

## De la antropología para la comunicología: el teatro tiene la palabra.

Carmen Castillo Rocha  
Universidad Autónoma de Yucatán

### *Resumen:*

Lo que ha de presentarse es fruto de una búsqueda que pretendía comprender por qué el Teatro Regional Yucateco ha sido un poderoso creador y promotor de estereotipos en la península de Yucatán. Tal búsqueda se estructuró a partir de un trabajo de corte etnográfico que, para describir la relación sociedad-teatro, siguió el flujo de la comunicación en ese vínculo. El trabajo empírico permitió observar el carácter íntimo de la comunicación que vincula a los teatristas regionales con su público. El análisis teórico a partir de la “antropología de la experiencia” (léase vivencia) permitió re-construir un modelo que describe un vínculo entre lo social-manifiesto y lo personal-subjetivo, siendo de suma importancia el papel que juega en dicho proceso el ejercicio subjetivo del creador. El trabajo destaca también la relevancia de la vivencia como portadora de aquellos elementos implícitos y poco tangibles característicos de la intersubjetividad que subyacen al mensaje y que dan cierre a la última fase del ciclo comunicativo: la comprensión.

*El teatro nació como una necesidad de individuo a individuo de comunicarse, de decirse cosas con gestos, de conjurar algunas cosas en la vida, no se, los miedos, las tormentas, esas cosas que uno necesita decir, hacer, expresar, no solamente con la voz, sino con todo lo que es uno como ser humano.  
Enrique Cascante<sup>1</sup>*

La pregunta comenzó cuando al presentar un proyecto de investigación, cada vez que hacía referencia a los nativos del lugar donde recopilaría mis datos escuchaba discretas risas entre los oriundos de Yucatán ¿por qué se ríen? Me preguntaba. Luego me fui enterando –por cierto, en la ciudad de México- de que el lugar donde estaba trabajando tenía el mote de “el puerto” ó “la playa”, a pesar de que por allá no hay lagos, ni ríos, y está a varios kilómetros mar. “Es el puerto” –me dijeron- “porque ahí se pescan cangrejos”. Cangrejos es la categoría que se usa en Yucatán para calificar ‘amigablemente’ a la gente gay. Lo curioso es que mis observaciones no parecían confirmar tal estigma, así que preguntando el cronista del pueblo me contó que en la segunda mitad del siglo XX, un teatrista de nombre

Héctor Herrera apodado “Cholo”, presentaba sus espectáculos de manera itinerante por la península de Yucatán. E en una visita al pueblo conoció a una pareja de homosexuales dedicados al arte culinario y le parecieron personas tan simpáticas, que los tomó como modelo para las obras que presentaba de pueblo en pueblo, y así, sin omitir la toponimia, se encargó de hacer fama a Tixkokob como lugar gay y la fama se extendió no sólo por la Península sino más allá. Desde entonces, por esos lugares, cada vez que alguien, dice de otro alguien que “es de Tixkokob”, tal señalamiento puede ser un juego de doble sentido.

La lección ahí aprendida es que, en este caso, el impacto para la formación del estereotipo no tuvo que ver con la difusión masiva en un tiempo: ni con la televisión, ni con la radio, ni con los periódicos. En este caso el primer efecto se produjo en un contexto reducido –como lo permite un espectáculo de teatro. La huella más grande fue la que se produjo de boca en boca, por efecto interpersonal, fue así como se generó la marca del estigma impuesto a aquel pueblo que ha durado por varias décadas. Cuestión aparte, los teatristas saben y comentan con frecuencia que la mejor publicidad que reciben sus obras es aquella que se da de boca en boca.

La pregunta a seguir en aquel proyecto buscaba ahora identificar cómo es qué un espectáculo tan íntimo como lo es el Teatro Regional Yucateco, puede ser un medio de comunicación tan poderoso como para generar estereotipos que rebasan las fronteras de aquel lugar y la nueva temática del problema pretendía caracterizar la relación teatro-sociedad. Mas que explicar al teatro como un reflejo de la sociedad que lo produce (la parte por el todo), el trabajo pretendió identificar como el teatro, éste teatro, está moviendo a la sociedad de la que forma parte.

