



Aviso Legal

Artículo de divulgación

Título de la obra: El sincretismo indígena-hispánico de las manifestaciones parateatrales en el territorio mexicano

Autor: Partida, Armando

Forma sugerida de citar: Partida, A. (1988). El sincretismo indígena-hispánico de las manifestaciones parateatrales en el territorio mexicano. *Cuadernos Americanos*, 5(11), 29-38.

Publicado en la revista: *Cuadernos Americanos*

Datos de la revista:

ISSN: 0185-156X

Nueva Época, año II, núm. 11, (septiembre-octubre de 1988).

Los derechos patrimoniales del artículo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto dónde se indique lo contrario, éste artículo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0 Internacional).
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>
Correo electrónico: betan@unam.mx

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- ✓ No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- ✓ Sin derivados: si remezcla, transforma o crea a partir del material con propósitos comerciales.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

EL SINCRETISMO INDIGENA-HISPANICO DE LAS MANIFESTACIONES PARATEATRALES EN EL TERRITORIO MEXICANO

Por Armando PARTIDA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS,
UNAM

“**E**L TEATRO fue en la conquista espiritual lo que los caballos y la pólvora fueron en la conquista militar. . .”, es lo que afirma María Sten en su libro *Vida y muerte del teatro náhuatl*.¹ Efectivamente, la fuerza del teatro religioso medieval que trajeron consigo los religiosos que acompañaban a los invasores fue una de las armas más poderosas —como forma de *comunicación social y estética*— para someter a la población americana mediante la sumisión absoluta al dios de los conquistadores, para así poder transformar la mentalidad de los indígenas pertenecientes a los diversos grupos etnográficos que habitaban el territorio de lo que posteriormente vendría a conformar la Nueva España.

Mediante la estrategia de la evangelización y la enseñanza de la lengua castellana, el teatro catequístico con sus autos sacramentales, loas, églogas y las formas derivadas de los misterios y los milagros, desarrolló nuevos tipos de escenificación dirigidos a la población nativa, por medio de las cuales pudo establecerse la *comunicación* más estrecha entre el *arte* y la *vida* de ambas culturas; la misma estrategia que la Iglesia Católica utilizó en Europa para la difusión del cristianismo en gran parte de los países.

Así, con la escenificación de los pasajes bíblicos y sus múltiples episodios e historias comenzó a erradicarse de la mente del indígena su cultura, religión y filosofía y, por consiguiente, sus principios éticos y morales, al no aceptar ni permitir el europeo otras culturas que no fueran las suyas o que no siguieran el patrón establecido por ellos mismos.

De esta manera, las letras, las artes plásticas, la arquitectura,

¹ María Sten, *Vida y muerte del teatro náhuatl; el Olimpo sin Prometeo*, México, SEP, 1974.

la música, las danzas, al igual que las escenificaciones civiles y religiosas locales, se vieron agredidas de inmediato por los conquistadores: soldados y religiosos, al considerarlas de origen demoníaco.²

Tal rechazo era consecuente, por ser esas demostraciones culturales producto de un modelo diferente de *comunicación* entre el *arte* y la *vida*, al corresponder éste a una visión del mundo³ opuesta a la de la Europa feudal, como lo era España en el momento de la Conquista, aunque lo que parecía terrible, espantoso, cruel y sanguinario⁴ fuera, simplemente, el comportamiento de una sociedad con un desarrollo innegable y coherente en sus premisas; de allí que los filósofos mexicanos contemporáneos hayan desarrollado la teoría de "la originalidad de América".⁵

Es por ello que, desde el punto de vista escénico, la tarea de catequización debe verse bajo dos perspectivas y no unilateralmente a partir de la efectividad de las formas escénicas europeas para lograr la conversión de los indígenas, es decir, enseñándoles el código del cristianismo para establecer mediante la comunicación religiosa la trasmisión de un nuevo modelo de comportamiento para obtener la sumisión que se requería del indígena.

Sin embargo, desde el punto de vista formal, la estética indígena se impuso a la estructura dramática europea y, lo que resulta paradójico, a la concepción del mundo europeo; de allí que la teoría del sincretismo mágico religioso tenga que ser revisada.

