



Aviso Legal

Capítulo de libro

Título de la obra: Teatro y conocimiento: miradas al teatro latinoamericano

Autor: Rosales Ayala, Silvano Héctor

Forma sugerida de citar: Rosales, S. H. (2021). Teatro y conocimiento: miradas al teatro latinoamericano. En M. Cabrolíé, J. Maerk, y G. Torres (Eds.), *Prácticas y saberes, encuentros y desencuentros: construcción del conocimiento en América Latina y el Caribe* (239-267). Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe.

Publicado en el libro:

Prácticas y saberes, encuentros y desencuentros: construcción del conocimiento en América Latina y el Caribe

Diseño de la cubierta: Mtra. Marie-Nicole Brutus H.

Diseño de interiores: D.G. Irma Martínez Hidalgo

ISBN: 978-607-30-5228-3

Los derechos patrimoniales del capítulo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, este capítulo 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, no podrá distribuir el material modificado

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.

TEATRO Y CONOCIMIENTO. MIRADAS AL TEATRO LATINOAMERICANO

Héctor Rosales Ayala
CRIM-UNAM

INTRODUCCIÓN

En estas páginas tomamos como punto de partida el Simposio que se realizó en la Universidad de Quintana Roo y que originó un libro que servirá como referente para una nueva obra.¹ En los años transcurridos se han acumulado transformaciones económicas, políticas y sociales, no sólo en América Latina, sino a nivel mundial, estamos conscientes que nuestra contribución a pensar la realidad es modesta pero no insignificante. En el primer Simposio presentamos la idea de que el teatro podía ofrecer conocimiento cualitativo sobre la región, en particular sobre el sentido del teatro y su relación con la presencia o ausencia de utopías. Nos interesaba abordar estas cuestiones, desde el horizonte de conocimiento

¹ Johannes Maerk y Magaly Cabrolié [coords.], *¿Existe una epistemología latinoamericana? Construcción del conocimiento en América Latina y el Caribe*, México, Universidad de Quintana Roo/Plaza y Valdés, 2000.

propuesto por Hugo Zemelman: identificar de qué manera puede contribuir el teatro, entendido como un lenguaje artístico complejo, al enriquecimiento del pensamiento crítico en América Latina.

El objetivo de nuestro texto es argumentar de qué manera puede establecerse un diálogo fructífero entre algunas expresiones teatrales del ámbito latinoamericano y el pensamiento epistemológico de Hugo Zemelman.

En una primera etapa, nos interesó indagar las cualidades rituales, catárticas, lúdicas y expresivas del teatro, hasta comprender que la capacidad de teatralizar forma parte del potencial ontológico de la especie humana. Lo fundamental es que el teatro existe, con su historia acumulada, con sus múltiples sentidos, con sus promesas cumplidas o incumplidas.

Lo interesante es ¿qué podemos hacer con todo ese acervo acumulado? ¿Para qué sirve? Nos interesa postular que uno de los usos posible del teatro es enriquecer el pensamiento crítico.

Esto supone, a su vez, que tengamos claro qué entendemos por “pensamiento crítico”. En un primer acercamiento, el pensamiento crítico lo entendemos como una actitud del ser humano a lo largo de la historia, una actitud que ha tenido múltiples expresiones y momentos estelares. El pensamiento crítico forma parte de las capacidades humanas para subsistir, el pensamiento crítico es *praxis*, actitud rebelde, razón humana ampliada, actitud libertaria para cuestionar todo aquello que limita o daña las opciones para humanizar y dignificar la vida.

¿Por qué debería importarnos a nosotros el pensamiento crítico? Aquí es donde adquiere relevancia nuestra ubicación latinoamericana.

No es de ninguna manera inocente la osadía de referirnos a lo “latinoamericano”, cuando sabemos que se trata de una categoría

polisémica que tiene un efecto reductivo de realidades múltiples que piden ser nombradas en su especificidad.

El *leit motiv* de nuestra travesía tiene su origen en un diagnóstico pesimista de lo que ocurre con la producción del conocimiento social sobre América Latina y en general con un sentimiento de vacío y banalidad respecto a la práctica de las ciencias sociales en un subcontinente que vive de manera subordinada y dependiente los procesos del capitalismo mundial. Deseamos ubicar este esfuerzo de investigación como parte de las opciones intelectuales que han elaborado respuestas a esta situación, aunque todas ellas tengan un carácter provisional en espera de una opción libertaria que les otorgue sentido y proyección.

Tal vez este sea el reto más importante de nuestro tiempo (o momento histórico): la apertura de caminos para la esperanza. Una esperanza que no puede formularse en términos abstractos, sino que tiene que estar arraigada en situaciones humanas concretas y específicas.² Es allí donde adquiere pertinencia y sentido haber elegido al teatro como universo de indagación.

