

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOCIALES**



**LA PRÁCTICA SOCIAL DEL TEATRO DEL NORTE Y FRONTERIZO COMO
AGENTE DE IDENTIDAD Y MEMORIA COLECTIVA**

TESIS

**PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRÍA EN CIENCIAS SOCIALES
CON ORIENTACIÓN EN DESARROLLO SUSTENTABLE**

PRESENTA:

DAVID ALEJANDRO COLORADO CABELLO

COMITÉ TUTORIAL:

DIRECTOR: DRA. BRENDA ARACELI BUSTOS GARCÍA

CODIRECTOR: DRA. SANDRA ELIZABETH MANCINAS ESPINOZA

ENERO, 2024

Carta de Aprobación firmada por el Comité Tutorial



DR. JOSÉ MANUEL RANGEL ESQUIVEL
JEFE DEL DEPARTAMENTO DE ESCOLAR
MAESTRÍA EN CIENCIAS SOCIALES CON ORIENTACIÓN EN DESARROLLO SUSTENTABLE
PRESENTE.-

Por medio de la presente, nos permitimos informarle que después de haber revisado la tesis de Maestría titulada: "La práctica social del teatro del Norte y Fronterizo como agente de identidad y memoria colectiva" y presentada por el alumno David Alejandro Colorado Cabello, nuestro dictamen es: **aprobado para presentarse**.

Sin más por el momento, estamos a sus órdenes para cualquier aclaración al respecto.

COMITÉ DE EVALUACIÓN DE TESIS DE MAESTRÍA

Dra. Brenda Araceli Bustos García
Directora

Dra. Sandra Elizabet Mancinas Espinoza
Codirectora

Dra. María de la Paz García Hernández
Lectora Externa

Atentamente,
"ALERE FLAMMAM VERITATIS"
Cd. Universitaria, Nuevo León a 15 de abril de 2024

Dr. José Juan Cervantes Niño
Coordinador

AGRADECIMIENTOS

Doy gracias a mi amada Paulina por el amor, apoyo, motivación y entusiasmo para hacer la maestría. Agradezco a mi familia por apoyarme tanto, a mi madre María, mis hermanos Adrián, Jorge y Mundo, así como a mis sobrinos. También agradezco a los papás y hermanos de Paulina, con quienes siempre he tenido tan agradables conversaciones. Gracias también al abuelo de Paulina, Máximo de León Garza, todo un referente para la izquierda en Nuevo León, realicé mi tesis en su biblioteca personal inspirado por el olor a libros, historias e ideas.

Agradezco de manera especial por financiar mis estudios posgrados al Consejo Nacional de Humanidades, Ciencia y Tecnologías (CONAHCYT) del cual tuve por número de becario 757763. Gracias a este apoyo, pude pagar las colegiaturas del Instituto de Investigaciones Sociales (iiNSO) de la Universidad Autónoma de Nuevo León.

Gracias a mi Comité tutorial formado por mis maestras Brenda Bustos y Sandra Mancinas por el tiempo dedicado en revisar mi tesis, orientando el curso de la investigación de manera tan puntual y precisa. También a la lectora externa María de la Paz García Hernández por los comentarios. Agradezco a todos los demás profesores que me impartieron clases durante la maestría, así como al personal administrativo y sobre todo a mis compañeros de clases, hermanos de armas por dos años. A la distancia del tiempo, agradezco a los profesores que me impartieron clases durante la carrera de sociología. Gracias también a mi camarada y coach Miltón Aragón.

Gracias a mis maestros de artes marciales, la sociología es un deporte de combate.

Quiero también agradecer a todos mis compañeros y amigos de la escena teatral, a la Escuela de Teatro de Filosofía y Letras, a maestros como Javier Serna, Luis Martín, Elvira Popova, Susana Alanís y a toda la banda que busca compaginar la creación artística con la investigación. Gracias especialmente a mi camarada y colega Víctor Hernández por la confianza.

Finalmente, quiero agradecer al lector de este trabajo sea quien sea. Espero sinceramente que la lectura del mismo contribuya un poco a la reflexión sobre la importancia de la práctica del teatro en la vida social y la sustentabilidad de la vida.

¡Gracias!

RESUMEN

Esta investigación tiene por objetivo caracterizar la forma en que se representan las identidades culturales y la memoria colectiva en el Teatro del Norte y Fronterizo que se realiza en Nuevo León. Para ello, se realizó un análisis de la obra “RadioPiporro y los Nietos de Don Eulalio”. La premisa que guió el análisis de este trabajo, presupone que la identidad se recompone a través del lenguaje metafórico el cual produce una tensión entre el significado literal y el significado excedente. A través de la práctica artística se produce un cambio social en la manera en que se conciben los significados compartidos.

Para identificar de que manera la práctica del Teatro del Norte y Fronterizo representa la identidad y la memoria colectiva se analizaron los datos más significativos de la puesta en escena. El análisis prestó mayor importancia a los símbolos y metáforas que se expresan a través de los diálogos, acciones y demás elementos de la puesta en escena. Abarcó no sólo la parte lingüística, sino también acciones, gestos, vestuario, elementos escenográficos, de sonido e iluminación.

Se empleó una matriz de análisis con la intención de recolectar los datos, representarlos y hacer comparaciones entre las categorías de análisis y las observaciones.

La práctica social del Teatro del Norte y Fronterizo es un fenómeno socio-cultural que incide sobre la manera en que se perciben los significados compartidos en torno al patrimonio cultural norestense. En esta reinención de la identidad y la memoria se enriquece el patrimonio cultural, el cual es un factor de cohesión y sostenibilidad de comunidades.

INDICE

Introducción.....	1
-------------------	---

CAPÍTULO 1. APROXIMACIONES AL TEATRO DEL NORTE Y FRONTERIZO

1.1 Planteamiento del problema.....	5
1.2 Justificación.....	10
1.3 Preguntas de investigación.....	15
1.3.1. Pregunta principal.....	15
1.3.2. Preguntas complementarias.....	15
1.4 Objetivos de investigación.....	16
1.4.1. Objetivo general.....	16
1.4.2. Objetivos particulares.....	16
1.5 Supuestos o hipótesis.....	17
1.6 Antecedentes: Teatrología, el estudio del arte teatral.....	17
1.7 Estudios de Performance.....	19
1.8 Experiencias en torno al teatro como agente de identidad y memoria colectiva.....	21
1.9 Experiencias en México en torno al teatro, identidad y memoria colectiva.....	25
1.10 Identidad y Memoria en el teatro del norte de México.....	28

CAPÍTULO 2. MARCO TEÓRICO

2.1. Mito y Rito, antecedentes de la práctica social del teatro.....	32
2.2. La práctica social del teatro en la Antigüedad.....	37
2.3. El teatro de la antigüedad en diversas partes del mundo.....	39
2.4. La práctica social del teatro como Acontecimiento y como Discurso.....	43
2.5. Redefiniendo la noción de acontecimiento teatral.....	45
2.6. Acontecimiento y estética de lo performativo.....	47
2.7. Teatro como conocimiento y discurso.....	50
2.8. La presencia de la metáfora y el símbolo en el discurso teatral.....	55
2.9. Lenguaje poético como expresión de la experiencia social.....	59
2.10. Desmitologización y Mitificación discursivas.....	62
2.11. Identidad y memoria colectiva.....	65
2.12. Cultura, Identidad y Memoria fronteras.....	72
2.13. Regionalismos como modelos de identidad.....	76
2.14. Teatro del Norte y Fronterizo.....	80
2.15. Análisis del Discurso sobre la Identidad y la Memoria.....	85

CAPÍTULO 3. PROPUESTA METODOLÓGICA

3. Introducción.....	91
3.1. Sinopsis.....	92
3.2. Categorización y codificación.....	95
3.3. Figura de codificación y Tabla de indicadores.....	97
3.4. Recolección y presentación de los datos.....	102

CAPÍTULO 4. ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS	
4. 1. Introducción.....	103
4.2. Posicionamiento local.....	107
4.3. Temática de la violencia.....	116
4.4. Función social.....	123
4.5. Contexto de recepción comunitaria.....	130
CONCLUSIONES.....	137
BIBLIOGRAFÍA.....	145
ANEXOS.....	151

Introducción.

Este proyecto surge con la intención de brindar a los estudios del Desarrollo Sustentable una perspectiva social, identificando en la práctica social del teatro del Norte y Fronterizo un vehículo para la preservación y desarrollo del patrimonio cultural. La premisa que guía el presente trabajo pone énfasis en el lenguaje metafórico como una herramienta para la reinvención de la identidad cultural y la memoria colectiva. A través del lenguaje artístico se incide de manera indirecta en los Objetivos del Desarrollo Sostenible, ya que los discursos que están presentes en estas prácticas teatrales de manera implícita a través de un lenguaje creativo e innovador, proponen formas de convivencia más democráticas, tolerantes y equitativas.

Fischer-Lichte (2015) define la experiencia teatral como la generación de un acontecimiento de tal intensidad que genera tanto en los espectadores una crisis, una desestabilización de la experiencia de su propia identidad y de su concepción del mundo. La puesta en escena la concibe como una experiencia que “transporta al espectador a un estado que lo enajena de su entorno cotidiano y de sus normas y reglas vigentes”. Destaca la presencia de un umbral que el espectador atraviesa durante el acontecimiento teatral y lo dirige hacia una transformación de los sistemas de significación que orientan su entendimiento del mundo (p. 29).

Para comprender el fenómeno teatral, valdría la pena emplear como metáfora a los agujeros negros del espacio estelar. Este objeto astronómico posee una fuerza gravitacional tan fuerte que nada ni siquiera la luz puede escapar. De forma análoga a la experiencia teatral, este acontecimiento de la naturaleza también posee un umbral o “superficie” que se denomina *horizonte de sucesos*. Esta periferia define el límite de la velocidad requerida para evadir su atracción, la cual excede la velocidad de la luz, por lo tanto ni ella puede escapar. Todos los objetos que pasan este umbral son engullidos al interior disolviendo su identidad. Científicos alrededor del mundo

estudian estos enigmáticos objetos para comprender su papel en la evolución de las galaxias y el universo (NASA, 2020). Este fenómeno que ha sido imaginado por el cine y la televisión despierta una serie de miedos y fantasías que se identifican como metáforas de la destrucción inminente. Para el físico de partículas Gerardo Herrera Corral, la idea del agujero negro ha tenido un efecto en el imaginario colectivo. Lo describe como “un símbolo del final, son la caracterización de lo irreversible, la línea irrevocable, y, en suma: la muerte” (Duarte, 2019).

El interior del agujero negro entraña interrogantes imposibles de responder para la ciencia actual pero como metáfora de la realidad dispara interrogantes a la imaginación. ¿Qué pasaría si este fenómeno llegará a nuestra galaxia y acabará con la vida y la materia inorgánica? Al interior del agujero negro, ¿se conduce a la pérdida de la identidad? Llevando esta metáfora al tema de investigación, pueden plantearse la pérdida de identidad y la memoria como una analogía de destrucción de la vida misma. Por otra parte, si el teatro es un agente de identidad y memoria, ¿no contribuye esta práctica artística a una preocupación por la vida?

De manera parecida, la idea de sustentabilidad está asociada a una serie de temores colectivos. Tanto la metáfora del agujero negro como el concepto de sustentabilidad producen un horizonte de acontecimientos catastróficos. Taibo (2017), advierte del peligro de un colapso global como resultado de dos factores importantes: el cambio climático y el agotamiento de las materias primas energéticas (p. 54). Con el aumento gradual de las temperaturas se viene una agudización de problemas tales como: la subida del nivel del mar, erosión de los suelos, desertización, sequías, olas de calor, proliferación de incendios, tormentas de polvo, huracanes y tornados (p. 57). A estos problemas medioambientales se suman crisis migratorias, hambre, pobreza (p. 87), expansión de enfermedades, epidemias, pandemias (p. 92), crisis financieras (p. 94) y una crisis política global

en la que diferentes grupos violentos emergen subvencionados por Estados u organismos privados redimensionando los alcances de la violencia y las guerras (p. 98).

El entramado de la vida es lo que está en riesgo pero las diferentes crisis ambientales y sociales no se resolverán exclusivamente con políticas e instrumentos gubernamentales. Para Gutiérrez y González (2010), este colapso civilizatorio se caracteriza por una desigualdad social y económica. La definen como crisis social generalizada con un alto costo ambiental. La proliferación de virus mortales, narcotráfico, terrorismo, crisis económicas, nuevos fascismos que atentan contra la dignidad humana y la vida social están relacionados con una crisis en la que enlaza lo social, lo ambiental y cultural. El problema de la cultura revela que estamos en una crisis de valores éticos. La ética, que pregunta acerca del bien y el mal, abarcaría las relaciones sociales, económicas y ambientales (p.173- 174).

En este sentido para Rozzi (2010) el cambio medioambiental global requiere una dimensión ética por dos razones. En primera, debido al modo en que se ha relacionado la sociedad industrial con el mundo natural. Se requieren cambios éticos en la valoración de los ecosistemas, la vida humana y no humana; y en las prácticas políticas y económicas que afectan a ambas (p. 28). En segunda, las ciencias ecológicas así como la filosofía y ética ambiental podrían jugar un papel científico y crítico-ético. Metafóricamente hablando, ellas representan los “ojos” que exploran los ecosistemas, la biodiversidad y las relaciones sociales. La incorporación de una filosofía ambiental amplía el espectro de las variables socioecológicas investigadas y promueve la consideración de cosmovisiones albergadas en distintas expresiones culturales, tales como el arte y la ética (p. 29).

Desde esta perspectiva, la filosofía ambiental podría recuperar de las expresiones artísticas los diferentes discursos que abonen a la reflexión en torno a la sustentabilidad, desarrollo y medio

ambiente. Después de todo para Ricoeur (2006), las ciencias y las artes comparten características similares, ambas tienen una estructura de significación parecida. Ambas disciplinas se construyen como modelos teóricos de la realidad. Tanto el lenguaje artístico como el científico desvían el punto de vista y los lenguajes que normalmente utilizamos para describir la realidad. Las artes y las ciencias se sirven de una mirada y un lenguaje particular para comprender el mundo que nos rodea (p. 80).

¿De qué manera se expresan preocupaciones en torno a la crisis social y medioambiental en las representaciones teatrales? ¿Qué tipo de teatro muestra su preocupación por la sustentabilidad o se dirige hacia ella? En este sentido, se podría hablar de un teatro sustentable por su preocupación medioambiental pero también por su interés en temas como la desigualdad económica, violencia de género, migración, entre otras.

El Teatro del Norte y Fronterizo no otorga respuestas a los agujeros negros, ni soluciones tecnológicas al cambio climático, la deforestación, la crisis del agua, ni propone políticas para la toma de decisiones. En cambio, ofrece experiencias simbólicas que generan sentido y enriquecen el patrimonio cultural. No incide de manera directa en los problemas relacionados con la sustentabilidad pero problematiza la relación del ser humano con su entorno. A lo largo de este trabajo se analizará cómo generar nuevas interrogantes en torno a la identidad y la memoria colectiva a través del teatro. Esta práctica social genera un valor cognoscitivo y ético, incide en las tramas de significación que entrañan pertenencia y arraigo a un territorio compartido. Este valor cognoscitivo es tan importante como los ecosistemas ya que después de todo, el universo de significados colectivos forma también parte del mundo.

CAPÍTULO 1. APROXIMACIONES AL TEATRO DEL NORTE Y FRONTERIZO

1.1 Planteamiento del problema

En un sentido amplio, el término teatro se refiere a una *práctica social*, las cuales son definidas por Pozas (2018) como actividades colectivas dirigidas a producir algo, a lograr un efecto en el mundo. La consecución del objetivo significa que una vez consensuada dicha acción será repetida más o menos de la misma manera y recurre a un conjunto más o menos estable de actividades que forman parte de dicha actividad (p. 404). En el teatro participan grupos de personas, compañías, textos dramáticos, espectáculos, discursos, documentos, instituciones, vestuarios, escenografías, espacios, registros en video, etcétera. No se reduce a la dramaturgia o la puesta en escena. Todas estas entidades colectivas confluyen, se ligan y estabilizan en torno al acontecimiento teatral como nodo generador de sentido.

El teatro social es definido por Schechner (2016), como un tipo de arte escénico que se vale de la creación estética para provocar cambios en la vida social y cultural (p. 21). Emplea el término de “performance”, como un tipo de acción que abarca las artes escénicas, los rituales religiosos y cívicos, el juego, el deporte, la tecnología, etcétera. Para el autor, esta forma teatral no sólo representa la realidad sino que la *performa*. Afirma que el teatro puede modificar la experiencia de la realidad en la medida que la obra teatral es, -o puede ser- modelo de una sociedad utópica. Dicha forma construye un espacio imaginario del mundo que se quiere llegar a tener. Pero también un espacio para denunciar las injusticias y combatir los males de la sociedad (p.16).

El problema que se estudiará, es una forma de teatro social denominado “Teatro del Norte y Fronterizo”, el cual es considerado por Partida (2021), como un artefacto sociocultural que se sirve de los textos y escenificaciones para expresar su identificación con su realidad circundante,

su historia, mitos y héroes que surgen de sus propias vivencias fronterizas (p. 10). Este tipo de teatro social produce discursos sobre la identidad¹ y la memoria colectiva. Aborda temas como el narcotráfico, la migración, maquiladoras, feminicidios, prostitución, criminalidad, adicciones, subculturas juveniles y música de barrios populares. Es una práctica teatral periférica², no está masificada ni es promovida por corporativos del entretenimiento por lo que sus aspiraciones son artísticas y sociales. Se caracteriza su afinidad con los grupos y colectivos más vulnerables o excluidos. También por ser “extremadamente telúrico y visceral”, lo cual hace referencia a las temáticas y las formas de representación escénica mediante el vestuario, escenografías, actuaciones y lenguaje los cuales designan el norte de México como objeto de representación. Aunque afirma que estas expresiones están dotadas de un carácter visceral por lo que este tipo de actuación se caracteriza por la emoción de sus intérpretes. Pero también, los hacedores de esta expresión teatral se las han ingeniado para metaforizar y poetizar la realidad (p. 20). Problemáticas como la migración o narcotráfico no se exponen directamente sino que se expresan a través de símbolos y metáforas con la finalidad de ofrecer una mirada crítica sobre el patrimonio cultural, constituyéndose así como una práctica artística que reflexiona sobre la sustentabilidad.

Se analizará la puesta en escena “Radio Piporro y los Nietos de Don Eulalio”, escrita y dirigida por Víctor Hernández. Esta obra resulta emblemática por su participación en temporadas, giras y festivales tanto a nivel local como nacional y debido a que los temas y estéticas que plantea, se identifica dentro del denominado “Teatro del Norte y Fronterizo³”. La dramaturgia y escenificación de este montaje, cumple con una serie de características estilísticas y temáticas que

¹ Mijares (2004), afirma que a través de la dramaturgia del Teatro del Norte y Fronterizo encuentra la mejor forma de “reflejar la identidad, la memoria, las aspiraciones y las esperanzas de la comunidad en la que se vive” (p. 19).

² Partida (2021), señala que a causa del desdén y desinterés centralista, los creadores del norte del país se lanzaron a la divulgación, difusión, publicación y escenificación de sus obras (p. 21).

³ Rascón Banda (2004), afirma que el teatro de la frontera norte reflexiona sobre los conflictos sociales de cada día (18).

señala Partida (2021) para ubicarlo dentro de esta corriente. Por ejemplo, identificar en la figura del Piporro un imaginario norestense en el que la frontera con Estados Unidos y la migración forma parte de su cotidianidad. Otras características que cumple, es el escenificar problemáticas particulares de Nuevo León, tales como la violencia, la marginación y el machismo y religiosidad en torno al Niño Fidencio. Otras características de este tipo de teatro tiene que ver con presentar un complejo entorno fronterizo a través de múltiples modelos de fabulación y representación (p. 35). En el entendido que los acontecimientos teatrales generan discursos⁴, se analizará la forma en que se representan las identidades⁵ culturales y la memoria colectiva.

La urgencia por analizar la forma en que se producen estas prácticas sociales en Nuevo León resulta relevante. Partida (2021) advierte que a debido al peculiar desarrollo industrial de Monterrey -ciudad que posee un desarrollo económico mayor al de otras ciudades-, las manifestaciones escénicas son tan variadas que coexisten en un mismo recinto teatral una continua producción de obras posmodernas, comedias costumbristas “norteñas” y costosos musicales. Afirma que a la mayoría de los dramaturgos y creadores no les interesa la temática del norte o el constructo fronterizo (p. 36). Aunque subraya la trayectoria e influencia del dramaturgo Gabriel Contreras (p. 67, 70, 111, 227) y del dramaturgo Hernando Garza (p. 227), quienes abordan temas identitarios y de memoria en su escritura teatral, desde su perspectiva la práctica social del Teatro del Norte y Fronterizo resulta marginal en contraposición con el teatro “costumbrista” de carácter comercial, al que son afectos las clases dominantes (p. 36).

⁴ Para Ricoeur (2006), el discurso entraña un “querer decir”, hace referencia al mundo que se habita. Incluso el lenguaje ficcional narrativo o poético vincula al mundo pero no de manera descriptiva, sino poética (49). El trabajo de la interpretación del discurso consiste en develar el sentido (p. 26).

⁵ Dado que el Teatro del Norte y Fronterizo produce discursos sobre la identidad, Tayzan (2021), resalta el aspecto ideológico de “¿Quiénes somos?, o mejor aún ¿quiénes no somos? (p. 49).

Para Partida (2021), entre el teatro social Norteño y Fronterizo y el teatro comercial costumbrista hay una diferencia fundamental: la presencia de lenguaje metafórico (p. 35). Mientras que el teatro costumbrista representa las costumbres de la zona noreste de forma literal y acrítica, la práctica social del teatro del Norte y Fronterizo emplea símbolos y metáforas que generan una mirada más compleja y reflexiva ya que enlazan distintos significados de su entorno local y regional. Mediante el análisis del discurso se analizará la forma en que está puesta en escena incide sobre los procesos de identidad y memoria colectivas. Estos procesos contribuyen al desarrollo humano y al enriquecimiento del patrimonio cultural; con ello a la dimensión cultural del desarrollo sustentable. Las metáforas y símbolos son componentes de la puesta en escena, se empleará una matriz de análisis que permitirá desglosar los elementos a nivel de texto, expresión corporal, escenografía, vestuario e iluminación, con el objetivo de realizar una interpretación de los componentes de la obra teatral los cuales generan metáforas y símbolos de la cultura norestense. Esto significa, que dichas metáforas se generan no solo a través de la dramaturgia (el texto escrito) sino a través de los recursos escénicos, visuales y sonoros.

Ricoeur (2006) afirma que para la tradición retórica la metáfora se reduce a la simple sustitución de una palabra por otra y mero adorno del lenguaje (p. 62). Por el contrario la metáfora genera una creación de sentido que surge de la tensión entre una significación literal en contraste con una significación segunda. Este exceso de sentido, rompe la significación literal y abre un nuevo sentido (p. 63). Thomas (2016) afirma que existe una relación entre el arte contemporáneo y la identidad. Señala que a través del lenguaje metafórico el arte genera un nuevo sentido mediante mecanismos de desmitificación y mitificación discursivas. En un primer momento se da un proceso de derogación o desmitologización de los símbolos. Una especie de subversión de la identidad. En

un segundo momento, se genera una reinterpretación o mitificación de dichos símbolos, un nuevo sentido de la identidad cultural (p. 42).

Fischer-Lichte (2016) propone una estética de lo performativo, la cual afirma que la experiencia estética del teatro puede cambiar los sistemas de significación de los participantes. La define como un tipo de experiencia umbral que puede conducir a la transformación del que vive dicha experiencia (p. 80). Describe la recepción de una obra de arte como una experiencia estética intensa en el que el receptor pasa de un estado de significación inicial a un nuevo estado de significación (p. 84). Desde este punto de vista, se puede considerar al teatro no sólo como un arte que representa la realidad, sino como una práctica social que produce un lenguaje poético con capacidad de agencia sobre la identidad y la memoria. Mediante las metáforas y símbolos configura un nuevo sentido, una nueva manera de vivir la realidad.

Este proyecto nace con la intención de aportar a los estudios culturales una descripción detallada sobre la forma en que el Teatro del Norte y Fronterizo incide sobre los procesos identitarios en el noreste mexicano. Pero también, busca aportar a la relación entre arte, cultura y sustentabilidad, no sólo como un artefacto sociocultural conservacionista del patrimonio cultural sino como una práctica que incide sobre la memoria y la identidad mediante el enriquecimiento de sus significados. Aunque parezca lejano el vínculo entre teatro y sustentabilidad, se pueden realizar estudios sobre el arte desde el paradigma de la sustentabilidad. Leff (2006) advierte que, “el ambiente no es la ecología, sino la complejidad del mundo; es un saber sobre las formas de apropiación del mundo y de la naturaleza a través de las relaciones de poder” (p. 5). El mundo no solamente abarca las cadenas tróficas sino también el entramado simbólico, las identidades culturales y la memoria colectiva. Incluso, como dice Latour (2013) las nociones de desarrollo sustentable y especie protegida también podrían aplicarse a los conceptos de la filosofía y las

ciencias sociales (p. 24). En este sentido, conceptos como identidad cultural y memoria colectiva, así como su expresión en las prácticas artísticas podrían ser equivalentes de especies protegidas. Para este autor, no existe una dicotomía entre los distintos campos del saber, desde esta perspectiva, los estudios en torno a la sustentabilidad son tan importantes ya sea que traten del cambio climático o sobre prácticas artísticas. El patrimonio cultural y artístico forman parte de este legado inter y transgeneracional que configura quienes somos, nuestro pasado y porvenir. La práctica social del teatro forma parte de una compleja y extensa red de agencias que conforman el mundo que habitamos. Este es el punto de partida.

1.2 Justificación.

El desarrollo sustentable en sus distintas vertientes coloca el énfasis en el aspecto económico, ambiental, tecnológico y social. Este proyecto de investigación pretende realizarse desde la perspectiva del desarrollo social y humano, el cual puede interpretarse como un mejoramiento en las condiciones de vida de las personas. La práctica social del Teatro del Norte y Fronterizo además de crear lazos de identidad y memoria colectiva, genera un espacio para la reflexión de las problemáticas locales y regionales.

Amartya Sen (2000) advierte que la industrialización, el progreso tecnológico o la modernización social pueden contribuir al desarrollo económico pero son insuficientes para satisfacer todas las necesidades humanas y sociales. Se requiere la eliminación de la pobreza y la tiranía, la falta de servicios públicos, privaciones económicas y sociales generan desigualdad, marginación y violencia. Para este autor, el desarrollo podría considerarse como un “proceso de expansión de las libertades reales que disfruta la gente”, así como de sus capacidades para lograrlo

(p. 15). Para contribuir al desarrollo social y el cuidado del medio ambiente es importante analizar cómo participan factores no solamente económicos, tecnológicos y políticos sino también culturales.

El desarrollo económico y tecnológico no es suficiente para mejorar la calidad de vida de los distintos grupos sociales, hace falta una dimensión integradora que pueda enlazar los distintos ámbitos de la vida social. Sen (2004) afirma que la cultura es una parte constitutiva del desarrollo social, señala que “de una u otra forma, la cultura envuelve nuestras vidas, nuestras frustraciones, nuestras ambiciones y las libertades que buscamos”. (p. 80). Además puede influir en el desarrollo de las actividades económicas y resultar económicamente remuneradas contribuyendo a la libertad económica de las personas (p. 81). También contribuye al fomento de una comprensión más clara y amplia sobre el pasado de un país o de una comunidad a través de la exploración de su historia cultural (p. 83).

Gutiérrez y González (2010) comparten la idea de la cultura como factor para el desarrollo sustentable (p. 173). Para ellas, la sustentabilidad no tiene una única expresión, la definen como un “proceso que nos puede permitir avanzar hacia un nuevo horizonte de posibilidad con equidad social y conservación de la calidad del ambiente” (p. 191). Por otra parte, en el documento, “La cultura en los Objetivos de Desarrollo Sostenible: guía práctica para la acción local” (CGLU, 2018), se especifica el papel que la cultura y las artes pueden contribuir en cada uno de los ODS. Esta declaratoria fue redactada en el marco de la implementación de la Agenda 21. Se destaca la importancia en la educación, la creatividad y la innovación. Particularmente subraya la importancia de la necesidad de salvaguardar el patrimonio cultural y natural (p. 3).

Hosagrahar (2017) señala que la cultura y la creatividad desempeñan un papel transversal en el ámbito económico, social y medioambiental. Afirma que los beneficios indirectos generados

por la cultura tienen un efecto acumulativo en la consecución de ciudades seguras y sostenibles, en el fomento del crecimiento económico y el trabajo decente, la igualdad de género y la promoción de sociedades pacíficas e inclusivas. El patrimonio cultural material e inmaterial, así como la creatividad son recursos que se deben gestionar y proteger.

El patrimonio cultural es definido por la Unesco (2020) como un legado que recibimos del pasado, vivimos en el presente y transmitiremos a las generaciones futuras. Puede “enriquecer el capital social y conformar un sentido de pertenencia, individual y colectivo que ayuda a mantener la cohesión social y territorial”. No se limita a monumentos y colecciones de objetos, abarca las expresiones vivas heredadas de los antepasados, tradiciones orales, rituales, actos festivos, saberes y las artes del espectáculo. Principalmente contribuye a la revalorización de las identidades y la transmisión de la experiencia entre las generaciones. Para efectos de esta investigación la práctica social del teatro -en su expresión como Teatro del Norte y Fronterizo-, se considera como parte del patrimonio cultural.

La necesidad del teatro como espacio para la representación y performatividad de la identidad y la memoria colectiva es un problema que afecta tanto a creadores como espectadores en el norte de México. Salcedo (2001) describe como los creadores de las distintas regiones del norte se lanzaron en 1997 el primer Coloquio Binacional: Teatro y Literatura Dramática Frontera Norte/South Border, que en 1997 organizado por la Escuela de Humanidades de la Universidad Autónoma de Baja California, en conjunción con la Asociación de Teatro del Norte. En este coloquio manifiestan su preocupación por la creación y la producción artística pero también por reflexionar e indagar el impacto social de su práctica artística. Partida (2021), señala que, el Teatro del Norte y Fronterizo tiene como postulado principal instar por una dramaturgia y un arte escénico

que responda a las expectativas, conflictos y problemas locales (22) recuperando el imaginario regional y patrimonial (23).

Desde la perspectiva de Partida, la obra de Víctor Hernández “Radio Piporro y los Nietos de Don Eulalio”, resulta emblemática ya que representa un quiebre, línea de fuga o renovación respecto a la forma en que se representan la identidad y la memoria en el teatro regiomontano. Este montaje se destaca por sus logros obtenidos a nivel nacional. Desde su estreno se ha presentado en diversas giras, encuentros y festivales, participando en la Muestra Nacional del 2018, festival teatral más importante de México. Enrique Olmos (2018) describe la puesta en escena como un “oasis de indagación identitaria” en el que a través de la figura encumbrada de Eulalio González Piporro, se realiza un ejercicio de deconstrucción de la cultura norestense, una “desacralización memorable, que es al mismo tiempo fiesta, parodia y homenaje”.

En el norte de México debido a su cercanía con Estados Unidos, las identidades adquieren una cualidad fronteriza. La realidad en estos lugares se caracteriza por una línea fronteriza que separa y une a los Estados. Son áreas o franjas, dentro de las cuales las personas negocian una variedad de comportamientos y sentidos (Giménez, 2009, p. 23). Estas áreas son espacios transnacionales en los que los flujos de identidades culturales, no necesariamente implica la pérdida de hegemonía de la cultura nativa ni mucho menos el repliegue del Estado- nación. Si bien, estos espacios de interacción entre culturas desiguales y en conflicto expresan efectos de transculturación, en lo general las identidades culturales no resultan afectadas en los núcleos duros de las mismas (p. 24).

Para Partida (2021) el “Teatro del Norte y Fronterizo”, pone de manifiesto la identidad que particulariza a los habitantes de la franja colindante con Estados Unidos, la expresión de su acontecer cotidiano, su imaginario local y sentido de pertenencia (p. 10). Este tipo de teatro

advierte una autoconciencia de su realidad cotidiana, de su medio ambiente, de su imaginario, cosmogonía y de su memoria cultural patrimonial que propician una escritura dramática y un tipo de puestas en escena que expresa una identidad fronteriza. Dicha práctica artística puede considerarse como un particular “artefacto sociocultural de resistencia” (p. 19).

El componente principal es la conciencia de su identidad regional presente en su escritura dramática y montajes teatrales. Esta identidad le ha determinado una particularidad ideológico-social y una singularidad narrativa- textual diferente a las expresiones teatrales del centro y sur de México. El teatro del norte y fronterizo se constituye como un constructo dramaturgico-escénico productor de sentido (p. 49).

En la obra de Víctor Hernández, se analizarán los atributos identificadores y elementos diferenciadores en torno a la identidad. Estos elementos, descritos por Giménez (2005) refieren hábitos, tendencias y actitudes compartidas (p. 22). La identidad es la capacidad que tiene un objeto para distinguirse de otro. Refiere a una colectividad, establece la pertenencia a un complejo cultural y simbólico (p. 24). Pero la identidad no refiere una entidad unidimensional, pueden existir conflictos tanto al interior de los grupos como al exterior (p. 40). La identidad tiene como principal nutriente la memoria colectiva (p. 20). Abarca un conjunto de representaciones producidas por los miembros de un grupo con el fin de generar una memoria común (p. 21). La memoria se caracteriza como una ideación del pasado en contraposición al presente y la imaginación del futuro (p. 97).

Se analizará el discurso, la forma que un grupo en particular -la comunidad de artistas y espectadores teatrales-, a través de la obra Radio Piporro resignifican el sentido de su identidad y memoria compartida. La trascendencia de este proyecto es caracterizar la práctica social del Teatro del Norte y Fronterizo en Nuevo León. Aunque probablemente no sea la única puesta en escena regiomontana que aborda problemas de identidad y memoria, para efectos de la tesis de maestría

se analizará solamente este caso. En un futuro se podría extender el número de muestras pero por cuestiones de tiempo se limitará al caso de la obra de Víctor Hernández. La finalidad es ejercer una metodología de análisis desde las ciencias sociales para describir los efectos del teatro no sólo como objeto de contemplación estética sino como un artefacto cultural que tiene la capacidad de modificar su entorno simbólico.

1.3. Pregunta(s) de investigación:

1.3.1. Pregunta principal

¿De qué forma, el Teatro del Norte y Fronterizo produce una resignificación de las identidades culturales y la memoria colectiva en la obra “Radio Piporro y los Nietos de don Eulalio”?

1.3.2. Preguntas complementarias.

1. ¿Cuál es la función social que cumple el Teatro del Norte y Fronterizo?
2. ¿Cómo se expresan categorías tales como “pertinencia al grupo”, “actitudes”, “objetivos”, “normas y valores”, “relaciones” y “recursos”, en torno a la cultura norestense.
3. ¿Qué símbolos y metáforas de la cultura norestense se representan en la obra “Radio Piporro y los Nietos de don Eulalio”?
4. ¿Cuáles son los recursos desmitificadores y mistificadores de la identidad y la memoria norestense que aparecen en la obra?

5. ¿Cuál es el discurso de Víctor Hernández, qué es lo que pretende decir en torno a la identidad y la memoria mediante esta puesta en escena?
6. ¿Cuáles son las características del lenguaje estético del montaje?
7. ¿Cuál es el sentido ético que se desprende del lenguaje estético planteado?

1.4. Objetivos de investigación (general y específicos).

1.4.1. Objetivo general.

Caracterizar la forma en que se representan las identidades culturales y la memoria colectiva en el Teatro del Norte y Fronterizo que se realiza en Nuevo León. La intención de este proyecto consiste en identificar, describir e interpretar los símbolos y metáforas que actúan como elementos de desmitificación y mistificación de los significados de la cultura norestense. Esta interpretación permitirá describir el vínculo entre prácticas artísticas, patrimonio cultural y desarrollo sustentable.

1.4.2. Objetivos particulares.

- Describir la forma en que se representa la identidad cultural y la memoria colectiva en el Teatro del Norte y Fronterizo.
- Interpretar los símbolos y metáforas que aparecen en el Teatro del Norte y Fronterizo que toman como referencia la cultura norestense.
- Identificar el vínculo del patrimonio cultural, la identidad y la memoria colectiva con el desarrollo sustentable.

1.5. Supuestos o hipótesis:

El Teatro del Norte y Fronterizo opera como agente de identidad y memoria colectiva sobre el patrimonio cultural. La identidad se recompone a través del lenguaje metafórico el cual produce una tensión entre el significado literal y el significado excedente. A través de la práctica artística se produce un cambio social en la manera en que se conciben los significados compartidos.

1.6. Antecedentes: Teatrología, el estudio del arte teatral.

Fischer- Lichte (2015) describe la teatrología como “la ciencia del hecho escénico”, esta disciplina estudia al teatro y su relación con la vida social. Surge en Alemania a principios del siglo XX como una ruptura en la concepción del teatro como texto dramático. Señala que su fundador Max Herrmann (1865- 1942), argumentó que no es la literatura lo que constituye al teatro como arte, sino la puesta en escena (p. 10). Es un acontecer que se lleva a cabo “entre actores y espectadores, entre escenario y público, y en el cual consecuentemente todos participan” (p. 15). A esta corriente se sumarían los estudios de Arthur Kutscher (1878- 1960), quien estudió las representaciones de la pasión de Cristo y otras expresiones de teatro popular. También destaca los esfuerzos de Carl Niessen (1890- 1969), quien incluyó las fiestas, procesiones, ceremonias, funerales y otros rituales como parte del objeto de estudio (p. 16).

La teatrología se instauró en Alemania a principios del siglo XX. En Estados Unidos desde los años 30 se despierta el interés gracias al trabajo en Yale por parte de Alois Nagler (1907- 1993). Posteriormente, inspirado por su colaboración con el antropólogo Víctor Turner, el teatrólogo y director Richard Schechner planteó hacia 1980 un programa titulado “Estudios de Performance” (*Performance Studies*). La Universidad de Nueva York se convierte en la sede de este programa

donde proclaman como objetos de estudio las prácticas escénicas y los rituales de diferentes culturas (p. 17).

En América Latina, se destaca la obra de Jorge Dubatti (2011), quien pretende establecer una ontología del acontecimiento teatral que enuncie sus condiciones de posibilidad. En primera instancia, afirma que no es un fenómeno exclusivamente literario o discursivo, no es reducible al lenguaje sino “un acontecimiento que produce entes en su acontecer, ligado a la cultura viviente” (p. 16). El teatro es una práctica social que, “se define lógico-genéticamente como un acontecimiento constituido por tres sub-acontecimientos relacionados: el convivio, la poiesis y la expectación” (p. 35). El convivio tiene que ver con la interacción de actores y espectadores en co-presencia, esto lo denomina presencia *aurática* de los cuerpos. El teatro produce acontecimiento, al encontrarse inmerso en la cultura viviente requiere de la presencia sin intermediación tecnológica de los cuerpos en un mismo sitio (p. 35).