² "Otras muchas ceremonias guardaban que por evitar prolijidad las dejo de decir, baste saber las crueldades que el demonio en esta tierra usaba, y el trabajo con que les hacía pasar la vida a los pobres indios, y al fin para llevarlos a perpetuas penas". Motolonia, *Historia de los indios de la Nueva España*, México, Porrúa, 1979. Trat. I. Cap. II, Cf. demás cronistas.

³ Miguel León-Portilla, *Teatro náhuatl prehispánico*, Universidad Veracruzana, La Palabra y el Hombre, 1959; Ángel María Garibay K., *Teogonía e historia de los mexicanos; tres opúsculos del siglo XVI*, México, Porrúa, 1965; *Poesía Náhuatl*, introducción y notas de Ángel M. Garibay, México, UNAM, 1964; *Popol Vuh; Antiguas historias de los indios quichés de Guatemala*, trad. de Albertina Saravia, México, Porrúa, 1965.

⁴ *Rabinal-Achi; El varón de Rabinal*, Ballet drama de los indios quichés de Guatemala, trad. y pról. de Luis Cardoza y Aragón, México, Porrúa, 1972.

⁵ Leopoldo Zea, *En torno a una filosofía americana*, México, El Colegio de México, 1945; *Ensayos sobre filosofía en la historia*, México, Stylo, 1948; *El Occidente y la conciencia de México*, México, Porrúa y Obregón, 1953; *La filosofía americana como filosofía sin más*, México, Siglo XXI, 1969; *Dos ensayos sobre México y lo mexicano* ("Conciencia y posibilidad del mexicano", "El Occidente y la conciencia de México"), México, Porrúa, 1974.

No cabe la menor duda sobre la gran producción dramático-religiosa de los siglos XVI y XVII de la Nueva España, como lo han demostrado los estudios y crestomatías que se han publicado al respecto,⁶ así como la manifestación viva de ciertas formas escénicas que aún persisten, como las pastorelas, las escenificaciones de la Pasión o el festejo de los santos patronos de los pueblos de la provincia mexicana, y sobre todo los rituales de las comunidades indígenas, ponen de manifiesto que el texto impreso perdió su carácter original y, por lo tanto, la ideología hispánica, desde el momento mismo de su escenificación inicial.

Este hecho innegable es fácil de verificar en el *corpus* de cualquiera de las manifestaciones escénicas⁷ de los actuales grupos indígenas, en los que con gran pureza se ha conservado una cultura religiosa patriarcal impregnada del espíritu ancestral que influyó profundamente en los misterios, églogas y alegorías, etcétera, que se importaron, y de los cuales los indígenas se apropiaron. Por una parte, las formas y elementos de sus escenificaciones civiles y religiosas: música, poesía, canto, danza, gestualidad y mímica, junto con sus máscaras, vestimentas y adornos de materiales y colores propios, correspondientes a patronos y modelos de su comportamiento social, transformaron la estética europea en tanto que sus sistemas alegóricos y sus símbolos fueron traspuestos a las estructuras dramáticas traídas de la Península, rompiéndolas y violentándolas internamente, hasta hacerles perder su naturaleza y borrar su contenido cristiano.

Si los conquistadores establecieron desde el primer momento su modelo de sociedad para reproducirlo en el Nuevo Mundo a su imagen y semejanza,⁸ ese modelo, a su vez, fue derrotado por el vencido al dejar que éste fuera quien lo reprodujera estéticamente, adornándolo conforme a su propio gusto y de acuerdo con sus propios patrones estético-culturales, en tanto que a los nuevos íconos se les siguió otorgando el mismo significado que se daba a sus ídolos destruidos.

⁶ Fernán González de Esclava, *Coloquios espirituales y sacramentales*, México, Porrúa, 1958; *Tres piezas teatrales del Virreinato*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1976; Fernando Horcasitas, *El teatro náhuatl; Epocas novohispánica y moderna*, primera parte, México, UNAM, IIE, 1974; José J. Arróm, *El teatro de Hispanoamérica en la época colonial*, La Habana, 1976.

⁷ Josefina Lavalle, "Danza-drama indígena mexicana", *La Cabra, Revista de Teatro* (UNAM), núms. 33-35, 1981, pp. 21-27.