LA NECESIDAD DE UNA OFENSIVA EPISTEMOLÓGICA

Hay dos desafíos en el pensamiento de Hugo Zemelman que conducen a realizar un esfuerzo de autoconocimiento y de indagación: el primero de ellos tiene que ver con la necesidad de que el investigador construya una relación de conocimiento con su objeto,

² Véase Guillermo Michel, *Votán Zapata. Filósofo de la esperanza*, México, Rizoma, 2001, pp. 97 y 98: “[...] lo que el *Votán Zapata* propone es una esperanza. Esperanza como aspiración, como lucha, como Deseo, como Utopía, para transformar la dignidad y rebeldía en dignidad y libertad, pues, desde la noche de los tiempos, se nos muestra el mismo Deseo de liberación, que ahora anima a los rebeldes de la dignidad”.

entendido como la realidad que pretende conocer.³ En este caso, se trata de contestar con la mayor sinceridad posible a la pregunta: ¿realmente importa América Latina, no sólo como región geográfica o como tema de investigación, sino como realidad histórica con la cual se pueda construir una implicación emotiva e intelectual? El segundo señalamiento de Zemelman es que en América Latina puede haber investigación y producción de textos en ciencias sociales sin que esto implique la existencia de un pensamiento crítico capaz de responder a los desafíos históricos que le plantea la época actual a este conjunto abigarrado de pueblos, regiones y países.⁴

Después de un tiempo de reflexión, llegamos a las convicciones siguientes: la primera nos lleva a ratificar el vínculo entre vida y conocimiento. No hay duda de que existe un nexo entre nuestros intereses cognoscitivos y los procesos sociales y culturales de América Latina. Una de las cualidades de la especialidad en estudios latinoamericanos como se ofrece en México, es que permite la construcción de una afectividad crítica con lo latinoamericano. Este conjunto de procesos tiene una repercusión de orden episte-

³ “El esfuerzo por colocarse en la realidad parte de enfrentar la exigencia de construir la relación de conocimiento, no darla por construida a partir de ninguna estructura de conceptos, por válida que se considere que sea. Esta empresa plantea serios desafíos para la apropiación del conocimiento acumulado, pues el desafío consiste en garantizar un ángulo de apertura del razonamiento, de manera que éste último no se reduzca a premisas que, en definitiva, sesgan el problema que preocupa. Éste es el meollo del conocimiento, en general, que se vincula con las decisiones convencionales del investigador relacionado con el eje z de Holton que le abre o cierra el horizonte de problemas posibles de percibirse”: Hugo Zemelman, “La relación de conocimiento y el problema de la objetividad de los datos”, en *Estudios Sociológicos*, núm. 33, septiembre-diciembre de 1995, pp. 641 y 642.

⁴ “Lo que hay en América Latina sin duda alguna es erudición, información, investigación, sin duda alguna, pero esto no garantiza la respuesta afirmativa a la pregunta de si en América Latina se piensa”: Hugo Zemelman, “Epistemología y política en el conocimiento socio-histórico”, en Maerk y Cabrolié, *op. cit.*, p. 13.

mológico porque obliga a repensar qué es América Latina en la nueva escena global.⁵

En los límites que nos hemos planteado en esta comunicación, baste lo anotado para ubicar el contexto donde se han construido los postulados de Hugo Zemelman que más resonancia han tenido en nuestra labor.

PROPOSICIONES EPISTEMOLÓGICAS

Nos interesa la obra de Hugo Zemelman como la expresión de un sujeto epistémico, es decir, como productor de un discurso y actor de una práctica que tiene consecuencias importantes en el campo de los estudios latinoamericanos y más en general, en el campo del pensamiento teórico de las ciencias sociales contemporáneas. La actividad intelectual de Hugo Zemelman incluía no solamente la publicación de libros y artículos, sino sus intervenciones en espacios académicos y no académicos, en diálogo con sujetos sociales que cuentan con un protagonismo efectivo o potencial en proyectos, movilizaciones o coyunturas específicas. Se trataba de un pensamiento vivo y en continua elaboración, cuyo interés particular fue enriquecer nuestras capacidades individuales y colectivas para situarnos frente a nuestras circunstancias. De los criterios epistemológicos más importantes, destacamos lo siguiente:⁶

⁵ “Qué está pensando el mundo intelectual hoy frente a esa globalización? [...] Tenemos en efecto dos alternativas [...] Pensamos a América Latina desde las exigencias económicas, políticas, sociales, etcétera, cada vez más profundas, la pensamos *desde* ese contexto; o bien, pensamos en América Latina haciendo el esfuerzo de colocarnos *ante* el contexto, sin doblegarnos a sus lógicas internas”. *Ibid.*, pp. 15-16.

