollo ontogenético, el ritual y la socio-cognición humana, el ritual y el poder social, el ritual y el estrés, la misa como ceremonia ritual.

- Toda estructura cerebral desarrolla algún grado bajo el gobierno del código genético.
- Todo comportamiento, entonces, está en algún grado determinado por el código genético.

En tal entendido, los autores proponen que aquellos comportamientos que se hacen presentes en los rituales y en muchas ocasiones han sido calificados de "fraude" -como el trance ritual- son en realidad biológicamente posibles en todos los seres humanos si se cumplen determinadas condiciones, como la estimulación repetitiva de la corteza cerebral por ritmos sonoros determinados, la práctica de ciertas posturas rituales, la ingestión de sustancias psicotrópicas, o la manipulación de reflejos nerviosos e incluso de sistemas simbólicos. Así lo expone Barbara W. Lex (1979) comentando una cita de Chappel (1970 *Culture and biological man*):

> (…) it seems evident, but little studied, that the rites have evolved, in part at least, as structured means through which equilibrium, in all its complex emotional-interactional patterns, is reestablished. In so going, they discharge the emotional tensions, which the sympathetic nervous system has built up.

La autora concluye que estas prácticas funcionan, al parecer, bloqueando la actividad del hemisferio izquierdo (que tienen que ver con el pensamiento analítico característico del lenguaje) mediante el bombardeo de señales rítmicas sonoras, motoras, etcétera, que no sirven para hacer lenguaje, pero que el hemisferio derecho es capaz de procesar y que tienen que ver con percepciones espaciales, tonales, reconocimiento de emociones, pensamiento sintético, "holístico"[156]. Encontramos entonces, otra vez, de alguna otra manera pero con diferentes nombres, el *prajña* y el *vijña,* las dos maneras de conocer el mundo en el Zen.

[156] Fischer (1972, citado en Lex, 1979) comenta que las alucinaciones son el "lenguaje" por el cual el "mudo" hemisferio cerebral derecho, comunica sus ideas.

En esta búsqueda de lo que se me ocurre llamar el ejercicio del hemisferio derecho, Felicitas D. Goodman, en sus prácticas de performances invitaba a sus estudiantes a tomar distintas posturas imitando, por ejemplo a la pintura de un shaman dibujada en la Cueva de Lascaux. Goodman encontró que determinadas posturas inducen trances caracterizados por cambios fisiológicos generales y cambios en los patrones electroencefalográficos, generando incluso ondas *theta*. Comenta respecto de las características de su trabajo escénico:

> What distinguish our performance from other similar ones is that our ideas and imagery do not come about by "rational" planning, but originate in a nonordinary dimension of reality, to which we gain access via a particular kind of change of consciousness – the religious trance (*Drama Review,* [1990:20] citado por Schechner [1993]).

Goodman trabajo con Grotowski haciendo experimentos de este tipo, generando situaciones de trance a partir de posiciones con base en estudios de diversas culturas y ritos. Argumentaba que no había que estar socializado en una cultura en particular para evocar las experiencias, bastaba con tomar las posturas adecuadas. En la revista *Shaman's Drum* están reportadas algunas de sus experiencias. Este es un trabajo que requiere de una difícil disciplina, por ello Grotowky elimino la posibilidad de presentar sus performances en público para convertirlos en ritos privados. Schechner opina que en una línea semejante iban los trabajos de Turner:

> Turner's speculations at the end of his life closely parallel Grotowski's work. Grotowski begins with "objective" elements –tempo, iconography, movement patterns sounds. The research is not historical, not how the Sanskrit "om" and English "Amen" (…) may be versions of the same uh-mantra; but that the open "uh" sound followed by a "hummed" closure is a sequence found in a number of cultures because it expresses brain structure (Schechner, 1993: 255).

Este ejercicio del hemisferio derecho, corresponde al *prajña* del Zen, y se encarga de la percepción de la totalidad (gestáltica, holística) y en general de las experiencias no verbales, cuya traducción en palabras encuentra un camino tan difícil que a veces no consigue ningún resultado. Las experiencias místicas son de este tipo y no pueden transmitirse por las vías comunes del lenguaje, tienen que ser vividas, y para ello se tienen otros medios; el ritual y el teatro para esto están. Es entonces comprensible que hayan resultado poco fructíferos los paradigmas que intentaron construir una "semiótica del teatro". No todo lo que el teatro tiene que decir, puede transmitirse por medio de un análisis semiótico, pues entonces se corre el riesgo de anular la posibilidad del conocimiento *prajña*. La transmisión y la comprensión de una vivencia de este tipo requiere de medios alternativos, como la poesía, la música, la metáfora. Por ello es importante que el teatro sea presencial, los teatristas saben que su trabajo para ser experimentado en toda su riqueza, precisa de un ejercicio en el aquí y ahora de actores y público. El teatro y el ritual tienen que vivirse para cumplir sus propósitos.

Turner entonces, veía con claridad la relevancia del "ejercicio del cerebro derecho" en las prácticas rituales. Pero sabía también que no quedaba en eso; en los rituales es de igual relevancia el manejo simbólico, y cuando hablamos de símbolos estamos hablando de lenguaje, que se maneja, como es bien conocido, desde la parte izquierda del cerebro. Por ello entre líneas, en su texto titulado "Dewey, Dilthey, and Drama: An Essay in the Anthropology of Experience" (1986b) su concepto de "experience" parece ser la síntesis de estos dos tipos de conocimiento. En este texto Turner parte de la distinción que hace Wilhelm Dilthey entre la mera experiencia y una vivencia que se distingue de lo cotidiano por su carácter transformador:

> The experiences that erupt from or disrupt routinized, repetitive behavior begin with shocks of pain or pleasure (...) What happen next is an anxious need to find meaning in what has disconcerted us, whether by pain or pleasure, and converted mere experience into *an* experience. All this when we try to put past and present together (1986b: 35-36).

Con relación a este concepto, interesa a Turner la conexión en la experiencia del presente y del pasado, los significados que se le atribuyen a la experiencia, y la cuestión de los valores involucrados con ello. Quisiera destacar la relación de dos elementos: la presencia de la vivencia "sin palabras" que procede del modo en que el cerebro derecho procesa la información y por otro lado, su consecuente estructuración por medio del lenguaje, cuando se le atribuyen significados comunicables. Esto genera –no obstante su conexión- una diferencia entre un "antes" y un "después" (antes de… yo era, yo pensaba, yo hacía; después de… yo soy, yo opino, yo hago) y es esta brecha lo que da el carácter transformador. Esta experiencia se mueve entonces hacia la expresión, hacia la comunicación de lo vivido; y las artes, así lo señala Dilthey, dependen de esta necesidad de confesar o compartir la experiencia.

Uno –al menos yo- puede salir del teatro con la sensación de haber vivido algo emocionalmente intenso pero sin el deseo de intentar emitir una argumentación discursiva lógica y coherente con referencia a ello; en esos casos quizá uno prefiera guardar silencio, dejar para sí lo vivido y tomar distancia, alejarse, dejar detenido aquello experimentado. Eso es comunicación inconsciente. Siguiendo la explicación de Dilthey una vivencia así quedaría incompleta, la experiencia podría quedar relegada al olvido; no habría entonces comprensión hermenéutica posible. Quizá no, quizá al salir del teatro uno prefiera salir a darse un tiempo en torno a una mesa y alguna taza de café y comentar lo ocurrido. En tal caso la vivencia cerraría su ciclo; la actitud afectiva se completaría con el análisis discursivo y el objeto continuaría su camino para hacerse cercano, comprendido, propio. El objeto en camino de la comprensión no es la obra de teatro por sí misma que sólo es una escena de un drama mucho más amplio. No se trata de buscar a Shakespeare para comprender el drama de Romeo y de Julieta, sino de que *Romeo y Julieta* nos encaminen en la comprensión de aquel gran drama que involucra el dilema ético con el que juegan el amor y la lealtad, dilema que precisa de ser mirado desde nuestra propia subjetividad y así, volcado hacia el 'sí mismo' apunta a una comprensión que precisa tanto de la disposición afectiva como del análisis discursivo. Pero la posibilidad de comprender tal objeto excede a la obra misma, no se da en un momento, no es un "eureka", es un largo camino que también depende -como lo

señala Gadamer (1996)- de una historia compartida con él. Así pues, para acercarnos a la comprensión de los grandes dramas que se tejen en Yucatán, el Teatro Regional Yucateco resulta de gran ayuda por ser un condensado de la realidad social elaborado por y presentado para yucatecos, como se muestra en el siguiente capítulo.

Capítulo VI

El teatro “gracioso y limpio” y el Teatro Regional Yucateco

Como quedó expuesto en capítulos anteriores, el Teatro Regional Yucateco en tanto heredero del género ‘ínfimo’ mexicano ha sido motivo de polémica y confusión, tanto se le estima entrañablemente como se le condena por frívolo y ofensivo. Esta discusión se actualiza cada vez que el tema se vuelve a revisar, como sucediera en el XI Encuentro Internacional de Investigación Teatral organizado por la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMIT) en Yucatán en 2004.

En una mesa redonda que pretendía ser una reunión de artistas de Teatro Regional (de los cuales asistieron muy pocos) titulada “¿Hacia dónde va el Teatro Regional Yucateco?” los participantes comenzaron por intentar definir el fenómeno provocándose una cascada de respuestas que pretendían acotar lo que debía ser o no debía ser. Unas de las primeras participaciones fueron las del investigador y promotor de teatro indígena Donald Frischman y el profesor y teatrista Carlos Armando Dzul Ek quienes presentaron en el encuentro trabajos de teatro en lengua maya, y comentaban que el teatro que se produce en las comunidades rurales debe ser considerado también Teatro Regional Yucateco pues, aunque no son tandas, los sketch tienen características semejantes a lo que se hace en ellas.

Su participación no fue ni podía ser impugnada; como ya lo había planteado Fernando Muñoz, el Teatro Regional Yucateco comprende muchos géneros, pero curiosamente, como consta en los primeros capítulos de este trabajo, aquello escrito desde la cultura maya contemporánea es frecuentemente excluido del ámbito público, y se manifiesta más como un fenómeno íntimo, propio de las comunidades que lo ejercen; como lo señalara la teatrista Guadalupe López (2006) no necesita hacerse visible para ser valioso. Como figura en el primer capítulo, cuando se escribe la historia del teatro y la literatura

dramática en Yucatán, únicamente aparece aquel recuerdo idealizado respecto de los mayas prehispánicos, y alguna alusión al teatro evangelizador, y en adelante el teatro escrito en maya es marginal. No es gratuito que autores como José Miguel Sabido Ruisánchez (1993) señale que el indígena y el resto de México siempre han sido considerados dos mundos diferentes, de tal manera que se puede hablar de un teatro occidentalizado mexicano y un teatro tradicional mexicano que parecieran correr por caminos diferentes, pero no es así. Como puntualizaba el profesor Dzul: "el teatro maya es regional y es yucateco".

La teatrista Nancy Roche coincide en que hay muchas otras formas de teatro diferentes a la carpa que también pueden ser consideradas como Teatro Regional Yucateco. Entre ellas la dramaturgia formal de Juan García Ponce, que sin poner a los mestizos en escena, expone y critica a la sociedad meridana de su tiempo. Nancy opina que cuando se habla de teatro regional, también es muy importante señalar la labor que desde hace más de 100 años realizan los maestros que para formar sus cuadros regionales en las escuelas, frecuentemente se ven en la necesidad de escribir sus propias obritas adecuadas al nivel de los alumnos. En entrevista previa[157] Nancy destacaba la importancia de las obras de Nidia Esther Rosado –entre ellas *El mucbipollo de don Pancho* que se representa en las fiestas de muertos- y las de Effy Luz Vázquez, cuyas obras se presentan en contextos escolares y son frecuentemente utilizadas por el profesor Willi Paredes de la Preparatoria 2 de la Universidad Autónoma de Yucatán.

En fecha concurrente con el encuentro, el maestro Tomás Ceballos fue entrevistado por Nelson Cepeda (2004) y comentaba que el Teatro Regional Yucateco es en esencia una revista musical que se desprende de la opereta y del teatro bufo cubano, pero también pueden encontrarse otras formas, como historias cortas –tandas-, y hasta música original con historias completas, como es el caso de *El Rosario de Filigrana.* Ceballos está muy consciente de que si el Teatro Regional persiste es porque los yucatecos han sido socializados en ello, es decir, siendo niños sus padres los llevaban a ver Teatro Regional, es éste uno de los motivos de su éxito[158].

[157] 02-02-04.
[158] Entrevistado durante el mes de septiembre de 2004.

En la reunión de la AMIT también estaban la investigadora de teatro Guadalupe Bello quien manifestó su decepción respecto de lo que contemporáneamente se produce bajo la etiqueta de Teatro Regional Yucateco atendiendo a la pobreza de su contenido y el uso vulgar del lenguaje. Bello calificó el trabajo de alguna actriz regional de "mamarrachadas". Por su parte, el teatrista Francisco Ríos "Zapote" señalaba la falta de difusión y la poca presencia que tiene en los diarios el trabajo teatral y coincidía con Guadalupe Bello en que el lenguaje que manejan muchos artistas regionales está lleno de groserías.

Otro de los teatristas presentes fue Mario Herrera "Dzereco" integrante de la quinta generación de teatristas de la familia Herrera. Comentaba que a los jóvenes frecuentemente no los toman en cuenta a pesar de que tienen muchas propuestas y también requieren espacios para presentar su trabajo. Señaló que hay muchos tipos de trabajos dentro del Teatro Regional, que a fin de cuentas es una forma de expresión de la sociedad y que necesariamente es diferente de la forma en la que se expresaban los yucatecos años atrás. Argumentaba que aquel Teatro Regional que fuera tan laureado en otros tiempos, si se presentara actualmente, no tendría el mismo éxito pues no corresponde al Yucatán de hoy.

El reclamo de Mario Herrera tiene su propia historia, detrás de él hay varias décadas de recriminaciones hacia el trabajo de carpa. Uno de los principales promotores de este rechazo fue, año atrás, el escritor, dramaturgo y crítico de teatro Leopoldo Peniche Vallado. Sus textos y sus opiniones fueron y siguen siendo muy influyentes en el pensamiento yucateco, y respecto del Teatro Regional, en la *Enciclopedia Yucatanense* escribió:

> Sin haber traspuesto artísticamente su etapa infantilista (…) naufragó tras una década de vida, en los mares de la más basta chabacanería populachera, y de la obscenidad mercantilizada. (1978: 191)

Opinaba que la producción del teatrista de los años 40 (s. XX) Pepe Talavera, si bien vasta, "se canalizaba dentro del folklorismo facilón que encuentra en la comicidad vasta sus más seguros efectos", y comentaba respecto de la compañía de Héctor Herrera Escalante que "no se superaban los moldes escénicos y sí por el contrario, en ocasiones se descendía a la chabacanería y al

astrakán de la más baja estofa, para poder mantener a una parroquia exigua. Sin chistes políticos de circunstancia y humoradas de intención sexual, no había obra que se conservara en el cartel" (Peniche, 1978: 200). Respecto de lo que en contemporaneidad con lo que escribía se hacía en Teatro Regional,

> (…) resulta que la nueva versión del teatro regional de nuestros días que sigue el cartabón abandonado, es visiblemente anacrónica, y sólo la mantienen, en el ánimo de sus cultivadores, sus mecenas y de un reducido sector de espectadores que le son fieles, a la esperanza de una milagrosa resurrección, que como todo lo fantasioso, tarda en llegar. (Peniche, 1978: 191)
>
> (…) El enfoque comercialista que se ha dado en los tiempos actuales a un género híbrido y ramplón, que aprovecha las formas de la revista teatral de crítica política, para presentar estampas folklóricas y personajes de nuestra región, éstos concebidos grotescamente en sus actitudes e indumentarias, no creemos que merezca ser tomado en serio, al intentar un análisis de conjunto del movimiento que pretendió crear un auténtico teatro regional yucateco. (Peniche, 1978: 198)

Su discurso es un tanto contradictorio, pues a la vez que desacredita el teatro de Héctor Herrera también comenta:

> (…) actualmente sólo existe en la heroicidad y la buena intención de una familia de cómicos perteneciente a una dinastía prócer en los mejores días de las batallas de este teatro regional: la familia Herrera, que lucha a brazo partido por mantenerlo en el gusto del público y dignificarlo limpiándolo de las manchas que cayeron sobre él, y precipitaron su extinción hace algunos lustros (Peniche, 1978: 190).

La postura de Peniche es curiosa, pues aunque lo considera un género "malogrado" que "naufragó tras una década de vida" está absolutamente presente en su "Historia del teatro y de la literatura dramática" como una categoría confusa que no decide si debe considerar como un tipo teatro experimental –quizá

por sus características regionales- o profesional –quizá por su importante presencia-. El caso es que esta idea de un Teatro Regional "malogrado" parecía un canon cuyo disidente era Fernando Muñoz que en 1986 escribía:

> (…) con visión estrecha siempre se ha pretendido que el teatro regional yucateco es el teatro de revista que escenifica la familia Herrera, al cual se califica de ripioso y decadente, sin darse cuenta que ellos desarrollan un género y una línea a la que han sido fieles y que si se repite parodiándose a sí mismo es porque tampoco para este género quieren escribir nuestros dramaturgos tal vez por desconocer su historia (p. 104).

Pero el discurso que descalifica al Teatro Regional Yucateco contemporáneo se sigue repitiendo a la fecha, y cada vez que hay alguna nota en los diarios se vuelve a hacer el comentario idealizando una época dorada que probablemente nunca existió como tal, con aquellos "valores morales" de los que se la pretende adornar, como si en otros tiempos no hubiese habido diferente tipo de teatro para diferentes tipos de público. El discurso se repite también en las charlas de café y entre los teatristas que compartieron conmigo sus experiencias, solamente en una muy pequeña minoría de las entrevistas realizadas a teatristas yucatecos, no escuché lamentos relacionados con la mala calidad de los espectáculos regionales que actualmente se presentan. El principal reclamo tiene que ver con el uso de lenguaje; como ejemplo representativo, refiero al mismo Fernando Muñoz casi 20 años después de la cita previa:

> Hemos visto en la actualidad que hay como una corriente hacia esa nueva modalidad de este teatro regional que es hacer gala de la grosería, la vulgaridad, de hacernos creer que pararse a mentar madres es gracioso[159].

Sin embargo, el lenguaje inculto, popular, vulgar, etcétera, en el teatro, no es cuestión de las nuevas generaciones, de ello quedó constancia en el capítulo anterior cuando se habló del teatro de carpa, y en Mérida el teatro con

[159] Comentario presentado en la mesa panel en torno al Teatro Regional Yucateco organizada por el ayuntamiento de Mérida el 12 de enero de 2004.

'vulgaridades' ya se presentaba en las tandas de las 9:30 y 10:30 de la noche hace más de 50 años. ¿A qué obedece entonces la construcción idealizada de un Teatro Regional Yucateco que forma parte del pasado y la descalificación para el trabajo artístico contemporáneo? Este trabajo argumenta que tal pugna no es sino cuestión de identidad social, de elegir aquello que "queremos ser" en lugar de aquello que efectivamente somos. Cito a Héctor Herrera "Cholo":

> Nosotros tomamos las escenas de la vida real, tomamos nuestros escenarios de vivencias, las ponemos en una forma teatral y se las devolvemos.

Si el Teatro Regional Yucateco emerge de lo que se vive con simultaneidad, y –como quedó expuesto en capítulos anteriores- la creación de los personajes tiene como base la observación de modelos reales; la descalificación para el trabajo de las nuevas generaciones probablemente esté relacionada con la negación para identificarse con la realidad social contemporánea, pues de ahí emerge el modelo social que ese tipo de teatro está ofreciendo. Es algo así como decir "eso que está en escena no somos nosotros los yucatecos". Es indudablemente más sencillo buscar identificarse con una imagen idealizada que en el imaginario fue producto del trabajo de intelectuales y artistas prestigiosos: un teatro "gracioso y limpio" que nos muestre la parte "graciosa y limpia" de nosotros mismos y no la parte obscena y vulgar de la realidad social que hemos conformado.

Uno de los teatristas en el candelero es Ricardo Adrián Lizama "Melo Collí", el teatrista a quién nos referimos en capítulos previos como aquel que más producciones puso en escena durante 2004. Su trabajo ha sido continuamente descalificado por el excesivo uso de palabras altisonantes, pero Ricardo tiene una postura al respecto, él opina que las palabras ofensivas pueden dejar de serlo cuando se les incluye en un contexto cómico. En una encuesta en la que colaboraron 80 personas de su público, durante el intermedio (ver anexo V), los asistentes calificaron el lenguaje usado en el teatro como popular (51%) y de doble sentido (63%). En pocas ocasiones se le calificó como vulgar (9%) u ofensivo (3%). Esto no es extraño, pues escuchando las conversaciones de la

concurrencia al principio y final del espectáculo, el tipo de lenguaje usado era muy similar, las "malas palabras" eran las mismas, la diferencia era que en el escenario provocaban risa. Frecuentemente, el propio Ricardo antes de comenzar algunas de las funciones preguntaba explícitamente a su público: "¿Quién no quiere que se insulte en el escenario?" Alguno –minoría- levantaba la mano cuando era el caso, muchos otros levantaban la mano cuando Ricardo pedía que lo hicieran aquellas personas a quienes sí les gusta que se insulte en el escenario, y otros tantos cuando se preguntaba a quienes "les vale madre" que se insulte. La crítica al uso del lenguaje soez no viene del público del Teatro Regional, sino de un sector diferente que se dice "culto", y es curioso que la crítica se aplique a las obras regionales y no a las obras dramáticas, en las que el uso de insultos y otros atrevimientos no son socialmente sancionados. Por ejemplo, en la obra de Oscar Liera, *Los negros pájaros del adiós* que se presentó durante varios meses en diferentes escenarios de Mérida en 2004, se hacía un uso del lenguaje igualmente fuerte y se representan escenas como la simulación de un acto sexual entre una mujer muy mayor y un jovencito, pero en este caso no hubo motivo de controversia, escándalo o censura, quizá porque en el teatro formal los insultos se permiten, o porque tal obra estaba lejos de representar al "nosotros" de los yucatecos.

La respuesta de Ricardo Adrián a críticas semejantes a la de Fernando Muñoz no se hace explícita en ninguna mesa panel organizada por el Ayuntamiento, ni en espacio institucional alguno, sino en su propio campo de batalla: en el teatro. En el anexo IV hay un ejemplo ello. En el se observa en el monólogo de un anciano que defiende, mediante obscenidades a la "buena educación" y las "buenas costumbres" en contraposición con "la modernidad". Ello representa a una sociedad hipócrita que niega parte de aquello que la constituye. En *¡Niunka …Melo dejes!*, el problema quedaba claramente expuesto.

Fuera del teatro, Ricardo hacía explícito lo anterior en respuesta a una periodista que lo cuestionara sobre el tema. La nota comenta:

> Cuestionado sobre la vulgarización del género y las expresiones altisonantes, el actor, quien suele recurrir a estas manifestaciones, opina que a nadie debería sorprender el uso de insultos, pues el teatro regional

refleja la realidad. "Quien diga que el teatro regional se ha vulgarizado, entonces no ha salido a la calle y paseado por los mercados, las plazas y los pueblos, o en su casa nadie insulta..." (Patricia Garma Montes de Oca, enviada especial del Diario al Festival Cervantino en Guanajuato, y Emanuel Rincón Becerra. [Edición electrónica del *Diario de Yucatán,*11-10-2005])

Pero ¿Para quién son malas las "malas palabras"? Las obscenidades[160] son transgresiones verbales al lenguaje institucional, culto, propio de "las buenas costumbres". "Son palabras tabú porque denotan aspectos sexuales y escatológicos o defectos que se consideran contranatura, a los que sólo se puede hacer referencia en nuestra cultura a través de eufemismos, pues conforman la esfera de lo prohibido", escribe Laura Hernández Martínez (2000). Las palabras soeces presentes en el discurso, violentan el supuesto "deber ser" del lenguaje, pero la verdadera raíz de la censura es aquella que las mismas palabras están velando, la sanción moral que está detrás del significado de estas innombrables palabras (esto quedará esclarecido posteriormente).

El significado de una palabra esta dado por su uso, y la pasticidad es tal que lo que una vez pudo ser un insulto bien puede transformarse en un elogio. Hernández (2000: 253) refiriéndose al lenguaje juvenil, lo ejemplifica de la siguiente manera:

> (…) la palabra *cabrón*, que literalmente se refiere al "macho cabrío" y, por extensión, a aquel marido que sufre de infidelidad de su esposa (que le pone los cuernos), también se usa desde hace mucho en el lenguaje popular de México para referirse a una persona mala o que no es de fiar. En el caló de los jóvenes amplió su sentido, pues se usa para destacar la calidad estética de una obra de arte, como cuando se dice: "Te recomiendo ese disco, el grupo que toca está *cabrón*"; pero también sirve para referirse a la dificultad que se presenta para realizar algo exitosamente, como cuando se dice: "Está *cabrón* que pase ese examen porque ponen unas preguntas muy *cabronas*."

[160] Obsceno = fuera de escena.

Mary Douglas (1966) estudiosa de las religiones comparadas, en su libro *Purity and Danger An análisis of concepts of pollution and taboo* hace una análisis de aquellos elementos que se consideran "impuros" en diferentes grupos sociales. Señala que lo que se califica de tal manera, es aquello que ofende al orden establecido; y cuando se intentan eliminar tales impurezas hay en realidad un intento por organizar el ambiente, por eliminar las zonas marginales y hacer desaparecer aquellos elementos que son considerados "contaminantes". Por ejemplo, la palabra "puta" señala y a la vez oculta una zona marginal que la sociedad quisiera hacer desaparecer; la prostitución. El identificar esa palabra como obscena e intentar cotidianamente suprimirla del lenguaje, es también un intento por borrar del mundo aquello que la palabra representa.

Douglas propone que la reflexión sobre lo impuro -lo contaminante- posibilita la identificación de los mecanismos de orden y el desorden de los sistemas sociales, los márgenes de lo permitido y de lo indeseable. La autora comenta que no hay tal cosa como la "suciedad absoluta" pues tal sólo existe en el ojo de quien la mira, igualmente podría decirse que lo obsceno de las palabras está en el oído de quien las juzga, esto sería factible si las palabras tuvieran solamente un significado y fueran emitidas desde una neutralidad afectiva absoluta, pero no: cuando se habla, la comunicación excede a la suma de los significados de las palabras.

Las obscenidades efectivamente son tratadas como suciedad, como elemento contaminante que perturba nuestra propuesta respecto de lo que el mundo "debe ser", pero tienen también un valor y una función, como dijera Octavio Paz:

> En nuestro lenguaje diario hay un grupo de palabras prohibidas, secretas, sin contenido claro, y a cuya mágica ambigüedad confiamos la expresión de las más brutales o sutiles de nuestras emociones y reacciones. Palabras malditas, que sólo pronunciamos en voz alta cuando no somos dueños de nosotros mismos. Confusamente reflejan nuestra intimidad: las explosiones de nuestra vitalidad las iluminan y las depresiones de

> nuestro ánimo las oscurecen (...) son las malas palabras, único lenguaje vivo en un mundo de vocablos anémicos. La poesía al alcance de todos. Cada país tiene la suya. En la nuestra, en sus breves y desgarradas, agresivas, chispeantes sílabas, parecidas a la momentánea luz que arroja el cuchillo cuando se le descarga contra un cuerpo opaco y duro, se condensan todos nuestros apetitos, nuestras iras, nuestros entusiasmos y los anhelos que pelean en nuestro fondo, inexpresados. (1993: 211).

Su expresión es entonces una manifestación de intimidad, y su estudio nos acerca al mundo de lo socialmente sancionado, pero no por ello inexistente. El Teatro Regional Yucateco, independientemente de la universalidad de los temas que toca, esta pensado por y para yucatecos, y las obscenidades tienen ese carácter de comunicación íntima, no oficial, no institucional.

Siguiendo lo arriba expuesto, las palabras inconvenientes que se ocupan en el Teatro Regional Yucateco son entonces materia reveladora de aquellas características sociales que precisan ser negadas por la estructura que las define para que todo sea "como debe ser". Por tal motivo, de entre los materiales recopilados en el trabajo de campo seleccioné aquel que contenía mayor cantidad de palabras soeces. A continuación describe y analiza el material que se presenta en el anexo III.

El material que en el anexo recibe el título de "Monólogo del abuelo" formó parte de la obra *¡Niunka... Melo dejes!* escrita por Ricardo Adrián y presentada por su compañía durante febrero y marzo de 2004 en el teatro "Héctor Herrera" y durante noviembre y diciembre del mismo año en el teatro bar "La Vía Buenavista". El texto sobre el que se hizo el análisis corresponde a la primera de dos funciones del 7 de febrero de 2004.

El espectáculo inicia con un "show cubano" interpretado por tres bailarinas rollizas con vestidos entallados. Es interrumpido por un anciano que lleva un bastón, pijamas y una bata mal puesta que muestra la etiqueta. El viejo amenaza a las bailarinas con su bastón y dice "jala, jala" ...

El discurso que nos ofrece el teatrista Ricardo Adrián Lizama en la caracterización de un anciano vestido en pijamas, que se enfrenta con las rollizas bailarinas y la vibrante música, tiene la cualidad de la franqueza. No es un guión

que esté hecho para quedar bien con las autoridades. Tampoco pretende convencer a nadie de nada, y por lo tanto no hace uso de las herramientas retóricas chocantes que son audibles en los discursos políticos. En el se mezclan palabras en maya y español con obscenidades en las dos lenguas. El lenguaje temerario que emplea Ricardo en esta obra no es muy distinto del que empleó en otras ocasiones en el teatro Héctor Herrera, aún cuando sí está exacerbado, probablemente porque respondía a las recientes críticas publicadas en los periódicos sobre el propio tema (el uso de insultos en el Teatro Regional). Cuando el mismo teatrista se presenta en espacios institucionales (del gobierno del estado o del ayuntamiento de Mérida) suele ser más moderado: el uso de insultos fue mínimo en aquellas presentaciones que hiciera el propio Ricardo durante 2004 en el auditorio "Silvio Zavala Vallado" del Centro Cultural Olimpo, o en el teatro "Daniel Ayala Pérez". El teatro "Héctor Herrera" era un escenario de carácter más popular, y el lenguaje que usaba Ricardo en ese contexto era menos cuidado, más libre, más diáfano.

El discurso pretendía ser un monólogo, pero se convertía en un diálogo por la intervención del público. Tiene la virtud de la transparencia, en términos generales se dice sin pretensiones de hacer honores ni ganar los favores de nadie, se recita sin protocolos, sin fórmulas de cortesía. Destaca en él tan sólo un honorífico "don Víctor" (Anexo III, línea 117)[161]. En cuando a la fluidez del discurso, su secuencia tiene un buen inicio y un buen cierre, pero cursa con los tropiezos propios de la conciencia del aquí y ahora, es decir, de incluir a los presentes y lo que está sucediendo alrededor en el propio discurso a costa del guión previamente estructurado.

Lo que se dice es generalmente explícito y directo, excepto en dos ocasiones. En la primera excepción dice de Ana Rosa que es una "chingona" y no como el otro "peeendejo" (151). Cuando se dice esto, deja correr tiempo para que el público imagine y posiblemente piense en alguna otra autoridad yucateca, y luego se aclara que el otro pendejo es el encargado de la música (154). En otra alusión indirecta al final del monólogo, el anciano comenta "no la he vuelto a ver

[161] La obra se presentó a unos meses de terminar el periodo de Ana Rosa Payan como alcandeza de Mérida, y Víctor Cervera Pacheco exgobernador de Yucatán contendía por el puesto. Los números arábigos indican la ubicación del la frase o palabras en el texto que se escriben en extenso en Anexo III.

otra vez" (206), se mira entre las piernas y luego agrega "a mi esposa, no sean mal pensados" (207).

En cuando a la deixis, el discurso transita por diferentes espacios, desde lo privado, hasta los espacios públicos más amplios. En un nivel público amplio, es un discurso que critica las prácticas sociales de los medios de comunicación masiva. En el contexto público más reducido ridiculiza el comportamiento de algunos habitantes de Yucatán, e interpela las acciones de la alcaldesa de Mérida. En un espacio más íntimo se dirige a su equipo de trabajo, a su madre, y al público presente durante la representación.

El tema principal en el discurso del anciano se presenta como un contraste entre el entonces y el ahora, entre "las buenas costumbres" del tiempo pasado y la indecente vida contemporánea. En este discurso, las buenas costumbres son vestirse sin mostrar el cuerpo, ver obras de teatro regional "pícaras y decentes" (refiriendo a los discursos de la gente "culta" respecto de lo que debe ser el teatro regional), ir al ballet (y quedarse dormido en la función). La vida contemporánea está representada por la televisión y su programación frívola, la moda escandalosa, los espectáculos cubanos de música ruidosa y mujeres exuberantes, el Internet, y el teatro regional en el que se dicen "puros insultos".

La prédica del anciano introduce al tema principal de la obra que es la infidelidad de una artista cubana que en la obra se llama "Niunka", pero también responde a los constantes ataques de los cuales ha sido blanco el trabajo de Ricardo y que tiene que ver con la sobrevaloración de un Teatro Regional idealizado en el que todo era "gracioso, pícaro y decente", y el franco desprecio por el trabajo regional de algunos jóvenes que dicen "puros insultos".

Es interesante observar como la voz del personaje anciano resulta en sí misma contradictoria: enaltece la buena educación y las buenas costumbres usando gran cantidad de palabras soeces y situaciones absurdas. Ricardo nos muestra con esa retórica su franco desprecio por las costumbres "buenas" y "educadas" impuestas por el sistema social del cual formamos parte y las hace ver como francamente hipócritas.

Como se expone en los primeros capítulos de esta obra, los artistas regionales tienen que lidiar una dura batalla para atraer al público y la manera en como lo han conseguido es parodiando lo que se presenta en televisión. Los

medios masivos son su adversario más importante, y el alegato del anciano responde también a ello y al mismo tiempo que los critica, son estos los que dan motivo al tema principal de la obra: el escándalo televisivo de la relación íntima de una pareja del medio artístico.

El discurso del anciano destaca los elementos banales que los sistemas televisivos ofrecen y que tienen que ver con la vida personal de los artistas: "que si Lucero se echó un pedo" (158), o "que si Niurka se separó de Juan Osorio, que porque ya no paraguas" (166), o "que en Hunucmá ya apareció la mujer lobo" (178). Toda ella "información" sin mayor propósito que conseguir audiencia. En este desprecio por la comunicación mediática lo que se valora en contraparte es el ballet y el Teatro Regional "pícaro y decente", que desde luego no es aquel en el que se dicen "puros insultos" y que nos presenta este anciano en su monólogo. Es interesante observar como el juicio se aplica en dos direcciones, por un lado a la comunicación televisiva, pero también al propio espectáculo que se está presentando, el alegato del anciano es un discurso que se juzga también a sí mismo.

En esta crítica a lo moderno, la estética del cuerpo resulta un punto relevante. El anciano nos habla de las bailarinas cubanas que llegaron hace 12 años para "retentar a todas las chiquitas de Mérida". Es sabido que a más de buenas bailarinas, estas jóvenes tienen buena figura; pero en Yucatán, en cambio, más de la mitad de la población femenina adulta presenta problemas de obesidad. Las bailarinas que presenta Ricardo en su espectáculo forman parte de estas mujeres yucatecas con sobrepeso, que, con sus vestidos entallados en colores chillantes, parecen según dice el anciano "el show de Barnie" (8)[162]. Lo atrevido en los espectáculos de este teatrista excede el ámbito de las palabras y se cruza al de las imágenes y las acciones.

Algo semejante nos describe en esta alegoría del cuerpo femenino de la "chaparri-gordi-pansonci-fundilloncita" (52) que el anciano vio cuando subía al camión de la "60 sur". Una joven obesa y desatendida pero con atuendo de modelo de televisión. Ricardo en la voz del anciano, y en esta obra de teatro, nos presenta el contraste entre lo que los medios masivos de comunicación dicen que "debe ser" la figura femenina, y lo que realmente es en Yucatán. Esta alegoría es

[162] El dinosaurio morado que tiene un programa de televisión propio para preescolares.

presentada no solamente en el monólogo sino a lo largo de toda la obra. Desde luego, tal burla al modelo estético de los medios masivos, la presencia de las figuras obesas en prendas de bailarinas cubanas, tampoco forman parte del juego estético que propondría un teatro dramático, y su presencia en el teatro resulta tan disonante y atrevida como los mismos insultos, y como estos, también forman parte de la realidad yucateca, una realidad que algunos preferirían no ver en escena y en lugar de ello deleitar la pupila con las estéticas y armoniosas figuras de algunas bailarinas cubanas.