⁸ Edmundo O'Gorman, *La invención de América, el universalismo de la cultura de Occidente*, México, FCE, 1958.

En relación con esto, en la arquitectura no es difícil encontrar ejemplos de iglesias barrocas de los estados de Puebla o Oaxaca, en las cuales los ángeles perdieron su cuerpo y color europeos, o donde la estética cristiana se vio contaminada por el espíritu de la estética indígena, lo cual no fue solamente una manifestación de la estética de los vencidos, sino del carácter espiritual, de la visión indígena del mundo indígena.

Es por ello que, si bien puede hablarse del poder del teatro para lograr "la conquista espiritual", en realidad no hubo un cambio ni transformación total de la visión del mundo americano, sino cambio externo del modo de comportamiento del individuo dominado por formas de esclavitud que antes no conocía, como el sometimiento religioso. Ciertamente que simultáneamente al desarrollo local de una cultura *peninsular* perteneciente a los criollos se inició el proceso de mestizaje. Sin embargo, el mestizo, al igual que la población indígena, en raras ocasiones sería integrado al seno de la cultura europea. A su vez, tampoco los peninsulares o los criollos adoptaron los patrones culturales locales.

De esta manera, durante siglos convivieron dos concepciones del mundo que posteriormente se conjuntarían en un mismo individuo que después de la Colonia se conocería como mexicano, y que a su vez sería maniatado por el mundo que lo rodeaba, inventado a imagen y semejanza de Europa (*cf.* nota 8), desde el primer instante en que estableciera contacto con esa cultura, fenómeno que incluso actualmente continúa estando presente como un residuo del positivismo que sigue subyacente en el sistema educativo mexicano,⁹ mientras que, por otra parte, instintivamente rechaza sus raíces prehispánicas, haciendo a un lado los grupos étnicos y sus culturas que externamente le resultan ajenas, gracias a lo cual han podido sobrevivir hasta nuestros días.

Resultado de lo anterior es el hecho de que en la realidad nacional nos encontremos con amplios contrastes socioculturales: las grandes urbes conformadas a partir del modelo europeo, por contraposición a los poblados de los núcleos indígenas, cuya cultura y civilización se vieron fuertemente afectadas, casi borradas, por el colonialismo, sin ninguna perspectiva de desarrollo ulterior, pero en cuyo seno siguió subsistiendo su mundo mítico, mágico-religioso, junto con algunas manifestaciones externas de una cultura criolla que se encontraba a un lado. Esos vestigios aún pue-

⁹ Leopoldo Zea, *El positivismo en México; nacimiento, apogeo y decadencia*, México, FCE, 1968. (Primera edición, El Colegio de México, 1944), *Del liberalismo a la Revolución en la Educación Mexicana*, México, INEHRM, 1956.

den ser identificables en sus celebraciones religiosas (cf. nota 7), cuyo mapa resulta extensísimo.

A lo anterior tendríamos que agregar la vida de las comunidades campesinas y las de las pequeñas ciudades de provincia del centro y sur del país, donde reside un gran porcentaje de población mestiza, más identificada con su pasado indígena, aunque su vida civil esté regida y determinada por las estructuras socioculturales europeo-criollas. Sin embargo, en su carácter y comportamiento se imponen las tradiciones locales, que de una manera u otra ponen de manifiesto los antiguos modelos inherentes a la cultura no evidente del mexicano.¹⁰

De hecho, siempre ha existido un paralelismo entre la cultura europea aclimatada, que conformó la visión del mundo del criollo y la cultura del indígena, a la que además puede agregarse la del mestizo, denominadas cultura o culturas populares. Esta circunstancia siempre ha conducido al mestizo a una situación muy difícil, puesto que es producto de ambas culturas e involuntariamente portador de dos identidades culturales en el México moderno.¹¹