⁶ Véase en particular Hugo Zemelman, *Determinismos y alternativas en las ciencias sociales de América Latina*, Caracas, Nueva Visión/CRIM-UNAM, 1995; Hugo Zemelman, “El paradigma del pensamiento crítico”, en Ruy Mauro Marini y Mária Millán [coords.], *La teoría social latinoamericana. Cuestiones contemporáneas*, t. IV,

- La historicidad. En su acepción metodológica, la historicidad es la articulación de cualquier hecho en un contexto, lo cual cumple con la función de establecer la pertinencia del problema. Es decir, la historicidad supone asumir y abrirse a lo posible.
- La necesidad de futuro. Existen espacios en las sociedades latinoamericanas donde persiste la necesidad de pensar como necesidad de futuro. Es decir, espacios donde pensar y conocer se conciben como partes del enriquecimiento del hombre.
- El futuro como potencialidad social. Aprender a detectar en las tendencias profundas de nuestra sociedad y en las prácticas colectivas los brotes de lo realmente nuevo. Sólo quien tiene vocación para el ejercicio de la autonomía personal y colectiva, tiene visión de futuro.
- El bloqueo mental. En América Latina hay una especie de bloqueo mental que nos impide ver la realidad de una manera diferente a como se nos impone por el discurso dominante. En el mundo intelectual hay una especie de falta de compromiso con el desafío mismo de conocer la realidad. La mayoría de los científicos sociales ubican su horizonte desde las exigencias lógicas, económicas, políticas y sociales vigentes. Son excepcionales los esfuerzos que se hacen para colocarse frente al contexto.
- La filosofía de América Latina además de la filosofía académica, hay que recuperarla en la literatura. Frente al bloqueo perceptible en las investigaciones sociales conven-

México, Coordinación de Estudios Latinoamericanos-Facultad de Ciencias Políticas y Sociales-Dirección General de Asuntos del Personal Académico-UNAM/Ediciones El Caballito, 1996, pp. 233-244; Hugo Zemelman, "Epistemología y política...", pp. 11-27.

cionales que aceptan que el capitalismo es la única versión posible de la realidad social e histórica, se propone acudir a investigar cuánto de pensamiento hay en la literatura, en el arte y en los lenguajes simbólicos latinoamericanos.

- Es importante aceptar el desafío de pensar la realidad de un modo diferente a como está siendo moldeada en el discurso dominante. Esto exige, a su vez, superar la inercia mental y la pobreza de nuestros lenguajes cognitivos; además, para no quedar en lo declarativo, hay que entrar de lleno al plano metodológico.
- Establecer el compromiso con realidades y no sólo con la especulación de ideas. Esto demanda al investigador el situarse en el mundo con la premisa de no aceptarlo como límite infranqueable, sino como realidad a transformar. De igual manera, implica indagar en el presente cuáles son los sujetos que pueden ser portadores de las prácticas y discursos que permitan volver a vincular conocimiento y utopía.
- Crear un conocimiento capaz de crecer con la historia. Esta proposición reactualiza la categoría de conciencia histórica. La relación conocimiento-conciencia aparece como piedra angular para entender el presente en función de un futuro y abre un abanico problemático que tiene que ver con la redefinición de las funciones cognitivas junto con las gnoseológicas.
- Conoce el que tiene necesidad de realidad, el que tiene necesidad de ser sujeto. Frente a la aceptación de un desempeño limitado en algún campo de conocimiento, el desafío de ubicarse en el momento histórico conduce hacia el problema del lenguaje y de las psicologías cognitivas. Aún no se explora suficientemente la capacidad humana para asimilar la complejidad y reaccionar sobre ella.

Si se releen con atención, este conjunto de enunciados tiene la virtud de cuestionar los procedimientos habituales que se siguen en las investigaciones sociales convencionales. De las múltiples derivaciones que podrían hacerse de este conjunto de proposiciones, la que nos interesa destacar aquí, es la afirmación de que cualquier ofensiva teórico-ideológica en América Latina necesita, a su vez, alimentar un pensamiento crítico aprendiendo de los lenguajes artísticos. Lo que se aprende de estos lenguajes es a liberarse de parámetros para reubicarse frente a la realidad y mirarla. Antes de volcarse a explicaciones prefabricadas hay la exigencia de mirar. ¿Y qué mejor dispositivo inventado para mirar la condición humana que el teatro mismo?