Omito aquí los detalles de la búsqueda por diferentes disciplinas de un modelo teórico útil para comprender dicha relación, pero sí quiero señalar la relevancia del teatro como un objeto de investigación paradigmático para la comunicología. Ejemplifico: en la búsqueda de explicaciones para el fenómeno la semiótica parecía una opción viable que respondiera a la pregunta de cómo funcionan el lenguaje escénico, pero... imaginen este horizonte: en el mismo espectáculo una silla puede ser un lugar para sentarse, una escalera, un paraguas ó el ser amado... En el mismo espectáculo un actor puede asumir varios papeles sin cambiar de atuendo ó de escena... En el mismo espectáculo el personaje puede estar siendo representado por varios actores...

La aplicación de la semiótica y sus semejantes a los fenómenos escénicos es algo que periódicamente investigadores de teatro ensayan y abandonan debido a sus pocos frutos<sup>2</sup>. De los *hapening* callejeros a la dramaturgia griega, no parece haber “estructura” útil que de unicidad a este fenómeno y que brinde explicaciones satisfactorias a las formas de comunicación que ahí se generan. La comunicación escénica se muestra etérea ante este tipo de herramientas.

No obstante su escurridiza condición, el teatro sirvió como metáfora a Erving Goffman para explicar nuestra “cotidianas actuaciones”. Posteriormente la metáfora también fue útil al antropólogo Victor Turner para responder a la pregunta sobre cómo funcionan los símbolos rituales. Turner, quien a su vez en algún momento de su vida fue teatrista, extiende a metáfora al devenir social y lo usa como modelo para explicar los “dramas sociales”. Turner explica así los fenómenos sociales de gran envergadura, como la lucha por la independencia de México, pero el modelo es aplicable también a pequeña escala, como puede ser el drama que se gesta cuando

un hijo que decide separarse de su familia. Tomemos un ejemplo del acontecer yucateco.

Todo drama comienza con un *rompimiento*, se descubre algo que antes no había sido objeto de atención, digamos, una mañana una doñita se levanta para descubrir que sus pavos y gallinas están muertas en su corral; algunas descuartizadas, otras tienen un agujero por donde salen sus vísceras, otras degolladas. La doñita dice que como a las tres de la mañana escuchó ladrar a sus perros y al asomarse por la ventana vio algo que parecía una mujer peluda con ojos muy brillantes que se escondía en los matorrales.

Cuando se descubre el evento hay un efecto expansivo, ocurre una *crisis*: otros habitantes del lugar dicen que también la vieron al extraño ser. El miedo se contagia entre los habitantes y por las noches salen junto con la policía municipal a buscar con sus linternas entre la selva chaparra de Hunucmá, a aquel “ente” que está matando a sus animales. El diario local le da voz al miedo y publica diferentes versiones de lo ocurrido. Esto llama la atención de los habitantes del resto del estado, en algunos sitios se reporta que también han sucedido cosas sobrenaturales, la noticia llega a la prensa nacional.

A la crisis le sigue un proceso de *reajuste*: Las instancias de gobierno entran en acción y comienzan a dar avisos invitando a la gente a la calma, los sacerdotes comienzan a dar sermones llamando a las conciencias, la policía estatal lidia con el miedo social poniendo en acción a sus mejores elementos, los jefes de gobierno tienen alguna opinión “razonable” del fenómeno.

Y para cerrar el drama, dice Turner, se da ya sea un *cisma* (un rompimiento) ó una *reintegración*. En este caso, una mujer –no un ente sobrenatural- es señalada como la autora de los daños cometidos en contra de los pavos y las gallinas, es

llevada a prisión. Se le separa del grupo social (cisma) y los habitantes de Hunucmá y municipios aledaños vuelven a recobrar la calma.

He aquí el “drama social” de “la mujer loba de Hunucmá”.