Otros de los temas comentados por el anciano que por el momento no nos detendremos a analizar (algunos serán tratados en otro momento) son las obras del ayuntamiento, el papel de la alcaldesa, los partidos políticos, la modificación de las costumbres por el contacto intercultural, la impotencia masculina y el adulterio. Lo que sí me interesa destacar respecto de este pequeño trozo de teatro se relaciona con los actores sociales que ahí se presentan, y la manera en que ellos son tratados en el discurso del anciano, en la tabla que se presenta en la siguiente página (tabla I) se enumeran las personas y personajes que fueron mencionados durante la citada obra.

Es posible observar a continuación que entre quienes sí tienen nombre están dos colaboradores de Ricardo (Candita y Manuelito), dos personalidades de la política yucateca (Ana Rosa quien fuera alcaldesa de Mérida y "Don Víctor" quien fuera gobernador del estado de Yucatán) y seis personas que en aquel entonces aparecían regularmente en la televisión (Lucero, Niurka, Juan Osorio, Sergio Carrillo, Dzereco y Nohoch; los primeros en televisión nacional, los últimos dos en emisoras locales).

De los cinco hombres de la lista hay uno que recibe un honorífico (don Víctor), y los demás son señalados negativamente aludiendo a sus dificultades respecto de la sexualidad, uno por su impotencia (Juan "ya no paraguas" [166]) y los otros cuatro en algún momento son catalogados de homosexuales (Manuelito es calificado de "maricón" [40] y Sergio [176], Dzereco y Nohoch son tratados de "cangrejos" [174]).

Personas	***Personajes anónimos***
Candita (la mamá de Ricardo)	Las bailarinas atrevidas
Manuelito (el técnico de audio)	Los cubanos
Ana Rosa (entonces alcaldesa de Mérida)	La gordita del camión de la 60
Don Víctor (ex gobernador de Yucatán)	Los caballeros acechando a las damas
Lucero (actriz y cantante mexicana)	La dama de las mangas largas
Niurka (actriz y bailarina cubana)	La joven del hilo dental
Juan Osorio (productor de televisión)	Los bailarines educados
Sergio Carrillo (conductor de la televisión local)	El pelanah del público
Dzereco (actor regional yucateco)	Nosotros que parecemos idiotas
Nohoch (actor regional yucateco)	El FBI (Fuerza Bicicletera Indígena)
	El que saco la pistola
	Los reporteros
	La mujer lobo
	El marido infiel
	Su esposa y el amante
	Su amante y el otro amante
	La esposa del anciano

Tabla 1 (capítulo V)

Lista de las personas y los personajes anónimos que fueron mencionados en el "Monólogo del abuelo".

Respecto de las mujeres, Ana Rosa es calificada como "chingona" (133), de Niurka se dice que se separó de Juan Osorio (la obra trata de tal circunstancia, por lo que es de esperarse que en ese momento no se diga mucho más del personaje), y de las otras dos mujeres se comentan sus problemas escatológicos (Lucero se echó un pedo [158] y Candita se estaba *wixando*[163] y estaba estreñida [184-192]).

Tratándose de un teatro cómico, las personas son expuestas para hacer mofa de alguna de sus dificultades –reales o imaginarias-. En esta pequeña

[163] Mezcla de maya y español que significa orinando.

muestra encontramos, para empezar, diferencia de género. Los hombres son mofados por su sexualidad y las mujeres por cuestiones fisiológicas relacionadas con la excretas.

Se observa también un tratamiento diferente a quienes tienen relación con la política y quienes no la tienen, y esto es palpable en general en todas las obras de Ricardo, cuando se habla de este tipo de personalidades públicas puede criticarse su falta de inteligencia, pero ni su sexualidad ni sus necesidades básicas son tema de sátira. Este tratamiento no es gratuito, es decir, los artistas como Ricardo saben de quién mofarse y hasta qué punto. Quizá por ello es que el primer blanco para las mofas es el "sí mismo" y se continúa en su "nosotros" más cercano, es decir, la gente más cercana al círculo social del propio Ricardo, como son familia, amigos y colaboradores, comenzando con Candita, su mamá.

La burla se extiende luego a aquellos personajes cuya vida se vuelve pública dada su profesión, y con motivo frecuente de habladurías entre diversos sectores sociales: los artistas de televisión son frecuentes chivos expiatorios de la crítica social. Por otro lado están como sujetos de crítica una serie de personajes anónimos de quienes se puede decir cualquier cosa sin agraviar directamente a nadie, pero que por su mismo anonimato refieren a un nivel de realidad más lejano y el resultado de burlar a estos sujetos es menos cómico en consecuencia (no causa el mismo efecto jocoso decir que había una señora cualquiera que se estaba *wixando*, a decir que Candita, la mamá del actor, se estaba *wixando*), a menos que uno conecte la broma con alguien a quien uno conoce personalmente.

En el monólogo de la obra en cuestión, se observa entonces una diferencia en el tratamiento que se les da a quienes tienen poder político y a quienes no lo tienen, y eso no es capricho de los teatristas; forma parte de en relación que se establece con los diferentes sectores. A finales de 2003 un artista que presentaba sus espectáculos en un bar gay fue encarcelado por posesión de drogas, en el medio artístico yucateco se comentaba que la droga fue sembrada por el ayuntamiento debido a que el actor como parte de su espectáculo representaba a la alcaldesa en calidad de lesbiana. Independientemente de la veracidad de tales comentarios, de lo que nos habla este fantasma, es de que incluso en el teatro regional hay intocables, y entre ellos parece estar la sexualidad de los políticos. Más adelante abordaremos de manera más profunda el tratamiento de los

estereotipos de género, por ahora regresaremos al uso del lenguaje en el discurso de Ricardo.

En el texto descrito en el anexo III están señaladas todas aquellas palabras que salen del contexto de un lenguaje "institucional" por raras, altisonantes, ofensivas o mayas. A continuación se describe la manera en que se aplican aquellas cuyo uso es considerado como ofensivo.

La palabra que aparece con más frecuencia es "mamada(s)"[164] y siempre fue usado en el texto aquí analizado como un peyorativo, un medio de manifestar desprecio por algo, de manera general falta de valía. El origen de la palabra está en la actividad alimenticia del bebé, por ello en el centro de México es usada para describir conductas o situaciones infantiles, y se usa también para aludir al sexo oral. En Yucatán su acepción más frecuente coincide con el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* y se asocia al consumo de bebidas alcohólicas. Peyorativos hay muchos, resulta curioso que sea éste, el relacionado con el consumo de bebidas alcohólicas, el que brota espontáneamente y que se usa con mayor frecuencia en ésta y las otras obras de Ricardo Adrián, aunque, pensándolo despacio, el señalamiento coincide con el alto índice de alcoholismo en el estado:

- (34)…*están tocando esa <u>mamada</u>* (refiriéndose a la música)
- (44)…*cómo el ayuntamiento permite esas <u>mamadas</u>* (se refiere a los espectáculos de bailarinas cubanas)
- (108)…*no sabías nada de esas <u>mamadas</u> y te quedabas dormido* (se refiere al ballet)
- (135)…*por muchas <u>mamadas</u> que esté haciendo* (se refiere al trabajo de Ana Rosa)
- (166)…*Luego le volteas a Televisión Azteca y las mismas <u>mamadas</u>,*
- (174)…*el canal 2, las mismas <u>mamadas</u>,*

[164] Según el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* (versión electrónica), la primera acepción de la palabra mamado(a) es su adjetivo vulgar ebrio o borracho, la segunda (coloquial) fatigado por un esfuerzo físico o intelectual intenso, la tercera, cantidad de leche que mama la criatura cada vez que se pone al pecho, la cuarta, acción de mamar, la quinta (vulgar) borrachera, y la sexta (para México) despropósito.

- (180)…*pura mamada se les ocurre* (se refiere a la noticia de que apareció una mujer loba)
- (194)…*Infiernet, igual, lo mismo, puras mamadas*
- (20) *Aparte de viejo, mamila*

El discurso del anciano desprecia explícitamente y de manera general, la vida moderna. Califica de "mamadas" a lo que transmiten los medios masivos de comunicación (166, 174, 180 y 194), a la música, al ballet, a los shows de las bailarinas cubanas y a las obras del ayuntamiento. En una ocasión el anciano recibió de la bailarina el calificativo de "mamila", que refiere igualmente a una conducta infantil, pues cuando palabra semejante se refiere a la embriaguez el calificativo es mamado o su sinónimo pedo.

Otro peyorativo semejante frecuentemente usado es "pendejada". Esta palabra es un tanto más específica que la anterior pues hace referencia preferentemente a falta de ingenio, a poca capacidad intelectual:

- (194)…*puras pendejadas están haciendo,* (refiriéndose a la noticia de la "mujer loba")
- (198)…*porque esas son pendejadas* (hablando de la infidelidad)
- (151)…*no como el otro peeendejo* (aludiendo indirectamente a algún político y luego aclarando que se refería a un miembro de su staff)
- (198)…*el único pendejo vas a ser tú,* (el marido infiel)
- (200)…*el único pendejo que tiene que mantener a cuatro eres tú,* (el marido infiel)

A diferencia del anterior, este calificativo fue el aplicado con mayor frecuencia a personas concretas, particularmente varones. No obstante, los calificativos peyorativos más frecuentes aplicados a varones tienen que ver con la falta de masculinidad: el anciano fue calificado de "puto" por la bailarina, y él a su vez calificó a "Manuelito" de "maricón" y "puto", y a algunos artistas más de "cangrejos" (en tres ocasiones).

En dos ocasiones el anciano usó el calificativo "*pelanah*", y siempre en segunda persona, una vez dirigido a "Manuelito" (encargado de la música), y otra

vez a alguien del público. Este calificativo maya regularmente aparece en el teatro y en la vida cotidiana como un marcador de identidad. Es el insulto que se usa para aplicarse al extraño, cuando se le quiere ofender sin perjudicar la relación. Se aplica cuando se quiere insultar a alguien sin que esa persona entienda lo que se le está diciendo, pero el caso observado en el monólogo del abuelo, la palabra se usa como un despectivo coloquial, como algo que se dice en confianza entre varones, y de este modo marca también una relación que alude al "nosotros", a fin de cuentas también funge como marcador de identidad. Por otro lado, cuando alguna palabra altisonante fue empleada por el anciano para calificarse a sí mismo, se hizo en plural, aludiendo a poca capacidad intelectual: "ya parecemos idiotas".

En lo que se refiere al verbo "chingar"[165], la mayoría de las veces -10 de 17- los derivados de esta palabra fueron usados en el monólogo como un exclamativo, a manera de asombro, ya sea para manifestar extrañeza dentro de una pregunta (6, 30, 82, 113, 149, 172, 176), o como admiración por la capacidad, en este caso, de una mujer (133). Los derivados de esta palabra son usados en cinco ocasiones como expresión de franco desprecio. Se utilizan para manifestar molestia respecto de la presencia de la música (32 y 42), las mujeres (48) y la obesidad (69). En dos ocasiones la palabra se usa como verbo con relación a su significado original, el coito (106y 194), y en ambos casos es en condiciones irregulares, una refiere a la propia madre y la otra a la almohada:

- (6) *¿Que chingaos están haciendo?*
- (30) *¿De que chingados se ríen?*
- (82) *¿Qué chingao trae entre tanta ropa?*
- (113) *¿Por que chingaos estan llegando hasta ahorita?*
- (149) *¿Como chingaos le van a hacer?*
- (172) *¿Que chingaos nos importa?*
- (176) *¿Pa que chingaos?*
- (133) *Ana Rosa es una chingona* (repetido en tres ocasiones)
- (32)…*deja de estar tocando esa chingadera*

[165] La primera acepción de la palabra es importunar o molestar; la segunda (malsonante) practicar el coito; y la tercera (coloquial) beber con frecuencia (www.rae.com).

- (42) *¿Sigues tocando esas chingaderas…?*
- (48)*…desde que vinieron esas chingadas viejas*
- (48)*…chingadas viejas esas que salieron ahorita*
- (69)*…mostrar su chingada llanta*
- (106)*…y que la chinguen si pueden también* (a su madre)
- (194)*…hasta con la almohada están chingando*

De lo aquí observado puede decirse que los derivados de la palabra "chingar" se usan como un exclamativo en oraciones interrogativas, y como un calificativo –de aprecio o desprecio- que se aplicó a los objetos y a las mujeres, en ningún caso a varones. El calificativo se aplica de manera polar, una mujer como Ana Rosa puede ser una "chingona", hacer su voluntad por encima de los demás (Ricardo en esta ocasión omitió el chiste, pero en otras funciones decía que Ana Rosa es una chingona porque se chingó el mercado, se chingó los paraderos, etcétera), y en el otro extremo están las "chingadas viejas", que son las bailarinas cubanas. Las "chingaderas" aplicadas a objetos refieren a la música que acompaña a las bailarinas, y a la "llanta" (exceso de grasa) alrededor de la cintura femenina. El otro calificativo disonante que se empleó en una mujer, en una ocasión, fue "perra" ("*Cristina Aguilera, una perra a su lado"*).

Si "chingar" es un verbo muy mexicano, "joder" es su correlativo español. El significado primario de la palabra tiene que ver, también con practicar el coito, pero este verbo es usado aquí -como generalmente se usa en México- para expresar fastidio:

- (46)*…para acabarla de joder*
- (88)*…me jodí.*

Hay otro grupo de palabrotas que refieren a la madre, cuya primera aparición se menciona en el grupo de palabras antes descrito:

- (54)*…que no tiene madre,* (se refiere a las muchachas obesas)
- (104)*…no tienen madre* (refiriéndose al teatro regional)
- (86)*…ya luego cuando las veías* (desnudas) *decías En la madre!*

- (121)…*nos van a partir la madre* (le contesta al público)
- (123)…*no vamos a hablar hoy, de política ni madre*
- (46) …*ta' madre, ibas al "Tucho"*[166]*: cubanos,*
- (102) *¡Esos hijo de putas!* (refiriéndose a los artistas regionales que dicen palabrotas en escena)
- (117)…*hijo de puta, me corrían*
- (137) *¡Hijo e puta!,va a botar un mercado para hacer otro nuevo*

De lo que arriba se observa, se concluye que hay gran diversidad en el tratamiento de la palabra madre. En dos casos el significado literal de su uso sería la orfandad, pero aquí se usa como expresión de desvergüenza. No tener madre en estos casos es poder exhibir el cuerpo obeso, o poder exhibir un lenguaje soez en el escenario. No tener madre es no seguir los protocolos que marcan las buenas costumbres.

En diferente ocasión se menciona a la madre como expresión de asombro *"¡En la madre!"*. También se usó para expresar renuncia absoluta *"¡Ni madre!"*. Y una condición de perjuicio severo *"¡Nos van a partir la madre!"* En los tres casos la mención de la palabra madre parece referir a una condición absoluta, contundente, categórica, incuestionable; el punto final. De manera semejante, cuando la palabra madre aparece asociada a la palabra puta como en *ta' madre* que es la abreviación de "puta madre", la expresión refiere a un fastidio extremo.

Condición diferente se observa cuando la referencia a la madre es indirecta (102, 117 y 137), y se la califica de "puta" (hijo de puta). Aquí hay una diferencia importante respecto de la condición masculina, pues mientras en la condición femenina la expresión es sinónimo de "prostituta", y por tanto el insulto refiere a ser hijo de una prostituta, no se usa el caso contrario, es decir, nunca se dice "hijo de puto". Respecto del otro género es más común aplicarlo a la condición homosexual por si misma (como se mencionó anteriormente), aún cuando también alude a prostitución homosexual masculina.

Algunas otras "malas palabras" que aparecen en este discurso son "*coño*"[167] como expresión de asombro (138 y 140). Esta palabra es poco usada en

[166] El "Tucho" es el nombre de un restaurante muy popular donde se dan espectáculos de diversos tipos, entre ellos música y bailarinas cubanas.

el centro de México, donde con mayor frecuencia se dice "*carajo*"; es más bien usada por los españoles. Es también curioso observar que en las dos ocasiones se aplican a un discurso político, como si formaran parte de un discurso que se tomo de otro lado. La otra expresión "*ni pedo*" es usada aquí para denotar derrota y desánimo ante una condición que se considera abusiva e injusta.

- (138) *¡Coño, si ya hay uno!,* (respecto del nuevo mercado)
- (140) *¡Coño, que ya se decida!* (respecto de los paraderos de autobús)
- (139) *es su gusto de ella y el dinero de nosotros, ni pedo*

Hay además dos extrañezas que me interesa señalar. Una de ellas es una omisión, referente a una situación escatológica: *cuando se estaba mmjh*. Es curioso que se mencionen los pedos, y a las manchas en la ropa interior "*kirits"* (en maya), pero que se omita la palabra "cagar" y se ponga en su lugar un *mmjh*. Esta omisión tiene que ver probablemente con que el comentario no formaba parte del guión y no es una palabra que el actor usa libremente en público.

La otra extrañeza que me interesa comentar es la palabra "indígena", que en Yucatán se usa como un peyorativo y así se presentó en estos espectáculos en otras ocasiones. La palabra "indígena" como su correspondiente maya "*huiro*" son frecuentemente usados como peyorativos en la península de Yucatán. La palabra "indio" es también usada a manera de insulto en el centro de México, esto nos habla de que el México contemporáneo sigue considerando que el pertenecer a algún grupo indígena tiene que ver con un estigma social que marca una relación de inferioridad con aquellos que no lo son… triste realidad.

En el guión que aquí se analiza la palabra indígena aparece en un contexto gracioso debido a su relación con las palabras que le anteceden "fuerza bicicletera" y por su relación con las siglas FBI que en el contexto global corresponden a la agencia de inteligencia norteamericana (Federal Bureau of Investigación), pero que en nuestra obra de teatro refieren a la policía local (*fuerza bicicletera indígena*) lo que produce gracia es la comparación de la frágil

[167] Cuyo significado principal en el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* refiere a los genitales externos femeninos.

policía yucateca que recorre la ciudad en bicicletas con la poderosa agencia de inteligencia norteamericana con cualquier cantidad de recursos a su disposición.

Fuera del lenguaje institucional están también las palabras en maya, que nunca forman parte del lenguaje en contextos oficiales sino en la marginalidad de la estructura social. Por orden de aparición estas palabras son: *pelanah, pahoch, chuchú, tuch, kirits, wah, chichí, pirix, jotoskbal, wixar* y el locativo *Hunucmá*

(38) *te conozco pelanah,*
(56) *su pelo pahoch parado lleno de tierra,*
(60) *su chuchu correado,*
(60) *su tuch saltado,*
(90) *cuando veía el calzón con el kirits que daba la vuelta…*
(92) *desnudas a la calle a mostrar su chuchú, y a veces le ponen unos*
(96) *va a quedar morado tu wah,*
(98) *Me dice "chichí, lo que pasa es que usted es muy antiguo"*
(98) ¿Qué*? ¿ lo encajas en tu pirix sirve pa' limpiar tu diente? ¡No hombre!*
(121) *Sólo tú aplaudiste pelanah*
(162) *total tiene pirix, tiene derecho a hacerlo,*
(168) *y que porque el otro si la pone jotoskbal*
(184) *que estábamos en Hunucmá, y entonces ella se estaba wixando*
(188) *se metió a wixar al monte, la pico una culebra y auyó, ¡Ahuuuu!*
(194) *acéchala cuando vaya a wixar porque…*

La mayoría de las 16 veces que se usaron vocablos de origen maya que se presentan en el monólogo 11, las dos terceras partes, refieren a aspectos corporales, seis veces se utilizaron para referir partes del cuerpo: *chuchú* (60 y 92) es el pecho femenino, *tuch* (60) el ombligo, *pirix* (98 y 162) el culo y *wah* (96) es la mancha mongólica en la parte baja de la espalda. Tres veces para referir necesidades corporales: *wixando* (184) por orinando y *wixar* (188 y 194) por orinar. Una más fue un calificativo referente a un tipo de cabello: *pahoch* (56) por enmarañado, y *kirits* (90) refiriendo a la mugre que queda marcada en el calzón. Está además el locativo *Hunucmá* (184), *chichí* (98) por abuelo, *jotoskbal*

(168) por enrrollada[168] describiendo una relación sexual, y *pelanah* (38 y 121) la "mala palabra" maya que significa algo así como hijo del culo de tu mamá.

Desde luego estas palabras están frecuentemente alejadas del maya puro en la forma en que se pronuncia y se aplican, *chichí*, por ejemplo, en su acepción original no refiere al abuelo sino a la abuela, y la palabra original era *chiich,* pero al incorporarse al castellano necesariamente han sufrido modificaciones.

Lo notable es que el uso de los mayismos refiere en su mayoría a lo más íntimo, al propio cuerpo o a sus aspectos fisiológicos. Es como sí aquello que identifica a quien recita, aquello propio que nadie te puede quitar como lo es tu propio cuerpo, siguiera refiriendo a través de las centurias, a su origen mesoamericano. Estos mayismos son entonces usados como elementos básicos de identidad, tal como se expuso en párrafos previos con relación al uso de la "mala palabra" *pelanah*. Esta obscenidad de origen maya que hace alusión a la madre y se recita con frecuencia pero sin abuso en Teatro Regional Yucateco para insultar a alguien que se sabe que no comprenderá lo que se le está diciendo, es el insulto favorito de la confrontación intercultural. Esto se observa dentro de la obra de teatro en la reacción de sorpresa y confusión, mas no enojo, del personaje que recibe el insulto.

En otra aplicación (121) la palabra fue usada fuera de guión. Se observa entonces cómo, durante los momentos de comunicación directa entre el teatrista y el público, su uso se reserva a una relación como entre iguales, entre compañeros quienes hablan la misma lengua y se entienden cercanamente, por ejemplo Ricardo le dice a una persona del público: "*Sólo tú aplaudiste pelanah ¡Cállate! nos van a partir la madre ahorita".*

Esta palabra maya, independientemente de su significado original se usa entonces como marcador de identidad. En el teatro se aplica para reconocerse como semejantes fuera de escena, y para descubrir y sorprender al extraño desde el escenario. A diferencia de otras obscenidades que han derivado en admirativos, muletillas y verborreas -como pueden ser "mamadas" o "chingao" en el ejemplo escrito en el Anexo III; o el caso de "güey" para el centro de México-, *pelanah* es una palabra de las que se escogen para ser usada, no forma parte de la verborrea ni de las muletillas. Está muy presente en las diversas obras de

[168] La palabra original refiere a un guiso enrollado y relleno de viandas.

teatro y entre los diversos teatristas, pero no se la desgasta con el uso reiterado, y por lo tanto no se deteriora su capacidad mágica que sirve para sorprender al extraño. Este juego del abuso velado, del insulto que se expresa para no ser entendido, del engaño y el atropello que se ocultan tras la máscara del servilismo, es una de las características relevantes del personaje del mestizo yucateco en este teatro regional.

Capítulo VII

Cuestiones de género y comicidad

Ya se escribía en el capítulo previo que las malas palabras forman parte de aquel lenguaje ajeno al "deber ser" de un grupo social, un lenguaje que las instituciones evitan y que ha sido motivo del descrédito de estos artistas regionales. También se señalaba que este lenguaje contaminante hace alusión al lado "impuro" de la sociedad, aquello que prefiere no verse.

En la situación antes analizada puede observarse que la mayoría de las veces las palabras soeces se usan para manifestar estados emocionales no necesariamente negativos, de admiración (*¡Ana Rosa es una chingona!*), de sorpresa (*ta' madre*), de fastidio (*¡Coño! que ya se decida*), de resignada derrota (*ni pedo*). Lo altisonante de las palabras viene no por la manera en que se usan, sino por su asociación con su significado sexual o escatológico. Tales expresiones podrían encontrar sinónimos aceptables para el lenguaje institucional pero perderían la carga afectiva que poseen. Estas palabras se tornan francamente agresivas cuando se usan como peyorativas, y es entonces cuando resultan más reveladoras.

Las obscenidades están presentes en el teatro de revista en mayor o menor medida, como sucede con el Teatro Regional Yucateco que es de este tipo, pero probablemente sea el de Lizama el teatro que mayor número de palabras soeces incluye, y su postura al respecto quedó expresada en páginas anteriores. En un análisis que se presentara en el capítulo anterior, puede observarse una presencia multicultural respecto del origen de las obscenidades. Tanto está la palabra maya *pelanah*, como algunas de tipo español ("coño" o "joder") y otras

que parecen ser más mesoamericanas como las relacionadas con el verbo chingar[169].

Respecto de esta última palabra, Octavio Paz presenta un análisis tomando como base de su trabajo a los mexicanos residentes en Estados Unidos que al grito de "¡Viva México hijos de la chingada!" se distinguen a sí mismos de los "hijos de la chingada", el otro, el rival, el "extranjero"; donde "la chingada" es la madre, no una madre real, sino una madre mítica que ha sido víctima de una acción violenta y corrosiva. Chingar, resume, es hacer violencia sobre otro, es un verbo masculino, activo y cruel: pica, hiere, desgarra, mancha; y provoca una amarga, resentida satisfacción a quien lo ejecuta. Si bien la voz está teñida de sexualidad, no es sinónima de acto sexual pues se puede chingar a una mujer o a una persona sin poseerla. Respecto de la pluralidad en el uso de la palabra comenta:

> (…) Se puede ser un chingón, un Gran Chingón (en los negocios, en la política, en el crimen, con las mujeres) un chingaquedito (silencioso, disimulado, urdiendo tramas en la sombra, avanzando cauto para dar el mazazo), un chingoncito. Pero la pluralidad de significaciones no impide que la idea de agresión –en todos sus grados, desde el simple incomodar, picar, zaherir, hasta el de violar, desgarrar y matar- se presente siempre como significado último. El verbo denota violencia, salir de sí mismo y penetrar por la fuerza en otro. Y también herir, rasgar, violar –cuerpos, almas, objetos-, destruir. Cuando algo se rompe, decimos: "Se chingó". Cuando alguien ejecuta un acto desmesurado y contra las reglas, comentamos: "hizo una chingadera". (1992: 213-214)

[169] En "Los hijos de la Malinche" (1992) Paz menciona que la expresión "hijo de puta" es el correlativo español para el "hijo de la chingada" mexicano, pero medio siglo después, el "hijo de puta" es tan común en México como el "hijo de la chingada". Jesús Amaro Gamboa (1984) retoma el trabajo de Paz y hace un análisis desde su propia perspectiva respecto de lo que sucede en Yucatán. Su libro es muy interesante pero no comparto su opinión respecto de la sexualidad femenina, por ejemplo señala que es materialmente imposible tener sexo con una mujer sin el consentimiento de ésta y niega en consecuencia cualquier posibilidad de abuso masculino. Excluyendo el análisis de la sexualidad y las obscenidades, el libro de Gamboa es muy interesante.

Abría que agregar al comentario de Paz -para el caso particular que aquí interesa- que tal palabra, como otras obscenidades, se usa ahora también como un exclamativo que da un carácter de sorpresa a las oraciones en donde se usa: "¿Qué chingaos están haciendo?".

En tal caso su carácter es neutro, pero cuando la palabra no se usa como exclamativo, sino como sustantivo o adjetivo en su carácter pasivo generalmente se aplica al sexo femenino. En el teatro de Ricardo Adrián es frecuente encontrarlo como "chingadas viejas", pero a más de ello, es notable que cuando se usa en su forma activa, se aplica también a una mujer ("Ana Rosa es una chingona"). Resulta curioso que en el discurso de Lizama, quien "chinga" sea también una mujer y que en este discurso soez, los hombres no sean calificados ni de chingones ni de cabrones (calificativo masculino muy común en el centro de México).

En el lenguaje altisonante en las obras de Ricardo Adrián, en ese condensado de nuestros apetitos, nuestras iras, nuestros entusiasmos y anhelos –palabras de Paz-, que revela los aspectos íntimos en este caso de la percepción de lo yucateco, las mujeres o son chingadas o son chingonas, los hombres en cambio o son putos o son pendejos, pero comencemos con las mujeres.

Octavio Paz comentaba que chingar es un verbo masculino, luego una mujer chingona es una mujer con características masculinas, y hay que notar que cuando el calificativo se aplica a las mujeres no se hace destacando los aspectos violentos relacionados con el vocablo, sino aquellos que tienen que ver con el éxito. Una mujer chingona es una mujer de éxito, que puede hacer su voluntad por encima de los intereses de otros, como se dijera de Ana Rosa Payán en la citada obra: "Va a botar un mercado para hacer otro nuevo, ¡Coño, si ya hay uno!, nada más es su gusto de ella y el dinero de nosotros, ni pedo". "Su gusto de ella y el dinero de nosotros", eso es ser una "chingona", hacer su voluntad sin consideración a terceros. La palabra está relacionada sí con abuso, pero no con violencia; y lleva tras de sí más admiración que odio. Cuando las características masculinas en una mujer se relacionan con la violencia ejercida sobre otros, son otros los calificativos que se aplican (por ejemplo "perra"), y prácticamente no aparecen tales aplicaciones femeninas en el lenguaje del teatro regional.

La relación hombre-mujer frecuentemente involucrada en estas palabras estridentes, es sin duda uno de los aspectos más íntimos y más problemáticos en el ser humano y no sólo se hace presente en el lenguaje soez, sino de la comicidad de muchas de las obras regionales y no regionales. El ejercicio de la sexualidad en una sociedad como la yucateca es un tema difícil de tratar abiertamente, por ello aparece escondido en la "malas palabras"; pero, lo que nos están diciendo estas obscenidades, el común calificativo de "chingada vieja" aplicado a la mujer ¿Apunta a lo habitual de la condición femenina en Yucatán? Esta mítica madre de la que hablaba Octavio Paz, ¿Está por el común ejercicio pasivo, sufrido, abnegado, dolido y vejado de la sexualidad femenina mesoamericana? ¿Es característico de la mujer mesoamericana el ser una "chingada vieja" sometida a la voluntad arbitraria del varón? Quizá el asunto es lo suficientemente difícil como para dejarlo de lado y permitir que las "malas palabras" continúen funcionando como velo intocable que oculta lo verdaderamente doloroso para así no tener que verlo ni en consecuencia confrontarlo.

Así, formando parte del mundo de lo obsceno, las "chingadas viejas" podrán seguir siendo "chingadas" de manera velada, señaladas sólo por el lenguaje obsceno que por sí mismo debe ser omitido de la vida estructural de la sociedad. Relegadas al campo de lo obsceno, el sistema social puede continuar ignorando tal circunstancia y dejando a estas vejadas mujeres en el mundo de lo intocable, de lo indecible, como si no formaran parte de la realidad cotidiana mesoamericana[170].

Pero, resulta notable que en el Teatro Regional Yucateco las mujeres son más frecuentemente representadas en el carácter activo de tal polaridad, es decir, son ellas el movimiento de la trama. Posiblemente una de las creadoras que haya tenido más responsabilidad en esta representación femenina de carácter activo haya sido la artista regional Ofelia Zapata quien daba vida al personaje de la mestiza yucateca llamada "Petrona". Antonio Prieto (2007) describe cómo Ofelia Zapata proponía una caracterización de mestiza como mujer ejemplar, de

[170] Juana Armanda Alegría (2002) opina que las formas de conducta más características de las mexicanas referentes a la sexualidad son la abnegación y el servilismo, lo cual convierte a la sexualidad femenina en un instrumento para el placer masculino a costa de la propia persona. Estas son las "chingadas viejas".

carácter fuerte, capaz de resistir –y quizá también de revertir- cualquier acción de discriminación e injustita.

Ofelia Zapata nació en 1916 y creció a la par del movimiento socialista yucateco hermanado con el activismo feminista que llevara por primera vez en México a mujeres a hacer valer su derecho al voto y a conseguir puestos de elección popular en 1922[171]. Los cambios propuestos por los congresos feministas de principios de siglo y los trabajos legislativos encabezados por Salvador Alvarado en 1915 y Felipe Carrillo Puerto en años posteriores, modificaron la perspectiva respecto del papel de la mujer en la sociedad yucateca velando no sólo por sus derechos laborales, políticos, civiles y reproductivos, sino proponiendo una más equitativa relación entre mujeres y hombres. En ese contexto creció Ofelia, quien a los 18 años incursionó en el medio artístico moviéndose entre el teatro y la música, consiguiendo ser la figura femenina más importante del Teatro Regional en esa época, destacando como pianista y directora de la "Orquesta Femenil Copacabana" organizada por ella misma. El carácter emprendedor y perseverante de Ofelia fue fácilmente incorporado en su personaje de "Petrona", al que siguieran después otras caracterizaciones de mujeres mestizas como "Candita May" interpretada por Madeleine Lizama o "Tina Tuyub" interpretada por Jasmín López quienes si bien con diferentes características, igualmente nos proponen a mestizas inteligentes, emprendedoras, activas, digamos dueñas de su propia vida y frecuentemente hasta de la voluntad de sus parejas, como quedó expuesto en el análisis de la obra *¡Oh… Diosos del Olimpo!* en capítulos previos.

Es muy poco frecuente encontrar en el Teatro Regional Yucateco el estereotipo de personajes femeninos sufridos, pasivos, abnegados que frecuentemente se ven en contextos de teatro formal, por el contrario, mientras el hombre es representado como un ser pasivo, la mujer es quien actúa y motiva al hombre conduciendo sus acciones. Esto es particularmente notable en la pareja regional de "Cholo"y "Tina Tuyub" y en el carácter dominante del títere de Wilberth Herrera llamado "Lela". "Lela" es una mujer trabajadora, honrada y cuidadosa del bien común que tiene como enamorado a un gato de color azul.

[171] Ver Villagomez (2003).

El carácter activo de los personajes femeninos también es visible en diversas obras de Ricardo Adrián, donde las mujeres son en general más agresivas, gritonas y malhabladas que los personajes masculinos. En los trabajos de este autor se observa explícitamente en la trama el carácter activo de las caracterizaciones femeninas; en cambio, la cara pasiva de lo femenino, la mujer vejada, se queda oculta en el lenguaje soez. Trasladándonos al contexto social más amplio, digamos que así como la figura de la exalcaldesa de Mérida Ana Rosa Payán está en representación de la mujer "chingona", activa, emprendedora, luchadora; en la otra cara de la moneda, la que no se ve, la que se oculta detrás de las malas palabras, están los altos índices de violencia intrafamiliar manifiestos en el estado de Yucatán[172].

Asunto no menos escabroso es el de la sexualidad masculina. Los hombres en el discurso de los personajes de Ricardo Adrián o son pendejos o son putos. Quizás sobra aclarar que así como el pensamiento de Paz refiere a una madre mítica, lo que aquí se expone concierne al mundo de las ideas, pero son las ideas quienes a final de cuentas orientan las acciones de los seres ordinarios.

En el discurso al que nos referimos y en el contexto de la obra en general descrita en el Anexo III, la falta de inteligencia masculina radica en la imposibilidad de conseguir la lealtad de la mujer. La palabra "pendejo" se aplica en México como sinónimo de tonto, y en el contexto analizado parece describir el carácter ingenuo del hombre yucateco, su falta de sagacidad y de ambición que lo empujan a actuar a partir del deseo y la emoción, no del razonamiento. Quedando anulada la inteligencia por química del amor, el hombre se ve envuelto en conflictos cada vez más difíciles de resolver.

Este tipo de pendejo es frecuentemente representado en el Teatro Regional Yucateco, aunque no siempre se le aplique tal etiqueta. Es el *huiro* que se alborota y pierde el sano juicio cuando ve a una mujer bonita. Las obras de

[172] Según datos recabados por el Instituto para la Equidad de Género en Yucatán (2003), en 2003 el índice de prevalencia de violencia hacia las mujeres en el estado es de 34.6%. No obstante la otra fracción del 100%, cuyo ejemplo son la mujeres de Cacalchén en la que Rosado (2003) reporta historias de vida que refieren a mujeres de principios de siglo que colaboraban con su esposo en el trabajo milpero, participaban en la distribución y control de los consumos, la educación de los hijos, la aplicación de sanciones y los acuerdos matrimoniales. En tales historias se observa ausencia de violencia del hombre sobre la mujer e incluso declaraciones de mujeres que achacaban mayor violencia y autoritarismo a las figuras femeninas.

"Cholo" frecuentemente concluyen en que este *huiro* yucateco termina dejándolo todo para seguir a alguna mujer; por ejemplo, en la obra *X'la Drácula* que es considerada por los yucatecos un "clásico" en temporada en fiesta de muertos (noviembre), uno de los sketchs finaliza cuando "Cholo" es fácilmente convencido de seguir el camino al infierno pues el diablo se lo lleva presentándose ante él como una voluptuosa jovencita con cuernos. Los finales de las obras de Ricardo Adrián no son muy diferentes de los de "Cholo", aún cuando en este caso, el objeto del deseo es del mismo sexo que el protagonista masculino.