Por su parte, García- Barrientos (2012) propone un método de análisis que vale tanto para interpretar la puesta en escena como los textos dramáticos (García- Barrientos, p. 35). La puesta en escena es un conjunto de modelos o acontecimientos comunicativos cuyos productos son comunicados en el espacio y en el tiempo. Destaca la oposición entre escritura y actuación, también describe la distinción entre espectáculos actuados en vivo, como el teatro y espectáculos grabados como el cine (p. 36). Al igual que Dubatti, entiende el teatro como un convivio entre actores y espectadores. La diferencia con otro tipo de espectáculo consiste en una forma de imitación basada en la “suposición de alteridad” que deben compartir los sujetos participantes del espectáculo (público y espectadores) y que desdobra cada elemento en “otro” representado. De manera que la materialidad, cuerpo, tiempo y espacio se desdoblan en otro ser, uno ficticio (p. 37). Menciona la narratología de Genette como fuente de inspiración y contraste para constituir su modelo

dramatológico con el cual pretende hacer análisis principalmente del texto dramático y por extensión a la puesta en escena (p. 43).

Mientras que para Dubatti y Barrientos el objeto de estudio es la puesta en escena y el texto dramático, otros fenómenos que componen la práctica social del teatro como registros en video, material fotográfico o sonoro, comunidades virtuales, grupos de personas, tienen un lugar secundario para su análisis. Sus aportaciones permiten entender la práctica teatral como un problema artístico y una filosofía del arte, pero no precisamente como un fenómeno social. En cambio, los Estudios de Performance buscan conexiones entre los diferentes componentes de la actividad teatral y relacionarlos con la cultura. Para efectos de este trabajo, se retoma la noción de “acontecimiento” de Dubatti, así como la “suposición de alteridad”, para identificar esta práctica social como un fenómeno artístico que sin embargo produce efectos en el mundo real. Por lo que serán nociones que se interpretarán desde los estudios de performance ya que, la estela que deja el acontecimiento teatral a través de dichos registros permite comprender el teatro como una práctica social que incide en la formación de identidades culturales. Con estos archivos podemos interpretar los discursos que producen las puestas en escena no sólo como representación sino como un *acontecer*⁶, un evento ligado a la fugacidad del tiempo.

1.7. Estudios de Performance.

⁶ Para Dubatti (2011), “el acontecer” implica la dimensión espacio-temporal compartida por actores, espectadores y técnicos. Es algo que va más allá de la representación teatral (p. 16). Y aunque para Dubatti lo crucial para los estudios teatrales son las puestas en escena en vivo, los demás aspectos del montaje teatral ocupan un lugar secundario.

En contraposición con la idea de la puesta en escena como representación, para Fischer-Lichte (2011), el teatro contemporáneo experimentó un giro hacia lo performativo a partir de los años sesenta (p. 42). Describe el arte de performance (*performance art*) en las artes visuales, la música y la literatura como una expresión artística que rompía con las convenciones y formalismos del arte institucionalizado. En el caso de las artes escénicas, menciona ejemplos del “*Living Theatre*” y el “*Performance Group*”, en el que la participación de los espectadores se convirtió en algo cotidiano. Incluso en algunos espectáculos se llegaba a realizar una especie de ritual comunitario (p. 44). Señala que el concepto de “*performativo*” fue acuñado por John L. Austin (p. 47). Este término derivado del verbo en inglés “*to perform*” (realizar, ejecutar) le permitió explicar que, en el lenguaje existen enunciados que no sólo designan algo, sino que son constitutivos de la realidad porque crean la realidad social que expresan. Menciona por ejemplo, como en las bodas cuando el funcionario pronuncia la frase “los declaro marido y mujer” en ese momento se institucionaliza la unión matrimonial (p. 48). Las condiciones para que un enunciado sea *performativo* son institucionales y sociales, no basta nombrar la realidad para crearla. La enunciación se dirige siempre a una comunidad y sus reglas (p. 49).

Por otra parte, Fischer-Lichte, reconoce en Judith Butler, la introducción del concepto *performativo* en la filosofía de la cultura. Recupera de Butler la performatividad del género. La identidad de género no viene determinada ni ontológica ni biológicamente, sino que se entiende como el resultado de esfuerzos culturales. El concepto *performatividad* ya no lo aplica a los actos de habla, sino actos corporales que no expresan una identidad preconcebida sino que más bien generan identidad (p. 54). Advierte en Butler como en Austin, ciertos paralelismos. Ambos consideran la realización de los actos performativos como una realización escénica ritualizada y pública (p. 58). Destaca la similitud entre el mito y el ritual por una parte, y entre texto y realización

escénica (puesta en escena), por otra parte (p. 63). Una estética de lo performativo reconoce el desgaste del concepto de *obra* artística. La puesta en escena o realización escénica, no adquiere su esteticidad por la obra que supuestamente crea, sino por el acontecimiento que como tal realización escénica ejecuta (p. 72).

Diana Taylor, junto con Zeca Ligiéro, Luis Peirano y Javier Serna⁷, fundan en 1998 el *Hemispheric Institute of Performance and Politics* con el propósito de expandir metodologías de análisis en el estudio de las prácticas corporales. Para Taylor (2011), la metodología de análisis implica un modelo flexible. Los objetos de estudio incluyen textos, documentos, videos, fotografías, estadísticas, registros o materiales de que denomina de *archivo* y también actos en vivo que denomina *repertorio* (p.13). Señala que el campo de los Estudios de Performance son los actos y comportamientos en vivo, aún y cuando los comportamientos incluyen una interacción con objetos en internet (p. 15). Menciona como trabajos emblemáticos, las colaboraciones entre el antropólogo Víctor Turner y el director de teatro Richard Schechner para explorar la intersección entre el teatro y la antropología, así como la relación entre performance y drama social. Según ellos, los individuos y grupos son agentes que escenifican sus propios dramas. Mediante este tipo de performances las normas que rigen a las sociedades son construidas y negociadas, no sólo impuestas desde arriba (p. 17).

1.8. Experiencias en torno al teatro como agente de identidad y memoria colectiva.

⁷ Investigador y creador escénico mexicano que reside en Monterrey, Nuevo León. Es profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la U.A.N.L. y fue director de la escuela de teatro de la misma facultad. Vale la pena mencionar que ha sido maestro de Víctor Hernández, director y dramaturgo de la obra “Radio Piporro y los nietos de don Eulalio”.

En países como Argentina y España, hay estudios que abordan la participación del teatro en la reconstrucción de la identidad nacional en la etapa posterior a las dictaduras militares. Dubatti (2008) afirma que en Argentina se habla de *post-dictadura* y no democracia porque el teatro en dicho país viene realizando un constante redescubrimiento y redefinición de la identidad del país bajo las consecuencias de la dictadura (p. 55).

Bravo, N., & García, A. J. (2016) realizan un análisis sobre el modo en que la memoria del pasado reciente es representada en el teatro contemporáneo. Como parte del ciclo “Teatro, memoria e identidad”, analizaron un grupo de puestas en escena en la ciudad de Mendoza, Argentina en 2013. Con este trabajo se busca reconocer la práctica teatral como una práctica social capaz de plasmar sensaciones, experiencias y trayectos colectivos que se anudan en torno a la represión de la última dictadura (p. 65). Para los autores, el teatro es un depositario de la memoria, una forma de resistencia ante el olvido. Para ello, se preguntan “¿qué aspectos del pasado hay que recuperar? ¿Cómo representar la destrucción y sus secuelas? ¿Qué lenguajes teatrales orientan la transmisión de lo ocurrido?”. Estas son las preguntas que guían su investigación (p. 67). En su trabajo indagan sobre la representación de la ausencia (los desaparecidos políticos) en cuatro puestas en escena que comparten el tema de la dictadura. La memoria, para estos autores, es una manera de traer al presente a quienes ya no están (p. 78). Los autores plantean una tensión entre la presencia y la ausencia, si la junta militar dispuso desaparecer a los disidentes políticos, el teatro se propuso traerlos de regreso en un plano simbólico.

O’Donnell (2018), analiza dos puestas en escena que tratan la problemática de la identidad y derechos humanos en el teatro argentino de la postdictadura. Señala que durante el período de la dictadura en Argentina entre 1974 a 1983, inspiró el movimiento del Teatro Abierto. Esta práctica teatral se enfocó en los temas del exilio, los desaparecidos, la tortura, el terror y otros crímenes de

estado entre 1981 y 1985 (p. 2). Por su parte, el teatro de la posdictadura entre 1983 y 2001 inspiró un movimiento de resistencia en el que el teatro promulgó el desarrollo de los derechos humanos y el castigo de los crímenes del gobierno militar y sus cómplices. Según O'Donnell, en ese momento “la sociedad estaba moralmente quebrada, por eso, las representaciones teatrales ayudaron a la sociedad argentina a reconstruir la identidad nacional” (p. 3). Además del tema de los desaparecidos políticos, aparece en el teatro porteño el tema de la apropiación de menores por parte de la junta militar. La apropiación consistía en cómo los hijos e hijas de presas políticas eran secuestrados y posteriormente dados en adopción a simpatizantes del régimen militar. En una de las obras analizadas “A propósito de la duda”, destaca cómo se emplean técnicas brechtianas, para generar cambios sociales a través de la reflexión en el público. Un ejemplo de técnicas brechtianas es el distanciamiento de la ficción, la obra señalada se caracterizó por la ausencia de decorados presentando un espacio “real” (p. 7). Las técnicas brechtianas utilizan herramientas escénicas como carteles, canciones, discursos que no contribuyen a la ficción y desarrollo del personaje, sino más bien al desarrollo temático y la exposición de un conflicto social.

Las puestas en escena que analizan, Bravo, N., & García y O'Donnell, entran en la categoría que Mauricio Tossi (2015), define como teatro documental. En su artículo “Docudrama y autoficción en el teatro argentino de la posdictadura” analiza las creaciones artísticas como vehículos de la memoria y como procesos de subjetivación de las identidades culturales. El objetivo de su trabajo consiste en indagar en los mecanismos de representación de la memoria histórica a través de un análisis dramatólogo (p. 91). Advierte que, en la creación escénica ha empleado diversas formas de resemantizar los “documentos históricos”. Resemantizar significa transformar el sentido de una realidad histórica conocida o aceptada, esto lo hace mediante la conexión con algún elemento estético.

Para Tossi, en la representación de acontecimientos reales existen 3 variantes: 1) el *docudrama* o teatro documental con amplia tradición latinoamericana. Éste predica o denuncia una tesis estructural y objetiva sobre lo histórico contemporáneo (p. 92). Tiene por función develar la “falsa conciencia” en los discursos dominantes. Emplea evidencias históricas pero no renuncia a experimentar en la potencialidad artística que emerge de lo real/documentado. Por el contrario, considera que la eficacia política se consolida en la fuerza estética (p. 93). 2) En segundo lugar, el *docudrama poético* intertextualiza datos y fuentes originales con metáforas, imágenes escénicas y acciones dramáticas no realistas. Propone una fusión de aspectos subjetivos e imaginarios para articular un “efecto de sentido”, una “verdad poética” que influye sobre el pasado y el presente (p. 98). 3) Por último, menciona el teatro de la *autoficción performática* o el cuerpo del actor como documento histórico. En este tipo de práctica teatral, no se alude a un referente historiográfico sino a la inmediatez escénico-política del actor. Su propio cuerpo es el testimonio viviente de una historia de vida. Advierte un giro hacia lo subjetivo, un desplazamiento de lo objetivo/ estructural a lo subjetivo/ deconstruido de los materiales documentales (p. 92). Considera que la autoficción performática ha encontrado inscribir determinados aspectos factuales y homodieéticos, especialmente ha logrado dramatizar aspectos autobiográficos a través de la deconstrucción del yo del actor (p. 102). No es el relato histórico institucional el protagonista de las prácticas escénicas, sino la experiencia vivida del actor-dramaturgo-performer la que mediante operaciones estéticas va configurando una construcción escénica sobre la memoria colectiva (p. 106).

Por su parte, García-Manso (2018) identifica la práctica social del teatro como un espacio para leer la historia durante el final de la dictadura y la transición hacia la democracia en España. En esta investigación, la autora analiza tres textos dramáticos en las que la acción sucede en espacios liminales -tumbas, cementerios, lugares abandonados, escenarios- en los que los

fantasmas de la memoria toman cuerpo y se incita al público a asumir el deber de la memoria e indagar en la identidad colectiva (p. 393). Señala que en la dramaturgia española contemporánea se traslada de los grandes acontecimientos de la historia oficial a historias de personajes anónimos y familiares que apelan a la memoria y al concepto de intrahistoria (p. 394). Este concepto asociado hace referencia a acontecimientos, realidades y personajes marginados. Con este término, se busca generar interés en realidades poco conocidas (p. 395). Su hipótesis de trabajo es que los espacios liminales simbolizan la transición entre dos estados diferenciados. Lo liminal aparece asociado a un estado de indefinición o ambigüedad identitaria (p. 396). Los espacios liminales (simbolizado por la escenografía, la iluminación, espacio sonoro o la acción) hunden al personaje y al espectador en una disyuntiva identitaria. Una vez cruzado este umbral los partícipes del acontecimiento teatral se ven invitados a transformar su propia identidad (p. 412).

1.9. Experiencias en México en torno al teatro, identidad y memoria colectiva.

Popova (2017) analiza temas y estructuras dramáticas en los textos mexicanos contemporáneos, los describe como documentos o testimonios de su tiempo. Advierte que a principios del milenio la dramaturgia mexicana ha presentado una renovación que se distingue ya no por ruptura al estilo de las vanguardias del siglo XX, sino en la reestructuración de un nuevo modelo. En este nuevo paradigma la escritura dramática se ha “*desdramatizado*” e incorpora elementos de la narrativa, dando pie a una hibridación entre teatro y narración (p. 19). El teatro representacional, expone una “crisis de la fábula” (p. 21) en la que la manera de escribir los textos dramáticos emplea narraciones en vez de diálogos. En los temas que analiza, encuentra que la identidad mexicana está atravesada por conflictos sociales, tales como la violencia, la precariedad y el desarraigo (p. 28).

Parrini et. al (2018) realizan un trabajo etnográfico sobre la puesta en escena de “Baños Roma”, a cargo de la compañía “Teatro línea de sombra”. Este montaje se aleja de las nociones convencionales de representación y en su lugar realiza una exposición de fotos, objetos, registros en video y documentos que la compañía. Estos objetos se recopilaban durante una estancia en Ciudad Juárez en el mítico balneario “Baños Roma”, lugar donde se encuentra el gimnasio del boxeador José Ángel “Mantequilla” Nápoles. El montaje se presenta como una exposición de objetos y relatos en el que los actores reconstruyen una mirada sobre la memoria de la ciudad como si estuviesen presentando un documental o una serie de testimonios. Se destaca la exposición de credenciales de los miembros del club de boxeo. La figura del campeón y su gimnasio de boxeo, constituye un catalizador para recopilar un archivo sobre la ciudad en un contexto de violencia desatada por la guerra del gobierno contra el crimen organizado. Parrini et al., describen el montaje como un *archivo de sombras*, no sólo como un contenedor de objetos sino de ausencias de personas anónimas. Este archivo también implica la presencia de una multiplicidad de voluntades que lo sostienen y lo disuelven. En suma, el archivo es un entramado de sujetos, contextos, apropiaciones y pérdidas, movimientos y quietudes que experimenta la materialidad significativa de la obra (p. 14). Objetos reales aparecen en este tipo de teatro performático pero ahora con un nuevo sentido. Por ejemplo, los autores describen cómo se va transfigurando el sentido de las credenciales de los miembros del club de box. En un primer momento son un documento de identidad para el control del gimnasio. En un segundo momento son un objeto escénico y artístico dentro de una puesta en escena. Finalmente, son material etnográfico para la investigación social. A este proceso, los autores atribuyen al archivo como un espacio de tráfico tanto de materiales, como de significados (p. 15).

Para los autores, el archivo lo podemos imaginar como un umbral o borde y esto lo ejemplifican con las antiguas credenciales del club. En su momento servían para entrar a un lugar o dar sentido de pertenencia, cuando las vemos ahora, entramos a través de ellas al mítico gimnasio que “Mantequilla” Nápoles administraba y a la Ciudad Juárez de ese entonces. El archivo es un pasaje a la memoria de la ciudad. Pero no tiene un carácter neutral u objetivo, es un modo de percepción y una manera de distribuir lo visible. En sus tránsitos y desplazamientos el archivo aglutina la fragilidad de vidas pero también traza los bordes de las realidades históricas y políticas que habitamos, las materialidades que nos rodean y los pactos que organizan la vida social. Por lo tanto, el archivo es un borde político, no solamente estético. Los autores concluyen que el teatro indaga sobre la historia nacional, local o personal (p. 16).

El tema de la identidad yucateca y la memoria de grupos vulnerables aparece en las diferentes obras de Conchi León. Galán (2015) señala que los nuevos dramaturgos se han insertado en una corriente de creación definida e identificada como *hipertextual*, la cual involucra un nuevo modelo de dramaturgia. Advierte que, en específico el trabajo de Conchi León refleja el momento que se vive y adquiere valor de documento histórico (p. 1). Los temas que plantea esta artista en sus textos reflexionan sobre la violencia de género, la discriminación étnica y la homofobia, también tópicos como la migración y personas con discapacidad. Su trabajo aborda la identidad de la cultura maya y el sincretismo que se vive en el sur de México (p. 2).

Destaca que a finales del siglo XX, se da una etapa muy prolífica para las dramaturgas mexicanas, entre las que surgen Leonor Axcarate, Sabina Berman, Jesusa Rodríguez, Silvia Pelaez y Estela Leñero, entre otras. Las puestas en escena de estas dramaturgas, se caracterizaron por la utilización multimediática, la interculturalidad y la repetición, fueron puntos de encuentro en la escena mexicana (p. 4). Estos elementos fueron introducidos por estas dramaturgas a sus trabajos

pero no fue exclusivo de ellas. Además de la ya mencionadas, advierte una nueva generación de dramaturgias entre las que se encuentra Martha Urquidi, Guadalupe de la Mora, Jissel Arrollo, Micaela Solís y de manera sobresaliente Conchi León, de quien analiza tres textos dramáticos. En “Mestiza Power”, da cuenta de la idiosincrasia femenina, muestra la fortaleza de las mujeres indígenas en una sociedad machista y clasista. En esta obra de carácter testimonial, se plantea como estas mujeres construyen su identidad en un marco de discriminación, segregación, abuso laboral y agresiones físicas y emocionales que las sufren las mujeres mayas (p. 9). La obra acontece a través de monólogos. Uno de ellos, “Soco Koyoc”, una mujer indígena se distingue por usar lentes Ray-Ban, los cuales porta durante la función. Aquí la protagonista construye su identidad en torno al conflicto entre tradición y modernidad, lo estructural y lo individual. Las distintas obras de Conchi León, se caracterizan por esa búsqueda de reconciliar la memoria y los valores tradicionales pero haciendo crítica de las distintas formas de violencia. De esta manera, a través de su práctica artística va reconfigurando un nuevo sentido de la identidad en la que incluye la voz de grupos sociales tradicionalmente oprimidos o marginados. En el siguiente punto se esboza en términos generales cómo se caracteriza el Teatro del Norte y Fronterizo. Se observa, que de manera muy parecida a los ejemplos anteriormente citados, -tanto en el teatro nacional como en el hispanoamericano- la práctica social del teatro actúa sobre los sistemas de significación que configura la identidad y la memoria.

1.10. Identidad y Memoria en el teatro del norte de México.

Geirola (2018), analiza los temas que aquejan al teatro del norte de México. Destaca la importancia de estudiar el fenómeno teatral fuera del centralismo político y cultural de la capital del país (p. 12). Identifica el tema de la frontera no sólo en términos geopolíticos, sino también

como un tipo de fronteras emotivas, de género, raza, orientación sexual, lenguas, de campos artísticos y cuerpos (p. 14) Encuentra que las dramaturgias emergen en contextos de violencia y el arte surge como un testimonio, un tipo de planteamiento o discurso ante las estructuras opresivas del mundo. Afirma que el teatro como arte ofrece un tipo de verdad, la del *deseo*. Una verdad ligada a la *ausencia* de ese objeto perdido que causa deseo (p. 34). Para el autor, la forma artística en que se expresa la puesta en escena, -su teatralidad-, expresa una política de la mirada, en ella se establece el pacto social y político de la escena con el público (p. 34). Cuando afirma que la teatralidad es una *política de la mirada*, se refiere a un campo agonial, un espacio de lucha y poder, y lucha por el poder (p. 35). Lo que está en pugna es la representación y la forma de representar, entre ellos los símbolos identitarios y patrimoniales. Subraya el tema de la posible identidad representada en el teatro del norte de México como un tema que aflige a los creadores. Esta, es entendida como una discursividad diferenciada de otras regiones y/o del centralismo impuesto por la producción cultural de la capital (p. 58).

Advierte que uno de los temas que más aquejan a los dramaturgos del norte es la cuestión del cuerpo. Son temas que no suelen tratarse en el teatro comercial o costumbrista pero que sí suelen manejarse en el ámbito académico. La desaparición forzada, tráfico de órganos, aparecen como temas en sí mismos o como punto de partida para discutir derechos humanos y civiles de minorías. Señala que en las obras del teatro norteamericano, aparecen cuerpos trozados, decapitados y miembros diseminados. Menciona el texto dramático “Padre fragmentado dentro de una bolsa”, del dramaturgo Ángel Hernández, que trata sobre una mujer que pasea el cuerpo de su padre por una ciudad azotada por la violencia (P. 61). Encuentra que los diversos creadores del norte comparten la idea de desestabilizar la subjetividad del espectador con la finalidad de crear una crítica social, una dramaturgia que “duela” (p. 124). La finalidad del teatrista tiene entonces una

dimensión ética, un “hacerse responsable” de su acción (p. 126). Este posicionamiento ético, envuelve a creadores y espectadores en una responsabilidad colectiva sobre el territorio que comparten. Desde la perspectiva de este autor, se puede entender la puesta en escena como una forma artística que genera un tipo de conocimiento muy particular, profundamente emotivo y sensorial en el que se reflexiona las problemáticas y conflictos que aquejan a la zona norte del país.

En resumen, dentro de este capítulo se presentó el Teatro del Norte y Fronterizo como un artefacto estético y cultural como una práctica social que incide en la identidad y la memoria colectiva. Se rescata del trabajo de Dubatti, lo que distingue al teatro de otras artes es el *acontecimiento* teatral en el que conviven creadores y espectadores en un tiempo y espacio compartido. Pero esta convivencia sólo es posible a través de la suposición de alteridad que se confiere al hecho escénico, hay un distanciamiento con la realidad ordinaria al contrario de otras formas de convivencia social como lo señala Barrientos. En acontecimiento teatral, hay una intencionalidad por la creación artística a través del cuerpo y la voz de los actores, hay una producción *poietica*. Para Fischer-Lichte, la experiencia del acontecimiento teatral es tan intensa que se produce una transformación de los sistemas de significación en actores y espectadores. La define como una experiencia umbral similar a la experiencia que se vive en los rituales.

Pero la experiencia teatral no está alienado de la coyuntura social y política. Para Fischer-Lichte, la experiencia umbral se analiza desde los estudios de performance, los cuales conciben como prácticas sociales que buscan modificar su entorno social y cultural. A diferencia del teatro comercial que busca solamente ganancias económicas mediante la venta de boletos, el teatro social busca incidir en el mundo que le rodea y realizar una crítica de las condiciones opresivas. En el teatro hispanoamericano, particularmente en Argentina y España, el tema de la dictadura y la guerra civil ha dejado huellas en la memoria que busca resignificar a través de estas prácticas

artísticas. En vez de apostar al olvido, la práctica social del teatro en estas latitudes busca documentar un tipo de historia diferente al discurso oficial y contribuir en la generación de un nuevo sentido de identidad.

En México, existe cierto centralismo en el ámbito artístico que coloca a la ciudad de México como el eje rector de estéticas y políticas culturales. Sin embargo, se generan expresiones artísticas singulares y que responden a conflictos regionales específicos. El trabajo al que se refiere esta investigación es el denominado Teatro del Norte y Fronterizo, que expresa inquietudes que lo distingue del teatro que se realiza a nivel nacional. La violencia, la frontera con Estados Unidos, la migración y sus efectos en la identidad cultural caracterizan esta práctica artística.

CAPÍTULO 2. MARCO TEÓRICO

2.1. Mito y Rito, antecedentes de la práctica social del teatro

Una premisa de este trabajo de investigación concibe la práctica social del teatro como un espacio para la expresión de la identidad cultural y la memoria colectiva. Esto significa que la creación individual no escapa de su contexto histórico y social. Por el contrario, para Douvignaud (1969), la práctica social del teatro es la forma que encuentra la colectividad para expresarse a través de la creación artística individual, las creaciones teatrales, aunque tengan una autoría individual son expresiones de un grupo cultural (p. 9). La cultura de un grupo se manifiesta a través de los símbolos y significados compartidos en las prácticas sociales. Pero antes de continuar, es importante proponer una definición básica de cultura para seguir enlazando esta red conceptual.

Giménez (2009) afirma que la cultura se relaciona con la identidad y tiene como principal nutriente la memoria colectiva (p. 7). Inspirado por las ideas de Geertz y Thompson, propone una definición de cultura como, “la organización social de significados interiorizados de modo relativamente estable por los sujetos en forma de esquemas o de representaciones compartidas, y objetivadas en formas simbólicas, todo ello en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados”. Estos significados sociales pueden manifestarse mediante formas *objetivadas* y formas *interiorizadas* (p. 8). Las formas objetivadas pueden observarse en artefactos o comportamientos como obras de arte, rituales, danza y teatro. En cambio, las formas interiorizadas, abarcan esquemas cognitivos y representaciones sociales que son incorporadas por los actores sociales y la convierten en sustancia propia (p. 9).

Tanto la práctica social del teatro como los rituales, se consideran como formas objetivadas de la cultura. Estas formas objetivadas expresan los significados colectivos que configuran la

identidad de un grupo. Para Geertz (1973), los significados que una cultura crea sólo pueden almacenarse en símbolos, los cuales pueden ser dramatizados en diversos ritos y ceremonias. Estas dramatizaciones representan un ordenamiento del mundo material y espiritual, la existencia del bien, el mal y el conflicto entre ellos. La finalidad del rito consiste en dominar las fuerzas indomables de la naturaleza y generar un espacio para la expresión del *ethos* del pueblo y su cosmovisión. El *ethos* de un pueblo se define como el tono, carácter, actitud de un pueblo. La cosmovisión contiene las ideas más generales de ese pueblo. El sentido religioso de la dramatización del rito proporciona un sentido espiritual, una ética y una moral (p. 118).

Diversos autores sugieren el origen del teatro con la práctica ritual, la cual tendría la intención de dominar las fuerzas impredecibles de la naturaleza (Berthold 1974, Douvignaud 1969, Macgowan & Melnitz, 1997, Pavis 1998,). Para Fischer-Lichte (2015) el acontecimiento teatral ofrece un tipo de experiencia umbral o liminal parecida a la que se experimenta en los rituales. La diferencia más evidente es que la práctica social del teatro es una actividad propia de sociedades modernas y secularizadas, el ritual por su parte, es una práctica social característica de las sociedades tradicionales. Polia (2000) señala que las sociedades tradicionales suelen estar estructuradas en torno a una tradición⁸ oral o escrita que es considerada sagrada (p. 90). La tradición se expresa generalmente a través del mito, que tiene por finalidad sacralizar al mundo, entenderlo y volverlo habitable. Los mitos se expresan por símbolos que al interpretar su significado develan la sustancia misma de la tradición (p. 91). Los símbolos permiten volver accesible el discurso del mito en su nivel metafísico. MYTHOS en griego significa “discurso”,

⁸ Polia (2000), refiere que tradición, es término que refiere al acto de “transmitir”, en latín TRADERE, en inglés TO TRADE (p. 90).

entendido como narración o historia sagrada. El equivalente latino es “fábula”, que puede entenderse como cuento. Fábula deriva de FARI, “decir” y “vaticinar”. “Fatum” es el oráculo, la predicción y es también el “destino”, el “hado”. La fábula indica también la historia que sirve de trama para una obra literaria. Mythos- fábula, hace referencia a un invento poético que se opone a “historia”, como narración comprobable en la realidad. En este sentido, *mythos* y *logos* se oponen como dos diferentes tipos de narración (p. 92).

El mito es una narración sagrada que describe las historias y acciones de dioses y héroes (p. 95). Explica los orígenes de una colectividad por lo tanto fundamenta la identidad cultural. Proporciona los elementos por los cuales una persona puede reconocerse como parte de un grupo cultural o étnico (p. 97). Polia coincide con Geertz, al otorgarle al mito una función religiosa y un control ético de la sociedad. Proporciona las pautas para conducirse en la vida social. Al ser producido por seres no humanos goza de la plenitud de pertenecer a “otro tiempo”, que es esencialmente un “no tiempo”. Es decir, está fuera de la experiencia humana y no puede ser captado únicamente por la razón. Hace referencia a un eterno presente, tiempo religioso y cíclico (p. 98).

El propósito de los mitos es “sacralizar” el mundo, dotar de significado y sentido religioso a las acciones humanas (p. 105). Al pertenecer a un tiempo que está fuera de la experiencia humana tiene el poder de actualizarse mediante acciones con la intención de regenerar sus sentido y significado originario. Toda acción, llevada a cabo en obediencia a los modelos míticos tiene valor ritual. Esto abarca las ceremonias litúrgicas, fiestas sagradas, ritos de iniciación, la recitación en voz alta de los mitos pero también el teatro y la danza e incluso la arquitectura de un lugar. Para las sociedades tradicionales, el arte profano no existe, las expresiones artísticas tienen carácter sagrado y sacralizante (p. 104).

Para Windengren (2000) “tras el rito se esconde el mito, que da vida y contenido al ritual”. Pero esto mientras los mitos pueden variar su contenido, los ritos permanecen sin cambio. El mito no tiene un sentido dogmático fijo, el sentido de la acción puede cambiar pero la acción sigue siendo la misma (p. 171). Por su parte, James (2000), señala que la religión y la magia son dos prácticas sociales que le permiten a los grupos humanos relacionarse con los elementos impredecibles del mundo que le rodea. A través de los ritos, los grupos humanos pretenden *dominar* el mundo exterior, frenar o impulsar los procesos de la naturaleza y apelar a seres que pueden responder a las súplicas de la humanidad en lucha (p. 155). La eficacia del ritual consiste en controlar los riesgos y peligros que encierra el mundo. El rito *sirve* para dominar la complejidad de lo real y se compone de acciones simbólicas que hacen referencia a un mundo de imágenes e ideas que lo sostienen, es decir, los mitos.

Se puede extrapolar cierta analogía entre el rito y el mito con la práctica del teatro, ya que ambas actividades se componen de acontecimiento y discurso. El ritual se compone de acciones físicas sagradas y de un discurso mitológico, mientras que la práctica social del teatro se compone de un acontecimiento escénico y un discurso dramático. Las acciones sagradas del ritual son similares a las acciones que realizan los actores en el acontecimiento teatral, ya que ambas prácticas crean mundos de significados que se desmarcan del mundo ordinario. Fischer-Lichte (2015), subraya la similitud entre ambas prácticas al definir las como “experiencia umbral” o “liminal”, ya que dichas experiencias conducen a la transformación de sus participantes. La diferencia es que los rituales producen un cambio de estatus socialmente sancionado como puede ser nupcias, funerales, establecimiento de algún ciclo agrícola o de caza, etc. En cambio, la práctica social del teatro conduce a una transformación de la percepción de uno mismo, del otro y del mundo, esto es válido tanto al artista como para el espectador y puede persistir más allá de la puesta

en escena (p. 30). En otras palabras, mientras que el ritual produce una transformación que ordena el mundo religioso y social, la práctica social del teatro produce una transformación de la percepción del mundo.

Douvignaud (1969), define al Teatro (*θέατρον*), como un instrumento que inventó la humanidad para representarse y hacer de la existencia misma, una creación. Considera que la práctica social del teatro manifiesta las contradicciones y los obstáculos que desgarran la experiencia colectiva, lo entiende como un arte enraizado en el entramado social (p. 9). Pero, ¿en qué momento de la historia humana aparece la práctica social del teatro como forma de representación?

Berthold (1974) encuentra expresiones teatrales en distintas civilizaciones y pueblos del mundo antiguo. Afirma que “el teatro es tan antiguo como la humanidad, la ha acompañado desde sus comienzos” (p. 7). En distintos pueblos y civilizaciones antiguas, encontraremos rituales y fiestas religiosas que emplean ceremonias en las que seres humanos realizan una personificación de las fuerzas naturales y espirituales. Estas representaciones además del sentido religioso proporcionaban una forma de entretenimiento y un entendimiento sobre la condición del ser humano en el mundo. Señala que las pinturas prehistóricas en cavernas dan testimonio de una práctica teatral antigua. En los orígenes de este teatro primigenio, se personifican las fuerzas naturales con la intención de dominarlas mediante el sacrificio ceremonial y la danza (p. 9).

Pavis (1998) afirma que el origen de la representación teatral se encuentra en los rituales (p. 405). El ritual, -como se ha señalado-, es un sistema de representación que desplaza al representado ante las fuerzas incontrolables y desconocidas de la naturaleza. Antes de los artefactos artísticos existieron las palmas, los cantos y los bailes como fuerzas que sirven para apaciguar, pacificar o incluso dominar a esas fuerzas naturales. Estos rituales tienen que ver con

el deseo de reproducción de las formas de vida. Se puede inferir que de la misma forma en que los miedos y deseos se funden en el ritual, en las artes escénicas prevalece la preocupación por la vida. El miedo a la extinción, a la aniquilación de todas las formas de vida, se mantiene como una de las pulsiones que impulsan el deseo y la creación artística.

2.2. La práctica social del teatro en la Antigüedad

Pavis (1998) señala que: “existe un acuerdo general en considerar que el teatro tuvo como origen una ceremonia en la cual un grupo humano se reunía para celebrar un rito agrario y de fecundidad. En esta celebración se dramatizaba la muerte de un dios que posteriormente resucitaba. Estos ritos contenían elementos teatrales y simbólicos, mediante el uso de objetos y vestuarios (p. 404). Macgowan & Melnitz (1997) describen la teoría del surgimiento del teatro en el ditirambo, una especie de himno coral en honor a Dionisios, dios de la fertilidad y del vino (p. 13). En este “ritual heroico-mimético”, se refiere la historia de esta deidad que vino al mundo como hijo de Zeus y enseñó a cultivar la vid. La historia del dios representaba la historia de la naturaleza fértil, fecunda y cíclica (p. 14), el ritual servía para ordenar los tiempos de siembra, cosecha y celebración. Mencionan que las leyendas de Dionisios celebradas en los ditirambos fueron sustituidas por las aventuras de héroes populares. Señalan que resulta incierto el momento de la separación del teatro con el ditirambo, pero se tiene registro que en el 600 a.c. el poeta y músico Arión originario de la isla de Lesbos fue el primer autor dramático al escribir un texto. Se considera a Tespis como el primer autor que introduce al actor como un personaje que interpela al coro (p. 15). Es muy probable que estas transformaciones del ritual a la representación teatral hayan sido realizadas por otros autores previamente pero no se tiene registro.

Berthold (1974) señala que hubo dos corrientes que llevaron al nacimiento de la tragedia; una proviene de los cultos a la fertilidad de los sátiros danzantes. La otra proviene de unos coros cantores con máscaras de machos cabríos consagrados al héroe griego Adrastos, alrededor del 600 a.C. Posteriormente dichos coros fueron transferidos a Dionisio ya que era el dios favorito del pueblo ático. Este ser mitológico representaba la embriaguez y el frenesí, pero también brota sensibilidad, crueldad y una inagotable fuerza vital (p. 119).

Berthold (1974), señala que el poeta Arión de la isla Lesbos, encarriló hacia la declamación poética los cultos a la vegetación. Dispuso un coro de hombres caracterizados como machos cabríos que declamaban y realizaban pantomimas. Pero esta nueva forma de expresión cambiaría alrededor del 534 a.c., gracias a Pisístrato, tirano de Atenas, gran propulsor de las artes y el comercio, puso todo su empeño para organizar estas celebraciones con el mayor efectismo posible: “Las Grandes Dionisiacas”. En estas celebraciones, el actor Tespis de Icaria, aportaría al coro de sátiros un personaje solista con el cual el coro mantendría un diálogo, este personaje que se separa del grupo obtendría el nombre de *Hypokrites*, que significa “interlocutor” (p. 120). En estas celebraciones, una danza coral iba acompañada por una procesión hasta llegar a la ladera del santuario de Dionisio, al sur de la Acrópolis. Ahí se encontraba un templo y un ruedo donde se llevaban a cabo danzas y pantomimas ceremoniales al que llegaba la procesión que narraba como Dionisio había sido depositado en un arca para vivir una aventura marítima (p. 121).

Macgowan & Melnitz (1997) advierten que la representación teatral no era un hábito cotidiano, sino que se estaba limitada a determinados días del año. Los festivales dionisiacos duraban cinco o seis días, en los cuales había procesiones, juegos, deportes y concursos dramáticos. Los últimos tres días se consagraban a las obras teatrales que competían por premios anuales, en los que los autores presentaban tres tragedias y una obra satírica. De estas

representaciones teatrales, sobreviven algunos textos dramáticos de los autores griegos y que dan cuenta de los conflictos de su tiempo (p. 18). Berthold (1974), describe que, para el autor dramático Esquilo, la voluntad humana está a merced de los dioses en una espiral creciente que culmina en un acontecimiento monstruoso (p. 124). En Sófocles, el hombre es consciente del sufrimiento al que es sometido a causa de los dioses, al cual se rebela y si bien no tiene escapatoria, en el sufrimiento encuentra el conocimiento y liberación (p. 125). En Eurípides, comienza la era del teatro psicológico de occidente. Disminuye la función de los dioses sustituyéndola por el azar, también disminuye el papel del coro (p. 126). En Aristófanes la sátira política y la crítica social mediante la comedia proporcionaban entretenimiento y diversión a la vez de una crítica a la cultura de su tiempo (p. 128).

El teatro era subsidiado por el Estado, el público no tenía necesidad de pagar, ya que durante el tiempo de Pericles, éste se había encargado de sufragar con cargo al erario público. Tanto los ciudadanos libres como los esclavos podían asistir a estas representaciones. Por su parte, los diferentes grupos teatrales recibían mecenazgo por parte de aristócratas particulares. Durante las “Grandes Dionisiacas” el grupo ganador recibía un premio económico (p. 130). Estas condiciones favorecieron la formación de una práctica social del teatro más vinculada a la creación artística que a la religión, por lo tanto, más parecida a la expresión moderna.

2.3. El teatro de la antigüedad en diversas partes del mundo.

La práctica social del teatro no fue una actividad exclusiva del pueblo griego. Se tiene registro de ceremonias dramáticas- religiosas en Egipto alrededor del 2000 A.C. En este tipo de ceremonias se realizaba una representación dramática en torno al misterio de Osiris. En esta representación, Osiris, -dios de la fertilidad-, convertido en carne y hueso, después de padecer la

traición y la muerte es sometido ante el juicio de los dioses. Pero las lágrimas de los dolientes lo salvan, resucitando y convirtiéndose en el señor del reino de la muerte (Berthold 1974, p. 19).