Un drama social, comenta Turner, genera reflexividad en torno a lo sucedido, y ¿qué es lo que la sociedad yucateca discutía en torno de ello? Este curioso drama consiguió generar coacción en los habitantes del municipio y mover los actos de solidaridad de los habitantes del pueblo a favor de quienes se vieron perjudicados. La localidad de Hunucmá se hizo presente en la conciencia de los habitantes de la Península. La alteridad (la presencia de otro diferente a un nosotros) generó movimiento en la conciencia respecto del valor de las cosas reales, las posibles y las imaginarias, y Ricardo Adrián Lizama, uno de los teatristas yucatecos cuyo nombre artístico es Melo Collí, escribió y montó una obra titulada “Melo Bond conta la mujer loba” en donde transforma el pensamiento mágico alrededor de este ser extraño en una comedia que narra como una chica con el propósito de generar miedo en el pueblo y aprovechar la confusión para quitarle el novio a su amiga, se disfraza de mujer loba consiguiendo así su propósito de distraer a la población del rapto del novio hasta que el hábil investigador “Melo Bond” descubre el enredo. Así el artista ofrecía a su público, a modo de comedia, su visión personal con relación a la realidad contemporánea que ocupaba entonces la cabeza de los peninsulares y propone al drama de la mujer loba como un engaño que sirve a propósitos ajenos a la historia fantástica y cuyo fin fue distraer la atención para ocultar un engaño. Habrá que añadir que el drama coincidió en tiempo con las elecciones acaecidas en Yucatán en el 2004 y efectivamente distrajo la atención de muchos de los peninsulares.

Dejemos a Melo Bon y regresemos a las preguntas ¿Cómo circulan, entonces estos imaginarios que conectan los dramas sociales con los performances? Turner retoma una propuesta del teatrista Richard Schechner para presentar un modelo helicoidal que relaciona ambas instancias de la siguiente manera: los dramas sociales generan un proceso social implícito que produce los dramas escénicos que a través de una estructura retórica implícita pueden llegar a modificar los propios dramas sociales. El modelo de Schechner y Turner se quedó en esa propuesta, luego la búsqueda de ambos autores tomó caminos diferentes. El siguiente paso en la elaboración del modelo era develar los “implícitos” que los autores dejaron señalados, así que regresemos a Melo Bond.

Melo, o Ricardo Adrián, como Héctor Herrera “Cholo” y otros tantos teatristas yucatecos y no yucatecos, son seres que viven al margen de las instituciones. No sirven a ningún patrón, no tienen sueldos fijos, viven de la taquilla sorteando la difícil condición de competir con los medios de comunicación masiva, con el cine, y por si fuera poco con los espectáculos que presentan los emporios televisivos mexicanos y que ofrecen a los espectadores locales la posibilidad de ver en escena a quienes – bien o mal- actúan en televisión. Ganar público y vivir de la taquilla en estas condiciones resulta un trabajo riesgoso, pero libre, y gracias a la condición de marginalidad que su oficio les ofrece, se convierten sin mucho pesar en críticos de la sociedad con la que dialogan.

Estos teatristas yucatecos también están en condición de marginalidad respecto de los académicos del arte, pues lo suyo es visto como un concepto “contaminante”<sup>3</sup> y molesto que escapa a lo que “debería ser” el arte escénico. El Teatro Regional Yucateco es heredero del teatro de carpa que fuera tan popular en la ciudad de México en la primera mitad del siglo XX, donde igual circulaban

aplausos que insultos, rechiflas y cojinazos. A diferencia de aquellos modelos clásicos que consideran al público una “cuarta pared”, estos teatristas regionales manejan un modelo comunicativo muy diferente: le hablan al público directamente, lo interpelan y su público les responde. Juegan con el público, y en tal condición de juego expresan abiertamente sus preferencias políticas y sus críticas sociales a cara limpia, frente a frente.

