



Entreciencias: diálogos en la Sociedad del
Conocimiento
ISSN: 2007-8064
entreciencias@enes.unam.mx
Universidad Nacional Autónoma de México
México

Corporalidad, creación escénica y teatro comunitario en la Universidad Veracruzana Intercultural (UVI)

Eguiarte Espejo, Claudia Patricia

Corporalidad, creación escénica y teatro comunitario en la Universidad Veracruzana Intercultural (UVI)

Entreciencias: diálogos en la Sociedad del Conocimiento, vol. 5, supl. 14, 2017

Universidad Nacional Autónoma de México, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=457652442009>

DOI: <http://dx.doi.org/10.21933/J.EDSC.2017.E1.09>

Se autoriza la reproducción total o parcial de los textos aquí publicados siempre y cuando se cite la fuente completa y la dirección electrónica de la publicación.

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Corporalidad, creación escénica y teatro comunitario en la Universidad Veracruzana Intercultural (UVI)

Corporality, dramatic creation and community theater at the Intercultural University of Veracruz

Claudia Patricia Eguiarte Espejo *
claudia.eguiarte@gmail.com
Universidad Veracruzana Intercultural, México

Resumen: Este artículo explicita algunas directrices centrales de un proyecto de investigación, basado en el desarrollo de habilidades comunicativas y creativas en estudiantes universitarios para la creación escénica, la aplicación del teatro en la animación y conducción de acciones de revitalización lingüística de idiomas originarios, además de generar e implementar procesos de gestión para mejorar las condiciones de vida de comunidades, principalmente rurales, del estado de Veracruz. En particular, el proyecto se ha llevado a cabo en las zonas donde están ubicadas las cuatro sedes de la Universidad Veracruzana Intercultural y de manera específica, el artículo se centra en el trabajo realizado en la Sede Regional Grandes Montañas, donde ha sido posible consolidar un grupo de teatro bilingüe comprometido con la práctica de la animación sociocultural, mediante el teatro comunitario.

Palabras clave: Teatro aplicado, revitalización lingüística, investigación encarnada, educación intercultural.

Abstract: The following paper presents some of the most significant strategies of a research project centered on the development of creative and communicative abilities in university students. Such skills are applied to dramatic creation and the use of drama to revitalize indigenous languages as well generating and implementing management processes to improve local living conditions in mainly rural communities, in the State of Veracruz. The project activities were carried out in the four regions where the campuses of the Intercultural University of Veracruz (UVI, according to its initials in Spanish) are located. The paper focuses mostly in the work carried out at the *Grandes Montañas* campus, where it was possible to consolidate a bilingual drama group, involved in sociocultural interventions, through Community Theater.

Keywords: Applied theater, language revitalization, incarnated research, intercultural education.

Introducción

El presente artículo busca compartir las directrices centrales, y algunos de los principales hallazgos del proyecto de investigación “Juegos y conflictos, diálogos y encuentros: el goce estético y el teatro comunitario para el desarrollo de habilidades comunicativas y el mantenimiento y revitalización de lenguas originarias de Veracruz”. Mediante la investigación se han creado talleres, montajes, juegos e intervenciones escénicas al interior de las cuatro sedes que conforman a la Universidad Veracruzana Intercultural (UVI) -La Huasteca, Totonocapan, Grandes Montañas y Selvas-, y de manera particular, en la Sede Regional Grandes Montañas, donde he impartido de forma constante, desde finales de 2013, un taller de creación escénica y teatro comunitario.

Entreciencias: diálogos en la Sociedad del Conocimiento, vol. 5, supl. 14, 2017

Universidad Nacional Autónoma de México, México

Recepción: 31 Diciembre 2016
Aprobación: 03 Abril 2017

DOI: <http://dx.doi.org/10.21933/J.EDSC.2017.E1.09>

Redalyc: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=457652442009>

Se autoriza la reproducción total o parcial de los textos aquí publicados siempre y cuando se cite la fuente completa y la dirección electrónica de la publicación.
CC BY-NC-ND

La iniciativa, está concebida para ampliar las habilidades creativas y comunicativas de quienes participan, principalmente, estudiantes de la Licenciatura en Gestión Intercultural para el Desarrollo (LGID) que oferta la UVI, en la lengua originaria local y el español, ya que, en la medida de lo posible, los productos escénicos son bilingües. Así mismo, establece pautas para encarnar el reconocimiento y respeto hacia la diversidad lingüística y cultural.

Las obras y juegos escénicos resultantes han perseguido, en muchos casos, la dinamización de prácticas culturales locales, su revisión y re-semantización, y se han regido -considerando que se trabaja desde una lógica de interculturalidad- por criterios de pertinencia lingüística y cultural, de ahí que se utilice la lengua originaria de la zona y no sólo el español. Para ello, ha sido necesario identificar y retomar ejemplos particulares de géneros de habla y textos culturales regionales: cuentos, leyendas, festejos o rituales, por citar algunos ejemplos. De igual forma, se han elegido temáticas con significatividad social a nivel regional para ser abordadas.

En un segundo momento, los juegos escénicos, montajes y/o talleres se llevan a cabo en comunidades de la región intercultural en la que se esté laborando; el propósito es establecer otro tipo de lazos de vinculación, colaboración e investigación con diversas instancias y actores clave, con miras a que los miembros de estas localidades sean quienes, mediante el lenguaje teatral, concreten y expresen sentires, saberes, visiones y propuestas sobre el mundo que viven y quieren. Por lo tanto, y de manera paralela, el proyecto ha demostrado ofrecer herramientas concretas para llevar a cabo acciones dirigidas a la gestión intercultural para el desarrollo, al establecer pautas precisas sobre acciones de intervención comunitaria con diversos fines, haciendo del teatro una forma eficaz -en muchos casos, con tintes de cercanía cultural para el público al que va dirigido- de llevar a cabo animación sociocultural.

En el caso de la Sede Regional Grandes Montañas, ha sido posible fortalecer la conformación de un grupo de teatro bilingüe (náhuatl, variante del centro de Veracruz-español), denominado Ipilwan tleolli (Los hijos del maíz). Con el grupo se han llevado a cabo diversas actividades en la región, el estado y localidades fuera de Veracruz: Ayotitlán, Jalisco; Xoxocotla, Morelos, y Ciudad de México. Sirva pues este espacio, sobre todo, para compartir trechos del andar escénico de Ipilwan tleolli.