Al igual que en Egipto, durante el segundo milenio A.C., “se suavizaba también en Mesopotamia los perfiles despóticos de los seres supraterranos”. A través de pantomimas, canciones y música, se buscaba lograr la benevolencia de los dioses. Al igual que otras prácticas teatrales del mundo antiguo, esta actividad artística se encuentra indiferenciada de los rituales sagrados. Se tiene registro además: diálogos de Hammurabi con una mujer (drama cortesano), Enmerker y el señor Aratta (poema épico), además de representaciones pantomímicas de carácter cómico, entre otros (p. 24).

En India, la danza y el drama forman parte del homenaje a los dioses, a pesar de su antigüedad al día de hoy se siguen realizando estas representaciones milenarias. Tradiciones como el Bharata Natyam, el Kathakali, el Kathak y el Manipuri, son tan sólo, algunas de las danzas teatrales que siguen realizándose. Los templos son teatros donde se realizan representaciones en honor a los dioses. Bharata, autor indio escribió alrededor del 400 a.c. el *Natya-shastra*, tratado sumamente minucioso sobre la danza y el teatro. Al igual que Aristóteles, dejó sentadas las exigencias técnicas, artísticas y lingüísticas del teatro indio. En su doctrina de la danza y el teatro, Bharata toma del *Rigveda* la palabra hablada. Del *Sámaveda* la canción, la música, del *Yayurveda* la mímica y del *Atharvaveda* el sentimiento. Con esta sabiduría crea el *Natyaveda*, en el cual refleja las sentencias de los dioses sobre el arte dramático (p. 41).

A diferencia del drama griego, el drama clásico de la India es contemplativo. Esta diferencia es crucial, “no expone conflictos espirituales que llevan a la destrucción, su cometido no es la idealización estilizada de los sentimientos” (p. 52). En el sudeste asiático, Geertz (1974) estudió el teatro de títeres sombra denominado Wayang y que aún se realiza en Indonesia. Las

historias dramatizadas son episodios del Mahabarata y en menor medida del Ramayana. A la historia, originalmente india se agregan personajes javaneses que son interpretados por títeres que proyectan su silueta en una pantalla. Los tipos de representación son tres: están los episodios hablados, en los que los personajes discuten. Luego están los episodios de lucha, en los que se representan las guerras. Y por último, escenas bufonescas, donde los graciosos se burlan de los nobles e incluso del público y las autoridades locales (p. 123).

En China, el desarrollo histórico del teatro fue paralelo al occidental. Berthold (1974), señala que las danzas wu durante la dinastía Shang (1766 a.C. – 1122 a.C.), “intentaban conjurar mediante el trance extático las calamidades naturales: inundaciones y eclipses solares, enfermedades y accidentes, dioses de la lluvia y el viento”. En sus inicios, el teatro chino está profundamente ligado al ritual, hasta el período Chou (1122- 256 a.C.) se dió la entrada a los primeros elementos profanos (p. 69). El teatro de siluetas chinas, que probablemente influyó en el teatro Wayang de Indonesia, se remonta al 121 a.C. en la época del emperador Wu Ti. Por su parte, incluían además de las funciones de la corte, danzas de chamanes y animales. Por su parte, en la época de la dinastía T´ang (618- 906), además de marcar el comienzo de la imprenta y la porcelana, hay un esplendor en las artes y el comercio (p. 72). Un legado muy importante que ha dejado este país, es la Ópera China que nació a mediados del siglo XVIII y que hoy en día sigue presente. En este tipo de espectáculos confluyen las artes marciales, la danza, la música y el canto. “El actor se presenta en el escenario vacío. Ningún tipo de accesorios exteriores le sirve de ayuda. Sus movimientos lo son todo, debe crearlo todo: la acción simbólica, la ilusión del espacio” (p. 83).

También Japón desarrolló su propia tradición teatral independiente del teatro occidental. Las danzas escénicas y ritos sacrificiales tenían el propósito de asegurar los favores de los seres sobrenaturales por medio del cuerpo y la máscara bajo la denominación de Kagura, surgieron en

los primeros años del siglo VIII. Más antiguo aún, fue el Gigaku, el cual realizaba danzas y operetas budistas en el 612 d.C. De entre todas las expresiones teatrales y danzas ceremoniales, al día de hoy persiste el teatro Nō, que a través de las máscaras, expresan la filosofía del budismo Zen. Contrario al carácter rebelde de los héroes griegos, la belleza de este arte consiste en el cumplimiento de una aflicción. Sobresale también el Bunraku, teatro de marionetas. También destaca el teatro kabuki que surge en el siglo XVII y actualmente convive con formas teatrales ligadas a la tradición occidental.

Para Berthold (1074), en las diferentes tradiciones teatrales del mundo antiguo existió una tradición *cómica*. Mimos, bufones, acróbatas y saltimbanquis, ambulantes se presentaron en las diferentes culturas que la autora describe a lo largo de su obra. Esta figura hace referencia al “bufón mítico” (trickstar) que describe Polia (2000), el cual realizaba recitaciones de carácter humorístico con el propósito de reforzar la validez de las tradiciones (p. 97).

Diversos autores coinciden en que la práctica social del teatro nace del ritual para constituirse como una práctica artística independiente del carácter religioso. La diferencia substancial entre teatro y ritual, es que este último opera de forma *performativa* y el teatro de forma representativa. Mientras que el ritual produce acciones que modifican el orden social y natural, el teatro produce acciones que representan la forma en que se percibe el mundo. El ritual instaaura una norma, actualiza el mito, en cambio el teatro produce una mirada. Esto quiere decir que, mientras que el rito impone normas que generan un sentido y una cohesión social, el teatro observa las normas y valores del mundo que le rodea. Recordemos que para Barrientos (2012), el teatro expone un mundo artificial constituido sobre una “suposición de alteridad”, un rompimiento con el orden simbólico del mundo social. Crea un *desdoblamiento* de los elementos que aparecen en la puesta en escena donde su significación original, cambia (p. 37). El ritual y el teatro se diferencian

ya que por un lado, el ritual ofrece una dominación de las redes simbólicas que se construyen en torno al mundo real, mientras que la práctica social del teatro ofrece una experiencia de significación intensa y profunda que modifica la forma en que se interpreta algún aspecto de la realidad (Fischer-Lichte, 2016). Pero, ¿este desdoblamiento, esta significación intensa, no busca de alguna manera dominar las fuerzas incontrolables del mundo y el destino?

2.4. La práctica social del teatro como Acontecimiento y como Discurso.

Podemos caracterizar la práctica social del teatro como un tipo de asociación con capacidad de agencia, un actante. El actante es definido por Girola (2020) como una entidad que “tiene la capacidad de afectar el curso de la acción, y de ser afectados por ella, aunque de manera distinta, según la trayectoria y el proceso que se trate” (p. 102). Pozas (2018) identifica tres aspectos actanciales. El primero tiene que ver con identificar la acción como relato y práctica. El relato implica una narración donde se expresan elementos simbólicos (p. 401). La práctica refiere cierta intencionalidad o motivación del actor social para producir un efecto sobre el mundo. El segundo aspecto tiene que ver con la materialidad que visibiliza una red de agentes que convergen en el acontecimiento teatral; son las huellas rastreables del acontecimiento (no sucede solo en el plano simbólico o discursivo). El tercer aspecto tiene que ver con la producción de un efecto objetivo (p. 404).

Siguiendo esta lógica, podemos inferir que las puestas en escena tienen efectos en el universo simbólico y en la realidad material. A su vez, se pueden categorizar dos aspectos estructurales de la práctica teatral: discurso y acontecimiento. El acontecimiento se visualiza en la puesta en escena, y es el nodo estratégico donde se tejen todos los componentes de la práctica social del teatro, ya que intervienen instituciones, personas, grupos, recursos económicos y

materiales, textos, partituras, discursos, registros en video y redes sociales para que el acontecimiento teatral sea posible. Como práctica social no se reduce a un evento sujeto a la fugacidad del tiempo. En el acontecimiento se constituyen discursos que tienen capacidad de agencia en los procesos culturales, dicho de otra forma, el discurso teatral incide sobre el entorno simbólico. Es importante señalar que su capacidad actancial no se limita a lo simbólico sino que produce efectos materiales.

La práctica social del teatro como actante, -es decir como una entidad agencial que incide sobre el Patrimonio Cultural-, también la podemos caracterizar desde los Estudios de Performance y la Estética de lo Performativo. Taylor (2011) explica las diferencias entre *performance*, *performativo* y *performatividad*. Refiere que para Austin, un *performativo* indica situaciones en las que el acto de expresar una oración es realizar una acción, hablar es hacer. En cambio, para Judith Butler, la *performatividad* tiene que ver con un proceso de socialización en el que las nociones como género, identidad sexual o racial se producen a través de prácticas regulatorias que lo han normalizado e invisibilizado (p. 23). Cuestiones como la construcción del género son resultado de una serie de performances, discursos que van modelando la identidad de las personas antes de nacer.

Performance es un concepto amplio que abarca desde expresiones artísticas hasta comportamientos culturales. Afirma que si bien no todo es performance, si es un término que pone en evidencia profundas interconexiones entre fenómenos artísticos, políticos y científicos (p. 25). Desde su punto de vista, el performance permite resistir la construcción dominante del poder artístico e intelectual. Lo entiende como un acto reiterado que hace posible visibilizar otras trayectorias culturales. En este sentido, los performances, no sólo se comprenden como actos artísticos de carácter vanguardista y efímero. También funcionan como actos vitales que

transmiten el saber social, la memoria colectiva y el sentido de identidad. Abarca ceremonias compartidas como fiestas, danzas, rituales y espectáculos, pero también comportamientos reiterados como aprender un idioma, cocinar comida regional o tallar una máscara (p. 19).

En otro plano, la noción de *performance* también constituye un lente metodológico que permite analizar acontecimientos como las conductas de la ciudadanía, género, la relación del cuerpo con el espacio público, el entorno político y el deporte (p. 20). Señala que la diferenciación entre el acto en vivo y su reproducción en video o en línea no es tan firme ni estable. Sugiere que de alguna manera, ver y discutir un video también es un acto en vivo aunque el video en sí no lo sea (p. 21). Plantea que la internet y el desarrollo de las nuevas tecnologías plantean un desafío y una actualización para las discusiones en torno a lo que entendemos por teatro y performance. Pero antes de desarrollar el concepto de “estética de lo performativo”, vayamos pues a una caracterización del acontecimiento teatral.

2.5. Redefiniendo la noción de acontecimiento teatral

Dubatti (2011) propone una ontología que describe las condiciones de posibilidad del hecho teatral. Para su Filosofía del Teatro, éste es un acontecimiento en el doble sentido que le otorga Deleuze: algo que acontece y que produce sentido. Pero también algo que produce entes en su acontecer ligado a la cultura viviente y a la presencia aurática de los cuerpos (p. 11). Advierte que este punto de partida es importante ya que para la semiótica el teatro, éste se considera solamente como un portador de signos (p. 27). Para la Filosofía del Teatro, en cambio, este acontecimiento ontológico es algo que pasa en los cuerpos, en el tiempo, el espacio y forma parte de la cultura viviente. Se diferencia de otro tipo de acontecimientos porque posee componentes de acción, implica un “hacer”. En consecuencia, el teatro debe ser estudiado en su dimensión de *praxis*

(p. 30). Afirma que, “el teatro se define lógico-genéticamente como un acontecimiento constituido por tres sub-acontecimientos relacionados: el convivio, la *poíesis* y la expectación” (p. 35).

El sub-acontecimiento convivial tiene que ver con la cultura viviente. Le llama convivio a la “reunión de cuerpo presente sin intermediación tecnológica” (p. 35). Es una experiencia vital y efímera en la que participan artistas, técnicos y espectadores. Por su parte, denomina *poíesis* al ente que se produce en el acontecimiento. *Poíesis*, involucra la acción de crear, de fabricar objetos artísticos. En este caso, se trata de *fabricar* un acontecimiento estético que marca un salto ontológico, los cuerpos producen un acontecimiento que se deslinda de la vida cotidiana (p. 38). La expectación es la participación de los espectadores en el acontecimiento teatral. Demanda del expectante la conciencia de estar en presencia de un evento estético. No está limitada la mera observación o contemplación del acto poético, más bien la multiplica y contribuye a construir la *poíesis* (p. 42).

Para profundizar un poco más en la noción de acontecimiento, Simmel (2018) advierte la manera en que se configuran significados sociales en un contexto de co-presencia. Afirma que la intensificación de las emociones dentro de un rango de proximidad sensitiva recíproca, arroja a los individuos a una suspensión de la identidad individual a una identidad colectiva. A esta suspensión la denomina “embriaguez sociológica”, un estado de despersonalización al que se encuentra el individuo cuando se hunde en la colectividad (p. 72). Duvignaud (1966), refiere el acontecimiento teatral como un *exceso* de significación parecido al concepto antropológico de “cónclave mágico”. Esto se entiende como una fuerza colectiva que la sociedad confiere a los actos sobrenaturales, a los que le confieren credibilidad y eficacia. (P. 18).

Por su parte, para Zizek (2016) el acontecimiento es concebido como una fuerza disruptiva. Surge como un evento nuevo y violento que debilita el orden establecido en la vida cotidiana.

Puede hacer referencia a una catástrofe natural, el escándalo de una celebridad, un cambio político dramático, incluso contemplar una obra de arte de manera muy intensa (p. 15). Lo define como “algo traumático, perturbador que parece surgir de repente y que interrumpe el curso normal de las cosas” (p. 16). Algo muy importante que resulta crucial para entender el acontecimiento teatral como un Acontecimiento y no un mero evento escénico. Tiene que ver con *algo* que derrama, con la creación de un “hueco en el que el efecto parece exceder sus causas” (p.17).

Para Zizek (2016), el Acontecimiento “es revelación del Ser, del horizonte del significado que determina cómo percibimos y nos relacionamos con la realidad” (p. 18). Douvignaud (1966) lo define como “revelación dinámica” (p. 46). La diferencia entre ambas posturas, es que para Zizek el acontecimiento es una fuerza que rompe con el orden establecido, y para Douvignaud, el acontecimiento ofrece un tipo de conocimiento, un discurso. Si trasladamos estas consideraciones al hecho teatral, ¿puede una obra de teatro cambiar el modo en que la realidad se presenta ante nosotros o bien una obra teatral transforma la realidad en sí misma al momento de suceder?⁹ Zizek (2016), advierte que, “un acontecimiento no es algo que ocurre en el mundo, sino un *cambio del planteamiento a través del cual nos relacionamos con él*” (p. 23).

2.6. Acontecimiento y estética de lo performativo.

Fischer-Lichte (2016) advierte del desgaste del concepto de obra artística (Werke), y en su lugar destaca el surgimiento paulatino del concepto de acontecimiento (Ereignis). Advierte que

⁹ Zizek se pregunta si ¿Es un acontecimiento un cambio en el modo en que la realidad se presenta ante nosotros, o se trata de una transformación devastadora de la realidad en sí misma? (p. 23)

mientras las obras se deben interpretar y comprender, los acontecimientos son vividos y experimentados. A este fenómeno, no le corresponde una estética hermenéutica y semiótica sino una estética diferente, una *estética de lo performativo* (p. 79). Su tesis, consiste en describir la experiencia en el teatro contemporáneo como una experiencia umbral o liminal. Esto se refiere a un modo de experiencia que puede conducir a la transformación de quien vive tal experiencia (p. 80). Lo que hace Fischer-Lichte es relacionar la idea del ritual con el acontecimiento teatral, y para ello se basa en los aportes de Víctor Turner y Arnold Van Genneps. De este último, rescata su descripción de los *ritos de pasaje*, los cuales se pueden dividir en tres fases: **1) fase de separación**, en el cual los transformados son sustraídos de su cotidianidad y distanciados de su medio social; **2) fase umbral o fase de transformación**, los transformados son cambiados mediante una experiencia; **3) fase de incorporación** los transformados son nuevamente reincorporados a la sociedad y aceptados con su nuevo status e identidad modificada (p. 80).

Una estética de lo performativo integra dos componentes indispensables: medialidad y materialidad. El primer elemento, tiene que ver con la copresencia determina su definición de acontecimiento, el cual no es muy diferente al de Dubatti. Para ella, la puesta en escena (*Auführung*) se caracteriza por la presencia corporal simultánea de dos grupos de personas: actores y espectadores que comparten un mismo espacio. Subraya que la función del actor y espectador no necesariamente se encuentra ligada a un grupo determinado, sino más bien es negociable y puede variar (p. 85). La materialidad de la puesta en escena, también tiene ciertas similitudes con el acontecimiento teatral que describe Dubatti. Afirma que, en una puesta en escena “se pueden emplear materiales fijos como cuerpos y objetos, también encontramos fugaces y transitorios tonos, gestos, sonidos y luces”. Esto implica que la puesta en escena no se reduce a un artefacto

fijo y transmisible, sino que se sucede como un efímero y fugitivo fenómeno, un acontecimiento (p. 86).

En el teatro contemporáneo, la experiencia estética es parecida a la experiencia de atravesar un umbral. Advierte que la recepción del acontecimiento artístico sucede cuando el espectador se encuentra en un estado de significación A, que define su manera de percibir normas y valores. Al ser expuesto a la puesta en escena, cruza un umbral de distintos estados de significación. Por lo tanto, entra en estado de significación B, en el que se transforma su percepción de dichas normas y valores. Al terminar se estabiliza un nuevo sistema de significación que posibilita una nueva percepción y una nueva praxis (p. 85).

El espectador puede ser transportado hacia un estado que lo enajena del mundo habitual, de sus normas y reglas, sin indicarle una reorientación. Dicho estado puede ser percibido tanto como martirio como goce. Experimentar el umbral puede generar diversos sentimientos y emociones intensas, como el temor, espanto, asco, miedo, pudor, placer. La desestabilización conduce a la transformación del sujeto. Aunque también puede suceder que el espectador se desligue y regrese a su viejo orden de valores y esquemas de comportamiento, esto no cambia su participación en la experiencia umbral (p. 90). La autora se pregunta si podemos hablar diferenciadamente de una estética semiótica y una performativa. Señala que, aunque tradicionalmente se hayan estudiado de forma separada, forman parte de una misma experiencia (p. 91). Desde la perspectiva de Ricouer (2006), el acontecimiento, es una fugacidad de la cual puede abstraerse el sentido del mismo, se puede interpretar el discurso que se actualiza en el acontecimiento (p. 26). Esto significa que la puesta en escena “Radiopiporro y los Nietos de Don Eulalio” como acontecimiento teatral produce un discurso que pretende performar sentido de la identidad y la memoria colectiva del noreste. Por lo tanto, el acontecimiento teatral no solamente

es una experiencia intensa o de exaltación de los sentidos, sino que ofrece un sistema de significados que puede interpretarse y conocerse.

2.7. Teatro como conocimiento y discurso

La práctica social del teatro, es un hecho social, una manifestación artística y cultural que se distingue de otras manifestaciones artísticas como el cine y la literatura. Pavis (1998), en su diccionario del teatro recupera el origen etimológico que lo señala como “lugar dónde se mira la representación”. Describe los orígenes del teatro como forma ritual que progresivamente se ha ido separando de lo religioso hasta adquirir sus propias dimensiones y categorías (p.52). Duvignaud (1969) advierte que dicha práctica encierra una *sociología del conocimiento*, ya que interroga al mundo y a la sociedad. Genera un *conocimiento* acerca del ser humano y su inserción en la trama social. El sentido social del teatro consiste en generar relaciones vinculantes entre los seres humanos, abordaje de los conflictos que afectan en un tiempo dado y una manera de *conocer* el entramado de las relaciones sociales (p. 40). Su definición de teatro es la siguiente:

“El teatro es *Palabra* construida y, de este modo, revelación dinámica. Desde que el hombre se sirve del lenguaje para tender un puente consigo mismo o con los demás hombres, desde que busca la comunicación sobre los conflictos que afectan, el lenguaje ya no es instrumento, sino manifestación del ser” (p. 46).

Esta práctica social, busca una conexión con el sentido trascendental de la experiencia estética, que Thomas (2016) define como experiencia con “sentido religioso”. Lo religioso en lo

artístico se refiere a la capacidad de iluminar nuestra realidad y revelar zonas de sentido con la finalidad de producir nuevos vínculos con su propio universo. Este sentido religioso no tiene una acepción eclesial sino que remite a la capacidad reveladora y religadora (p. 39). De manera similar a Douvignaud, para Geirola (2018), el teatro ofrece un tipo de conocimiento o verdad (p. 34), la cual, como veremos más adelante, es más real que la realidad ordinaria. Badiou (2015), afirma que “todo teatro es teatro de ideas” (p. 73). Señala que dicha práctica de manera herética y frenética produce la corporización de un saber filosófico (p. 124). Este tipo de conocimiento o sistema de proposiciones, lo podemos abstraer de los diferentes componentes del acontecimiento teatral. Barthes (1967), definía la teatralidad, -es decir, la puesta en escena o acontecimiento- como un espesor de signos y sensaciones que se edificaba a través de gestos, tonos, luces y artificios sensoriales (p. 50).

Ricoeur (2006), advierte que mientras el acontecimiento puede desaparecer, el sistema que le da consistencia permanece (p. 23). Eso que está detrás del hecho teatral y que configura la intencionalidad de la obra así como la recepción del espectador es lo que conocemos como discurso. Siguiendo a Ricoeur, podemos identificar la unidad dialéctica entre el acontecimiento y su significado, el cual puede expresarse como un entrelazamiento de proposiciones¹⁰. De la práctica social del teatro no es el acontecimiento lo que interesa a los efectos de esta investigación, sino su significado social. El acontecimiento por lo tanto, puede estar sujeto a la interpretación para develar el significado de la obra. El significado, es todo aquello que el interlocutor (en este caso el autor y director Víctor Hernández) se refiere e intenta decir (p. 26). El análisis del discurso

¹⁰ Para Ricoeur (2006) el discurso es un acontecimiento del lenguaje y este puede conectarse mediante predicados. El discurso no es algo irracional, posee una estructura propia (p. 24), un tipo de entrelazamiento que refiere a una intencionalidad (p. 24).

teatral no se opone a una estética de lo performativo. Ricoeur, señala que además de decir algo (acto locutivo). El discurso hace algo al decirlo (acto ilocutivo) y produce efectos al decirlo (acto perlocutivo). El decir es un hacer en el mundo (p. 28).

Un aspecto importante es el acto interlocutivo, Ricoeur, señala que el discurso está dirigido a alguien, hay otro interlocutor que es el destinatario del discurso (p.29). Aunque anteriormente se ha señalado que el acontecimiento teatral desborda el carácter meramente comunicativo, no se puede dejar de lado que existe la presencia de un hablante y un oyente. En este caso, la presencia de un grupo de actores-creativos-performers y por otra parte la presencia de un grupo de espectadores-expectantes que observan-escuchan-experimentan-perciben un acontecimiento teatral del cual puede abstraerse la unidad discursiva que configura el sentido.

Vamos a entender la puesta en escena como una configuración de signos que construye un mundo artificial y condiciona una forma específica de habitar la realidad tanto para actores como espectadores. La unidad básica del discurso es el signo. Eco (1981) afirma que para la lingüística, el signo puede definirse como “todo lo que, a partir de una convención aceptada previamente, pueda entenderse como alguna cosa que está en lugar de otra” (p.34). Saussure (1945) propone reemplazar concepto e imagen acústica, por significado y significante. Lo que el signo lingüístico une no es una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica. La imagen acústica no es el sonido material, cosa puramente física, sino su huella psíquica, la representación que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos (p. 91). De igual manera Ricoeur (2006), define el signo como una oposición entre dos aspectos: significante, ejemplificado con un sonido, una representación escrita o un gesto, y el significado, como un valor diferencial en el sistema léxico (p. 20). En otras palabras, el signo es la unidad dicotómica que desplaza a otra cosa a la que hace referencia.

Para efectos de este trabajo, se toma como representación el desplazamiento de una cosa por otra. Un ente comunicante desplaza a otro ente para hablar en su lugar¹¹. La irrupción de un sistema de comunicación que desplaza al anterior, está constituida por una forma de reproducción de valores, a favor de unos y en detrimento de otros. La selección de los valores¹² estará condicionada por la posibilidad de contribuir a la reproducción del mismo sistema de comunicación, es decir la ideología del grupo.

Para Ricoeur (2006) “significar” es la concordancia entre la intencionalidad de lo que se quiere decir y la oración expresada. Es lo que produce la función de identificación y predicación (p. 26). Para Saussure la función del signo coloca el significado sobre el significante, lo cual implica la función del signo como una representación de la realidad externa; Lacan (1971), en cambio, apela que debemos desprendernos de la ilusión de que “el significante responde a la función de representar al significado”. El significante es el que determina la significación a través de una cadena de significantes (p. 482). Señala un deslizamiento incesante del significado por el significante (p. 478).

¹¹ Si el teatro es un conjunto de signos, se genera la pregunta de, ¿por qué este sistema de representación, se adjudica el poder de enunciar y denunciar acontecimientos, sucesos y acciones? En esta línea, podemos cuestionar la insistencia por recuperar ciertas temáticas y no otras. Por ejemplo, imaginemos un acontecimiento vergonzoso para una comunidad en particular, y de pronto, surge una puesta en escena que velada o explícitamente representan una situación que en clara referencia a dicho acontecimiento vergonzoso. Vamos a indagar la insistencia del acontecimiento por representarse, como un artefacto de la memoria.

¹² Más adelante veremos que este condicionamiento está ligado al sistema de creencias de un grupo, es decir a su ideología.

Siguiendo las ideas de Lacan, las representaciones teatrales sólo tienen valor por sí mismas, la puesta en escena adquiere cierta autonomía sobre el objeto representado. Sí la representación desplaza a “otra cosa”, la puesta en escena es la forma que se despliega y adquiere una existencia discursiva autorreferencial¹³. ¿Cuáles son las características de esta forma que se despliega, que desplaza la forma que no puede hablar por sí misma y cuál es el valor de dicha forma emergente?

La forma que despliega es una cadena de significantes, metáforas y símbolos por donde se desliza la producción de sentido. ¿Cuál es la insistencia, de dónde el despliegue de la forma teatral? Para Lacan, ese origen sería la carencia del objeto de deseo. El lenguaje lo describe como “ese juego significativo de la metonimia y de la metáfora, incluyendo y comprendiendo su punta activa que clava mi deseo sobre un rechazo del significante o sobre una carencia del ser” (p. 497). La representación es la insistencia de la memoria, por lo tanto, existe un deseo fundamental por la rememoración.

En el teatro, ese espesor de signos, el autor no soy yo, sino un gran Otro ese objeto fundamental de mi deseo. Lacan se pregunta: “¿Cuál es pues ese otro con el cuál estoy más ligado que conmigo mismo? (...) Si dije que el inconsciente es el discurso del Otro (Autre) con una A mayúscula, es para indicar el más allá donde se anuda el reconocimiento del deseo con el deseo del reconocimiento” (p. 504). El Gran Otro, es el objeto fundamental del deseo que no se reconoce, que no se expresa explícitamente porque sólo se desliza entre las palabras entre las imágenes. Ese desear deseante, nos causa una falta, una herida, algo que quisiéramos olvidar pero que se arrastra, se carga con él y habita el lenguaje, no se dice sino que sucede. El lenguaje es el devenir del deseo (p. 508).

¹³ Es decir, rompe con la idea del teatro como representación de un referente real. Si el referente real nunca existió, entonces ¿quién es ese sujeto que insiste por manifestarse a través de la teatralidad?

El deseo como fuerza que impulsa el lenguaje en la experiencia individual lo podemos extrapolar en el plano de lo individual a lo colectivo, habita en los confines de la memoria y la identidad de los grupos que participan en la práctica social del teatro. Esa carencia del objeto de deseo se clava en la memoria e insiste en presentarse y representarse. Pero escapa a la represión de lo meramente racional, busca formas veladas de aparecer y resignificarse. Probablemente, dicho deseo encierra el conocimiento sociológico al que se refiere Douvignaud y Badiou. También es posible que mantenga latente la conexión con lo más profundo del ser humano. En el teatro y la vida en general, el deseo primordial no se dice, es inexpresable, a la manera de la filosofía taoísta (Lao-Tse, 2022) “el tao que se puede nombrar no es el verdadero Tao”, por el contrario, la única forma de explicar la forma que se despliega es a través de la metáfora y el símbolo.

2.13. La presencia de la metáfora y el símbolo en el discurso teatral.

Desde el punto de vista de Lacan, se puede inferir que la articulación del lenguaje escénico no obedece a un ordenamiento lógico sino a la provocación de una pasión. Este mecanismo despliega un excedente de sentido que por sí mismo el lenguaje común no tiene. Estos sistemas de representación, la cadena de significantes sólo es posible a través de la asociación de significados mediante la metáfora y el símbolo. Estas estructuras de significación rompen con el sentido literal de las expresiones. Sin embargo, Lacan señala que la paradoja de un sin-sentido expresa más fielmente el sentido de una expresión.

“la chispa creadora de la metáfora no brota por poner en presencia dos imágenes, es decir dos significantes igualmente actualizados. Brota entre dos significantes de los cuales uno

se ha sustituido al otro tomando su lugar en la cadena significante, mientras el significante oculto sigue presente por su conexión (metonímica) con el resto de la cadena” (p. 487).

Ricoeur (2006) coincide con Lacan, al considerar el excedente de sentido como un tipo de significación que va más allá del signo lingüístico (p. 58). Su teoría de la metáfora se desmarca de la tradición positivista que la consideraba carente de significación cognoscitiva (p. 59), así como de algunas concepciones retóricas que la reducían a mero adorno del discurso o simple emotividad del lenguaje. Para estas acepciones, la metáfora no ofrece una información añadida (p. 61).

Advierte que no debería hablarse del empleo metafórico de las palabras, sino más bien de una expresión metafórica. Esto implica que, en un discurso artístico, podemos identificar series o conjuntos metafóricos y no unidades aisladas. En contra de la idea de la metáfora como simple sustitución de una palabra por otra (o una imagen por otra), propone su uso como resultado de una tensión. La metáfora no es realmente algo que sucede entre dos términos de la expresión. Más bien, son dos o más interpretaciones opuestas de una misma expresión que desatan una tensión, un choque. El resultado es un absurdo, una impertinencia semántica en el que una interpretación literal se autodestruye en una contradicción significativa (p. 63).

El choque entre interpretaciones o tensión metafórica, se asemeja a la experiencia umbral que describe Fischer-Lichte (2015)¹⁴. En su teoría, la experiencia umbral es un choque entre dos

¹⁴ Aunque vale la pena hacer una distinción, cuando Fischer-Lichte, describe un estado de significación primario, se refiere al estado que se encuentran las personas que forman parte del acontecimiento teatral: actores y espectadores. El estado de significación secundario, se refiere al estado que genera la puesta en escena, la cual está articulada como un sistema de símbolos y metáforas. En cierta forma, podemos extrapolar el estado de significación primario como un

estados de significación que genera una transformación de la persona que experimenta la experiencia artística. Para Ricoeur, la tensión entre una interpretación literal y otra metafórica suscita una verdadera creación de sentido. Por ello, las denomina *metáforas vivas*, porque dan respuesta a una discordancia, generan una invención, una ampliación de sentido. Este nuevo significado se produce en el choque de esta interpretación literal contra una interpretación impertinente. La metáfora viva no se puede traducir porque por sí misma ha creado su sentido. Pero esto no quiere decir que no puedan ser parafraseadas, simplemente es que tal parafrasis es incapaz de agotar su sentido innovador. En contraparte, las metáforas muertas son las que han perdido su chispa a causa de la repetición o el desgaste (p. 65).

El símbolo es un concepto que aunque de manera coloquial se usa con mucha familiaridad, al momento de definirlo resulta más complejo. Ricoeur, explica que la dificultad para describirlo radica en que pertenece a diferentes campos de investigación: psicoanálisis, crítica literaria y estudios culturales. Por otra parte, el símbolo conjunta dos universos del discurso, uno lingüístico y otro no lingüístico (p. 66). Lo define como una estructura de doble sentido y propone una forma de identificarlo siguiendo tres pasos: 1) Identificar el núcleo semántico característico de cada símbolo. 2) Aislar el elemento no lingüístico por método de contraste. 3) La teoría del símbolo permitiría completar la teoría de la metáfora (p. 67).

El momento semántico del símbolo, en su acepción más general funciona como un “excedente de sentido”. Como en la teoría de la metáfora, puede ser opuesto a la significación literal pero con la condición de que opongamos dos interpretaciones al mismo tiempo. La significación primaria aporta a la significación secundaria el sentido de un sentido, es decir, el

primer sistema de significación de la identidad y la experiencia estética- umbral, como una transformación de dicha identidad.

excedente (p. 68). Ricoeur, señala que si bien es cierto, que el símbolo asimila más cosas de las que se pueden percibir, afirma que solamente hay conocimiento simbólico cuando se puede comprender el concepto revelado por la segunda significación (p. 69). Esto significa que, aunque ninguna caracterización puede abarcar todas las posibilidades semánticas del símbolo, sólo su concepto puede dar testimonio del excedente de sentido (p. 70).

Dicho en otras palabras, existe un núcleo semántico del símbolo que se presta a la significación, interpretación y análisis (p. 70). Pero su capacidad de asimilación como estructura de doble sentido abarca momentos no semánticos del símbolo. Por lo tanto, el símbolo no se convierte en metáfora, ya que ella existe en el universo del *logos*. Por su parte, el símbolo permanece en la línea divisoria del *bios* y *el logos*. El símbolo está enraizado a lo más profundo de la vida (p. 72). Hay un carácter sagrado en el símbolo, entendido esto como una manifestación de poder, fuerza y eficacia (p. 73). Ricoeur, señala que el enlace entre el mito y el ritual no es otra cosa que la dimensión no lingüística de lo sagrado, es decir el símbolo (p. 74).

Las metáforas funcionan en cadenas o redes, no como unidades. Su característica principal es que producen una innovación semántica que existe sólo en el momento de su invención (p. 76). En contraposición, los símbolos “tiene sus raíces en las constelaciones permanentes de la vida”. Este carácter atemporal, le otorga una estabilidad increíble, lo que da la impresión de ser permanentes y tener una capacidad de transformación y adaptación de los cambios sociales y humanos (p. 77). Mientras que las metáforas necesitan de la red, un marco interpretativo para generar su excedente de sentido, el símbolo conecta directamente con lo más profundo del ser humano. Geertz (1973), señala que la fuerza del símbolo radica en su capacidad de abarcar muchos significados y goza de gran eficacia para ordenar la experiencia. Refieren una ontología, una cosmología y una moral, es decir fusiona lo existencial con lo normativo (p. 119). El ser humano

es un animal capaz de simbolizar, conceptualizar y buscar significaciones. Las actividades simbólicas, son intentos del organismo para darle orientación y comprensión del mundo en el que vive sin divorciar estas unidades de sus contextos psicobiológicos y sociales (p. 129).

2.8. Lenguaje poético como expresión de la experiencia social.

Artefactos socioculturales como el acontecimiento teatral producen discursos que tratan sobre algo, no surgen de la nada, sino que hacen referencia a algún acontecimiento en la realidad. En la tríada significado- significante y referente, este último insiste en su reclamo como una entidad que objeta, que reclama su existencia y forma parte de una realidad extra lingüística. Ricoeur (2006), afirma que el sentido correlaciona la función de identificación (que hace posible la comunicación) y la función predicativa dentro de la oración, y por su parte, la referencia relaciona al lenguaje con el mundo. Así como podemos hablar de la dialéctica entre el acontecimiento y el sentido, podemos hablar de una dialéctica entre el significado y la referencia (p. 34). El discurso de un hablante, -en este caso de un creador teatral-, nos remite a su mundo. (p. 36). Vale la pena puntualizar que ese mundo referido no implica una realidad objetivamente incuestionable, sino una experiencia personal sobre un acontecimiento determinado. Para Ricoeur, el mundo es un conjunto de referencias abiertas por todo tipo de texto (p. 50).

En las puestas en escena contemporánea, se generan discursos que hacen referencia a una experiencia de ser en el mundo y que, a partir de ahí, dirige su expresión al lenguaje poético. Para la Compañía Teatro Línea de Sombra, la identidad mexicana sufre por la violencia constitutiva al fenómeno de la migración con la obra "*Amarillo*" (Zamora, 2011). Para la compañía Lagartijas Tiradas al Sol, teatro, documento y panfleto, se amalgama en "*Sobre el Rumor del Incendio*", espectáculo semi-documental que trata sobre la guerra sucia contra la guerrilla en los años 70s

(Ladra, 2012). En el espectáculo de teatro físico *“Esta Puta Nostalgia”*, la violencia es algo que corroe en el sistema de producción industrial (Carrillo, 2015). Espectáculos unipersonales como *“Cachorro de León”*, de Conchi León, la violencia es una categoría que se instaura en la identidad masculina (Ramírez 2015). Con *“Zorrúbelá”*, Morena González narra la situación de violencia que enfrentan las mujeres y la respuesta violenta en manifestaciones feministas y de colectivos LGTB (Salazar, 2018). En *“Pequeño Fin del Mundo”*, de Víctor Hernández, la violencia sistémica es experimentada por un grupo marginal de estudiantes de una secundaria técnica (Blog de la muestra, 2013).

Para Ricoeur (2006) el lenguaje poético se expresa a través de la metáfora y el símbolo y crea un sistema de referencias; es decir, un mundo específico. El mundo poético crea un espacio hipotético semejante al orden matemático que contrasta con la experiencia empírica. De manera extrema (y en sentido figurado), se podría decir que, el objetivo del proyecto poético es destruir el mundo tal y como lo conocemos (p. 72). Este mundo simbólico genera su propio lenguaje y es intraducible en su totalidad al lenguaje cotidiano. En la función poética el énfasis del mensaje está en el significante a expensas de la referencia, aún así el discurso poético siempre trata de algo (p. 29).

Si entendemos la puesta en escena como un discurso, estos pueden considerarse como textos poéticos que hablan acerca del mundo pero no en forma descriptiva. Lo referencial no es abolido, sino que es dividido y fracturado, sólo puede ser aludido mediante expresiones metafóricas y simbólicas (p. 49). Para este autor, tanto la ciencia como el arte desafían las formas perceptibles y las relacionan con estructuras no perceptivas. La iconicidad aparece como re-escritura de la realidad. El discurso artístico es una transcripción del mundo no como duplicación o imitación sino metamorfosis. No se trata de reproducir el mundo sino de producirlo, es un

aumento estético de la realidad. La iconicidad significa la revelación de una realidad más real que la ordinaria (p. 54).

La referencia es la pretensión de enunciar algo acerca de la realidad. En este sentido, la producción del mundo poético del acontecimiento teatral tiene por intención relacionar la forma artística con la experiencia del mundo social. La metáfora tiene un valor referencial similar a la estructura de significación que tienen los modelos. En el lenguaje científico, un modelo es un procedimiento heurístico que sirve para descartar una interpretación inadecuada y abrir el camino a una más nueva y precisa (p. 79).