Desde el primer momento de la Colonia surgieron las casas de comedia, con organización y funcionamiento iguales a las de la Península, con las mismas obras de moda del Madrid de aquella época y, a veces, con las mismas compañías que atraían a un público criollo, arraigando así, en la Nueva España, las tradiciones del arte escénico hispánico. Por otra parte, no es fácil diferenciar la literatura colonial, como se conoce el barroco local, de la peninsular, tanto por su estructura formal como por su contenido ideológico, pues resulta difícil, casi imposible, separar la visión del mundo de Juan Ruiz de Alarcón de la producción de los barrocos españoles, pues en su teatro, al igual que en el de Sor Juana, tanto forma como contenido siguen el mismo patrón dramático hispánico e interpretan a la sociedad desde la misma perspectiva ideológica.¹²

¹⁰ Soledad Ruiz, "La brigada Xicoténcatl, grupo teatral campesino", en *La Cabra, Revista de Teatro*, núms. 16-17 (1980), pp. 1-5, Alejandro Hermida, "Primera muestra nacional de teatro indígena viviente", en *La Cabra*, núms. 16-17 (1980), pp. 10-13.

¹¹ Germán Meyer, "Entre leyendas y despojos", *Un movimiento de Teatro Indígena*, op. cit., pp. 6-7.

¹² En el caso de Sor Juana Inés de la Cruz, en su *Loa para el auto sacramental de el Divino Narciso*, vemos claramente cómo las imágenes locales saturaron la forma europea, otorgando un color particular a esta obra, lo cual recuerda en mucho al fenómeno del teatro de catequización; sin embargo, en sus comedias Sor Juana sigue exactamente el mismo modelo de la época.

La influencia del teatro español siguió imperando ya muy avanzado el siglo XIX en el teatro romántico mexicano, hasta que se hubo conformado la identidad nacional como un resultado económico, político y social, que teatralmente se manifestó en la dramaturgia costumbrista a principios del siglo XX.

Como podemos ver, casi a partir del primer momento de la colonización se dieron dos modelos escénicos predominantes, el profano: farsas, sainetes, pasos y, posteriormente, las comedias de capa y espada a la manera española y otro sacro: el teatro de catequización, con forma dramática y contenido peninsulares, pero externamente recubiertas a la manera indígena, formas que igualmente ocultaron la manifestación de un espíritu pagano-religioso, que disfrazara con nuevas alegorías los antiguos símbolos de su propia cultura. De este modelo, del cual posteriormente se apropiará la población indígena, surgieron las danzas-dramas de la actualidad, a partir de historias, personajes o situaciones bíblicas, pero con formas y contenidos de origen local que finalmente irrumperían y se mostrarían libremente a la luz.

Hoy, junto con el teatro "culto", junto con el teatro de origen europeo, conviven fiestas, festejos y celebraciones estrechamente relacionados con el calendario de la Iglesia Católica, como puede esperarse de una población profundamente religiosa; de allí que en las danzas y ceremonias rituales tanto de las cofradías religiosas urbanas como de las comunidades indígenas pueda fácilmente encontrarse gran cantidad de signos y elementos de carácter pagano en cuya manifestación escénica, no obstante su procedencia y motivación cristiana, la esencia prehispánica se da estrecha y simultáneamente ligada a aquélla. La razón de esto es que, si bien por una parte están ligados a la imagen externa del santo patrono o a la fecha de la liturgia, en el fondo se sienten los herederos de los antiguos emperadores y de las deidades protectoras del panteón azteca, maya, náhuatl, etcétera, como es el caso de los concheros o graniceros, por una parte, o los curanderos como, por ejemplo, María Sabina, por la otra.

Como manifestación de lo anterior, el disfraz europeo en los grupos indígenas resulta demasiado frágil, pues en las ceremonias y rituales de los tarahumaras, coras y demás grupos etnográficos, que coinciden con las fechas religiosas del calendario cristiano, estas últimas pierden su significado inicial, ya que aún en las festividades católicas más características los símbolos de esta religión se hallan neutralizados, como puede verse en las celebraciones de Semana Santa o de Navidad entre los grupos huicholes o chamulas, por mencionar sólo algunos, al predominar la fuerza de lo

prehispanico sobre los signos exteriores catolicos que se ven despojados de su significado.

De esta manera, el teatro mexicano como forma de *comunicación social* que se establece entre *arte* y *vida* resulta sumamente rico, complejo y contradictorio, debido a que no siempre sigue un mismo patrón ni siempre es fiel al modelo europeo.