El surgimiento y las bases de la propuesta

La LGID busca formar profesionales que, desde diversos ámbitos relacionados con el quehacer comunitario, coadyuven al establecimiento de mejores condiciones de vida para la construcción de sociedades más justas y equitativas en regiones interculturales del estado de Veracruz. Para ello, es necesario no sólo identificar, generar, consolidar y difundir iniciativas y proyectos en términos productivos y ligados a indicadores institucionales de “desarrollo”, ya que si bien vivir con dignidad tiene una

sólida relación con un manejo adecuado y útil, en términos sociales, de los recursos naturales disponibles, con la promoción y el cuidado de la salud, así como con una impartición de justicia que considere las especificidades culturales de la gente a la que va dirigida, el buen vivir también requiere de espacios y oportunidades para el esparcimiento, la construcción y reflexión identitaria, la dinamización cultural, el fortalecimiento del tejido social -o la reconstrucción del mismo, en ciertos casos- la difusión y generación de saberes, así como para el disfrute y la construcción de esperanza mediante la vía artística.

Las sedes de la UVI no cuentan con talleres intencionados de música, danza, fotografía, teatro, o de diversas artes plásticas o textiles,¹ debido a la falta de espacios curriculares específicos -dada la actual oferta educativa- y a personal que pueda dar seguimiento a actividades extra-curriculares. Este tipo de actividades se ofrecen sólo en periodos intersemestrales. Por otro lado, tampoco existen actividades periódicas de esparcimiento como exposiciones, encuentros de música, sesiones de cuentacuentos, tardeadas, funciones de cine, y demás. Nuestro estudiantado sí está expuesto a la organización de ofrendas el Día de Muertos, pero las actividades relacionadas con carnavales, mayordomías, bailes y fiestas patronales, por ejemplo, prácticas culturales locales sumamente ricas, no son auspiciadas por la UVI. Asimismo, por la lejanía que todas las sedes tienen hacia ciertos núcleos de producción y distribución de determinadas expresiones artísticas y de entretenimiento -museos, centros culturales, cines y salas de teatro, y/o Unidades de Servicios Bibliotecarios e Informáticos de la UV, mismos que fungen también como centros culturales-, el estudiantado carece de oportunidades para establecer un diálogo de saberes con este tipo de expresiones, el cual, de manera dirigida, resulta necesario, ya que en la medida en la que posibilitemos y dirijamos un diálogo basado en el respeto, la identificación de las diferencias, el reconocimiento de lo propio, y problematicemos la cultura dominante, estas expresiones permitirán la valoración y el fortalecimiento de las identidades locales, de las expresiones que no corresponden a la tendencia o corriente principal. Lo anterior evidencia que la atención que se brinda a la juventud estudiantil, en su formación universitaria, no es integral. Por esta razón, el proyecto cuenta con razones que sustentan la generación y promoción de trabajo artístico al interior de la UVI.

Por otra parte, sabemos del potencial comunicativo, artístico y de cohesión social que el teatro presenta, además de tener en cuenta, que esta manifestación pocas veces llega a las comunidades de las regiones donde se ubican las sedes de la UVI. Por lo tanto, ha resultado pertinente generar una propuesta que permita dar a conocer ciertas visiones y saberes codificados en formatos teatrales y que establezca bases para otro tipo de quehacer comunitario, con miras a que, como ya se dijo, sea la población de las localidades participantes quienes se apropien del lenguaje del teatro para que, a través de éste, puedan expresarse; como sustento de lo anterior, refiero algunos ejemplos significativos de teatro indígena, campesino y popular de nuestro país: Arte Escénico Popular, la Asociación Nacional de Teatro Comunidad A.C. (TECOM), el Laboratorio de Teatro

Campesino de Tabasco, y el grupo Lagartijas Tiradas al Sol. El teatro permite, desde lógicas no logocéntricas, problematizar y fortalecer saberes, prácticas culturales, identidades, nociones cosmogónicas, principios de cosmovisiones locales, y las maneras que tenemos de interpretar el mundo; se vuelve así una vía para la construcción y fortalecimiento del tejido social, un camino adecuado para la construcción de otro tipo de sociedades, es decir, es idóneo para que, desde un enfoque intercultural, apuntalar el establecimiento de mejores condiciones de vida, propósito perseguido por la UVI.

El proyecto ha permitido, dado uno de los sistemas de signos que puede manejar el lenguaje teatral, atender aspectos lingüísticos; el interés por el trabajo intencionado con aspectos relacionados con la lengua tiene su origen en que si bien los idiomas originarios o variantes lingüísticas con las que la UVI trabaja (náhuatl del centro de Veracruz, y otomí de la sierra, por ejemplo) no forman parte de las 23 lenguas consideradas en peligro de extinción por la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI, 2005) o no aparecen en el cuadro de las variantes con muy alto riesgo de desaparición del Instituto Nacional para las Lenguas Indígenas (Embriz y Zamora, 2012), su condición de idiomas minoritarios, su relación de desventaja frente al español y su exclusión en ciertos dominios de uso público -medios masivos de comunicación: prensa, radio y televisión-, por mencionar sólo un par de factores, hacen que su vitalidad esté cada vez más amenazada y que sus usuarios enfrenten el fenómeno del desplazamiento lingüístico (Fishman, 1991). De ahí la necesidad de fortalecerlos y contribuir a su mantenimiento, y el teatro, ofrece alternativas de acciones para atender dicha necesidad.

Por tales motivos, y dados los puntos de encuentro que me ha sido posible establecer entre la educación intercultural, la lingüística y el teatro, desde mi llegada a la UVI, a la Sede Regional Huasteca en el año 2007, inicié la impartición de talleres de creación escénica en espacios extracurriculares y he brindado dichos talleres en las cuatro sedes de nuestra entidad académica. Sin embargo, no es sino hasta el año 2010, que la actividad teatral con estudiantes de la UVI se fortalece, a partir de la impartición de un taller de teatro en la UVI-Grandes Montañas, de manera constante, con un grupo nutrido de jóvenes, y más específicamente, a partir del establecimiento y consolidación del grupo Ipilwan tleolli en 2013. Si bien, desde el año 2007 hay información concreta para nutrir el proyecto de investigación, las experiencias y datos más sólidos se dan a partir del grupo de teatro bilingüe de la Sede Regional Grandes Montañas.

La metodología de trabajo

Recurrí, principalmente, a la *investigación creación participativa*, noción acuñada por miembros de TECOM (*cf.* Navarro, 1992) y que refiere a la articulación entre la Investigación Acción Participativa y elementos de investigación escénica, cuyo principal motor es la creación. Debido a que son propuestas colectivas, articuladas en comunidad con base en las necesidades de la misma, se habla entonces de *creación participativa*.