En los escritores y artistas latinoamericanos hay un pensamiento plural que coincide en recrear las luces y sombras de la realidad latinoamericana. Así como ha existido una gran riqueza en las artes plásticas, en la narrativa y en la poesía, se observa un déficit en cuanto a la elaboración de un pensamiento propio que se encuentre articulado con proyectos de emancipación. Precisamente, este diagnóstico es lo que justifica el acercamiento que propuso Hugo Zemelman a los discursos y prácticas latinoamericanas que, sin tener un estatuto científico, pueden ser leídas e interpretadas desde un interés gnoseológico y epistemológico.⁷ En este marco es que tiene lugar nuestro acercamiento al teatro.

LA ELECCIÓN DEL TEATRO COMO UNIVERSO DE INDAGACIÓN

Salimos al encuentro del universo teatral porque tuvimos la intuición de que encontraríamos en él historias, símbolos y perso-

⁷ Ver las consideraciones de Hugo Zemelman acerca de la función gnoseológica del lenguaje artístico: Hugo Zemelman, *Determinismos y alternativas...*, pp. 24-26.

najes con un mensaje común: la capacidad de resistir y de crear en las condiciones más hostiles.⁸ En el teatro latinoamericano, suponíamos, se evoca la *Memoria del Fuego*, de la que habla Eduardo Galeano, esto es, la existencia de múltiples seres creativos enfrentados a situaciones ficticias⁹ pero que remiten a lo realmente vivido en nuestras sociedades.

Como quedó establecido en la primera parte de este documento, las relaciones entre teatro y conocimiento son múltiples. La clave gnoseológica nos servirá como guía y como criterio de selección. Ante la evidente clausura del horizonte utópico en el campo de lo político y de la reducción de las ciencias sociales a saber instrumental, dirigimos nuestra búsqueda hacia una de las prácticas artísticas que se caracteriza por ser un ejemplo de la capacidad humana de resistir y de ensoñar.

RELACIONES ENTRE TEATRO Y UTOPIA

En una de las etapas iniciales de este viaje, nos propusimos fundamentar nuestro interés por el teatro, en las vinculaciones que podrían establecerse entre esta expresión artística y la utopía. Poco a poco, al evaluar la situación latinoamericana contemporánea, especialmente en los años noventa del siglo XX, era evidente que la realidad económica, política y social mundial mostraba la clausura

⁸ *Resistir* es el nombre que le dieron a un niño, pobladores de un barrio marginal de Bogotá, al nacer en medio de una lucha por la tierra. Esta anécdota la relató Santiago García en el contexto de un festival de teatro latinoamericano. Santiago García, “Resistencia”, en *Tramoya*, núm. 12, julio-septiembre de 1978, pp. 149 y 150.

⁹ La ficción no se opone metafísicamente a realidad. Entre ficción y realidad se produce una interpenetración. El *como si* del teatro da forma a sentimientos, pensamientos y deseos que encuentran en esta forma artística, la oportunidad de manifestarse. Véase Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Buenos Aires, Paidós, 1998, pp. 206 y 207.

de los proyectos de liberación, tal y como habían sido imaginados en las décadas de los años setenta y ochenta del mismo Siglo. El lenguaje en el que se codificó el pensamiento de izquierda parecía gastado. ¿De qué manera expresaría el teatro la nueva situación? ¿Cómo se modificaron los discursos teóricos e interpretativos del teatro actual? ¿Cuáles agentes teatrales, en qué lugares y con qué estrategias se mantuvieron fieles a un proyecto de emancipación personal y social a través del teatro? Este conjunto de inquietudes tuvo una respuesta inicial en los artículos y libros de Magaly Muñer. Esta autora cubana nos ofrece un conjunto de claves para entender la nueva situación:

- Si postulamos que el sentido imaginario de la utopía consiste en intuir la posibilidad de que pueda existir un orden de vida mejor, podríamos preguntar si este sentido está presente en el teatro latinoamericano. Y si la respuesta es afirmativa, podríamos preguntar: ¿En dónde está? ¿En las formas? ¿En las estrategias de composición? ¿En los símbolos? ¿En las ficciones?
- Esta aproximación nos parece relevante para ir más allá de lo obvio, del interés por el teatro de liberación, el teatro de creación colectiva, el teatro popular o comunitario. Si se acepta la complejidad del hecho teatral y se toma en cuenta su evolución durante el siglo xx, podríamos encontrar que en los afanes creativos que van de Stanislavski a Brecht o de Artaud a Grotowski hay distintas pero coincidentes visiones sobre la plenitud y la dignidad humanas objetivadas en técnicas y lenguajes escénicos.
- Este enfoque nos conduce a ampliar los criterios con los cuales valoramos una propuesta escénica y a poner aten-

ción en los procesos de creación. Respecto a las expresiones del teatro latinoamericano podemos preguntarnos: ¿Cuáles son sus lenguajes? ¿Cuáles son sus técnicas? ¿Cuáles son sus poéticas? ¿Qué experiencias de teatro latinoamericano vinculan nuevas formas de conocer el mundo con el teatro y las utopías?