Ricoeur describe tres tipos de modelos: modelos a escala, como por ejemplo el modelo de un barco; modelos analógicos, como por ejemplo un diagrama esquemático en la electrónica; y finalmente, los modelos teóricos, los cuales consisten en construir un objeto imaginario más accesible (p. 79). Describir la realidad en términos de un modelo teórico imaginario es una forma de ver las cosas de diferente manera, es un ejercicio de re-descripción y transferencia de la ficción heurística a la realidad. De forma similar, la metáfora tiene el poder de poner a dos dominios separados en una relación cognoscitiva y emocional. Funciona como un juego de espejos donde un término es visto desde la perspectiva de otro término. Esta desviación permite percibir nuevas conexiones, nuevas relaciones entre las cosas. El medio que emplea, tanto el lenguaje poético como el científico, niega la visión y el lenguaje ordinario para describir su referencia. Al hacer esto, apunta a una realidad más real que la apariencia (p. 80).

En la metáfora, el choque entre dos interpretaciones da por resultado el abandono del sentido literal para posteriormente brotar una nueva visión de la realidad. Esta nueva visión se resiste al empleo ordinario de las palabras, revela una nueva visión de la realidad (p. 81). Además, en el lenguaje poético, la metáfora trae al lenguaje la semántica implícita del símbolo. Lo confuso

que podría existir en el símbolo se aclara en la tensión de la expresión metafórica. Por su parte, como hemos visto, el símbolo atañe la experiencia pre-semántica, se ubica en las profundidades de la experiencia humana. El símbolo alude al mundo prelingüístico y es capaz de generar experiencias de significación sumamente intensas (p. 82). En otras palabras, el símbolo traslada la experiencia poética a una experiencia umbral.

2.10. Desmitologización y Mitificación discursivas

Para Thomas (2016), la práctica social del teatro está codificada en lenguaje poético y constituye una forma de conocimiento del ser humano y el mundo. El teatro tiene un carácter religioso y ritual, capaz de iluminar existencialmente la realidad y revelar nuevos vínculos con su propio universo (p. 39). Esta forma de conocimiento tiene características específicas. El mecanismo que sugiere es la metáfora viva. Entiende la expresión metafórica como una invención, una significación nueva que crea nuevos campos semánticos y dice algo sobre la realidad que no ha sido dicha.

En este mecanismo se contraponen una significación primera (o literal) contra otra significación segunda (o impertinente). La tensión entre ambas significaciones genera un exceso de sentido que rompe el lazo de la identidad primaria, iluminando otras dimensiones de la realidad. Para este autor, en el ámbito hispanoamericano, la creación artística, -y particularmente el teatro-, se relaciona directamente con el problema de la identidad cultural. Afirma que el arte tiene un poderoso efecto sobre nuestra relación con el mundo ya que actúa sobre los símbolos y mitos que integran el contexto donde nos insertamos. Este proceso se da mediante una operatividad de desmitologización y mitificación de la obra. En una primera etapa, se realiza un proceso de

derogación de los símbolos, evidenciando su arbitrariedad e intencionalidad ideológica. En una segunda etapa, se realiza una reinterpretación o mitificación. Aquí, se realiza una renovación de los vínculos en torno a un nuevo sentido de identidad (p. 41).

La derogación o desmitologización de los símbolos representados escénicamente en contextos impertinentes, -es decir metafóricos-, subvierten el significado del discurso establecido en que dichos símbolos se inscriben, colabora a iluminar sendas del sentido original de tales símbolos. Posteriormente, en la segunda etapa de reinterpretación o resignificación, el mundo escénico adquiere un sentido renovado, crea una imagen mítico-simbólica más antigua y prestigiosa. Hay una renovación de los vínculos con el mundo, hay una re- generación de sentido (p. 42).

Pero el mecanismo de desmitologización no tiene nada que ver con el abandono del mito ni equiparar su interpretación como mentira o falso relato. Polia (2000) señala que, el abandono del mito obedece a una incapacidad de entender su tejido simbólico. Hace un recorrido desde Xenofantes, Hierónimo de Rodas, Píndaro, Sócrates y Platón, quienes desdeñaron el valor cognoscitivo del mito (p. 93). Afirma que este, *desencantamiento del mundo*, es la herida más tremenda causada por la cultura occidental a las culturas tradicionales. La abolición del pensamiento religioso se dio no sólo por la destrucción física o abandono de centros de culto sino por la prohibición o exclusión de los mitos (p. 96).

Para Palazón & Balcárcel (2015), desmitologizar significa apartar el teísmo de la filosofía sin eliminar el vínculo con lo sagrado. Este ejercicio crítico buscaría rebasar el pensamiento positivista que reduce el mito a una simple historia fantasiosa. Desmitologizar tiene como objetivo encontrar el centro vital de los mitos y terminar con las generalizadas certidumbres de un mundo repetitivo, predecible y carente de vida. Estos autores consideran que la creatividad humana

equivale a vida y dialogar con las huellas de los mitos podría ayudar a encontrar un camino para evitar la muerte de la especie y del planeta (p. 112). Encontrar el centro vital, la vida, consiste en identificar los lazos comunitarios y desmitificar el carácter esencialista del odio y posturas discriminatorias de tipo clasista, sexista, racial, la explotación del centro a la periferia y la exclusión (p. 113).

Palazón & Balcárcel consideran cambiar el desprecio que padeció el mito y el arte, que va desde Platón hasta el racionalismo positivista (p. 115). Advierten que, deconstruir la imaginación que se ha apropiado de la realidad nunca equivale a desterrar los ordenadores míticos que dan sentido a la vida. Las narraciones míticas imaginarias imponen categorías de justicia e injusticia, hermandad y sociabilidad. También insinúan valores y contravalores como si fueran el sueño de una argumentación filosófica (p. 116). Para estos autores, desmitologizar, al igual que Thomas, implica consecuentemente mitificar. Es decir, que desmitologizar es un ejercicio crítico que cuestiona los dogmas, pero recuperando lo más valioso de las ideas y creencias tradicionales. Mitificar, en cambio, consiste en sacralizar el mundo, dotarlo de significados profundos. El futuro es algo inaccesible pero el pasado es una herencia, algo que llevamos dentro y en este sentido, los mitos son narraciones repletas de significados plenos (p. 114).

El relato mítico se narra esencialmente por símbolos, signos formados por una mitad física y otra oculta, inseparable de la primera. Abarca una cadena sincrónica y diacrónica de potenciales intenciones significativas. Adentrarse en el lenguaje de los mitos proporciona un estado de alumbramiento (p. 117). Dicho estado de alumbramiento, resulta inevitable compararlo con la experiencia umbral descrita por Fischer-Lichte (2011). De forma similar, esta autora, ve en la puesta en escena una experiencia estética que tiene por finalidad el reencantamiento del mundo es decir su mitificación (p. 359). Este procedimiento, aplicado a la identidad y la memoria por medio

de la práctica social del teatro puede representar o apartar un cambio en la manera que se perciben las normas y valores. Asimismo, permite reconectar con los vínculos más profundos de un grupo dotándolo de un sentido restaurado.

2.11. Identidad y memoria colectiva

Para Thomas (2016), su principal objeto de estudio es la identidad cultural, la cual enfrenta procesos de desmitologización y mitificación discursivos durante el acontecimiento teatral. Gimenez (2005) señala que la noción de identidad nos permite distinguir la diferencia entre otras cosas u objetos de su misma especie. En los objetos emplea una serie de rasgos objetivos observables y en las personas implica una distinción en contextos de interacción y comunicación (p. 20). Las identidades colectivas son las que más le interesan, pero tanto ellas, como las individuales, las considera como una transición entre el auto y hetero- reconocimiento. Ambas están sujetas a la autopercepción y el reconocimiento y aprobación de los demás. Es muy importante destacar que para este autor las identidades no tienen un carácter esencialista y aleja cualquier intento por naturalizarlas. Esto implica que no son eternas ni inmutables y constantemente renegocian los términos que le dan su estabilidad (p. 22). Lo cual significa que, las transformaciones que experimentan las identidades culturales permite negociar la forma en que un grupo se organiza a sí mismo.

Las identidades colectivas son entidades relacionales que generan una totalidad entre individuos (p. 28). Se vinculan por sentimientos comunes de pertinencia, comparten símbolos y representaciones sociales, así como una orientación común de la acción (p. 29). Es importante destacar que sus posibilidades están condicionadas por la formación de todo grupo social. Pero

también hay que matizar que no todos los actores de una acción colectiva comparten unívocamente y en el mismo grado las representaciones que definen la identidad de su grupo. Esto implica que no están exentas de contradicciones, ambigüedades, ni necesariamente despersonalizan o uniforman los comportamientos colectivos (p. 30). Asimismo, el hecho que no sean inmutables, que experimenten alteraciones o estén sujetas a cambios, comprende dos tipos. Por una parte, la transformación, el cual es un proceso adaptativo que no afecta la estructura. La mutación en cambio, supondría una alteración cualitativa del sistema (p. 33).

Para Giménez (2005), su noción de cultura consiste en un hecho de significación y sentido que se basa en el valor diferencial de los signos. Los procesos simbólicos se construyen a partir de una lógica de distinciones, oposiciones y diferencias. Las identidades culturales, son la forma en que los grupos definen su autopercepción (p. 89). No propiamente *son*, más bien *están siendo codificadas* mediante signos distintivos que le permiten a los grupos reconocerse y distinguirse de otros. Es importante recalcar que la autodefinición no produce la identidad por sí misma, se necesita del reconocimiento del otro para constituirse. Su definición de identidad cultural es la siguiente:

La (auto y hetero) percepción colectiva de un “nosotros” relativamente homogéneo y estabilizado en el tiempo (in-group), por oposición de “los otros” (out-group), en función del (auto y hetero) reconocimiento de características, marcas y rasgos compartidos (que funcionan también como signos o emblemas), así como una memoria colectiva común (p. 90).

Giménez (2005), advierte que la identidad es en gran medida la realidad de su representación. Esta representación tiene la virtud performativa de conferir realidad, darle efectividad a lo representado. Esto bajo la condición de otro con autoridad para legitimar la

representación (p. 92). También previene de cualquier carácter esencialista, las identidades no son inmanentes, están sujetas a procesos de cambio y pugnas por el reconocimiento. Son procesos de asimilación, subversión, apropiación y reapropiación. También existen luchas simbólicas por la calificación valorativa, en estos contextos de lucha por la clasificación legítima, las identidades dominantes tienden a exagerar sus propias cualidades y denostar las ajenas (p. 93). Aunque como veremos más adelante, forma parte de las características ideológicas de los grupos independientemente de su posición en el espacio social.

La práctica social del teatro, heredera de la práctica ritual y ceremonial, cumple un papel importante en los procesos identitarios. Giménez (2005), recupera de Durkheim el concepto de “efervescencia sociológica”, para describir la forma en que toda celebración constituye un momento de condensación y autopercepción efervescente de la comunidad. Son acontecimientos que representan simbólicamente el origen y el futuro del grupo. Los ritos, las conmemoraciones y las obras teatrales, son reivindicaciones identitarias, luchas simbólicas por el reconocimiento (p. 94). Las identidades dicen algo acerca de la colectividad de la que forman parte y son resultado de un proceso histórico y temporal. Remiten al problema de las “raíces” o de los orígenes de un grupo, asociada a la idea de una tradición o memoria (p. 96).

La memoria colectiva la define como una “ideación del pasado, en contraposición a la conciencia -ideación del presente- y a la imaginación prospectiva o utópico- ideación del futuro” (p. 97). La memoria es una práctica social que toma por referencia el pasado, advirtiendo que no existe un pasado objetivo. Esta reconstrucción del pasado está en función del presente y busca proyectarla al porvenir (p. 98). La memoria es la experiencia vivida por un grupo circunscrito en el espacio y el tiempo. Para ser más precisos, no es tanto el grupo, sino la estructura del grupo la

que proporciona los marcos de la memoria colectiva. La colectividad se puede entender como un sistema de interrelaciones de memorias individuales (p. 99).

Advierte que todo individuo percibe, piensa y se expresa en los términos que le proporciona el grupo cultural al que pertenece. Ser modelada por la sociedad, significa que la reconstrucción del pasado está anclada a redes de sociabilidad e instituciones. Estas redes de sociabilidad indican que un grupo está sujeto a la espacialidad y temporalidad determinadas. Todo grupo es un grupo “*territorializado*”, inmerso en una temporalidad propia. La topografía o “cuerpo espacial” de un grupo humano, está marcada por una infinidad de huellas del pasado que constituyen “centros mnemónicos” o puntos de referencia para el recuerdo colectivo (p. 102). La memoria está anclada a lugares materiales que rodean, tales como los muebles, la recámara, el barrio de la ciudad, las montañas y el paisaje rural, pueden convertirse en conservatorios de recuerdos de las cosas que cambian. Es tan imperativa la necesidad de organizar espacialmente la memoria colectiva que, en situaciones de desarraigo y pérdida de la propia territorialidad, los grupos humanos inventan un espacio imaginario simbólico para anclar ahí sus recuerdos.

La temporalidad por su parte, se encuentra marcada por ritmos y modulaciones específicas, como los calendarios y los ciclos festivos. Las fiestas nacionales, aniversarios, conmemoración de fechas históricas, inauguraciones oficiales, placas recordatorias y celebraciones rituales constituyen redes de sociabilidad a las que se ancla la memoria. Si bien estas expresiones tienen un carácter materialmente observable en un calendario, también existen otras expresiones temporales de carácter interiorizado. La alusión al rito permite su incorporación en gestos corporales en ceremonias sagradas, coreografías y danzas. Se trata pues, de una memoria motriz (p. 103).

Pero además de la temporalidad y la espacialidad de la comunidad, también las instituciones constituyen el otro lugar de objetivación de la memoria colectiva. Hay que tener presente que tales instituciones no son “cosas”, ni artefactos inertes sino configuraciones sociales que se constituyen en virtud de una dimensión simbólica que las define. Esto significa que las instituciones pueden ser concebidas como la materialización de ciertos aspectos de la tradición o la memoria. Encarnan también la historia de luchas entre intereses y poderes entre grupos y clases. Sedimentan estas trayectorias, estos cursos de acción para constituir un modo de operar su organización. La experiencia acumulada dictamina la lógica que guía a dichas instituciones, la cuales a su vez, se encargan posteriormente de fomentar una visión de la memoria (p. 104).

Giménez (2005), analiza los motivos por los cuales puede olvidarse colectivamente un pasado. La pérdida de la memoria puede ser por el abandono de los centros mnemónicos, indolencia por parte de las instituciones, por cambio del lugar de residencia o de origen, ya sea por la migración o el exilio. Pero también, debido a conflictos violentos que derivaron en la destrucción y la represión. O bien, porque el paso del tiempo fue paulatinamente alterando los vínculos hasta que terminaron por desaparecer. Un ejemplo de ello, es como las comunidades afrodescendientes en Brasil tienen “huecos” o “lagunas” en sus tradiciones (p. 105). Este olvido sistemático está relacionado con el colonialismo, ya que estas comunidades fueron sustraídas de sus lugares de orígenes y obligadas al sincretismo y mestizaje. La memoria tiene distintos modos de almacenarse y transmitirse, son distintos modos de “archivación” (p. 106). Por su parte, la relación entre la memoria y los grupos en el poder puede ser conflictiva. Así como se promueve la memoria por parte de las instituciones, también en ocasiones promueven el olvido. El autor menciona (p. 109). Como ha señalado el autor, la memoria es selección, reconstrucción y transfiguración de los

acontecimientos (p. 97). En esta línea, también podemos señalar olvidos intencionales promovidos por los aparatos del estado, es decir sus instituciones.

Respecto a sus modos de “archivación”, transmisión y reactivación, podemos hablar tradición oral o escrita. La primera, es propia de las sociedades tradicionales cuya visión está dominada por los mitos y las creencias colectivas (p. 107). Implica el predominio de la objetivación espacial, iconográfica, ritual y gestual de la memoria, su transmisión va de boca en boca y de generación en generación. El “archivo”, está constituido por relatos, proverbios, máximas, poemas, cantos memorizados y cantos populares. La intención estética está supeditada a las normas de la tradición. Por su parte, la tradición escrita, propia de las sociedades modernas se fundamenta en la escritura, predominan las formas institucionales. La “archivación” es principalmente sistematizada y elaborada por especialistas. Su transmisión es a través de la educación y medios de comunicación (p. 107).

La memoria oficial es la memoria de la clase dominante y generalmente se organiza desde el Estado. A través de sus aparatos e instituciones busca definir controlar la memoria social, seleccionar lo que merece recordarse y lo que se debe pensar sobre el pasado. La unificación de una lengua oficial, la imposición de un calendario oficial de fiestas cívicas, la investigación histórica sobre héroes y figuras ilustres, difusión de libros de texto de historia, son tan sólo algunas de sus acciones (p. 108). Como se ha señalado antes, no solo pretende monopolizar el discurso de la memoria sino también promover el olvido de recuerdos que no se ajusten a su interpretación.

En contraposición, las clases populares intentan mantener la memoria de muchas maneras a través de su propia singularidad. Otros relatos, leyendas, historias que se deslindan de la oficial, otros cantos, otras fiestas y efemérides (p. 109). Pero no hay que ignorar los complejos mecanismos de interpenetración cultural, compromisos y préstamos recíprocos. Sería equivocado oponer la

memoria oficial como un bloque frente a otro bloque. Asimismo no siempre resulta claro que es lo que se debe considerar genuinamente popular, ya que la misma memoria oficial narra su propio relato sobre las clases populares (p. 110). En todo caso, podríamos considerar la memoria popular como una singularidad, una diferencia que se contrapone al discurso institucional y reclama su propia identidad, su propia especificidad.

De la exposición de Gimenez, podemos desprender un esquema analítico que distingue tres modalidades de la memoria colectiva: la memoria oficial, la memoria histórica (la cual depende de la historia como disciplina científica) y la memoria popular, que debe interpretarse como una enorme variedad de manifestaciones. Dichas modalidades, pueden superponerse, intersectarse en mayor o menor grado (p. 111). Es una instancia que puede analizarse también desde los estudios de performance. Taylor (2011), propone analizar los performances desde dos dimensiones similares a la esfera de la oralidad y la escritura. Los objetos de análisis que incluyen textos, documentos, estadísticas, los define como materiales de archivo, mientras que los actos en vivo, son parte de lo que denomina repertorio (p. 13). Los materiales de archivo son resistentes al cambio, operan a través de la distancia. Tienen más poder de extensión porque no requiere de la contemporaneidad ni coespacialidad entre quien lo crea y lo recibe. El repertorio en cambio, consiste en la memoria corporal que circula a través de performances, gestos, narración oral, movimiento, danza, canto. La memoria corporal siempre es en vivo, no puede reproducirse en el archivo. Sin embargo, hay muchos debates sobre el carácter efímero y duradero del performance, lo que propone Taylor es que estos dos sistemas de transmisión a veces funcionan de manera simultánea y a veces de manera conflictiva, en lo general se intercalan de muchas maneras (p. 14).

2.12. Cultura, Identidad y Memoria fronterizas.

Giménez (2009) afirma que existe una estrecha relación entre los conceptos de cultura, identidad y memoria y esto debe tomarse en cuenta para el análisis de los procesos culturales e identitarios en las franjas fronterizas (p. 8). Este autor rechaza cualquier enfoque esencialista de la cultura, esto significa que no existe una esencia que precede a la existencia. Conceptos como cultura, identidad y memoria no son objetos eternos que determinan a los grupos sociales, ni deben entenderse como un proceso homogéneo, estático e inmodificable. Por el contrario, las culturas son resultado de procesos históricos y sociales. Sin embargo, las culturas, la identidad y la memoria, pueden comprenderse como un territorio con “zonas de estabilidad y persistencia” y “zonas de movilidad” y cambio. Algunos sectores pueden estar sometidos a fuerzas que le confieren mayor solidez mientras que otros los pueden volver más cambiantes y poco estables (p. 10).

En pocas palabras, la identidad es la representación que tenemos de nosotros mismos en relación con los demás. Lo que genera la distinción de personas y grupos entre sí es la cultura, es decir su entramado simbólico (p. 11). Hay toda una serie de características que son propias de las identidades individuales y refieren atributos de pertenencia y atributos particularizantes (p. 13). Las categorías de pertenencia, refieren a la clase social, etnicidad, colectividad territorializada en localidad, región o nación, grupos de edad y género (p. 14). Por su parte, los atributos particularizantes tienen que ver con: atributos caracterológicos, estilos de vida, red de relaciones, apego a cierto conjunto de objetos materiales e historias de vida o identidad biográfica (p. 14).

Por otra parte, las identidades colectivas tienen la capacidad de diferenciarse de su entorno y definir sus límites. Pero a diferencia de las identidades individuales no debemos personificarles, sino más bien comprenderlas como un sistema de relaciones y representaciones. ¿Qué implican

las identidades colectivas? En primer lugar, una definición común y compartida de las orientaciones de la acción del grupo, es decir los medios y fines. En segundo lugar, vivir de acuerdo a ese modelo e incorporándose a un conjunto de rituales, prácticas y artefactos culturales. En tercer lugar, construir una historia y una memoria que confiera estabilidad a la identidad. La memoria colectiva para las identidades colectivas y la memoria biográfica para las identidades individuales (p. 17).

En las zonas fronterizas se destacan las diferencias entre los grupos y sus identidades. Por lo general dividen un territorio con mayor poder económico respecto otro territorio de menor poder, existen procesos de transformación de las identidades, que no necesariamente a favor del grupo de mayor poder. Dichas fronteras intensifican la interacción de diferentes grupos y contribuyen a la definición de su identidad. Las culturas están cambiando continuamente por innovación, extravención, transferencia de significados, pero esto no significa que cambien las identidades (p. 19). Ante los cambios, afirma que no es necesario obstinarse con mantener las expresiones culturales, tradiciones y costumbres con mentalidad de anticuario en contra de la voluntad de su propio grupo. El hecho de que vayan adaptándose, renegociando, desmitificar y mistificar, no significa que el patrimonio cultural o las identidades sean amenazadas, sino que forma parte del proceso de reactualización de las mismas (p. 20).

Para abordar la situación de la trilogía cultura-identidad-memoria en la frontera norte de México hay que definir algunos aspectos de las realidades fronterizas. Giménez (2009), siguiendo a Wilson y Donan (2000), señala que éstas, se componen de tres elementos: 1) la frontera propiamente dicha, la línea fronteriza (*border line*), la cual une y separa simultáneamente los Estados. 2) Las áreas o franjas fronterizas, zonas territoriales que se extienden en ambos lados de la línea fronteriza, generando intercambio y negociación de comportamientos y sentidos asociados

a la pertenencia de sus respectivas naciones o estados. 3) Las estructuras físicas del Estado, compuestas por agentes, instituciones, dispositivos de vigilancia, aduanas, control de inmigración, entre otras, diseñados para garantizar la reproducción de la cultura hegemónica y de la identidad nacional supuestamente amenazada (p. 23).

Giménez (2009), una crítica a lo que algunas líneas de investigación antropológica y sociológica caracterizan las áreas fronterizas como “espacios transnacionales”, en los que los Estados han perdido el control de la dinámica cultural e identitaria. Se manifiesta en contra de conceptos como *culturas híbridas y desterritorializadas* donde las identidades son efímeras, inestables, en proceso permanente de negociación y en consecuencia con ausencia de la memoria. La propuesta de Giménez va en otra dirección. Señala que las áreas fronterizas son espacios transnacionales sólo en un sentido descriptivo y cultural. No implica necesariamente la pérdida de hegemonía por parte de la cultura nativa supuestamente amenazada ni mucho menos impotencia del Estado-nación. Son espacios de interacción entre *culturas desiguales* en conflicto y con procesos de transculturación que no afectan los núcleos duros de las mismas. Las identidades dominantes luchan por mantener su hegemonía mientras que las identidades dominadas luchan por su reconocimiento social (p. 24).

Propone el concepto de “multiterritorialidad”, en contraposición con la idea de “transnacionalismo” e “hibridación cultural”. Describe la tesis del transnacionalismo como una etapa posnacional y post imperial del ordenamiento económico, político y cultural en el capitalismo tardío. Crítica la idea de transnacionalismo porque desestima el poder del Estado-nación en la organización de la cultura en las áreas fronterizas. Aunque no la considera del todo errada, la tesis de la hibridación cultural le resulta inapropiada e imprecisa (p. 25). El problema no es la procedencia diversa de los componentes culturales para denominar un producto como

híbrido. Lo que se observa en las zonas fronterizas no es propiamente una hibridación cultural sino más bien una copresencia de culturas de origen diverso. La intensificación de los contactos interculturales entre culturales desiguales no implica necesariamente una alteración sustancial o una mezcla amorfa de identidades (p. 26).

Las identidades que interactúan en las franjas fronterizas, lejos de diluirse tienden más bien a exasperar y endurecerse en una lucha desigual ya sea por la hegemonía o el reconocimiento según el caso. Por ejemplo, existen investigaciones que demuestran que los habitantes fronterizos mexicanos manifiestan mayor adhesión a las tradiciones, símbolos y valores nacionales que los mexicanos que viven en el interior. Identidades étnicas transfronterizas como los mixtecos, han reforzado y protegido su identidad rodeándola de una vasta red de organizaciones en ambos lados de la frontera (p. 27).

La multiterritorialidad tiene que ver con la incorporación de nuevas dimensiones territoriales, es decir nuevos esquemas culturales o simbólicos que no forzosamente tienden a suprimir o cancelar la identidad original. La territorialidad se mide por la persistencia de vínculos de pertenencia a un territorio determinado aún y cuando no esté físicamente en dicho lugar. Esta necesidad de afianzarse, de reconocerse como parte de un lugar es vital para la producción de la memoria y la identidad. Sin embargo, un mismo sujeto puede vincularse con muchos territorios a la vez. Las identidades no son complejas y cambiantes en abstracto, sino por adición o articulación de múltiples dimensiones como sus redes de pertenencia y multiterritorialidad (p. 28). Podríamos decir que, tanto el que se va como el que regresa trae consigo un pedazo de tierra que habitó. Recuerdos, memorias, sentido de pertenencia del lugar donde estuvo, forman parte de las trayectorias de grupos y personas en las zonas fronterizas. La territorialidad es una dimensión

geográfica que implica un sentido de pertenencia en un tiempo determinado, misma que puede dividirse en regiones.

2.13. Regionalismos como modelos de identidad.

López (2019), señala que ya sea que hablemos de territorialidad el concepto de región está condenado una tensión irresoluble entre lo nacional y lo local. Es un concepto que abarca algo espacialmente menor al Estado-Nación y menor al de ciudad. Dicha tensión aumenta cuando introducimos la dimensión de la temporalidad, ya que desde distintos marcos temporales se van produciendo diferentes maneras, discursos o narrativas en pugna por la definición de lo regional (p. 40). Es decir, la manera en que se concibe la región, ya sea desde la región misma o desde otras, -como puede ser la misma capital- buscan incidir en la manera en que la identidad regional produce sus identidades individuales y colectivas. Regiones fronterizas como la del noreste no están exentas de tensiones con la capital para definir sus propias categorías de identidad (p. 41).

La idea principal de López (2019), es que las regiones despiertan pasiones regionalistas, que imaginan la parte dentro del todo y separatistas como un todo distinto al que la contiene. Propone una variante de análisis del discurso que enfatiza las relaciones antagónicas de sentido entre un todo nacional y sus partes regionales. Los discursos que se analizarían, serían aquellos que pongan en juego la distribución legítima entre un todo y sus partes. Pero también, las afirmaciones identitarias de carácter nacional y subnacional entre los regionalismos, nacionalismos y separatismos, aún y cuando estas afirmaciones parezcan inconexas u opuestas. Para el análisis, propone 5 tipos de regionalismos que permiten interpretar las continuidades y discontinuidades de los procesos identitarios, así como su relación entre el todo y las partes (p. 43).

El regionalismo metonímico, es un tipo de afirmación localista que no está en pugna con lo nacional. Por ejemplo, señala la expresión “nosotros, además de ser mexicanos, somos NUEVOLEONESES”. La frase afirma un sentido de pertenencia tanto en lo local como en lo nacional, con un grado mínimo de tensión. El regionalismo sinecdóquico, asume que representa el ser, la unidad de la nación. Señala como ejemplo, el alteño de Jalisco como prototipo del mestizo. Por su parte, el regionalismo metafórico, pretende monopolizar la producción de sentido de la identidad nacional. Se construye como el ser mismo de la nación, hecho que hace que se olvide de su parcialidad. El regionalismo centralista tiene como eje a la Ciudad de México, el cual considera la encarnación misma de la identidad. El regionalismo autonómico, se asume como un todo interno a la totalidad nacional, exige mayor campo de acción sobre su interioridad, pero no se considera externo al todo. Finalmente, el separatismo, es un tipo de afirmación identitaria socio-espacial que busca presentarse como una nueva unidad que busca romper con la totalidad nacional que lo constriñe. Un ejemplo de ello, han sido las aspiraciones nacionalistas del Noreste de México (p. 44).

La formación histórica de la urbe regiomontana está ligada a su vida industrial, con ella se generó un regionalismo sinecdóquico, la alteridad regiomontana resignificó la noción mexicanidad proponiendo un nacionalismo distinto al producido por el altiplano hegemónico. Para López (2019), el regionalismo es un modo de producir un sentido de nación, en el caso regiomontano, es un tipo de nacionalismo conservador que perdió la batalla contra el nacionalismo liberal de los siglos XIX y XX y con ello, una manera de concebir la identidad individual y colectiva de una forma singular. La producción de identidad, ha sido configurada respecto a dos instituciones nodales: la empresa y la familia. Esta relación se articuló de manera perfecta gracias al paternalismo como un modo generador de coherencia. El paternalismo es un tipo de estructuración

de relaciones jerárquicas, basadas más en la confianza y moralidad que en el contrato y la legalidad (p. 46). Dicho de manera llana, el patrón viene a ocupar el lugar del padre mientras que el subalterno es infantilizado. Esta infantilización estigmatiza la figura subalterna como alguien que no puede tomar decisiones correctas y por lo tanto debe ser tutelada con amor y disciplina.

López (2019) subraya la importancia que han tenido las cooperativas organizadas por las élites empresariales como agentes de producción de sentido para la identidad cultural regiomontana. Destaca la Sociedad Cuauhtémoc y Famosa (SCYF), fundada en 1918 por Luis G. Sada y veintidós trabajadores. Las actividades que realizaban iban desde la educación, la salud, recreación y programas culturales con el fin de hacer sentir a los trabajadores y parientes como parte de la amplia familia de la Cuauhtémoc. Formar parte de la cooperativa SCYF era obligatorio para otorgar el empleo a tiempo completo, mientras que se perseguía la sindicalización” (p. 48). Las prácticas identitarias que realizaban este tipo de cooperativas estaban enfocadas en la formación de sentido de pertenencia y de diferenciación con otro tipo de relaciones obrero-patronales. A través de prácticas culturales y procedimientos simbólicos se pretendía acortar la distancia entre obreros y empleados, así como estos y sus patrones. El aspecto político pretendía la desmovilización, prevención de conflictos, anti-sindicalismo y anticomunismo. En lo económico, se realizaban acciones de bienestar familiar a través de prestaciones no salariales, como becas, seguros, sistemas de ahorro y vivienda, políticas que alimentaban el orgullo empresarial por haberse adelantado a las políticas asistencialistas del Estado mexicano (p. 49).

El paternalismo empresarial participó en actividades recreativas y culturales como el teatro, la danza, la música, pero también en el deporte con la intención de fomentar una cultura del trabajo extendida a las relaciones familiares (p. 51). Estas prácticas culturales buscaban aproximar simbólicamente al patrón y a los trabajadores, favoreciendo la colaboración entre las clases y

combatiendo ideologías socialistas o progresistas (p. 53). Es muy importante recalcar que estas prácticas culturales sucedieron en un momento histórico en el que la economía industrial permitía a los sectores empresariales otorgar una serie de incentivos a sus empleados que paulatinamente se fueron perdiendo. Pero a pesar del desplazamiento a una economía de servicios, la precarización de las condiciones laborales y el adelgazamiento del paternalismo, el discurso del hombre empresarial y los “valores” de la excepcionalidad mantienen su vigencia hoy en día (p. 53).

Esta excepcionalidad regiomontana se entiende a partir de la clasificación de regionalismos descritos anteriormente, el sinecdóquico y el autonómico. Desde el primero, se producen discursos en el que el apego territorial se reafirma como la “verdadera” encarnación del todo nacional, su vía hacia el futuro y el progreso. Su objetivo político es disputarle al regionalismo metafórico su protagonismo y eventualmente sedimentarse como la metáfora que identifica a la nación. Por su parte, el regionalismo autonómico, se afirma como parte de la nación pero en tensión con ella con una relativa distancia y reclama para sí un trato más justo. Ambos regionalismos a pesar de sus diferencias coinciden en poner en escena las tensiones entre el orgullo regiomontano y el orgullo centralista. Lo interesante aquí, es que estos regionalismos no niegan la mexicanidad, sino que la reafirma (p. 55). El objetivo no es la separación del todo nacional sino producir una afirmación identitaria vinculada a un orgullo industrial, orgullosa de su cultura del trabajo, del esfuerzo y del ahorro. Pero también de la libertad económica y el individualismo, así como la armonía y el consenso obrero-patronal, el empresario como ideal y la familia como unidad cultural, económica y política. Para López, el regionalismo sinecdóquico reactualiza los discursos del nacionalismo conservador, que aparentemente había perdido la batalla en los siglos XIX y XX ante el nacionalismo liberal sobre el que se fundó el Estado mexicano (p. 61). Según la descripción de López, los regionalismos colisionan entre sí por el discurso de la identidad nacional. Sin embargo,

aunque son un factor importante no agotan el sentido de la identidad norestense y regiomontana. Es decir, la participación de las empresas en los procesos identitarios no determinan la totalidad de la identidad y la memoria norestense.

2.14. Teatro del Norte y Fronterizo

Ayazi (2015) aborda el concepto de Teatro del Norte y Fronterizo a través de una recopilación de propuestas formuladas por autores y críticos. Encuentra que la génesis de esta agrupación de teatristas fronterizos inicia a comenzó a finales de 1990. Las escrituras dramáticas y puestas en escena surgen con la necesidad de distanciarse del teatro realizado en aquel entonces Distrito Federal. La inquietud que unifica estilos, temáticas e intenciones, busca crear desde la periferia un tipo de teatro que refleje sus problemáticas e identidades (p. 46). Sin embargo, advierte que existe cierta dificultad para definir al Teatro del Norte, ya que no existe propiamente algún manifiesto o alguna asociación organizada y planificada. Más bien, lo que existe es la unión de múltiples voces particulares con estilos, temáticas y preocupaciones similares (p. 47).

Uno de los aspectos más importantes de este teatro son las temáticas de carácter social. Su ruptura con el centro nace de la necesidad de crear un tipo de teatro que se acercará más a las realidades norteño-fronterizas. La historia del teatro mexicano, históricamente ha sido escrita desde y para el centro del país, de manera que las temáticas e inquietudes artísticas y sociales de las periferias se veían soslayadas. Es entonces, cuando surge a finales de los 80s y principios de los 90s, la necesidad de jóvenes creadores del norte de conformar piezas teatrales que respondieran a sus contextos y públicos inmediatos. Destaca el trabajo de Óscar Liera y Víctor Hugo Rascón Banda como los iniciadores. Ayazi (2025), señala que algunos de ellos, van a cursar sus estudios

en la Ciudad de México y/o el extranjero para recibir educación artística profesional y después regresarán a sus lugares de origen (p. 49). La forma en que se representa la identidad en el Teatro del Norte y Fronterizo está condicionada a las problemáticas acontecidas en el espacio fronterizo, tales como la migración, narcotráfico, asesinatos, impunidad, abusos y pobreza. Abarca también la idiosincrasia del norte, expresada en sus dialectos, historia, figuras míticas y su cultura (p. 52).

Para Giménez (2009), la noción de “multiterritorialidad”, es fundamental para abordar el concepto de frontera, son espacios delimitados por una línea divisoria en la que las identidades en ambos lados si bien, tienden a incorporar elementos entre sí, también tienden a intensificarse (p. 26). Los creadores que forman parte del Teatro del Norte y Fronterizo son sensibles a esta condición. En la publicación 14 y 15 de la Revista Paso de Gato (2004), distintos autores, entre ellos Partida, Rascón Banda y otros, aportan distintas aproximaciones a la noción de teatro del Norte y de Frontera. Para el reconocido dramaturgo Rascón Banda (2004), la frontera es definida como una tierra de paso, de sueños y esperanza, pero sobre todo de conflictos, choques y fricciones. Se reconoce a sí mismo como un representante del Teatro de la Frontera Norte, comparte con sus colegas la necesidad de crear un tipo de teatro que exprese la identidad nortea. Un teatro comprometido con su región y que aborde de manera crítica la memoria, personas e instituciones. Identifica tres tipos de teatristas del Teatro del Norte y Fronterizo: 1) los que viven en su región de origen y establecen temáticas, personajes y acentos locales, 2) los que se han ido a vivir y estudiar en el Distrito Federal (hoy Ciudad de México) y llevaron consigo “sueños, historias voces y fantasmas”, y 3) Los que viven en los estados fronterizos pero “habitan en una torre de marfil”, es decir, completamente ajenos a su realidad identitaria e histórica (p. 16). En ese entonces (en el 2004), Rascón Banda identificaba a los siguientes dramaturgos, como representantes del teatro de la frontera norte: Medardo Treviño, en Tamaulipas; Hernán Galindo, en Nuevo León; Joel López,

en Saltillo, Enrique Mijares, en Durango; Manuel Talavera, en Chihuahua, Antonio Zúñiga y Pilo Galindo, en Ciudad Juárez (p. 17), Cutberto López, en Hermosillo, Bárbara Colio en Mexicali y Ángel Norzagaray, que aunque nace en Sinaloa su trabajo se desarrolla en Mexicali y Tijuana (p. 18).

En esta misma publicación, Partida (2004) señala que a finales de 1990, cuando comenzó a escucharse el término de “teatro o dramaturgia del norte”, en contraposición al que se realiza en Ciudad de México hubo reacciones de rechazo por parte de la comunidad artística mexicana. Algunas personalidades del medio artístico rechazaban esta diferenciación bajo el argumento de que sólo existen dos tipos de teatro: el de buena calidad y el de mala calidad. Sin embargo, lo que rescata este investigador, es que además del criterio estético, habría que revisar estas propuestas como artefactos culturales en los que se expresa la cultura patrimonial. La diferenciación no tiene tanto que ver con criterios estéticos sino culturales. Pero por otra parte, la cultura regional se convierte en un detonador de esta práctica artística.