Específicamente, respecto a los talleres de creación escénica que se han impartido en las cuatro sedes regionales de la UVI, se ha buscado lograr que los participantes cuenten con un conjunto de saberes escénicos que puedan compartir con distintas comunidades para que éstas las utilicen como mejor consideren. Para ello, se retoman principios de teatro foro (Boal, 2005), y se busca usar la lengua originaria tanto en las presentaciones como en las discusiones que posteriormente se llevan a cabo. Este eje de vinculación, toca de forma directa y se articula con la dimensión del diálogo interactoral de saberes, ya que implica la identificación de actores clave que convoquen a la gente a las sesiones de teatro foro, por ejemplo, como la interacción entre actores heterogéneos (estudiantes y personal de la UVI-GM con gente de diferentes comunidades).

Principios escénicos

La generación de montajes propios, establece la necesidad de contar con distintas herramientas que permitan la exploración de la propia realidad en términos de identificar, en primer lugar, las posibilidades expresivas y creativas, y en un segundo momento, ir ampliándolas. Dichas posibilidades incluyen cómo y qué tanto es posible moverse (correr, gatear, rodar...), qué se siente y cómo se expresa lo sentido, y por supuesto, con qué elementos socioculturales se cuenta para ello.

A partir de estas consideraciones, el taller de creación escénica incluye trabajo con los siguientes principios de exploración y ampliación de las posibilidades expresivas y creativas:

1. Expresión corporal/ movimiento/ principios dancísticos

- Reconocimiento y manejo de motores de movimiento (columna vertebral, cadera, hombros y cabeza).
- Manejo de peso.
- Elasticidad.
- Precisión.
- Coordinación.
- Ritmo.
- Textura y calidad de movimiento.
- Manejo del espacio.
- Niveles (bajo, medio y alto).
- *BodyContact*.

2. Principios de bioenergética 2

Acercamiento al trabajo actoral a partir de técnicas de relajación y sensibilización; en términos generales, se trata de una serie de ejercicios de identificación y manejo de energía enfocados a disponer al participante de una manera orgánica para el trabajo escénico:

- Respiración.
- Registro de tensiones en relación al campo físico-emotivo y liberación de las mismas.
- Identificación de impulsos.
- Reconocimiento del “centro” del individuo en términos de organicidad.
- Traslado del peso variando el eje corporal.

3. Manejo de voz con la técnica del Roy Hart Theater

- Reconocimiento y exploración del nexo entre voz y emoción.
- Manejo del aire sin perder la relación voz-emoción.

4. Uso de objetos dramáticos

- La manipulación de un objeto como medio para comunicar un conflicto específico o para comunicar qué lugar se habita emotivamente hablando.
- Descontextualización de un objeto (re-semantización del mismo).

5. El conflicto

- Entendimiento y establecimiento del conflicto como principio medular del teatro.

6. Principios de dramaturgia

(entiéndase la *dramaturgia* como el tejido de las acciones para la elaboración de un espectáculo).

- Improvisación como herramienta básica de trabajo.
- Determinación del campo de exploración en el nivel temático y del conflicto específico por abordarse.
- Establecimiento de una tesis o frase que constituye el contenido base del espectáculo.
- Establecimiento de criterios de selección del material.

7. Técnicas de teatro social (*teatro del oprimido* y *teatro foro* de Augusto Boal, y *teatro campesino* de Rodolfo Valencia [cfr. Valencia, 1992])

- En términos generales, el teatro del oprimido, tiene por objetivo redimensionar el teatro y transformarlo en un instrumento eficaz en la comprensión y búsqueda de alternativas para problemas sociales e interpersonales.
- En el Teatro foro, se lleva a escena un problema que el protagonista no sabe resolver. Los espectadores reemplazan al

personaje, sabiendo que lo que se hace es una obra de teatro, pero planteando sus propias soluciones.

- Teatro campesino. Si bien la noción la acuña Luis Valdés, Rodolfo Valencia le imprime un carácter particular. Se trata de quehacer escénico llevado a cabo en comunidades rurales, mediante actividades de tallero, con personas de dichas localidades para generar montajes con temáticas que incluyan sus intereses y problemáticas.

La metodología empleada hasta ahora se ha ido modificando, el trabajo en comunidades rurales, con otras maneras de construir conocimiento y con diversas generaciones ha permitido el enriquecimiento de la forma de trabajo. Uno de los aspectos más enriquecedores, ha sido la posibilidad de articular las funciones sustantivas que llevo a cabo, al poder enlazar acciones de docencia, investigación y vinculación, articulación que de manera necesaria incide en la metodología.

El afianzamiento del proyecto

Me incorporé a la UVI como responsable de la Orientación en Lenguas en la sede Huasteca, desde entonces, de manera paralela y como actividad extracurricular, inicié la impartición de talleres de creación escénica y teatro comunitario en las sedes de la UVI. Dichos talleres siempre derivaron en la concreción de breves montajes, algunos más robustos que otros.

En la sede Huasteca, uno de los trabajos más significativos fue el montaje *¿Y tú, quién eres?* La obra -cuyo estreno se realizó en el Festival por la tierra (UV-Fest) en mayo de 2008- estuvo conformada por cuatro núcleos escénicos, o cuadros, centrados en cuestionar, a partir de distintas anécdotas, la complejidad de nuestra vida actual y la ambigüedad en la que sienten vivir los jóvenes miembros de los pueblos originarios: la fragmentada relación con el entorno natural, la contaminación, la producción de alimentos transgénicos, el manejo de tradiciones y rasgos identitarios indígenas, el uso o abandono de la lengua originaria, así como las exigencias actuales para despojarnos de comportamientos considerados obsoletos o poco modernos, como la realización de rituales que concretan el respeto a la madre tierra y el reconocimiento del valor del maíz (Sandoval, 2008; Islas, 2008).

Al respecto, comparto la opinión de dos de los participantes; cabe señalar que se trató de una obra de creación colectiva, en la que participaron cuatro jóvenes, tres estudiantes de la LGID y una joven que en ese momento se desempeñaba como apoyo secretarial en la sede. La primera está directamente relacionada con la temática de la obra:

¿Y tú quién eres? ¿Realmente sabemos quiénes somos? ¿Será posible descubrirnos totalmente y mostrarnos tal cual somos? Este espacio nos permitió expresar distintas emociones y vivencias de nuestro caminar, de cómo nos movemos en

espacios distintos y nos damos cuenta que muchas veces nuestra esencia está conformada de acuerdo con lo que vamos adquiriendo en cada uno de los contextos donde nos encontramos. Rebeldía, coraje, entusiasmo, ilusión, tristeza, dolor, desesperación, preocupación... nuestro sentir al vivir en dos o más contextos distintos y no saber a cuál se pertenece. (C. Lozano, comunicación personal, 20 de junio de 2008)

La segunda opinión, por su parte, se refiere al valor que el teatro tiene para el ejercicio de la gestión intercultural para el desarrollo:

Creemos que el teatro es uno de los medios que puede funcionarnos como alumnos de una universidad intercultural, a quienes participaremos como mediadores de los problemas que enfrentan las comunidades indígenas en las que estamos viviendo. (J.M. Hernández, comunicación personal, 20 de junio de 2008)

Ambas opiniones, desde mi perspectiva, reflejan la apropiación de la práctica teatral y la significatividad que dicha herramienta representa en contextos interculturales.