Estos creadores se exhiben de manera diáfana, exponen no sólo sus creaciones sino sus personas, y su condición de marginalidad remite incluso a sus vidas personales, no tienen una vida “normal”. No son gente común, y en su condición al límite de la estructura, fuera de lo que “debe ser” tienen una perspectiva disidente a partir de lo cual son capaces de construir una realidad escénica que reflexiona sobre la realidad social. Es a ellos a quienes impactan directamente los dramas sociales que se encargan de transformar en dramas escénicos. Siguiendo el modelo de la hélice de Schechner, la construcción de los dramas escénicos es algo diferente de un “proceso social” en un sentido amplio como lo proponen Turner y Schechner: tiene sellos individuales y ocurre no allá afuera en lo social, sino ahí adentro, en la subjetividad, en la cabeza y en el corazón de los creadores. Digamos, que no fue un “proceso social implícito” lo que produjo el performance de “Melo Bond contra la mujer loba”. El performance fue el producto de un sujeto concreto con nombre y apellido: Ricardo Adrián Lizama, quien nos mostró no lo que la sociedad cree, sino su perspectiva personal de lo sucedido. El proceso responde entonces a la subjetividad de un creador quien escribió, produjo y actuó en la obra de teatro, y no a un “proceso social” en un sentido amplio. La creatividad, así sea en un trabajo de grupo, tiene siempre la firma de sus autores y se nutre de la vivencia de los

creadores, que igualmente tiene cualidades subjetivas más que sociales. Y he aquí el siguiente término que me interesa destacar: vivencia.

Los teatristas regionales –así lo comentan ellos- construyen sus obras a partir de lo que han vivido. En palabras del teatrista Héctor Herrera “Cholo”: “Nosotros tomamos las escenas de la vida real, tomamos nuestros escenarios de *vivencias*, las ponemos en una forma teatral y se las devolvemos.”

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

En este idioma y para este fenómeno, la palabra vivencia describe mejor lo que a continuación me extenderé a explicar, pero el concepto ha sido trabajado como “experiencia” (dado que en inglés no hay un término que denote tal concepto) a partir de la traducción literal de lo que Víctor Turner llamó “*Anthropology of experience*” (1986b). Turner sigue la explicación de Dilthey para definir *experience* a partir del término alemán *Erlebnis* que significa “lo que se ha vivido”. La palabra “vivencia” en español fue propuesta por el filósofo José Ortega y Gasset justamente para traducir el *Erlebnis* alemán<sup>4</sup>, por lo que la traducción que atiende mejor al significado de lo que Turner propone debía ser “Antropología de la vivencia” y no “Antropología de la experiencia”<sup>5</sup>.

En su introducción al libro *From Ritual to Theatre* (1982) el autor reflexiona sobre la manera en que su vida personal, influyó en la formación de sus propuestas teóricas. Comenta que la experiencia escénica lo hizo darse cuenta del poder de los símbolos en la comunicación humana. Y tratándose de símbolos y de significación, sólo se le puede atribuir significado a un evento cuando hay una experiencia previa relacionada con ello. Si esto se aplica al teatro, entonces, el significado posible de la obra en cuestión es extraído de la experiencia del artista para tocar el propio pasado del público con el que dialoga y generar así no un ejercicio racional frío, sino una comprensión profunda e imaginativa de los sucesos (*Verstehen* en alemán).

Turner incorpora el concepto de vivencia tardíamente a su trabajo teórico como producto de la reflexión personal sobre su propio quehacer. Comenta que aprendió de su trabajo de campo que “el significado” concerniente no es la mera retrospectiva cognitiva, sino algo existencial que emerge del enredo de personas comprometidas en su totalidad en las cuestiones que les conciernen a ambos y que relaciona sus “posturas de vida”. Esta “confrontación” de “posturas de vida” que va más allá del entendimiento puede caracterizarse como una “vivencia”.

En otra ruta, Hans-George Gadamer (1996) hace un somero rastreo de la palabra *Erlebnis* detectando su origen a finales del siglo XIX en contextos biográficos y auto biográficos; y es luego Dilthey quien hace el trabajo conceptual para esta palabra. Gadamer comenta que *Erlebnis* se convirtió a principios del siglo XX en una palabra “de resonancia casi religiosa” por oposición al mecanicismo de la moderna sociedad industrial. Desde luego es una palabra que emerge del ámbito subjetivo, “lo vivido es siempre vivido por uno mismo” (1996: 103) por ello no resulta extraño identificar la esencia subjetiva del mismo término.