Para efectos de esta investigación, advierte una problemática en Nuevo León: la carencia de teatro del Norte y Fronterizo. Señala que en esta región, converge teatro posmoderno y de vanguardia, costosos musicales y comedias costumbristas, pero hay poca conciencia de la cultura patrimonial como material escénico (p. 14). Esto resulta paradójico, porque menciona el trabajo de Gabriel Contreras y algunas de sus obras como “Todos morimos en 1909”, “Aguamuerte” y “Niño y Bandido”. Destaca la manera en que el dramaturgo converge la memoria histórica con el imaginario y la exploración de recursos estilísticos en su escritura teatral (p. 16). Llama la atención que, a diferencia de Rascón Banda (2004), no menciona a Hernán Galindo entre los autores representativos de Nuevo León y esta omisión probablemente se deba a una discrepancia en cuanto a su definición de teatro de frontera. Para Rascón Banda, basta con incluir temáticas de la región

norteña, en cambio, para Partida es necesaria un tratamiento estilístico que utilice metáforas y símbolos.

En su libro “Teatro del Norte y Fronterizo”, escrito 17 años después de la publicación de Paso de Gato, Partida (2021) presenta como parte de su bibliografía a Rascón Banda pero su definición de Teatro de Frontera va más allá de la representación de costumbres y comportamientos norteros. En esta publicación, sigue sosteniendo la idea de que a los dramaturgos de Nuevo León no les interesa profundizar en la temática del norte. Puntualiza que, el teatro de frontera se caracteriza por transgredir estilísticamente las convenciones del teatro vernáculo o costumbrista. En este tipo de teatro, la representación de la identidad norestense se reduce a una representación estereotípica, como por ejemplo: ser avaro, excesivamente franco, entre otras representaciones (p. 36). En esta nueva publicación, analiza nuevamente textos de Gabriel Contreras, “Todos morimos en 1909” y “Niño y Bandido” (p. 67). También incluye a Hernando Garza y revisa la obra “Crímenes mojados” (p. 227).

Es interesante observar que el teatro nortero y de frontera, no es un organismo institucionalizado o formalmente constituido, es un movimiento en el que los grupos artísticos buscan afirmar su identidad en las dramaturgias y puestas en escena. Se puede inferir que esto sucede porque los grupos que participan en dicha práctica social están arraigados a una territorialidad. Ayazi (2015) sintetiza los elementos más importantes para caracterizar al Teatro del Norte y Fronterizo de México. El posicionamiento local, la temática de la violencia, función social y contexto de recepción comunitaria, son los ejes que permiten identificar esta práctica social (p. 54).

El posicionamiento local, se refiere a la decisión de tomar al norte como lugar de enunciación desde el que se produce la obra. Se reconoce la zona fronteriza y los problemas que

acontecen en ella, tales como la migración ilegal, narcotráfico, etcétera. También se reconoce como práctica social periférica respecto al centro tanto cultural como político. Debido a este centralismo, el norte de México se ha visto menoscabado frente al resto del país en cuanto a su desarrollo cultural (p. 54). El lugar donde se origina la práctica social del teatro crea su discurso. Debido a este situar simbólico se crea un posicionamiento real, es decir el posicionamiento local crea un vínculo real con el espacio, una fuerte ligadura con su entorno (p. 55).

Del posicionamiento local, en consecuencia se desprende la temática de la violencia, la función social y el contexto de recepción comunitaria como ejes que articulan entre sí para constituir el denominado Teatro del Norte y Fronterizo. Estos elementos se relacionan, ya que al exponer la temática de la violencia que acontece en las zonas fronterizas dota a las obras de la función social de denuncia y dispone a la interpretación para su comunidad específica de recepción. Por lo tanto, el vínculo con su territorio, ofrece una mirada crítica a la representación de la identidad cultural y memoria colectiva mediante discursos que no omiten ni evaden las problemáticas y conflictos que acontecen en la frontera (p. 56). Inclusive, se puede hablar de un subgénero dentro de la vertiente del Teatro del Norte que busca hacer crítica social realizando denuncia sobre problemáticas como los feminicidios, violencia que sufren migrantes, vulnerabilidad de las mujeres en las maquiladoras, corrupción en las instituciones y la muerte como un mero trámite burocrático, entre otras (p. 57).

La función social de criticar a las instituciones que desprotegen a la ciudadanía, busca generar un espacio de justicia y empoderamiento. Por otra parte, recuperar el espacio, lenguaje, dialecto, historia y personajes propios del lugar, encarna la última característica otorgada a esta práctica social: la conciencia de la comunidad receptora. El Teatro del Norte y Fronterizo, busca representar a su comunidad y para su comunidad. Es decir, no solamente busca la denuncia y la

crítica social por sí mismas, busca llevar a escena los elementos que dan forma y sentido a la identidad de su comunidad local. El Teatro del Norte y Fronterizo, es un movimiento consolidado con características singulares que constituye un sistema de representación arraigado en la tradición del teatro mexicano y un portavoz del teatro latinoamericano. Apropiarse de las problemáticas y conflictos que aquejan, tiene por intención empoderar a los sujetos y a su entorno (p. 58). La práctica social del teatro a través de su lenguaje de metáforas y símbolos regionales busca tejer un sentido colectivo y la pertenencia a un territorio.

2.15. Análisis del Discurso sobre la Identidad y la Memoria

Para Van Dijk (2003), las ideologías son las creencias fundamentales de un grupo y sus miembros. Las ideologías se relacionan con los sistemas de ideas sociales, políticas o religiosas que comparte un grupo. Los miembros de un grupo que comparten cierta ideología están a favor de determinadas ideas o creencias que guían su interpretación del mundo y a la vez, condicionan el modo de operar prácticas sociales (p. 14). Para efectos de este trabajo, lo que interesa es la manera en que la práctica social del teatro del Norte y Fronterizo produce un discurso ideológico sobre la identidad y la memoria.

Van Dijk advierte que no hay que utilizar el concepto de ideología en un sentido negativo. Señala que para Marx y Engels, ideología equivale a “falsa conciencia”, estos autores la conceptualizan como un sistema de creencias populares pero equivocadas, inculcadas por la clase dominante para legitimar un status y justificar el orden socioeconómico. Esta caracterización de ideología se ha traducido o simplificado como un sistema de ideas de las clases dominantes. También ha derivado a un sistema de ideas falsas, engañosas o equivocadas, como una polarización

entre quienes tienen el conocimiento verdadero y quienes tienen la información falsa o equivocada, es decir ideológica (p. 15).

Las ideologías, desde el punto de vista del grupo proporcionan sentido al mundo y fundamentan las prácticas sociales de sus miembros, es decir orientan las acciones del grupo (p. 16). El papel del discurso por su parte, influye en la manera de adquirir, aprender o modificar las ideologías. Estas ideologías las “aprendemos”, en la televisión, libros de texto, publicidad, periódicos, novelas, conversaciones cotidianas y por supuesto, también en las representaciones teatrales (p. 17). Las creencias sociales compartidas hacen referencia a la clase social, sexo, etnia, etc. Estas creencias compartidas socialmente se asocian a las características del grupo como la identidad, jerarquía, intereses, objetivos. Pueden ser específicas o generales, concretas o abstractas, pasajeras o permanentes y refieren a un Nosotros en oposición a los Otros (p. 20).

Las ideologías son la base de la memoria social compartida por los grupos, junto con el conocimiento y actitudes sociales. A diferencia del *fundamento común*, que son un tipo de creencias que la gente presupone y permite la comunicación, no son socioculturales¹⁵, por lo tanto no todo el mundo las acepta. Es una creencia que organiza otras creencias, genera diferencias de opinión, conflictos y luchas. Por su parte, un “grupo ideológico”, se define a partir de una ideología compartida por los miembros de un grupo (p. 23).

Además, funciona como un marco de referencia que define la coherencia global de las diferentes creencias. Definen también, lo que está bien y lo que está mal, lo permitido, lo prohibido, objetivos fundamentales por los cuales individuos y grupos han luchado. La ideología también se

¹⁵ El conocimiento sociocultural es el ejemplo más importante de creencias compartidas, sin él no podríamos entendernos ni hablar ni interactuar (Van Dijk 2003, p. 21).

relaciona con el sistema de normas y valores, pero estos se sitúan en un lugar más general. Es decir, forman parte del fundamento común, están más arraigados a la memoria social, son un tipo de creencias compartidas tan generales que regularmente no se cuestionan (p. 24). En cambio, sí pueden ser interpretadas desde el punto de vista de la ideología. Por ejemplo “la libertad”, como valor puede ser interpretada desde un lugar ideológico como libertad de mercado, o por el contrario, desde otro grupo ideológico puede interpretarse como la libertad de prensa (p. 25). Lo mismo puede aplicarse a la identidad y el territorio, en el teatro un grupo más orientado al teatro costumbrista, probablemente representará la identidad de manera más ingenua y sin contradicciones sociales de manera literal. En cambio, desde el Teatro Norte y Fronterizo, como se ha señalado, posiblemente escenificará las contradicciones y conflictos de la región empleando metáforas y símbolos culturales.

La ideología proporciona los esquemas de un grupo, forma su autorrepresentación y representación de los Otros. Organiza las creencias colectivas y los criterios de identificación. Es una forma básica de cognición social que define la identidad de un grupo y por consiguiente, los sentimientos subjetivos de identidad social (p. 27). Los grupos comparten creencias respecto a objetivos, actitudes, valores, principios ideológicos comunes. Producen discursos y forman instituciones que propagan la defensa o enseñanza de las ideologías (p. 45).

A nivel macro, las ideologías surgen porque el agrupamiento social se da en torno a una identificación con varias dimensiones. También porque ellas controlan las prácticas sociales en general y el discurso en particular. Sirven para facilitar la acción colectiva, la interacción y la cooperación de los miembros del grupo. A nivel micro, las ideologías surgen porque proporcionan la forma en que se relacionan los grupos, por ejemplo las relaciones de poder y dominio. Van Dijk, señala que hay muchas definiciones acerca del poder, pero a efectos del análisis del discurso, la

definición que interesa es la del Poder Social. Este se define en términos de control de un grupo sobre otro, este control, significa controlar o limitar la acción. Debido a que el discurso es un tipo de acción, el control también se puede ejercer sobre el discurso y sus propiedades (p. 47).

Dado que la ideologías, actitudes y modelos se expresan en los discursos, es importante describir las categorías de observación que podrán analizarse posteriormente.

1. Pertinencia al grupo. Esto se refiere a la pregunta de ¿Quiénes somos? ¿Quién pertenece al grupo? ¿A quien podemos admitir?
 2. Actividades. Se refiere a las actividades típicas. Aquí la pregunta es ¿qué hacemos, planteamos? ¿Qué se espera de nosotros?
 3. Objetivos. Preguntas que se refieren al porqué se realiza determinada acción o lo que se quiere conseguir, son objetivos específicos.
 4. Normas. ¿Qué es lo bueno o malo, permitido o no en lo que hacemos?
 5. Relaciones. ¿Quiénes son nuestros amigos o enemigos? ¿Qué lugar ocupamos en el orden social?
 6. Recursos. ¿Qué tenemos que los demás no tengan? ¿Qué no tenemos que los demás tienen?
- (p. 56).

Van Dijk, señala que la estrategia básica del discurso es generar una autopresentación positiva del grupo al que se pertenece y en cambio generar una presentación negativa de los demás grupos (p. 58). Para complementar estas categorías, hay que recuperar de Gimenez (2005) los elementos diferenciadores de la identidad. Estas, las divide en tres: 1) pertenencia social, 2) atributos idiosincráticos o relacionales que sirven para identificarse y 3) narrativa biográfica. La

pertenencia social, tiene que ver con la pertenencia a una pluralidad de colectivos, grupos, redes. Implica una inclusión de la personalidad individual hacia la cual se experimenta un sentimiento de lealtad por rol, apropiación de credos y símbolos (p. 23). Esta pertenencia, le permite compartir un complejo simbólico cultural (p. 24). Lo que comparte y adhiere es un conjunto de informaciones, creencias, opiniones y actitudes a propósito de un objeto determinado. Estos marcos de percepción e interpretación de la realidad definen la identidad y especificidad del grupo (p. 25).

Por su parte, los atributos identificadores configuran el aspecto de su identidad y se expresan a través de hábitos, tendencias, actitudes o capacidades (p. 26). Esto lo podemos vincular con las actitudes, objetivos, normas y recursos que ya señala Van Djik. Por su parte, la narrativa biográfica, se refiere a la historia de vida de una persona. Configura una serie de actos y trayectorias personales del pasado para conferir un sentido (p. 27). Este elemento también lo podemos relacionar con la categoría de relaciones de Van Djik.

Durante este capítulo se ha manejado la estrecha relación que existe entre cultura, identidad y memoria. La cultura definida como un entramado de significados colectivamente compartidos proporcionan la identidad que define a un grupo. La memoria se caracteriza como su principal nutriente porque proporciona la historia de la colectividad. La cultura se puede expresar mediante formas objetivadas, como puede ser el teatro, la danza y los rituales (Gimenez, 2009). Teatro y ritual son prácticas sociales similares, ya que ambas son definidas como experiencias umbrales, en las que los participantes experimentan una transformación de su identidad. La diferencia fundamental, es que mientras los rituales sancionan las convenciones sociales respecto al mundo, el teatro ofrece una interpretación de las convenciones sociales. Los rituales ordenan el mundo y el teatro busca interpretarlo (Firscher-Lichte, 2011). Para el Teatro del Norte y Fronterizo, la identidad no se representa de una manera disociada de los conflictos y problemas sociales.

Posiblemente tampoco representaría de manera esencialista e ingenua respecto a su proceso histórico, su representación/ performance de la identidad será más bien contradictoria. Como menciona Azazi (2015), el Teatro del Norte, como parte de su posicionamiento local, cumple la función social de realizar una crítica de la violencia y las problemáticas locales y ofrecer un espacio para la regeneración de los lazos comunitarios.

CAPÍTULO 3. PROPUESTA METODOLÓGICA

3. Introducción.

Como se explicó en el marco teórico, el objeto de análisis es la forma que se representa la identidad cultural y la memoria colectiva. Debido a que la representación emplea un lenguaje metafórico, el cual se caracteriza por expresar la tensión entre dos significaciones se necesita un método que permita establecer relaciones entre los elementos de la representación. Por lo tanto, la investigación tendrá un enfoque de tipo cualitativo. Para Izcara (2014), la principal fortaleza de esta metodología consiste en profundizar en los significados que sus protagonistas le otorgan a los hechos sociales. Es un enfoque flexible que puede interpretar aquellos elementos, procesos, significados, características y circunstancias que no pueden analizarse cuantitativamente. No se busca identificar la cantidad o frecuencia de algún elemento para comprobar una hipótesis, más bien lo que se busca es comprender el significado del fenómeno social.

Por lo tanto, se realizará un análisis del discurso de la puesta en escena “Radio Piporro y los Nietos de Don Eulalio” con la intención de comprender y describir la manera en que el Teatro del Norte y Fronterizo representa e incide sobre la identidad cultural y la memoria colectiva. Se analizarán los datos más significativos de la puesta en escena, prestando mayor importancia a los símbolos y metáforas que se expresan a través de los diálogos, acciones y demás elementos de la puesta en escena.

Para Mejía (2011) el análisis de datos desde una perspectiva cualitativa, tiene por objetivo comprender a las personas en su contexto social. Señala que el criterio del análisis observa a los individuos en todas las dimensiones de su realidad, es holístico. Este proceso está definido por tres fases interrelacionadas: la reducción de datos, que abarca la categorización, codificación y presentación de datos; el análisis descriptivo y la interpretación (p. 48). El análisis que se realizará

en Radio Piporro abarca no sólo la parte lingüística, sino también acciones, gestos, vestuario, elementos escenográficos, de sonido e iluminación. Para Koeltzsch, G. K. (2021) a través de las prácticas corporales los grupos transmiten su cultura, normas y creencias, pero también exponen las tensiones y conflictos que surgen dentro de su propio grupo social como dentro de la sociedad en general (p. 2). Tomando por referencia a Bourdieu, afirma que, el cuerpo no es un depósito estático sino que crea y recrea un saber que sobrevive en los cuerpos. Las expresiones corporales son indicadores de las relaciones sociales (p. 9). Esta idea la podemos extender a los elementos escénicos que confirman la puesta en escena, por lo que el análisis del discurso se complementará no sólo por lo que dicen los actores sino también por las acciones que realizan y los elementos escénicos que inciden sobre la representación.

Se utilizará un criterio deductivo, el cual para Mejía, se entiende como un sistema de categorías que parten de un marco teórico que definirá el conjunto de categorías, las cuales contienen las unidades de información (p. 54). Para este autor, la categorización es un proceso de identificación de unidades temáticas y su clasificación (p. 52).

3.1. Sinopsis de la puesta en escena.

Antes de continuar con el desglose de los instrumentos de observación para que sea más claro su uso, resulta pertinente describir un poco las características del texto y la puesta en escena. La puesta en escena es interpretada por dos actores que en ocasiones interpretan otros personajes. Dichos actores son Víctor Hernández (autor y director de la obra) y Roberto Cazares, quienes se representan a sí mismos (autoficción) e interpretan a otros personajes. En la página de Conarte (2022) se describe la sinopsis de una de las funciones:

Dos actores dicen ser los nietos del máximo icono norestense de cultura popular, el señor Eulalio González “El Piporro”. Estos fieles seguidores buscan adentrar a los espectadores en la vida alucinante de su “abuelo” a través de la frecuencia modulada de su programa: “Radio Piporro y Los Nietos de Don Eulalio”. En este viaje delirante se entretreje la ficción, el falso documental, destellos de la historia de Nuevo León y la autobiografía de los actores, para mostrar la inherente violencia que se vive en el norte, a partir de una constante confrontación con su sentido de pertenencia y su identidad cultural.

Es importante señalar el contexto de la obra, este texto ha sido escrito por el autor en un momento de su vida que enfrenta grandes problemas económicos, de salud y emocionales. Originario del barrio de La Canavati, ante el abandono de su padre, encuentra en su abuelo una figura paterna. La admiración por “El Piporro”, es un vínculo que los une. Víctor escribe este texto mientras su abuelo empieza a tener pérdida de memoria. Por su parte, el autor también enfrenta problemas neurológicos. El texto se terminó de escribir poco después de la muerte del abuelo. A continuación presento un breve desglose por escena.

- 1. Prólogo.** Una voz en off describe un personaje como “poeta, profeta, forajido, impostor, estrella del taconazo”. En seguida, otra voz interrumpe y se presenta como Eulalio. En un juego de palabras, se hace referencia a situaciones de las películas del Piporro.
- 2. Cuadro II: De cómo transcurre la infancia de Eulalio en la frontera.** Mediante un colorido lenguaje, van narrando distintos acontecimientos en la niñez, adolescencia y juventud de un personaje, que inferimos está inspirado en la vida del autor. De manera completamente arbitraria, Víctor y Roberto actúan como narradores externos al relato

(heterodiegéticos) y otras ocasiones, son narradores testimoniales del relato (homodiegéticos). Narran cómo un joven, oriundo de Perros Bravos, busca cruzar la frontera ilegalmente, mientras huye de la Mara Salvatrucha y el sheriff de Texas. La forma del relato, está influenciado por el estilo dicharachero de “El Piporro”. Particularmente, podemos encontrar el paralelismo en la película “La Nave de los Monstruos”.

3. **Cuadro III.** Esta escena sucede en un programa de radio, ambos actores se presentan con sus verdaderos nombres: Víctor y Roberto. Plantean que el Piporro habita en las ondas electromagnéticas de la radio. Narran una falsa biografía de este personaje, en el que señalan que nació de un judío sefardita y una indígena coahuilteca. Mediante un estilo similar, ambas voces van relatando aventuras imposibles de este personaje. Desde constantes viajes a Estados Unidos, encuentros con personajes como el Niño Fidencio y Plutarco Elías Calles.
4. **Cuadro IV.** Este texto es un monólogo expresado por el Piporro ficcional y manifiesta su tesis y es interpretado por Víctor. El personaje se encuentra en un escenario sideral, apela a los petroglifos de la Boca de Potrerillos para rescatar la presencia de los grupos nativos. Entonces expresa su máxima: “esa cosa de que somos gritones, depredadores de carne y bebemos cerveza carta blanca y nos gusta la impertinencia y los corridos alterados es falsa”. Señala que la verdadera identidad norestense, admira el desierto y despierta su espiritualidad. Se pronuncia en contra del ánimo de lucro y apela a la metamorfosis del alma.
5. **Cuadro V.** Víctor, narra cuando cumplió 17 años y le pidió dinero prestado a su abuelo para viajar a Estados Unidos. El abuelo, que también cumplía años el mismo día, le

pide a cambio un regalo también para él: un disco del Piporro. Esa noche celebran bebiendo y platicando anécdotas. Tiempo después, al cumplir 30 años nuevamente visita a su abuelo para pedirle dinero prestado, otra vez. Al parecer ha sido diagnosticado con atrofia cerebral y el neurólogo le pidió unos estudios muy costosos. Su abuelo lucha con su propia enfermedad, su propia demencia. Ya no se reconoce ni a sí mismo, ni a los demás. Tampoco identifica su gusto por el Piporro, está perdido en un montón de recuerdos. Víctor logra tranquilizarlo declamando un poema. Días después, el abuelo muere y nace la premisa de la obra.

6. **Cuadro VI.** La cabina de radio funciona como un oráculo moderno. Víctor fuera de escena habla por teléfono con un conductor de radio al que le hace preguntas sobre la sexualidad y sus miedos. El conductor se burla de los problemas de Víctor y se escucha que se lamenta, mientras el conductor de radio toma un largo cable con un foco al que lo hace girar como si fuera una soga de vaquero. Víctor va narrando sus últimas palabras. El miedo a la enfermedad mental, a la locura, a la muerte y a lo desconocido se cuela por las palabras que conforman las líneas de esta escena. Hay un ambiente de ensoñación y melancolía entre las palabras, una encriptada declaratoria de amor de un hombre por su abuelo.

3.2. Categorización y codificación

Las categorías que se emplearán han sido desarrolladas de acuerdo a los conceptos principales del marco teórico y surgen de la observación del video de la puesta en escena. Para cada categoría de observación se adjunta una pregunta para facilitar la identificación en el video

de la obra. Estos conceptos se agruparán en 2 macro categorías que abarcan los grupos: Identidad (abreviada GA) y Memoria (abreviada GB). La macro categoría Identidad, de acuerdo a Gimenez (2005) hace referencia a todos los significados compartidos por un grupo, se vincula por sentimientos comunes de pertenencia, por compartir símbolos y una orientación de la acción (p. 29). La macro categoría Memoria, Gimenez (2005) la define como una “ideación del pasado”, en contraposición a la ideación del presente o el futuro (p. 97). Se relaciona con la identidad, porque es la experiencia vivida por un grupo. La estructura del grupo proporciona los marcos de la memoria colectiva, misma que podemos entender, como un sistema de interrelaciones de memorias individuales (p. 99).

Estas dos macro categorías (GA y GB), se subdividen en otras 4 categorías, que de acuerdo a Ayazi (2015), definen el llamado Teatro del Norte que permitirán ordenar y focalizar la totalidad de la puesta en escena de acuerdo a la investigación. Estas categorías se relacionan con la identidad y la memoria y son las siguientes: 1) Posicionamiento local, 2) temática de la violencia, 3) función social y 4) contexto de recepción comunitaria. La primera, que de alguna manera guía a las otras cuatro, se refiere a todos los datos que aparezcan en la puesta en escena que indiquen su vinculación con un territorio local-regional. La segunda, tiene que ver con el tipo de violencia específica que sucede en las zonas norteñas y fronterizas, las cuales afectan la identidad, la forma de ser de las personas y marcan su memoria, sus recuerdos. Por su parte, la tercera categoría se refiere a la capacidad de agencia del teatro sobre la identidad y la memoria, la forma en que se representan en la puesta en escena con la finalidad de ejercer algún tipo de crítica, reflexión, cambio o influencia en el mundo real. Se relaciona con el carácter performativo y del arte teatral. Finalmente, la cuarta categoría tiene que ver con la capacidad de generar colectividad y

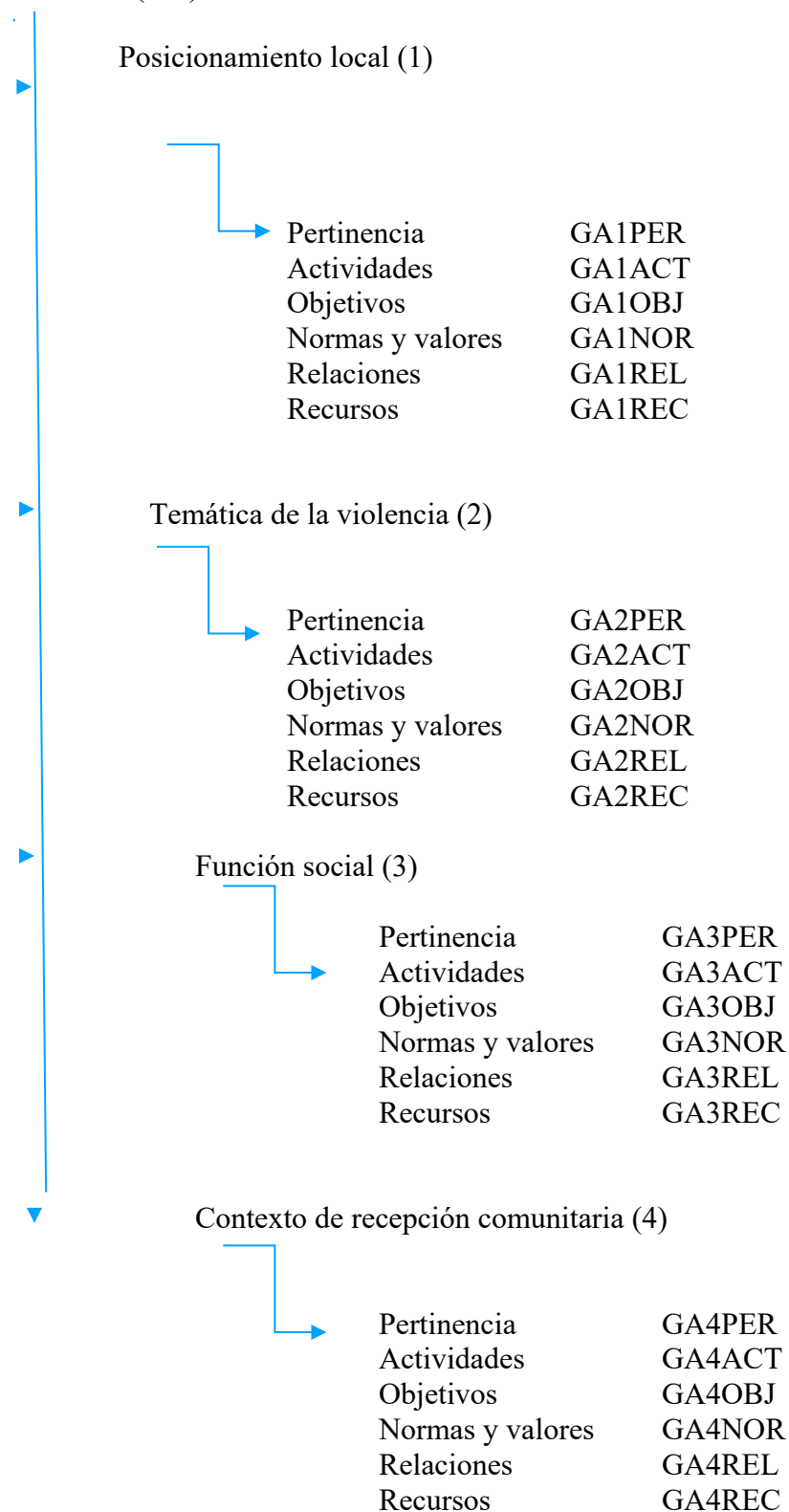
comunidad, de generar vínculos y significados comunitarios. Estas categorías se codificaron con los números del 1 al 4.

Estas categorías a su vez, se subdividen en otras 6 subcategorías que se obtuvieron a través de la observación de la grabación de la obra. Dichas subcategorías serían las siguientes: Pertinencia al grupo (PER), Actividades (ACT), Objetivos (OBJ), Normas y Valores (NOR), Relaciones (REL) y Recursos (REC). La subcategorías *pertinencia al grupo* hace referencia a ¿Quiénes somos? *Actividades*, se refiere a las acciones y actividades típicas. *Objetivos*, que se refieren al porqué se realiza determinada acción o lo que se quiere conseguir. *Normas y Valores*, se pregunta sobre lo bueno o malo, lo permitido y prohibido por el grupo. *Relaciones*, se refiere a quienes forman la red de amigos/ enemigos y que lugar se ocupa en el orden social. *Recursos*, tiene que ver con lo que los miembros del grupo tienen y los otros no, así como sus carencias particulares.

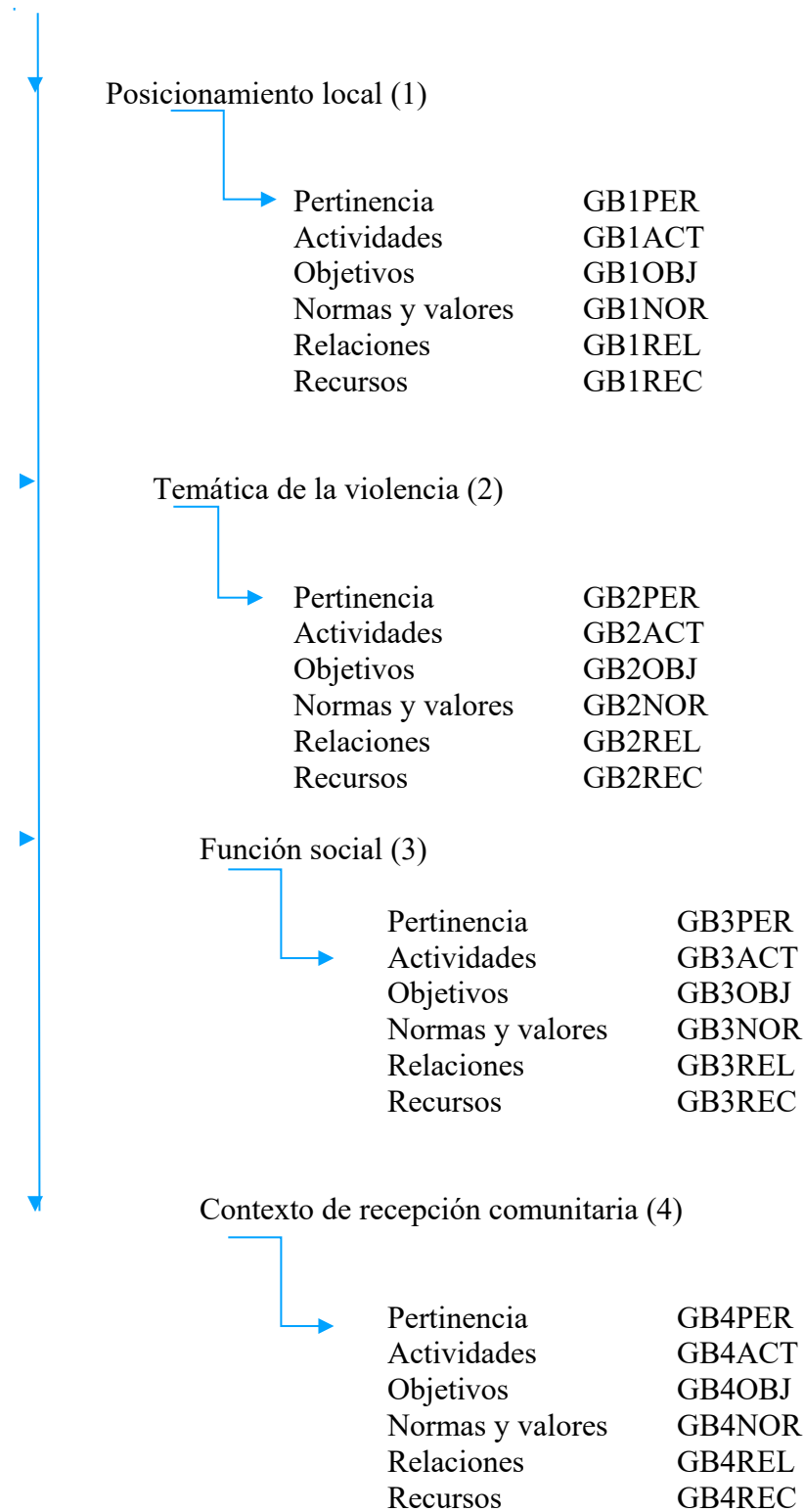
3.3. Figura de codificación y Tabla de indicadores.

A continuación presento una figura que ejemplifica en orden jerárquico y de forma descendente los elementos de observación. Las figuras corresponden en primer lugar a los grupos Identidad y Memoria con su desglose en categorías y a lado una clave de identificación rápida (codificación). Más adelante hay una tabla de indicadores que facilita la identificación de las categorías en el video de la puesta en escena.

Identidad (GA)



Memoria (GB)



Indicadores de Identidad.

CÓDIGO	INDICADOR
GA1PER	¿Quiénes somos/ no somos/ dónde vivimos?
GA1ACT	¿Qué hacemos/ actividades típicas?
GA1OBJ	¿Qué queremos lograr?
GA1NORM	¿Qué es bueno/ malo/ correcto?
GA1REL	¿Quiénes son nuestros amigos/ qué jerarquía ocupamos?
GA1REC	¿Qué tenemos que los demás no/ carencias?
GA2PER	¿Quiénes son violentos/ cómo nos afecta la violencia?
GA2ACT	¿Qué violencias hicimos/ qué violencias hicieron?
GA2OBJ	¿Qué se quiere lograr con la violencia?
GA2NORM	¿Qué tipo de violencia es buena/ aceptable/ mala?
GA2REL	¿Quiénes son personas violentas/ qué jerarquía ocupan?
GA2REC	¿De qué manera las posesiones/ carencias tienen efectos violentos?
GA3PER	¿Quiénes son/ somos excluidos/ marginados?
GA3ACT	¿Crítica la identidad, nuestros signos de orgullo y distinción?
GA3OBJ	¿Busca modificar algún aspecto de la realidad?
GA3NORM	¿Crítica nuestras normas y valores?
GA3REL	¿Propone alguna idea de inclusión con los excluidos/ marginados?
GA3REC	¿Propone alguna idea de equidad y distribución justa de recursos?
GA4PER	¿Qué mitos modernos pueden unirnos?
GA4ACT	¿Qué rituales podemos hacer integramos?
GA4OBJ	¿Para qué queremos estar más unidos?
GA4NORM	¿Qué normas y valores necesitamos hoy en día?
GA4REL	¿Cómo superamos las diferencias entre nosotros?
GA4REC	¿Qué cambió en la forma de ver nuestras propiedades/ carencias?

Indicadores de memoria.

CÓDIGO	INDICADOR
GB1PER	¿Quiénes nos precedieron/ no forman parte de nuestra historia?
GB1ACT	¿Qué hacían/ hicimos de manera típica en el pasado?
GB1OBJ	¿Hemos cambiado los objetivos/deseos de nuestros antepasados?
GB1NORM	¿Son mejores o peores las normas y valores de nuestros antepasados?
GB1REL	¿Cómo se han mantenido/cambiado las amistades/ jerarquías?
GB1REC	¿Qué propiedades/carencias teníamos antes?
GB2PER	¿Quiénes fueron los primeros grupos violentos?
GB2ACT	¿Qué eventos violentos pasados nos marcaron?
GB2OBJ	¿Cómo ha modificado la violencia nuestros deseos?
GB2NORM	¿Es justificable la violencia del pasado?
GB2REL	¿Quiénes eran personas violentas en el pasado, qué posición tenían?
GB2REC	¿Cómo era el medio ambiente/ territorio antes de la violencia?
GB3PER	¿Quiénes fueron/ fuimos excluidos o marginados en el pasado?
GB3ACT	¿Qué acciones hicimos/ hicieron para evitar la opresión/ marginación?
GB3OBJ	¿Qué objetivos/ deseos tenían los grupos marginados / excluidos?
GB3NORM	¿Cómo se justificaba o criticaba la marginación y exclusión?
GB3REL	¿Cómo modificaron el sistema de jerarquías/ exclusiones?
GB3REC	¿Cómo se redistribuyeron las propiedades/ carencias en el pasado?
GB4PER	¿Cuáles historias nos manteníamos unidos en el pasado?
GB4ACT	¿Qué rituales nos manteníamos unidos en el pasado?
GB4OBJ	¿Para qué nos manteniamos unidos en el pasado?
GB4NORM	¿Qué normas y valores nos mantenían unidos?
GB4REL	¿Cómo superamos las diferencias en el pasado?
GB4REC	¿Qué aspectos del medio ambiente nos mantenían unidos?

3.4. Recolección y presentación de los datos.

Se emplea una matriz de análisis con la intención de recolectar los datos, representarlos y hacer comparaciones entre las categorías de análisis y las observaciones. Las matrices de acuerdo a Mejía (2011), consisten en “cuadros de doble entrada en cuyas casillas se registra la información cualitativa que se puede expresar en fragmentos de textos, citas, frases o figuras simbólicas” (p. 56). Se realizaron 8 matrices, las cuales se distribuyen en dos grupos o macro categorías: Identidad y Memoria, las cuales se descomponen en 4 categorías para cada grupo y a su vez en otras seis unidades de observación.

En la columna de la izquierda hace referencia a la categoría y subcategoría de observación, así como un indicador que permita orientar el registro. Por su parte, en la columna de la derecha se registran las observaciones, textos, diálogos, acciones, elementos de vestuario, iluminación o sonido que haga referencia las categorías.

CAPÍTULO 4. ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS

Giménez (2005), señala la distinción por conflictos por la identidad e identidades en conflicto. El conflicto por la identidad se origina por la existencia de al menos dos formas para definir la pertenencia a un grupo. Mientras que las identidades en conflicto, se entiende a los conflictos sociales entre colectivos quienes buscan el reconocimiento de uno y otro (p. 40). Un ejemplo del conflicto por la identidad serían las distintas maneras en que se define lo que significa ser “un hombre”, “una mujer”, “un mexicano”, “un regio”. Mientras que, un ejemplo de identidades en conflicto pudiera ser la alteridad regiomontana en contraposición con la identidad del centro de México en disputa por el sentido de identidad nacional. Otro ejemplo de identidades en conflicto, podría ser la presencia de todos los grupos étnicos y culturales que no se identifican con el estereotipo del norteño, tales como grupos indígenas, migrantes, clases marginadas y populares, comunidad LGTBI+ y que disputan a los sectores hegemónicos de la cultura regiomontana el reconocimiento de su identidad.

En la obra que se analizará encontraremos distintos tipos de conflicto respecto a la identidad y la memoria. De acuerdo a la página de la compañía teatral La Canavaty (2022), se estrenó el 18 de abril de 2018 en Nuevo León y desde entonces ha realizado múltiples funciones y temporadas tanto en Nuevo León como en la Ciudad de México, así como diferentes ciudades de la república mexicana. El 17 de diciembre la obra celebró sus 100 representaciones y realizaron una develación de placa en la que participó el Dr. Javier Serna y Alejandro Chapa González, nieto de José Eulalio González “Piporro”. Desde su estreno se ha mantenido prácticamente en cartelera gracias a la respuesta del público y los sistemas de apoyos a la creación tanto de la Secretaría de

Cultura como del Instituto Nacional de Bellas Artes. Paradójicamente, la mayoría de las funciones se han realizado mayormente en Ciudad de México, que en Nuevo León.