Otra experiencia que vale la pena destacar, y que fue consolidando una metodología propia, fue la generada con la impartición del taller “Hilos de imaginación y tiempo”, en junio de 2012, en la sede Las Selvas. El taller se llevó a cabo en sólo tres días, como parte de la experiencia educativa (EE) -así se llaman las asignaturas en la Universidad Veracruzana- Animación de las lenguas. En un breve lapso, la juventud participante trabajó con principios escénicos, exploró e identificó necesidades y posibilidades expresivas, determinó núcleos de quehacer teatral (dos, uno sobre una leyenda local en torno a la dueña del agua, y otro sobre el problema del alcoholismo), armó la propuesta y la presentó en una escuela secundaria de la localidad de Huazúntlán. Fue estimulante ver la resolución y rapidez con la que estos jóvenes hicieron uso de lo que sabían de su región, gracias al trabajo previo realizado en diversas EE y en particular, a la asignatura referida, debido a que se habían identificado problemáticas, cuentos y leyendas locales. Cabe también resaltar su sensibilidad sobre la importancia y necesidad de trabajar en favor de las lenguas y culturas originarias regionales (*cf.* Eguiarte, 2014).

El quehacer escénico se ha transformado en un canal de inquietudes y catalizador de propuestas, que al lograr conjuntarlas, ha tenido un carácter emergente; la inquietud de expresarse se ha concretado, se ha corporizado, con la emergencia de obras y juegos escénicos.

La experiencia en Grandes Montañas

A raíz de que me integré a la Sede Regional Grandes Montañas, y que comencé a tener actividades escénicas constantes, el proyecto se ha ido consolidando y las acciones teatrales se han diversificado. Hablaré por lo tanto, del trabajo escénico realizado desde entonces.

En agosto de 2009, llegué a la Sede Regional Grandes Montañas, con la inquietud de conformar un equipo interesado en la animación sociocultural mediante la creación escénica y el teatro comunitario, llevé a cabo cuestiones escénicas con diversos grupos de estudiantes.

De manera particular, dado que no se había hecho un trabajo tan intenso en el terreno artístico con un único grupo de estudiantes en la UVI, trabajé con la generación que ingresó en agosto de 2010 y egresó en junio de 2014. Con ella, sostuve sesiones de creación escénica y teatro para la generación y presentación de dos montajes de creación colectiva, *Siwantlanki y Nawalmeh*, así como investigación escénica para una jornada de trabajo denominada “La partería problematizada y vista mediante juegos teatrales”, con miembros del Grupo Regional de Apoyo a la Medicina Indígena Tradicional (GRAMIT), en la cabecera municipal de Ixhuatlancillo, Veracruz, además de una tutoría de teatro en la Escuela Secundaria Técnica Agropecuaria 126, ubicada en la cabecera municipal de Tehuipango, Veracruz. El trabajo se llevó a cabo de septiembre de 2010 a marzo de 2012, y a pesar del tiempo y la diversidad de actividades escénicas hechas, no logramos consolidar un grupo de teatro (Jiménez, 2010; Cruz, 2010).

Al ingreso de una nueva generación, en agosto de 2012, trabajé nuevamente sesiones de teatro, cuyo enfoque giraba en torno al desarrollo de habilidades comunicativas, y no a consolidar un equipo interesado en el teatro social. Por fortuna, dos jóvenes, María Gabriela Texcahua Tzopitl, de la generación 2010-2014, con quien había trabajado extensamente, y Verónica Lizeth Andrade Pérez, de la generación 2012-2016, coincidieron en la necesidad de llevar de nueva cuenta actividades teatrales de forma constante y sistemática; su iniciativa da pie al quehacer de Ipilwan tleolli.

Tierra, agua, semillas... Ipilwan teolli, somos hijos del maíz

Si bien en otros espacios he compartido información sobre el inicio del grupo de teatro Ipilwan tleolli (*cf.* Eguiarte, 2016), para el presente apartado, resulta necesario estipular de nueva cuenta cómo se conformó. En noviembre de 2013, y a partir del estreno de la obra de creación colectiva *Encuentro entre la muerte y el maíz criollo*, con motivo de la celebración del XXII aniversario de la radiodifusora indígena XEZON, La voz de la Sierra de Zongolica, se conforma el colectivo con jóvenes estudiantes de la LGID, de la UVI-GM.

Nuestro primer trabajo, se centró en lo que sería un posible encuentro entre una planta de maíz criollo, Elotzin, y el maíz transgénico, encarnando a la muerte.

La obra se generó a raíz de la festividad de Todos Santos, y posibilitó jugar con la figura de la muerte para señalar la destrucción que plaguicidas y fertilizantes químicos causan en las prácticas agrícolas, así como expresar nuestro rechazo hacia el maíz transgénico, dado lopreciado y valioso del maíz criollo, y cuyo origen es México. Reconocimos nuestro inicio, el ser hijos del maíz, de ahí el nombre del grupo.

El montaje, de carácter bilingüe -náhuatl-español-, se presentó a lo largo de un año en 16 ocasiones con diversos propósitos; fuimos invitados a Ayotitlán, municipio de Cuautitlán de García Barragán, Jalisco a compartirla como parte del inicio del proyecto de revitalización del

mexicano de occidente que diversos actores comunitarios implementaban (febrero de 2014); de igual forma, con fines de animación lingüística, brindamos una función en el Centro de Idiomas que la UV tiene en la ciudad de Córdoba para incentivar la participación de público en general en cursos de náhuatl (agosto de 2014). En otras ocasiones, llevamos el espectáculo a diversas localidades de la Sierra de Zongolica para destacar características culturales locales y fortalecer rasgos identitarios, como en la presentación llevada a cabo en el Primer Encuentro Artístico y Cultural de la Escuela Primaria Indígena Josefa Ortiz de Domínguez, en Capultitla, municipio de Magdalena, Veracruz (marzo de 2014). También se nos convocó a presentarlo en actos de expresión de repudio ante la posible siembra de maíz transgénico, como en la Jornada contra Monsanto que se realizó en la cabecera municipal de Rafael Delgado, Veracruz (junio de 2014). Además, participamos en dos festivales escénicos, uno de ellos, el Festival de Teatro Universitario que organiza la UV, lo cual, nos permitió hacer presente lo que nos mueve y con-mueve en un espacio ajeno a la Sierra de Zongolica y sus alrededores (octubre de 2014). Esta participación fue significativa en particular, podría incluso decirse que presentar en la sala chica del Teatro de Estado un montaje que utiliza el náhuatl y que comparte realidades que no forman parte de la cultura hegemónica, constituyó un acto de resistencia cultural. De esta forma, con la presentación de la obra, explicitábamos dos de nuestros principios rectores: **lo interlingüístico** y **la defensa del patrimonio biocultural**, mismos que rigen los tres montajes que hasta ahora hemos creado.