- ¿En qué medida los lenguajes teatrales aportan técnicas, estrategias de simbolización y posturas filosóficas que intentan conocer de otra manera el mundo, no sólo imaginarlo mejor?

ACERCAMIENTO A ALGUNAS EXPERIENCIAS TEATRALES EN CLAVE UTÓPICA

En nuestra travesía hemos evitado hablar del teatro latinoamericano como si se tratara de un conjunto homogéneo, sin abandonar la idea de que, en cada experiencia teatral, podemos encontrar aspectos cualitativos que la vinculan con un devenir y con un proyecto histórico común.

Al realizar un ejercicio de reflexión crítica sobre la idea de experiencia, descubrimos y revaloramos su potencial teórico.¹⁰ La noción de experiencia tiene un gran potencial antropológico porque resume el aprendizaje social de un sujeto que lo habilita para comprender y transformar los factores que limitan su libertad creativa. Cuando hablamos de experiencia nos remitimos a diferentes niveles de concreción de las prácticas sociales:

¹⁰ “El concepto de experiencia es conflictivo, cuando no confuso: demasiadas historias, sentidos y valoraciones lo han investido, aunque acaso en esa proliferación encuentre su riqueza y algunos pliegues fecundos”. Rodrigo Díaz Cruz, “La vivencia en circulación. Una introducción a la antropología de la experiencia”, en *Alteridades*, vol. 7, núm. 13, 1997, p. 12.

- La experiencia remite, en primer lugar, al transcurso vital. Lo que nos ocurre en un tiempo y espacio.
- Las experiencias se organizan a través del lenguaje: relatos, narrativas, dramas sociales y realizaciones culturales.
- Cada experiencia que narramos o que nos narran es un episodio de una historia posible.
- Cuando es interpretada, la experiencia es capaz de estructurar la vida sin fijarla.
- Una experiencia es una acción que enseña.

Si pensamos en el universo teatral, ¿cuál es su principal enseñanza? ¿Aprender del padecer”, como proponía Esquilo, porque lo que se aprende es a identificar los límites del ser hombre, la comprensión de que las barreras que nos separan de lo divino no se pueden superar?¹¹ ¿O aprender que la condición humana se realiza en el afán de transgredir todas las formas de convencionalismo y en la oportunidad de experimentar¹² opciones de libertad?

Para nuestros propósitos, la categoría “experiencia”, tiene la flexibilidad necesaria para incluir en nuestra travesía todos aquellos aspectos del universo teatral latinoamericano que nos han llamado la atención. De esta manera, podemos referirnos no solamente al teatro como espectáculo o como texto, sino a las distintas formas de vivir el hecho teatral: como hecho creativo que invita a una transformación individual y de grupo, o que existe como relato de acciones realizadas, o bien como experiencia cognoscitiva.

¹¹ Cfr. Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica* Salamanca, Sígueme, 1984, pp. 421 y ss.

¹² Recordemos que *experimentar*, a diferencia de experimentar, se refiere a una actitud atenta a lo que acontece en la vida, asumida como una travesía que va adquiriendo sus matices en el momento mismo de la acción. Nuestros pasos van trazando los senderos. Véase Guillermo Michel, *La hermenéutica. Arte de espejos*, México, Castellanos Editores, 1996, p. 23.

Al hablar de “experiencias teatrales”, podemos comprender una heterogeneidad de prácticas que le dan al teatro su concreción histórica, aceptando que toda experiencia es única, irreversible e irrepetible.¹⁵ El desafío para el pensamiento consiste, entonces, en manejar la tensión que se produce entre el devenir continuo de las obras culturales, los procesos creativos, los afanes individuales y colectivos y el deseo de identificar algunos elementos que muestren sentidos que permanecen más allá de lo efímero y que permiten establecer criterios de comprensión de más largo aliento. En la investigación que nos ocupa, debemos aceptar la fugacidad como un elemento constitutivo de la realidad.

La experiencia de ver teatro, por ejemplo, nos coloca en una situación que involucra todos nuestros sentidos. Cuando estamos en el teatro, nos constituimos como espectadores, lo cual define un modo de ser que va de la contemplación, a la identificación, a la catarsis o a la acción. Como parte del público, asumir el teatro como espectáculo implica participar de un hecho totalizador que nos confronta con la capacidad humana de recrear en escena aspectos de la realidad metaforizados y simbolizados. A diferencia de las condiciones de lectura, el teatro como espectáculo nos remite a las condiciones de recepción. Cada espectador cuenta con ciertas disposiciones mentales y corporales que se activan como miradas construidas. En nuestro caso, debemos reconocer que hemos transitado por varias etapas en nuestra condición de espectadores de teatro.