Por una parte tenemos una forma de producción teatral fácilmente identificable con la europea por los géneros y estilos utilizados, además de las fórmulas más recientes del teatro comercial norteamericano, pero que han sido asimiladas a las propias tradiciones nacionales que se fueron conformando durante los siglos de la Colonia y durante el período independiente hasta que finalmente, después de la Revolución, surge una forma legítima y propia de nuestra cultura, de manera que Stanislavski, Meyerhold, Craig, Brecht, Grotowski, Barba, no nos sean del todo ajenos, ni Chéjov, Strindberg, Pirandello, Claudel, Sartre, Ionesco, Beckett o Pinter tampoco nos resulten extraños. De ninguna manera se está copiando, sino que se forma parte de un mismo proceso compartido a distancia en forma consecuente, razón por la cual resulta mucho más fácil para el habitante del continente americano que para el europeo la adopción o asunción de nuevos elementos, escuelas o corrientes del pensamiento, de las ciencias y de las artes modernas, por el propio distanciamiento existente, lo cual permite observarlos y examinarlos desde otro punto de vista pero desde una misma perspectiva, pues al final de cuentas son formas o elementos de los sistemas estéticos y/o culturales, que se adoptaron pero que fueron llenados con nuevos contenidos de la propia realidad.

Así surge una nueva forma de la propia cultura europea, independientemente de que en la actualidad la *comunicación*, con sus formas conocidas como *mass media*, ha borrado toda frontera o pertenencia regional o continental. Por lo tanto, cuando se parte de una perspectiva etnocentrista o europeocentrista se corre el riesgo de establecer un modelo exógeno sobre la cultura latinoamericana, y en este caso en particular del teatro mexicano, debido a que este modelo ha surgido de juicios y de esperas preconcebidas, lo cual casi siempre conduce a error, al considerar el proceso de desarrollo del teatro mexicano como antinatural y, algunas veces, ilegítimo, pues de ninguna manera se apropia de algo ajeno, sino de algo que desde siempre le ha pertenecido, al ser el hombre americano igualmente portador de esa cultura europea. Ese punto de vista europeocentrista, como no es producto de una visión endógena, ignora con mucha frecuencia el paralelismo de las dos culturas que se han constituido en una identidad nacional, que en

un momento puede presentar una cara y al siguiente la otra, como manifestación de una cultura no evidente completamente propia.

A diferencia del europeo o del norteamericano, el latinoamericano vive cotidianamente una realidad mágico-maravillosa que borra cualquier frontera entre lo que se considera real y lo imaginario, como lo ha demostrado la literatura latinoamericana de las últimas décadas.

Es por ello que, dentro de los propios países, la política de la cultura oficial, al igual que la de sus promotores, no siempre adopta una actitud coherente con esta ambivalencia cultural —del mismo modo que el europeo con mucha frecuencia ve las manifestaciones escénicas de los grupos indígenas como simple folklore, como una manifestación exótica y ajena, al prevalecer la cara hispánica europea— y no como parte de un comportamiento que nos es propio, puesto que en el fondo estamos contaminados por la cultura europea, al mismo tiempo que somos portadores de la cultura prehispánica. De manera que en algunas ocasiones en el momento de penetrar en esas comunidades indígenas o de campesinos indígenas bilingües y/o mestizos con una perspectiva escénica preestablecida se está tratando de "culturizarlos" con los patrones del teatro europeo.¹³

En cambio, desde una perspectiva endógena, queda claro que el mexicano no sólo es portador de formas externas eurocentristas, sino también de contenidos locales; ello hace que nuestros modelos de comportamiento personal hayan constituido nuevos modelos al haber cambiado internamente la naturaleza de los elementos culturales provenientes del continente que se fueron adoptando.