Respecto al primer principio, resultaba apremiante el reconocimiento y manejo de la lengua originaria local, el ampliar de esta forma sus ámbitos de uso, y el establecimiento, por lo tanto, de otro tipo de relaciones respecto a ésta y al español. Por otra parte, la defensa del patrimonio biocultural, en el que por supuesto, la lengua desempeña un papel preponderante, por los escenarios de destrucción, despojo y empobrecimiento que enfrentamos -en términos sociales, culturales y de recursos naturales-, se volvió una constante.

Nuestros núcleos de quehacer

Me ha correspondido, desde el inicio del grupo, la coordinación, el desarrollo de habilidades escénicas de quienes participan, el establecimiento de pautas para la creación, así como para la animación y mediación sociocultural mediante el teatro con jóvenes de la LGID en las comunidades donde llevamos a cabo intervenciones.

Si bien la creación escénica fue el principal motor para constituirnos como colectivo, éste no ha sido el único eje de acción. El conformarnos como grupo, el sostener actividades constantes de formación y creación, ya que nos reunimos dos veces a la semana para llevar a cabo el taller de teatro, y por lo tanto, el estar en posibilidades de llevar a cabo distintas intervenciones escénicas, ha permitido que nuestra labor se diversifique. En los tres años que lleva el grupo -de noviembre de 2013 a noviembre

de 2016-, podemos decir que el trabajo de Ipilwan tleolli se desarrolla a partir de cuatro núcleos:

1. **Generación y presentación de obras de teatro**

En estos años, hemos elaborado y escenificado tres montajes bilingües: *Encuentro entre la muerte y el maíz criollo* (16 representaciones, de noviembre de 2013 a noviembre de 2014), *Divertimento escénico para títeres y actores* (una función, diciembre de 2015), y *Akuayoltemohkeh/ Buscadores del corazón del agua y el bosque* (12 presentaciones, de octubre de 2015 a octubre de 2016).³

2. **Realización de juegos escénicos**

Constituye bloques de actividades breves y secuenciadas, con ejercicios de integración, calentamiento, expresión corporal, improvisación, y generación de incipientes propuestas escénicas. Hemos llevado a cabo, por lo menos, 15 bloques con distintos fines, en diversas localidades de Veracruz, así como en Ayotitlán, Jalisco; Xoxocotla, Morelos, y la Ciudad de México, de abril de 2014 a octubre de 2016.

3. **Impartición de talleres de teatro comunitario y creación escénica**

Impartimos en enero de 2016, dos talleres en el Cofre de Perote y en marzo de 2017, concluimos la impartición de un taller de teatro y otro de producción teatral, como parte de las actividades del Colectivo Comunitario de Teatro en Tequila, proyecto de alcance nacional de la Secretaría de Cultura, que nos fue asignado en julio de 2016.

4. **Generación de otros dispositivos teatrales**

Además, hemos llevado a cabo intervenciones performáticas y acciones de teatro invisible con distintos propósitos, como el apoyo brindado en las marchas y plantones culturales que se llevaron a cabo en el primer semestre de 2016, en defensa de la Universidad Veracruzana, así como la intervención para la inauguración de un espacio de difusión y formación en diversos aspectos de relevancia cultural, a cargo de jóvenes, futuras egresadas (en ese momento), de la LGID de la UVI-GM denominado Kalneskayotl/ Rincón cultural, en mayo de 2016, en la ciudad de Orizaba.

Otras directrices

La creación escénica

Habiendo establecido nuestros núcleos de quehacer, expondré el trabajo realizado para nuestro último montaje, *Akuayoltemohkeh/ Buscadores del corazón del agua y el bosque*, que posibilita establecer con mayor detalle y claridad cómo funcionan algunos de nuestros principios rectores.

En agosto de 2015, a partir de diversas circunstancias -la aprobación de la construcción del Periférico Córdoba-Orizaba, los constantes casos en el estado de desapariciones, violaciones a los derechos humanos, así como la muerte de periodistas- decidimos elaborar un discurso escénico que expresara nuestro repudio ante estas situaciones.

Por un lado, la construcción del Periférico, constituye un proyecto de muerte; afectará más de 80,000 hectáreas de tierra, más de 17, 000 árboles serán destruidos; y diversos cuerpos de agua, manantiales principalmente, serán contaminados. ¿Qué pasa si el bosque desaparece, con un proyecto como éste? La UVI-GM está en medio del bosque, sostenemos, de maneras diversas, trabajo de investigación vinculada para la gestión con distintos grupos cuya subsistencia depende del bosque: artesanas del municipio de Tlaquilpa -quienes emplean plantas del sotobosque para teñir lana y elaborar diversos productos-, con organizaciones de Xoxocotla y Rafael Delgado, quienes también dependen de la tierra y sus productos; unos, para el aprovechamiento de la madera, otros, para la siembra de flores y plantas comestibles. Sin árboles, sin fuentes de agua, ¿cómo obtener subsistencia? ¿Cómo continuar la vida? Por otro lado, observamos el debilitamiento del tejido social. Armamos entonces, un discurso sobre la muerte y la destrucción que presenciábamos; trabajamos una propuesta que enlazó estos dos tipos de aniquilamiento, el social y el del entorno natural.

La anécdota es sencilla: una niña, de origen urbano, visita a su abuela en la Sierra de Zongolica. La pequeña pierde su celular durante el camino a casa de su abuela, y ante la negativa de ésta de acompañarla a buscarlo, decide ir por su cuenta, escapando en la noche de la casa familiar. Se interna en el bosque, y para su sorpresa, conoce a una serie de seres tan vivos como ella, que hablan y se mueven: árboles, viento, agua, un venado. Descubre también, algunos de los problemas que el lugar enfrenta, y se entera de que los humanos, como ella, son los culpables. Aprende sobre las *xiwemeh*, mujeres que se convierten en bolas de fuego y resguardan el bosque, e implora junto con otros seres del bosque protección. La obra es un llamado para frenar la destrucción, tanto del entorno natural, como del social.