Este carácter de "pendejo" no es un canon en la República Mexicana, por ejemplo, en el norte del país, particularmente en Sonora, el defecto masculino que se destaca es la flojera y la obscenidad que se aplica es "güevón", como en la conocida obra del teatrista Sergio Galindo que se hiciera después película y que se titula *Los huevos rancheros.* Entonces, a diferencia de las "chingadas viejas" que parecen ser un común mesoamericano, los "pendejos" parecen tener un carácter más regional, pero ¿Será esto verdaderamente reflejo del común yucateco? ¿Es el hombre yucateco un pendejo, de inteligencia extraviada en la química del amor?...[173]

En el discurso de Lizama los hombres yucatecos tienen otra opción, ya se decía, o son pendejos o son putos. La segunda obscenidad tampoco resulta muy ligera y se aplica a los hombres que tienen preferencias sexuales por personas de su mismo sexo. Sólo en el teatro de Ricardo se usa la palabra puto, los demás teatristas usan las palabras cangrejos o mariscos para atributos semejantes. Difícilmente se escucha en este tipo de teatro la palabra gay, que sería el término más respetuoso para denotar la preferencia sexual.

Independientemente de que la presencia de estos personajes sea motivo de burla, está el hecho de que se use dicha condición como motivo de insulto. Ser gay representa todavía un estigma que señala como diferentes a sus poseedores. En la obra *¡Niunka... Melo dejes!* se le asocia con los artistas de teatro y televisión, pero en las obras de Ricardo Adrián de manera más general se

[173] En asuntos menos difíciles relacionados con la misma obscenidad, resulta también interesante que cuando la palabra pendejo se usó en segunda persona fuera de guión, en el diálogo entre el teatrista y el público, se hizo y se hace por iniciativa de Lizama quien, cuando alguien (incluso él mismo) comete un error notorio en el escenario invita al público a gritar "pendejo" a la cuenta de tres, y buena parte del público lo hace con agrado y desahogo.

relaciona con la falta de gusto por las mujeres (por ejemplo, el anciano del citado monólogo comenta que aquellas mujeres sucias, gordas y mal vestidas lo que consiguen es "promover el homosexualismo"). En un contexto más amplio los homosexuales son considerados seres incompletos o de menor valor porque confrontan los vínculos hombre-mujer socialmente establecidos, vínculos que por sí mismos –comentábamos renglones arriba- son tema en extremo sensible.

La presencia de los homosexuales en el Teatro Regional excede a la memoria de sus participantes. Heyder E. Castillo en una ponencia titulada "La temática homosexual presente en el teatro meridano" (2004) comentaba que la meta principal del Teatro Regional es hacer reír, y como tal en muchos casos sus personajes son caricaturescos y algunos de los más ridiculizados son los homosexuales. Estos personajes se caracterizan por su exagerado afeminamiento, vestuario chusco y son de poca importancia para la trama, sirven más para hacer mofa de sí mismos que para contar una historia.

José Ramón Enríquez, director de teatro escolar, comentaba en entrevista que la burla del homosexual muy usual y casi siempre exitosa es una minoría fácilmente "linchable" en todo tipo de espectáculos; lo encontramos en el cine estadounidense, en el teatro en México, en la televisión, lo encontramos en donde sea, de ahí que el fenómeno no es regional, sino universal[174].

Ricardo Adrián interpreta en su teatro tanto a personajes femeninos como a "Melo Collí". Melo es un metapersonaje que se encuentra más allá de cualquier estereotipo. Frecuentemente se le ve comenzando las obras como una burla de la masculinidad. Con una pareja femenina, blanco del deseo no sólo de su pareja sino de alguna otra mujer. Se le oye decir "yo, así, sólo hembra agarro"; pero al final de sus obras termina siendo seducido por algún hombre y abandonando a su compañera. Si se mira con cuidado, el tipo de trama que se presenta en el teatro de Lizama es semejante a la del teatro de "Cholo" pero aplicado a un personaje del mismo sexo. "Cholo" termina tras una mujer y Melo termina tras

[174] En otro interesante comentario el maestro Enríquez explicaba que desde un punto de vista todo teatro es regional en tanto describe las características de la región, que el teatro universal puede presentarse "regionalizado", es decir, las tramas universales pueden adaptarse a las costumbres, lenguaje y características de la región, pero lo que a él le parece verdaderamente regional es aquel teatro de carácter histórico, como la obra *Cananea* de Sergio Galindo.

un hombre; así concluyeron las obras *Lo que Isidoro se llevó* y *Un huiro en Egipto* presentadas durante 2004.

El ser un "cangrejo" en el teatro de Lizama no necesariamente tiene que ver con una condición determinada por una naturaleza homosexual, sino con una indefinición, con la plasticidad de transformarse según las circunstancias, con la falta de prejuicios respecto de lo que la sexualidad "debe ser". Las trasformaciones siempre se muestran de lo masculino a lo gay, nunca en sentido opuesto. Este homosexual aparentemente victorioso en escena, no deja de ser una difícil condición en la vida cotidiana, sujeto de burlas y de violencia de aquellos que sienten afectada su masculinidad por la presencia de seres diferentes a sí mismos.

En la citada obra[175], "Melo" se sitúa más allá de lo femenino y lo masculino como intermediario en los problemas de género. "Niunka" es la cubana voluptuosa, insatisfecha, infiel, independiente. Juan es el marido proveedor, correcto y controlado, quien ante la traición de su mujer la corre de la casa sin mostrar al exterior emoción alguna, como típicamente correspondería al género masculino. "Melo" es quien lleva la *vox populi,* es quien dice aquello de "debería" decirle el marido ofendido a su mujer pero no lo hace porque su masculinidad se lo impide. Es la voz del escándalo, encargada de calificar la circunstancia y asignar las palabras que debían aplicarse a una mujer que atenta contra la moral y las buenas costumbres cometiendo adulterio. Este *huiro* yucateco también es el encargado de decir todo lo que "no vimos pero nos lo imaginamos", "como si lo hubiéramos visto" como sucede con los rumores que corren de boca en boca. Con su ropa blanca, sus alpargatas de cuero y su gorra fosforescente, parece simple, pero es astuto. Juega a decirse inculto, pero maneja un vocabulario más amplio que el resto de los personajes ahí representados, puede usar maya, español o inglés en sus diálogos. Hace uso del doble sentido del lenguaje y es muy poco frecuente escucharlo decir malas palabras. A la vez es respetuoso e irreverente, y termina siempre haciendo su voluntad.

---

[175] Esta obra teatraliza lo acaecido entre una artista cubana residente en México y su productor artístico. La artista dejó a su esposo alegando estar sexualmente insatisfecha, y lo comentó públicamente en televisión. Su actitud fue motivo de gran escándalo, particularmente en Yucatán donde después de presentarse como bailarina en centros nocturnos, la artista se había iniciado como conductora de televisión.

“Melo” trata a su amigo Juan de idiota, cangrejo y cara de perro, se burla de aquellas características que lo definen como hombre, de su autocontrol, su serenidad, laboriosidad y masculinidad; y a la vez de su incapacidad para satisfacer a su mujer, lo cual, más allá de la obra, parece ser un valor muy importante en el mundo masculino. La potencia sexual es un punto muy sensible en sociedades como la mexicana en un momento en el cual los medios de comunicación masivos enfocan su atención hacia ese aspecto e intentan conducir el gusto de los consumidores asociando los productos a la capacidad de producir placer sexual y atraer al sexo opuesto, pero el teatro tiene la magia de poder transformar un punto frágil que pudiera ser motivo de tragedia, como lo es la impotencia masculina, en carcajadas.

En el otro bando, “Melo” acusa a la feminidad de liviana, califica a “Niunka” de deshonrada, traicionera, maldita mujer, desvergonzada, indígena, lujuriosa, indecente, puerca, mentirosa, meretriz, mariposilla nocturna, mujerzuela, prostituta, pornográfica y falena. No se le reconocen cualidades, únicamente se destaca el uso frívolo de su sexualidad, cercana a lo salvaje. Una mujer que hace su voluntad por encima de los intereses de los demás, en la polaridad obscena tratada párrafos atrás, dejaría de ser una “chingada vieja” para convertirse en una “chingona”, pero ello no corresponde a lo socialmente esperado para el género femenino y por lo tanto es motivo de descrédito y merece una sanción severa: la obra termina con “Niunka” en la miseria, con la ropa ajada y pidiendo caridad por las calles. Juan por su parte, forma parte del grupo de quienes en un momento rindieron su inteligencia al deseo, y ahora paga su debilidad. Y “Melo”, el mestizo, el “cangrejo”, se encuentra por encima de toda feminidad y masculinidad posible y por tanto sin perjuicio de género alguno implicado en su persona.

Situaciones como difíciles y dolorosas como las descritas e insultos plenos de carga emotiva que pudieran provocar ira, rabia y sufrimiento en la vida cotidiana, provocan risa cuando son vertidos en el escenario. No hay una gran distancia entre las malas palabras y las palabras chuscas, frecuentemente lo cómico lleva tras de sí alguna intención dolosa que menoscaba el prestigio de alguna tercera persona, y en el caso del Teatro Regional el lenguaje soez por si mismo ocasiona risa. ¿Cómo es que esto sucede? Sigmund Freud en su libro *El*

chiste y su relación con el inconsciente explora el tema del placer provocado por los juegos de palabras.

Freud (1966 [1905]) encuentra una primera diferencia entre chistes verbales que hacen uso de simples juegos de palabras y los conceptuales, que para provocar gracia requieren que la persona haga uso de su capacidad de juicio. Estos chistes verbales o conceptuales pueden tener motivos ingenuos, o pueden tener propósitos ofensivos o agraviantes. Las bromas inocentes provocan un placer moderado, una sensación de satisfacción, una ligera sonrisa. Los chistes tendenciosos provocan algo más, pues se sustentan en fuetes de placer a las que los chistes inocentes no tienen acceso. Es el caso de aquellos con propósitos agresivos, satíricos o defensivos; los chistes obscenos con propósitos exhibicionistas; las bromas cínicas y blasfemas; las bromas escépticas o absurdos (ironía).

Estos chistes están relacionados con material que forma parte de la pulsión destructiva inherente al ser humano pero, por ser socialmente inconveniente, se censura o se reprime evitando de este modo conflictos interpersonales. Los mecanismos de censura y represión provocan una tensión, y el placer que los chistes provocan tiene que ver con la liberación de esa tensión, la ruptura en la barrera que mantiene los contenidos destructivos al margen. Tal ruptura puede estar relacionada con algún obstáculo impuesto al individuo desde el exterior, como la trasgresión de una norma social (mecanismo de censura); o de una barrera interna e inconsciente en el propio individuo (mecanismo de represión), caso en el que el placer puede ser aún mayor.

El mecanismo del chiste es semejante a otras formas psíquicas de liberar tensión. Los sueños son quizá el mecanismo más importante pero, a diferencia de los sueños que se comunican únicamente con el propio soñador, el chiste tiene un carácter social: es creado para ser compartido y provocar un placer común. En este sentido el chiste sólo cumple su propósito cuando es comprendido, cuando alcanza a la inteligencia y hasta complicidad de quien lo escucha. Hay otra diferencia importante entre estos mecanismos de distensión: mientras los sueños sirven al aparato psíquico esencialmente para evitar el displacer, los chistes, en cambio, sirven para atraer el placer. Tanto el sueño como el chiste

tienen implícito un juego de múltiples significados; en el sueño el juego es inconsciente, en el chiste el juego es propositivo.

Aladro (2002) cita a Stengerng –quien explica el fenómeno de la creatividad- para exponer cómo el humor puede considerarse una actividad creativa en la que diferentes planos de significado, matrices de referencia o perspectivas sobre un asunto confluyen, se desdoblan unos de otros o se proyectan entre sí y esto produce una sorpresa que se traduce en risa. Los planos múltiples son el efecto buscado para producir una visión nueva del asunto, sobre todo en aquellos aspectos de la vida altamente esquematizados, como pueden ser la religión o la familia. La autora comenta que el humor ha servido histórica y culturalmente como mediador cognitivo, para proporcionar una perspectiva novedosa ante diversas situaciones; permite acceder a experiencias y conocimientos que no pueden ser manipulados ni transmitidos de otra manera. Comenta que el humor es una forma de sabiduría.

El placer de la risa no sólo tiene que ver con características psíquicas de quienes hacen o escuchan el chiste. Mary Douglas (1975) en un ensayo titulado "Do Dogs Laugh?" se pregunta por qué algunos grupos humanos ríen más que otros, y propone que la risa tiene que ver con el nivel de tensión social ejercida sobre el control corporal. Cuando hay menor control social en un grupo humano es más fácil responder a estímulos de menor intensidad. Es de esperarse que un grupo en el que el control social es extremo ría menos de manera habitual, pero en tal caso, cuando se logra romper la barrera que libera la tensión de la censura o la represión, la respuesta puede hacerse más intensa pues libera mayor cantidad de energía reprimida. Así, los grupos sociales menos reprimidos reirían de temas más simples, y aquellos con una carga represiva mayor, reirían menos de las cosas simples y con mayor fuerza de temas más escabrosos, como la muerte, quizás.

En el Anexo III, ahí donde se expone el segmento que se ha estado analizando respecto al uso de las malas palabras, se presentan intercaladas con el "Monólogo del abuelo" las respuestas y las risas del público en relación con la narrativa del teatrista. La risa tiene un sonido espasmódico por lo que -aún cuando se trata de un conjunto de risas-, es fácil medirla según la cantidad de espasmos que provoca. En tal anexo el número de letras "R" representa la

cantidad de espasmos identificables en la grabación que provocó un determinado chiste. En lo que ahí se escribe es posible ver que las explosiones sonoras no solamente tienen relación con chistes ingenuos o tendenciosos, sino con situaciones de tensión y distensión que no son propiamente chistes.

Los chistes ingenuos en el "Monólogo del abuelo" son escasos, pero no inexistentes y provocan risas moderadas, por ejemplo, cuando el anciano sale con una bata volteada de adentro hacia fuera mostrando así la etiqueta y la bailarina le hace un señalamiento al respecto, el anciano responde "la gente de alcurnia siempre andamos de etiqueta". O, cuando comenta que en el ballet los artistas son muy educados porque bailan de puntitas para no despertar a los presentes.

Además de los chistes ingenuos, en la obra también se presentaron situaciones ingenuas que sin mediar palabra, provocan igualmente risas moderadas, como ver al anciano corretear a las bailarinas amenazándolas con el bastón.

Los chistes tendenciosos formaron la parte gruesa del monólogo y se acompañaban de un lenguaje cargado de palabras fuertes disparadas en todas direcciones (a los artistas, a los políticos, a las bailarinas, a la gente común, al staff del teatro, a la madre del artista, a sí mismo). La risa que estos provocan oscila entre leve, como cuando describe las piernas flaquitas llenas de pelo de una muchacha; y muy fuerte como cuando dice de la misma que su culito parece que chupó limón. Pero las risas más sonoras van más allá de la asociación con chistes o con malas palabras, y responden a situaciones que parecerían amenazantes en un contexto diferente del mismo guión, por ejemplo, cuando entra a tomar su lugar un grupo de personas que llega tarde y el artista sorprende al público interrumpiendo su monólogo para dirigirse a esas personas diciendo; "Y ustedes ¿Por qué chingaos están llegado hasta ahorita?" La sorpresa experimentada por el público no bastaría para justificar las extensas carcajadas. Una explicación posible es que esa sorpresa se añade a una situación de tensión: alguien que le señala a otro una falta de puntualidad. Si estas palabras se escuchan en el trabajo, en la escuela, en el hogar, su significado es "problemas" y por sí solas son capaces de producir temor o tensión, pero en el contexto del teatro, en una situación que se sabe fingida, no representa peligro, luego la risa

es la liberación de una tensión contenida por una posible amenaza de ser reprendido.

Considerando que la obra se presentó en tiempos de campaña electoral local, la situación política era tirante, y el teatrista usa tal tensión para develar el juego en escena, por ejemplo, el anciano comenta que ya va a volver "don Víctor"[176], parte del público abuchea y alguno aplaude, el viejo hace una pausa para mirar a quien aplaudió, y el público ríe sonoramente. Esta escena manipulada por el artista no es un chiste, no hay un juego verbal y podría ser una situación amenazante si se presentara en otro contexto, digamos si esto sucediera en alguna oficina de gobierno o en un mitin político, pero en el teatro la tensión que produce la amenaza de la contienda política se libera no con golpes sino con carcajadas. Después el anciano se dirige a alguien del público y comenta "sólo tú aplaudiste *pelanah*, cállate, nos van a partir la madre ahorita" y el público vuelve a reír sonoramente.

La liberación de la tensión también ocurre cuando se plantea el rompimiento de la normatividad social; y en ello el control del propio cuerpo es siempre un asunto preocupante. Una de las carcajadas más sonoras se dio cuando se dijo en respuesta a los comentarios en los noticieros televisivos de espectáculos, "…que si Lucero se echó un pedo, ¡A nosotros que nos interesa si comió frijol con puerco y se echó uno! Total tiene *pirix*, tiene derecho a hacerlo". El permitirle al cuerpo que actúe según su naturaleza implica romper con las normas que regulan la convivencia entre las personas y el hacerlo libera la tensión que implica mantener el cuerpo controlado. No vanas fueron las sonoras carcajadas relacionadas con dar libertad al propio cuerpo (ver Anexo III). Otro aspecto de este mismo problema es aquel que tiene que ver con el control de la propia sexualidad.

Estos ejercicios de tensión y distensión sin duda resultan no sólo placenteros sino terapéuticos. Burlan las normas y estructuras sociales pero no producen daño alguno en ellas, no conducen a los electores a cambiar sus preferencias políticas ni votar por un partido u otro, no cambia la perspectiva de quien se divierte burlándose del otro o de sí mismo. No obstante frecuentemente

[176] "Don Víctor" Cervera Pacheco fue gobernador de Yucatán en dos ocasiones (una como interino y otra por elección) y se lanzó como candidato a la alcaldía de la capital del estado en las elecciones del 2004.

presentan aspectos dolorosos, que algunos sectores de la sociedad preferirían no reconocer como propios y por ello son sancionados por la crítica de los sectores "cultos", y esto va más allá del uso de algunas palabras.

La presencia de lo procaz en el teatro de Ricardo Adrián no se remite únicamente al uso del lenguaje, alcanza también el campo de la estética. En su escenario no se ven las anoréxicas figuras femeninas que propone la estética de los medios de comunicación masivos mexicanos, por el contrario, sus artistas son rollizas mujeres yucatecas, estupendas representantes de un estado en donde el 60% de las mujeres adultas tienen problemas de sobrepeso. Posiblemente la crítica preferiría no ver eso en el teatro sino esbeltas figuras bailando y cantando en escena, pero Ricardo nos muestra a Yucatán con poco maquillaje peor aún cuando aparece en escena el "coyaceador siniestro".

En Yucatán llaman "coyazo" a una contacto obsceno que implica pasar la mano entre las piernas de una mujer cuando ésta se encuentra de espaldas y desprevenida. Esto puede ser considerado una forma de agresión sexual dado que se hace sin el consentimiento femenino y sin más motivo que tocarla o burlarla. Este abuso es experimentado frecuentemente por las mujeres yucatecas jóvenes y no tan jóvenes, tanto en la calle como en el mercado o en los camiones. Aunque en el teatro se le presenta a manera de chiste y con la aparente complicidad de quien lo sufre, su representación en escena no deja de resultar conflictiva, pues señala la existencia de algo que en la vida cotidiana suele ser un abuso, pero ¿Cuándo un coyazo es un abuso y cuándo es una broma? o ¿Aún siendo una broma no deja de ser un abuso? Como quedó explícito líneas atrás, el significado que se le atribuye, la capacidad de provocar la ira o la risa está muy relacionada con el contexto donde se presenta. Aún en los contextos donde produce gracia una broma puede ser considerada de mal gusto según criterios sociales de propiedad o relevancia, Douglas comenta al respecto:

> Whatever the joke, however remote its subject, the telling of it is potentially subversive. Since its form consists of a victorious tilting of uncontrol against control, it is an image of the leveling of hierarchy, the triumph of intimacy over formality, of unofficial values over official ones. (1975: 92)

Dice la autora; una broma cualquiera que sea, es potencialmente subversiva porque implica una liberación de un control, un triunfo sobre lo socialmente establecido. Yo puntualizaría que es sólo momentáneamente subversiva; ninguna broma es capaz de subvertir el orden establecido pues su función es justamente lo contrario. Al liberar una tensión, la presión (psicológica, social, cognitiva, etcétera) se descarga, el espíritu se relaja en consecuencia y las cosas pueden continuar siendo como son. Esto era algo que no entendieron los regímenes dictatoriales del siglo pasado que pretendían un control absoluto sobre las ideas de las personas, pero que entendían bien los antiguos romanos cuando decían que al pueblo había que darle pan y circo. El ejercicio lúdico de un teatro como el de Ricardo Adrián, está entonces por la permanencia del orden social establecido en tanto posibilita el desahogo de las tensiones que producen las mismas normas sociales.

La comicidad funciona entonces como las palabras obscenas. De la misma manera en que el hecho de dejar inscritos en las obscenidades los componentes dolorosos que conforman la estructura social permite al orden institucional relegar los contenidos lastimeros al marco de lo invisible o de lo que no se quiere mirar, el humor permite liberar las cargas rigurosas y para que la estructura siga funcionando de la misma manera.

En tanto el contenido del teatro forma parte de lo que las instituciones sociales prefieren no ver, este teatro es rechazado y criticado, y encuentra su contraparte en la imagen idealizada de lo que un día fue el Teatro Regional Yucateco "gracioso y limpio". Lejano en el tiempo y la memoria el Teatro Regional Yucateco puede ser adornado con los atributos más excelsos sin mucho riesgo de ser desmentido, así se podrá seguir pensando que eso es lo genuinamente yucateco, el motivo de la identidad, lo propio, lo auténtico, lo verdadero. Lo demás, aquello que se muestra en el Teatro Regional Yucateco contemporáneo son obscenidades, impurezas, inmundicias.

Figura 1 (capítulo VII)

"Dzereco" (rajado) y "Nohoch" (grande) son dos de los representantes jóvenes del Teatro Regional Yucateco[177]. Esta pareja regional cuenta con una página de Internet: http://www.dzerecoynohoch.com.mx/index.php

[177] Fuente: www.canalsur.com.

Discusión

Una de las dificultades más frecuentes que enfrenta el trabajo en antropología es deslindar lo que pertenece a una determinada cultura y lo que fue herencia de un contacto intercultural, intentando encontrar la esencia, lo auténtico de un determinado ser cultural. Regina Bendix demuestra que esta búsqueda esta hondamente enraizada no sólo entre los académicos que hacen estudios culturales, sino entre los oriundos de las propias culturas que buscan en sus raíces las razones de su presente. Esto se observa de forma más marcada entre aquellos sectores sociales occidentalizados que forman parte del mundo poscolonial, en los sectores donde la solidaridad y las tradiciones compiten con la oferta comercial del mundo globalizado, donde los *souvenir* que se venden a los turistas en los mercados locales como representativos de la región, están hechos en países lejanos (por ejemplo, en China).

No obstante, los grandes consorcios comerciales parecen proponer un mundo homogéneo alrededor del consumo y demás prácticas sociales. Ello coexiste con la necesidad de los grupos humanos de buscar referentes para conformar una identidad que les permitan reconocerse como individuos, como grupo, como cultura, como sociedad. Estos referentes precisan de distinguir lo propio de lo ajeno, lo nativo de lo extraño, y deben permitir la valoración positiva del ser histórico que conforman.

En esa búsqueda, la mirada hacia el pasado es el referente que ofrece mayor certeza (digamos, probablemente no sé lo que soy, pero seguramente sí sé lo que he sido). En esta línea, los seres occidentalizados que ocupamos el territorio de Mesoamérica, apelamos a la rotunda constancia del mestizaje para buscar en nuestras raíces elementos de identidad que nos permitan acrecentar nuestra valía en contraste con aquel otro sector del mundo occidental –digamos Europa o América del norte- a quienes miramos como los ganadores de la conquista, los ricos, los exitosos, los contundentemente más poderosos que nosotros. Ante tal comparación la propia estima se suele ver afectada y entonces

es en la mirada hacia el pasado, no en el presente, donde la identidad ve una posibilidad de hacer crecer su valía. Finalmente, el pasado se puede vestir casi de cualquier manera, generalmente más de gloria que de infortunio.

En tal contexto, el referente pasado de la identidad ha resultado el punto más benévolo y certero para acrecentar la valía por el propio ser (individual o colectivo), y eso se observa a lo largo del presente trabajo en el sesgo de los estudiosos de Mesoamérica que han insistido en ver arte donde había dolor y sacrificio, o en idealizar un Teatro Regional Yucateco magistral, gracioso y limpio, que sólo es posible ubicar en el tiempo pasado.

Cuando después de la Revolución, los intelectuales mexicanos comenzaron a reestructurar la idea de nación y a redefinir lo propio, voltearon su mirada hacia lo que consideraron sus raíces: el mundo indígena, pero el mundo indígena "puro", "auténtico", previo al contacto hispánico pues por alguna causa, no era con los españoles con quienes pretendían identificarse. No eligieron identificarse con los vencedores de la conquista, sino con los vencidos, y en tal proceso surgía entonces una necesidad de exaltar al mundo indígena en aras de aumentar la propia estima. Esta necesidad produjo una distorsión en la manera en que los fenómenos prehispánicos fueron evaluados que se tradujo en la primera mitad del siglo XX, en una serie de producciones tanto artísticas como académicas alrededor de un mundo indígena idealizado.

Los estudiosos de lo mesoamericano redescubrieron la marcada estética presente en el ritual prehispánico y quizá para distraer el tema de la violencia inherente al sacrificio, fue más cómodo aplicarle el calificativo de "Teatro", como lo hiciera León Portilla en *Las literaturas precolombinas* ó Barrera Vázquez en su introducción a *El libro de los cantares de Dzitbalché.* Lejos de usarse como metáfora, la palabra "teatro" fue usada como categoría de análisis en ambos casos para referir a rituales de sacrificio, después de todo, en aras de la identidad cultural, es mejor pensar en los homicidios como ficción –teatro- y no como costumbre –ritual-.

El teatro y el ritual comparten características comunes como fue ya explicado a lo largo de esta obra, pero responden a necesidades diferentes, de recreación y uso del tiempo libre en un extremo, y de vinculación con la divinidad

en el otro. El presente estudio sostiene que el ritual mesoamericano no era ni debe ser calificado como teatro.

Los antiguos mayas, como el resto de los seres humanos, tenían actividades recreativas que se fueron también modificando con el contacto intercultural. René Acuña intenta deslindar, a partir de los términos expresados en las diferentes versiones del *Calepino de Motul*, la presencia de diversos tipos de actividades escénicas entre los antiguos mayas. Su trabajo no obstante minucioso y esclarecedor, se encuentra con la dificultad de ser la interpretación de la interpretación que hiciera a su vez un sacerdote católico con toda la carga ideológica que esto conlleva. Dificultad adicional lo representaba el hecho de que el ritual católico es sumamente severo y solemne, muy ajeno al carácter jovial que tienen otro tipo de rituales, como es el caso del ritual mesoamericano que presenta a los bufones rituales como parte importante de su proceder. De que los antiguos mayas tuvieran actividades recreativas no cabe la menor duda, pero que estas fueran correspondientes a lo que en la cultura occidental conocemos como "teatro" no está tan claro.

La siguiente fuente que apunta a señalar la existencia del teatro entre los antiguos mayas es lo que se conoce como *Rabinal Achí,* obra que, según Acuña identifica, no es sino un antiguo ritual de sacrificio que siendo prescrito por la cultura occidental fue transformado en un baile que fuera representado por solicitud del extranjero Brasseur de Bourbourg, quien en aras de la comprensión le diera la forma de un drama susceptible de ser interpretado y medianamente comprendido por el mundo occidental. Las mismas modificaciones de estilo hizo este sacerdote con el *Popol Vuh*. Lo que sucediera con el *Rabinal Achí* no es sino un buen ejemplo de cómo los rituales pueden ser transformados en espectáculos, en ficción explícita, en "teatro", en virtud del diálogo con el extranjero.

Con base en lo anterior el presente trabajo propone que el "teatro" entendido como una representación ficcional a la cual se acude en uso del tiempo libre con fines recreativos, no formaba ni forma parte esencial de la cultura maya. Prueba de ello se manifiesta en lo que sucede con el "teatro en lengua maya" en el mundo contemporáneo en la Península de Yucatán.

Con intensión de favorecer el desarrollo cultural de los pueblos indígenas, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes tomó a su cargo la Dirección

General de Culturas Populares e Indígenas. Esta dirección organiza múltiples actividades para favorecer la cultura entendida siempre desde el punto de vista occidental, por ejemplo, más que favorecer el desarrollo de la tradición oral, transforma las narrativas de los pueblos indígenas al lenguaje escrito, cambiando de esta manera su carácter y su virtud.

Una de las actividades a cargo de tal dirección es la organización de encuentros de "teatro en lengua maya" (los mismos encargados de tales actividades no usan la etiqueta de "teatro maya"; esto señala no sólo una diferencia con el "teatro maya" oriental, sino un distanciamiento respecto de una actividad cultural que en principio, históricamente, fuera impuesta y no propia de los mayas peninsulares). En estos encuentros, grupos de diversas comunidades montan y presentan obras de teatro, pero que lejos de estos encuentros y del presupuesto gubernamental destinado a tal actividad, se hacen prácticamente inexistentes. No sucede lo mismo con las fiestas patronales y demás celebraciones del pueblo maya que se repiten cíclicamente año con año, al margen de cualquier presupuesto gubernamental. Podríamos decir que tales festividades forman parte importante de la esencia cultural de los mayas de la Península. El teatro, en cambio, sigue siendo una actividad sugerida desde las estructuras de gobierno.

El esencialismo del que hablábamos al inicio, la búsqueda de la autenticidad que permiten distinguir al nativo del extranjero condujo en el caso expuesto en este trabajo a lo pudiéramos llamar folclorización, es decir, al proceso que separa elementos culturales de su contexto y los presenta en situaciones diferentes perdiendo así su sentido original. Eso sucedió en el *"Lotzo tun"* (ritual de sacrificio) que en manos occidentales y lejos de su relación con lo divino quedara transformado en el *Rabinal Achí*, y eso sucedió también en 2004 cuando en manos occidentalizadas algunos de los rituales y festividades mayas se transformaran en una obra de teatro que llevó el nombre *Siete momentos en la vida de los mayas,* obra dirigida a los turistas extranjeros quienes pagaban motivados por la curiosidad de saber "quiénes son los mayas" contemporáneos. Tanto en el caso del *Rabinal Achí,* como en los *Siete momentos en la vida de los mayas,* vemos que el teatro aparece como un ejemplo de enajenación de la

actividad ritual. Lo que ha dado en llamarse "teatro maya" aparece como una desvirtualización de los rituales.

Pero regresemos al ejercicio de la búsqueda por lo propio desde su otro rostro, la búsqueda de la esencia no para ser representada al extranjero, sino aquella que tiene por objeto representarse y explicarse a sí misma. El teatro, como actividad creativa que es, tiene múltiples explicaciones y puede ser abordado desde múltiples perspectivas, una de mis explicaciones favoritas para tal fenómeno, es que en él se representan los eternos dilemas éticos que enfrenta el ser humano en su devenir social y en tales soluciones están necesariamente insertas cuestiones de identidad. Cuando, como quedo expuesto en el curso de esta obra, el teatro tiene ese carácter de comunicación íntima que tiene el Teatro Regional Yucateco, los aspectos relacionados con la identidad se acentúan todavía más, y por tanto la búsqueda de la esencia, de aquello que caracteriza a lo verdaderamente yucateco, se hace más relevante.

Si bien el Teatro Regional Yucateco tiene el carácter de la actividad occidental antes descrita, se presentan en él dos elementos que lo distinguen marcadamente de otras formas de teatro, una de ellas es la presencia en escena de personajes mestizos, y la otra es el uso de un lenguaje que combina maya y español. Como se comentó en capítulos previos, la presencia de los sedimentos mayas en este tipo de teatro que es producido por y para yucatecos, tiene una relación directa con la presencia de elementos étnicos en la vida cotidiana de quienes producen el teatro, de tal manera que aquel teatro producido por Héctor Herrera "Cholo" que se dirige a un público de mayor nivel económico, tiene una presencia casi nula de vocablos mayas, y aquel teatro de carácter más popular producido por el teatrista Raúl Niño, tiene una cantidad considerablemente mayor de palabras y conceptos de origen maya. Observamos entonces que los elementos étnicos presentes en el teatro tienen una relación directa con la cotidianeidad de quienes lo producen, digamos que son representativos de la presencia maya en el mundo occidentalizado de Yucatán.

A este fenómeno de la presencia de elementos mayas en el sector mayoritario occidentalizado de Yucatán, Jesús Amaro Gamboa lo llamó *uayeismo* (*waye'* = aquí, acá, en este lugar). En el ejercicio del contacto bicultural, el maya dejó marcado al español de Yucatán no sólo en la inclusión de vocablos, sino

primordialmente en la entonación, el acento, la glotalización de los fonemas y hasta en la estructuración de las frases que afectan no sólo a las voces mayas sino dejan igualmente asentada su influencia en las voces castellanas. A diferencia de los mexicanismos o los sedimentos de la lengua náhuatl que se usan y comprenden en toda la República Mexicana, los *uayeismos* sólo se entienden en la Península de Yucatán. Se comenta al respecto que los estilos de crianza de los occidentales y occidentalizados asentados en Yucatán involucraban (e involucran) de manera importante la presencia de nanas de origen indígena[178]. Esto propició la divulgación y permanencia de tales vocablos, aunado al relativo aislamiento en que permaneció la Península durante muchos años por razones geográficas. La cuestión es que cuando este mundo occidentalizado busca sus raíces, y mira su habla, y mira sus costumbres, éstas le remiten a la cultura maya. Según lo observado en el presente trabajo, refieren particularmente a aquello que pareciera lo más íntimo y lo más personal, como puede ser el propio cuerpo, cuyos sustantivos mayas son los que aparecen con mayor frecuencia en el teatro de Ricardo Adrián Lizama.

El teatro regional que se presenta en Yucatán (que probablemente sea diferente del que se ve en Quintana Roo o en Campeche), nos ofrece la imagen de un mestizo astuto, conocedor y ventajoso; y de una mestiza emprendedora, dominante, activa. Los caracteres mestizos mueven la trama a su favor. Se destaca la presencia de una mujer mestiza de carácter más fuerte y voluntad más férrea que su pareja.

No obstante el Teatro Regional Yucateco se reconoce como parte del patrimonio cultural del estado, es visto de una manera dual por la opinión pública. Existe un sector entre los yucatecos que hablan de que alguna vez hubo un teatro regional con buena dramaturgia y música creada ex profeso. Este teatro parecía ser de extraordinaria calidad, se presentaba con enormes repartos y se acompañaba de más de un ballet y música en vivo. Este idealizado teatro ubicado en el pasado forma, en algunos casos, parte del orgullo de ser yucateco. Este sector de Yucatán reconoce también la existencia de un Teatro Regional Yucateco que está en manos de los jóvenes, que parece estar cargado de obscenidades y malas palabras, que es presentado por gente que en su opinión

[178] Costumbre poco frecuente en el centro de México.

desvió del camino del arte. Esta nueva modalidad de regional yucateco frecuentemente tiene como escenario restaurantes y cantinas, y en ocasiones su único propósito es, según refieren los propios artistas, "entretener borrachos". Estos espectáculos son vistos como una vergüenza para algunos yucatecos. No obstante, tanto el teatro idealizado como el vapuleado reciben la misma etiqueta: Teatro Regional Yucateco.

Dado que no coincide con los cánones académicos, el Teatro Regional Yucateco es difícil de categorizar en un sistema clasificatorio convencional, a tal grado que cuando los dramaturgos Leopoldo Peniche y Alejandro Cervera hacen su revisión histórica, no saben si debe ser considerado teatro profesional o teatro de aficionados. Este teatro es una modalidad que se escapa de lo que han sido las grandes tendencias académicas con relación al tema, no se basa ni en el clásico liberalismo, ni en la búsqueda de la perfección en la forma, ni en la búsqueda de puntuales símbolos escénicos, ni en el materialismo histórico, ni en la posmoderna falta de sentido, ni es un teatro políticamente comprometido. Los teatristas se preguntan ¿Es arte? Algunos lo afirman y otros contestan que no, que es un "divertimento". En cualquier caso, el que exista la duda señala una dificultad conceptual, que también se expresa en la dificultad manifestada por los propios teatristas al definir lo que debe ser considerado como Teatro Regional Yucateco. Así, igual se incluyen y se excluyen del concepto desde las piezas dramáticas de García Ponce, hasta el show *Comediantes de medianoche* de "Los Juniors", pasando por las piezas elaboradas en lo íntimo de las comunidades mayas y el teatro de títeres. Es una categoría que lejos de ayudar a comprender el fenómeno, desordena y confunde; usando el concepto de Mary Douglas podríamos decir que es una categoría "contaminante".