Como conclusión, nos atrevemos a decir, que no es admisible la afirmación de que no debemos "copiar" al teatro europeo, sino tomar como modelo, como patrón, las escenificaciones civiles y religiosas de los indígenas o de las comunidades mixtas indígenas-mestizas, para así poder establecer un "verdadero" teatro mexicano, pues tanto el primero como las segundas son manifestaciones legítimas, propias de la población nacional. Por otra parte, una forma no niega a la otra, aunque hayan seguido caminos distintos, debido a que ambas cumplen funciones diferentes de *comunicación social*, en una convivencia producto de una identidad propia que

¹³ Guadalupe Alemán *et al.*, "Teatro campesino en Tlaxcala"; Domingo Adame Hernández, "El Teatro Rural Patrocinado por el Estado (1932-1982)". Ponencias presentadas en el encuentro en torno al Teatro Rural, celebrado del 23 al 25 de mayo de 1985 en el Museo Regional de Culturas Populares.

conlleva múltiples identidades pertenecientes a los diversos grupos sociales y etnográficos del país.

El *arte* de la *vida* y la *comunicación* en el teatro mexicano que ha seguido los patrones europeos tiene un rostro propio, conformado por la sociedad a que pertenece, en tanto que las ceremonias sociales y religiosas de los grupos indígenas y mestizos forman parte de un comportamiento social, de una manera de ser que tiene muy poco que ver con el carácter del teatro de origen europeo, pues aunque poseen en común la *comunicación* como producto de una relación muy específica entre *arte* y *vida*, aquélla resulta ser diferente al surgir, precisamente, de modelos particulares de codificación de la visión del mundo, que estéticamente se manifiesta mediante escenificaciones de naturaleza diferente.

Es por ello que el acercamiento a las comunidades indígenas que en los recientes años han tratado de establecer investigadores extranjeros no antropólogos ni sociólogos ha sido un fracaso al tomar esas culturas desde fuera sin penetrar realmente en ellas y explicándolas *a priori*, como lo hizo Grotowski, el famoso director de teatro polaco, quien a partir de una teoría preestablecida etnocentrista no pudo "establecer contacto" como planeaba hacerlo con los tarahumaras en el término de menos de una semana.

Por otra parte, la idea de no "copiar" al teatro europeo, como lo manifestó Artaud, sino a un supuesto "teatro" indígena, tampoco resulta válida ya que, si bien del primero se adoptaron las formas llenándolas de nuevos contenidos propios, en el segundo caso, las ceremonias rituales no podrían adoptarse por ser éstas parte de una cultura y una religión a las cuales corresponde una visión particular del mundo. A una forma de ser diferente a la del mexicano contemporáneo, que si bien es portador de una cultura no evidente (*underculture*), cuyas raíces se remontan a un pasado indígena, presenta una visión del mundo contemporáneo en la que predomina lo occidental. De manera que el teatro que corresponde al mexicano como forma de *comunicación* social y estética es, y ha sido, el europeo, en tanto que las formas prehispánicas de comportamiento y *comunicación* social tienen una carga que casi resulta ajena para el mexicano urbano contemporáneo, conformado a partir del modelo criollo, que no conservó viva una religión y una filosofía prehispánicas, como sí aconteció dentro de los grupos indígenas y en forma parcial en algunas comunidades mestizas rurales.

Finalmente podemos agregar que el estudio de las manifestaciones escénicas no europeas que se dan a todo lo largo y ancho

del territorio mexicano ha sido parcialmente hecho tanto por antropólogos como por etnógrafos, lingüistas, folkloristas, cineastas, etcétera, nacionales y extranjeros, quienes han determinado un *corpus* muy amplio de tales manifestaciones parateatrales que en la mayoría de los casos han sido descritas o mecánicamente comparadas con las escenificaciones del rito católico; pero esa información se encuentra fragmentada y desperdigada, sin haber sido aún analizada desde el punto de vista escénico.

Por todo esto resulta necesario establecer un proyecto de investigación que se plantee, como objetivo principal, el estudio, recuperación y divulgación de estas manifestaciones escénicas, para establecer las alternativas que puedan ofrecer las manifestaciones etnodramáticas como una forma de *comunicación* dentro del marco de nuestra cultura nacional.¹⁴

¹⁴ "Manifiesto". Se crea el Seminario de Investigaciones Etnodramáticas de la UNAM, en *La Cabra*, núms. 33-35 (1981), p. 1; "Seminario de Investigaciones Etnodramáticas", en *La Cabra*, núms. 33-35 (1981), p. 2; "Entrevista" Gabriel Waig y Oscar Zorrilla, en *La Cabra*, núms. 33-35 (1981), pp. 3-4.