Dilthey comenta que la vivencia tiene un núcleo perceptual, implica luego la evocación de imágenes y la actualización de sentimientos que proveen un significado generado por las *interacciones racionales y emotivas*, completándose el proceso con la comunicación inteligible de lo vivido: para completar su ciclo –dice Dilthey- la vivencia tiene que ser compartida, como sucede en un espectáculo artístico.

Construido a partir de la vivencia, el teatro se nutre de y nutre a la sociedad que le da marco, con la indeleble esencia subjetiva que caracteriza a las producciones artísticas y al ejercicio personal de sus creadores. No obstante, hay un marco social que le da sentido; y desde ese marco social de sentido se hace posible que la vivencia se comuniquen, no con masas informes, sino con personas concretas, con la subjetividad de seres individuales, pretendiendo producir en ellas, a su vez, una vivencia. El efecto mágico del teatro se consigue a partir no de la comprensión cognitiva, sino de la transmisión de una vivencia.

Es curioso observar como la asistencia al Teatro Regional Yucateco, y posiblemente a otros tipos de teatro, aumenta en tiempos de intranquilidad social. Esto se ha hecho visible particularmente en tiempo de elecciones. Pareciera que las audiencias buscan en este tipo de teatro no solo entretenimiento sino orientación. Pero el tipo de orientación que proporciona este teatro es muy diferente de lo que puede ser la intención del discurso de un líder de opinión. El teatro regional no le dice a su público lo que debe de pensar, o por quién debe votar, si a caso le recuerda lo que debe de sentir.

En distintas conversaciones, los teatristas José Luís Almeida y Tomás Ceballos, se preguntaban qué tanto el teatro de “Cholo” cuyas preferencias políticas han sido siempre bien conocidas, podría influir sobre la opinión del electorado en las

contienda política, y los teatristas concluían que la gente no cambia sus preferencias por haber ido a ver a “Cholo”. En las funciones de Ricardo Adrián, por ejemplo así como hay público que libremente aclama las manifestaciones del artista a favor de algún candidato, otra parte del público simultáneamente lo abuchea.

En tensión política el público busca a sus teatristas regionales y estos le recuerdan: “ríete”. No obstante el jaloneo político que ahí se genera, el público sale de la sala sonriente, relajado y satisfecho, pero esto tampoco quiere decir que el teatro sirva solamente para cambiar el ánimo. Este teatro como el de los grandes dramaturgos presenta dilemas éticos vividos por los actores y autores de las obras. Los dilemas que se presentan en el teatro fácilmente se conectan con la experiencia de su público, y a tales dilemas –como dilemas que son- no puede ofrecerse una solución única y definitiva, así que lo que hace el teatro es ofrecer la imagen del dilema para que el público lo conecte con su experiencia y genere una reflexión. El público lo toma y se lo lleva consigo como un referente, pero asociándolo a la diversión y no a la tragedia, pues después de todo, hay muchas maneras de ver la vida.

Los teatristas regionales no eligen cualquier escena de la vida real para llevar a su teatro, escogen aquellas circunstancias que representan para ellos y para su público una dificultad cognitivo-emotiva, un problema, que implica hacer una elección moral. En el caso de la obra de Héctor Herrera “Cholo” y Jazmín López titulada *¡Oh...diosos del Olimpo!* que toca el tema de la indolencia y la impunidad de los servidores públicos podríamos pensar: ¿qué hago para ser atendido(a) por las autoridades? ¿busco seducir al funcionario público? ¿doy dinero? ¿busco a al conocido de algún conocido para que me ayude? ¿me doy por vencido(a)? La respuesta a lo presenciado en el teatro, la solución a cada circunstancia, no tiene un

carácter universal (no todos tenemos dinero, no todos tenemos atractivo sexual, no todos tenemos influencias en la burocracia, no todos optamos por conformarnos). La solución no es uniforme, es la respuesta personal y moralmente comprometida de cada individuo.