Dentro de tal categoría, considerando aquel teatro que es producido por y para yucatecos, el que deriva de las tandas y del teatro de revista es aquel que se presenta con mayor frecuencia en Yucatán y el que identifica con mayor frecuencia a este tipo de teatro. Este ejercicio, no obstante, está lejos de lo que la academia señala como arte. No se aprende en las escuelas de teatro, por el contrario, el aprendizaje formal estorba y hace más lento el ping-pong del juego verbal en el que los actores regionales necesitan ser hábiles. No precisa de prolongados ensayos como el teatro clásico, sino de la frescura, la agilidad mental

y el intercambio de “morcillas”. Se aprende a la manera de los oficios, trabajando en él. Se escribe en consideración de los acontecimientos recién acaecidos para ser consumido en el momento y por tanto, es un producto perecedero pues con el paso del tiempo pierde sentido, pero por otro lado, los artistas recurren a los mismos chistes y sketchs que se usaran varias generaciones atrás y que marcan una tradición. Esta fuera, entonces, de lo que se reivindica en las escuelas de teatro: es disidente.

Este teatro es fruto de la creatividad de sus productores quienes comunican -transformadas en arte escénico- aquellas vivencias fruto de una comprensión profunda de la sociedad yucateca. Esta comprensión no se refiere al análisis positivo y razonado, sino a aquello que involucra tanto lo discursivo como lo indecible, que involucra el ejercicio de los dos hemisferios cerebrales y que no se puede transmitir sino mediante el arte mismo, entonces, es arte.

Así lo expresaba “Cholo”: “tomamos nuestros escenarios de *vivencias*, las ponemos en una forma teatral y se las devolvemos”. La vivencia de los artistas, el que sean ellos quienes han sido confrontados por los ineludibles dramas sociales que acontecen en Yucatán, les permite a su vez confrontarnos a nosotros los espectadores, con los dilemas éticos para los cuales no se puede ofrecer una respuesta general, sino que debe atender a lo que cada persona vive.

Cada uno de nosotros espectadores debe formar su propia, personal y subjetiva vivencia, y conseguir así una mejor comprensión de los dramas compartidos. Esta dinámica que va de lo social a lo subjetivo puede ser –siguiendo la propuesta de Richard Schechner- representada como una hélice en la que los dramas sociales –concepto de Victor Turner- son vivenciados por espíritus creativos como el de Héctor Herrera o el de Ricardo Adrián Lizama, y transformados en bienes públicos perecederos –representaciones teatrales- para que nosotros -el público- lo añadamos a nuestras propias vivencias. El teatro es un escenario para la vivencia; la vivencia es el mejor camino hacia la comprensión (en el sentido hermenéutico). Si bien tal esquema es aplicable a los performances culturales en general, en el caso del Teatro Regional Yucateco la relación entre el arte escénico y el devenir social es particularmente estrecha y es fácil de observar, como fue demostrado en este trabajo. Esta cercanía que es observable en la manera en que los teatristas construyen sus personajes y sus

tramas, propicia que el impacto que tienen los teatristas en su público sea importante, y entonces es fácil que del teatro surjan estereotipos y otras formas de ideología que orienten el pensamiento y las acciones de su público, tal como pudo haber sucedido con el caso de Tixkokob citado en la introducción de este trabajo. Dada esta circunstancia, los teatristas regionales se convierten fácilmente en líderes de opinión y con tal estatus su figura es usada por los medios de publicidad local, o por los partidos políticos.

El Teatro Regional Yucateco tiene también la virtud de la claridad; dada la frescura y espontaneidad en las interpretaciones, nos muestra a sus intérpretes y a la sociedad que representa con poco maquillaje. Tal como quedó señalado, es posible observar en este teatro las características superficiales y profundas de la dinámica social yucateca, esto hace posible identificar los problemas que vive la sociedad meridana. Así se hacen presentes en escena de manera explícita desde los conflictos ocasionados por los cambios en los paraderos de los camiones urbanos y las diferentes opiniones al respecto, hasta, de manera implícita, aquellas dificultades que enfrentan los hombres y mujeres yucatecas derivadas de su moral sexual. Pero además de todo lo anterior, y por encima de ello, el Teatro Regional Yucateco tiene la virtud de ser un ejercicio terapéutico, de generar situaciones de tensión y distensión para las que la risa es la única solución posible.

Respecto de qué tanto este teatro puede cumplir un papel como motor del proceso social, o su contrario, propiciar que el sistema permanezca estático, es cuestión aparte. La valoración positiva de los elementos étnicos en el teatro regional no necesariamente coincide con la cotidianeidad de los grupos mayas en los que los bajos niveles educativos y la pobreza siguen estando presentes. Tampoco pretende presentar a un indígena idealizado. Los elementos étnicos ahí presentes forman parte de lo que caracteriza a identificarse como yucateco. En este Teatro Regional no se representan los problemas del pueblo maya en particular, se escenifican aquellas circunstancias que atañen a los yucatecos en su conjunto, y el componente étnico es, en esencia, el factor de identidad característico del yucateco, hable o no en lengua maya, vista o no el hipil.

Respecto de la búsqueda de cómo interacciona el teatro con la sociedad en la que está inmerso, el material proporcionado por el Teatro Regional Yucateco

facilitó pistas claras para transitar del modelo de Turner y Schechner a uno más completo. Estos autores proponían una estructura helicoidal para describir el movimiento que relaciona a los "dramas sociales" con los fenómenos escénicos, a lo que ellos llaman "performance", señalando una secuencia que parte de los dramas sociales explícitos que vive un determinado grupo cuya huella transita a un "proceso social implícito" que posteriormente genera una actividad escénica (un performance explícito), que a su vez, pasaría a formar parte de una "estructura retórica implícita" de un grupo humano para convertirse luego en un nuevo drama social. De esta manera los autores identifican que hay una afectación mutua entre los fenómenos escénicos y los dramas sociales cuya explicación queda encubierta en la forma de fenómenos "implícitos" de carácter social.

Este estudio propone, tomando como fundamento el concepto de vivencia desarrollado por Dilthey, que aquellos fenómenos sociales implícitos no son sino acciones reflexivas de carácter subjetivo que ocurren en individuos concretos. Estos individuos concretos son, por un lado, el artista que toma como modelo el drama social explícito y hace uso de su creatividad –que siempre tiene sellos subjetivos e individuales más que "sociales"- a partir de lo cual genera un performace. El artista es el responsable de la creación del fenómeno escénico. Sin la creatividad de ese ser individual, sin el genio del creador, la transformación del fenómeno social en fenómeno escénico no ocurriría, entonces, no es un "proceso social implícito" lo que media entre el drama y el performance, sino el proceso creativo personal que condensa, transforma y recrea los contenidos más relevantes y significativos de los dramas sociales.

Por otro lado, la presentación de un performance por sí mismo no impacta a una "estructura retórica implícita" (concepto que nunca es desarrollado por dichos autores), sino en concreto, a los asistentes a la función que son también individuos, y quienes pueden haber "vivenciado" la obra integrándola así en su repertorio de experiencias, o pudieran no hacerlo. Así como el artista hace uso de su creatividad para transformar los dramas sociales en obras de teatro, los asistentes a la función pueden hacer uso de su capacidad reflexiva para transformar su perspectiva respecto de la realidad social, pero si ello va o no a producir un nuevo drama social es incierto.

Uno de los elementos que se señalaban como posibles diferencias entre el ritual y el teatro refería, en la explicación que hace Turner, a que mientras el teatro propone cambios a la sociedad con la cual dialoga, el ritual está por la permanencia del grupo y de las estructuras sociales que lo dominan. Los rituales, comenta, transforman para que todo siga igual; señalan cambios en los individuos que se traducen en su adaptación o readaptación a las estructuras sociales para que éstas puedan permanecer inalteradas. El teatro como otras actividades artísticas, en cambio, ha sido señalado como revolucionario, en el la tesis quedaron expuestos algunos ejemplos respecto del teatro en regímenes autoritarios, y de cómo explícitamente el teatro criticaba al régimen y proponía un cambio social.

En este marco, a fin de observar las posibilidades de transformación que ofrece el Teatro Regional Yucateco a la sociedad meridana se hizo un análisis de cómo se presenta la relación entre ambos elementos en una función de teatro en concreto. La manera más evidente en las que se manifiesta el vínculo entre la propuesta escénica y el público como representante de la sociedad, es la comunicación que se da entre lo que sucede en el escenario y la respuesta –las risas- del público. Tal análisis mostró que más que obedecer a un ejercicio intelectual que capte la agudeza del doble sentido de las bromas que se ofrecen en escena, son las situaciones de tensión y distensión las que generan la risa de los participantes, a tal grado que, después de una sesión de risa y alegría el ánimo se transforma, y los individuos regresan a la cotidianeidad siendo capaces de volver a tolerar la situación en la que viven después de haber liberado sus tensiones en el teatro y haberse reído de sus propios problemas y miserias. En este nivel de análisis, un teatro como éste, según se observa, está por la continuidad de la sociedad que lo hace posible.

No obstante, tal respuesta tampoco puede ser definitiva, pues también quedó expuesto que el Teatro Regional Yucateco es un poderoso creador de estereotipos y dado el factor de realidad que maneja y su cualidad de cercanía con la sociedad de la que forma parte, y su modelo de comunicación abierto, divertido y directo, los actores regionales fácilmente se convierten en líderes de opinión. A sus espectáculos acuden los meridanos cuando hay algún tema en boga sobre el cual quieren aclarar, para sí mismos una perspectiva. Este

fenómeno se observa cuando en tiempos de incertidumbre política, las funciones de Teatro Regional han sido más taquilleras y las temporadas más largas que en otros tiempos.

Los artistas regionales han sido usados por los medios publicitarios locales y los partidos políticos para atraer las simpatías de los yucatecos, pero no obstante la simpatía y el afecto que puedan sentir por sus artistas regionales, los yucatecos reconocen bien los ámbitos de cada sector, la prueba está en que en las elecciones de 2007 donde se proponía al primer actor del Teatro Regional Yucateco, Héctor Herrera "Cholo" como candidato para gobernador, el partido que lo propuso consiguió poco más del 2% de los votos, una cifra muy inferior a la que el mismo partido consiguiera en elecciones anteriores con otros candidatos.

¿Cómo afecta entonces el Teatro Regional Yucateco a la sociedad de la cual forma parte? Ciertamente no es a través de un ejercicio directo de liderazgo como lo hace el informador de un noticiero o un líder político tradicional. Este tipo de teatro más bien ofrece un espacio para la vivencia, y en tal sentido posibilita no la adopción automática de una ideología transmitida por un líder de opinión, sino la reflexión individual a partir del contexto familiar que el Teatro Regional le ofrece y que resulta tan cercano, que el artista consigue con facilidad que el público conecte la representación con su propia vida, y en ese sentido, que reflexione con relación al dilema social que la obra de teatro le propone, es decir, la cercanía del fenómeno y la disposición afectiva que este teatro consigue, generan finalmente, comprensión (en el sentido hermenéutico).

Bibliografía

Acuña, René (1975) *Introducción al estudio del Rabinal Achí,* México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Acuña, René (1978) *Farsas y representaciones escénicas de los mayas antiguos,* México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Adame, Domingo (2004) *Teatro y teatralidades en México. Siglo XX,* (sin ciudad): AMIT.

Aladro, Eva (2002) "El humor como medio cognitivo" en *Cuadernos de Información y Comunicación.* Núm. 7, pp. 317-327.

Alegría, Juana Armanda (2002) "La sexualidad de la mexicana" en Roger Bartra (selección y prólogo) *Anatomía del Mexicano*, México: Plaza & Janés Editores, pp. 273-280.

Amaro Gamboa, Jesús (1984) *El uayeismo en la cultura de Yucatán,* Mérida, Yucatán: Universidad de Yucatán.

Aristóteles (1946) *Poética,* México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Babcoch, Barbara A. (1986) "Modeled Selves: Helen Cordero's "Little People"" en Victor W. Turner y Edward M. Bruner *The Anthropology of Experience*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, pp. 316-343.

Banan, Martín (1995) *A Cambridge Guide to Theatre,* Cambridge: Cambridge University Press.

Barrera Vázquez, Alfredo (1965) *El Libro de los Cantares de Dzitbalché* México: Instituto Nacional de Antropología de Historia.

Barry, Peter (2002) *Beginning Theory. An Introduction to Literary and Cultural Theory*, Manchester: Manchester University Press.

Bello, Guadalupe (1994) *Así pasen cincuenta años. Historia del Teatro Experimental en Mérida 1942-1992.* Mérida: Universidad Autónoma de Yucatán.

Boal, Augusto (1978) “Sobre Teatro Popular y Teatro Antipopular” en Gerardo Luzuriaga (editor) *Popular Theater for Social Change in Latin America. Essays in Spanish and English,* Los Angeles: University of California, pp. 24-41.

Boal, Augusto (1978) “Teatro del Oprimido: Una Experiencia de Teatro Popular Educativo en el Perú”, en Gerardo Luzuriaga (editor) *Popular Theater for Social Change in Latin America. Essays in Spanish and English,* Los Angeles: University of California, pp. 292-311.

Bonfil Batalla, Guillermo (1989) *México Profundo: Una civilización negada,* México: Grijalbo.

Brasseur de Bourbourg (1861) *Popol Vuh. Le livre Sacre et les mythes de l’antiquité américaine,* Paris: Aug. Durand.

Bruner, Edward M. (1986) “Experience and its expressions” en Victor W. Turner y Edward M. Bruner *The Anthropology of Experience*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, pp. 3-30.

Bryan, Susan E. (1986) “El surgimiento del teatro frívolo y la sexualidad femenina en México durante el Porfiriato”, *Encuentro*, Vol. 4, Núm. 1, pp. 31-44.

Bryan, Susan E. (1992) “Teatro popular y sociedad durante el Porfiriato” en Alberro Solange, *Cultura, Etnia y Mentalidades.* México: El Colegio de México, pp. 179-218.

Cabral, A. (1984) “La cultura. Fundamento del movimiento de liberación”, en Adolfo Colombres (compilador), *La cultura popular,* Tlahuapan: Premiá.

Campeanu, Pavel (1978) “Un papel secundario: el espectador” en Helbo et. al. *Semiología de la representación. Teatro, televisión, comic.* Barcelona: Gustavo Gili S.A., pp. 107-120.

Carbalho-Neto, Paulo de (1978) “Concepto y Realidad del Teatro Folklórico Latinoamericano”, en Gerardo Luzuriaga (editor) *Popular Theater for Social Change in Latin America. Essays in Spanish and English,* Los Angeles: University of California, pp. 125-143.

Carballido, Emilio (1998) "El autor y su público" en Meyran, Ortiz y Sureda, *Teatro, Público, Sociedad* (actes du IIIe Colloque International Sur le Théatre Hispanique, Hispano-américan et Mexicain en France, octobre 1996, Université de Perpignam) Saint-Esteve: CRILAUP, pp. 13-21.

Cassels, Jennifer Lynn (2004) *La Utopía en Tierras Mayas: El Teatro Comunitario Maya Yucateco 1982-2002.* Tesis de Maestría en Ciencias Antropológicas, opción Antropología Social. Mérida: Universidad Autónoma de Yucatán.

Castillo Rocha, Carmen (2002) *Tixkokob, entre su memoria y la historia,* Tesis de maestría en ciencias antropológicas, Mérida: Universidad Autónoma de Yucatán.

Castillo Rocha, Carmen (2004) "Mérida y sus teatros; la oferta dramática durante el año 2004"*,* en *Temas Antropológicos,* Vol. 26, Núm. 1-2, pp. 159-186.

Castillo Sabido, Heyder Enrique (2004) *La temática homosexual presente en el teatro meridano.* Ponencia presentada en Coloquio Nacional de Comunicación, Cultura y Desarrollo, Mérida, México.

Cervera Andrade, Alejandro (1947) *El Teatro regional de Yucatán*, Mérida: Guerra.

Cepeda, Nelson (2004) "Tomás Ceballos y el teatro regional en Yucatán" en *Mérida Viva,* Núm. 4, pp. 25-26.

Clerc, Isabelle (2001) "Estéticas de resistencia: Teatro Abierto 1981-1983" en *L'ordinaire Latinoamericain,* # 183.

Chávez, Adrián, I. (1979) *Pop Wuj*, México: Ediciones de la casa chata.

Ciudad Real, Antonio de (1976) *Tratado curioso y docto de las grandezas de la Nueva España,* México: UNAM, tomo 2.

Ciudad Real, Antonio de (2001) *Calepino maya de Motul*, México: Plaza y Valdés editores.

D'Aquili, Eugene G., Charles D. Laughlin Jr., y John McManus (1979) *The Spectrum of Ritual: A Biogenetic Structural Analysis,* New York: Columbia University Press.

Díaz Cruz, Rodrigo (1997) "Una vivencia en circulación. Una introducción a la antropología de la experiencia" en *Alteridades,* 7(13): pp. 5-15.

Dilthey, Wilhelm (1989) *Selected Works, Vol. IV. Poetry and Experience,* Princeton: Princeton University Press.

Douglas, Mary (1966) *Purity and Danger an Analysis of Concepts of Pollution and Taboo,* London: Routledge & Kegan Paul.

Douglas Mary (1975) *Implicit Meanings. Essays in Anthropology,* London: Routledge & Kegan Paul.

Durkheim, Emile (2000) *Las formas elementales de la vida religiosa*, México: Colofón S.A.

Duvignaud, Jean (1981) *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas,* México: Fondo de Cultura Económica.

Eco, Umberto (1975) "Elementos preteatrales de una semiótica del teatro" en Díez y García *Semiología del teatro,* Barcelona: Planeta, pp. 95-102.

Eco, Umberto (1997) *Obra abierta*, México: Planeta.

Escalante, Pastor (1978) "Tixkokob, tierra de artistas" en *Novedades de Yucatán*, 6 de agosto de 1978.

Escárcega Rodríguez, Francisco (1988) *El teatro de revista y la política nacional 1910-1914*, Tesis de licenciatura en literatura dramática y teatro, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Freud, Sigmund (1966[1905]) *Jokes and their relation to the inconscious,* Londond: Routledge & Kegan Paul.

Frischmann, Donald (1990) *El Nuevo Teatro Popular en México,* México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

Gacio, Roberto (1998) "Teatro gay en los 90" en Meyran, Ortiz y Sureda, *Teatro, Público, Sociedad* (actes du IIIe Colloque International Sur le Théatre Hispanique, Hispano-américan et Mexicain en France, octobre 1996, Université de Perpignam) Saint-Esteve: CRILAUP, pp. 351-359.

Gadamer, Hans-Georg (1996) *Verdad y Método I,* Salamanca: Sígueme.

Goffman, Erving (1997 [1959]) *La representación de la persona en la vida cotidiana,* Buenos Aires: Amorrourtu editores.

Goutman, Ana (2003) *El espacio escénico. Significación y medios.* México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Habicht, Werner (1991) "Shakespeare y la política teatral en el Tercer Reich" en Scolnicov, Hanna y Holland Peter (comp.) *La obra de teatro fuera de contexto.* México: Siglo XXI, pp. 143-155.

Helbo, André (1978) "Por un propium de la representación teatral" en Helbo et. al. *Semiología de la representación. Teatro, televisión, comic.* Barcelona: Gustavo Gili S.A., pp. 76-86.

Hernández Martínez, Laura (2000) "Las malas palabras como paradojas. La trasgresión de la normatividad social y la ética en los jóvenes" en Gabriel Medina (compilador) *Aproximaciones a la diversidad juvenil*, México: El Colegio de México.

Ingarden, Roman (1998) *La obra de arte literaria*, México: Universidad Iberoamericana.

Instituto para la Equidad de Género en Yucatán (2003) *Violencia en los hogares yucatecos: la ENDIREH 2003.* Mérida: Gobierno del Estado.

Iturriaga, Eugenia (2004) "El discurso indigenista del Estado Mexicano: una aproximación" en *Temas Antropológicos,* Vol. 26, Núm. 1-2, pp. 55-82.

Jiménez López, Lucina (2000) *Teatro y públicos: El lado oscuro de la sala.* México: Escenología.

Jiménez López, Lucina y Marisa Giménez Cacho (2001) *El público,* México: Fideicomiso para la Cultura México-Estados Unidos y Centro Cultural Helénico.

Kerkhoff, Manfred (1985) "El tiempo y la muerte en el teatro-danza de los mayas", en *Revista de la UNACH*, Vol. 1, Núm. 2, pp. 16-92.

Kanellos, Nicolás (1978) "Folklore in Chicano Theater and Chicano Theater as Folklore", en Gerardo Luzuriaga (editor) *Popular Theater for Social Change in Latin America. Essays in Spanish and English,* Los Angeles: University of California, pp. 158-177.

Kidnie, Margaret Jane (2003) "Shakespeare's audiences" en *Shakespeare. An Oxford guide,* Oxford: Oxford University Press, pp. 32-43.

Landa, Diego de (1938) *Relación de las Cosas de Yucatán,* México: Editorial Pedro Robredo.

Leal, Rine (1975) *Teatro bufo siglo XIX: antología,* La Habana: Arte y Literatura.

León Portilla, Miguel (1964) *Las literaturas Precolombinas de México*, México: Promaca.

Lex, Barbara (1979) "The Neurobiology of Ritual Trance", en d'Aquili y cols, *The Spectrum of Ritual: A Biogenetic Structural Analysis,* New York: Columbia University Press.

López Ortiz, Guadalupe (2006) "Debate en torno a los roles de género en un proyecto de teatro comunitario en Yucatán", ponencia presentada en el *Seminario Permanente de Género, Sexualidad y Performance.* Mérida (8 al 10 de noviembre, 2006).

Magaña Esquivel, Antonio (1962) "El teatro regional yucateco" *Revista de la Universidad de Yucatán*, Núm. 22 y 23, pp. 98-110.

Mangan, Michael (1996) *A preface to Shakespeare's Comedies: 1594-1603,* London: Longman.

Manzanilla Dorantes, Juan R. (1994) "El teatro: relación entre Cuba y Yucatán" en *Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán,* Núm. 188, pp. 78-87.

Maya Ramos Smith (1995) *Teatro musical y danza en el México de la Belle Epoque (1867-1910),* México: UAM, Escenología.

Meyran, Daniel; Alejandro Ortiz y Francis Suréda (1998) *Teatro, Público, Sociedad,* (actes du IIIe Colloque International Sur le Théatre Hispanique, Hispano-américan et Mexicain en France, octobre 1996, Université de Perpignam) Saint-Esteve: CRILAUP.

Monila, Mario Alberto (2003) *Pascolas y chapayecas: problematización de la figura del bufón ritual (ritual clown) en los dos personajes enmascarados del ceremonial yaqui.* Etnografía para obtener el título de licenciado en

antropología social, México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa.

Monleón, José (1978) "Visión Rápida del Teatro en Puerto Rico y México", en Gerardo Luzuriaga (editor) *Popular Theater for Social Change in Latin America. Essays in Spanish and English,* Los Angeles: University of California, pp. 77-84.

Monteverde, Francisco (1979) *Teatro indígena prehispánico (Rabinal Achí)*, México: UNAM.

Muñiz Rodríguez, Vicente (1989) *Introducción a la filosofía del lenguaje. Problemas Ontológicos.* Barcelona: Anthropos.

Muñoz Castillo, Fernando (1986) *El teatro regional de Yucatán.* México: Grupo Editorial Gaceta.

Muñoz Castillo, Fernando (2000) *Teatro maya peninsular: precolombino y evangelizador.* Mérida: Garza.

Muñoz Castillo, Fernando (2002) *El teatro experimental en Yucatán (1949-1999)* México: Escenología.

Muñoz Castillo, Fernando (2004) *Nuevos dramaturgos en Yucatán.* México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Myerhoff, Barbara (1986) "Life Not Death in Venice: Its Second Life" en Victor W. Turner y Edward M. Bruner, *The Anthropology of Experience.* Urbana and Chicago: University of Illinois Press, pp. 261-286.

Myerhoff, Barbara (1990) "The Transformation of Consciousness in Ritual Performances: Some Thoughts and Questions" en Richard Schechner y Willa Appel, *By Means of Performance. Intercultural Studies of Theatre and Ritual,* Cambridge: Cambridge University Press, pp. 245-249.

Pacheco Cruz, Santiago (1940) *Teatro Maya,* Mérida: Campaña Indigenista Por Educación.

Pasos Novelo, Carlos M. (2004) *El humorismo en verso en Yucatán,* Mérida: Universidad Autónoma de Yucatán.

Patterson, Annabel (2002) “Back by Popular Demand: The Two Versions of Henry V” en R. J. C. Watt, *Shakespeare’s History Plays.* London: Longman, pp. 184-192.

Pavice, Patrice (1990) *Diccionario del teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología,* Barcelona: Paidós.

Paz, Octavio (1993) *El laberinto de la soledad.* México: Fondo de Cultura Económica.

Peniche Vallado, Leopoldo y Alejandro Cervera Andrade (1978) “Historia del teatro y la literatura dramática (1944-1978)” en *Enciclopedia Yucatanense,* Tomo XII, Edición Oficial del Gobierno de Yucatán.

Pereira de Queiroz, Maria Isaura (1955) “Funçoes sociais do teatro francês, nos fins do século XIX” en *Sociología,* Vol. XVII, Núm. 4, pp. 331-347.

Piga T., Domingo (1978) “El Teatro Popular: Consideraciones Históricas e Ideológicas”, en Gerardo Luzuriaga (editor) *Popular Theater for Social Change in Latin America. Essays in Spanish and English,* Los Angeles: University of California, pp. 3-23.

Prieto Stambaugh, A. y Yolanda Muñoz González (1992) *El teatro como vehículo de comunicación,* México: Trillas.

Prieto Stambaugh, Antonio (2007) “Ofelia Zapata y la mestiza en el teatro regional yucateco” a publicarse en la revista *Conjunto, revista de teatro latinoamericano.*

Rackin, Phllys (2002) “Stages of History: Ideological Conflict, Alternative Plots”, en R. J. C. Watt, *Shakespeare’s History Plays,* London: Longman, pp. 76-95.

Real Academia Española (1984) *Diccionario de Autoridades*, (edición Facsímil), Madrid: Gredos.

Rosado Rosado, Georgina (2003) “Las mujeres mayas ante los cambios” en *Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán,* Vol. 18, Núm. 225, pp. 60-71.

Sabido Ruisanchez, José Miguel (1993) *Teatro Ritual Popular Mexicano (antecedentes y perspectivas)* Tesis de licenciatura en letras hispánicas, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Salas González, Lorenzo (2004) "Cholo en conferencia magistral. En serio, no puedo hablar en serio" en *Unicornio, Por Esto!,* 18 de abril del 2004, pp. 3-5.

Sánchez de Aguilar, Pedro (1953) *Informe Contra Idolorum Cultores del Obispado de Yucatán,* México: Ediciones Fuente Cultural.

Sánchez Chan, Feliciano (1992) *Manual de teatro comunitario.* México: Dirección General de Culturas Populares.

Sánchez Novelo, Faulo M. (2000) *El teatro en Yucatán durante la República Restaurada (1867-1876)* Mérida: PACMYC y Maldonado Editores del Mayab.

Schechner, Richard (1988) *Performance Theory,* New York and London: Routledge.

Schechner, Richad (1990) "Magnitudes of Performance", en Richard Schechner y Willa Appel, *By Means of Performance. Intercultural Studies of Theatre and Ritual,* Cambridge: Cambridge University Press, pp.19-49.

Schechner, Richard y Willa Appel (1990) *By Means of Performance. Intercultural Studies of Theatre and Ritual,* Cambridge: Cambridge University Press.

Schechner, Richard (1993), *The future of Ritual. Writings on Culture and Performance,* London: Routledge.

Schechner, Richard (2002) *Performance Studies. An Introduction,* London & New York: Rouledge.

Shaked, Gershon (1991) "La obra de teatro, puerta al diálogo cultural" en Scolnicov, Hanna y Holland Peter (comp.) *La obra de teatro fuera de contexto.* México: Siglo XXI, pp. 17-38.

Suárez Molina, Víctor (1996) *El español que se habla en Yucatán,* Mérida: Universidad Autónoma de Yucatán

Tedlock, Dennis (1985) *Popol Vuh. The mayan book of the dawn of life*, New York:

Simon & Schuster Inc.

Toro, Fernando de (1999) *Intersecciones: Ensayos sobre teatro,* Madrid: Iberoamericana.

Turner, Victor (1957) *Schism and Continuity in an African Society*. Manchester: Manchester University Press.

Turner, Victor (1967) *The Forest of Symbols,* Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.

Turner, Victor (1969) *The Ritual Process: Structure and anti-structure,* Chicago: Aldine.

Turner, Victor (1974a) "Hidalgo: History and Social Drama", en *Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society,* London: Cornell University Press.

Turner, Victor (1974b) "Social Dramas and Ritual Metaphors", en *Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society,* London: Cornell University Press.

Turner, Victor y Edith L.B. Turner (1978) *Image and pilgrimage in Christian culture,* New York: Columbia University Press, Apendix A.

Turner, Victor (1979) *Process, Performance and Pilgrimage. A study in Comparative Symbology,* New Delhi: Concept Publishing Company.

Turner, Victor (1982) *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of play*, New York: PAJ Publications.

Turner, Victor (1986a) *The Anthropology of Performance.* New York: PAJ Publications.

Turner, Victor (1986b) "Dewey, Dilthey, and Drama: An essay in the Anthropology of Experience" en Victor W. Turner y Edward M. Bruner, *The Anthropology of Experience.* Urbana and Chicago: University of Illinois Press, pp.33-44.

Turner, Victor (1990) "Are the Universals of Performance in Myth, Ritual and Drama?" en Richard Schechner and Willa Appel *By means for performance.*

Intercultural studies or theatre and ritual. Cambridge: Cambridge University Press.

Tuyub Castillo Gilma Rosaura (2002) *El Teatro Regional Yucateco.* Tesis de licenciatura en teatro, Xalapa: Universidad Veracruzana.

Underiner, Tamara L. (2004) *Contemporary Theatre in Mayan México. Death-defying acts*, Texas: University of Austin.

Vasserot Cano, Christilla (1998) "Avatares de la tragedia griega en el teatro cubano contemporáneo (1941-1968)" en Meyran, Ortiz y Sureda, *Teatro, Público, Sociedad* (actes du IIIe Colloque International Sur le Théatre Hispanique, Hispano-amérícan et Mexicain en France, octobre 1996, Université de Perpignam) Saint-Esteve: CRILAUP, pp. 342-350.

Villagómez Valdés, Gina (2003) "Mujeres de Yucatán: precursoras del voto femenino" en *Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán*, Vol. 18, Núm. 225, pp. 3-19.

Ximénez, Francisco (1965) *Historia de la provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala,* Guatemala: Edición del Ministerio de Educación de Guatemala, Tomos 1 y 2.

Publicaciones periódicas:

Diario de Yucatán

Diario del Sureste

Novedades de Yucatán

Por Esto!

Divertimento

Páginas electrónicas:

www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/2001/diarios/090701/teatall.html (página de la comisión nacional para la cultura y las artes)

www.periodicobuenviaje.com/conocemexico/yucatan/teatroindigena/teatro.html (página de la publicación periódica *Buen Viaje*)

www.theatrelinks.com (página de ligas relativas al teatro)

www.culturaspopulareseindigenas/dgcpi.html (página del Instituo de Culturas Populares)

www.rae.com (Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española)

Obras de teatro presenciadas durante el año 2004:

Albor, Enrique: *Agente Puñal de Madera*

Basurto, Luis G*: Cada Quién su Vida*

Calderón de la Barca, Pedro: *El Astrólogo Fingido*

Del Río, Manolo*: X'la Aventurera*

Del Río, Ricardo y Manolo: *Nohoch Brother PIB*

Enríquez José Ramón: *Tres Tranvías y Ningún Deseo*

Herrera Álvarez, Héctor: *¡Oh… Diosos del Olimpo!*

Herrera Álvarez, Héctor*: X'la Drácula*

Herrera Mario (III): *El Rival Más Fuerte*

Herrera Mario (IV) y Daniel Herrera: *Shereko y su Nohoch Burro*

Herrera Pérez, Wilberth: *Historias de un Crimen*

Herrera Pérez, Wilberth: *La Lelacademia del Hermanote*

Herrera Pérez, Wilberth: *El Fantasma del Matadero Viejo*

Jiménez Loaeza, Julio César: *Sangre de Octubre*

Kater, Silvia: *Lorca: Pasiones en Sol y Sombra*

Lebeau Zusainne: *El Ogrito*

León, Concepción; Guadalupe López y Laura Zubieta: *Mujeres Veneno*

Liera, Oscar: *Los Negros Pájaros del Adiós*

Lizama, Ricardo Adrián: *Mis dos angelitos*

Lizama, Ricardo Adrián: *Un Huiro en Egipto*

Lizama, Ricardo Adrián: *O Ella o Yo*

Lizama, Ricardo Adrián: *Monólogos del Pirix*

Lizama, Ricardo Adrián: *Mixubela*

Lizama, Ricardo Adrián: *Las Viudas*

Lizama, Ricardo Adrián: *Niunka Melo Dejes*

Lizama, Ricardo Adrián: *Cada Quién su Iva*

Lizama, Ricardo Adrián: *Melo Bond contra la Mujer Loba*

Lizama, Ricardo Adrián: *Ba'ax Big Brother*

Lizama, Ricardo Adrián: *Quién me Mandó al Diablo*

Martínez Medrano, María Alicia: *Siete momentos en la vida de los mayas*

Miller, Arthur: *Bigamia*

Niño, Raúl: *Dos Mestizas de Cuidado*

Niño, Raúl: *Salma la Talibana*

Niño, Raúl: *La Nana Diabólica*

Niño, Raúl: *La Entenada del Candidato*

Palma, Pepe: *Venteras de Novela*

Román Calvo, Norma: *Se Visten Niños Dios*

Tuyub Castillo, Gilma Rosaura: *1, 2, 3, Cuéntamelo Otra Vez*

Tuyub Castillo, Gilma Rosaura: *Teatro para Sordos…y oyentes también*

Zacarías, Mari: *Muerto Todito*

Otros:

Enciclopedia Alfabética Yucatán en el Tiempo

Enciclopedia Yucatanense

Archivo personal del teatrista José Luis Almeida Puerto

ANEXOS

Anexo I

Puestas en escena y teatristas locales según espacio escénico en 2004

A continuación se muestran una serie de tablas que describen la actividad escenica realizada en la ciudad de Mérida durante 2004 considerando los diversos espacios escénicos donde se presentaron funciones. Las tablas abarcan cuatro campos, los espacios del Instituto de Cultura de Yucatán (gobierno estatal), aquellos coordinados por el ayuntamiento de Mérida, otros espacios institucionales, y finalmente aquellos que están en manos de particulares. Los datos fueron extraídos de las publicaciones que ofrecen en sus páginas de manera regular una cartelera de teatro, éstas son, el *Diario de Yucatán, Divertimento* (publicación del Instituto de Cultura) y en *Programa mensual de actividades* de la Dirección de Cultura del Ayuntamiento de Mérida. Las obras de teatro regional han sido destacadas con negritas.

1. Instituto de Cultura del Gobierno del estado de Yucatán

   Se presentan los siete espacios coordinados por el Instituto de Cultura de Yucatán donde se presentaron funciones de teatro a diferentes costos. Los espectáculos locales tuvieron un costo de entre 30 y 60 pesos mexicanos, los no locales (*) o producidos por escuelas particulares (***) que costaron entre 50 y 250 pesos, excepto en el "Otoño Cultural", en los que ocasionalmente se ofrecían entradas libres; como fue el caso de *Don Quijote,* espectáculo que se realizó en la explanada del teatro. Otra excepción es el "Programa Nacional de Teatro Escolar" (**) cuya entrada cuesta 5 pesos.