¹⁵ En el proceso de la investigación se nos fue aclarando la potencialidad teórica y gnoseológica de la palabra *experiencia* porque nos vincula a una empresa cognoscitiva con una trayectoria de gran interés que va de Turner a Gadamer. Véase Díaz Cruz, *op. cit.* Además nos permite percibir los juegos posibles entre teatro, drama social y creación escénica.

EXPERIENCIAS COMO ESPECTADOR

En una primera etapa, hemos asistido al teatro sin ninguna predisposición previa. Esto significa que nuestras reacciones a los diferentes espectáculos no estuvieron mediadas por algún interés teórico o gnoseológico. En muchas ocasiones nuestra reacción a los espectáculos fue de disfrute estético o de incertidumbre. Poco a poco, en la medida en que asimilamos un interés teórico por el teatro, los espectáculos se transformaron en fuentes de conocimiento y en expresiones culturales complejas susceptibles de ser conocidas e interpretadas. A continuación, ofrecemos una breve reseña de algunos espectáculos que forman parte de nuestra memoria como espectadores, y de los cuales derivamos algunas reflexiones de interés para nuestra travesía. Es interesante observar que el espectador de teatro construye su memoria de manera fragmentaria y al mismo tiempo significativa. Cada espectáculo reúne cualidades que impresionan todos los sentidos al integrar palabras, música, vestuario, luces, espacios. De allí el valor cognoscitivo de la experiencia teatral.

*Obra Póstuma*¹⁴

La Zaranda, Teatro Inestable de Andalucía
Festival de Manizales, 1996

Estamos ante un teatro pleno y holístico que nos presenta una situación límite. *Obra póstuma* hace un uso exacto de los recursos

¹⁴ Resulta paradójico que incluyamos en primer lugar el espectáculo de un grupo andaluz, cuando nuestro universo de estudio es el teatro latinoamericano. En las experiencias creativas no hay fronteras geográficas. En este caso, el *leit motiv* de La Zaranda es un hecho constitutivo de la tragedia latinoamericana actual: las condiciones que llevan a la desesperación y al naufragio: balseros de diferentes países cuya sola opción es el mar.

que ofrece el teatro. La fábula nos cuenta la historia de dos náufragos que parecen estar en una dimensión intemporal, más allá de cualquier espacio conocido; esta obra nos ofrece una metáfora de gran pertinencia acerca de la situación humana contemporánea. No hay a dónde ir. No hay con quien hablar. Las ideas son como cárceles que impiden el fluir de la vida.

La vida es eso que quedó atrás. No hay futuro. La esperanza es sólo un grito grotesco. Allí, acompañando a los muertos, aparecen los símbolos primordiales de una civilización moribunda. Todos los afanes se estrellan contra la inmensidad del silencio.

El teatro recupera su sentido al mostrar (nos) un espejo que no sólo refleja, sino que muestra la condición humana en su trágico transitar siempre anhelando la luz o el recuerdo. La obra se origina en un hecho real conocido por el grupo: un balsero que muere antes de tocar tierra firme. Si ya no se tiene nada que perder, la apuesta es más intensa. El espectáculo nace como una especie de sanación. El grupo elige la imagen de un par de náufragos, quienes representan los signos de la derrota y la esperanza humanas. La escena refiere ese estar a medio camino, en mitad de la revuelta sin que la tierra firme asome por ningún lado. *Obra Póstuma* es una constante rueda de la fortuna en la que los personajes juegan a pesar de sí mismos, a estar arriba y abajo. Una cubeta semeja un péndulo del desamparo.

En este escenario, la esperanza no consiste en esperar porque sí, ni colocarse en la inercia de fantasear tiempos mejores. La esperanza es la filosofía de los hombres, la utopía, ese no-lugar que anuncia la existencia de la tierra firme. El impulso vital que permanece en las situaciones límite. El grito final que anuncia un horizonte nuevo.

Rojos globos, rojos

Eduardo Pavlovski
Festival de Manizales, 1996

Hay en escena un hombre y dos mujeres. Él, un hombre de setenta años, el Cardenal, un actor veterano que se empeña en mantener con vida su compañía de teatro, que a la vista no podría ser más decadente. Ellas, dos hermosas pero viejas mujeres que en sus mejores tiempos fueron bailarinas tailandesas. El resultado: un ambiente de decadencia y dolor en donde lo principal es la verdad. Porque el Cardenal no habla más que de la verdad, la infalible, la que parte en dos todas las convicciones, la que pone a temblar todas las formas hechas y probadas. Una obra en la cual el monólogo del actor anciano insiste en incitar a la esperanza y a tirar en el cesto de la basura todo aquello que no ha servido para nada. La mediocridad, la improvisación, la prepotencia y la estupidez.