El siguiente cuadro estipula los fundamentos creativos a partir de los cuales se generó la obra.



Cuadro 1.
Principios rectores para la creación de *Akuayoltemohkeh*
Fuente: Elaboración propia.

Al igual que en *Encuentro entre la muerte y el maíz criollo*, los ejes interlingüísticos y el de la defensa del patrimonio biocultural estuvieron presentes. Asimismo, como en los otros montajes, se trató de **teatro aplicado**, otro de nuestros principios rectores. Usamos el teatro, en este caso, como forma de denuncia, como herramienta que permite, desde lo artístico, la defensa, es decir, nos adentramos en el terreno del *artivismo*. También estuvo presente la incorporación de un texto cultural local clave, a través de la traducción intersemiótica: lo que se cuenta sobre las *xiwimeh* s.

Los juegos escénicos y la impartición de talleres

Para el siguiente rubro me centraré en los principios que fundamentan lo que hemos denominado *juegos escénicos*, así como en aquellos que sustentan la impartición de talleres de creación escénica y teatro comunitario. Cabe destacar, que no me refiero a los talleres que yo he impartido en las sedes de la UVI, sino a aquellos que el grupo crea e imparte en distintas localidades. En este caso, he decidido no separar entre estos dos núcleos de actividades, dada la estrecha relación entre los juegos y los talleres en términos de directrices. Podría decirse que los juegos son versiones breves de los talleres, aunque los productos son distintos; en un taller es posible generar un montaje, mientras que de un bloque de juegos escénicos se obtendrán improvisaciones o propuestas escénicas incipientes. Lo central es que ambos comparten fundamentos.

El origen de los juegos escénicos

Además de solicitudes para presentar montajes, en múltiples ocasiones, al grupo se le hacían solicitudes para llevar a cabo talleres de teatro de breve duración (una hora o dos) para distintos propósitos, pero siempre en el ámbito de la animación sociocultural. Como bien sabemos, en el terreno de lo escénico -a menos que se trate de principios básicos o de contenidos muy específicos y ya trabajando con gente que tiene idea del quehacer teatral- un taller requiere más tiempo para la apropiación de contenidos y el desarrollo de habilidades. Ante tales peticiones, y dado que paulatinamente consolidábamos el trabajo como grupo, iniciamos también la exploración de otro tipo de intervenciones a las que posteriormente denominamos “juegos escénicos”.

La primera vez que impartimos un taller de teatro, fue uno infantil, y formó parte de las actividades de llevamos a cabo en el Tercer Intercambio de Saberes y Semillas realizado en la cabecera municipal de Tlaquilpa, Veracruz, en abril de 2014. Verónica Andrade y yo preparamos dos bloques de trabajo, ya que sabíamos que tendríamos dos tipos de participantes, infantes y jóvenes. Verónica se encargó de la impartición del taller infantil, mientras que yo llevé a cabo juegos escénicos con jóvenes. A la distancia, es posible ver que el taller infantil de esa ocasión, y de acuerdo con lo que ahora concebimos como taller, corresponde más a un bloque de juegos escénicos.

En un principio, los juegos eran acciones escénicas, con fuertes componentes de improvisación, llevadas a cabo sólo por integrantes de Ipilwan tleolli, que buscaban incidir en determinado grupo de personas, concebido como un cuerpo social. Poco a poco, se fue transitando a buscar la participación del grupo de personas ante el que se trabajaba, y se generaron actividades participativas, breves y secuenciadas, que iniciaban con ejercicios para romper el hielo, de integración entre participantes, pasaban por el calentamiento, la expresión corporal y algunos principios de improvisación con el fin de concretar incipientes propuestas escénicas con los participantes. Podríamos decir que, un bloque de juegos escénicos es un breve taller de sensibilización sobre creación escénica en el que se trabajan principios nodales de ésta.

Al inicio de este tipo de actividades, teníamos claro, aunque no lo habíamos explicitado, uno de los principios que también rigen nuestro trabajo: **la centralidad de lo corporal**. Somos cuerpo, y el *locus* de nuestro pensamiento, de la exploración de inquietudes y la generación de propuestas para expresarlas, por lo tanto, está en el cuerpo. Por ello, trabajar el eje de lo escénico, vaya o no destinado el asunto a la creación de montajes, implica el quehacer corporal, significa propuestas generadas a partir de la exploración de las posibilidades del cuerpo, así como de la interrelación entre participantes, es decir, de **corporalidades puestas en marcha e intencionadas**.

Desde el inicio del grupo, hemos participado en 15 bloques de juegos, principalmente, en la Sierra de Zongolica. Es importante destacar que también se han realizado en Ayotitlán, Jalisco; en el Ejido Los Pescados,

Cofre de Perote; en Xoxocotla, Morelos y en la Ciudad de México. Se han llevado a cabo con diversos fines, pero todos articulados con la animación sociocultural. Ezequiel Ander-Egg la define como “una tecnología social que, basada en una pedagogía participativa, tiene por finalidad actuar en diferentes ámbitos de la calidad de vida, promoviendo, alentando y canalizando la participación de la gente en su propio desarrollo socio-cultural” (Ander-Egg, 1988, p. 42).

Los juegos escénicos se han convertido en uno de los núcleos centrales de nuestro quehacer (no tenemos que estar todos los que conformamos el grupo para poder llevarlos a cabo, como sí es necesario que ocurra para presentar nuestro último montaje, por ejemplo), y nos han posibilitado iniciar, desarrollar o cerrar eventos y procesos de distinta temporalidad con finalidades diversas, pero siempre desde una perspectiva participativa, estableciendo la centralidad de la corporalidad. Así, la referencia a este bloque de acciones nos permite explicitar otro de los principios rectores de nuestro trabajo: **el carácter participativo**, tanto en la generación de nuestros montajes, los cuales son de creación colectiva, como en la relación que deseamos establecer con quienes reciben nuestro trabajo.

Los talleres de creación escénica y teatro comunitario

Si bien los dispositivos anteriormente referidos resultan convenientes y útiles, hemos expandido nuestro quehacer a la impartición de talleres de teatro (de creación escénica y teatro comunitario). A mediados del año 2015, Fondo Golfo de México estableció contacto para ver la posibilidad de que Ipilwan tleolli trabajara, en el Parque Nacional Cofre de Perote, talleres que pudieran fortalecer la identidad cultural relacionada con el manejo adecuado, sin depredación, de la biodiversidad del lugar. Derivado de esta comunicación, en enero de 2016, comenzamos la impartición de talleres de creación escénica y teatro comunitario en las localidades de Los Pescados y El Conejo, ambas ubicadas en el Parque Nacional Cofre de Perote. El objetivo general consistió en identificar y conocer parte del patrimonio biocultural del Parque, con el fin de propiciar (construir y fortalecer) identidades de respeto y salvaguardia de dicho patrimonio.