1.1 Antigua Casona de Santa Ana

MES	OBRA	TEATRISTA
Diciembre	*El Guiñol de Tito y Tita*	Tito Díaz

1.2 Casa de la Cultura del Mayab

MES	OBRA	TEATRISTA
Julio	*Persecución y Muerte del Dragón*	Saúl Meléndez
Agosto	*Persecución y Muerte del Dragón*	Saúl Meléndez

1.3 Sala de Arte del Teatro Mérida

MES	OBRA	TEATRISTA
Noviembre	*El Tocador del Divino Marqués*	Roberto Franco
Diciembre	*El Tocador del Divino Marqués*	Roberto Franco

1.4 Cineteca Nacional Manuel Barbachano Ponce

MES	OBRA	TEATRISTA
Enero	*Se Visten Niños Dios*	Enrique Cascante
Febrero	*Se Visten Niños Dios*	Enrique Cascante
Marzo	*Lorca: Pasiones de Sol y Sombra*	Silvia Kater
Junio	*La Lección*	Grupo la Astilla
Septiembre	*Lorca: Pasiones de Sol y Sombra*	Silvia Kater
	Bigamia	Victor Belmont
Octubre	*Bigamia*	Victor Belmont

1.5 Teatro José Peón Contreras

MES	OBRA	TEATRISTA
Marzo	*La Casa de Bernarda Alba*	Arturo Alba
	*El Astrólogo Fingido***	José Ramón Enríquez
Abril	*El Astrólogo Fingido***	José Ramón Enríquez
Mayo	*Los Negros Pájaros del Adiós*	Francisco Marín
	*El Cerco de Numancia**	Universidad Veracruzana
	*Mi Cristo Roto**	Alberto Mayagoitia
Julio	*El Verdadero Oeste*	Plutarco Haza
	Los Negros Pájaros del Adiós	Francisco Marín
Octubre	*Don Quijote**	Roberto Avendaño

1.6 Teatro Mérida

MES	OBRA	TEATRISTA
Marzo	*El Tenorio Cómico**	Manuel “Flaco” Ibáñez
	*Vaselina****	Julio Nava/Unimayab
Abril	*El Tenorio Cómico**	Manuel “Flaco” Ibáñez
Junio	*Mago de Oz****	Julio Nava/Unimayab
	*Anita la Huerfanita****	Instituto Godwin
Octubre	*Cena de Matrimonios**	José Elías Moreno
	*PD: Tu Gato ha Muerto**	Otto Sirgo
Noviembre	*Trampa de Muerte**	César Évola
	*El Mago de Oz****	Julio Nava/Unimayab
Diciembre	*El Astrólogo Fingido***	José Ramón Enríquez

1.7 Teatro Daniel Ayala Pérez

MES	OBRA	TEATRISTA
Enero	***Uno, Dos, Tres, Cuéntamelo Otra Vez***	Gilma Tuyub
	Cada Quién su Vida	Nancy Rocha
	Mujer de Todos	Pilar Flores
	Venteras de Novela	Pepe Palma
Febrero	***Uno, Dos, Tres, Cuéntamelo Otra Vez***	Gilma Tuyub
	Venteras de Novela	Pepe Palma
	Cada Quién su Vida	Nancy Roche
Marzo	*El Cumpleaños de un Grillito*	Ligia Gaviotha
	Venteras de Novela	Pepe Palma
	Dos Mestizas de Cuidado	Raúl Niño
Abril	*El Cumpleaños de un Grillito*	Ligia Gaviotha
	Solo para Niños…	Carlos Medina
	La Venganza de las Margaritas	Adriana Duch
	La Entenada del Candidato	Raúl niño
Mayo	*Solo para Niños…*	Carlos Medina
	La Entenada del Candidato	Raúl niño
	*Los Moribundos**	Jorge Vargas
	Dos Mestizas de Cuidado	Raúl Niño
Agosto	***Salma la Talibana***	Raúl Niño
	Shereko y su Nohoch Burro	Hec producciones
Septiembre	*Auxilio Niñas en Apuros*	Ligia Gaviotha
	Salma la Talibana	Raúl Niño
	*Contratiempo**	Luis Eduardo Reyes
	*La Martha con…Votas?**	Patricia Pascual

Octubre	*Cantando con Andrea*	Andrea Herrera
	Teatro para Sordos…	Gilma Tuyub
	Auxilio Niñas en Apuros	Ligia Gaviotha
	*La Venganza de las Margaritas**	Jean Marie Binoche
	*Las Mujeres no Tenemos Llenadero**	Susana Alexander
	Shereko y su Nohoch Burro	Hec producciones
	Salma la Talibana	Raúl Niño
	Un Huiro en Egipto	Ricardo Adrián Lizama
Noviembre	*Teatro para Sordos…*	Gilma Tuyub
	La Nana Diabólica	Raúl Niño
	Un Huiro en Egipto	Ricardo Adrián Lizama
	Salma la Talibana	Raúl niño
Diciembre	*Los Duendes de Santa Claus*	Ligia Gaviotha
	Teatro para Sordos…	Gilma Tuyub
	*Arlequín, Servidor de dos Amos***	Francisco Solís
	La Nana Diabólica	Raúl Niño
	Un Huiro en Egipto	Ricardo Adrián Lizama
	*La Señora Presidenta**	Gonzalo Vega

2. Dirección de Cultura del Ayuntamiento de Mérida

La mayoría de los espectáculos que ofrece el ayuntamiento de Mérida son de entrada libre, aunque en ocasiones trabaja por convenio: el ayuntamiento pone el espacio físico y lo que el artista obtiene por taquilla es para él. Los espectáculos no gratuitos (*) costaron entre 30 y 70 pesos.

2.1 Centro Cultural José Martí

MES	OBRA	TEATRISTA
Marzo	*Mujeres veneno**	Red de Mujeres de Teatro

2.2 Concha Acústica del Parque de las Américas

MES	OBRA	TEATRISTA
Diciembre	*La familia nariguete*	Tito Díaz
	La pata comodina	Tito Díaz

2.3 Auditorio Silvio Zavala Vallado

MES	OBRA	TEATRISTA
Enero	*Monologo SURrealismo*	Nora Fernández
	Fantasía Cósmica	Pastor Góngora
	Mis Dos Angelitos*	Ricardo Adrián
Abril	*Los Piratas y Algo Más*	Linda Natasha
	La Familia Nariguete	Linda Natasha
Mayo	***Huiros Suicidas...***	Operación Huerek
Junio	***El Agente Puñal de Madera****	Enrique Albor
	La Señora ex Presidenta*	Enrique Albor
	*De Yucatán a Cuba**	Narda Acevedo
Julio	*Testamento*	Gilda Góngora
	Monólogos de la Vejiga	Carlos Medina
Septiembre	*Monólogos de la Vejiga*	Carlos Medina
	Añoranzas Mexicanas	Nancy Roche
	La Fiesta de Cri-Cri	
	El Grito de Dolores	Gilda Góngora
Octubre	*Sangre de Octubre*	Julio Jiménez
	Lorca: Pasiones en Sol y Sombra	Silvia Káter
	Muerto Todito	Julio Jiménez
	Y ya Muertos...¿Qué?	René Ávila
	Guiñol de Tito y Tita	Tito Díaz

Noviembre	*Y ya Muertos... ¿Qué?*	René Ávila
	Guiñol de Tito y Tita	Tito Díaz
	Teclas y Trapos	Emilio Bueno
	¡Cuentan Qué!	Patricia Ostos
	Los Negros Pájaros del Adiós	Francisco Marín
Diciembre	*El Quijote de Cada Quién en la Humanidad*	
	El Agujerito de Cuentos	Patricia Ostos
	La Descuartizadora en Navidad	Raúl Niño
	Cuento de Navidad	Patricia Ostos

3. Otros espacios institucionales

Los escenarios que se enlistan a continuación frecuentemente ofrecen espectáculos que no son promocionados. Los que aquí se escriben tuvieron entrada libre.

3.1 Auditorio Felipe Carrillo Puerto de la Universidad Autónoma de Yucatán

MES	OBRA	TEATRISTA
Marzo	*Olé mi Sangre de Indio*	Facultad de Derecho, UADY

3.2 Teatro del Instituto Mexicano del Seguro Social

MES	*OBRA*	TEATRISTA
Mayo	*Matrimonio y Mortaja*	Juan Carlos Moreno
	La Revista	Nancy Roche
	La Moderna Cenicienta	Nancy Roche
	El ISSSTE ex-issste	Hortensia Sánchez
	El Más Hermoso Galán	Conchy Roche

4. Espacios privados

Estos espacios representan una gran variedad que va desde auditorios escolares, pequeños foros, teatros en restaurantes (teatro-bar) y teatros en forma. Los costos por sus entradas fueron igualmente variables, desde la entrada libre en la Universidad Modelo, 20 pesos en espectáculos infantiles en teatro-bar, y hasta 120 pesos cuando los teatros privados invitaron a algún artista no local a presentar su trabajo.

4.1 Auditorio de la Universidad Modelo

MES	OBRA	TEATRISTA
Enero	*Prometeo Encadenado*	Ricardo Andrade

4.2 Centro Cultural Carlos Acereto

MES	OBRA	TEATRISTA
Septiembre	*La Frida*	Roberto Franco
Noviembre	*Puros Cuentos*	Carlos Espejel
	Shereko y su Nohoch Burro	HEC producciones

4.3 Tiempos

MES	OBRA	TEATRISTA
Octubre	*La Meno... ¡Que!?*	Albae produccione
Noviembre	*La Meno... ¡Que!?*	Albae produccione

4.4 Foro Cultural Amaro

MES	OBRA	TEATRISTA
Agosto	La Frida	Roberto Franco
Septiembre	Tres Tranvías y Ningún Deseo	José Ramón Enríquez
	Tres Tranvías y Ningún Deseo	José Ramón Enríquez
Diciembre	La Frida	Roberto Franco

4.5 Teatro Pedrito

MES	OBRA	TEATRISTA
Enero	***Historias de un Crimen***	Wilberth Herrera
	La Lelacademia del Hermanote	Wilberth Herrera
Febrero	***La Lelacademia del Hermanote***	Wilberth Herrera
Marzo	***La Lelacademia del Hermanote***	Wilberth Herrera
Octubre	***El Fantasma del Matadero Viejo***	Wilberth Herrera
Noviembre	***El Fantasma del Matadero Viejo***	Wilberth Herrera
Diciembre	***El Fantasma del Matadero Viejo***	Wilberth Herrera
	La Vaca Maravilla y los Osos del Ritmo	Wilberth Herrera

4.6 Teatro Colón

MES	OBRA	TEATRISTA
Julio	***¡Oh... Diosos del Olimpo!***	Héctor Herrera “Cholo”
Agosto	***¡Oh...Diosos del Olimpo!***	Héctor Herrera “Cholo”

Septiembre	***¡Oh…Diosos del Olimpo!***	Héctor Herrera “Cholo”
	Bandera Negra	Jorge Lavar
Octubre	***X’la Drácula***	Héctor Herrera “Cholo”
Noviembre	***X’la Drácula***	Héctor Herrera “Cholo”
	Retrato de una Artista Desempleada	Alejandro Camacho
Diciembre	***X’la Drácula***	Héctor Herrera “Cholo”
	Re…Apagamos la Luz	Héctor Herrera “Cholo”

4.7 Teatro Héctor Herrera

MES	**OBRA**	TEATRISTA
Enero	***Cada quien su IVA***	Ricardo Adrián Lizama
	¡Niunka… Melo Dejes!	Ricardo Adrián Lizama
Febrero	***¡Niunka… Melo Dejes!***	Ricardo Adrián Lizama
Marzo	***¡Niunka… Melo Dejes!***	Ricardo Adrián Lizama
	Melo Bond Contra la Mujer Loba	Ricardo Adrián Lizama
Abril	***¡Niunka… Melo dejes!***	Ricardo Adrián Lizama
	Ba’ax big Brother VIP	Ricardo Adrián Lizama
	Melo Bond Contra la Mujer Loba	Ricardo Adrián Lizama
Mayo	***Ba’ax big Brother VIP***	Ricardo Adrián Lizama
	Quién me Mandó al Diablo	Ricardo Adrián Lizama
Junio	***Quién me Mandó al Diablo***	Ricardo Adrián Lizama
Julio	***Quién me Mandó al Diablo***	Ricardo Adrián Lizama
Agosto	***Un Yucateco en Aprietos***	Mario III

4.8 Centro Cultural Dante (teatro-bar)

MES	OBRA	TEATRISTA
Enero	*Cuento de Navidad*	Paty Ostos
	Los Berrinches de Lucifer	Paty Ostos
	Títeres	Titeredante
	El Semáforo de la Esquina	Titeredante
	¿Qué Cuento es Éste?	Titeredante
	Show Cómico, Político, Musical	Julio Nava/A Andrade
Marzo	*El Trujamán de los Títeres*	Titeredante
	La Familia Nariguete	Titeredante
	Show Cómico, Político, Musical	Julio Nava /A Andrade
Abril	***El Rival Más Fuerte***	Mario III
	Carrusel de los Títeres	Titeredante
Junio	*De luz y sombra*	Paty Ostos
	El Rival Más Fuerte	Mario III
	Nohoch Brother PIB	Manolo del Río
Julio	*De Luz y Sombra*	Paty Ostos
	El Rival Más Fuerte	Mario III
	Nohoch Brother PIB	Manolo del Río
Agosto	***Nohoch Brother PIB***	Manolo del Río
Septiembre	***X'la Aventurera***	Manolo del Río
Octubre	*Concierto…Temor*	Julio Nava
	X'la Aventurera	Manolo del Río
Noviembre	*La Feria de Gusy**	Paty Ostos
	X'la Aventurera	Manolo del Río
	La Calle de los Fantasmas	Teatro de Holguín
	La Pareja Abierta	Teatro de Holguín
Diciembre	*Diva'n*	Regina Orozco

	Un Tranviagra Llamado Deseo	Los Juniors
	Dzul Monti	Los Juniors
	Comediantes de Media Noche	Los Juniors
	Za za za, Drácula Yacuzá	Compañía de teatro Yucatán
	X'la Aventurera	Manolo del Río

4.9 Teatro-bar La Vía

MES	OBRA	TEATRISTA
Enero	*Su "Chou" de los Sábados*	Tito Díaz
	Machos	Madrid/Belmont/Díaz
	El Guiñol de Tito y Tita	Tito Díaz
	El Ogrito	Víctor Belmont
Febrero	*Su "Chou" de los Sábados*	Tito Díaz
	Machos	Madrid/Belmont/Díaz
	El Guiñol de Tito y Tita	Tito Díaz
	El Ogrito	Víctor Belmont
Marzo	*Su "Chou" de los Sábados*	Tito Díaz
	Machos	Madrid/Belmont/Díaz
	El Guiñol de Tito y Tita	Tito Díaz
	El Ogrito	Víctor Belmont
	100 Años de Teatro Regional	Paco Ríos "Zapote"
Abril	*Su "Chou" de los Sábados*	Tito Díaz
	Problemas…Hombres	Belmont/Díaz
	El Ogrito	Víctor Belmont
	El Guiñol de Tito y Tita	Tito Díaz

Mayo	*Su "Chou" de los Sábados*	Tito Díaz
	Show Cómico, Político, Musical	Tito Díaz
	El Guiñol de Tito y Tita	Tito Díaz
Junio	*Su "Chou" de los Sábados*	Tito Díaz
	Show Cómico, Político, Musical	Tito Díaz
	O Ella o Yo	Ricardo Adrián Lizama
	El Guiñol de Tito y Tita	Tito Díaz
Julio	*Su "Chou" de los Sábados*	Tito Díaz
	Show Cómico, Político, Musical	Tito Díaz
	O Ella o Yo	Ricardo Adrián Lizama
	El Guiñol de Tito y Tita	Tito Díaz
Agosto	*La Canuta y Vicente Foz*	Tito Díaz/Belmont
	Monólogos del Pirix	Ricardo Adrián Lizama
	O Ella o Yo	Ricardo Adrián Lizama
	El Guiñol de Tito y Tita	Tito Díaz
Septiembre	*Show Cómico, Político, Musical*	Tito Díaz
	Monólogos del Pirix	Ricardo Adrián Lizama
	Mixúbela	Ricardo Adrián Lizama
	O Ella o Yo	Ricardo Adrián Lizama
	Noches de Cabaret	Tito Díaz
	La Canuta y Vicente Foz	Tito Díaz/Belmont
Octubre	*Monólogos del Pirix*	Ricardo Adrián Lizama
	Mixúbela	Ricardo Adrián Lizama
	Noches de Cabaret	Tito Díaz
	La Canuta y Vicente Foz	Tito Díaz/Belmont
	El Guiñol de Tito y Tita	Tito Díaz

Noviembre	***Las Viudas***	Ricardo Adrián Lizama
	Mixúbela	Ricardo Adrián Lizama
	¡Niunka... Melo Dejes!	Ricardo Adrián Lizama
	Noches de Cabaret	Tito Díaz
	Abajo los Pantalones	Tito Díaz/Lizama
	La Canuta y Vicente Foz	Tito Díaz/Belmont
	El Guiñol de Tito y Tita	Tito Díaz
Diciembre	O Ella o Yo	Ricardo Adrián Lizama
	Noches de Terror	Ricardo Adrián Lizama
	Monólogos del Pirix	Ricardo Adrián Lizama
	¡Niunka... Melo dejes!	Ricardo Adrián Lizama
	Abajo los Pantalones	Tito Díaz/Lizama
	Las Viudas	Ricardo Adrián Lizama

La información aquí presentada se discute y se significa en el contenido de esta tesis y en un artículo no incluido en este trabajo de la propia autora. Nótese por lo pronto que la mayor cantidad de oferta de espectáculos está a cargo del sector privado, y que entre estos, los teatro-bares son quienes tienen una actividad mucho más intensa en lo que a teatro se refiere. Obsérvese también que a excepción de los espectáculos gratuitos que ofrece la Dirección de Cultura del Ayuntamiento de Mérida, los costos en los lugares públicos y privados son semejantes. El teatro para niños alcanzó a ser más barato en el sector privado que en la oferta del Instituto de Cultura, y en el otro extremo, los espectáculos más caros por cantidades que se acercan al doble del costo de una entrada, se presentaron en espacios del Instituto de Cultura, no en los teatros privados.

Anexo II

Testimonio de Effi Luz Vázquez con relación al Teatro Regional Yucateco[179]

Había un señor que le decían el "Dzipo" Ceballos, creo que era Horacio si no me equivoco; y otro señor que tenia por apodo el "Chúcuro" que no me acuerdo que otro apellido tenía. Entonces, esas personas eran los que mantenían el teatro regional en nuestro estado, y cuando terminaban las ferias citadinas, entonces se iban al campo como "Cómicos de la Legua", a poner sus obritas, y estábamos hablando del respeto con él que trataban a los personajes ¿No? Eso era muy, muy significativo, porque aún cuando los campesinos se veían retratados ahí, pero se veían retratados de una manera pues respetuosa, cómica, bonita, y la gente pues que no era propiamente campesina, el mestizaje, lo que hacían era que se reían también y lo tomaban desde el punto de vista de lo gracioso que eran los personajes, o sea, la escenificación que ellos hacían de los personajes era muy, muy agradable, muy simpática.

Posteriormente, cuando comienza "La Familia Chulim", que entonces ahí es donde entra mi familia en acción, porque mi papá y mi hermano Aristeo escriben un guión que se llamo *Mérida de mis Recuerdos*, entonces en *Mérida de mis Recuerdos* aparece por primera vez "La Familia Chulim". Chulim con "*m*" como se escribe en nuestra tierra. Entonces dibujan a los personajes que era don Honorio, doña Ramona, Pastorita, Joseito o Cheto como le decían al mas chico, y uno que nunca se me acuerda el nombre que era el hijo mayor que era la única vez que aparece en esa obra porque supuestamente le dan una beca y se va a estudiar fuera de Yucatán, entonces no vuelve a aparecer. Los originales eran los dos papas, doña Ramona y don Honorio, y Cheto y Pastorita, que esos son los que permanecen durante toda la serie de las obras de los Chulim.

[179] Fragmento de la entrevista realizada por quien escribe el 31 de agosto de 2004 en la oficina de la maestra Effy Luz.

Entonces en esa obra se trata de rescatar precisamente… Primero: al hijo mayor por sus calificaciones… Mis papas eran maestros, todo lo encaminaban al aspecto educativo, entonces, por las calificaciones que obtiene el mayor les dan como un premio un viaje a toda la familia, a conocer las ruinas mayas… Aunque vivieran en un pueblito de Yucatán pero por su carencia económica nunca habían salido fuera de su hábitat, así es que los traen primero a la ciudad de Mérida, les hacen un paseo por todo Mérida, cada uno de los lugares significativos de Mérida son recreados en la obra, con sus respectivos cuadros culturales, o sea, habían bailes… Y posteriormente iban a las ruinas donde surgen leyendas de las cosas que habían pasado en el Cenote Sagrado, en fin, todas esas cosas históricas y al mismo tiempo sociales que tenemos en Yucatán. Entonces la obra termina precisamente en eso, en que a Pastorita, la hija, que era una jovencita, el maestro, la persona que trae a la excursión de la familia aquí, pues se supone que hay un pequeño romance. El hijo mayor se va a una beca a estudiar fuera de Mérida, creo que a México, y así termina la obra, muy bonita, sobre todo, destacando la cultura maya que ancestralmente y todavía hasta nuestros días y en aquel entonces, estoy hablando de 1946, 47, pues todavía era una cosa digna, muy apropiada, y lo sigue siendo, pero ya sabemos toda la degeneración socioeconómica que ha sufrido nuestra gente ¿No? Ha tenido que emigrar, etcétera; pero cuando eso los pueblos de Yucatán eran realmente preciosos porque convivían perfectamente las tres clases sociales, ¿No? Estaban pues la clase media, estaba la clase alta, y estaba la clase baja, pero que no se sentían baja, porque eran tan dignos y tan trabajadores y percibían un salario, etcétera; o sea, yo viví como en 3 o 4 pueblos diferentes porque mis papas eran maestros rurales, nos cambiábamos a diferentes partes, entonces si pude percibir hasta los 9 o 10 años, como había esa convivencia en los pueblos tan bonita pues, de las autoridades, el presidente municipal, el director de la escuela, en este caso mi papá, el médico del lugar, el sacerdote; en las tardes se sentaban a tomar café todos ellos juntos en un lugarcito de ahí, y el pueblo estaba feliz, pasaba y saludaba a su presidente y maestro, a su médico, a su sacerdote, y había una convivencia pacifica muy bonita, muy agradable, entonces surgiendo de esa cosa, el teatro regional, pues tenía esas mismas características ¿No? Recreaban a

algunos personajes; que si al borrachito, que si al esto, que si al otro, pero muy tierno, muy agradable, muy en armonía.

Entonces surgen unas grandes obras de teatro, en el caso de papá hubo cierto problema porque en un momento dado los personajes creados por ellos, pues la familia Herrera que era magnifica y sigue siendo muy buena su interpretación, los hacen suyos, pero los hacen suyos hasta el grado de que a papá le quitan el crédito, y ya "La Familia Chulim" se vuelve como parte integrante de la familia Herrera. Entonces, mi papá nuca hizo obsesión por ello, le gustaba ver a sus personajes en escena y no le importaba que le dijeran que eran suyos, que no eran suyos, él estaba feliz viendo a sus personajes. A partir de allá hay un boom del teatro regional, cuando surge *El Rosario de Filigrana*, cuando surge *Hipiles y Rebozos*, y una serie de grandes producciones que se hacían entonces porque el señor Herrera estaba... Era un empresario y traía gente de la Habana, traía gente de México, y se integraban, eran revistas musicales en las que el pretexto era la cosa regional pero venían rumberas, cantantes, conjuntos de trova, o sea que formaban parte del elenco de la obra en determinados momentos que una fiesta, que si esto, surgían los bailes, era muy bonito, y sobre todo unos espectáculos muy familiares, la gente iba porque sabía que iba a ver cosas muy bonitas.

Esa época del teatro, realmente la época de oro del teatro regional habrá sido quizá hasta los 50, de allá pues por situaciones tal vez familiares, la familia Herrera se disgrega, el señor llamado el "Chino" Herrera, don Daniel, se va a vivir a México, porque se vuelve artista de cine, empieza a participar con Cantinflas en algunas películas, etcétera. La familia se disgrega y los jovencitos todavía no estaban en edad de actuar, entonces los que quedaron aquí que fueron don Fernando Herrera y don Mario Herrera, ellos tenían también su pequeña troupe, pero sus hijos eran todavía muy jovencitos. En otro momento surge de nuevo el señor Herrera, don Daniel, por temporadas venía, ponía una obra y se volvía a ir.

Entonces, yo tuve oportunidad incluso en el "Fantasio", ya siendo yo una jovencita. Yo estaba estudiando ya la carrera de la Normal, cuando se puso una obra, que la verdad no recuerdo el nombre pero tenía... Era una cosa sincrética entre Campeche y Yucatán, o sea, como los campechanos ven a los yucatecos, de alguna manera teníamos el mismo tronco común de tipo cultural, pero al mismo

tiempo como estamos ubicados en lugares diferentes, pues habíamos desarrollado una suerte de situaciones distintas, entonces por razones de veras del destino, una cantante que interpretaba una canción a Campeche, muy bonita, eran dos cuadros, en uno se cantaba una canción y luego en el otro cuadro se cantaba otra, esta señora se enfermó y no sé que pasó, y en aquel entonces yo estaba cantando por radio, yo ya tenía un programa de radio desde hacía mucho tiempo, entonces va don Daniel y le pide permiso a mi papá para que yo cantara en esa obra, así que yo no era artista, yo lo único que hacia era cantar. Entonces yo salía con mi traje de campechana y todo a cantar una canción a Campeche, así que hasta incursioné brevemente en ese tipo de cosas, pero le digo que de por sí, a lo mejor por eso, por haber vivido muchos años en el medio, pues siempre he querido mucho, respetado mucho todo lo que tiene que ver con nuestro indigenismo.

Y cuando ya maestra me veo en la necesidad, pues de hacer mis pequeños festivales regionales y todo en los lugares donde trabajaba, pues opto por escribir mis pequeños sketchs y piecesitas regionales, claro, pues estaba yo en el medio, así que han tenido mucha, mucha aceptación, y hasta la actualidad, hay elementos aquí que me ponen mis obritas y me han hecho algunos reconocimientos por eso, y veo yo que pues funcionan porque todavía sentimos los yucatecos que seguimos siendo yucatecos y ojalá lo sigamos sintiendo siempre, ¿No? Que no se pierda esta esencia del regionalismo yucateco porque seria una lastima que lo que tantos años hemos conservado que es la cultura maya-española, en realidad el mestizaje esta impreso en todo lo que hacemos, ¿No?

De alguna forma es necesario mantener eso y el teatro regional es uno de los medios más eficaces para tener esa situación. Lamentablemente, decíamos, por ser un espectáculo más bien de tipo demasiado popular, porque los lugares donde se representa actualmente son esos... Pues yo le llamo bebederos sociales del medio día, entonces se desvirtúa un poco la esencia del regionalismo y se le ve al campesino... La palabra *huiro*, por ejemplo, es como peyorativo, despectivo, y no debe ser, al contrario, él es realmente el protagonista de lo que se diga, él es el protagonista.

Entonces, yo tengo algunas cositas. La UADY me publico un librito que se llama *Finados damnificados*, que es una obrita de teatro que yo hice después del huracán Gilberto, que ya vez hizo una serie de desmanes en la Península, entonces los finados de esa época, como fue en octubre, el caso es que ese año estuvieron los finados completamente deteriorados porque la gente no, no podía ni siquiera enterrar los pibes porque estaba todo mojado, entonces, una serie de cosas así por el estilo, y recreo en la obrita... Tengo cositas... Casi todas mis obras son pequeñas, pero porque yo pienso a como maestra no, a nivel escuela, entonces en una veladita, que ya desgraciadamente las escuelas han perdido también esa costumbre de hacer esos festivales escolares, pero yo siempre pienso en eso, y el grupo de "La Farándula" que son las hermanas Roche, de alguna manera pues Nancy con su experiencia que tiene como directora teatral, pues toma la esencia de mi obra y entonces pues le agregan algunas cositas un poquito para alargarla tal vez un poquito más, porque mis diálogos son largos, son curiosos, les encantan, pero entonces ellas con su histrionismo tan exigente y eficiente; le ponen tanto sabor que la verdad yo me carcajeo cuando las veo, aunque yo la hubiera escrito, yo me muero de risa cuando las veo por la forma en que las interpretan. Y pues por ahí va la situación...

Yo comencé a escribir desde 1980 y me publicaron del 80 al 91 en un semanario que salía cotidianamente en el *Novedades de Yucatán,* que era un suplemento cultural, lo dirigía don Luis Ramírez Aznar, don Luis, en una ocasión oyó que yo diga una de estas cositas y le llamó la atención, entonces me pregunto que quién escribía, y dije que yo y entonces él me pidió que empezara a mandarle mis cosas, y le mandaba no sólo de éste, sino de otro tipo, yo tengo artículos, tengo otro tipo de escritos, entonces, combinado entre este tipo de cosas y otras el me publicaba cada semana, hubo veces que hasta dos y tres en un solo semanario, pero cambió la situación política del propio periódico, se auto-jubiló el propio dueño de este periódico y entraron los hijos con otra mentalidad y todo, y suprimieron el suplemento cultural, entonces don Luís se fue al *Diario del Sureste*, entonces en el *Diario del Sureste* me siguió publicando, porque él también dirigía allá el suplemento cultural, entonces me siguió publicando en el *Diario del Sureste*, así es que realmente, durante 10 o 12 años estuve escribiendo cotidianamente en el periódico. A raíz de que don Luís se enfermó y finalmente

murió, pues se acabó mi contacto con el periódico, porque ya vez que esos periódicos que ahorita se editan, pues son muy polarizados en cuando a cuestiones políticas, entonces, si mandas una... Por ejemplo una colaboración al *Yucatán*, el *Por Esto*! jamás te aceptan una colaboración, y viceversa...

Anexo III

"Monólogo del abuelo"
Teatrista: Ricardo Adrián Lizama

La condena más frecuente que recibe el Teatro Regional Yucateco se dirige hacia el uso del lenguaje, pero las inconvenientes palabras que en él se ocupan son materia reveladora de aquellas características sociales que precisan ser negadas por la estructura que las define para que todo sea "como debe ser". Por tal motivo, de entre los materiales recopilados en el trabajo de campo elegí el que contenía mayor cantidad de palabras soeces. A continuación se presenta un fragmento de la obra *¡Niunka... Melo Dejes!* que he titulado "Monólogo del abuelo".

La obra *¡Niunka... Melo Dejes!* escrita por Ricardo Adrián Lizama fue presentada por su compañía los meses de febrero y marzo en el teatro "Héctor Herrera" y noviembre y diciembre en el teatro bar "La Vía Buenavista". El texto que a continuación se escribe, corresponde a la primera función del 7 de febrero de 2004.

El espectáculo inicia con un "show cubano" interpretado por tres bailarinas rollizas con vestidos entallados. Es interrumpido por un anciano que lleva un bastón, pijamas y una bata mal puesta que muestra la etiqueta. El viejo amenaza a las bailarinas con su bastón y dice "jala, jala"[180] ...

Claves: N = Niunka, bailarina y cantante, A = anciano, P = voz de alguna persona del público, **R** = risas del público.

[180] La palabras que están subrayadas son aquellas disonantes, ya sea por ser consideradas obscenidades como por formar parte del idioma maya, o haber sido invenciones del propio teatrista.

1. N- *¿Qué pasa?*
2. N- *¿Pero qué etá pasando? ¡Oiga! ¡po favo! ¡Oiga mi hemano, bájese de aquí!*

   (aplausos porque termina el número musical)
3. N- *¡Oiga po favo, mi hemano!*
4. A- *No soy su hemano*
5. N- *Bueno, es un decir, po que ute no puee ser mi hemano, ¡esta muy viejo!*
6. A- *¡Qué barbaridad! ¡Qué es eso! ¡Pero qué muchachas más uhh! ¡Cómo se atreven a salir así! , a ver ¿Que chingaos están haciendo?*
7. N- *Estamos pasando un show*
8. A- *Pues no más que sea el de Barny y sus amigos, jala jala,*
9. **RRRRR**
10. N- *Pues cualquier show que sea, oiga, po favo*
11. A- *¡Ehhh, jala, jala!* (corretea con el bastón a las bailarinas)
12. **RRR**
13. N- *¡Bueno pero qué le está sucediendo mi hemano!, ¡Po favo mi socio!*
14. A- *Le voy a hablar al FBI*
15. **R**
16. N- *Ande, hable, hable a quien le dé la gana, es más, debería usted hablar a alguien que venga a componer la ropa, mire esto, con toda la etiqueta de fuea*
17. **R**
18. A-*Señora, las personas de alcurnia siempre andamos de etiqueta*
19. **RRR**
20. N- *Aparte de viejo, mamila, ¡Qué babaridá!*
21. **RRR**
22. N- *Lo que pasa con ute que seguramente no le gutan las mujeres*
23. A- *Fuera de aquí*
24. N- *Mire, conmigo no se meta, viejo majadero ¿Qué le está pasando?*
25. A- *Fuera*

26. N- *¡Viejo grosero!*

27. A- *¡Qué importa!*

28. N- *¡Viejo puto!* (sale N de la escena)

29. RRRR

30. A -(Al público) *Y ustedes de qué chingados se ríen*

31. RRRR

32. A- (Al músico) *Y tú por favor deja de estar tocando esa chingadera, Oye, yo aquí al lado vivo,*

***33.* RRRR**

34. A- *Desde las 10 de la mañana están tocando esa mamada hasta las seis. Esos del comité del carnaval quieren acabar conmigo.*

35. RRR

36. (Comienza la música otra vez retando al viejo)

37. RRRR

38. A-*Mira Manuelito, te conozco pelanah,*

39. RRRRR

40. A-*sé donde vives maricón,*

41. RR

42. A-*Sigues tocando esas chingaderas y vas a ver, voy a la puerta de tu casa, cuando salga tu mujer, le digo que eres puto y agarro a correr.*

43. RRRRR

44. A-*Es una barbaridad, es una falta de respeto. Yo no sé dónde han quedado la la las buenas costumbres, la la buena educación, yo no sé cómo el ayuntamiento permite esas mamadas, por Dios.*

45. R

46. A-*Desde hace 12 años cuando entraron los cubanos aquí a Yucatá, ¿Se acuerdan de la fiebre de los cubanos? ¡Ta' madre! ibas al Tucho: cubanos, ibas al jabil, cubanas, i i ibas a la cascada, cubanas, i i ibas al este… a la estufa caliente, cubanas, azul picante, cubanas, y para acabarla de joder te vas a sentar a cenar te sirven tu torta cubana,*

47. RR

48. A-*No entiendo cómo no tienen pudor esas mujeres, que que se salen a exhibir esos cuerpos tan desastrosos en la calle, ya no hay moral, ya no hay vergüenza, y además desde que vinieron esas chingadas viejas lo único que hicieron fue venir a retentar a todas las chiquitas de aquí de Mérida, co, co, como se les ocurre salir así a la calle, el otro día, además ni les queda esas cosas por favor, muchachas, u ustedes que son más inteligentes que esas gordas, chingadas viejas, esas que salieron ahorita,*

49. R

50. A-*No hagan ridículos, si pueden lucir muy bien una ropa, pues pónganselа, ni me quejo, ya estuvo,*

51. R

52. A-*Pero el otro día me estaba subiendo en un camión de la 60 sur, y de repente volteo a ver una chaparri-gordi-pansoci-fundilloncita*

53. RRR

54. A-*Que no tiene madre, por Dios,*

55. RR

56. A-*Su pelo pahoch parado lleno de tierra, su rimel chorreado, su pinta labios corrido, sus dos cadenas de tierra aquí* (señala el cuello)

57. RR

58. A-*Su blusa de tirantitos chiquitito, chiquitito hasta aquí, Cristina Aguilera una perra a su lado,*

59. RRRRR

60. A-*Su chuchú correado, panza al aire, su tuch saltado, no, ¡No les da vergüenza mostrar su chingada llanta ah!*

61. RRR

62. A-*Se voltean y parece que fueron a nadar a la playa y no se quitaron el salvavidas,*

63. RRR

64. A-*Pero ¡Una rueda! Lleno de estrías y celulitis,*

65. RR

66. A-*Y se voltean, su falda licra, ¡Ah! De licra negra, cinchado aquí su hamaca* (describiendo con las manos la grasa que cuelga del vientre),

67. RRR

68. A-*Colgado y eso no es nada, por atrás su culito* (con la voz y con las manos señala que muy pequeño)

69. RRRRRR

70. A-*Parece que chupó limón* (hace cara de chupar limón)

71. RRRRRR

72. A-*Sus piernitas flaquitas llenas de pelo,*

73. RR

74. A-*Su carcañán con tierra, su sayonara y chimuela.*

75. RR

76. A-*¡Qué es eso! yo digo, de veras, el respeto,*

77. R

78. A-*Debe de haber educación, esas cosas ya no las conocemos. Porque ¡Estamos viviendo unos tiempos que francamente…! Si mi padre viviera se volvería a morir, hombre, cómo es posible que salgan esas muchachas exhibiendo los cuerpos, exitando a los caballeros, y nada más promoviendo el homosexualismo, pues sí, porque ya no exitan a los hombres, si ya lo estás viendo, en cambio en mi época, ¡Cómo salían las señoras! Esas sí vestían bien, con sus cuellos hasta arriba, sus mangas largas, sus faldas hasta el tobillo, pues eso a los hombres nos exitaba, porque querías averiguar que hay adentro,*

79. R

80. A-*Uno se imaginaba un mundo desconocido,*

81. R

82. A-*Más allá de lo imaginable, decías ¿Qué <u>chingao</u> trae entre tanta ropa?*

83. RRR

84. A-*A uno le daba emoción la noche de bodas, cuando empezaba a desvestirse y se quedaban dormidos…*

85. RRRR

86. A-*En lo que se quitaba todo… ¿Ah ya? ¿Ya estuvo? Ya luego cuando las veías decías ¡En la madre!*

87. RRR

88. A-*Y con esto hasta que la muerte nos separe, me jodí.*

89. RRRR

90. A-*Ya ni modo… no no no no no. En cambio esas mujeres salen a exhibir todo eso. Antes cómo le hacíamos los caballeros, para acechar una muchacha, agarrabas y te ponías tu espejito en el zapato y acechabas, que lindo, cuando veías el calzón con el kirits que daba la vuelta…*

91. RRR

92. A-*Esos eran tiempos bonitos, no que ahora las muchachas salen semi desnudas a la calle a mostrar su chuchú, y a veces le ponen unos pantalones de cadera que nada más las mete a raya… Qué es eso, ya ya ya ya ya no hay educación, ya ya no hay respeto, ya no hay moral, el otro día en la playa veo una muchacha con un traje de baño, un triangulito, un triangulito, un triangulito* (señala la ubicación de los triángulos) *y encaaajado aquí,*

93. RR

94. A-*¡Pero muchacha! Le digo, ¡No tienes vergüenza! Cómo sales así a la calle con esa cosa, te puede cortar tu circulación,*

95. RRRRR

96. A-*Va a quedar morado tu wah,*

97. RRRRR

98. A-*Me dice "chichi, lo que pasa es que usted es muy antiguo" le digo "Que antiguo, la buena educación y la moral no tiene antigüedad, me quieres hacer favor de decirme qué es esto", y me dice muy campante "es mi hilo dental", ¿Qué? "Me dice es mi hilo dental", le digo cómo, ¿Después de que lo encajas en tu pirix sirve pa limpiar tu diente? ¡No hombre!*

99. RRRR

100. A-*¡Es una falta de respeto! Se imaginan, toda la tarde van a andar* (hace mímica)

101. RRRRR

102. A-*¿Qué es eso? Pero todo eso, todas esas faltas de respeto quienes tienen la culpa es la televisión, porque además toda la gente se queda en su casa a ver tele porque ya no hay nada más qué ir a ver. En mis tiempos había buenos espectáculos, asistías al teatro regional, veías obras pícaras, decentes, para toda la familia, los muchachos, los chiquitos lo entendían, en cambio ahora vas al teatro y puros insultos oyes, ¡Esos hijos de putas! ¿No tienen educación? ¡Por Dios!*

103. RRRRRRR

104. A-*Es una falta de respeto, ¡No tienen madre!*

105. RRRRR

106. A-*Y que la chinguen si pueden también.*

107. RRRRR

108. A-*En mi época había buenas obras de teatro, había conciertos, había bailarines famosísimos, buenos, asistías a ver danza clásica, que por lo general era nada más pa' presumir de culto, porque no sabías nada de esas mamadas y te quedabas dormido*

109. RRR

110. A-*Pero los bailarines eran educados, salían a bailar de puntitas pa que no te despierten.*

111. RRRRR

112. A-*Eso está bonito.*

113. A-*Y ustedes por qué chingaos están llegando hasta ahorita,* (le habla al público que entra a la sala)

114. RRRRRRR

115. P - *Por la calle que tienen cerrada aquí por un plantón del PAN* (contesta el caballero que entró)

116. RRR

117. A- *Hijo de puta me corrían, ¡Si yo no lo hice! ¡Peléate con Ana Rosa!, pero… Ya va a volver don Víctor*

118. RRRRR

119. (Parte del público abuchea, alguno aplaude, y se oyen otros abucheos. Al que aplaudió Melo se le queda viendo)

120. RRRRRRR

121. A-(Melo dice a la persona que aplaudió:) *Sólo tú aplaudiste pelanah cállate, nos van a partir la madre ahorita*

122. RRRRRR

123. A-*No, de política no vamos a hablar hoy, de política ni madre, no hombre, es lo mismo, PRI, PAN, PRD, todo el mundo quiere jalar pa' su molino,*

124. P- *Comen PAN* (dice alguien del público)

125. A- *Todos comen PAN, al rato vas a comer bizcocho, no te preocupes*

126. RRRRRRR

127. *A*-Es que mal con ellos, peor sin ellos, y ustedes por quién, a ver, vamos a platicar, ¿Ustedes por quién van a votar?