Se acude al teatro de la desesperanza para implorar por la esperanza; se enfatiza en el desconsuelo, el hastío y la inercia para hacer evidente el pretexto para hablar de lo otro, de lo importante, lo que está vivo y mantiene la ilusión: el amor, la memoria, la verdad, la vida. Por esto el Cardenal se entusiasma al saber que cuenta con dos espectadores para la próxima función, pues éstos le dan sentido a su vida. Sin ellos no es, no está, no es nada. En el subtexto se encuentra la idea de resistencia desde el espacio creador, desde el espacio intocado por eso otro que ensucia y destruye.

Viaje al Centro de la Tierra

La Troppa (Juan Carlos Zagal, Jaime Lorca, Laura Pizarro)
Festival de Manizales, 1996

El grupo La Troppa, ejemplifica bien a la generación de creadores que comienzan a hacer teatro en el contexto de la sociedad chilena marcada por las reformas neoliberales y el autoritarismo. Mediante el teatro, se consigue sublimar el dolor. La Troppa utiliza y recicla la presencia de la cultura transnacional: el rock, el jazz y el cómic se integran en este espectáculo para recrear la novela *Viaje al Centro de la Tierra*, de Julio Verne.

El viaje, metáfora fundamental del deseo de transformación, resulta una invitación a recuperar el disfrute de la vida. A través de un laberinto representado por una locomotora, los personajes transitan de la oscuridad a la luz, momento en que han llegado al centro de la tierra y miran el rayo luminoso que los devolverá a su hogar.

La locomotora, único artefacto escénico, tiene un valor simbólico que le permite evocar a la tierra, el gran útero, la oscuridad incierta, pero desafiante. La Troppa diseñó este arte-objeto con un gran ingenio porque permite jugar. En algún momento cobra las dimensiones reales de un tren, pero en otro es gigantesco, al lado de los diminutos títeres que los propios actores manipulan para simular que son ellos mismos yendo, viniendo, cayendo o flotando en la inmensidad del centro de la tierra-locomotora.

Produce un enorme gozo ver jugar a ese par de muñecos/actores, quienes contagian su talante lúdico y nos llevan por los tiempos, espacios y geografías de su relato. Y en la comunión, provocada por la risa, espectadores y actores entramos, sin duda, al centro de la Tierra.

El espectáculo de *La Troppa* propone una tesis: el trabajo, la manufactura, los seres humanos que hacen y elaboran con sus propias manos constituyen la salvación del planeta. El trabajo se entiende como la posibilidad de volver a la comunicación esencial, al contacto artesanal con la naturaleza y con los semejantes. Es la esperanza que el arte sigue manteniendo viva, la ambición de devolverle al hombre lo que la civilización le robó. Con *La Troppa* soñamos, reímos, sentimos, volvemos a imaginar y confiamos en que todavía hay algo más allá de la opresión.

Kao

Grupo Avatar de Brasil
Festival de Manizales, 1996

Se trata de una interpretación artística del mito de Changó. Se utilizan elementos de la danza, del teatro, cánticos y dialectos africanos para sintetizar en un espectáculo la interacción de dos fuerzas cósmicas en irremediable pugna: la diosa blanca y Changó. Los opuestos pelean el fuego, la vida y la muerte. En escena dos actores, un círculo de tierra, velas, agua, todos elementos naturales que cobran una gran significación con el concurso de la acción humana.

El director, Paulo Atto, logra que el actor viva y desarrolle una lectura propia del mito, base fundamental de la teatralidad, con lo cual se espera la asimilación del discurso chamánico, con el propósito de convertirse en una especie de auxiliar en la recuperación de la esencialidad del teatro.

Ofrenda al Teatro

Estudiantes de teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, dirigidos por Lech Hellwig-Górzynski. Presentado origi-

nalmente en el evento: “El Teatro Contemporáneo en Diversas Culturas. Los estilos y las convenciones”, Universidad de Silesia Polonia. Representación realizada en el Congreso de la International Federation for Theatre Research (IFTR), UDLA-Puebla, junio de 1997.

Uno de los propósitos de esta ponencia-escenificación fue repensar el teatro de nuestros días a la luz de la apertura a la diversidad cultural. Ofrenda, porque se quiso hacer explícita, a través de la plástica, contenida en la tradicional ofrenda de muertos mexicana, la inminente muerte de los usos y costumbres de hacer el teatro actual. Se presenta el teatro inoperante, el que va de salida, con el cual han de relacionarse las generaciones jóvenes, para aprender de él, para “enterrarlo” luego, con el fin de encontrar en su muerte simbólica, el planteamiento para la vida de la siguiente expresión escénica. Un ciclo análogo al de la mariposa, la cual, después de haber transitado por las etapas necesarias de su evolución, ha de morir a pesar del esplendor que vive, es decir, la mariposa en pleno. Una muerte que permita confirmar el ciclo, una eterna espiral.