Los resultados fueron positivos, tanto en términos del trabajo realizado con la infancia, como al desarrollo de habilidades de mediación sociocultural y atención de infantes por parte de la juventud de la UVI participante; es decir, el hecho de poner en práctica los saberes adquiridos para el *buen vivir* de las comunidades, considerando que el estudiantado de la UVI se forma en la LGID. Con lo anterior, me permito detallar otro de nuestros principios rectores: **usamos el teatro para llevar a cabo procesos de gestión intercultural para el desarrollo**.

Por otra parte, a raíz de nuestra participación en la primera parte de la Muestra Estatal de Teatro Indígena, la cual se llevó a cabo en marzo de 2016, en Orizaba, Veracruz, el Instituto Veracruzano de la Cultura nos contactó para ver si era posible que participáramos en la constitución de un Colectivo Comunitario de Teatro en Tequila, dirigido a infantes y jóvenes de entre 6 y 20 años de edad. Aceptamos, mandamos propuestas,

el proyecto nos fue asignado y lo iniciamos en julio de ese año. El principal objetivo del trabajo escénico ha consistido en compartir una metodología en el campo del entrenamiento actoral, la improvisación escénica y la elaboración de espectáculos con el fin de que, quienes participen, elaboren propuestas escénicas que les permitan la expresión de diferentes realidades y subjetividades.

Es importante señalar que por distintas circunstancias estamos trabajando sólo con infantes. Cabe recalcar que no buscamos montar obras con quienes participan, queremos que la colaboración no sea sólo a nivel de interpretación, pretendemos que se tornen, de manera incipiente, en creadores escénicos -término acuñado por Rodolfo Valencia-, que su participación esté también en la toma de decisiones respecto a los contenidos del montaje y a la articulación del discurso escénico; queremos estar inmersos en una cultura que realmente considere la participación infantil. El Colectivo de Teatro, establece bases para explicar otro principio de nuestro trabajo: **el eje de lo intergeneracional**, nos regimos mediante el principio del respeto y consideración de diferentes generaciones; en este caso, la infancia debe ser atendida y escuchada y buscamos colaborar en el establecimiento de pautas para ello.

Algunas conclusiones

Trabajar un montaje de manera bilingüe cumple varios propósitos: por una parte, en una esfera inmediata, permite que quienes se involucran en el proceso de creación y ejecución escénicas, con plena conciencia, se apropien de diversos elementos de la lengua y cultura locales, que los revisen y seleccionen con el fin de conformar el discurso escénico; ¿cómo hago presente la lengua originaria, sea yo hablante o no de la misma? El montaje se presenta con quienes hablan y no la lengua, ¿cómo entonces hacer un tejido lingüístico y cultural pertinente para distintos públicos? Para quienes no hablan la lengua originaria (la gran mayoría de quienes están en Ipilwan tleolli) implica una apropiación de elementos mínimos para la ejecución de un montaje en versión bilingüe. Conlleva conocimiento lingüístico en distintos niveles (fonético, sintáctico, semántico y pragmático); y por supuesto, cultural, implicando en muchos casos, la lectura de textos que involucran elementos de la cosmovisión local.

Nuestro quehacer ha estado destinado a ampliar los ámbitos de uso del náhuatl de la región, promover la participación comunitaria en distintos eventos y procesos, visibilizar y dinamizar diversas prácticas culturales locales, así como a evidenciar el deterioro de ecosistemas locales y los peligros de perder ciertos recursos como el maíz criollo, el bosque, el agua, por mencionar algunos; además de explicar la necesidad de salvaguardar dicho patrimonio. Es justamente mediante el quehacer escénico diversificado (la realización de obras, improvisaciones, acciones de teatro invisible, juegos escénicos en el tenor de la animación sociocultural, y la impartición de cursos) que es posible problematizar

(identificar tensiones) respecto a cómo entendemos y llevamos a cabo lo performático.

Desde el inicio, hemos hecho teatro de muy diversas maneras, con fines variados, y en distintos espacios. Como lo comenté en el II Seminario de Investigación “Universidades interculturales en México: balance de una década”, llevado a cabo los días 12 y 13 de agosto de 2016, en el Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM, el grupo de teatro Ipilwanteolli ha abrazado la diversidad de muy diversas formas:

- En términos del conocimiento, revisión y dinamización de prácticas y textos culturales para la creación.
- Respecto a los espacios para las presentaciones: teatros, auditorios, salones de usos múltiples, patios de escuela, plazas, calles... ¡hasta en balnearios hemos trabajado!
- En torno a artefactos escénicos: montajes (*Encuentro entre la muerte y el maíz criollo*, *Akuayoltemohkeh*, *Divertimento escénico para títeres y actores*), juegos escénicos, talleres de teatro e intervenciones (caravanas callejeras y *performances*).

Acerca de nuestros propósitos:

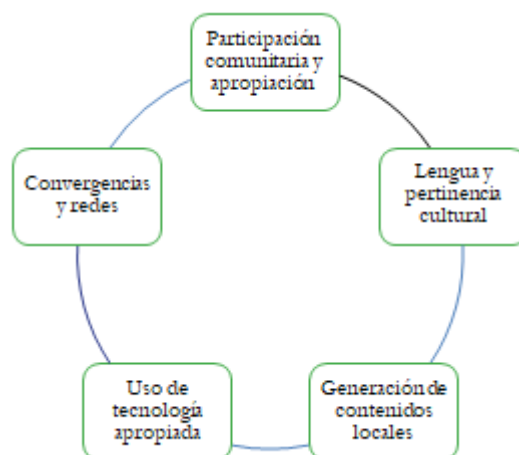
- Animación sociocultural diversa.
- Procesos de gestión intercultural:
 - Estrategia y técnica de inserción comunitaria.
 - Instrumento lúdico para llevar a cabo diagnósticos, así como para la discusión de problemáticas y necesidades comunitarias desde una aproximación no logocéntrica.
 - Desarrollo e implementación de habilidades de mediación lingüística y cultural, las cuales han incluido la traducción intersemiótica.
 - Herramienta para la defensa del patrimonio biocultural, para llevar a cabo el *artivismo*.

Es decir, hemos abrazado lo *inter*: lo intersemiótico, interactoral, intergeneracional, interlingüístico (montajes bilingües)... lo intercultural.