128. RRRR

129. P-(Se hace silencio, y luego alguien del público le pregunta a Melo por quién va a votar)

130. RR

131. A-*Ustedes quieren saber mucho, yo no les voy a decir por quién voy a votar yo si no me dicen.*

132. RRR

133. A-*Jala; Es lo mismo, PRI, PAN, PRD es lo mismo, lo que hay que reconocer que a pesar de sus errores Ana Rosa es una chingona,*

134. RRR

135. A-*La verdad, si o no, es una chingona, …Por muchas mamadas que esté haciendo, que no entiendo,*

136. RRRRR

137. A-*Hijo e puta, va a botar un mercado para hacer otro nuevo, ¡Coño, si ya hay uno!,*

138. RRRRRR

139. A-*Nada más es su gusto de ella y el dinero de nosotros, ni pedo,*

140. RRRRRR

141. A-*Y y y y luego, este… que si los camiones, ¡Coño, que ya se decida a dónde los va a poner!*

142. RR

143. A-*¡Ya parecemos idiotas! Corremos de un lado al otro a ver dónde está nuestro paradero.*

144. RRR

145. A-*Lo que si fue muy acertado fue el FBI, la fuerza bicicletera indígena que nos puso.*

146. RRRRRRR

147. A-*La policía montada en su bicicleta.*

148. RR

149. A-*Si yo no sé como chingaos le van a hacer, la verdad, yo no sé cómo le van a hacer si el asaltante va en "stratus", y el otro montado en su bicicleta…*

150. RRRRR

151. A-*Ana Rosa es una chingona, no como el otro peeendejo ese,*

152. R

153. (El público dice algo que no alcanzo a distinguir)

154. A-*Si, el que maneja la música, no sabe mover nada.*

155. RRR

156. A-*qué me lo dejen*

157. R

158. A-*¿De qué les estaba yo platicando? Ah, de los cangrejos, es que de veras, con esas mujeres lo único que promueven es el homosexualismo, que barbaridad, qué es eso, y luego prendes la tele, y ves cada cosa, que si La Oreja, que si Ventaneando, que si con todo … Y luego le volteas el canal y ves en la televisión mexicana que si Lucero se echó un pedo,*

159. RRRRRR

160. A-*¡A nosotros que nos interesa si comió frijol con puerco*

161. RRRRR

162. A-*Y se echó uno!, Total tiene pirix, tiene derecho a hacerlo,*

163. RRRRRRRR

164. A-*A nosotros que nos importa si el otro sacó la pistola y se la mostró a los reporteros,*

165. RRRR

166. A-*A nosotros que demonios nos interesa eso. Luego le volteas a Televisión Azteca y la mismas mamadas, que si Niurka se separó de Juan Osorio que porque ya no paraguas,*

167. R

168. A-*Y qué porque el otro si la pone jotoskbal*

169. RRRR

170. A-*Y qué le da dos vueltas al aire y cae de split,*

171. RRRRRR

172. A-*¡A nosotros qué chingaos nos importa lo que haga!*

173. RRRRRR

174. A-*Y pa' acabarla quieres prender la televisión local, el canal 13 o el canal 2, las mismas mamadas, prendes el 13 y ves a Dzereco y a Nohoch saliendo de cangrejos que sí, me imagino que son,*

175. RRRRRRR

176. A-*No, no lo sé, y si no al cangrejo del Sergio Carrillo con su "que rico", ya regresó, pa qué chingaos, se hubiera quedado con Niurka ya hasta hubiera encontrado marido en lugar de volver acá,*

177. R

178. A-*y luego le cambias al canal 2 y que ves, en las noticias locales, que en Hunucmá ya apareció la mujer lobo,*

179. RRRRR

180. A-*Pura mamada se les ocurre, por Dios,*

181. RRR

182. A-*Qué es eso de la mujer lobo. Les voy a contar uno… Lo que pasa es que, el otro día… Yo tengo una amiga que se llama Candita,*

183. RRR

184. A-*Qué estábamos en Hunucmá, y entonces ella se estaba wixando*

185. RRRRRR

186. A-*Y entonces este… se metió al monte porque estaba cerrado el palacio municipal,*

187. RR

188. A-*Se metió a wixar al monte, la picó una culebra y auyó, ¡Ahuuuu!*

189. RR

190. A-*Eso fue también cuando se estaba mmjh,*

191. RR

192. A-*Estaba estreñida la pobre y por eso estaba auyando, y de ahí sacaron que era la mujer loba…*

193. RR

194. A-*Puras pendejadas, y luego, si no tienes nada qué hacer te vas a ver el "Infiernet", igual, lo mismo, puras mamadas, la modernidad nos ha alcanzado para desbaratar los hogares, para desbaratar las buenas costumbres y deshacer a las familias, es preocupante eso, porque ahora se dan mas casos de adulterio, de infidelidad, ¡Cómo ponen lo cuernos!!!, Con mujeres, o con hombre, con lo que sea, agarran parejo, hasta con la almohada están chingando, ¡Qué pena! En mi época mi abuelo me decía, hijo, cuando te cases es una vez y te chingaste, fíjate bien, acéchala cuando vaya a wixar porque…*

195. RRRRRRRR

196. A-*Ve la profundidad de su amor hacia ella,*

197. RRRRRR

198. A-*Pa' ver si hay compatibilidad, ve si la soga ta larga o ta corta para que sepas cuanto va a durar asi la relacion, ¿veha?, para que sepas a lo que te atienes. Porque una vez que te cases no se te vaya a ocurrir tener un*

segundo frente, porque esas son <u>pendejadas</u>, el único <u>pendejo</u> vas a ser tu, le digo ¿Y por qué?, Pues porque mientras tu estas en casa de tu paquete tú mujer ya se consiguió un amante, y cuando vas a casa de tu mujer tu paquete ya se largó con otro.

199. RR

200. A-*Y al final resulta que el único <u>pendejo</u> que tiene que mantener a cuatro eres tu,*

201. RRRR

202. A-*Y eso si es que no hay chiquitos, que quién sabe si son tuyos.*

203. RR

204. A-*Por eso, yo una vez me casé, una vez fue más que suficiente, pero desde que se murió mi sacro-santa esposa, ¡Hay Dios!!!*

205. RRR

206. A-*No la he vuelto a ver otra vez* (se mira en medio de las piernas)

207. A-*A mi esposa, no sean mal pensados*

208. RRR

209. (Y sigue con aquella canción que dice: "ojalá que se parara por mi vida otra vez" aludiendo indirectamente a la incapacidad de erección)

Anexo IV

El diálogo entre la oferta y la preferencia: Consumo cultural en la Mérida de Yucatán*

Resumen

Este trabajo presenta un análisis cuantitativo de la actividad del Instituto de Cultura de Yucatán en materia de espectáculos y la respuesta del público a dicha oferta durante 2004. Ubica al teatro en este juego de oferta y preferencia, particularmente al Teatro Regional Yucateco, y describe someramente las características de su público.

A nivel mundial, el sector de las industrias culturales es uno de los de mayor crecimiento en la economía. Los grandes y escasos consorcios generan productos para el consumo global que mediante dosis diarias impactan severamente en el universo simbólico y la cotidianeidad de las personas, generando una tendencia a la uniformidad que constituyen una amenaza para la diversidad, la libertad de expresión y la democracia (Edgar Montiel, 2002).

En conciencia de este panorama, la mirada hacia los quehaceres regionales se vuelva más importante, particularmente en lo que se refiere al patrimonio simbólico que otorga sentido a la vida común, al que en este trabajo podemos decirle 'cultura'. No gratuitamente en la última década del siglo XX y los primeros años del XXI ha habido un incremento en el interés científico por abordar el tema del 'consumo cultural' (ver Ana Rosas Mantecón, 2002).

En lo que a México se refiere, existen análisis de corte teórico (como los presentados en la compilación de Piccini, 2000) y una buena cantidad de investigaciones empíricas realizadas en la Ciudad de México (ejemplo, Néstor García Canclíni, 1998;), pero en la Mérida de Yucatán el tema apenas comienza a ser explorado. Dada tal circunstancia, se propone aquí un análisis exploratorio

* Agradezco al Instituto de Cultura del Gobierno del Estado de Yucatán las facilidades otorgadas para la realización de este trabajo, y a los alumnos de la Escuela de Psicología de la Universidad Modelo por su valiosa ayuda al levantar las encuestas.

del campo en cuestión, contrastando mediante datos cuantitativos, la actividad realizada por la institución más importante de la ciudad que se ha dado a la tarea de trabajar específicamente sobre la cultura: el Instituto de Cultura del Gobierno del Estado de Yucatán; con la respuesta del público que acudió a las funciones que éste le propuso durante 2004, todo ello con la finalidad de identificar la importancia que tiene el Teatro Regional Yucateco para la institución y para su público.

Esta investigación tiene como antecedente empírico la Encuesta Nacional de Prácticas y Consumo Cultural (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004). Tal trabajo expone que las prácticas de consumo cultural en México son diversas y varían de acuerdo a edad, escolaridad, ingreso, ocupación y tipo de localidad en la que se vive, siendo la escolaridad el factor sociodemográfico de mayor peso. Los canales más importantes de consumo son los medios masivos (el 95% de los entrevistados acostumbra ver televisión y más del 87% acostumbra oír la radio; el 48.9% ve entre dos y cuatro horas diarias de televisión, y el 35.3% escucha entre dos y cuatro horas diarias la radio). Quienes más asisten a espacios culturales son los jóvenes y los espacios más visitados son los cines (80.1%).

La encuesta presenta los datos por regiones, y no resulta sorpresivo que la zona sur de la república (Campeche, Chiapas, Quintana Roo, Tabasco, Veracruz y Yucatán) sea la que tiene los niveles más bajos en asistencia a bibliotecas, a museos, a centros culturales, a cines, a teatros, a representaciones de música y a librerías. En cambio, de entre las cinco zonas, ocupa el segundo lugar más alto en visitas a centros arqueológicos. Ante esta perspectiva, la labor del Instituto de Cultura resulta aún más importante.

La actividad cultural en Yucatán va mucho más allá del ejercicio del gobierno del estado, la cultura es quehacer cotidiano y, como antes se expuso, los medios masivos son los macro-productores más importantes, pero el presente trabajo intenta hacer énfasis en lo local y menos masivo, en lo que hace a Mérida diferente de otras ciudades, es por ello que ha elegido como diana al Teatro Regional Yucateco.

Esta actividad también se reproduce en espacios del ayuntamiento de Mérida, y de la iniciativa privada. Desafortunadamente no resulta sencillo

obtener información cuantitativa al respecto, porque no se lleva un registro función por función, o no se desea hacerlo público[181]. La base de datos que maneja el ayuntamiento de Mérida resulta insuficiente para hacer un análisis al respecto, en cambio el Instituto de Cultura del Gobierno del Estado de Yucatán (ICY) lleva un mejor control estadístico[182]. Comenzaré hablando de sus actividades en general para luego referirme en lo particular al teatro.

Las actividades que desarrolla el ICY son muy diversas y se extienden al resto del estado, pero en cuanto a cantidad de espectáculos, se concentran prácticamente en seis espacios: "Teatro Mérida" con sus dos salas ("Sala de Arte" y "Cineteca Nacional Manuel Barbachano Ponce"), "José Peón Contreras", "Daniel Ayala Pérez" y "Casa de la Cultura del Mayab". Las actividades que aquí se realizan son artísticas, culturales y de servicio a la comunidad. Las artísticas aquí consideradas son espectáculos de cine, teatro, danza, música, artes visuales y literatura. Las demás actividades para las que el ICY presta sus recintos están consideradas en este trabajo como "otros". Estos "otros" pueden ser calificados como actividades de apoyo o servicio a la comunidad, y se incluyen entrega de diplomas y festivales organizados por las escuelas (los cuales abarcan el 41.7% de estos "otros" eventos), conferencias, talleres, congresos, actividades sindicales, actividades del registro civil, juntas informativas de diversas organizaciones y hasta actividades de carácter religioso.

De entre las actividades artísticas, los datos que aquí se muestran no hacen justicia al trabajo que realiza el Instituto en la promoción de las artes visuales (particularmente pintura y escultura) ni literatura, debido a que éstas no encuentran su mejor sitio en los espacios escénicos antes mencionados. Así pues, como era de esperarse su presencia entre los datos expuestos es mínima, no obstante ahí están.

---

[181] Semejante dificultad encuentra Lucina Jiménez (2000) al estudiar al público de teatro en la Ciudad de México.

[182] La información proporcionada por el ICY respecto de la asistencia del público a las salas tampoco es 100% confiable. Algunos de los datos parecen ser aproximaciones (hay demasiadas cifras en números cerrados). El mes de noviembre fue omitido del presente análisis debido a que en la base de datos que tuve a mi disposición discrepaba totalmente de lo publicado en la cartelera mensual del Instituto de Cultura de Yucatán (Divertimento). No obstante las imprecisiones, dada la cantidad de datos que se maneja resulta una buena aproximación para mostrar de manera general la presencia del público en las salas. Las actividades realizadas en la Casa de la Cultura del Mayab están computadas hasta el mes de junio.

Fig.1. Cantidad de eventos realizados según modalidad artística y porcentaje respecto del total

número de funciones

modalidad	Suma	% de la suma total
cine	546	36.9%
teatro	333	22.5%
danza	87	5.9%
música	167	11.3%
literatura	65	4.4%
artes visuales	4	.3%
otros	279	18.8%
Total	1481	100.0%

En la figura 1 se muestran la gran mayoría de los datos correspondientes a los eventos realizados en el año 2004[183]. El número de eventos realizados corresponde a cada espectáculo por número de veces que fue presentado (por ejemplo, una misma obra de teatro representada 6 veces es considerada como 6 eventos).

Puede observarse una gran cantidad de eventos de cine programados que representan más de la tercera parte (36.9%) respecto del total de las actividades. La proyección de filmes parece ser una alternativa sencilla y económica, al auxilio de escasos recursos para ofrecer cultura. Según los datos, en segundo lugar estarían las actividades de teatro, que alcanzan el 22.5%, seguidas de los eventos que no son espectáculos artísticos ('otros' con un 18.8%), la música (11.3%) y finalmente la danza (5.9%). Es ésta la propuesta del ICY, pero vamos a ver cómo se relaciona con la respuesta de su público.

[183] Como ya se explicó en la cita anterior, con excepción del mes de noviembre.

Fig. 2. Cantidad de público que asistió a los eventos según modalidades y porcentaje respecto del total

número de asistentes

modalidad	Suma	% de la suma total
cine	35812	11.3%
teatro	61905	19.5%
danza	27421	8.6%
música	75855	23.9%
literatura	7506	2.4%
artes visuales	3049	1.0%
otros	105891	33.4%
Total	317439	100.0%

La figura 2 muestra la frecuencia y el porcentaje de asistencia del público a las distintas modalidades de actividad. Si se compara la figura 1 con la número 2, es posible observar discrepancias importantes. Hay poca correspondencia entre la cantidad de eventos programados y la asistencia del público a los eventos programados por el ICY.

Comencemos observando la frecuencia más alta de asistencias a los espacios del ICY. Cerca de la tercera parte de las personas tienen motivos diferentes a la apreciación artística para acudir a estos espacios, como puede ser ir a un festival escolar de fin de cursos o a hacerse presente en alguna junta sindical. Ese dato resulta bastante paradójico, el 33.4% de las veces la gente acude a los grandes escenarios del ICY no en uso de su tiempo libre, no buscando arte y recreación, sino por actividades digamos compulsorias.

Comparemos ahora los datos de ambas figuras para las actividades artísticas a las que el público acude con mayor frecuencia. Si los conteos del ICY son correctos, podemos pensar que el público yucateco acude con mayor frecuencia a estos espacios para disfrutar de cierto tipo de música. Digamos que cerca de la cuarta parte de las personas, ante la basta oferta del ICY, eligieron un espectáculo musical. Durante 2004, la "Orquesta Sinfónica de Yucatán" fue sin duda la favorita, pero también los "10 Pianos en Concierto", la "Orquesta de Cámara de Yucatán" y la música tradicional yucateca ocuparon lugares

importantes. No obstante, en la programación del ICY la música ocupa sólo el 11.3% de las actividades programadas.

Por lo que reflejan los datos, el ICY programa menos actividades de música que de teatro, sin embargo la importancia que le concede a estos eventos también se hace visible en el tipo de espacio que les concede para realizar sus actividades. El mejor teatro que administra el ICY es el José Peón Contreras, y es el que regularmente sirve de anfitrión a los espectáculos musicales. En cambio, el espacio que usa preferentemente para actividades de teatro tiene defectos acústicos importantes.

El segundo lugar lo ocupa el teatro, y en este caso el porcentaje de eventos programados es más cercano al porcentaje de asistencia del público; después el cine, y en este caso se observa una gran discrepancia en la importancia que se le da a esta actividad en la programación (36.9%) y la respuesta del público (11.3%); y en cuarto lugar está la danza, y en este caso la oferta corresponde aproximadamente a la demanda. Estos resultados gruesos necesitarían desmenuzarse para comprenderse mejor, por ejemplo, es notable que la preferencia por los espectáculos de danza sea tan pequeña cuando en la ciudad de Mérida hay una enorme cantidad de academias de danza. Pero baste por ahora con señalar que las actividades de teatro ocupan un lugar menos importante que la música en la preferencia de los meridanos.

Antes de continuar con el análisis del uso de estos espacios públicos, conviene dar un vistazo a la encuesta levantada por los estudiantes de la licenciatura en comunicación social de la Universidad Autónoma de Yucatán entre sus compañeros. En su investigación realizada a finales de 2004 encontraron que de entre estas cuatro actividades, a la que asisten con mayor frecuencia es al cine, después y con muy poca diferencia, a espectáculos musicales y teatrales, y aún en menor cantidad a espectáculos de danza. Esto coincide con los datos de la Encuesta Nacional de Prácticas y Consumo Cultural antes expuestos, lo cual contrasta notablemente es la preferencia por el cine referida por el ICY, y la respuesta está en el tipo de películas que proyecta el ICY en contraste con las salas comerciales. El Instituto proyecta preferentemente cine de arte, y probablemente sea más cómodo, fácil y divertido (aunque no más

económico) acudir a las salas donde se proyecta cine comercial y no a espacios escénicos más formales.

Hasta aquí, además de lo antes señalado, conviene acentuar dos puntos:

1. El ICY ofrece gran cantidad de funciones de cine entre cine infantil y de arte. Al cine infantil, cuya entrada es libre, acuden en números redondos entre 100 y 300 personas por función. Al cine de arte acuden entre 10 y 30 individuos. La respuesta al cine infantil es muy buena, pero hay una gran oferta de cine de arte con muy poca demanda.
2. En las actividades de música la relación es inversa. Las funciones programadas que son pocas en comparación con las de cine, reciben una gran afluencia, los espectadores se cuentan por cientos.

Respecto de las actividades de teatro, se observa un uso diferenciado del espacio que el ICY tiene a su cargo. En lo que a esto se refiere, compárense ahora las figuras número 3 y 4 que se presentan a continuación.

Fig.3. Porcentaje de funciones realizadas según espacio escénico

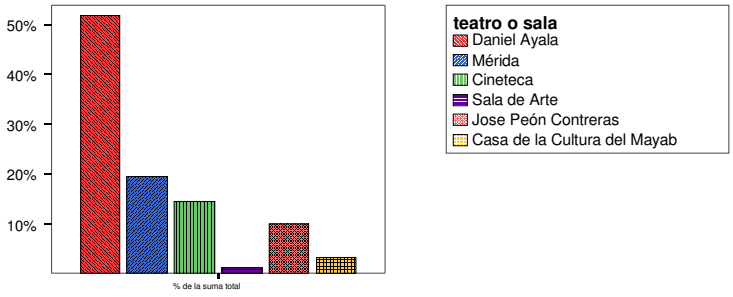


Fig. 4. Porcentaje de asistencia según espacio escénico

Observando la figura 3, destaca inmediatamente que el espacio escénico más usado por el ICY para ofrecer funciones de teatro es el "Daniel Ayala Pérez" sin embargo, en la figura 4 se observa que la gente acude de manera copiosa a las pocas funciones de este tipo que se presentan en el Teatro Mérida que, dicho sea de paso, tiene mayor número de butacas. ¿Qué funciones son éstas? En 2004 se presentaron ahí las obras del Programa Nacional de Teatro Escolar: *La Maravillosa Historia del Chiquito Pingüica* y *El Astrólogo Fingido*. Pero no éstas levantaron la taquilla, pues alrededor de entre 100 y 170 alumnos ocuparon cautivamente las butacas. Mayores números alcanzan las obras montadas en colegios particulares, cuyos asistentes también son semi-cautivos, es el caso de *Vaselina, La Sirenita, Anita la Huerfanita, El mago de Oz, Aladino* y *La Bella y la Béstia*, cuyas entradas alcanzaron varios cientos de espectadores. Pero las verdaderamente taquilleras fueron *Cena de Matrimonios*, *El Tenorio Cómico*, *P.D. Tu gato ha muerto* y el espectáculo cómico de "Polo Polo", todas ellas producidas en el centro de la República, cuyos actores aparecen en cadena nacional televisiva y cuyos precios pueden llegar a ser 10 veces más altos que los que propone el ICY.

Para analizar de manera más minuciosa el comportamiento del público, se hizo un cálculo que describe la asistencia promedio del público por función (número de asistentes entre número de funciones respecto de un mismo espectáculo). Con esa tasa se hizo el análisis exploratorio de tronco y hojas y la gráfica de caja que se muestran a continuación[184].

La figura 5 muestra la distribución de la taza de asistencia a espectáculos de teatro. Los datos de la ordenada corresponden al promedio del número de personas que asistieron a un determinado espectáculo. Como puede observarse es una distribución amplia que va de los 22 a los 1 183 espectadores por función.

[184] El análisis de tronco y hojas y la gráfica de caja permiten observar la distribución de los datos en torno a la mediana. En la gráfica de caja la mediana se representa con una línea al interior del rectángulo que agrupa los datos de los dos cuartiles más cercanos a ésta, esta caja agrupa al 50% de los datos, el resto se distribuye en las líneas adyacentes, y aquellos datos que superan una vez y media la longitud de la caja, se considera que están fuera de la distribución y son marcados con círculos. Los valores que superan 3 veces la longitud de la caja son considerados extremos y se marcan con asteriscos. En el análisis de tronco y hojas los datos se agrupan según su cualidad en dos tipos de unidades, por ejemplo, los datos de las decenas forman el tronco y las unidades las hojas, luego la gráfica muestra para cada uno de los datos, su posición en la distribución según su decena (tronco [stem]) y su unidad (hoja [leaf]).

La mayoría de los datos se concentran en el rectángulo rojo, es decir, podemos pensar que lo común es tener entre 86 y 534 personas en la sala, no obstante hay datos en los extremos y datos que salen totalmente de la distribución, como es el caso del promedio de 1 183 asistentes.

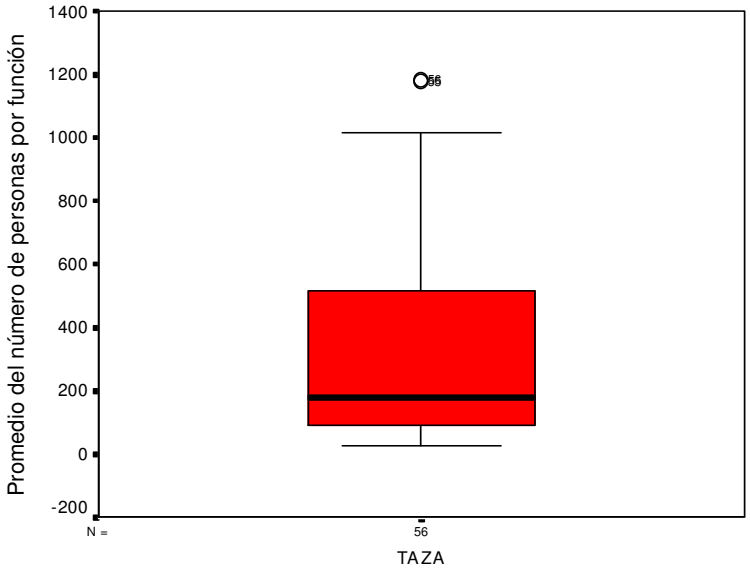


Figura 5. Se muestra la tasa de asistencia al público por espectáculo. Como se puede observar la mayoría de los datos se distribuyen alrededor de una mediana de 175 personas por función, con un valor para el primer cuartil (donde comienza el rectángulo rojo) de 86 y de 534 para el tercer cuartil (donde termina el rectángulo). La media es de 322, pero este es un dato poco revelador dado que hay casos que caen fuera de la distribución y la modifican notablemente.

Estos datos se representan también en la figura 6 mediante un análisis de tronco y hojas que nos permite obtener información adicional. En esta figura es posible observar según el comportamiento de nuestros datos al menos dos poblaciones diferentes (probablemente tres). Mirando las primeras líneas se percibe que la mayoría de los datos se distribuyen en los primeros dos renglones. En el primer renglón se señalan 14 espectáculos que tuvieron una asistencia promedio de menos de 90 entradas por función (tres espectáculos que tuvieron una entrada promedio de 20 y tantas personas, otro de 30 y algo, otro de 40 y algo y otro de 50 y algo… etcétera). La segunda línea señala otros 17

espectáculos, con una taquilla de entre 100 y menos de 200 entradas. En la tercera línea hay un espectáculo que tuvo alrededor de 200 personas en promedio por función. En estas primeras tres líneas se encuentran aquellos espectáculos infantiles, regionales, formales y hasta los de teatro escolar coproducidos por el ICY; también el espectáculo de una escuela particular (que no necesariamente forma parte de la misma población). El común de los espectáculos coproducidos por el ICY fue tener un promedio de entre 22 y 226 personas por obra de teatro.

```
TAZA Stem-and-Leaf Plot

 Frequency    Stem &  Leaf

    14.00        0 .  22234566677888
    17.00        1 .  00000111223377799
     1.00        2 .  2
     4.00        3 .  0369
     6.00        4 .  056777
     3.00        5 .  578
     5.00        6 .  00666
     2.00        7 .  47
     1.00        8 .  2
      .00        9 .
     1.00       10 .  1
     2.00 Extremes    (>=1178)

 Stem width:    100.00
 Each leaf:       1 case(s)
```

Figura 6. Se muestra análisis de tronco y hojas según la taza de asistencia del público para 56 diferentes obras de teatro analizadas. Una gran proporción de los datos cae en los primeros dos troncos (stem 0 y 1; dado que la amplitud [width] de cada tronco equivale a 100, en el primer tronco [stem] están aquellos valores [cantidad de público] entre 0 y 99, y en el segundo entre 100 y 199) Esto significa que la mayoría de las funciones contaron con la asistencia de menos de 200 personas. Los dos casos extremos que caen fuera de lo esperado son aquellos iguales o mayores de 1 178 personas por función.

La segunda población que muestra la figura 6 está entre la cuarta y la novena líneas, con un rango todavía más amplio de entre 307 y 1 015

espectadores promedio por espectáculo[185]. Aquí se encuentran aquellas obras producidas por escuelas y organizaciones civiles y también las importadas de la Ciudad de México. La cantidad de funciones programadas para ambos tipos de teatro es reducida, y por ese motivo hay que tomar con cautela la proposición de que los asistentes a los espectáculos de las escuelas y organizaciones particulares, y quienes asisten al teatro comercial de la Ciudad de México, forman parte de la misma población. Posteriormente, fuera de lo esperado para la distribución de estos datos, están un par de casos que rebasan el límite superior. Una obra que en promedio tuvo 1 178 y otra con 1 183. Sus nombres se mencionan en la figura 7.

Valores extremos

		nombre de la presentación	Valor
TAZA	Mayores	El tenorio cómico	1183.17
		Polo polo	1178.00
		El fantástico mundo de Barney	1015.00
		"Aladino" Colegio Partenón	820.00
		Representación teatral de la Acción Católica	779.00
	Menores	Bigamia	22.67
		Se visten niños Dios	26.00
		Solo para niñas y niños	26.25
		Teatro para sordos y oyentes también	32.60
		Los negros pájaros del adiós	48.70

Figura 7. Nombres de las obras de teatro que tomaron los valores extremos de la distribución, y valor promedio de asistentes por función que alcanzó cada una de ellas.

En la figura anterior se ve con claridad una gran diferencia entre unos y otros tipos de espectáculos. Los tres primeros espectáculos fueron montados en la Ciudad de México, los dos siguientes producto de organizaciones no gubernamentales, estos alcanzan un número de asistentes entre 779 y 1 178

[185] El observador cuidadoso notará dos picos en esta parte de la distribución, posiblemente esto identifique también a dos grupos diferentes, sin embargo es necesario aumentar la cantidad de datos para concluir si esta parte de la distribución representa a uno o a dos grupos diferentes.

personas. Los cinco de menor aforo fueron coproducidos por el Instituto de Cultura, dos de ellas son obras infantiles y las otras son dramas. Concluimos de lo arriba expuesto que no se comporta de la misma manera el público que asiste a los espectáculos coproducidos por el ICY, y aquellos otros de iniciativa privada[186]. Al parecer, el público que acude a un tipo de teatro, no se interesa por lo que los otros espectáculos pueden ofrecerle.

En continuidad con los datos anteriores, propongo ahora mirar los resultados a través de cinco categoría empíricas:

1. Obras del Programa Nacional de Teatro Escolar
2. Obras producidas por escuelas y otras organizaciones civiles
3. Obras comerciales del centro de la república
4. Obras infantiles
5. Obras de producción local del tipo regional yucateco
6. Obras de teatro formal de producción local

Las dos primeras categorías tienen, como antes se mencionó, un público cautivo o semi-cautivo. El público que asiste a estas funciones es, en el primer caso motivado por requisitos escolares, y en el segundo caso por efectos de cohesión y compromiso respecto del grupo que organiza los eventos. En ambos casos la asistencia tiene una relación indirecta con la preferencia. Esto no quiere decir que sea cual fuere la obra y el montaje, el público de cualquier manera asistiría, sólo quiere decir que la relación es indirecta. Las obras que se montan se adaptan pensando en el público que asistirá a las funciones, por ejemplo, la obra de *El Astrólogo Fingido* de Calderón de la Barca, no fue presentada con su carácter español, sino adaptada al lenguaje y circunstancia yucateca para hacerla más cercana al público de las escuelas secundarias del estado. Las obras que presenta la Universidad del Mayab son musicales fáciles de asimilar para su población juvenil.

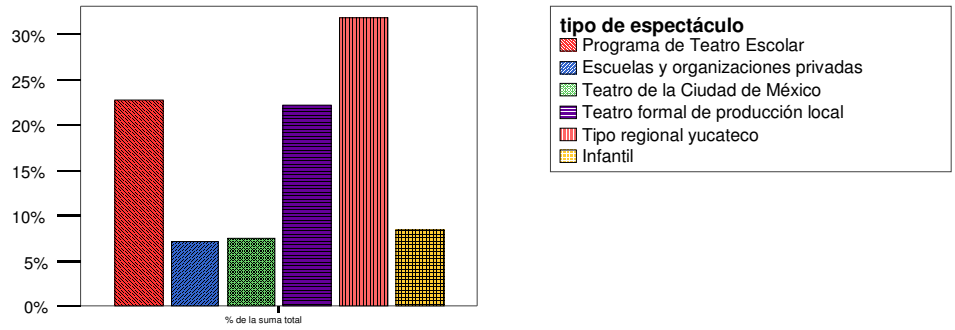
Las otras tres categorías, al ser la participación en ellas aparentemente libre de coacción alguna, nos hablan un poco mejor de las preferencias

[186] La preferencia del público por los trabajos que han dado en llamarse "teatro comercial" ha sido ya descrita en otros trabajos (Jiménez, 2000)

meridanas. Fueron 14 las obras comerciales montadas en la Ciudad de México[187] que se presentaron durante 2004. Sus elencos habían aparecido de alguna manera en televisión a nivel nacional, y el presenciarlas representa de alguna manera el estar en "sintonía" con el 'telemundo' nacional. El que sea un espectáculo que se presenta a nivel nacional probablemente implique cierta garantía de calidad que los otros tipos de teatro no tienen, o probablemente se base en importantes razones de socialización (por ejemplo, puedo usar mi experiencia en el teatro como motivo de conversación y lo más probable es que los demás sepan de lo que estoy hablando), incluso puede ser motivo de estatus. Pudiera también estar relacionado con alguna no explorada forma de identidad social pero, baste por ahora con señalar que es un fenómeno relevante que precisa ser estudiado.