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

El contenido literario de la obra de ninguna manera aborda una biografía fiel a la vida y obra de Eulalio González “Piporro”. Por el contrario, la figura de este personaje se convierte en un pretexto para poner a rodar una historia alucinante que aborda una representación crítica sobre el norte, la identidad y la memoria.

La obra inicia con un personaje encorvado cargando un gran bulto de ropa, este personaje es un hombre anciano que viste al estilo del estereotipo norestense: botas, pantalón de mezclilla, chamarra tamaulipeca. Aquí las biografías individuales y colectivas, reales y ficticias se intersectan. Una memoria individual alude a la memoria colectiva desde su propia ensoñación. De manera simultánea hace referencia tanto al Piporro como al abuelo de Víctor. El espectador podrá crear esa conexión ya que más adelante mencionan la película donde el Piporro interpreta a un hombre anciano usando maquillaje y prótesis. También, más adelante, Víctor Hernández narra que su abuelo trabajó un tiempo en la venta de ropa usada.

Mientras el actor con máscara de anciano avanza lentamente, vemos un vaquero misterioso habita el escenario. Este segundo personaje, interpretado por Víctor Hernández que se presenta

como si fuese una versión joven de Eulalio González en la cual narra historias fantásticas que ocurren en Perros Bravos Nuevo León con breves intervenciones del Piporro viejo. Después de una coreografía de zapateado¹⁶ hay un oscuro y al volver la acción, Víctor Hernández y Roberto Cázares, se presentan como locutores de un programa de radio y como nietos legítimos de Eulalio González. En el programa de radio van narrando episodios fantasiosos sobre este personaje, empleando juegos de palabras, acciones escénicas, movimientos, coreografías, juegos de iluminación buscando siempre perturbar cualquier tipo de representación realista o costumbrista. La acción se desarrolla hasta lograr un éxtasis, un estado de alta exaltación de los actores y del público. Casi al final, Víctor narra un conmovedor pasaje de su vida, en el que al celebrar el cumpleaños con su abuelo le regala un disco del Piporro, generando un acercamiento con su familia y una reflexión sobre la identidad, la memoria, la muerte y la locura. Esto lo dice verbalmente, mientras Roberto, el otro actor, hace un efecto de iluminación en el escenario completamente a oscuras.

La propuesta teórica de Tossi (2015) permite identificar puestas en escena, en las que los creadores involucran aspectos de su vida personal y acontecimientos verídicos del mundo real. A este tipo de propuestas, las concibe como una variante del teatro documental y las denomina *autoficción performática*. Este tipo de teatro incorpora el cuerpo y trayectoria de vida del actor como testimonio viviente y núcleo principal de la representación (p. 92). No es el relato institucional lo que interesa a esta práctica escénica sino la experiencia del actor-dramaturgo-performer el cual va modificando la forma en que se concibe la identidad y la memoria a través de sus prácticas artísticas (p. 106). Otro elemento de análisis que se puede recuperar de Tossi es el

¹⁶ El zapateado es una técnica de baile con el que se interpretan distintos géneros musicales en diferentes regiones de México. Consiste en un ágil movimiento de pies alternando cada uno y generando una percusión rítmica al compás de la música. Por lo general se realiza con botas o botines, siendo muy característico en el norte mexicano.

concepto docudrama poético, el cual intertextualiza datos y fuentes originales con metáforas y acciones escénicas no realistas. Propone una fusión entre lo subjetivo y lo imaginario para articular una “verdad poética” que resignifica la manera en que se concibe el pasado y el presente (p. 98).

Pero no sólo a través de la palabra, sino mediante el gesto, la acción y la imagen, la obra Radio Piporro va generando un lenguaje poético articulado por metáforas y símbolos que van configurando nuevos significados de la identidad y la memoria. Es a través de la representación de símbolos culturales que se produce un ejercicio de apropiación y resignificación de los elementos identitarios. Para Ricoeur (2006), la metáfora se constituye a partir de la tensión de una interpretación literal que entra en conflicto con una interpretación secundaria o impertinente. Esto sucede durante la puesta en escena de Radio Piporro, ya que recogen y exponen la interpretación de algún acontecimiento de la vida personal del Piporro, de sus películas, canciones y en general de la cultura norestense. Durante la puesta se hace referencia a películas como “La nave de los monstruos”, “Chulas Fronteras”, “El Rey del tomate” y “Ahí viene Martín Corona”. También, hace referencia a canciones como “Bracero”, “Natalio Reyes Colas”, entre otras, las cuales son referenciadas, parodiadas y reinterpretadas.

Sin embargo, esta interpretación choca con la visión artística política y social de los creadores, quienes a través de una interpretación impertinente. Es decir, abordan alguna referencia al Piporro pero involucran aspectos de su vida personal, problemáticas de la violencia actual, migración, machismo y desigualdad mediante diálogos que mezclan slang de las películas con modismos actuales. También utilizan gestos y lenguaje corporal para reinterpretar a través del lenguaje no verbal elementos de la cultura norestense, por ejemplo, el zapateo que realizan se realiza con un vigor exagerado denotando un exceso de fuerza y ruido. A través de estas interpretaciones impertinentes que chocan con la significación costumbrista, se construyen nuevas

metáforas las cuales contribuyen a generar una nueva significación sobre la identidad y la memoria. Eulalio González “Piporro”, es una metáfora de la identidad norestense y contenedor de ciertos valores como la lealtad, la picardía y la valentía pero también de un orgullo regionalista. Sin embargo, durante la puesta, la figura del piporro construye metáforas que realizan una crítica al orgullo norestense. Lejos de la imagen inocente del norteño, la obra nos recuerda que vivimos en un mundo de violencia, crimen, corrupción, depredación del medio ambiente y en conflicto con Estados Unidos.

4.1. Posicionamiento local.

El posicionamiento local para Ayazi (2015), se refiere a la decisión de tomar el norte como lugar de enunciación. Este lugar se reconoce como problemático ya que pertenece a la zona fronteriza y con ella, se convive con la migración ilegal, narcotráfico, maquiladoras, clima y territorio (p. 54). La obra se sitúa en la región fronteriza del noreste. Los personajes expresan sentido de pertenencia, se reconocen como habitantes del territorio norestense pero también reconocen conflictos con su propia identidad. El sentido de pertenencia lo expresan con su forma de vestir: camisa vaquera, pantalón de mezclilla, bota vaquera, chamarra tamaulipeca y sombrero texano. Pero también con el acento, el cual está ligeramente exagerado y permite identificarlos como norestenses. Los conflictos los expresan a través de relatos donde experimentan el territorio como un entorno de problemas sociales relacionados con la desigualdad, violencia, machismo y una pérdida de la memoria que repercute en una sensación de vacío y soledad.

Se observó que la identidad se expresa a través de la vestimenta, la ropa y el lenguaje. Sus predecesores no son originarios de Nuevo León, son personas migrantes que se instalaron en el

Estado durante el proceso de modernización de mediados del siglo XX. El primer personaje que aparece es un hombre anciano encorvado que camina zapateando y cargando un gran bulto de ropa por la espalda (GB2OBJ). Este símbolo es importante ya que podemos interpretarlo como la carga de sus experiencias de vida. Durante una narración, el público podrá relacionar el objeto con el cambio de objetivos de vida. A través de un relato de Víctor, sabremos que se trata de un hombre que era campesino en Jalisco, después emigró a Santa Catarina, Nuevo León para trabajar primero confeccionando ropa y después vendiendo ropa de segunda mano. El símbolo de la ropa y la maquila además de connotaciones individuales, también tiene un rasgo metafórico sobre Santa Catarina, ciudad a la que continuamente hacen referencia. En esta ciudad hubo varias fábricas de ropa, la más importante de ellas fue la Fábrica de Hilos y Tejidos La FAMA (Mendoza, 2014).

El segundo personaje que aparece es un vaquero que al principio aparece enigmático ya que no se le ve el rostro. La identidad se expresa en la ropa que viste: pantalón de mezclilla, sombrero y chamarra tamaulipeca. En cuanto se descubre, nos damos cuenta que es el propio Víctor Hernández quien se presenta como un alter ego de Eulalio González. Se describe como oriundo de Nuevo León y del pueblo ficticio que inventó el propio Piporro, “Perros Bravos”. Narra una historia en la que se hace pequeñito, viaja por el mundo pero no puede escapar de su condición “posnorteña”. En esa microhistoria fantástica, se puede interpretar la identidad como algo que persigue al individuo, lo sujeta, lo coacciona pero también le acompaña, una especie de destino heroico con el que más adelante tendrá que hacer las paces (GA1PER).

Aquí se menciona una marca muy significativa para la frontera y la migración: el Río Bravo. Este elemento podemos denominarlo símbolo debido al exceso de significación que produce. Este río ofrece una delimitación física entre México y Estados Unidos, produce una

frontera orográfica y simbólica con profundo impacto en la identidad y en la memoria colectiva.

Más adelante, en la puesta en escena habrá más referencia a esta marca distintiva.

SUBCATEGORIA	Pertinencia	CÓDIGO	GA1PER
¿Quiénes somos/ no somos/ dónde vivimos?	<p><i>“Somos de Perros Bravos Nuevo León”</i></p> <p>MIN. 06:00. El vaquero sin rostro ha descubierto su cara, es Víctor Hernández, dice: “aquí estamos, parados en el precipicio del Río Bravo (...) nací en Perros Bravos Nuevo León”.</p> <p><i>Mi condición posnorteña.</i></p> <p>MIN. 19:00. Víctor narra que tiene un viaje surreal por distintas partes del mundo, pero recuerda que no puede escapar de su condición posnorteña.</p>		

Es interesante analizar un poco el contexto alrededor del cual se teje la trama de la obra. La puesta en escena trata la relación de un hombre joven que atraviesa la crisis de los 30 años y la relación con su abuelo quien comienza a manifestar señales de demencia. Este argumento adquiere un carácter distinto cuando es atravesado por el posicionamiento local. No es cualquier joven ni cualquier abuelo en abstracto, sino contextualizado en la zona norteña y fronteriza de México donde hay circunstancias de desigualdad, migración y violencia. La intertextualidad entre la ficción y la biografía del autor dota a la puesta en escena de un carácter testimonial y documental. El espectador se da cuenta de esta intertextualidad en ocasiones de manera muy clara, cuando los actores lo dicen explícitamente. Pero en otros momentos, dicha intertextualidad no resulta del todo clara, por lo que puede haber cierta confusión cuando se habla de la vida real de los actores, de la biografía ficcionalizada del Piporro y las referencias a la vida profesional y personal del mismo.

Se puede considerar ciertos pasajes de la obra como memorias o testimonios de la vida social, un artefacto sociocultural mediante el cual un grupo deja testimonio sobre la manera en que ha experimentado el mundo.

Para identificar la subcategoría de pertinencia, se construyó la pregunta: ¿quiénes nos precedieron/ formaron parte de nuestra historia? Se observó que el autor proyectó en su propio abuelo un alter ego de sí mismo y del Piporro, el cual no debe considerarse una persona o personaje sino un símbolo. Reconoce en esta figura parte de sí mismo, funciona como un reflejo de su propia identidad. En este trinomio abuelo-Piporro-alter ego, deposita una figura paterna en la que resuena un modelo estructural de masculinidad. Este modelo representado en el Piporro, refiere rasgos culturales del noreste del país. “El abuelo” que aparece en la puesta por lo tanto es un abuelo simbólico tejido por las memorias de Víctor con su abuelo biográfico, pero también representación del hombre del noreste que se cristaliza en la figura del Piporro.

El personaje de alter ego Piporro-Abuelo es interpretado por el actor Roberto Cázares con quien intercambia diálogos y acciones. Este personaje hace referencia a la película y radionovela “Ahí viene Martín Corona”, en la que Eulalio de 27 años interpreta a un personaje mucho más viejo que sirve de tutor para Martín Corona interpretado por Pedro Infante. Esta radionovela y película, también hace referencia a las actividades típicas que se representan en la puesta en escena. Roberto interpreta a un joven disfrazado de anciano que también hace de mentor con Víctor, corrigiendo su manera de hablar, de moverse e incluso de bailar el taconazo. La migración como destino del hombre del norte, también aparece en las memorias. Casi al final de la obra, Víctor narra que a los 17 años le pidió dinero prestado a su abuelo para irse a vivir a Houston, Texas (GB1ACT). Este rito iniciático es tutelado por el abuelo, quien a diferencia del padre se constituye como el único modelo de masculinidad (GB1PER). Las acciones definen a los personajes, el

carácter de ellos muestra actividades particulares de las regiones norestenses, su manera de hablar, vestir y divertirse de acuerdo a sus propias normas expresan la voluntad colectiva. Pero también se expresa en actividades trascendentales y sus ritos iniciáticos como lo son migrar a Estados Unidos.

SUBCATEGORIA	Pertinencia	CÓDIGO	GB1PER
¿Quiénes nos precedieron/ forman parte de nuestra historia?	no	<i>El cumpleaños de mí y de mi abuelo</i>	
	no	MIN. 59:02. Víctor narra el cumpleaños suyo y de su abuelo el 19 de julio del 2004, su abuelo cumplió 80 años y el 17. Cuenta que lo visita para pedirle dinero prestado e irse a Houston Texas. Mientras narra al micrófono, Roberto hace un graffiti en la pared.	

Como parte del posicionamiento local también se registraron acciones que pueden considerarse como parte de la memoria, pero debido a que permanecen activas se ubican dentro de la identidad. Hay una forma de ser que se lleva en el cuerpo y se traslada al movimiento: el zapateo. Este mecanismo de baile está presente en otras regiones del país pero la singularidad del noreste le dota una energía y vitalidad que se traslada a la personalidad de los actores. En la puesta en escena, los personajes habitan su cuerpo con un caminar-zapateado, esta manera de caminar implica una forma de habitar el mundo. Lo que manifiesta no solamente un rasgo del personaje, sino un símbolo cultural, que para Geertz (1973), contiene el *ethos* de un pueblo, es decir, el tono, carácter y actitud (p. 118). El zapateo denota fuerza y rapidez, pero al momento de trasladarlo al caminar produce un efecto cómico y algo tierno. Esta acción produce efectos rítmicos, que metafóricamente vincula una estructura de sonido con una estructura social de la que forman parte. El caminar-zapateado se convierte en un signo de pertinencia a la cultura del noreste (GA1ACT).

Es común que las culturas en algún momento se vinculen con un pasado mítico superior. En un documental de Clío¹⁷ (2020) que trata sobre la vida de Eulalio González Piporro, éste narra mediante una broma el origen griego de su nombre y como el municipio de los Herrera, Nuevo León estaban ligados con el pueblo helénico. En un juego de palabras, narra que “el Partenón se quedó en Atenas, pero mi pueblo los Herreras pura piedra bola”. Esta necesidad de inventarse un pasado, de crearse un origen, una identidad se retoma en la puesta en escena. El personaje de alter-ego de Piporro-Abuelo, interpretado por Roberto Cázarez durante los primeros minutos de la obra narra un pasaje casi idéntico desde la cabina de radio mientras el personaje del vaquero-siniestro lo acompaña a lado. Esta forma de contar historias inverosímiles que deliberadamente se exponen al público, buscan la complicidad del mismo. El público sabe que las narraciones no son verdaderas pero las acepta. El pacto de ficción entre el emisor y el receptor se fundamenta con la intención de divertir y jugar con las posibilidades de la imaginación.

Los relatos exagerados o mentirosos formaban parte de la personalidad del personaje del Piporro y esto se permea en la personalidad tanto de Víctor como de Roberto. En general, se manifiestan como un signo del *ethos*, del carácter juguetón y divertido del pueblo norteño. Pero no sólo tiene un carácter divertido, también plantea una sensación de desarraigo. La obra explora una soledad resultado de cierta falta identidad y de memoria ¿Qué queremos conseguir al inventar una cultura, una identidad, cuál es el objetivo? Dicha falta de identidad en la obra es cuestionada y criticada. La obra aborda cómo a través de distintos medios se configura esa idea del norestense que las personas terminan por encarnar una visión estereotipada de la cultura norestense. Se representa a las personas de dicha región como “orgullosamente bárbaros”, “sin cultura” o “comedores de carne”. Significativas fueron las expresiones de Vasconcelos al expresar la

¹⁷ Documental del Piporro: <https://www.youtube.com/watch?v=5fEc35zOAK&t=196s>

diferencia cultural entre el norte respecto al centro y sur de México en la célebre expresión “la civilización termina donde comienza la carne asada” (Reyes, 2020). Frase que alude a la riqueza cultural del centro y sur de México en contraposición de la pobreza cultural del norteño, representado como personas preocupadas únicamente por la ganancia económica y la apariencia de éxito.

Roberto Cázarez, encarna un tipo de personaje que se manifiesta “orgullosamente regiomontano”, que valora la cultura de la carne asada, el fútbol y tiene desconfianza por la Ciudad de México. Dicho personaje resulta muy carismático, aunque es algo inocente respecto a los problemas sociales y económicos no deja de ser entrañable gracias a la personalidad que proyecta. Mientras que Víctor, representa un personaje menos carismático, está preocupado por indagar su pasado, su linaje, de dónde viene, trata de entender su propia identidad y su pasado. Esta imposibilidad de establecer contacto con una memoria antigua, trascendental, genera una sensación de zozobra y vacío. Las divertidas mentiras en las que tanto el emisor y el receptor son conscientes, tienen por objetivo aliviar el sentimiento de vacío del protagonista, sentimiento compartido por una colectividad: el público (GA1OBJ). Víctor Hernández y Roberto Cázarez forman una pareja cómica que recuerda cierto paralelismo entre El Quijote y Sancho Panza. Misma fórmula que se repitió en el teatro popular, las carpas y el cine mexicano. Estos personajes narran pasajes de sus propias vidas y del Piporro, aunque comparten el mismo posicionamiento local su forma de abordarlo es diferente. Mientras que Víctor lo hace desde una postura más reflexiva y crítica, Roberto en cambio lo aborda más desde lo emocional y sensorial.

Los personajes que habitan la puesta en escena no forman parte de un sector económico de clase alta o media. Son personajes de clases populares precarizadas que han migrado de otras partes del país para hacer su vida en Nuevo León, y éste a su vez, sirve de puente para migrar a Estados

Unidos y vivir en ambos lados de la frontera. Personajes, como el abuelo han migrado de Jalisco para vivir en Santa Catarina. El cambio de residencia implica una modificación en sus objetivos y modos de subsistencia. Víctor narra que su abuelo trabajó en el sector primario como campesino después en la manufactura de ropa hasta dedicarse a la venta de ropa usada. Se puede caracterizar la trayectoria laboral del abuelo como una metáfora de las condiciones laborales de Nuevo León, las cuales se han trasladado del sector secundario al sector servicios y al comercio informal (GB2OBJ).

Otros personajes precarizados son “Los Reyneros del Norte 13 Juniors”, quienes son descritos por Víctor como una pandilla amiga-enemiga a la vez. El juego de palabras hace referencia tanto a una pandilla como a un conjunto musical norteno (GA1REL). Con ellos, mantiene un lazo de identificación pero narra que éstos se unen a las fuerzas del crimen organizado y se convierten en sus enemigos (GA2PER). Hay una pugna por el derecho al nombre de la pandilla “Los Reyneros del Norte”, ya que al pelear contra ellos busca recuperar el honor de la vieja pandilla (GA2OBJ). Aquí hay una referencia al género western, los que antes eran amigos hoy se convierten en enemigos. El personaje heroico tiene que luchar contra ellos porque han corrompido el significado de la comunidad. La violencia cumple una función expiatoria.

Es importante hacer una breve descripción del espacio escénico y los elementos físicos que lo conforman para caracterizar los recursos materiales los cuales contribuyen a constituir la identidad y la memoria de un grupo. Hay un montículo de ropa al centro, la cual hace referencia al negocio de la venta de ropa usada que fue el principal trabajo de su abuelo y posteriormente se convierte en el negocio y herencia familiar de los Vásquez (GB1REC). Llama la atención que las narraciones de Víctor siempre menciona a su familia materna y menciona muy poco a su padre. El

abuelo se constituye entonces como el modelo de masculinidad, quien aparece también al inicio cargando ese enorme bulto de ropa.

Alrededor del escenario hay magueyes y cactáceas que hacen referencia a una estética del desierto. El desierto lo concibe como un espacio mágico, de encuentro con lo desconocido, lo profundo. Al extremo derecho del escenario hay una cabina hecha de madera, láminas y huacales dando la apariencia de un tejaban o radio rural. La cabina parece una casa en medio de la carretera: una fusión entre elementos rurales y citadinos, objetivos viejos y modernos, en buen estado y averiados. La cabina está decorada con imágenes del Niño Fidencio, discos y pósters de películas del Piporro, latas de cerveza carta blanca dando una sensación abigarrada y saturada. Al fondo, sobre la pared del escenario está pintado un dibujo del cerro de la silla. El espacio escenográfico de la obra da una idea sobre cómo se conciben los recursos y propiedades como signos distintivos de la cultura norestense. Pero el espacio no es el único signo que responde a la pregunta: ¿qué tenemos que los demás no tienen?, la ropa también cumple un factor importante. Casi al principio de la obra, Víctor describe su atuendo como una forma de caracterizar su identidad.

SUBCATEGORIA	Recursos	CÓDIGO	GA1REC
¿Qué tenemos que los demás no/carencias?	<i>Atuendos que nos dan identidad</i> MIN. 08:56. Víctor dice (describiendo su atuendo): “chamarra tamaulipeca, wrangler deslavado tipo 501 y botas de charol de piel”		

En la puesta en escena se puede observar cómo van cambiando o continuando costumbres, tradiciones y valores. Ante la pregunta, ¿son mejores o peores las normas y valores de nuestros antepasados? se manifiestan diversas respuestas. La obra crítica el machismo de la cultura

norestense a través de una anécdota ficticia sobre la vida de Eulalio González. Víctor y Roberto narran una historia ficticia en la que la madre del Piporro es golpeada por su esposo (GB3NOR). Este relato tiene la intención de visibilizar la violencia doméstica y machista de los hogares norestenses. Este tipo de violencias pasan desapercibidas en el teatro costumbrista, ya que la intención, en este tipo de teatros es presentar una imagen más bien complaciente tanto de la identidad como de la memoria. Algo que llama la atención, es que, cuando narra este suceso, Roberto dice: “como buen machista, la golpea”, provocando la risa del público ante un hecho evidentemente reprobable. Habría que indagar qué es lo gracioso de la frase y cómo provoca la carcajada del público.

4.2. Temática de la violencia.

Ayazi (2015), señala que la temática de la violencia es un tipo de acontecimiento recurrente que aparece en el Teatro del Norte. Esta categoría se vincula tanto con el posicionamiento local como con la función social que cumple esta práctica social, ya que lo identifica como un problema propio de la región a la vez que pretende criticarlo. Crear un espacio para mirar los efectos de la violencia, denunciarlos e interpretarlos busca performar las realidades violentas o por lo menos generar una mirada. Señala que suele representarse mediante símbolos e imágenes de las violencias y atrocidades que acontecen en la frontera. Por ejemplo, en la obra “Yamaha 300” de Cutberto López, se relatan las hazañas de dos narcotraficantes que trabajan haciendo el intercambio de productos en mar abierto; o en la obra “El cruce” de Alejandro Román, se retrata el éxodo ilegal de los migrantes mexicanos hacia Estados Unidos. Mientras que una obra emplea el mar como símbolo, la segunda emplea la frontera. Los grupos más afectados por las diferentes formas de

violencia por lo general son grupos como migrantes, personas en condición económica precarizada, mujeres, miembros de la comunidad LGTB, entre otros (p. 56).

Hay dos tipos de violencias representadas en esta puesta en escena, por una parte la que ejercen los mismos personajes entre ellos y otro tipo de violencias a las que son orillados por parte de agentes sistémicos. La violencia machista contra las mujeres aparece en dos formas, una en la narra cómo la madre del Piporro era golpeada por su esposo y después abandonada por el mismo (GB2NOR). Las historias que narra Víctor son autoficciones, una mezcla de experiencias biográficas con situaciones imaginarias. Aunque no lo enuncia directamente, se puede deducir el abandono del padre ya que al mencionarlo, lo ubica en la frontera, lejano, disperso, ausente (GA2PER). La violencia machista se representa en la obra como actos lesivos físicos por parte del hombre hacia la mujer pero también como el abandono del padre a sus hijos. Mientras la identidad se conforma con amargas memorias y recuerdos del padre, la figura del abuelo en cambio se teje como una memoria apreciada y querida.

SUBCATEGORIA	Normas y valores	CÓDIGO	GB2NOR
INDICADOR	OBSERVACIÓN		
¿Es justificable la violencia del pasado?	<p><i>Se justificaba mediante la invisibilización</i></p> <p>MIN. 31:00. Víctor narra una historia falsa, en la que la mamá del Piporro sufre violencia doméstica por parte del padre del mismo, dice: “la agarro a putazos”.</p>		

Zizek (2008), señala que para el sentido común, la violencia se experimenta como una perturbación del estado de cosas “normal” y pacífico. Sin embargo, advierte que precisamente la

violencia objetiva se esconde bajo la normalidad pacífica. Esta violencia es invisible porque sostiene una normalidad que invisibiliza la violencia (p. 10).

La temática de la violencia en la obra de Víctor, aparece de forma colorida mediante metáforas y símbolos norestenses de forma llamativa y exagerada pero estas formas extravagantes esconden otro tipo de violencia. Si bien, narran eventos en los que aparecen pandillas, sicarios, narcos, policías y personajes fantásticos, estas situaciones son resultados de la desigualdad y la exclusión social. Aluden a personajes marginales que experimentan la violencia sistémica que describe Zizek. En distintos momentos de la obra, hacen referencia al proceso industrializador de Nuevo León. Víctor y Roberto, narran cómo después del exterminio de los grupos indígenas nativos, empezó un agresivo desarrollo extractivista, en el que los grupos empresariales en colusión con la clase política generaron un acelerado crecimiento económico con altos niveles de desigualdad. Este desarrollo a su vez, generó una cultura orgullosa del esfuerzo y del trabajo de las clases populares pero con una voluntad política servil a las clases dominantes. Retomando la frase de Zizek, la verdadera violencia es la forma en que se configuró la vida social y política de Nuevo León y que posteriormente explotarían las otras formas de violencia explícita.

Hay un personaje del cual hablan los actores constantemente y aunque no se presente como el principal antagonista, si cumple una función de adversario: El *chupacabras*. Este ente, aparece en distintos momentos de la puesta en escena cumpliendo diferentes funciones, principalmente es un tentador. La figura del diablo se encarna en el chupacabras, pero no como un diablo que desata los males directamente, sino que a través de tentaciones como migrar a Estados Unidos o formar parte del crimen organizado. Este personaje provoca que los personajes se alejen del camino correcto. Es curioso que este personaje se parece a la figura del diablo que aparece en las pastorelas, las cuales forman parte de la cultura norestense. Al inicio se le aparece a Víctor en una

cueva para invitarlo a trabajar en Laredo, Texas (GA1REL). Convince al padre y a los amigos de Víctor, los “Reyneros del Norte 13 Juniors” a formar parte de un equipo de sicarios (GA2PER). Les reparte armas a sus amigos, pero también pareciera que es un agente migratorio (GB2PER). Por otra parte, también pareciera ser un enemigo extranjero desde la oligarquía norteamericana. En otro momento señala que intentan apoderarse del territorio de Perros Bravos, Nuevo León para anexar a Texas. Narra cómo se realiza la defensa del territorio ante esta invasión, defendiéndose con palos y piedras ante enemigos que anteriormente eran amigos y se vendieron ante el extranjero (GA2ACT). La figura del chupacabras, hace referencia a una criatura de la cultura popular que succiona la sangre de los animales de la granja. Es decir, es una criatura parasitaria que se alimenta del trabajo de las buenas personas rurales. En la obra cumple todos los roles negativos: pollero, agente migratorio, reclutador del narco y líder de la invasión texana. En todo caso, este personaje se presenta en la memoria como la fuente de violencia y corrupción (GB2REL). Este personaje desvía al grupo de su ética de barrio popular hacia las aspiraciones consumistas del estilo de vida americano y del poder.

SUBCATEGORIA	Normas y valores	CÓDIGO	GA1NOR
INDICADOR	OBSERVACIÓN		
¿Qué tipo de violencia es buena/ aceptable/ mala?	<p><i>Una violencia legítima contra una invasora.</i></p> <p>MIN. 13:00. Víctor narra como lanza piedras a texanos invasores y bombas molotov, para defender el territorio de Perros Bravos ante una anexión a Texas.</p>		

Llama la atención que la defensa del territorio está siendo realizada únicamente por personas de sectores populares al estilo de una riña campal. Contra la violencia sistémica que

representa la desigualdad, la exclusión y el imperialismo emerge otro tipo de violencia que se puede considerar legítima. Ante la invasión texana y su pretensión de anexar Perros Bravos a su territorio, la defensa barrial y popular reacciona y resiste. No hay presencia de la policía local ni del ejército nacional (GA2ACT). En la pequeña guerra que describe tampoco existe el mínimo interés de la capital por saber lo que está pasando. Todo ocurre a través de los ojos de personajes de sectores populares defendiendo su territorio e identidad (GA2OBJ). Se puede interpretar esta narración como una metáfora de dos tipos de acontecimientos: 1) los enfrentamientos del crimen organizado y sus efectos en las zonas más vulnerables y marginadas, y 2) una sutil referencia a la Batalla de Monterrey de 1846, en la que se menciona la participación de civiles locales contra el ejército norteamericano con palos y piedras (Trejo, 2020). Tanto el tema de la violencia de la guerra contra el crimen organizado, así como la Batalla de Monterrey están aglutinados en la memoria de las metáforas y símbolos representados. En ambas, se describe una defensa de palos y piedras contra fuerzas invasoras.

Hay una dimensión ética y moral respecto a la representación de la violencia. La memoria acerca de este punto, considera injustificable tanto la violencia machista (GB2NOR), como la incorporación de los miembros del barrio al crimen organizado (GB2REL). En cambio, desde el punto de vista de los personajes, se considera como aceptable la violencia legítima contra una invasión extranjera (GA1NOR). La temática de la violencia no es anatémizada sino que discute la pertinencia del uso de la fuerza desde un punto de vista moral o ético. Para Zizek (2009), como resultado de las condiciones de violencia sistémica, surgen violencias espontáneas, que quizá podríamos llamar “anti-sistémicas” (p. 20). Benjamin (2001), describe la violencia como fundadora del Estado y del Derecho y de ésta violencia originaria casi mítica se instaaura un orden social que invisibiliza la violencia fundadora. Sin embargo, ante esta violencia estructural surge

una violencia contraria, espontánea, redentora, una *violencia divina* (p. 41). En la puesta en escena, la defensa de la identidad mexicana con medios violentos se justifica ante las invasiones imperialistas de Estados Unidos.

En la puesta de Radio Piporro, el uso legítimo de medios violentos sirve para defender la identidad y la memoria en términos locales o regionales, pero también para defender el orgullo barrial. Lo que resulta curioso, es que en ambas formas de defensa el estado parece ausente o incluso cómplice de las fuerzas invasoras. Uno de los objetivos que se plantea el personaje de Víctor es pelear contra los ex miembros de su pandilla, quienes se unieron al proyecto invasivo del Chupacabras (GA2REL). Al pelear contra sus ex amigos, busca recuperar el honor de la vieja pandilla “Los Reyneros del Norte 13 Jr” (GA2OBJ). Pero incluso, la “traición” de los miembros de su pandilla no termina por ser condenada en términos éticos y morales. El mismo Víctor, sugiere que las condiciones de precariedad mueven a estos personajes a cubrir las filas del crimen.

SUBCATEGORIA	Pertinencia	CÓDIGO	GA2PER
INDICADOR	OBSERVACIÓN		
¿Quiénes son violentos/ cómo nos afecta la violencia?	<p><i>Los nuestros se unen a grupos criminales</i></p> <p>MIN. 9:43. Víctor señala como sus amigos se unen a las filas del crimen organizado: “mis amigos, los reyneros del norte junior, se vendieron por un rifle y por jugar a la guerra”.</p>		

Wieviorka (2001), define al sujeto como “la capacidad que tiene la persona de actuar creativamente, de constituirse su propia existencia, de comprometerse, de hacer elección; pero también, la capacidad para no ser prisionero de las normas, de la ley, del grupo”. La constitución del sujeto se realiza entre dos sujetos, siendo al menos uno de ellos, el sujeto social

(p. 339). Advierte que muchas veces, la expresión violenta surge como resultado de la incapacidad del sujeto de convertirse en actor (p. 340). En principio la violencia que surge como negación de la subjetividad, se convierte en caldo de cultivo para formas de violencia física más objetivizadas. La metáfora de los ex Reyneros del Norte convertidos en sicarios, representa a los grupos marginales del estado de Nuevo León, que al ser excluidos de posibilidades de movilidad social quedaron vulnerables ante el poder del crimen organizado. Hay que recordar que, el narcotráfico entró violentamente al mundo de las pandillas, fueron acosados e incluso asesinados por parte de los grupos criminales.

Zermeño (2012), señala que durante la administración de Rodrigo Medina (2009), los jóvenes pandilleros dejaron de recibir atención por parte de los centros comunitarios. Describe qué paralelo a la falta de oportunidades de trabajo, educación y expresión cultural o deportiva, hubo una estigmatización y marginación por parte del Estado. Sumada a esta exclusión de las políticas públicas, los jóvenes que anteriormente formaban parte de pandillas se convertirían en las principales víctimas en la llamada “guerra contra el narco”.

Otras formas de violencia que escenifica la obra, son las situaciones difíciles que viven las personas migrantes, el abuso de poder por parte de los grupos tanto políticos como empresarios. Pero sobre todo, expresa la condición estructural de un sistema que produce desigualdades, marginalidad y exclusión. Las personas que viven en estos entornos fronterizos, experimentan como parte de su normalidad entornos agresivos y violentos. En estos contextos, los personajes buscan crear sentido y una identidad.

4.3. Función social.

Afirmar que “todo es cultural”, es un razonamiento que parece válido pero no lo es. Definir todas las costumbres, expresiones y actividades humanas como culturales porque hay una oposición entre lo natural y lo social no resuelve el problema de la interpretación de los artefactos culturales y las prácticas artísticas. No todas las actividades humanas son culturales, sólo las que se distinguen por ser particularmente significativas. Por lo que, en vez de emplear un enfoque de la cultura como expresión de costumbres se opone la dimensión simbólica. Como se mencionó anteriormente, para Giménez (2009), la cultura se define como una organización de significados interiorizados en formas objetivadas e interiorizadas. Señala que las identidades son modeladas u orientadas por los esquemas culturales, los cuales a su vez tienen a la memoria como principal nutriente (p. 8). Los significados compartidos o formas simbólicas tienen valores cualitativamente diferenciados. Algunas prácticas artísticas, como es el caso del teatro del norte y fronterizo buscan alterar los significados compartidos, no se limita a ser una expresión popular, sino incidir en el mundo de significados que le rodea.

La práctica social del teatro forma parte de las formas objetivadas de la cultura y los discursos, es decir los significados, pueden considerarse formas interiorizadas. En las sociedades tradicionales y antiguas de Europa y Asia, el teatro cumplía funciones similares a la práctica ritual: tratar de dominar las fuerzas de la naturaleza y obtener el favor de las divinidades (Berthold, 1974). El teatro moderno o contemporáneo, en cambio, al liberarse del dogmatismo religioso, adquiere su autonomía. Para Douvignaud (1969), tiende un puente entre las personas para contemplar la inserción del ser humano en la trama social (p. 40). Este conocimiento se presenta como una “*revelación dinámica*” de los conflictos que le afectan (p. 46).

Para Ayazi (2015), el Teatro del Norte y Fronterizo cumple la función social de realizar una crítica y denuncia de las instituciones que no protegen a la ciudadanía. A la vez que genera un espacio de justicia social y empoderamiento (p. 58). Sumando a este punto de vista, para Thomas, el teatro se relaciona con el problema de la identidad cultural, ya que actúa sobre los símbolos y mitos que integran el mundo que habitamos. Este se realiza mediante un mecanismo de desmitologización y mistificación discursivas mediante el lenguaje metafórico (p. 41).

En la puesta de Víctor Hernández, la figura del Piporro al igual que otros símbolos culturales y signos distintivos no escapan a la crítica, la parodia y la sátira. Hay un momento, en el que los personajes de Víctor y Roberto Cazáres, dentro de la cabina de radio, narran un homenaje que le hacen al Piporro en su vejez. Señalan que en el homenaje participan tradicionales figuras musicales de la cultura norestense. Pero Roberto Cazáres agrega a la lista otros personajes como Tatiana, Gloria Trevi y Pedrito Fernández, los cuales son rechazados por Víctor. Esta crítica es muy pertinente porque, aunque son personajes que son muy populares y que han generado una gran cantidad de seguidores, desde el punto de vista de la obra, no son personajes que contribuyen de forma enriquecedora a la identidad. Se observó que el público reaccionó con risas cuando fueron mencionados, de manera que se puede inferir que comparte el mismo punto de vista que Víctor Hernández y su equipo de trabajo.

Se puede interpretar que el objetivo de esta escena consiste en representar la decadencia en la que había caído el Piporro. Pero también se puede interpretar que, aprovechando la caída de su carrera, su imagen había sido absorbida por los medios hegemónicos. En la dinámica de la escena Víctor intenta rescatar un carácter rebelde y contestatario del Piporro mientras que Roberto lo acusa de ser un hombre que vende su integridad ante los grupos dominantes. Concretamente, reclama que haya escrito la obra de teatro “Ajua 400” para un gobierno priísta (GA3ACT). Este

debate entre Víctor y Roberto, genera una visión polémica en torno al Piporro como símbolo de la cultura regiomontana. El personaje de Roberto evidencia cómo los grupos en el poder se apropian de la cultura popular y luego generan productos culturales que han perdido la vitalidad y autenticidad del inicio.

En la puesta en escena se critican algunas normas y valores de la cultura norestense. En diferentes momentos se denuncia el machismo impregnado en la cultura norestense. Incluso en algún momento Roberto Cazares se presenta como un hombre machista que está luchando contra esta forma de ser. Aunque esto desencadena las carcajadas del público, el actor intenta genuinamente convencer al público de cambiar su forma de ser. El machismo, entendido desde el punto de vista de Giménez (2009), se concibe como un tipo de “forma interiorizada” de significados culturales (p. 9). Pero así como el machismo, también los medios de comunicación, el empresariado regiomontano y la política, son objetos de crítica de la obra con la intención de desmitificar los símbolos de orgullo regio. Estas estrategias, también las podemos identificar en lo que Gimenez (2005) llama conflictos por la identidad. Estos conflictos se originan y desarrollan debido a la existencia de al menos dos formas de definir la pertenencia a un grupo (p. 40). El escenario teatral visibiliza el enfrentamiento o confrontación con la parte no sólo machista sino conservadora en general de la cultura norestense.