Regresemos entonces al ciclo comunicativo propuesto desde la hélice de Schechner. El asunto comienza con un “drama social” que es vivido por el teatrista quien en un ejercicio subjetivo convierte lo social en una creación propia con sello personal. El teatrista transforma su subjetividad en un performance, un evento social que comparte con su público en un ejercicio de comunicación íntimo, pues habla de los problemas que a su contexto social conciernen, en un lenguaje mezcla maya y español, construido a partir de chistes locales, y es a partir del tal contexto social que la comunicación regresa al polo subjetivo. Lo socialmente compartido tiene que conectarse con la vivencia de cada quien respecto del dilema moral ahí presentado para producir un cierre de ciclo en la comprensión (*verstehen*) profunda e imaginativa del dilema.

A manera de conclusión:

El Teatro Regional Yucateco vive en estrecho contacto con su público, usa su mismo lenguaje vulgar y desenfadado, se comunica con él abiertamente y retando la disputa. El contenido de este tipo de teatro, independientemente de las temáticas generales de las obras, no está basado en abstracciones lejanas de lo que es o podría ser la vida: los personajes y los guiones están contruidos con trozos de vivencias de sus creadores. Por ello es fácil que el público encuentre sentido en lo que los teatristas proponen y lo traduzca a su vez a su propia experiencia incorporándolo a su vida cotidiana. La vivencia de los artistas, el que sean ellos

quienes han sido confrontados por los ineludibles dramas sociales que acontecen en Yucatán, les permite a su vez confrontarnos a nosotros los espectadores, con los dilemas éticos para los cuales no se puede ofrecer una respuesta general, sino que debe atender a lo que cada persona vive.

Este teatro es fruto de la creatividad de sus productores quienes comunican - transformadas en arte escénico- aquellas vivencias fruto de una comprensión profunda de la sociedad yucateca. Esta comprensión no se refiere al análisis positivo y razonado, sino a aquello que involucra tanto lo discursivo como lo indecible, que involucra el ejercicio de los dos hemisferios cerebrales y que no se puede transmitir sino mediante el arte mismo, entonces, es arte.

Cada uno de nosotros espectadores debe formar su propia, personal y subjetiva vivencia, y conseguir así una mejor comprensión de los dramas compartidos. Esta dinámica que va de lo social a lo subjetivo puede ser –siguiendo la propuesta de Richard Schechner- representada como una hélice en la que los dramas sociales –concepto de Victor Turner- son vivenciados por espíritus creativos como el Héctor Herrera o el de Ricardo Adrián Lizama, y transformados en bienes públicos perecederos –representaciones teatrales- para que nosotros -el público- lo añadamos a nuestras propias vivencias. El teatro es un escenario para la vivencia; la vivencia es el mejor camino hacia la comprensión (en el sentido hermenéutico). Si bien tal esquema es aplicable a los performances culturales en general, en el caso del Teatro Regional Yucateco la relación entre el arte escénico y el devenir social es particularmente estrecha y es fácil de observar.

Esta cercanía que es observable en la manera en que los teatristas construyen sus personajes y sus tramas, propicia que el impacto que tienen los teatristas en su público sea importante, y entonces es fácil que del teatro surjan

estereotipos y otras formas de ideología que orienten el pensamiento y las acciones de su público, tal como pudo haber sucedido con el caso de Tixkokob citado en la introducción de este trabajo. Dada esta circunstancia, los teatristas regionales se convierten fácilmente en líderes de opinión y con tal estatus su figura es usada por los medios de publicidad local y por los partidos políticos.

¿Cómo afecta entonces en Teatro Regional Yucateco a la sociedad de la cual forma parte? Ciertamente no es a través de un ejercicio directo de liderazgo como lo hace el informador de un noticiero o un líder político tradicional. Este tipo de teatro más bien ofrece un espacio para la vivencia, y en tal sentido posibilita no la adopción automática de una ideología transmitida por un líder de opinión, sino la reflexión individual a partir del contexto familiar que el Teatro Regional le ofrece que resulta tan cercano que el artista consigue con facilidad que el público conecte la representación con su propia vida y en ese sentido, reflexione con relación al dilema social que la obra de teatro le propone, es decir, la cercanía del fenómeno y la disposición afectiva que este teatro consigue, generan finalmente, comprensión.