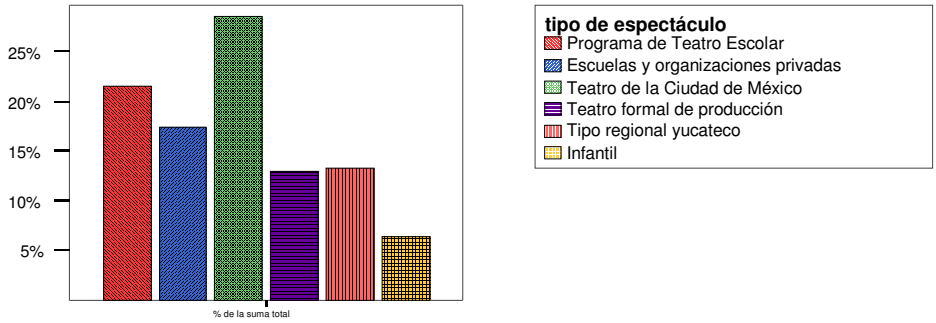
También está el teatro infantil, que es cualitativamente diferente a otras formas de teatro, y luego las categorías restantes, que son las de mayor interés para lo que aquí se propone. Se trata de producciones locales apoyadas de alguna manera por el Instituto de Cultura. Veamos, cuantitativamente lo que propuso el ICY y la presencia del público durante 2004.

Fig. 8. Porcentaje de funciones realizadas según modalidad de teatro



[187] Incluyendo *Trampa de Muerte* presentada en el teatro Mérida en Noviembre, mes que no está incluido en la base de datos que se está manejando.

Fig. 9. Porcentaje de asistencia según modalidad de teatro



Como se puede observar en las figuras arriba presentadas, mientras el ICY durante 2004 apoyó marcadamente los espectáculos de tipo regional (fig. 8), el público prefirió el teatro producido en la Ciudad de México (fig. 9). Por lo demás, se observa cierta concordancia para el Programa de Teatro Escolar (como es de esperarse para un público cautivo), y una importante presencia del público en las obras de teatro producidas por escuelas y otras organizaciones privadas.

A pesar del impulso que durante el periodo reportado dio el ICY al Teatro Regional Yucateco debido a la celebración de su supuesto centenario, en nuestros datos no se observa que el público que usa los espacios del Instituto tenga alguna preferencia por este tipo de teatro, por el contrario, dada la cantidad de funciones programadas, era de esperarse una mayor diferencia entre los porcentajes de las barras correspondientes al teatro formal y regional, diferencia que no se encontró[188]. Ante esta perspectiva uno puede pensar que tal preferencia no existe, o bien que la gente que prefiere el humor regional yucateco lo busca en otros espacios además de los del ICY.

Con el objetivo de conocer mejor al público que asiste a las funciones de teatro entre mayo y junio se aplicó una encuesta al finalizar diversas funciones de teatro, entre ellas *Los negros pájaros del adiós*, obra del dramaturgo mexicano Oscar Liera puesta en escena por Francisco Marín, y *La entenada del candidato*, obra de teatro regional escrita, dirigida e interpretada por Raúl Niño. La encuesta se dividía en dos partes, la primera con relación a tópicos de consumo cultural y

[188] Los porcentajes de asistencia son 13.0% para el teatro no regional, y 13.3% para el teatro regional yucateco.

la segunda sobre el tema de los valores. Los dos grupos no difieren de manera importante en cuanto al rango de edades de los asistentes y la proporción de sexos[189]. Los resultados más relevantes de la primera parte de ésta, que describen la frecuencia con la que el público asiste al teatro, el motivo por el cual asiste, y lo que busca en este tipo de espectáculos, se muestran a continuación.

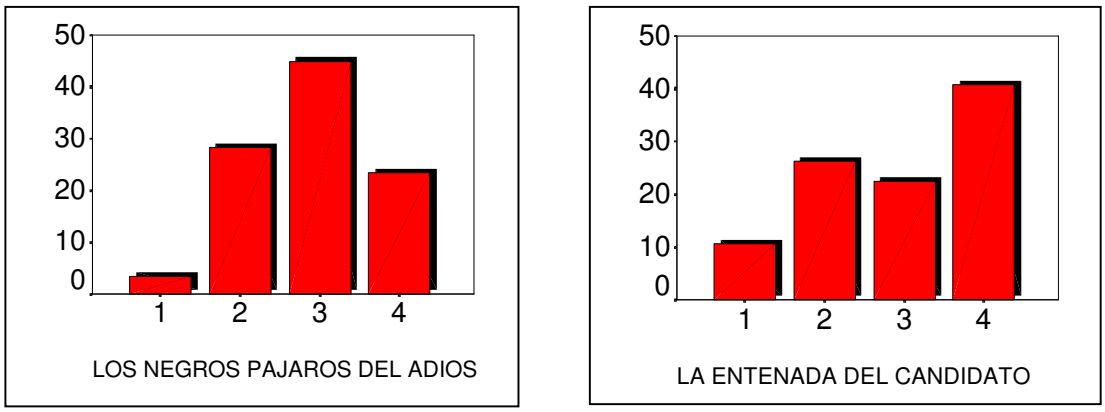


Figura 10. Porcentaje que representa la frecuencia con la que el público de dos espectáculos diferentes, dice asistir al teatro. 1= una vez por semana, 2= una o dos veces al mes, 3= dos o más veces al año, 4= una vez al año o menos.

La figura 10 representa la frecuencia con la cual el público encuestado dice asistir al teatro. Se pueden observar que la moda para la primera producción fue de dos o más veces al año, mientras que para la segunda fue una vez al año o menos. Esto nos habla de que el público del teatro formal es probablemente más asiduo que el público del teatro regional.

[189] La primera parte de los datos corresponden a 60 personas de entre 17 y 61 años, 45% mujeres y 55% hombres, encuestados al terminar la obra *Los negros pájaros del adiós* entre los días 5, 6 y 12 de junio de 2004 en el teatro José Peón Contreras, y 76 personas entre 16 y 69 años de edad, del cual 41% eran hombres y 58% mujeres, encuestados entre los días 22 y 23 de mayo del mismo año, posterior a las funciones de 19:00 y 21:00 horas en el teatro Daniel Ayala Pérez. No hubo mayor criterio para la selección de los encuestados que saber leer y escribir y querer cooperar con la investigación. Como puede observarse, las muestras no difieren de manera importante en cuando al rango de edades ni el porcentaje según sexo.

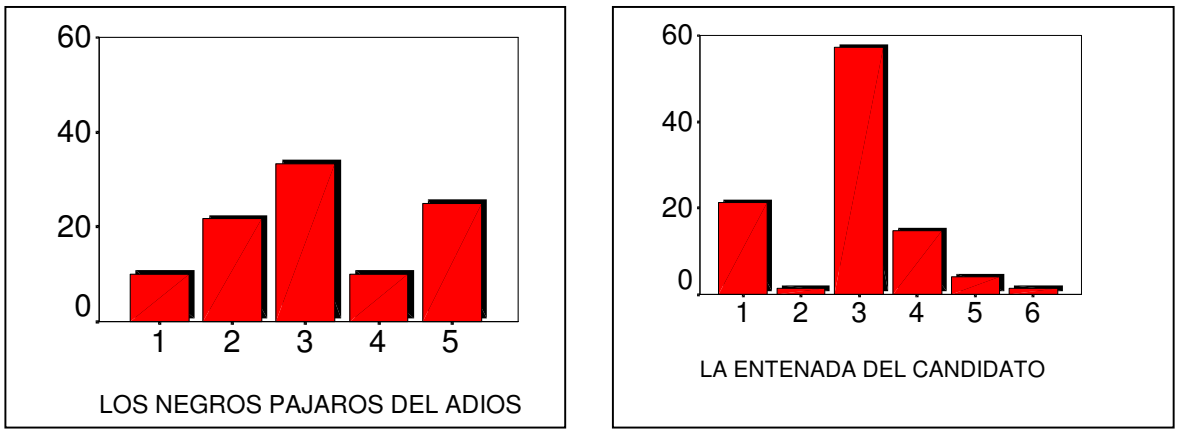


Figura 11. Porcentaje que representa el principal motivo por el cual se acude al teatro. 1= para pasar el rato, 2= para aprender, 3= para divertirme, 4= para acompañar a alguien, 5= para apreciar el arte, 6= por una tarea escolar.

La figura 11 ilustra el motivo por el cual la gente dice asistir al teatro. Aunque en ambas gráficas la moda es la misma, es decir, la respuesta más frecuente es que la gente va al teatro para divertirse, en la primera distribución se observa un porcentaje importante de personas que dicen ir al teatro para apreciar el arte o para aprender, motivos que están casi ausentes en la figura de la derecha, y en cambio, la segunda razón más importante es "para pasar el rato". Al parecer, el público que asistió a estas funciones de teatro regional yucateco está poco interesado en la experiencia estética y cognoscitiva que el teatro puede brindar. Esta cualidad es observable también en las respuestas que dio el público al siguiente reactivo de la encuesta que preguntaba si personalmente prefiere que el teatro le haga reír, le haga pensar o le haga sentir.

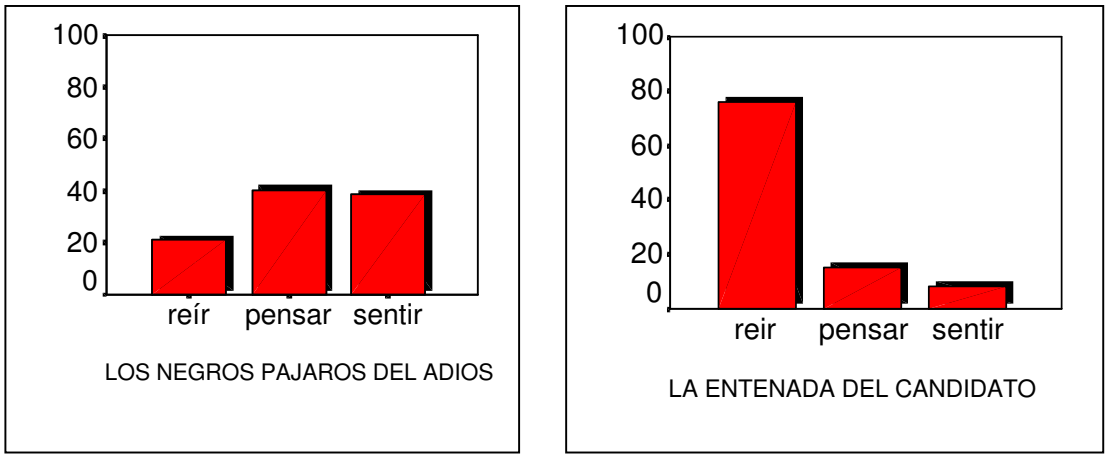


Figura 12. Muestran en porcentajes la preferencia del público respecto de lo que el teatro puede evocar en él. Las opciones son "que me haga reír", "que me haga pensar" o "que me haga sentir".

Se observa una clara tendencia en este público de teatro regional por la diversión y el placer de la risa, en contraposición con aquellos que asistieron a la obra de Oscar Liera, que pareciera ser un público más reflexivo. Sin embargo, estas respuestas bien hubieran podido estar sesgadas por la circunstancia, es decir, acababan de ver una obra que en un caso hizo pensar y sentir a su público, y que en el otro caso la hizo reír. Así que para observar si hay diferencias más profundas entre los asistentes a los dos tipos de funciones acudiremos a la segunda parte de la encuesta, que proponía al encuestado elegir entre una serie de opciones para calificar frases como la familia o pareja, la política o poder, el trabajo, la religión, el arte, los amigos, la caridad, la cultura, el dinero, la verdad, la diversión, la comodidad, el respeto, la justicia y la belleza. Las posibles opciones y los valores que les fueron asignados son los siguientes:

- Muy importante = 3
- Importante = 2
- Poco importante = 1
- Nada importante = 0

A continuación están las gráficas que muestran la ubicación de las medianas (en una línea negra más oscura) y la dispersión de los datos para las opciones más relevantes para lo que aquí se estudia[190].

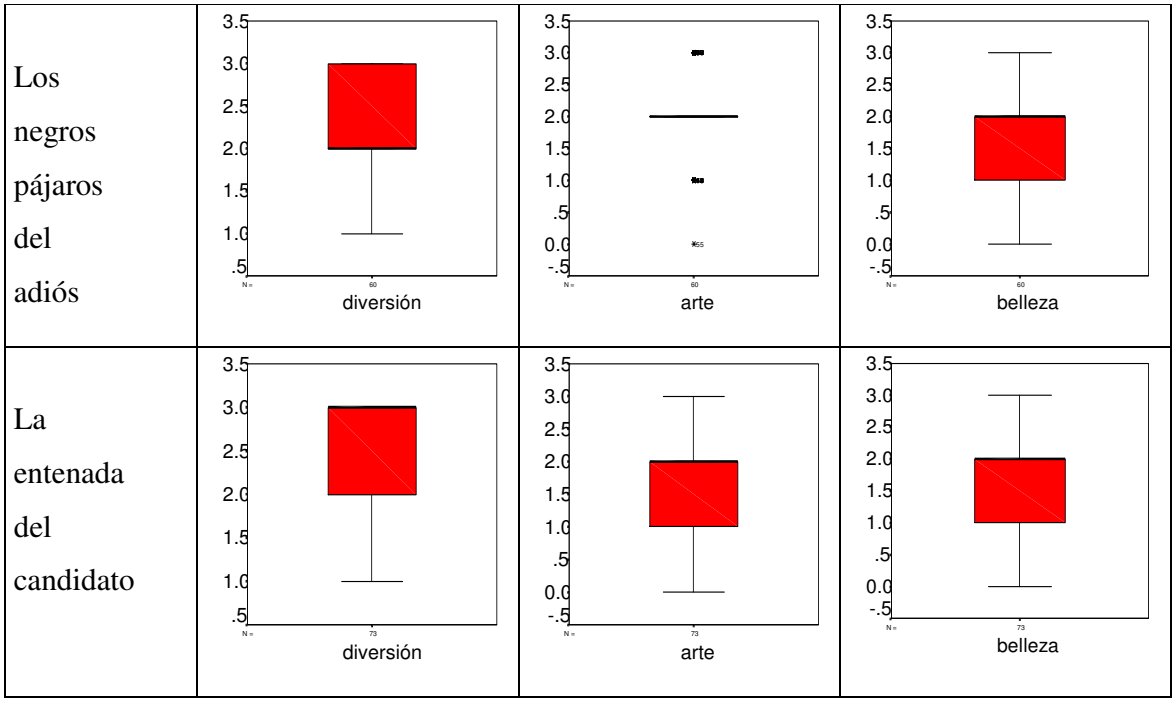


Figura 13. Muestran la dispersión de los datos en cuanto a la valoración que hicieron los dos grupos de encuestados respecto de qué tan importante para ellos es la diversión, el arte y la belleza. La línea oscura representa la mediana, la caja los cuartiles medios y las líneas los cuartiles extremos.

Comparando la valoración que se hizo en los dos grupos para "diversión" se observa una dispersión de datos semejante, es decir, hay diversas opiniones en cuanto a qué tan importante es la diversión para cada quién, que va desde muy importante hasta poco importante. La única diferencia en los grupos está en la mediana, es decir, mientras el grupo de la obra regional califica a la diversión con mayor frecuencia como "muy importante" (3), para el grupo que asistió a la obra formal es sólo "importante" (2). Esto ratifica las observaciones anteriores respecto de la importancia que otorga un tipo de público y el otro a la diversión.

[190] El instrumento consiguió coeficientes alpha de confiabilidad de .7204 en el caso de la obra formal y de .8066 en el caso de la obra regional.

Aún es más notable la diferencia en las valoraciones respecto del arte. Mientras en el público del teatro regional los puntajes varían entre "nada importante" (0) y "muy importante" (3), la opinión de los asistentes a teatro formal es uniforme, hay en este grupo una suerte de "claridad" con relación al papel que cumple el arte en su vida: es importante. Curioso es no encontrar esa misma claridad respecto de la belleza, probablemente porque el arte no necesariamente representa lo bello.

En el tercer cuadro la distribución en los dos grupos fue casi idéntica: hay una gran diversidad de opiniones respecto de qué tan importante es la belleza en la vida de cada quien, y en este caso prácticamente no hay diferencia en las medianas de los dos grupos. Lo notable es que en ambos casos, y en otros que no se presentan en esta investigación, la belleza fue el reactivo que menor puntaje alcanzó con relación a todos los demás.

Conclusiones

Las actividades que ocupan mayor espacio en los programas del ICY son fílmicas. Las funciones son bien aprovechadas, cuando se trata de cine infantil cuya entrada es libre. El cine de arte en el que hay que pagar la entrada, la respuesta del público es escasa. Resulta curioso que cuando se trata de actividades infantiles, las de cine son gratuitas pero las de teatro no. Las implicaciones que esto tiene pueden ser importantes, el Instituto está alentando a los padres para que socialicen a sus hijos como consumidores de cine y desalentándolos para formar público de teatro. Esto puede tener implicaciones a largo plazo en el ya escaso consumo de este último.

La tercera parte de las veces que la gente usa los grandes espacios del ICY no es para disfrutar eventos artísticos, pero cuando lo hace, las actividades a las que el público acudió con mayor frecuencia son conciertos. El Instituto apoya otorgando a este tipo de espectáculos su mejor escenario, sin embargo el número de actividades musicales que programa es menor que las de cine y teatro, que regularmente tienen menos público.

En 2004 se programaron una gran cantidad de actividades de teatro, obteniendo una respuesta del público que dependió del tipo de espectáculo presentado. Se observó en el análisis realizado que al menos acuden a los

recintos del ICY dos tipos de público diferente. Un grupo acude a los trabajos locales que en su mayoría son coproducidos por el Instituto de Cultura, y otro grupo acude masivamente a las producciones de carácter nacional y a los eventos realizados por escuelas y organizaciones particulares, a pesar de que el costo de estos eventos es notablemente mayor al propuesto por el ICY. El aforo en este caso no parece estar relacionado con el costo de la entrada.

La respuesta masiva a las producciones nacionales de los artistas de moda, nos habla del fuerte impacto que tiene la televisión en la programación de la vida de las personas (lo que algunos autores como McCombs y Shaw han dado en llamar "agenda setting"). El conocer a este tipo de público es todavía tarea pendiente. Lo que está claro es que hay que pensar en diferentes estrategias culturales dado que son diferentes tipos de público.

La excelente respuesta a las obras preparadas por escuelas y organizaciones particulares independientemente de la posible coerción ejercida al respecto, es un trabajo alentador en cuanto a la formación de consumidores de teatro, faltaría solamente hacer un análisis de contenidos para ver el tipo de discurso que se está reproduciendo en estos montajes.

Hay una franca mala respuesta del público a las producciones locales, tanto a aquellas de carácter regional como formal, no obstante existen diferencias en las características del público que asiste a cada uno de los dos espectáculos. El público encuestado que asistió a la obra *Los negros pájaros del adiós* (obra de carácter formal) parece ser un público más consistente como consumidor de teatro, que busca no sólo el entretenimiento sino la experiencia estética y cognoscitiva que el teatro le ofrece, y que tiene una suerte de claridad conceptual respecto de la importancia del arte. El público que asistió a la obra *La entenada del candidato* (de carácter regional) es un público menos consistente en cuanto a hábitos de consumo de teatro, que busca la diversión por encima de otras experiencias, y cuya opinión con respecto a temas como el arte puede ser muy diversa.

En general, podemos decir que en esta investigación se expresa aquella preocupante situación descrita en el párrafo introductorio respecto de los efectos de los medios de comunicación masivos sobre el consumo de productos culturales, en lo particular el teatro. La batalla es difícil, y es tarea del Instituto

de Cultura del Gobierno de Estado de Yucatán el dirigir sus acciones hacia la formación de públicos. El Programa Nacional de Teatro Escolar va encaminado a ello, pero no es suficiente, sería más efectiva, como lo concluye la Encuesta Nacional de Prácticas y Consumo Culturales, una acción que involucre a las familias, para que como grupo disfruten de los bienes culturales que su ciudad les ofrece.

Bibliografía

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (2004) *Encuesta Nacional de Prácticas y Consumo Cultural*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

García Canclini, Néstor (1998) *Cultura y comunicación en la Ciudad de México*, México: Universidad Autónoma Metropolitana/Grijalbo.

Jiménez López, Lucina (2000) *Teatro y públicos. El lado oscuro de la sala,* México: Escenología.

Montiel, Edgar (2002) "El mercado de la producción simbólica. Indicadores económicos de la cultural" en *Indicadores Culturales. Su contribución al estudio de la economía y la cultura.* México: UNESCO y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Piccini, Mabel; Rosas Mantecón, Ana; Schmilchuk, Graciela (2000) *Recepción artística y consumo cultural,* México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Rosas Mantecón, Ana (2002) "Los estudios sobre consumo cultural en México", en Daniel Mato (coord.) *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*. Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

Anexo V

¿Basta con que exista talento para que sobreviva el teatro regional? Un análisis de la actividad artística en el teatro "Héctor Herrera"[191]

Carmen Castillo Rocha
Heyder Castillo Sabido

Las ideas y las personas se perpetúan cuando son convertidas en objetos materiales. De ahí que los monumentos y los documentos se construyan para perpetuar la memoria y la esencia de los grupos humanos. Así fue pensado el teatro "Héctor Herrera", como un lugar que no únicamente sirviera para preservar la memoria de este tan querido artista, sino para mantener con vida la tradición en la comunicación escénica del pueblo yucateco.

Hoy día, los habitantes de Mérida saben que si quiere ver teatro regional pueden encontrar función en dicho teatro casi cualquier fin de semana, donde desde hace más de un año, presenta su espectáculo la compañía que dirige Ricardo Adrián Lizama.

El teatro de Ricardo es escrito, producido, dirigido e interpretado por la misma persona, y a su alrededor un equipo de gente que comparte no sólo el escenario, y todas las vivencias que ello implica.[192] Es un teatro que en gran medida corresponde a las características de su creador, un hombre joven, crítico y subversivo, capaz de cuestionar a la sociedad en la que vive y convertir sus escenas dramáticas de la vida en carcajadas.

---

[191] Ponencia presentada en el XI Encuentro Internacional de Investigación Teatral.

[192] Si bien otros los productores de teatro regional trabajan de esta manera, esto no es una generalidad, "Cholo", por ejemplo, contrata personas para dirigir su trabajo aún cuando él escribe muchas de sus obras, pero el director Pepe Palma también es hombre orquesta. Como referente histórico Abreu Gómez (1954) escribía que muchos de los autores de las obras del teatro regional eran improvisados, les faltaba técnica, pero les sobraba observación e intuición. No sabían escribir por lo que acudían a él para corregir los textos de algunas de esas obras. Sin embargo, el teatro regional también ha contando con excelentes escritores, tales como Fernando Mediz Bolio (para mayor información ver Muñoz, 1987).

Ricardo dice estar en el teatro desde que vivía en el vientre de su madre, pero profesionalmente lo ha hecho desde los 16 años. El primer papel que interpretó como parte del elenco de "Cholo" el maestro Héctor Herrera[193] fue un personaje femenino. De "Cholo" y de su madre, Madeleine Lizama aprendió lo que significa hacer teatro regional. Entre otras cosas, a crear para sí mismo el personaje típico yucateco con el cual la gente lo identifica, "Melo Collí".[194]

Hace poco más de un año que la compañía de Ricardo se ha presentado en el citado teatro con las obras *Mirada de Puñal* (parodia de la telenovela de moda titulada *Mirada de mujer*), *Melo Hallowin* (en alusión a las festividades sajonas), *Chicago y Chiwismo* (parodia del musical "Chicago") *y Cada quién su iva* (parodia de la obra *Cada quien su vida* que se encontraba concurrentemente en cartelera).

En enero del presente año tuvimos oportunidad de compartir con el grupo el montaje de la obra *¡Niunka... Melo deje*s!. Fue un montaje rápido, a la usanza del teatro regional yucateco.[195] Con los guiones en la mano, tres días antes de estrenarse la función, los cinco actores del reparto comenzaron su trabajo. Aún no estaba definido el vestuario, el escenario se fue sacando en ese momento de las bodegas del teatro según las propuestas de Ricardo, quien sobre la marcha daba las instrucciones respecto de la secuencia de la obra, la iluminación, el sonido, y continuaba trabajando el guión.

Ahí estaban Gabriela Madera, licenciada en educación especial que dedica gran parte de su tiempo a la atención de niños discapacitados; Ileana Ramirez, educadora de vocación y ocupación; Francisco Sobero "Tanicho" cantante y actor; Madeleine Lizama "Candita" primera actriz de teatro regional, quien trabaja de lunes a sábado, de 8:00 a 20:00 horas, atendiendo su negocio de lavandería.

---

[193] El maestro Héctor Herrera o "Cholo" es nieto de aquel cuyo nombre quedó marcado en el teatro. Al igual que su padre, es no sólo un actor, es toda una escuela. A su trabajo se debe la formación de una gran cantidad de actores de teatro regional.

[194] La creación y caracterización de personajes con los cuales el público identifica a los actores es una de las tradiciones del teatro regional en Yucatán. Este ejercicio está documentado desde principios del siglo XX, cuando Pepe Talavera caracteriza al *huinic* (Cervera Andrade, 1947:41) El maestro Herrera se ha encargado de transmitir a quienes han aprendido con él la importancia de la creación de estos personajes para permanecer en la conciencia de su público.

[195] Así se ha trabajado en teatro regional de tiempo atrás. Mario Herrera en entrevista con Fernando Muñoz comentaba que mientras en la Ciudad de México se monta una obra en dos meses, aquí se hace en cuatro o cinco días (Muñoz, Rodríguez y Villarreal, 1980)

A Gaby y a Ileana les gusta hacer teatro, pero el ser actriz de reparto no alcanza a llenar su vida, ni económica ni afectivamente. El teatro representa más un gusto que un sustento. Madeleine también ocupa la mayor parte de su tiempo en su propio negocio, pero el teatro para ella es algo natural, como estar viva, y eso se nota cuando sube al escenario.

Son pocos los actores, como "Tanicho", que puede decirse que vivan de su talento, pero Ricardo, además de vivir el teatro, también vive para el teatro. En él está su pensamiento, su tiempo, sus energías, su porvenir.

Aquel 28 de enero, durante el ensayo, Ricardo trabajaba en la confección de los tocados que habrían de llevar las bailarinas cubanas, Madeleine llevó algunas muestras de vestuario, "Tanicho" y Ricardo comenzaron a memorizar las canciones que tendrían que interpretar. Al tiempo que la pareja de músicos en teclado y batería, se daba sintonía con los cantantes.

En día posterior la mamá de Gaby estaría sentada frente a su máquina de coser costurando a toda prisa los vistosos vestidos en tonos rosado y amarillo que llevarían las tres bailarinas dos días después.

La secuencia del espectáculo a montar era: un show musical tipo cubano, el monólogo de un anciano que manifiesta su inconformidad con los espectáculos de ese tipo, una canción interpretada por este abuelito que parodia una melodía de moda, una escena cómica que alude al escándalo ampliamente comentado en México relacionado con una afamada actriz cubana, que le es infiel a su esposo alegando falta de satisfacción sexual. Luego sigue una canción, también de moda, que alude al tema de la suegra y el intermedio.

El segundo acto empieza con dos melodías cubanas interpretadas por "Tanicho" y una escena cómica que se continúa de aquella presentada en la primera parte. El espectáculo termina con un show "sólo para huiras" en el que los personajes masculinos bailan un par de pasitos seductores. Los actores se despiden con otro momento musical cubano.

El análisis del material que Ricardo expresa en esa pequeña muestra de contacto intercultural rebasa las posibilidades de extensión de este trabajo, pero baste por el momento señalar que en escena se confrontan personalidades cubanas, yucatecas y del centro de México en un juego que permite asomarse a conflictos como la infidelidad, la virilidad, los roles masculino y femenino, la

discapacidad, las rupturas generacionales e interesantes nociones e imágenes de los cuerpos femenino y masculino.[196]

Pero regresemos al montaje de la obra. Tres horas de ensayo un miércoles y otras tantas en jueves y viernes no fueron suficientes para que la obra quedara montada. Se trabajaron algunos de los números musicales y un *sketch* de la primera parte. Apenas comenzaba a bosquejarse la segunda parte. El sábado por la mañana Ricardo citó a ensayo general a unas cuantas horas del estreno y luego, momentos más tarde, ¡Sorpresa! El resultado se hizo visible en las risas, los aplausos y las sonrisas en los rostros del público que salía de la sala.

Esta magia que convierte un montaje apresurado en una comedia es propia del teatro regional yucateco. Mientras que algunos actores trabajan meses para montar espectáculos que duran un par de funciones, estos actores regionales montan en tres o cuatro días lo que durará una temporada entera. En este contexto la importancia que tiene la constancia, entrenamiento, el trabajo de dirección y hasta el guión de la obra, pierden peso en el resultado final, y la balanza se inclina hacia las capacidades individuales.[197]

La gracia y talento de los actores, particularmente de Madeleine y Ricardo Adrián Lizama, hacen que se pierda el hilo de la puntada que separa al guión de la improvisación, a la actuación de la sonrisa espontánea de los actores, al trabajo del juego. El texto firme se transforma en el placer de jugar con el lenguaje. Esto hace que público y actores se conviertan en una totalidad aparentemente armónica, que va de la sonrisa a la carcajada.

Pero ese movimiento en escena, esa cualidad que hace que el público no pueda distinguir lo que fue ensayado y aparece en el libreto, de aquello que resulta del juego espontáneo entre los actores en escena, no le está dado a cualquier persona. Ni siquiera resulta natural en cualquier actor. Es una cualidad muy peculiar de los actores regionales, un don, es talento. El maestro Tomás Cevallos[198] comentaba que un actor de teatro regional tiene que ser carismático, gracioso y profundamente entrañable, tanto en su vida personal, como en la escena.

---

[196] El tema del teatro y sus significados es desarrollado en otro texto.
[197] Esto representa un esfuerzo importante para quienes tienen que memorizar el diálogo completo de la obra en tan sólo uno o dos días.
[198] Palabras en homenaje a Héctor Herrera “Cholo”, 12 de enero de 2004.

Estos actores de teatro regional, más que actuar, viven las escenas, y las viven no en un tiempo inmemorial y en un lugar indefinido, sino en un presente que los hace ser conscientes del público con el que comparten el momento y establecer una comunicación sin mediaciones. Entonces escuchamos a Ricardo preguntarles a quienes entran en la sala "Y ustedes ¿Por qué llegan tarde?" o "¿Por quién van a votar?" Y frecuentemente alguna persona del público le contesta.

En entrevista con "Pepe" Palma, escritor, productor, director y actor también de teatro regional, explicaba que los guiones son la base de los montajes, pero el resultado en escena va mucho más allá de ellos. De tal manera que el producto que resulta en cada función es diferente. Entonces, la capacidad del actor para manejar esta plasticidad resulta indispensable. Su falta de talento puede hacerlo quedar momentáneamente fuera de la escena.

Pero ese contexto que circunscribe la comunicación en escena no al ámbito congelado de las obras clásicas, sino al campo vivo y mutable de la vivencia que une al elenco y al público, está también presente de alguna manera, en el guión. Como se escribe para ser montado inmediatamente, hace alusión al contexto político y social que los actores y el público comparten por vivir en una misma ciudad a un mismo tiempo. Se ventilan de alguna manera los conflictos que les son comunes, el presente sirve entonces como motivo de reflexión: ¿Dónde estamos? ¿Qué hacemos? ¿ A dónde vamos?

Y dado este continuo en la comunicación y en las vivencias compartidas, las máscaras resultan un tanto fuera de lugar, y nuestros actores-directores-productores-escritores unipersonales se presentan ante su público con poco maquillaje, bajo el riesgo de poner a crítica no sólo su trabajo sino su persona.

Ricardo Adrián Lizama tiene 28 años. Es egresado del Centro de Educación Artística (CEDART). Trabaja profesionalmente como productor desde la edad de 22. Es sensible, como es propio de un artista, es gentil en su trato y él se describe como huraño. Su lenguaje es tan florido como natural, y esto se refleja en sus producciones.

Una de las críticas que ha recibido su trabajo es el excesivo uso de palabras altisonantes que para algunas personas es vulgar y ofensivo. No obstante, en una encuesta piloto en la que colaboraron 80 personas de su

público, durante el intermedio,[199] la mayoría lo calificó como un lenguaje popular (51%), que usa el recurso del doble sentido (63%). En pocas ocasiones se le calificó como vulgar (9%) u ofensivo (3%). El público, entonces, coincide con la propuesta de Ricardo, respecto de que su lenguaje se acerca al uso común. El teatro de Ricardo es culturalmente cercano a su público, esto nos habla de la posibilidad de Ricardo de comunicarse con su gente.

Y en esta cercanía entre teatro y público hay otro fenómeno importante a destacar: los aplausos que reciben los actores al entrar escena. Estos aplausos que interrumpen la trama, son una manifestación del cariño que el público siente por sus actores, y es un gesto poco común en otros géneros escénicos.

Ricardo comenta respecto de su trabajo que busca indirectamente hacer reflexionar a su público, sin embargo, el público dice ir al teatro a divertirse (80% de los encuestados), en ningún caso se señaló haber ido al teatro a aprender o pensar.

Resumiendo esta sencilla narrativa que lejos de descubrir, describe, cabe destacar que el fenómeno del teatro regional en el caso aquí presentado tiene como elementos centrales

- la cercanía cultural entre la obra y su audiencia,
- la relación afectiva que existe entre el público y sus actores,
- la importancia del talento en estos últimos y
- la necesidad de diversión del primero
- la coincidencia y la reflexión sobre un punto histórico particular, es decir, un tiempo presente y un espacio vivencial

Pero hay un elemento que falta justamente en este punto de coincidencia. El aspecto material.

El teatro "Héctor Herrera", fue inaugurado el 2 de mayo de 1970. Se encuentra ubicado en la calle 64 a dos cuadras de la plaza central de Mérida. Tiene a su lado algunos comercios y enfrente la hemeroteca del estado y el Centro

[199] Esta nota es relevante porque al final de su espectáculo Ricardo justifica ante su público el uso de ese lenguaje diciendo que así habla él porque así se habla en la realidad, y el teatro es un reflejo de la realidad. También argumenta que a diferencia de otras personas, él no usa las groserías para ofender sino con el propósito de divertirnos.

de Apoyo para la Investigación Histórica. También esta rodeado por casas funerarias.

La marquesina está bordeada con focos y dice "hoy función". Entrando al lado izquierdo está la taquilla que vende a $80 el lugar numerado y $40 el general, al lado opuesto se venden palomitas de maíz. Si usted quiere ver el trabajo de Ricardo, después de comprar su boleto y sus palomitas, se encontrará con la antesala, donde podrá esperar el inicio de la función sentado en los laterales del pasillo marcados por largas bancas rojas. Si lo prefiere, podrá ocupar un lugar en la cafetería y sentarse en una de las sillas de metal que anuncian una marca de bebidas.

También puede tomar un pequeño tour por las placas conmemorativas de las obras más taquilleras que se exponen en biombos de madera, en su mayoría presentadas por la compañía de "Cholo". Después habrá que mirar el busto color bronce de Mario Herrera, la placa conmemorativa de la inauguración, y las pinturas que retratan a personalidades del teatro regional.

Pero no le recomiendo que detenga su mirada más allá de ello, pues el yeso que se cae de las paredes, el mural que se cae a pedazos, el techo que va del guano a la lámina de metal, o los saltos arquitectónicos y estéticos que marcan los distintos tiempos en los que ha sido usado ese espacio, le podían contagiar una sensación de descuido, abandono o agonía.

El auditorio tampoco es muy halagador. Algunas de las butacas de madera están vencidas, la textura de las paredes y los baños necesitan un buen retoque, los plafones del techo se encuentran rotos y deteriorados, y la falta de aire acondicionado hace pensar en lo penoso que podría resultar una función matutina, pues aunque el teatro cuenta con ventiladores hay poca circulación de aire.

Un lugar es histórico, señala Augé, por que se define por una estabilidad mínima que hace posible que quien vive en él puede reconocer señales. Es un lugar que han construido los antepasados y que expresa permanencia o al menos duración (1993: 65). El teatro "Héctor Herrera" es, en este sentido, un lugar histórico que atiende a una necesidad de permanencia. Su creación nos habla del deseo de algunas personas de preservar no sólo a un personaje, sino a una

manifestación cultural igualmente relevante, pero su actual estado de descuido también tiene un significado.

"La gente vive más cerca de las rocas que de los hombres mismos" señala Maurice Halbwachs (1990: 15) comentando sobre la importancia que le damos las personas al aspecto material de las ciudades. Y es que no sólo es la memoria lo que está en juego en un espacio físico, sino la identidad.