Al respecto, quiero referir las cinco condiciones que Gumucio-Dragon (2011, p. 38) estipula como indispensables en procesos de comunicación para propiciar un verdadero cambio social:

1. La importancia de que la gente o comunidad involucrada participe y se apropie de procesos y contenidos comunicacionales;
2. La relevancia de que los procesos y contenidos consideren y presenten pertinencia lingüística y cultural;
3. La inclusión y generación de contenidos locales, dado que en relaciones horizontales se reconocen los conocimientos y saberes de las comunidades atendidas;

4. El uso de tecnologías apropiadas; “la comunicación para el cambio social promueve los procesos, no los instrumentos” y por último,
5. La necesidad de establecer convergencias y redes con otros actores, asociaciones, u organizaciones que lleven a cabo procesos similares, de forma tal que sea posible conformar entramados robustos y posibilitar sostenibilidad.



Cuadro 2.

Condiciones de los procesos de comunicación para incidir en el cambio social

Fuente: Elaboración propia a partir de lo estipulado por Gumucio-Dragon.

En el trabajo que hemos llevado a cabo en los tres años referidos de Ipilwanteolli, lo intercultural ha estado, en particular, relacionado con las cinco consideraciones estipuladas por Gumucio-Dragon. El carácter participativo de nuestros dispositivos escénicos se inserta en la primera condición establecida, participación y apropiación. Dado que hemos buscado incentivar la revitalización lingüística de idiomas originarios, ha sido fundamental la consideración sobre la pertinencia lingüística y cultural. Así mismo, debido a que nuestros montajes bilingües buscan la ampliación de ámbitos de uso de las lenguas referidas, nuestros contenidos retoman problemáticas y necesidades comunitarias y se articulan con textos culturales locales. Además, consideramos que el uso del teatro es una tecnología apropiada para el tipo de procesos e intervenciones que buscamos generar y, en particular, recurrimos a montajes e intervenciones minimalistas, en los que ni siquiera sea necesario el uso de energía eléctrica para iluminación o sonido, por ejemplo. De igual forma, y ésta resulta la consideración en la que más tenemos que trabajar, hemos establecido redes y nos hemos articulado con otras iniciativas y grupos con propósitos y/o propuestas similares.

A estas alturas, estamos en posibilidad de compartir una metodología de trabajo propia, tanto para la generación de montajes, como para la implementación de juegos escénicos y talleres. Para ello, es necesario crear procesos reflexivos y elaborar instrumentos que nos permitan retomar lo hecho, tomar en cuenta las opiniones que nos han dado y que hemos registrado, a lo largo de estos años de labor, con el fin de tener en claro

cuál ha sido nuestra incidencia y qué tan efectivas han resultado ser las estrategias escénicas que hemos puesto en marcha. ¡Bienvenidos los procesos de reflexión en torno al quehacer hasta ahora desempeñado!

Referencias

- Ander-Egg, E. (1988). *¿Qué es la Animación Socio Cultural?* Santa Cruz de Tenerife: Centro de Cultura Popular.
- Boal, A. (2005). *Juegos para actores y no actores*. Barcelona: Alba Editorial.
- Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas Lenguas indígenas [CDI]. (2005). *Lenguas indígenas en riesgo. Seris*. México: CDI.
- Cruz, M. L. (2010, Octubre). Nahuales, magia entre las montañas. *Universo*, 460 (10). Recuperado de <http://www.uv.mx/universo/460/reportaje/reportaje.html>
- Embriz, A. y Zamora, O. (Coords.) (2012). *México. Lenguas indígenas nacionales en riesgo de desaparición: Variantes lingüísticas por grado de riesgo*. México: INALI.
- Eguiarte, C. P. (2014, Marzo 2). *Voces y cuerpos a la obra. El Jarocho Cuántico, al son de la ciencia, Suplemento Científico, La Jornada Veracruz*, 3 (36), 6.
- Eguiarte, C. P. (2016). Foto-ensayo: Encuentro entre la muerte y el maíz criollo, *Investigación teatral*, 6 (9). Recuperado de <http://revistas.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2297/4087>
- Fishman, J. (1991). *Reversing Language Shift: The Theoretical and Empirical Foundations of Assistance to Threatened Languages*. Reino Unido: Multilingual Matters.
- Gumucio-Dragon, A. (2011, Enero-junio). Comunicación para el cambio social: clave del desarrollo participativo, *Signo y Pensamiento*, 30 (58), 26-39.
- Islas, D. (2008, Junio). Presencia de la UVI. *Universo*, 313 (8). Recuperado de <https://www.uv.mx/universo/313/uv%20fest/uv%20fest03.htm>
- Jiménez, C. (2010, Noviembre). Éxito del segundo foro de diversidad cultural. *Universo*. 422 (10). Recuperado de http://www.uv.mx/universo/422/campus/campus_05.html
- Navarro, F. (1992, Mayo). La promoción teatral comunitaria en México (Ponencia). Proyectos Autogestionados de Desarrollo Cultural en Medios Urbanos. Congreso organizado por el Seminario de Estudios de la Cultura del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- Sandoval, D. (2008, Julio). Fomentan reflexión mediante el teatro. *Universo*, 318 (8). Recuperado de <https://www.uv.mx/universo/318/infgral/infgral31.htm>
- Valencia, R. (1992, Enero-junio). Metodología del teatro campesino. *Acotación, tercera época*, 2 (3), 1-4.

Notas

- 1 A partir del reconocimiento y validez de distintas formas de concebir, entender y generar conocimiento, es decir, con base en un pluralismo epistémico, no hago distinción entre “arte popular” y “bellas artes”, entre arte con fines meramente contemplativos y expresiones estéticas basadas en objetos funcionales. De tal forma, lo que comúnmente se considera “artesanía”, desde

- mi perspectiva, es arte; expresiones y saberes relacionados con la alfarería, por ejemplo, están incluidos en la categoría de artes plásticas.
- 2 Las nociones de bioenergética aplicadas al teatro, han sido retomadas de la metodología de trabajo del maestro de la escena mexicana Rodolfo Valencia, de quien fui discípula.
 - 3 Hemos generado y compartido escénicamente otra obra, *Mawiltlistli pampa kalli iwan tlalli: mopalewia nemilistli/Juegos por la casa y la tierra: en defensa de la vida*, montaje con títeres de lana -los animales elaborados con lana son una expresión artística que empieza a caracterizar la región-; sin embargo, no referiré particularidades de la misma, dado que su creación y presentación no corresponde a los tres años que he venido considerando en el presente texto como parte de los resultados del proyecto de investigación.

Notas de autor

- * Maestra en lingüística aplicada-unam. Docente-investigadora en la Universidad Veracruzana Intercultural, Sede Regional Grandes Montañas. Responsable de la orientación en comunicación. Líneas de investigación: arte, ritualidad y performance, lenguas, educación y comunicación.