La ficción que se produce en torno al Piporro, incluso entra en discusión dentro de la misma puesta en escena. Roberto le reclama a Víctor que se representan pasajes que son mentira y que desprestigian la imagen del Piporro, con ello dañando el orgullo de la identidad regiomontana. La imagen de este icono de la cultura norestense no sólo resulta parodiada por las palabras sino también por la imagen. Hay una escena en la que ambos actores usan máscaras de Eulalio González, teniendo de fondo la canción “llorarás”, mientras realizan un baile. Al principio el baile

resulta simpático e inocente, poco a poco se vuelve sombrío y agresivo. Los movimientos al principio son suaves y delicados, realizando figuras con movimientos de las manos. Pero luego los movimientos se tornan cortados y comienzan a empujarse bruscamente entre ellos (GA3NOR). En el momento en el que Víctor y Roberto se ponen las máscaras del Piporro crean una imagen, producen un símbolo que visibiliza lo abstracto. En el pequeño baile que realizan que transita de lo inocente a lo siniestro, van desacralizando el sentido de la identidad regiomontana.

En la obra de Radio Piporro, también busca generar espacio de representación a los grupos menos dominantes. El primer personaje que aparece es un hombre encorvado con máscara de viejo y carga un enorme bulto de ropa (GA3PER). Se puede entender como una referencia a la venta de ropa usada, ya que la forma en que se amontona la ropa y la forma en que se despliega por el suelo, es similar a la manera en que los vendedores de ropa usada en los tianguis lo hacen. Coloquialmente, le llaman ropa de paca, que es ropa de Estados Unidos y que se vende en México. También puede interpretarse como una referencia a Santa Catarina y su tradicional Fábrica de Hilos y Tejidos La Fama. Esta empresa generó fuentes de empleo y fue pionera en la industrialización de Nuevo León (Milenio, 2014). Pero lo importante es que con esta imagen, se genera una metáfora sobre los grupos sociales excluidos y alienados del éxito industrial. Ya sea como empleado de una fábrica o como vendedor de ropa usada de origen estadounidense, los grupos marginales cargan con bultos de trabajo.

La práctica social del teatro del Norte y Fronterizo tiene como función social u objetivo transformar los sistemas de significación. No solamente busca realizar una crítica de las normas y valores de la cultura nortea, sino resignificarla. A través de la producción de metáforas y símbolos escénicos, desde el punto de vista de Ricoeur (2006), se pretende “destruir el mundo tal y como lo damos por sentado” (p. 72). La experiencia teatral, tanto como de espectadores como actores

producen una experiencia umbral que tiene por finalidad transformar el pensamiento. Hay que recordar que para Fischer-Lichte (2016), esto se relaciona con la estética de lo performativo, en la cual los participantes son sustraídos de la realidad ordinaria. Durante la puesta en escena experimentan una fase umbral o de transformación cuando son expuestos al acontecimiento poético y finalmente experimentan una fase de incorporación de nuevos significados, experimentan una identidad modificada (p. 80).

La intencionalidad, el querer decir algo a través de la puesta en escena para transformar la realidad es expresado literalmente por Víctor Hernández. Primero identificando en la figura del Piporro, rasgos subversivos y afirmando que forma parte de una herencia de libre pensamiento que se remonta a Fray Servando Teresa de Mier. Afirma que ésta es la verdadera historia (GA3OBJ). Más adelante establece una conexión entre una tradición librepensadora con la praxis artística, lo artístico se vuelve autorreferencial. Después de hacer una crítica del teatro costumbrista, por representar ingenuamente la vida de personajes reales o ficticios, destaca la verdadera función del teatro del Norte y Fronterizo. Verbaliza los objetivos de esta práctica artística, “hay que hacer otro tipo de teatro (...) revolucionar el pensamiento” (GA3OBJ).

SUBCATEGORIA	Objetivos	CÓDIGO	GA3OBJ
INDICADOR	OBSERVACIÓN		

<p>¿Busca modificar algún aspecto de la realidad?</p>	<p><i>Buscar una identidad revolucionaria</i></p> <p>MIN. 48:15. Víctor dice que “Piporro fue un revolucionario, estaba influenciado por Fray Servando Teresa de Mier (...) hablo de la verdadera historia”.</p> <p><i>Queremos revolucionar el pensamiento.</i></p> <p>MIN. 52:00. Roberto defiende las comedias teatrales de carácter costumbrista en las que ha trabajado, pero Víctor le responde que la idea, el objetivo es “hacer otro tipo de teatro (...) revolucionar el pensamiento”.</p>
---	--

Geirola (2018), cuando afirma que la teatralidad es una *política de la mirada* (p. 35), señala que hay una pugna en la forma de representar los símbolos identitarios y patrimoniales. Por lo tanto, la confrontación entre un teatro costumbrista y otro que busque “revolucionar el pensamiento”, no es una discusión solamente en términos estéticos sino políticos y sociales. La forma que se representa la identidad es una forma de experimentarla, por lo tanto de *performarla*, de actuar, incidir en ella. Una identidad norestense preocupada sólo por beber cerveza, comer, gastar, aparentar tener dinero no tiene cabida dentro del tipo de identidad que Víctor quiere construirse. Busca una identidad más sensible, empática y menos violenta (GA3ACT).

Para López (2019) el regionalismo es una afirmación identitaria de la provincia en tensión o confrontación con la capital. En el caso regiomontano, la empresa y la familia tradicional van a influir en la conformación de los procesos identitarios (p. 46). Un elemento a destacar es el discurso del hombre empresarial, que desde el punto de vista de López encarna las añejas ideologías conservadoras del siglo XIX (p. 61). Se puede inferir, que dicha ideología que manifiesta el orgullo empresarial choca con la presencia de figuras incómodas para la moral burguesa, tales como los marginados, los locos, disidentes políticos y sexuales. Mientras que el teatro costumbrista, por su

propia ingenuidad puede ser más complaciente con estos valores conservadores, el Teatro del Norte y Fronterizo, plantea darle cabida a los personajes menos favorecidos por la estructura social. Para García-Manso (2018), en el teatro contemporáneo, las historias tratan de personajes anónimos y familiares que apelan a la memoria popular, y no los grandes acontecimientos de la historia oficial (p. 394).

En Radio Piporro, no se celebra a los grandes personajes políticos y empresariales que fundaron la orgullosa cultura del norte. Se busca representar la vida y acciones de personajes excluidos, marginados y precarizados del desarrollo económico (GA3REC). La memoria que produce es un espacio para la representación de las memorias borradas. Víctor continuamente reclama el hecho de no conocer su pasado, su linaje y genealogía. El teatro, se convierte en un escenario político, donde el creador le reclama al colectivo el derecho a la identidad y a la memoria (GB3NOR).

<i>SUBCATEGORIA</i>	<i>Relaciones</i>	<i>CÓDIGO</i>	<i>GB3REL</i>
INDICADOR	OBSERVACIÓN		
¿Cómo modificaron el sistema de jerarquías/exclusiones?	<p><i>La poesía puede sanar heridas.</i></p> <p>MIN. 1:03:20. Víctor narra que las preguntas que le hace a su abuelo lo hicieron entrar en shock y para tranquilizarlo le leyó poemas de Santa Catarina, le leyó los poemas y se durmió. Mientras narra se escucha la canción de “Agustín Jaime”, interpretada por el Piporro.</p>		

Pero el arte no sólo cumple con la función social de crítica, transformación de los esquemas de pensamiento, sino también como un alivio para los asistentes. No solamente busca abrir las

heridas, confrontar las ofensas y reclamar los derechos. En los últimos momentos de la obra, Víctor narra como para tranquilizar a su abuelo le recitó unos poemas de Santa Catarina, ciudad a la que este hombre llegó con la esperanza de un mejor futuro para él y sus descendientes (GB3REL).

4.5. Contexto de recepción comunitaria.

En el apartado anterior, se describe un baile realizado por los actores con máscaras del Piporro (GA3NOR). Presenciar cómo un personaje como el Piporro tan querido por la comunidad norestense es utilizado en un baile que paulatinamente se vuelve siniestro no necesariamente puede ser bien recibido por el público espectador. La función social del teatro al realizar una crítica a las estructuras de poder y dominación cuando se dirige a los símbolos culturales que dan coherencia al grupo pretende desmitificarlos. Pero vivir en un mundo en el que no hay objetos ni símbolos sagrados puede desencadenar una sensación de vacío. Ya que sí los símbolos, las metáforas y signos que generan identidad y rescatan la memoria, están sujetos a un proceso de desmitologización en el que pierden el carácter aurático pudiera parecer que arroja a los participantes a un mundo alienado, frío y calculado.

Pero la desmitologización, no necesariamente significa una desacralización e intelectualización del mundo en la que cualquier conexión con lo profundo es reducida a una explicación lógica de causalidades o de manipulación de un grupo por medio de sus élites. Para Palazón & Balcárcel (2015) desmitologizar no implica eliminar el vínculo con lo sagrado. Para estos autores desmitologizar tiene como objetivo encontrar el centro vital de los mitos (p. 112), identificar los lazos comunitarios y fortalecerlos (p. 113). El baile que generan los actores, también puede interpretarse como un ritual de encantamiento, no necesariamente en la burla cínica de un símbolo valioso de su comunidad. Si bien, hay un tono paródico en cuanto a los símbolos que

emplean y se reflejan en las máscaras, atuendos y música, esta desacralización en cierta manera también tiene un efecto ritual. La interpretación que se puede realizar a esta escena puede apuntar también a un uso del símbolo cultural (la máscara del Piporro) para realizar un ritual, el encantamiento del mundo por medio de un hechizo. El ritual se concibe como una práctica social que tiene por objetivo dominar las fuerzas desconocidas del mundo y la naturaleza. Por lo tanto, el baile que realizan estos actores puede interpretarse como un encantamiento de las fuerzas que rigen el destino de los hombres y mujeres del noreste, es decir la identidad y la memoria.

SUBCATEGORIA	Normas y valores	CÓDIGO	GA3NOR
INDICADOR	OBSERVACIÓN		
¿Crítica nuestras normas y valores?	<p><i>Derribando ídolos.</i></p> <p>MIN. 43:00. Víctor y Roberto, se ponen máscaras del Piporro, mientras bailan con la canción de “Llorarás” de fondo. El baile, al principio simpático e iconoclasta de pronto se vuelve sombrío y agresivo. Cuando terminan de bailar su semblante es turbio.</p>		

Para Polia (2000) el mito es una narración sagrada que describe historias de dioses, héroes y los orígenes de una colectividad por lo que explica y fundamenta la identidad cultural de un grupo (p. 97). En el caso de Radio Piporro, las historias que unen la identidad cultural son relatadas en las canciones de Eulalio González. La música de este personaje forma parte de la cultura patrimonial y es ficcionado en la puesta en escena donde se afirma que este personaje creó la música popular norteño-texana (GB4PER). Evidentemente el Piporro no inventó el género musical norteño- texano pero mediante este gesto paródico construye un homenaje y a la vez un acto de

sacralización. Las historias que relata el Piporro en sus canciones, no tienen esa impronta añeja que tienen los mitos antiguos pero en la puesta en escena a través de los símbolos escénicos le otorgan un exceso de sentido muy similar. El teatro se convierte en escenario para la representación de historias que generan un sentido de comunidad, un espacio para construir y reconstruir los significados en torno a la identidad. Al igual que en los rituales antiguos, Piporro al igual que Dionisos, Osiris o Jesús tiene que padecer su propia caída para posteriormente levantarse de manera más grande. Este Piporro, que no es el histórico sino el espíritu de una comunidad, tiene que atravesar su decadencia y locura para generar un nuevo sentido colectivo, más auténtico y profundo que el anterior. La desacralización purga los convencionalismos y degradaciones generadas por fuerza de la costumbre para sacralizar y buscar el encuentro de la comunidad consigo misma.

En concordancia con los mitos para Polia (2000), toda acción llevada a cabo en obediencia a los modelos míticos tiene valor ritual. Menciona como ejemplos ceremonias litúrgicas, fiestas sagradas, ritos de iniciación, pero también el teatro y la danza (p. 104). Se puede identificar en el teatro contemporáneo rasgos que lo equiparan al rito, tanto como práctica en sí mismo, como de escenificación o representación de rituales. En la puesta en escena compartir la música del Piporro, abuelo y nieto bebiendo alcohol adquieren un carácter ritual. No representa una simple actividad cotidiana de beber escuchando música. En este convivio aparentemente cotidiano, se representa un ritual de iniciación en el que un joven se convierte en adulto teniendo por mentor a su abuelo (GA4ACT). Incluso este carácter de ritual iniciático es verbalizado por Víctor quien afirma “mi abuelo me había iniciado en un viaje existencial hacia la vida” (GB3ACT). Estos dos hombres, tanto el abuelo como el nieto, comparten una identidad masculina marcada por ausencias. En el caso del abuelo, una vida condenada a trabajar sin descanso y sin acceso a experimentar

sentimientos y emociones. En el caso de Víctor, una profunda preocupación por conocer su origen y a la vez una inexistente relación con su padre. Este momento es interesante, ya que las acciones realizadas por los personajes masculinos hasta ese momento han sido “muy masculinas”, éstos personajes beben, pelean, migran, cantan, bailan pero hacen poco por adentrarse a sí mismos a excepción de este momento. En este pequeño ritual que no deja de estar codificado bajo los convencionalismos de la masculinidad los personajes beben tequila oyendo música al estilo de las películas de la era de oro del cine mexicano. Sin embargo, la diferencia es que en esta escena los personajes se dejan abrazar por la ternura. La puesta en escena que ha sido un torbellino de imágenes, acciones y gritos ahora se conduce de manera tranquila, íntima. Víctor narra al micrófono su historia con una luz que le llega de cenital.

SUBCATEGORIA	Actividades	CÓDIGO	GB4ACT
INDICADOR	OBSERVACIÓN		
¿Qué rituales nos manteníamos unidos en el pasado?	<p><i>Compartir la música y el alcohol</i></p> <p>MIN. 1:00:35. Víctor narra que le compro un disco del Piporro a su abuelo y escucharon el disco una y otra vez mientras se embriagaban.</p> <p><i>Sonreír</i></p> <p>MIN. 1:00:53. Dice Víctor; que cuando escucharon el disco del Piporro: “fue la única vez que ví sonrerir a mi abuelo, que lo ví bailar”:</p>		

Hacia el final de la obra, Víctor narra como tiene ese encuentro con su abuelo a sus 17 años. Luego enlaza este momento con otro más reciente, Víctor ha sido diagnosticado con una rara

enfermedad cerebral, por lo cual le recomiendan que indague sobre el historial familiar. Por tal motivo, le narra al público que visita a su familia y comienza a interrogar a su abuelo sobre el pasado. El abuelo por su parte, manifiesta signos de demencia senil poco puede recordar pero Víctor sigue preguntando. La obsesión es tan insistente que le provoca a su abuelo una crisis nerviosa.

SUBCATEGORIA	Objetivos	CÓDIGO	GA4OBJ
INDICADOR	OBSERVACIÓN		
¿Para qué queremos estar más unidos?	<i>Como fue, como puede ser y como desearía</i> MIN. 1:04:41. Víctor narra que “esta es la vida de Eulalio González “El Piporro”, la de mi abuelo y la mía, tal como fue, tal como pudo ser y tal como me hubiera gustado que fuera”.		

Este acontecimiento, tan difícil para el protagonista le provoca tanto malestar que no encuentra ninguna solución más que realizar una representación teatral. La solución que encuentra es a través de una representación dentro de la representación. Su objetivo es encontrar una identidad narrando una historia, anuncia la escena diciendo: “esta es la vida de Eulalio González “El Piporro”, la de mi abuelo y la mía, tal como fue, tal como pudo ser y tal como me hubiera gustado que fuera” (GB4OBJ). La función social del teatro además de realizar una crítica al poder y a las instituciones es la de generar sentido pero este solo se puede lograr en el contexto de recepción comunitaria. El personaje al no encontrar su pasado, su memoria e identidad tiene que crearse una propia pero esto no se puede lograr solamente por voluntad individual. Sólo la

comunidad puede validar la creación de una nueva identidad, por lo tanto sólo a través de la colectividad se puede tejer el nuevo lazo simbólico.

SUBCATEGORIA	Normas y valores	CÓDIGO	GB3NOR
INDICADOR	OBSERVACIÓN		
¿Cómo justificaba criticaba marginación exclusión?	se o la y	<p><i>Los campesinos no tienen derecho a la identidad ni memoria.</i></p> <p>MIN. Víctor visita nuevamente a su abuelo para tratar de averiguar el origen genealógico de su enfermedad y de su propia identidad, a la cual nunca pudo acceder. Víctor supone que este desconocimiento se debe a la exclusión social, dice: “desde niño siempre le preguntaba a mi abuelo, ¿qué onda contigo, quién eres tú, quiénes son tus padres? Pero pues era un campesino que no podía explicar lo que sentía y yo, un puñetas que hace teatro”.</p>	

Pero la pura representación a través de la palabra es insuficiente, es necesario el movimiento, la acción es decir el ritual. Como se ha señalado, los rituales tienen por finalidad dominar las fuerzas incontrolables del destino. Domesticar el caos y la incertidumbre a través de acciones dotadas de poder sobrenatural y enmarcadas dentro de un sistema religioso. En este caso, no son acciones mágicas, pero sí tienen un exceso de sentido que puede incidir en los sistemas de significación. Mientras que escuchamos la voz en off de Víctor, Roberto gira una extensión con un foco al extremo como si fuera una cuerda. El discurso contrasta, ya que la voz de Víctor expresa profunda preocupación por sus problemas mentales y el miedo a la muerte. La composición recuerda las icónicas imágenes de películas de vaqueros en el viejo oeste. Pero este personaje, es un híbrido entre lo tradicional y lo moderno, entre lo local y lo globalizado.

SUBCATEGORIA	Actividades	CÓDIGO	GA1ACT
INDICADOR	OBSERVACIÓN		
¿Qué rituales podemos hacer para integrarnos?	<p><i>Otra vez siento que la muerte me llama...</i></p> <p>MIN. 1:11:20. Realizan un ritual, Roberto toma una extensión que desemboca en un foco y lo gira como si fuera una cuerda de vaquero. Mientras tanto, Víctor recita unas palabras, “otra vez siento que la muerte me llama, la siento detrás de mí”. La acción escénica, produce un nuevo sentido de pertenencia a la vez que se domina el miedo a la muerte.</p>		

A través del lazo simbólico, los personajes intentan enlazar, domar ese destino incierto y amenazante. También buscan iluminar su camino. No hay respuestas, ni soluciones ante los problemas que enfrenta el protagonista, pero sí la intención de buscar cierta trascendencia. Actores y espectadores se sumergen en un trance, en el que se puede escuchar un elogio a la vida, a los hijos al territorio, “yo no me quiero ir, tan bonita que es la vida”, se escucha en voz de Víctor (GA4PER). El escenario se oscurece lentamente por completo. El público ovaciona sinceramente. Se ha creado nuevamente una comunidad.

CONCLUSIONES

Las creaciones artísticas responden a impulsos y deseos de orden estético, pero dichas prácticas están vinculadas a su contexto histórico y social. La práctica social del teatro aunque tiene por objetivo la experimentación estética no se encuentra alienada del orden social en que se encuentra inmersa. Esto significa que, en la práctica social del arte en su búsqueda de producción de belleza, teje hilos de entendimiento sobre el mundo que le rodea. Una creación artística por más personal, íntima y subjetiva no deja de ser un testimonio del momento histórico. La observación que produce la creación artística incorpora un punto de vista, una visión del mundo que se habita.

El teatro social va más allá, la observación apunta hacia una modificación sobre la realidad circundante. No solamente busca representar la realidad sino constituirse como un agente de cambio y transformación en un plano simbólico. Partiendo de la premisa que, el mundo no se reduce a la estructura de poder político y económico sino que abarca también el universo de significados compartidos, las creaciones artísticas tienen el poder de transformar dichos significados o la manera en que son percibidos. Esta capacidad de agenciamiento simbólico tampoco abarca la totalidad de un grupo local, regional o nacional, sino de los individuos y grupos que participan en estas prácticas. Las personas y los grupos que se forman alrededor de la práctica social del teatro generan comunidades que producen y reinterpretan los significados compartidos colectivamente.

La práctica social del Teatro del Norte y Fronterizo es un fenómeno socio-cultural que incide sobre la manera en que se perciben los significados compartidos en torno al patrimonio cultural norestense. En la obra de “RadioPiporro y los Nietos de don Eulelio”, se observa un discurso que más allá de reiterar una visión reduccionista respecto a la identidad y la memoria se

ofrece una valoración de la diversidad cultural y de respeto de las diferencias. Al realizar una crítica de la cultura norestense pretende evidenciar formas de discriminación sexual, de clase y etnia y con ello, pretender contribuir a la reducción de las desigualdades. En esta reinención de la identidad y la memoria se enriquece el patrimonio cultural, el cual es un factor de cohesión y sostenibilidad de comunidades. La fuerza del discurso se logra a través de un lenguaje artístico creativo e ingenioso en el uso de metáforas y símbolos a nivel discursivo y escénico.

Podría afirmarse que la práctica social del Teatro del Norte y Fronterizo se trata de un Teatro Sustentable en la medida que genera prácticas y discursos que contribuyen a la dimensión social y cultural de los Objetivos del Desarrollo Sostenible. Esta contribución no necesariamente se expresa de manera explícita sino a través de su contribución al patrimonio cultural. También se puede hablar de un Teatro Sustentable porque genera una reflexión más profunda y humana de las relaciones sociales. Esta práctica artística, profundiza en las relaciones interpersonales, en la relación de los seres humanos con su historia, contexto y medio ambiente no solo con la finalidad educativa de promover una enseñanza moral sino del fortalecimiento de los lazos sociales. Acontecimiento y discurso enlazan su aportación a la sustentabilidad generando discursos que incorporan el respeto a la diversidad cultural y la cooperación del individuo con su entorno, y con ello, el fortalecimiento de las comunidades.

Desde sus orígenes, la práctica social del teatro ha contribuido en la cohesión de las comunidades mediante la creación de significados compartidos. Este carácter colectivo está enraizado en las prácticas teatrales y en los rituales. Es importante señalar que hoy en día, el acontecimiento teatral no es equivalente a la práctica ritual pero siguen compartiendo semejanzas. Para Byung-Chul Han (2019) los ritos son acciones simbólicas que transmiten y representan lo más valioso de una comunidad. De los rituales se puede constituir cierta habilidad cognoscitiva

que se denomina “percepción simbólica”, la cual permite percibir significados trascendentales (p. 6). Esta percepción simbólica que permite mantener unida a la comunidad sigue presente en la práctica social del teatro. Lo distintivo, lo que marca la diferencia entre el ritual y el teatro, es que mientras el primero busca transmitir el sentido del grupo, en el teatro se busca reinterpretar dicho sentido.

A través de procedimientos metafóricos y simbólicos realiza una desmitologización discursiva que no pretende eliminar todo elemento sagrado, sino denunciar, cuestionar y criticar las situaciones de opresión, violencia, exclusión y dominación que experimenta el grupo por causa de los mismos símbolos culturales. Posteriormente, pretende resignificar, mistificando el nuevo sentido que adquieren los mismos símbolos anteriormente desmitologizados. Pero esta práctica sólo es posible mediante el conjuro colectivo. La transformación del sentido no puede ocurrir solamente en la individualidad del dramaturgo se necesita la experiencia colectiva en copresencia.

La puesta en escena de “Radio Piporro y los Nietos de Don Eulalio”, realiza una crítica de la cultura norestense que posteriormente se transforma en una revalorización y resignificación de la identidad y la memoria. Esta dimensión crítica, manifiesta su desacuerdo con la visión materialista del mundo, el afán de lucro, la destrucción irracional del medio natural, así como la mercantilización de la vida y la muerte. Los dos actores, muestran actitudes aguerridas, toscas y rudas pero expresan inconformidad con los roles machistas de la sociedad norestense. En cambio se propone una relación más amable, más sensible y menos violenta en las relaciones tanto con las personas como con el mundo. Los personajes se acercan a su fragilidad y vulnerabilidad logrando un acercamiento empático con el público. La eficacia del discurso se logra al acercar al público con la figura entrañable del Piporro con su visión crítica. Esta postura, rescata aspectos positivos en la vida de estas personas que habitan las regiones del noreste. A pesar de las desigualdades

sociales, de las migraciones forzadas y las experiencias con la violencia, hay pequeños momentos de belleza que permiten a las personas resistir las inclemencias del mundo y enfrentarlo.

Los objetos sagrados de la memoria: tales como el Río Bravo, el Cerro de la Silla, el cabrito, la música nortea, la religiosidad al niño Fidencio o la devoción a la familia, son profanados mediante juegos escénicos para posteriormente volverlos a sacralizar con acciones teatrales que asemejan a los rituales. Al pasar por los juegos escénicos momentáneamente son profanados sólo para volver más sagrados que antes. Cuando son profanados, develan su historicidad y contingencia. Los objetos de la memoria son revelados como fruto de las relaciones sociales de dominación y poder. La reacción de los personajes ante este ordenamiento del mundo no es otra más que la rebeldía. Esta resistencia se expresa desafiante ante las instituciones sociales como la escuela, la policía, las agencias migratorias, los medios masivos de comunicación y el crimen organizado. Esta reacción política se expresa mediante acciones concretas, pero también en los gestos, en la manera de hablar, en la forma de conducir el cuerpo.

Pero el trato con los objetos de la tradición pasa de la desmitologización a la resignificación o remistificación. Dejan de ser objetos que representan un sistema de dominación para portarse como símbolos de poder. Los personajes han expresado desconocer su identidad y su origen. Se presentan como sujetos migrantes desvinculados a un territorio y un pasado, por lo tanto han tenido que inventarse una identidad en el pueblo de Perros Bravos, que es una metáfora de Nuevo León. Estos personajes asumen su condición precarizada como resultado de relaciones de dominación, las cuales también se expresan en los símbolos culturales. Pero los personajes se han apropiado de los mismos símbolos culturales que los constriñen para portarlos con orgullo y revertirlos contra el mismo mundo que los ha oprimido. El sombrero, la bota, la chamarra tamaulipeca, sirven para

inventar una historia, una identidad y para forjar un lazo distinto en las relaciones con las demás personas, principalmente para fortalecer los vínculos familiares.

Pero sobre todo, y esto lo escuchamos al final de la obra, una preocupación por la vida misma. “Tan bonita que es la vida”, son las palabras finales con la que se despide la puesta en escena como si fuera el mensaje dentro de una botella lanzada al mar. Esto no significa que los discursos escénicos tengan un mensaje final entendido como la moraleja al final de un cuento. Desde la perspectiva de la Estética de lo Performativo el valor del acontecimiento artístico es la materialidad y la medialidad misma de la puesta en escena. Sin embargo, como se mencionó ya en este trabajo, el acontecimiento teatral entraña un discurso cognoscible. En la puesta en escena, hay un pronunciamiento ético en torno al cuidado de la vida, la cual se refiere al cuidado de los vínculos identitarios, de los lazos familiares y comunitarios, así como de los bienes colectivos.

Cabe subrayar, que la reinención de la identidad cultural y la memoria colectiva tiene un alcance limitado dentro de los márgenes de la misma práctica social, por consiguiente, no es que se haya desbancado el estereotipo de lo que significa “ser del norte”. Lo que se modificó es la manera en que esta identidad es percibida por los actores sociales (actores y espectadores) que participan en la práctica social del teatro. No es que el acontecimiento teatral produzca una nueva identidad sino que produce un ejercicio de reflexión y exposición en el que el autor genera un discurso, una visión del mundo. Tampoco significa necesariamente que el espectador este completamente de acuerdo con todo lo que plantea el autor, pero por lo menos ha sido testigo de una historia que confronta el discurso estereotipado de la identidad norestense.

A través del video se pueden observar algunas reacciones del público durante la representación. Aunque probablemente, cada uno de los espectadores tenga su propia interpretación de la obra, en lo general se puede apreciar que los asistentes a la puesta en escena

están de acuerdo con lo planteado por los actores de la obra. Al final de la obra puede verse un caluroso aplauso como signo de comunión con las ideas planteadas durante la representación. El escenario es el espacio para la consagración de un discurso y una política de la mirada en torno a la cultura norestense. Lo que el autor plantea es una lectura particular del mundo, la cual es consagrada por el espectador mediante el aplauso.

La lectura que realiza la obra de Radio Piporro añade a la identidad una perspectiva más crítica y recupera la memoria de las clases populares. Más que magnificar los personajes célebres como políticos y empresarios, la puesta en escena develan que hay incontables historias de personajes anónimos que tejen la historia de una localidad. El devenir de la ciudad, su historia y desarrollo no es fruto exclusivo de algunos individuos, sino de miles de anónimos y desconocidos personajes que a través de su trabajo y el deseo de cumplir sus sueños han forjado la ciudad.

Para Douvignaud (1966), el teatro genera un conocimiento acerca del ser humano y su inserción en la trama social y la puesta en escena opera como un espacio para la representación de los conflictos sociales (p. 44). En Radio Piporro, aparecen conflictos como la migración, la violencia atribuida al narcotráfico, la precarización de las condiciones económicas y el machismo como problemáticas u obstáculos para construir una identidad. El arte, la poesía y el teatro aparecen como un alivio, una sanación para el individuo ante el complejo entorno agresivo. El arte, al ofrecer una interpretación del mundo lo vuelve más habitable.

Este tipo de conocimiento puede considerarse como una sociología escénica, una reflexión de la vida social a través del acontecimiento teatral. En la puesta en escena de Víctor Hernández, la presencia de símbolos de memoria e identidad son manipulados por los actores. El público se sumerge en un frenesí de efectivos estímulos visuales y sonoros que lo sustraen de la experiencia del tiempo cotidiano. El conocimiento que se genera, es una reflexión sobre los orígenes colectivos

en una ciudad que ha favorecido el desarrollo individual, poniendo énfasis en el desarrollo económico de una minoría y la explotación de personas migrantes. En la puesta de Radio Piporro, las personas de los sectores populares y marginados no conocen su pasado, su origen, desconocen su identidad y por lo tanto, tienen que fabricarla arbitrariamente. Los personajes luchan por escapar a los estereotipos que les imponen los grupos dominantes a través de los medios masivos de comunicación.

El Teatro del Norte y Fronterizo le devuelve a sus actores sociales un espacio para resignificar su identidad y la recuperación de la memoria negada. Pero la importancia de sostener estas expresiones culturales, de fomentar su gestión y desarrollo, necesita de la participación de agentes tales como el Estado, los propios creadores, el mercado y empresas socialmente responsables. Al ubicar los objetivos sociales y artísticos como prioridad, los procesos de creación y producción suelen ser extensos y demandantes. En el caso de Radio Piporro, se identifica un proceso de investigación tanto en la dramaturgia como en la puesta en escena, que seguramente no se verá reflejado en el costo del boleto. Esta investigación se percibe en dos niveles: dramático y escénico. En lo dramático se percibe una investigación sobre el teatro popular, el cine y la música de José Eulalio González y sobre la biografía del propio autor. En lo escénico, se nota un trabajo de entrenamiento en las técnicas de danza folklórica y manejo de objetos que utilizan durante la puesta en escena.

Estas prácticas escénicas difícilmente pueden ser sostenidas por el mercado. Pero la dificultad para sostener estas prácticas artísticas no es un problema exclusivo de Nuevo León. Pavis (2009), considera que los procesos administrativos que enfrentan las producciones comerciales, independientes y subsidiadas, orientan los procedimientos estéticos hacia una estandarización de los procedimientos estéticos. Estas transformaciones están vinculadas con el

fin del Estado de Bienestar, en el caso europeo, las subvenciones son recortadas y las pocas que quedan, entran a bolsas transnacionales que tienden a consolidar y consagrar élites artísticas, mientras que el teatro de aspiraciones estéticas y sociales va disminuyendo su calidad artística. Lo que le preocupa, es que a falta de apoyos institucionales la calidad del teatro social se convierta en un espectáculo cuyo único fin sea la venta de boletos (p. 89).

Sustentar el Teatro del Norte y Fronterizo no sólo como un objeto artístico, sino como un artefacto sociocultural de cohesión social requiere de políticas públicas que permitan su protección y desarrollo. El papel de los artistas consiste en aumentar la calidad artística de sus obras, en la medida que profundiza su contenido artístico aumenta su efecto, su influencia en el campo de lo social. Aparentemente, la función social del arte es la forma artística, su lenguaje poético y metafórico. Pero sostener esta práctica social, además de apoyos gubernamentales y obras de calidad, requiere la participación y colaboración de otros grupos y colectivos sociales que compartan ideas y visiones similares. La vinculación entre esta práctica artística, las instituciones culturales y colectivos de otra índole resulta necesaria. Las empresas también pueden participar en el desarrollo de esta actividad. Por último, todos estos esfuerzos pueden articularse en red en torno al agente más importante de todos: el público.

BIBLIOGRAFÍA

- Ayazi, A. (2015). Teatro del Norte: estabilización de un concepto en la dramaturgia mexicana. *Apuntes De Teatro*, 140, pp. 46–59.
<http://ojs.uc.cl/index.php/RAT/article/view/32349>
- Badiou, A. (2015). *Rapsodia para el teatro*. Adriana Hidalgo Editora.
- Balandier, G. (1992). *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Paidós Studio.
- Barthes, R. (1967). *Ensayos críticos*. Editorial Seix Barral. S.A.
- Benjamin, W. (2001). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Taurus.
- Berthol, M. (1974). *Historia social del teatro*. Guadarrama.
- Bravo, N., & García, A. J. (2016). El teatro y la representación de memorias sobre el pasado reciente. Un análisis del ciclo “Teatro, memoria, identidad” en Mendoza. *Boletín GEC*, (20), 65–78.
<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletingec/article/view/1055>
- Byung-Chul Han (2019). *La desaparición de los rituales*. Herder.
- CGLU (2018). *La Cultura en los Objetivos de Desarrollo Sostenible: guía práctica para la acción goblal*. Agenda 21.
<https://www.agenda21culture.net/es/documentos/agenda-21-de-la-cultura>
- De Marinis, Marco (1997). *Comprender el teatro*. Editorial Galerna
- Bordieu, Pierre (2002). *La Distinción*. Aguilar, Altea, Turus, Alfaguara.
- Dubatti, J. (2008). *Teatro y Poética Comparada: micropoéticas, macropoéticas, archipoéticas y poéticas enmarcadas*.
https://www.academia.edu/38987591/Dubatti_Jorge_Teatro_y_Poetica_Comparada
- Dubatti, J. (2011). *Introducción a los Estudios Teatrales*. Libros de Godot.
- Dubatti, J. (2009). Hacia una cartografía del teatro latinoamericano. Poéticas de dirección en el canon occidental: Ricardo Bartís. *Cátedra de Artes N° 7* (2009): 41-63.
<http://bibliotecavirtualoducal.uc.cl/vufind/Record/oai:localhost:123456789-1409712>
- Duvignaud, Jean (1966). *Sociología del teatro, ensayo sobre las sombras colectivas*. Fondo de Cultura Económica.
- Fischer- Lichte, E. (2011). *La estética de lo performativo*. Abada Editores.
- Fischer- Lichte, E. (2015). La teatrología como ciencia del hecho escénico. *Revista Investigación Teatral* Vol 4- 5, Núm. 7- 8. Diciembre 2014- Agosto 2015.
<https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/1780>

- Fischer- Lichte, E. (2016). Experiencia estética como experiencia umbral. *Revista de Teoría del Arte*, (18), 79 - 100.
<https://revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/39056/40705>
- García- Barrientos, J. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*. Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato.
- García-Manso, L. (2018). Espacios liminales, fantasmas de la memoria e identidad en el teatro histórico contemporáneo. *Signa: Revista De La Asociación Española De Semiótica*, 27, 393–418.
<https://doi.org/10.5944/signa.vol27.2018.18988>
- Galan, J. (2015). Conchi León: La visión femenina del teatro mexicano actual de la dramaturgia hipertextual a los derechos humanos. *Argus- a Artes y Humanidades / Artes & Humanities*.
<https://www.argus-a.com/publicacion/866-conchi-leon-la-vision-femenina-del-teatro-mexicano-actual-de-la-dramaturgia-hipertextual-a-los-derechos-humanos.html>
- Geertz, C. (1973). *La interpretación de las culturas*. Gedisa.
- Geirola, G. (2018). Dramaturgias de frontera/ Dramaturgias del Crimen. A propósito de los teatristas del norte de México. *Argus- a Artes y Humanidades / Artes & Humanities*.
<https://www.argus-a.com/ebook/710-dramaturgia-de-frontera-dramaturgias-del-crimen-a-proposito-de-los-teatristas-del-norte-de-mexico.html>
- Giménez, G. (2005). *Teoría y análisis de la cultura*. Vol. 1 y 2. Conaculta.
- Giménez, G. (2009). Cultura, identidad y memoria: Materiales para una sociología de los procesos culturales en las franjas fronterizas. *Frontera norte*, 21(41), pp. 7-32.
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-73722009000100001&lng=es&tlng=
- Girola, Lidia (2020): Imaginarios y representaciones sociales, teoría del actor- red y cambios en la socialidad y la gestión de los actos. *Revista Cultura y Representaciones Sociales*. ISSN: 2007- 8110. Año 15, Núm. 29, septiembre de 2020.
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S2007-81102020000200093&script=sci_arttext
- Gutiérrez, Esthela y González, Edgar (2010), *De las Teorías del Desarrollo al Desarrollo Sustentable*. Ed. UANL y Siglo Veintiuno.
- Halbwachs, M. (2004) *La memoria colectiva*. Prentice Hall de Zaragoza.
- Haraway, D. (1991) “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist Feminism in the Late Twentieth Century” in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (pp.149-181). Routledge. Traducción: Manuel Talens
- James E. O. (2000). La organización ritual. En Botero Fernando y Endara Lorudes (comp.), *Mito, rito, símbolo: lecturas antropológicas* (pp. 155- 170). Instituto de Antropología Aplicada.
- Koeltzsch, G. K. (2021). Prácticas corporales y articulaciones de resistencia en la danza como

- performance social. *Dance and Arts Review*. Vol. 1, Issue 01, 2020-202. pp. 1- 20.
<http://dx.doi.org/10.51995/2763-6569.v1i1e202003>
- Izacara, P. (2014). *Manual de Investigación Cualitativa*. Editorial Fontamara.
- Lao-Tse (2022). *Tao Te King*. Obras clásicas de siempre.
http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/index.php?option=com_wrapper
- Latour, B. (2013). *Investigación sobre los modos de existencia. Una antropología de los modernos*. Paidós.
- Latour, B. (2007). *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Siglo XXI editores.
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*.
 Manantial
- Leff, Enrique (2006). *Aventuras de la Epistemología Ambiental: de la articulación de ciencias al diálogo de saberes*. Siglo XXI Editores.
- López F. (2019). Producir región, producir nación: el regionalismo sinecdóquico de la alteridad regiomontana. *Contraste Regional*. Vol. 7 Núm. 14. pp. 39- 64.
<http://revistacontrasteregional.ciisder.mx/index.php/rcr/article/view/89>
- Macgowan K, y Melnitz W. (1997). *Las edades de oro del teatro*. Fondo de Cultura Económica.
- Mejía, J. (2011). Problemas centrales del análisis de datos cualitativos. *Revista Latinoamericana de Metodología de la Investigación Social*. N°1. Año 1. Abril - Sept. de 2011. Pp. 47 - 60.
- Mijares, E. (2004). Los héroes y la historia nacional. *Paso de Gato, Revista Mexicana de Teatro*. Núm 14- 15, pp. 19- 21.
https://issuu.com/galdiyu/docs/pdg_14y15
- Novo, María (2004). La complementariedad ciencia-arte para la construcción de un discurso ambiental integrado. *Polis Revista Latinoamericana*. Santiago, Chile. Centro de Investigación Sociedad y Políticas Públicas (CISPO), pp. 1- 14.
<https://journals.openedition.org/polis/6243>
- O'Donnell, Grace (2018). Teatro por la identidad: Derechos humanos e identidad en el teatro argentino de la posdictadura. *Senior Theses, Trinity College, Hartford*. Trinity College Digital Repository, pp. 1- 29.