Los cambios urbanos necesariamente afectan los hábitos y conductas de los grupos, por ello hay lugares que se preservan por encima de lo moderno debido al significado que tienen para la comunidad que acunan. Son depositarios de la memoria colectiva. Si bien estos lugares pueden seguir siendo los mismos, el significado que tienen para sus habitantes se va modificando a través del tiempo. La memoria no es la preservación inmóvil del pasado, es un ejercicio conceptual entre pasado y presente que articula aspectos modernos y tradicionales para hacer una propuesta que siga teniendo un significado poderoso para quienes la viven.

A pesar de su mal estado, este teatro sigue siendo un elemento poderoso en la memoria y la identidad de los yucatecos. Muchos meridanos no necesitan abrir un periódico para buscar una cartelera y dirigirse al teatro. Quien ha visitado Yucatán y ha visto teatro regional, también regresa. En la memoria colectiva está el haber vivido el teatro lleno y el haber tenido que esperar semanas para conseguir un buen lugar. Hoy el público no ocupa la mitad de sus butacas. Pero este fenómeno no obedece a una situación local sino internacional, como ha sido descrito en otros trabajos.[200]

La falta de audiencia tampoco es una situación novedosa en la historia del teatro yucateco. La concurrencia del público ha oscilado mucho a través del tiempo. Muchas veces se ha profetizado el ocaso del teatro regional sin que esto haya sucedido, justificando su decadencia por su carácter de "populachero" y "obsceno",[201] reproche que se repite hoy para algunos trabajos que se hacen en el ámbito.

---

[200] El abandono de las salas de teatro o "síndrome de la sala vacía" es un fenómeno mundial. Parte de ello queda expuesto en el trabajo de Lucina Jiménez López (2000), entre otros.

[201] Como muestra está lo escrito por Leopoldo Peniche Vallado en la *Enciclopedia Yucatanense,* y antes de él Ermilo Abreu Gómez en 1959.

Cuando uno asiste por primera vez a un espacio tan deteriorado como dicho teatro, lo primero que viene a la mente es si el espectáculo a presenciar será de esa misma calidad y si un actor de primera línea estaría dispuesto a presentar ahí su espectáculo. Se podría argumenta que un aspecto no debía estar relacionado con el otro y que la poca cantidad de público debe estar relacionada con alguna otra cuestión. Sin embargo, conviene recordar aquí la caída que sufrieron los cines en los 80 a la llegada de las videocaseteras, pero que estaba asociada también a las malas condiciones tanto de los inmuebles como de los servicios. No obstante, cuando se remodelan los cines y se construyen las multisalas una década después, el público regresó a las salas.[202]

A pesar de la situación que viven las artes escénicas en el siglo XXI, el teatro regional yucateco está vivo. Perdura gracias a que existen este tipo de personas tan peculiares que poseen esas cualidades que el público les aplaude. No sólo tiene que ver con el talento, sino justamente con su cercanía a lo popular (que se le critica), su carácter lúdico, su condición creativa, la relación afectiva que el público establece con sus actores. Es esto lo que permitirá la continuidad de esta amalgamada joya de identidad yucateca.

También es importante destacar la tradición misma, la existencia de una "escuela" que no tiene un especio físico sino vivencial, y hoy es obra del maestro Héctor Herrera "Cholo". Pero el teatro también se reproduce también gracias a que existe este edificio carcomido de la calle 64 dedicado a preservar la memoria, tanto en sus piedras como en sus acciones. El teatro "Héctor Herrera" es un lugar histórico.

La consideración que deja en la mesa esta ponencia es si, a la manera de otros edificios históricos, el teatro "Héctor Herrera" debiera ser considerado patrimonio cultural de los yucatecos y recibir la restauración y administración que merece en consecuencia.

[202] Así lo señala Néstor García Canclini en su artículo "Políticas culturales desde la perspectiva del consumidor y la ciudadanía"

Bibliografía

Abreu Gómez, Ermilo (1954) "La del alba sería" en Fernando Muñoz (1987) *El Teatro Regional de Yucatán*, México: Gaceta.

Augé Marc (1993). *Los "no lugares" espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad,* Barcelona: Gedisa.

Cervera Andrade, Alejandro (1947) *El teatro regional yucateco,* Mérida, Yucatán: Imprenta Guerra.

García Canclini, Néstor "Políticas culturales desde la perspectiva del consumidor y la ciudadanía" en Rosa Martha Jasso (coord.) *Cultura y Desarrollo* México: Instituto de la Cultura de la Ciudad de México.

Halbwachs, Maurice (1990). "Espacio y memoria colectiva", en *Estudios sobre las culturas contemporáneas,* Vol. III, Núm. 8-9, Colima: Universidad de Colima, pp. 11-40.

Jiménez López, Lucina (2000) *Teatro & públicos. El lado oscuro de la sala* México: Escenología.

Muñoz, Fernando; Jazmín Rodríguez y Norma Villarreal (1980) "Las tandas del teatro regional de Yucatán", en Fernando Muñoz, (1987) *El Teatro Regional de Yucatán*, México: Gaceta.

Muñoz, Fernando (1987) *El Teatro Regional de Yucatán*, México: Gaceta.

Peniche Vallado, Leopoldo (1977) "Historia del teatro y de la literatura", en: *Enciclopedia Yucatanense* Tomo XII.

EL TEATRO REGIONAL EN TIERRAS MAYAS
ZUSAMMENFASSUNG

Die Arbeit mit dem Titel “El Teatro Regional en Tierras Mayas (Das Regionale Theater im Mayagebiet)” bietet eine Beschreibung des yukatekischen Theaters mit ethnischen Komponenten. Was als „regionales Theater“ bezeichnet wird, bezieht sich auf eine Produktion von Yukateken für Yukateken, weshalb es einen Dialog präsentiert, welcher die Einheimischen in fundamentaler Weise betrifft und die der Gesellschaft eigenen Dilemmas beinhaltet, unter welchen sich die Interkulturaliät befindet.

Die wenigen Arbeiten, unter diesen z.B. Cassel und Muñoz, die das Thema des Theaters in Yukatan behandelt haben, identifizieren den Ursprung des yukatekischen Regional-Theaters im sogenannten “Maya-Theater”. Diese Argumentation stützt sich auf einige von Landa und Sánchez de Aguilar geschriebene Abschnitte, doch sie bedenkt nicht, dass das was diese Autoren beschreiben nicht auf vorspanischen Aktivitäten fusst, sondern eine Unterhaltung darstellt, die aus dem interkulturellen Kontakt erwachsen ist, also schwerlich als „Maya-Theater“ bezeichnet werden kann.

Einen andere Annährung stammt von René Acuña und bezieht sich auf mayasprachliche Vokabeln und die Interpretation dieser in den verschiedenen Versionen des *Calepino de Motul*. Die Arbeit von Acuña ist detalliert und erlaubt es, verschiedene soziale Praktiken mit szenischen Elementen zu kombinieren. Doch die Arbeit von Acuña ist eine Interpretation der Denkweisen eines katholischen Priesters, welcher nicht wählen konnte zwischen der Verurteilung ritueller Praktiken als Ketzertum und dem alleinigen Erblauben der szenischen Darstellung dieser Praktiken.

Ebenso wurde versucht, das „Maya-Theater“ in bezug auf post-spanische Dokumente zu behandeln, wie z.B. die *Cantares de Dzitbalché* oder das *Rabinal Achi*. Dadurch wird vorausgesetzt, dass die vormaligen Opferzeremonien, wie im Falle des *Rabinal Achí*, durch den interkulturellen Kontakt in Spektakel für Ausländer transformiert worden seien. Diese Transformation als Ergebnis des

interkulturellen Kontaktes hat nicht an Gültigkeit verloren, wie das für das yukatekische Tourismusministerium erstellte Werk *Siete momentos en la vida de los mayas* zeigt, welches versucht, den Ausländern durch szenische Darstellungen von Ritualen zu zeigen, „wer die Mayas sind".

Ich bin der Auffassung, dass es zu wenig Hinweise dafür gibt, dass es ein "vorspanisches Maya Theater" gegeben hätte. Das mesoamerikanische Leben war durch eine tiefe Religiosität geprägt und es ist schwer vorzustellen, dass man eine Theater-Darstellung besucht hätte, nicht etwa um mit einem überirdischen Wesen in Kontakt zu treten, sondern um sich der Unterhaltung und Freizeit zu widmen.

Das Theater stellte, wie in dieser Arbeit dargelegt wird, nicht eine Essenz der vorspanischen Mayakultur dar, sondern muss als ein von der dominanten Kultur aufgesetztes Moment zum kulturellen Eingriff gewertet werden. Dies trifft auf das missionierende Theater der frühen Kolonialzeit zu, war aber auch Ausgangspunkt für die Ausformung diverser kultureller Programme im XX Jahrhundert, deren Erbe die ‚Dirección General de Culturas Populares e Indígenas' Anfang des XXI Jahrhundert wurde. Dieses Organ organisiert regelmässig Theatertreffen zwischen indigenen Comunen, wenn auch jetzt nicht mehr zur Intervention, sondern angeblich zur "Unterstützung" der subalternen Kulturen.

Jennifer Cassel beschreibt wie diese Aktivität von der Fluktuation der Finanzen abhängen, wenn also finanzielle Unterstützung aufgebracht werden kann, stellt man Theaterstücke der Mayabevölkerung Yukatans zusammen, wenn die finanziellen Mittel fehlen, sind die szenischen Aktivitäten praktisch inexistent. Das Theater ist insofern ebensowenig ein kulturelles Charakteristikum der kontemporären Mayas, es existiert nur dann, wenn finanzielle Unterstützungen seitens der Regierung vorhanden sind. Entgegen dessen werden beispielsweise die Patronalsfeiern in den Dörfern zyklisch organisiert, sie hängen nicht von der öffentlichen Administration ab, sondern entstammen direkt der Organisation der indigenen Dörfer. Diese Feiern sind Teil des kulturellen Erbes der Mayas, das Theater nicht, obwohl die dominante Dialektik weiterhin vorschlägt, dass das ästethische Konzept der indigenen Völker notwendigerweise nach westlichen Vorbildern gerichtet sein müsse, sich stützend also auf Theater, Poesie,

Ikonografie, etc., nicht aber auf die Patronalsfeiern. Es ist hierbei wichtig zu erwähnen, dass die Organisatoren nie die Kategorie “Mayatheater” nutzen, sondern es vielmehr als “Theater in Mayasprache” bezeichnen, die oben erwähnten Unterschiede einbeziehend.

Obwohl einige yukatekische Geschichtwissenschaftler versucht haben, den Ursprung der szenischen Aktivitäten in vorspanischer Zeit zu suchen, zeigt sich, dass die rezenteren historischen Berichte die kulturelle Aktivität der kontemporären Mayas völlig auslassen. Die Geschichte der indigenen Völker wird weiterhin als subalterne Geschichte angesehen, wie dies u.a. in den Beschreibungen der Dramaturgen Alberto Cervera und Leopoldo Peniche in der Enciclopedia Yucatanense ersichtlich ist. Im Unterschied dazu zeigt sich die Präsenz des yukatekischen regionalen Theaters als regionale szenische Aktivität, welche sich trotz der schweren Zeiten weiterhin erhalten konnte und kann, obwohl das Kino das ehemalige Theaterpublikum erobert hat.

Dieses regionale yukatekische Theater ist Erbe des ‘teatro de revista’ welches in Mexiko Anfang des XX Jahrhunderts nach der Revolution präsentiert wurde. Die mexikanische Revolution war mit Änderungen der szenischen Aktivität verbunden, welche in Mexiko-Stadt eine Verringerung der Wichtigkeit von ausländischen Modellen bedeuteten, um so Darstellungen populärer Charaktere zu schaffen. In Yukatan waren diese neuen Charaktere jene, die in der Halbinsel ‘Mestizen’ genannt werden: Männer mit weisser Kleidung und Frauen im typischen Huipil wurden vom regionalen yukatekischen Theater genommen, um im Dialog die soziale Realtität darzustellen. Diese soziale Realität war und ist eine multikulturelle Realität. In diesem Sinne haben die Produzenten, unter welchen die Familie Herrera besonders hervortritt, Chakatere jener Kulturgruppen aufgenommen, die täglich mit den Yukateken zusammenleben, wie beispielsweise Chinesen oder Libanesen.

Die regionalen Spektakel sind bestimmt durch ein den Kunstschulen unterschiedliches Modell. Es wird weder versucht, eine Perfektion in der Ästethik der Bilder noch des Inhalts zu erreichen. Die Schauspieler müssen nicht über Monate üben, da der wichtigste Teil der Spiele aus der Improvisation entsteht. Das regionale yukatekische Theater versteht das Publikum nicht als “vierte Wand, wie dies das traditionelle Theater tut, sondern ermöglicht im Gegenteil den

Dialog zwischen dem Publikum und dem Spektakel, durch welchen die Schauspieler sich mit dem Publikum zur Erstellung der Szene vereinen.

Im Unterschied zum formalen Theater werden die Charaktere nicht nach Stereotypen und Idealisierungen geformt, sondern entwickeln sich aus Personen, mit denen die Akteure nahen Kontakt hatten. Die Schaffer des regionalen Theaters nehmen Elemente des täglichen Lebens auf, um sie in Szene zu setzten, schreiben Stücke nach ihren eigenen Lebenserfahrungen bzw. nach dem, was in Yukatan geschieht. Dies verleiht den Theaterstücken einen Faktor der Realität, welcher wiederum dem Publikum ein Gefühl der Nähe und Gemeinschaft gibt. In diesem Kontext wird ein intimer Dialog geschaffen, in welchem Nachrichten sehr leicht vom Publikum aufgenommen werden und durch welches die Schauspieler zu Führern werden, deren Ansichten in der öffentlichen Meinung der Yukateken grosse Wichtigkeit besitzen. Auf diesem Wissen basierend werden regionale Akteure von Firmen oder politischen Parteien angeworben, um für deren Produkte Werbung zu machen, bzw. in die Campagne zu gehen –wissend, dass so die Aufmerksamkeit der Yukateken geweckt wird. Der Aufstieg der regionalen Schauspieler in der yukatekischen Bevölkerung geht so weit, dass der bekannteste Akteur, Héctor Herrera “Cholo”, von der Partei der “Demokratischen Revolution” eingeladen wurde, bei den jüngsten Wahlen 2007 als Gouvaneurskandidat anzutreten.

Trotz dieser Wichtigkeit wird das regionale Theater von yukatekischen Intelektuellen und selbst den Schauspielern zwiespältig betrachtet. Auf der einen Seite wird das regionale Theater als Wiederbelebung des vergangenen “goldenen Zeitalters” des mexikanischen Kinos angesehen, bei welchem ex profeso inszenierte Musik zusammen mit einem reichen Repertoire von szenischen Darstellungen zusammenwirken konnte. Einer der frühen Unterstützer des regionalen Theaters, Daniel “Chino” Herrera, nahm aktiv an diesem goldenen mexikanischen Kino Teil, von welchem behauptet wird, es sei „lustig“ und „sauber“ gewesen. Dieses „ursprüngliche Theater” wird vielfach geehrt, während im Gegensatz dazu das jetzige regionale Theater als obszön und von schlechtem Geschmak bezeichnet wird. Besonders das Fehlen einer Formalität, die Improvisation und die umgangssprachlichen Ausdrücke werden, wie auch schon zu Zeiten des „Chino“ Herrera dem regionalen Theater angekreidet.

Tatsächlich ist es so, das ein erheblicher Teil der Schauspieler des regionalen Theaters Schimpfwörter in den Stücken benutzt, eine Sprache allerdings, die sich nicht von jener unterscheidet, die das Publikum tagtäglich während der Funktionen verwendet. Der Dialog zwischen den regionalen Akteuren und dem Publikum ist ein nahes, intimes Gespräch, so dass in den behandelten Thematiken die sozialen Probleme, wie z.B. durch den Gebrauch von Schimpfwörtern, offensichtlich gemacht werden. Die Schwierigkeiten, die durch den Gebrauch solcher Wörter dargestellt werden, beziehen sich beispielsweise auf geschlechtliche Probleme: Schwierigkeiten der Männlichkeit durch Impotenz und Schwierigkeiten der Weiblichkeit, deren Sexualität sich durch das Quälen der eigenen Person manifestiert.

In diesem intimen sozialen Dialog fehlen nicht die mayasprachlichen Wörter, die ohnehin eine essentielle Rolle im yukatekischen Spanisch spielen. Die Mayawörter sind im reginoalen Theater direkt mit der Umgangssprache der Akteure verbunden, insofern als dass sich im feinsten reginalen Schauspiel praktisch keine solchen Wörter befinden, je populärer der Akt jedoch wird, desto mehr Mayawörter werden verwendet. Wenn wir uns diese „Sedimente der Mayasprache“, die sich zwischen den feinen und umganssprachlichen Dialogen befinden genauer ansehen, stellen wir fest, dass diese Wörter mit dem intimsten, eigensten Selbst zu tun haben, wie z.B. mit dem eigenen Körper. Dies ist so, als würde das Maya noch immer einen Teil des Körpers des westlich geprägten Yukatans darstellen.

EL TEATRO REGIONAL EN TIERRAS MAYAS
RESUMEN

El trabajo titulado “El Teatro Regional en Tierra Mayas” ofrece una descripción del teatro que se ha hecho en Yucatán que ha incluido componentes étnicos. Lo que ha dado en llamarse “teatro regional” se caracteriza por ser producida por yucatecos y para yucatecos, y como tal, presenta un diálogo que concierne fundamentalmente a los lugareños y que destaca los dilemas que la misma sociedad se presenta a sí misma, entre ellos, el contacto intercultural.

Los pocos trabajos escritos sobre el tema del teatro en Yucatán (entre ellos Cassel y Muñoz) insisten en ubicar los orígenes de los quehaceres escénicos yucatecos en lo que ellos llaman “teatro maya”, justificando su postura con base en algunos párrafos escritos por Landa y Sánchez de Aguilar, sin considerar que lo que escriben estos autores no refiere a las actividades prehispánicas sino a algunas actividades recreativas ubicadas en contactos interculturales, cuestión a la que difícilmente se le pudiera llamar “teatro maya”.

Otro tipo de acercamiento es el que hiciera René Acuña a partir de vocablos mayas y la interpretación que de ellos quedó escrita en las diferentes versiones del *Calepino de Motul*. El trabajo de Acuña es minucioso y nos permite observar diferentes tipos de prácticas sociales con elementos estéticos pero, igualmente, lo que Acuña nos ofrece es la interpretación de una interpretación que hiciera un sacerdote católico que no podía sino elegir entre calificar a las prácticas rituales como “hechicerías” y en consecuencia condenarlas, o como “representaciones”, permitiendo así su permanencia.

También se ha pretendido hablar de “teatro maya” aludiendo a documentos post-hispánicos como los *Cantares de Dzitbalché* ó en el *Rabinal Achi* que refieren a lo que en su origen fueran rituales de sacrificio que, como en el caso del *Rabinal Achí* fueron transformados por el contacto intercultural en espectáculos para extranjeros. Esta transformación del ritual en teatro como fruto del contacto intercultural no ha perdido vigencia, de lo cual quedó como constancia la obra *Siete momentos en la vida de los mayas* auspiciada por la Secretaría de Turismo

de Yucatán, que pretendía mostrar a los extranjeros "quienes son los mayas" escenificando sus rituales.

Considero que la evidencia es insuficiente para argumentar que existía tal cosa como un "teatro maya prehispánico" pues la vida mesoamericana estaba imbuida en su religiosidad y es difícil ver que existiera el teatro como el fenómeno ficcional que conocemos hoy día, al que se acude no en busca del contacto con un poder superior, sino en uso del tiempo libre y como actividad recreativa.

El teatro según se sostiene a lo largo del trabajo, no formaba ni forma parte de la esencia de la cultura maya, sino ha sido un ejercicio impuesto desde la cultura dominante con fines específicos de intervención cultural. Así lo fue con el teatro evangelizador posterior a la conquista, y lo fue también en el siglo XX con la injerencia de diversos programas culturales cuyo heredero ha sido lo que a inicios del siglo XXI se llama Dirección General de Culturas Populares e Indígenas. Esta dirección organiza periódicamente encuentros de teatro entre comunidades indígenas, aunque ya sin motivos intervencionistas sino para "apoyar" se dice, a las culturas subalternas.

Jennifer Cassel describe cómo esta actividad artística está sujeta a los vaivenes del presupuesto, y cuando sale una convocatoria y hay dinero para la organización, se montan obras de teatro entre las comunidades mayas de Yucatán, pero cuando no lo hay, la actividad escénica es prácticamente inexistente. El teatro, concluyo, tampoco forma parte de un legado cultural propio entre los mayas contemporáneos, tan es así que sólo florece cuando hay convocatorias y presupuesto gubernamentales. No sucede lo mismo con las fiestas patronales que ocurren cíclicamente y no dependen de la administración pública, sino de la organización propia de los pueblos indígenas. Esto sí forma parte de su patrimonio cultural y no lo otro, no el teatro, aún cuando en la dialéctica dominante se siga proponiendo que el concepto estético de los pueblos indígenas debe ser el mismo que el del mundo occidental, y debe apoyarse el teatro, la poesía, la pintura, etcétera, en las comunidades mayas, y no las fiestas patronales. Cabe destacar que los responsables de los proyectos de teatro no usan la categoría "teatro maya", más bien hablan de "teatro en lengua maya" reconociendo también esta distancia respecto del teatro como una actividad artística de origen occidental y no de origen mesoamericano.

Si bien algunos historiadores yucatecos se han ocupado buscando en lo maya prehispánico los orígenes de su actividad escénica, los registros históricos más recientes omiten del todo la actividad cultural de los mayas contemporáneos. La historia de los pueblos indígenas sigue siendo una historia subalterna, así sucede con la historia del teatro que escriben los dramaturgos Alberto Cervera y Leopoldo Peniche para la *Enciclopedia Yucatanense*. En cambio, en ella destaca la presencia del Teatro Regional Yucateco como la actividad escénica regional que logra mantenerse en cartelera de manera continua aún a pesar de la difícil época en la que el cine acaparó al antiguo público del teatro.

Este Teatro Regional Yucateco es el heredero del teatro de revista que se presentaba en México a principios del siglo XX después de la Revolución. Un movimiento social extremo se acompaña de cambios en la percepción social, y estos cambios son señalados por el arte que frecuentemente representa las posibilidades de cambio antes de que éstas se den de facto. La Revolución Mexicana se acompañó de cambios en la actividad escénica que en la Ciudad de México significó restar importancia a los modelos extranjeros y subir a escena caracterizaciones de personajes populares. En Yucatán quienes subieron a escena fueron los personajes indígenas que en la Península se dicen "mestizos": los hombres con su ropa de manta blanca y las mujeres con sus hipiles fueron retomados por el Teatro Regional Yucateco como motivo de diálogo con la realidad social. Esta realidad social era y es una realidad pluricultural. En tal carácter los hacedores del teatro regional entre los que destaca la familia Herrera, caracterizaron a los personajes de otras culturas que convivían cotidianamente con los oriundos occidentalizados de Yucatán, como los mayas, los chinos y los libaneses.

Estos espectáculos regionales se han caracterizado por presentar un formato diferente a lo que proponen las escuelas artísticas. No busca la perfección estética en sus imágenes ni en su contenido. Los actores no necesitan completar meses de ensayo, pues gran parte del espectáculo se construye a partir de la improvisación. El Teatro Regional Yucateco no considera al público una cuarta pared como lo hace el teatro formal, por el contrario, la posibilidad de diálogo con el público forma parte del espectáculo y el actor busca su complicidad para construir la escena.

A diferencia del teatro formal, la caracterización de los personajes del teatro regional no se crea a partir de estereotipos e idealizaciones, sino de personas con las que los actores han tenido un contacto cercano. Los creadores del teatro regional toman elementos de su cotidianeidad para ponerlos en escena. Escriben sus guiones a partir de sus propias vivencias: de lo que les sucede a ellos, de lo que sucede en Yucatán. Esto le da a sus obras un factor de realidad que genera en el público la sensación de cercanía, de comunidad, de formar parte de lo mismo. En tal contexto se establece un diálogo íntimo en el que los mensajes son absorbidos por el público con gran facilidad y esto les otorga a los actores regionales un carácter de líderes cuya opinión pesa fuertemente en la percepción de los yucatecos. En conciencia de lo anterior, los actores regionales son contratados por las empresas publicitarias locales porque saben que su presencia garantiza la atención del público, y han sido usados también por la política para apoyar sus campañas. A tal grado llega la ascendencia de los actores regionales sobre la población yucateca, que el actor de teatro regional con mayor trayectoria, Héctor Herrera "Cholo", fue invitado por el Partido de la Revolución Democrática a contender por el gobierno del estado de Yucatán durante la elección de 2007.

No obstante su importancia, el teatro regional es visto de una manera dual por los propios artistas y comunidad intelectual meridana. Por un lado se enaltece un teatro regional extinto que se recuerda como una excelente combinación de música diseñada ex profeso y cuadros escénicos de amplio repertorio. Se le asocia a la época de oro del cine nacional pues uno de sus promotores, Daniel "Chino" Herrera participó en aquellos largometrajes de los años dorados del cine Mexicano. Se dice de este teatro que era "gracioso y limpio". A este teatro se le hacen múltiples homenajes, en cambio, el teatro regional contemporáneo se califica de obsceno y de mal gusto. Se critica en él la falta de formalidad, la improvisación y el uso de palabras altisonantes, pero esta crítica no es nueva pues igual se hacía a los trabajos del "Chino" Herrera.

Efectivamente, un sector importante de quienes hacen Teatro Regional Yucateco usa un lenguaje fuerte en sus presentaciones, lenguaje que no es diferente de aquel que usa cotidianamente su público según se puede observar en las funciones mismas. El diálogo entre los artistas regionales y su público, es un

diálogo cercano, íntimo, tanto en las temáticas en las que se exponen las flaquezas de la organización social, como en el uso del lenguaje que mediante las malas palabras oculta dificultades esenciales de la sociedad de la cual forma parte. Entre las dificultades visibles que se esconden bajo este tipo de palabras, están aquellas que se implican en las relaciones de género: las dificultades para ejercer la masculinidad cuya burla es la impotencia, y las dificultades para ejercer la feminidad, cuya sexualidad se manifiesta como una vejación contra la propia persona.

Dentro de esta dialogo social íntimo, no faltan aquellos vocablos en maya que forman, de por sí, parte importante de la esencia del yucateco. Los vocablos mayas presentes en el teatro regional yucateco están directamente relacionados con el lenguaje cotidiano de sus interpretes de tal manera que en el teatro regional más refinado su presencia es casi nula, y en el que tiene un carácter más popular su frecuencia se incrementa. Si consideramos aquellos sedimentos de lengua maya que permanecen en un nivel intermedio entre lo refinado y lo popular, se observa que son aquellos que tienen que ver con lo más propio, lo más íntimo, lo personal, como puede ser el propio cuerpo. Como si lo maya siguiera formando, a sí mismo, parte del propio cuerpo del mundo occidentalizado de Yucatán.

IMÁGENES

Celebran cien años del teatro regional yucateco

La dinastía Herrera continúa

El lunes por la noche, en el auditorio del Centro Cultural Olimpo, se realizó una mesa panel en torno al teatro regional yucateco; en ella estuvieron quienes han sido los protagonistas durante décadas. Héctor Herrera (Cholo) y su inseparable Jazmín López (Tina), el director y creador de títeres Wilberth Herrera, el director de teatro Tomás Ceballos y el autor, director e historiador teatral, Fernando Muñoz Castillo.

Inició Fernando haciendo un recuento histórico del teatro regional yucateco, tema que ha sido su especialidad. Como todo un conocedor, Fernando brindó una panorámica con la autoridad que le otorgan los libros publicados al respecto, señaló múltiples detalles que abarcan la regionalidad de nuestro teatro.

"En casi un siglo, la familia Herrera ha dimensionado el teatro yucateco. En este momento, este teatro de revista regional yucateco está representado por Héctor Herrera", señaló y posteriormente lo comparó con el actor Juan Rana del teatro español del Siglo de Oro.

Por su parte, Wilberth Herrera habló desde la perspectiva de su trabajo y su pasión por los títeres, aunque dijo haber sido actor en algunas ocasiones, en la actualidad está totalmente inmerso en darle vida a personajes como Lela Oxcutzcaba

Héctor Herrera "Cholo"

y Chereque. Con la comicidad que siempre le ha caracterizado comentó que en Mérida es muy difícil ser comediante porque es algo que aflora como parte de nuestras costumbres, en otras pa... dijo: "Cuando Diosito nos ... chistosos serán para Yu... so no se hizo esper...

Tomás C... paso p...

En el año 2004 se celebraron los cien años del Teatro Regional Yucateco por iniciativa de Héctor Herrera "Cholo". El evento fue celebrado en el mes de enero por la Dirección de Cultura del Ayuntamiento de Mérida (la nota del *Diario de Yucatán* 14-01-04 versa al respecto); en el mes de mayo por el Instituto de Cultura del Gobierno de Yucatán durante el XI Encuentro Internacional de Investigación Teatral, y por el propio Héctor Herrera con la apertura del Teatro Colón (antes Cine Colón) y la obra *¡Oh ...dioses del Olimpo!*

Wilberth Herrera es director del grupo "Titeradas" y presenta espectáculos de Teatro Regional Yucateco con títeres. Ha sido uno de los dramaturgos más productivos del estado por lo que fue premiado con la Medalla Yucatán. El teatrista coordina su trabajo en el "Teatro Pedrito" con funciones para fiestas infantiles y un programa semanal de televisión. Aquí ejemplos de publicidad en cartelera y nota del *Diario de Yucatán*.

SÁBADO 27 DE NOVIEMBRE DE 2004

ESPECTÁCULOS

Teatro

Una leyenda colonial

MARTINIANO ALCOCER ÁLVAREZ

Wilberth Herrera, todos en el mundo y hasta un poco más allá lo saben, es un derroche de creatividad. Con unos trapos, un poco de pegatina, algunas luces y el apoyo de su magnífico equipo de artistas, este hijo del ingenio yucateco hace maravillas.

La noche del sábado 20 volvi- a constatarlo quienes nos- ós cita en el teatro Pedrito alle 55 (no 53 como aparecí en na publicidad) entre 64 y 66 – a disfrutar de su más reciente ación: la opereta-jarana "El tasma del matadero viejo", obra basada en antigua leyen- de la Mérida colonial.

olores, la bella hija de una lla criolla, se enamoró de Ma- o, un mestizo. Los padres de oven consideran indigno al n de pretender a su hija. En

Wilberth Herrera, autor de la opereta "El Fantasma del matadero viejo".

El Gobierno del Estado a través del Instituto de Cultura de Yucatán presenta
Ricardo Adrián Lizama "Melo Colli" fue el productor de teatro más activo durante el año 2004 presentando en diversos escenarios de la ciudad de Mérida 12 obras de su creación y otras tantas en el vecino puerto de Progreso. Aquí algunos ejemplos de publicidad en cartelera del *Diario de Yucatán* durante el año 2004.
Un huiro en Egipto

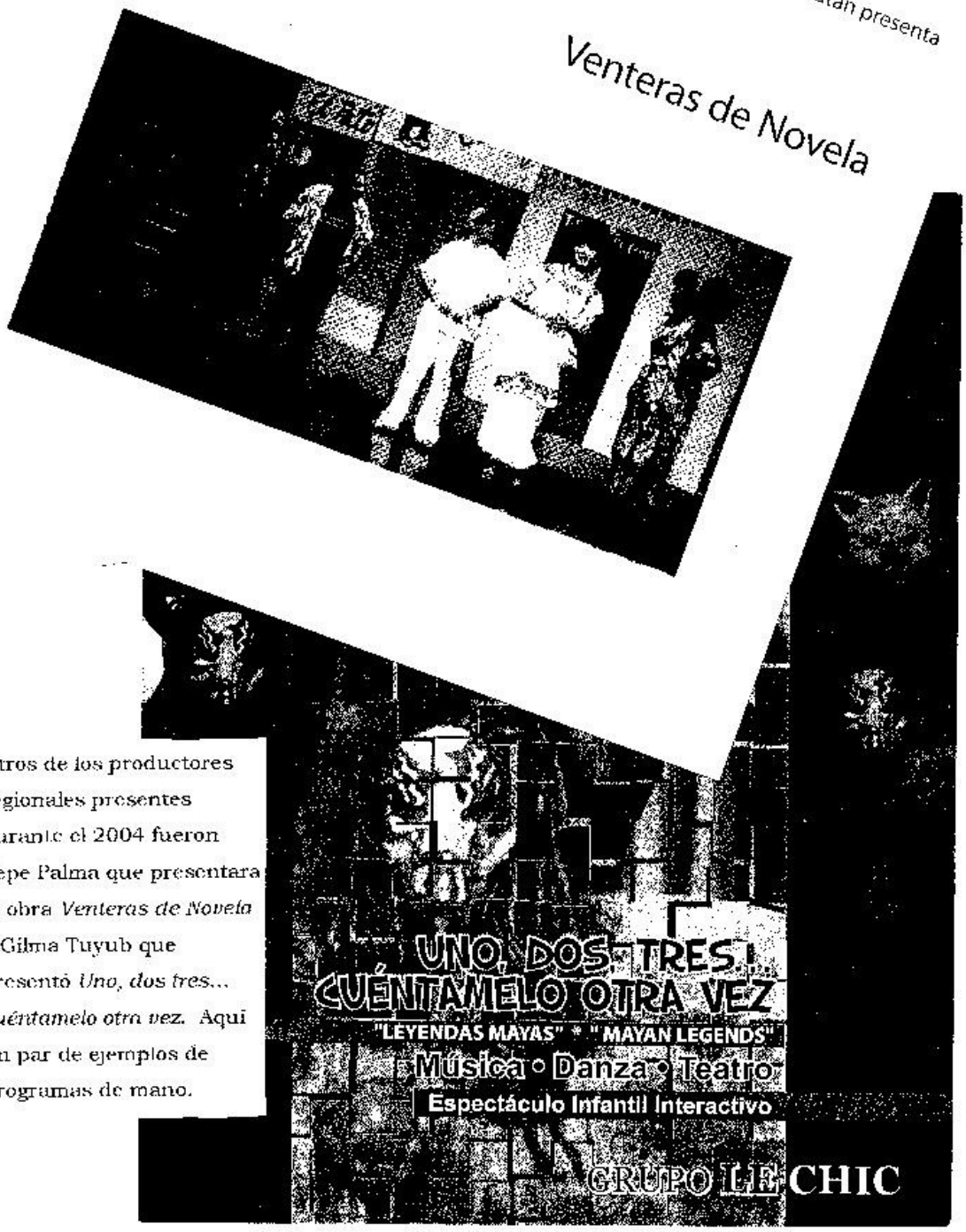
TEATRO HECTOR HERRERA
HOY DOMINGO 6:00 Y 8:30 P.M.
RICARDO ADRIAN "MELO COLLI" 2 FUNCIONES
¡¡DEBIDO AL EXITO!! CONTINUA:
PROXIMA SEMANA FUNCIONES SABADO Y DOMINGO
"CADA QUIEN SU IVA"
MADELEINE LIZAMA "CANDITA"
La primera actriz del teatro regional yucateco
Taquilla abierta desde las 10 a.m. Reserv. 924-67-39

TEATRO HECTOR HERRERA
HOY DOMINGO 6:00 Y 8:30 P.M.
RICARDO ADRIAN "MELO COLLI" Presenta
2 FUNCIONES
Ba'ax Big Brother VIP
MADELEINE LIZAMA "CANDITA"
"TANICHO"
EN HOMENAJE A LAS MADRES: BUTACA $70, GRADAS $35
Taquilla abierta desde las 10 a.m. Reserv. 924-67-39

TEATRO HECTOR HERRERA
HOY SABADO 7 Y 9:30 P.M.
Y LA PRESENTACION DE LA ESTRELLA INVITADA
"MELO COLLI"
Y SU REVISTA REGIONAL:
Ela Laboriel
¿QUIEN MANDO AL DIABLO?
MADELEINE LIZAMA "CANDITA"
"TANICHO"
"VICKY VILLA"
Taquilla abierta desde las 10 a.m. Reserv. 924-67-39

Raúl nino fue otro de los productores de Teatro Regional Yucateco más activos durante el año 2004, aquí se muestran algunos ejemplares de programas de mano y recortes de cartelera de sus obras en el *Diario de Yucatán*.

El Gobierno del Estado a través del Instituto de Cultura de Yucatán presenta



Otros de los productores regionales presentes durante el 2004 fueron Pepe Palma que presentara la obra *Venteras de Novela* y Gilma Tuyub que presentó *Uno, dos tres... cuéntamelo otra vez.* Aquí un par de ejemplos de programas de mano.

Los actores regionales son frecuentemente solicitados por diversas compañías para publicitar sus productos. En los recortes vemos a Tina Tuyub publicitando una tienda de abarrotes en la contraportada de un programa de mano del Teatro Colón; y a Dzereco y Nohoch publicitando una tienda de plomería en publicidad del *Diario de Yucatán*.