#### Referencias Bibliográficas

- Campeanu, Pavel (1978) "Un papel secundario: el espectador" en Helbo et. al. *Semiología de la representación. Teatro, televisión, comic*. Barcelona: Gustavo Gili S.A., pp. 107-120.
- Castillo Rocha, Carmen (2002) *Tixkokob, entre su memoria y la historia*, Tesis de Maestría en Ciencias Antropológicas, Mérida: Universidad Autónoma de Yucatán.
- Castillo Rocha, Carmen (2007) *El teatro regional en tierras mayas*, Tesis de Doctorado en Estudios Mesoamericano, Hamburgo: Universidad de Hamburgo.
- Dilthey, Wilhelm (1989) *Selected Works, Vol. IV. Poetry and Experience*, Princeton: Princeton University Press.
- Douglas, Mary (1966) *Purity and Danger an Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, London: Routledge & Kegan Paul.
- Duvignaud, Jean (1981) *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Eco, Umberto (1975) "Elementos preteatrales de una semiótica del teatro" en Díez y García *Semiología del teatro*, Barcelona: Planeta, pp. 95-102.

- Gadamer, Hans-Georg (1996) *Verdad y Método I*, Salamanca: Sígueme.
- Goffman, Erving (1997 [1959]) *La representación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires: Amorrourtu editores.
- Helbo, André (1978) "Por un propium de la representación teatral" en Helbo et. al. *Semiología de la representación. Teatro, televisión, comic*. Barcelona: Gustavo Gili S.A., pp. 76-86.
- Schechner, Richard (1988) *Performance Theory*, New York and London: Routledge.
- Schechner, Richard (1990) "Magnitudes of Performance", en Richard Schechner y Willa Appel, *By Means of Performance. Intercultural Studies of Theatre and Ritual*, Cambridge: Cambridge University Press, pp.19-49.
- Schechner, Richard y Willa Appel (1990) *By Means of Performance. Intercultural Studies of Theatre and Ritual*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Schechner, Richard (1993), *The future of Ritual. Writings on Culture and Performance*, London: Routledge.
- Schechner, Richard (2002) *Performance Studies. An Introduction*, London & New York: Routledge.
- Toro, Fernando de (1999) *Intersecciones: Ensayos sobre teatro*, Madrid: Iberoamericana.
- Turner, Victor (1957) *Schism and Continuity in an African Society*. Manchester: Manchester University Press.
- Turner, Victor (1967) *The Forest of Symbols*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Turner, Victor (1969) *The Ritual Process: Structure and anti-structure*, Chicago: Aldine.
- Turner, Victor (1974a) "Hidalgo: History and Social Drama", en *Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, London: Cornell University Press.
- Turner, Victor (1974b) "Social Dramas and Ritual Metaphors", en *Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, London: Cornell University Press.
- Turner, Victor y Edith L.B. Turner (1978) *Image and pilgrimage in Christian culture*, New York: Columbia University Press, Apendix A.
- Turner, Victor (1979) *Process, Performance and Pilgrimage. A study in Comparative Symbolology*, New Delhi: Concept Publishing Company.
- Turner, Victor (1982) *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of play*, New York: PAJ Publications.
- Turner, Victor (1986a) *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications.
- Turner, Victor (1986b) "Dewey, Dilthey, and Drama: An essay in the Anthropology of Experience" en Victor W. Turner y Edward M. Bruner, *The Anthropology of Experience*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, pp.33-44.
- Turner, Victor (1990) "Are the Universals of Performance in Myth, Ritual and Drama?" en Richard Schechner and Willa Appel *By means for performance. Intercultural studies or theatre and ritual*. Cambridge: Cambridge University Press.

---

<sup>1</sup> Teatrística Yucateco (entrevista en Castillo, 2007)

<sup>2</sup> Como ejemplo ver Eco (1975), Helbó (1978) Campeanú (1978) De Toro (1999)

---

<sup>3</sup> En el sentido que lo maneja Mary Douglas (1966).

<sup>4</sup> Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (RAE), versión electrónica ([www.rae.es](http://www.rae.es))

<sup>5</sup> En el español de México la palabra experiencia refiere comúnmente a saber acumulado, y en el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española atiene como primer significado al hecho de haber sentido, conocido o presenciado alguien o algo.