<https://digitalrepository.trincoll.edu/theses/709>

Palazón M. & Balcárcel J. (2014). El símbolo, la parte filosófica del mythos. *En-claves del pensamiento*, 8(15), pp. 111-121.

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-879X2014000100111

Pavis P. (1998). *Diccionario de teatro*. Paidós.

Partida, A. (2004). El Norte y la Dramaturgia. *Paso de Gato, Revista Mexicana de Teatro*. Núm 14- 15, pp. 14- 15.

https://issuu.com/galdiyu/docs/pdg_14y15

Partida, A. (2021). *Teatro del Norte y Fronterizo*. Asociación Mexicana de Investigación Teatral.

https://issuu.com/infinitaeditorial/docs/teatro_issuu

Popova, E. (2017). La Dramaturgia Mexicana de inicio de siglo XXI: de nuevas escrituras, narración y otras particularidades. *Acotaciones, Revista de Investigación Teatral*,

pp. 15- 37.

<https://doi.org/10.32621/acotaciones.2017.39.02>

Polia, M. (2000). Naturaleza y función del mito en las sociedades tradicionales: Una

introducción. En Botero Fernando y Endara Lorudes (comp.), *Mito, rito, símbolo: lecturas antropológicas* (pp. 89- 106). Instituto de Antropología Aplicada.

Pozas, M. (2018). En busca del actor en la teoría del actor-red. En S. Tonkonoff (Ed.) *Pensar lo social: pluralismo teórico en América Latina* (pp. 399- 417). Clacso ediciones.

http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20180316044141/Pensar_lo_social.pdf

Rascon, V. (2004). Teatro de la Frontera Norte. *Paso de Gato, Revista Mexicana de Teatro*. Núm 14- 15, pp. 16- 18.

https://issuu.com/galdiyu/docs/pdg_14y15

Ricoeur, P. (2006). *Teoría de la Interpretación*. Siglo XXI Editores.

Van Dijk, T. (2003). *Ideología y discurso. Una introducción multidisciplinaria*. Editorial Ariel.

Rozzi, R. Et al. (2010). Filosofía ambiental de campo y conservación biocultural en el Parque Etnobotánico Omora: Aproximaciones metodológicas para ampliar los modos de integrar el componente social ("S") en Sitios de Estudios Socio-Ecológicos a Largo Plazo (SESELP). *Revista chilena de historia natural*, 83(1), 27-68. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-078X2010000100004>

Salcedo, H. (2001). *Frontera Norte / South Border*. Conaculta, DGVCC, Fondo Regional para la Cultura y las Artes, Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes.

Sen, A. (2000). El desarrollo como libertad. *Gaceta Ecológica*, (55),14-20. ISSN: 1405-2849.

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=53905501>

- Sen, A. (2004). “¿Cómo importa la cultura en el desarrollo?”, en: *Revista Letras Libres*, año 6, N.º 71, pp. 23-31.
<https://letraslibres.com/revista/como-importa-la-cultura-en-el-desarrollo/>
- Simmel, G. (2011). *El conflicto de la cultura moderna*. Universidad Nacional de Córdoba; Encuentro Grupo Editor.
- Simmel, G. (2018). *La cantidad estética*. GEDISA.
- Schenner, R. (2017). Como performar en el siglo XXI. *Investigación Teatral, Revista de Artes Escénicas y Performatividad*. Vol. 7 Núm. 10- 11 (11- 23). Universidad Veracruzana.
- Taibo, Carlos (2017). Las eventuales causas del colapso. En *Colapso. Capitalismo terminal, transición ecosocial, ecofascismo* (pp. 53- 102). Libros de Anarres.
- Taylor, D. (2011). Introducción. Performance, teoría y práctica. En D. Taylor, D. y M. Fuentes (eds). *Estudios avanzados de performance* (pp. 7- 31). Fondo de Cultura Económica.
- Thomas, E. (2016). Metáforas de la identidad en el teatro hispanoamericano contemporáneo. *Revista Chilena de Literatura*, 39- 50.
<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/39388/40997>
- Tossi, M. (2015). Docudrama y autoficción en el teatro argentino de la posdictadura. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. III, n.º 1 (invierno 2015), pp. 91-108.
<https://ebuah.uah.es/xmlui/handle/10017/23497>
- Wieviorka, Michel (2001). La violencia: destrucción y constitución del sujeto. *Espacio Abierto*, Vol 10, núm. 3, julio-septiembre, pp. 337-347.
- Wieviorka, Michel (2016). Salir de la violencia. Una obra pendiente para las ciencias sociales. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales Nueva Época*, Año LXI, núm. 226 enero-abril, pp. 89-106.
- Windengren (2000). El Rito En Botero Fernando y Endara Lorudes (comp.), *Mito, rito, símbolo: lecturas antropológicas* (pp. 171- 200). Instituto de Antropología Aplicada.
- Zizek, Slavoj (2011). *Primero como tragedia, después como farsa*. Editorial Akal.
- Zizek, Slavoj (2008). *Sobre la violencia, seis reflexiones marginales*. Paidós.
- Zizek, Slavoj (2016). *Acontecimiento*. Editorial Sexto Piso.

LINKS DE INTERNET:

- Blog de la muestra (2013). *Pequeño fin del Mundo – Víctor Hernández*.
<https://elblogdelamuestra.tumblr.com/peque%C3%B1ofindelmundo>

- Carrillo, Alejandra (2015). *Instrucciones para construir una "Putita Nostalgia"*. Crónica Jalisco. <http://www.cronicajalisco.com/notas/2015/43089.html>
- Conarte (2022). *Invitan a adentrarse en el mundo de "Radio Piporro y los nietos de don Eulalio", obra de teatro de Víctor Hernández*. <https://conarte.org.mx/2022/06/30/invitan-a-adentrarse-en-el-mundo-de-radio-piporro-y-los-nietos-de-don-eulalio-obra-de-teatro-de-victor-hernandez/>
- Gosh, P. (2019). *Así es la primera foto de un agujero negro, captada por el Event Horizon Telescope: "Un absoluto monstruo" tres millones de veces más grande que la Tierra*. BBC News. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-47880446>
- Hemispheric Institute of Performance (2021). *Historia*. <https://hemisphericinstitute.org/es/history>
- Hosagrahar, J. (2017) *La cultura, elemento central de los ODS*. Unesco. <https://es.unesco.org/courier/april-june-2017/cultura-elemento-central-ods>
- Ladra, David (2012) *El rumor del incendio, las lagartijas tiradas al sol*. Artezblai, el periódico de las artes escénicas. <http://www.artezblai.com/artezblai/el-rumor-del-incendio-lagartijas-tiradas-al-sol.html>
- López, César (2019). *Utilizan ficción y realidad para retratar la violencia*. El Porvenir. <http://www.elporvenir.mx/?content=noticia&id=178228>
- Mendoza, G. (2014). *La Fama, pionera de industria en NL*. Milenio. <https://www.milenio.com/cultura/la-fama-pionera-de-industria-en-nl>
- NASA (2020). *¿Qué son los agujeros negros?* <https://ciencia.nasa.gov/que-son-los-agujeros-negros>
- Olmos, Enrique (2018). *¿Todo cabe en la Muestra Nacional de Teatro?* Letras Libres. <https://www.letraslibres.com/mexico/arte/todo-cabe-en-la-muestra-nacional-teatro>
- Ramírez, Daniela (2015). *Cachorro de León*. La Jornada Maya. <https://www.lajornadamaya.mx/2015-04-13/Cachorro-de-Leon>
- Reyes, N. (2021). *Con José Vasconcelos no se 'armaba la carnita asada': Esto dijo vs. la comida nortea*. El Financiero <https://www.elfinanciero.com.mx/food-and-drink/2021/11/10/con-jose-vasconcelos-no-se-armaba-la-carnita-asada-esto-dijo-vs-la-comida-nortea/>
- UNESCO (2020). *Patrimonio Cultural*. <https://es.unesco.org/fieldoffice/santiago/cultura/patrimonio>
- Trejo, F. (2020). *¿Realmente Monterrey fue heroico durante la batalla de 1846?* El Horizonte. <https://www.elhorizonte.mx/local/realmente-monterrey-fue-heroico-durante-batalla-1846/4195768>
- Zermeño, J. (2012). *Pandillas, ¿cantera del narco en México?*. Chicago Tribune. <https://www.chicagotribune.com/hoy/ct-hoy-8162894-pandillas-c2bfcantera-del-narco-en-mexico-story.html>

VIDEOS

- CLÍO (2020). DOCUMENTAL. El Piporro, una leyenda nortea. <https://www.youtube.com/watch?v=5fEc35zOaKE&t=196s>

ANEXOS. Matrices

MATRIZ 1 Identidad Posicionamiento local

MACRO CATEGORÍA		Identidad.	
CATEGORÍA		Posicionamiento local	
SUBCATEGORÍA	Pertinencia	CÓDIGO	GA1PER
INDICADOR	OBSERVACIÓN		
¿Quiénes somos/ no somos/ donde vivimos?	<p><i>“Somos vaqueros”</i> MIN. 01:44. Se descubre la figura fantasmagórica: un hombre con sombrero, pantalón mezclilla y chamarra tamaulipeca (chaqueta de tiras). Es un vaquero al que no se le ve el rostro. MIN. 02:00. Entra un segundo personaje, camina encorvado y descubrimos que trae una máscara de anciano y un bulto de ropa. <i>“Somos de Perros Bravos Nuevo León”</i> MIN. 06:00. El vaquero sin rostro ha descubierto su cara, es Víctor Hernández, dice: “aquí estamos, parados en el precipicio del Río Bravo (...) nací en Perros Bravos Nuevo León”. <i>Mi condición post-norteña.</i> MIN. 19:00. Víctor narra que tiene un viaje surreal por distintas partes del mundo, pero recuerda que no puede escapar de su condición post-norteña.</p>		
SUBCATEGORÍA	Actividades	CÓDIGO	GA1ACT
¿Qué hacemos/ actividades típicas?	<p><i>Bailamos zapateado</i> MIN. 02:00. Los dos personajes, caminan con un zapateo. Uno mantiene su posición encorvada, el otro se mantiene con la espalda recta y los brazos a los costados. El caminar-zapateando, produce un efecto rítmico. <i>No son mentiras, son historias exageradas</i> MIN. 04:00. El vaquero-viejito, narra el origen griego de su nombre, dicha historia es falsa, pero el tono exagerado con el que lo dice crea complicidad con el público.</p>		
SUBCATEGORÍA	Objetivos	CÓDIGO	GA1OBJ
¿Qué queremos lograr?	<p><i>Inventarnos una cultura, una identidad</i> MIN. 04:44. El Vaquero- Anciano es Roberto Cazares hace referencia al Piporro, narra que su pueblo (Los Herrera- Perros Bravo) es la antigua capital griega, “el Coloso de Rodas, rodó y el Partenón se partió en dos, el Partenón quedo en Atenas pero en mi pueblo la pura piedra bola”.</p>		
SUBCATEGORÍA	Normas y valores	CÓDIGO	GA1NOR
¿Qué es bueno/ malo/ correcto?	<p><i>Nuestras costumbres: el poema y la música son buenas.</i> MIN. 00:00. Voz en off: “un poema es como una persona desnuda... poeta, profeta, forajido, impostor, estrella del taconazo, una canción es algo que camina por sí solo”. Mientras tanto, el vaquero sin rostro baila. <i>Es importante no reprimir emociones.</i></p>		

	MIN. 18:30. El vaquero viejito interrumpe una anécdota de Víctor para declarar: “vale más llorar de adentro que fuera que de fuera pa dentro, porque si lloras pa dentro te inundas”.		
SUBCATEGORIA	Relaciones	CÓDIGO	GA1REL
¿Quiénes son nuestros amigos/ qué jerarquía ocupamos?	<p><i>“Mis amigos, los Reyneros del Norte Juniors”</i></p> <p>MIN. 08:30. Víctor narra que un monstruo (el Chupacabras) en una cueva lo invita a Laredo, Texas. Dice “mejor me quede con mis amigos, los Reyneros del Norte Juniors”, que hace referencia a grupos nortños y pandillas.</p>		
SUBCATEGORIA	Recursos	CÓDIGO	GA1REC
¿Qué tenemos que los demás no/carencias?	<p><i>Una estética del desierto</i></p> <p>Al extremo derecho del escenario, una pequeña cabina de radio hecha con madera y huacales parecen también un tejabán. La cabina eta adornada con plantas cactáceas, veladoras, pósters y fotografías de películas del Piporro, 1 sombrero colgando, 1 foto del Niño Fidencio y 6 latas de cerveza carta blanca. Al extremo izquierdo hay más huacales, al centro en el fondo hay una pintura de la sierra madre. Al centro del escenario un montón de ropa.</p> <p><i>Atuendos que nos dan identidad</i></p> <p>MIN. 08:56. Víctor dice (describiendo su atuendo): “chamarra tamaulipeca, wrangler deslavado tipo 501 y botas de charol de piel”</p> <p><i>La macroplaza</i></p> <p>MIN. 47:47. Víctor narra un homenaje que le hacen al Piporro. De forma irónica, Roberto dice “la macroplaza es como zócalo pero veinte veces más chingón”.</p>		

MATRIZ 2 Identidad Temática de la violencia

MACRO CATEGORÍA	Identidad.		
CATEGORÍA	Temática de la violencia		
SUBCATEGORIA	Pertinencia	CÓDIGO	GA2PER
INDICADOR	OBSERVACIÓN		
¿Quiénes son violentos/ cómo nos afecta la afecta la violencia?	<p><i>Los nuestros se unen a grupos criminales</i></p> <p>MIN. 9:43. Víctor señala como sus amigos se unen a las filas del crimen organizado: “mis amigos, los reyneros del norte junior, se vendieron por un rifle y por jugar a la guerra”.</p> <p><i>El chupacabras</i></p> <p>MIN. 09:30. Un comando de texanos armados liderados por el Chupabras amenaza a Perros Bravos.</p> <p><i>Los texanos</i></p> <p>MIN. 14:18. Víctor cuenta una historia en la que su padre, se ha unido al chupacabras y los texanos para apoderarse de su tierra: “me querían agarrar a vergazos para robarse un pedazo de Perros Bravos Nuevo León y convertirlo en Texas, nembe eran culos”.</p>		

	<i>Los Reyneros</i> MIN. 16:30. Víctor narra que sus amigos “Los Reyneros”, por una visa y armas, cambiaron de bando. Desde la cabina de radio, el vaquero viejito comenta “pinches wercos jots” (no termina la frase).		
SUBCATEGORIA	Actividades	CÓDIGO	GA2ACT
¿Qué violencias hicimos/ qué violencias hicieron?	<i>La defensa legítima del territorio con medios violentos</i> MIN. 14:39. Víctor narra como él y sus amigos “Los reyneros del norte junior”, se agarran a “riscasos contra los invasores texanos”, “otros werquillos se suicidaban como los niños héroes”.		
SUBCATEGORIA	Objetivos	CÓDIGO	GA2OBJ
¿Qué se quiere lograr con la violencia?	<i>Defendiendo el territorio.</i> MIN. 13:00. Víctor narra como lanza piedras a texanos invasores y bombas molotov, para defender el territorio de Perros Bravos ante una anexión a Texas. <i>Recuperando el honor de los Reyneros del Norte.</i> MIN. 13:00 Víctor narra que sus amigos de la pandilla lo han traicionado y tiene que pelear contra ellos y recuperar el honor de la vieja pandilla “Puro pinches Reyneros del Norte Jr de Perros Bravos Nuevo León a la verga”.		
SUBCATEGORIA	Normas y valores	CÓDIGO	GA1NOR
¿Qué tipo de violencia es buena/ aceptable/ mala?	<i>Una violencia legítima contra una invasora.</i> MIN. 13:00. Víctor narra como lanza piedras a texanos invasores y bombas molotov, para defender el territorio de Perros Bravos ante una anexión a Texas. <i>Matar una identidad ilegítima para preservar la verdadera.</i> MIN. 41:02. Víctor y Roberto narran como el Piporro en un duelo mata al Chelelo, para constituir el verdadero sentido de la identidad.		
SUBCATEGORIA	Relaciones	CÓDIGO	GA2REL
¿Quiénes son personas violentas/ qué jerarquía ocupan?	<i>Antes amigos, ahora enemigos</i> MIN. 10:00. Víctor narra como sus amigos de la pandilla Reyneros del norte Jr cruzan la frontera impulsados por el chupacabras. MIN. 12:52. Víctor narra como sus amigos lo traicionan: “mis amigos traicioneros los Reyneros del Norte Jr me querían agarrar a vergazos”.		
SUBCATEGORIA	Recursos	CÓDIGO	GA2REC
¿De qué manera las posesiones/ carencias tienen efectos violentos?	<i>Piedras y bombas molotov</i> MIN. 13:00 Víctor narra como lanza piedras a texanos invasores y bombas molotov.		

MATRIZ 3 Identidad Función social

MACRO CATEGORÍA	Identidad.
CATEGORÍA	Función social

SUBCATEGORIA	Pertinencia	CÓDIGO	GA3PER
INDICADOR	OBSERVACIÓN		
¿Quiénes son/somos excluidos, marginados?	<p><i>El viejo tejedor, el vendedor de ropa.</i> MIN. 2:12. Entra un personaje encorvado con máscara de viejito, trae cargando un enorme bulto de ropa. El personaje hace referencia al oficio de vendedor de ropa de segundo uso y a la fábrica de Hilos y Tejidos de la Fama, en Santa Catarina.</p> <p><i>El wipirí, la caricatura de la exclusión.</i> MIN. 1:06:32. Roberto baila “colombia” al ritmo la Cumbia Nuevo León rebajada, mientras el público le aplaude. Entra a la cabina e interperta a un locutor con slang de clase popular en evidente referencia al personaje “El wipirí” locutor local que parodia a “los colombias”.</p>		
SUBCATEGORIA	Actividades	CÓDIGO	GA3ACT
¿Crítica la identidad, nuestros signos de orgullo y distinción?	<p><i>Soy Roberto y soy machista</i> MIN. 27:42. Cuando se presenta Roberto, dice que lo han llamado machista, aunque Víctor intenta callarlo, señala que esta en recuperación e incluso tomando terapia.</p> <p><i>Iconos como Tatiana, Gloria Trevi, Pedrito Fdz</i> MIN. 28:22. Víctor narra como personajes icónicos se presentan al homenaje del Piporro y Roberto, agrega personajes mediáticos como Gloria Trevi y Pedrito Fdz, los cuales son rechazados por Víctor.</p> <p><i>Criticando la radio y televisión regiomontana.</i> MIN 31:45. Anteriormente habían mostrado molestia con el personal de cabina por lanzar sonidos de mal gusto. En esta ocasión, Víctor y Roberto sacan pistolas apuntando al de cabina para que deje de lanzar sonidos como lo hacen en multimedios radio y tv.</p> <p><i>El Piporro era un vendido</i> MIN. 49:02. Roberto replica que el Piporro no era revolucionario, escribió una obra que se llama “Ajua 400” para gobiernos priístas.</p> <p><i>Esta mierda llamada carta blanca</i> MIN. 50:10. Víctor denuncia que en Nuevo León había mezcal y magueyes, pero la oligarquía de origen alemán los talo para favorecer la producción y consumo de la cerveza Cuahtemoc.</p>		
SUBCATEGORIA	Objetivos	CÓDIGO	GA3OBJ
¿Busca modificar algún aspecto de la realidad?	<p><i>Matar una identidad ilegítima para preservar la verdadera.</i> MIN. 41:02. Víctor y Roberto narran como el Piporro en un duelo mata al Chelelo, para constituir el verdadero sentido de la identidad.</p> <p><i>Buscar una identidad revolucionaria</i> MIN. 48:15. Víctor dice que “Piporro fue un revolucionario, estaba influenciado por Fray Servando Teresa de Mier (...) hablo de la verdadera historia”.</p> <p><i>Queremos revolucionar el pensamiento.</i> MIN. 52:00. Roberto defiende las comedias teatrales de carácter costumbrista en las que ha trabajado, pero Víctor le responde que la</p>		

	idea, el objetivo es “hacer otro tipo de teatro (...) revolucionar el pensamiento”.		
SUBCATEGORIA	Normas y valores	CÓDIGO	GA3NOR
¿Crítica nuestras normas y valores?	<p><i>“Soy Roberto y soy machista”</i> MIN. 27:42. Cuando se presenta Roberto, dice que lo han llamado machista, aunque pareciera que crítica las actitudes machistas, por otra parte pareciera que las festeja. <i>Derrumbando ídolos.</i> MIN. 43:00. Víctor y Roberto, se ponen máscaras del Piporro, mientras bailan con la canción de “Llorarás” de fondo. El baile, al principio simpático e iconoclasta de pronto se vuelve sombrío y agresivo. Cuando terminan de bailar su semblante es turbio. <i>Queríamos teatro costumbrista</i> MIN. 52:10. Roberto le reclama a Víctor que todo lo que han contado acerca del Piporro es mentira, incluso que la familia del Piporro los había demandando, a lo que Víctor responde que no iban a hacer una obra biográfica.</p>		
SUBCATEGORIA	Relaciones	CÓDIGO	GA3REL
¿Propone alguna idea de inclusión con los excluidos/marginados?	<p><i>Víctor, representand a los excluidos.</i> MIN. 1:06:59. Roberto interpretando al locutor recibe una llamada de Víctor donde le confiesa un problema muy grave y el locutor se mofa de él y bromas de doble sentido. En este fragmento incluye a personajes marginados pero crítica la forma que son representados en los medios hegemónicos.</p>		
SUBCATEGORIA	Recursos	CÓDIGO	GA3REC
¿Propone alguna idea de equidad y distribución justa de recursos?	<p><i>Víctor, representand a los excluidos.</i> MIN. 1:06:59. No propone de manera explícita redistribuir los recursos pero por el tono de la escena, se crítica la forma en que son tratadas las personas de sectores populares por los medios hegemónicos.</p>		

MATRIZ 4 Identidad Contexto de recepción comunitaria

MACRO CATEGORÍA		Identidad.	
CATEGORÍA		Contexto de recepción comunitaria	
SUBCATEGORIA	Pertinencia	CÓDIGO	GA1PER
¿Qué mitos modernos pueden unirnos?	<p><i>Representarnos en los sueños.</i> MIN. 1:04:31. Víctor narra al micrófono que tuvo un sueño en el que su abuelo le explicaba el origen de su identidad. Para ello, realizará una representación con ayuda de Roberto interpretando a su abuelo.</p>		
SUBCATEGORIA	Actividades	CÓDIGO	GA1ACT
¿Qué rituales podemos hacer integramos?	<p><i>Otra vez siento que la muerte me llama...</i> MIN. 1:11:20. Realizan un Ritual, Roberto toma una extensión que desemboca en un foco y lo gira como si fuera una cuerda de vaquero.</p>		

	Mientras tanto, Víctor recita unas palabras, “otra vez siento que la muerte me llama, la siento detrás de mí”. La acción escénica, produce un nuevo sentido de pertinencia a la vez que se domina el miedo a la muerte.		
SUBCATEGORIA	Objetivos	CÓDIGO	GA1OBJ
¿Para qué queremos estar más unidos?	<i>Como fue, como pude ser y como desearía</i> MIN. 1:04:41. Víctor narra que “esta es la vida de Eulalio González “El Piporro”, la de mi abuelo y la mía, tal como fue, tal como pudo ser y tal como me hubiera gustado que fuera”.		
SUBCATEGORIA	Normas y valores	CÓDIGO	GA1NOR
¿Qué normas y valores necesitamos hoy en día?	<i>Necesitamos amar la vida.</i> MIN. 1:11:44. Roberto hace girar la extensión con el foco en el extremo, lo hace tan rápido que se crea la ilusión de un círculo de luz que llega a iluminar su silueta. Se escucha la voz de Víctor elogiando la belleza de la vida y de sus hijos: “yo no me quiero ir, tan bonita que es la vida”.		

MATRIZ 5 Memoria Posicionamiento local

MACRO CATEGORÍA		Memoria	
CATEGORÍA		Posicionamiento local	
SUBCATEGORIA	Pertinencia	CÓDIGO	GB1PER
¿Quiénes nos precedieron/ no forman parte de nuestra historia?	<i>El cumpleaños de mí y de mi abuelo</i> MIN. 59:02. Víctor narra el cumpleaños suyo y de su abuelo el 19 de julio del 2004, su abuelo cumplió 80 años y el 17. Cuenta que lo visita para pedirle dinero prestado e irse a Houston Texas. Mientras narra al micrófono, Roberto hace un graffiti en la pared. <i>Nuestros tatas: música, baile y herencia</i> MIN. 10:57. Víctor hace un recuento de los antepasados y cuando llegaa a los tatarabuelos, no completa la palabra y comienza a zapatear y antar: “nuestros tatas, tatas, tacatacatata”, haciendo un zapateo al que se le une el hombre viejo. <i>Somos los nietos de don Eulalio</i> MIN. 27:00. Víctor y Roberto se presentan ante el público con sus nombres reales, pero en una autoficción en la que se denominan “los nietos de don Eulalio”.		
SUBCATEGORIA	Actividades	CÓDIGO	GB1ACT
¿Qué hacían/ hicimos de manera típica en el pasado?	<i>Escuchabamos la radionovela de “Ahí viene Martín Corona”.</i> MIN. 01:00:00. Víctor narra que el día de su cumpleaños, el abuelo oía la radionovela donde un joven Piporro interpreta a un hombre anciano. <i>Teníamos trabajos precarios</i> MIN. 01:00:16. Víctor narra que trabajaba en Saharis, la tienda de discos.		

SUBCATEGORIA	Objetivos	CÓDIGO	GB2OBJ
¿Hemos cambiado los objetivos/deseos de nuestros antepasados?	<i>De campesinos a vendedores de ropa usada.</i> MIN. 1:01:00. Víctor narra que su abuelo era un campesino que cultivaba frijol y maíz en Jalisco para irse a vivir a Monterrey, primero a confeccionar ropa (en Santa Catarina), luego a vender ropa usada.		
SUBCATEGORIA	Normas y valores	CÓDIGO	GB3NOR
¿Son mejores o peores las normas y valores de nuestros antepasados?	<i>Peores: Como buen machista la golpea.</i> MIN. 31:00. Víctor narra una historia falsa, en la que la mamá del Piporro sufre violencia doméstica por parte del padre del mismo. <i>Mejores: El Piporro no se iba a vender.</i> MIN. 47:30. Víctor decía que el Piporro dice un discurso y como era un revolucionario, no se iba a vender. <i>Una idea de masculinidad sin emociones</i> MIN. 01:00:00. Víctor narra como su abuelo se convirtió en su figura paterna y en darle cierta idea de masculinidad. Narra frustrado que nunca pudo comunicarse realmente bien con él.		
SUBCATEGORIA	Relaciones	CÓDIGO	GB4REL
¿Cómo se han mantenido/cambiado las amistades/jerarquías?	<i>Nos mantenamos en la precariedad.</i> MIN. 53:03. La ropa como referencia a las pacas de ropa, esta presente durante todo el tiempo. En este momento, mientras Víctor narra una alucinante historia Roberto le deja caer un montón de ropa en la cabeza, lo cual se puede interpretar como la sujeción a la actividad laboral que realiza su familia.		
SUBCATEGORIA	Recursos	CÓDIGO	GB51REC
¿Qué propiedades/carencias teníamos antes?	<i>La ropa usada, un negocio familiar</i> MIN. 1:01:13. Bajo una luz en cenital, Víctor narra como la venta de ropa usada se convierte en la herencia familiar de los Vásquez. <i>Teníamos pacas de ropa.</i> MIN. 1:01:20. Víctor narra que su abuelo antes de prestarle dinero para el viaje, le pide que vayan a comprar una paca de ropa usada. <i>Una chamarra tamaulipeca.</i> MIN. 1:01:26. Narra también, que dentro de la paca se encuentra con una chamarra tamaulipeca. <i>Boca de Potrerillos</i> MIN. 31:01. Víctor narra, que después de los golpes propinados por su esposo, la mamá del Piporro va a Boca de Potrerillos, donde están los petrograbados de los primeros pobladores para recibir una curación con peyote.		

MATRIZ 6 Memoria Temática de la violencia

MACRO CATEGORÍA		Memoria	
CATEGORÍA		Temática de la violencia	
SUBCATEGORIA	Pertinencia	CÓDIGO	GB2PER

INDICADOR	OBSERVACIÓN		
¿Quiénes fueron los primeros grupos violentos?	<i>El chupacabras les daba armas</i> MIN. 10:09. Víctor narra que el chupacabras le dio armas a sus amigos, los reyneros del norte 13 jr, razón por la cual se vuelven violentos.		
SUBCATEGORIA	Actividades	CÓDIGO	GB2ACT
¿Qué eventos violentos pasados nos marcaron?	<i>Pelar con tus antiguos amigos</i> MIN. 17:47. Víctor narra un desencuentro con sus examigos, su exbanda: Los Reyneros del Norte 13 jrs, exclama “me la pelan, de todos no se arma ni uno”. Todo lo hace mientras hace un pequeño baile zapateado que aminora el efecto violento de la narración. <i>El encuentro con la migración</i> MIN. 18:35. Víctor comienza a girar rápidamente mientras extiende los brazos, narra que alguien le grita “ahí viene la migra” y el responde “¿dónde, dónde?”		
SUBCATEGORIA	Objetivos	CÓDIGO	GB2OBJ
¿Cómo ha modificado la violencia nuestros deseos?	<i>Me orinan y me hicieron pequeñito, pequeñito.</i> MIN. 18:58. Después del encuentro violento con sus examigos, narra que lo orinan y se vuelve pequeñito y empieza a viajar por el mundo. Antes de irse, les grita: “ando herido putos pero no sangrando, puro Reyneros del Norte 13 Jrs a la verga compa, ajua”.		
SUBCATEGORIA	Normas y valores	CÓDIGO	GB2NOR
¿Es justificable la violencia del pasado?	<i>Se justificaba mediante la invisibilización</i> MIN. 31:00. Víctor narra una historia falsa, en la que la mamá del Piporro sufre violencia doméstica por parte del padre del mismo, dice: “la agarro a putazos”. <i>No es justificable venderse por un rifle.</i> MIN. 9:43. Víctor narra: “mis amigos, los reyneros del norte 13 junior se vendieron por un rifle y por jugar a la guerra”.		
SUBCATEGORIA	Relaciones	CÓDIGO	GB2REL
¿Quiénes eran personas violentas en el pasado, qué posición tenían?	<i>El chupacabras les daba armas</i> MIN. 10:09. Víctor narra que el chupacabras le dio armas a sus amigos, queda ambigüo su posición, pareciera que forma parte de un grupo criminal, de la migración o ambas.		
SUBCATEGORIA	Recursos	CÓDIGO	GB2REC
¿Cómo era el medio ambiente/ territorio antes de la violencia?	<i>Antes todo era soledad y desierto</i> MIN. 12:04. Víctor hace referencia al territorio: “Antes todo era soledad y silencio en el desierto, ahora aquí en Perros Bravos Nuevo León nunca se hace de noche, vuelve a atardecer antes de que anochezca veo en el ocaso cuando esta a punto de salir el sol vuelve a salir...”		

MATRIZ 7 Memoria Función social

MACRO CATEGORÍA		Memoria	
CATEGORÍA		Función social	
SUBCATEGORÍA	Pertinencia	CÓDIGO	GB3PER
¿Quiénes fueron/ fuimos excluidos o marginados en el pasado?	<p><i>Los viejos, campesinos, enfermos mentales, artistas</i> MIN. 1:02:40. Víctor a los 30 años visita a su abuelo, padece una enfermedad del cerebro e quiere saber su identidad, de donde viene. Pero su abuelo no sabe, siempre fue un campesino y ahora que padece cierta demencia senil, menos puede ayudarlo. Los personajes marginales no tienen identidad, dice “no pude encontrar ninguna respuesta”. Roberto oye canciones del Piporro.</p>		
SUBCATEGORÍA	Actividades	CÓDIGO	GB3ACT
¿Qué acciones hicimos/ hicieron para evitar la opresión/ marginación?	<p><i>Leemos poemas.</i> MIN. 1:03:10. Víctor narra que hizo que su abuelo se empezó a sentir mal y para tranquilizarlo le leyó unos poemas de Santa Catarina, “yo soy de Santa Catarina”, dice. <i>Actuamos, hacemos comerciales de rancheritos</i> MIN. 1:03:38. Víctor narra que se sintió mal por la condición de su abuelo y que tuvo que irse porque realizaría un comercial de la marca rancheritos.</p>		
SUBCATEGORÍA	Objetivos	CÓDIGO	GB3OBJ
¿Qué objetivos/deseos tenían los grupos marginados / excluidos?	<p><i>Migración: vivir un viaje existencia hacia la vida... en la frontera</i> MIN.1:01:38. Víctor narra que su abuelo le presta \$7000 para irse a vivir y trabajar a Houston Texas, dice que: “inconscientemente mi abuelo me había iniciado en un viaje existencia hacia la vida”.</p>		
SUBCATEGORÍA	Normas y valores	CÓDIGO	GB3NOR
¿Cómo se justificaba o criticaba la marginación y exclusión?	<p><i>Los campesinos no tienen derecho a la identidad ni memoria.</i> MIN. Víctor narra que cuando tiene 30 años en el 2017, se entera que tiene una enfermedad cerebral con indicios de esquizofrenia. El neurólogo le recomienda indagar en el historial médico de la familia. Cuando Víctor visita nuevamente a su abuelo para tratar de averiguar el origen genealógico de su enfermedad y de su propia identidad, a la cual nunca pudo acceder. Víctor supone que este desconocimiento se debe a la exclusión social, dice: “desde niño siempre le preguntaba a mi abuelo, ¿qué onda contigo, quién eres tú, quiénes son tus padres? Pero pues era un campesino que no podía explicar lo que sentía y yo, un puñetas que hace teatro”.</p>		
SUBCATEGORÍA	Relaciones	CÓDIGO	GB3REL
¿Cómo modificaron el sistema de jerarquías/ exclusiones?	<p><i>La poesía puede sanar heridas.</i> MIN. 1:03:20. Víctor narra que las preguntas que le hace a su abuelo lo hicieron entrar en shock y para tranquilizarlo le leyó poemas de Santa Catarina, le leyó los poemas y se durmió. Mientras narra se escucha la canción de “Agustín Jaime”, interpretada por el Piporro.</p>		

MATRIZ 8 Memoria contexto de recepción comunitaria

MACRO CATEGORÍA	Memoria		
CATEGORÍA	Contexto de recepción comunitaria		
SUBCATEGORÍA	Pertinencia	CÓDIGO	GB4PER
INDICADOR	OBSERVACIÓN		
¿Cuáles historias nos manteníamos unidos en el pasado?	<p><i>Más que historias, canciones nos unen: Chulas fronteras.</i> MIN. 36:27. Suena la icónica canción de “Chulas fronteras” que canta el Piporro. En la cabina de radio, Víctor y Roberto con máscaras de este personaje bailan en el espacio reducido. Al terminar la canción, se quitan las máscaras y Roberto narrando una falsa biografía del Piporro, en la que la genialidad artística del piporro “a partir de ahí Eulalio se convierte en toda una leyenda de la música norteña”.</p> <p><i>Historias a través de las canciones.</i> MIN. 37:01. Víctor afirma que el Piporro “había enseñado a tocar a los Hometown boys, a los García Brothers, a Selene y los Dinos, toda la música texana”.</p>		
SUBCATEGORÍA	Actividades	CÓDIGO	GB4ACT
¿Qué rituales nos manteníamos unidos en el pasado?	<p><i>Compartir la música y el alcohol</i> MIN. 1:00:35. Víctor narra que le compro un disco del Piporro a su abuelo y escucharon el disco una y otra vez mientras se embriagaban.</p> <p><i>Sonreír y bailar</i> MIN. 1:00:53. Dice Víctor; que cuando escucharon el disco del Piporro: “fue la única vez que ví sonrerir a mi abuelo, que lo ví bailar”:</p>		
SUBCATEGORÍA	Objetivos	CÓDIGO	GB4OBJ
¿Para qué nos manteníamos unidos en el pasado?	<p><i>Para tener un lugar al que pertenecer</i> MIN. 45:36. Se escucha brevemente la canción de “soy de Monterrey del Piporro”, mientras Víctor y Roberto toman cerveza carta blanca. Narran que se celebran los 400 años del aniversario de Perros Bravos Nuevo León.</p> <p><i>Para ser una familia</i> MIN. 01:04:05. Víctor narra un sueño en el que su abuelo se le aparece en las ondas electromagnéticas de las radio y le dice quien es, quien es su familia “Los Vásquez, los que sí valen verga”</p>		
SUBCATEGORÍA	Normas y valores	CÓDIGO	GB4NOR
¿Qué normas y valores nos mantenían unidos?	<p><i>Una idea de masculinidad</i> MIN. 01:00:00. Víctor narra como su abuelo se convirtió en su figura paterna y en darle cierta idea de masculinidad. MIN. 01:04:16. Víctor narra que su abuelo ya lo había iniciado en la vida, en la adolescencia.</p>		
SUBCATEGORÍA	Relaciones	CÓDIGO	GB4REL
¿Cómo superamos las diferencias en el pasado?	<p><i>La representación de un sueño.</i> MIN. 01:04:41. Víctor narra que va a representar el sueño que tuvo, tal vez con ello reconciliar las diferencias con su abuelo.</p>		

	Cariñosamente dice: “una vez más Rober va a interpretar a mi abuelo, lo ha hecho muy dignamente, lo va a representar”.		
SUBCATEGORIA	Recursos	CÓDIGO	GB4REC
¿Qué aspectos del medio ambiente nos mantenían unidos?	<p><i>Somos del río Bravo</i></p> <p>MIN. 06:00. Víctor Hernández, dice: “aquí estamos, parados en el precipicio del Río Bravo</p> <p>MIN. 12:04. Víctor hace referencia al territorio: “Antes todo era soledad y silencio en el desierto, ahora aquí en Perros Bravos Nuevo León nunca se hace de noche, vuelve a atardecer antes de que anochezca veo en el ocaso cuando esta a punto de salir el sol vuelve a salir...”</p>		