Ñaque o de piojos y actores

Autor: José Sanchís Sinisterra.

Director: Alejandro Velis

Reparto: Miguel Flores y Carlos Cobos

Teatro Santa Catarina, julio 1997

Ñaque es un tipo de agrupación teatral y de actores del siglo XII, en España. El Ñaque o de piojos y actores, de Sanchís Sinisterra, es el encuentro de dos contadores de historias con sus escuchas: el público. Reunión donde se teje la complicidad para el juego, mis-

mo que consigue hacer entender todas las vicisitudes de la amarga tarea de vivir, de representar, de actuar.

Ñaque representa una lección amorosa, con sus respectivos instantes de crudeza, sobre la condición humana: el miedo al otro, a lo distinto tan parecido a uno mismo y la tremenda paradoja de sufrir por hacer lo que tanto se quiere: actuar, representar, recitar, relatar, vivir. Ñaque mueve a hacer un alto y sentir alivio, luego de haber llorado de risa por lo incomprensible, el absurdo presente en la necesidad de entenderlo todo. Por eso siempre se está empezando, contando, representando: porque sí, porque así es, porque por esto se apuesta hasta que ya no se puede más. Quizá por eso los protagonistas inician y terminan la obra buscándose uno a otro con vehemencia en un ciclo infinito y angustioso.

TEATRO Y PENSAMIENTO.

UNA BREVE REFLEXIÓN SOBRE LOS ESPECTÁCULOS

Los espectáculos seleccionados son una muestra que remite a los años noventa del siglo xx, época difícil para las sociedades latinoamericanas por el auge del capitalismo neoliberal. En esa coyuntura nos pareció significativo encontrar algunas expresiones teatrales que integran una conciencia realista de la situación, al mismo tiempo que fortalecen el ser creativo y colectivo del teatro para prevalecer. El naufragio como ejemplo de una situación límite permite formular una pregunta: ¿En una situación así hay lugar para la esperanza? El teatro, como lenguaje artístico tiene la capacidad de jugar con las paradojas: se pueden presentar situaciones y personajes viviendo su decadencia, al mismo tiempo que son capaces de encontrar en los gestos y las acciones mínimas motivos para resistir desde el espacio creador. La metáfora del viaje

remite al disfrute de la vida, a la risa y al juego, el ritual construye puentes hacia la esencialidad del teatro. En una situación límite el teatro es una expresión artística capaz de morir para renacer. Los años del neoliberalismo encontraron en el teatro diversas respuestas creativas que aceptaron el desafío de transitar de lo absurdo a la comprensión y la vivencia. Vivir en tiempos de oscuridad, así como existe el teatro antes y después de la función. Vida escénica con su capacidad de permanencia y lucha.

LA INVESTIGACIÓN TEATRAL COMO DESAFÍO DE CONOCIMIENTO

Además del ejercicio gratificante de ver teatro, tanto como sea posible, en los últimos quince años, ha sido muy importante tener presentes la bibliografía, las revistas y los grupos especializados, como el Grupo de Estudios de Teatro Argentino, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, los congresos anuales de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral o los Congresos sobre Teatro Latinoamericano de la Universidad Iberoamericana.

Investigar teatro produce una identificación con esta expresión artística que se reafirma cada año en los mensajes del Día Mundial del Teatro. Cada año le corresponde a un país diferente la redacción del mensaje. Es sumamente grato comprobar la validez humanista y el sentido ético de todos los mensajes, con lo cual se ratifica la calidad de las personas implicadas con el teatro y la universalidad de esta práctica artística. Como ha observado Jorge Dubatti, teatrólogo argentino, la naturaleza territorial del teatro le da un gran potencial decolonial, y propicia una geografía para el reconocimiento de los otros. En términos temporales se reitera

el carácter efímero del teatro, así como su dimensión convivial. El teatro es un arte del presente y de la presencia.

El teatro pertenece, en términos temporales a la memoria social. Por una parte, a través de los registros audiovisuales y la serie de documentos asociados: programas de mano, prensa, crítica teatral, tesis, artículos, revistas electrónicas, bitácoras y videos. Destaca también la disponibilidad textual de las obras. Por ejemplo, el acervo del Centro Latinoamericano y del Caribe de Investigación Teatral, así como la colección de obras de diferentes países a cargo del Fondo de Cultura Económica. Una dimensión de gran riqueza testimonial son las entrevistas a actores, directores, dramaturgos y espectadores. Para el caso mexicano, destaca el acervo de videos en Youtube del TAP Taller de Actores Profesionales, allí podemos escuchar a actrices y actores mexicanos compartir sus trayectorias de vida y sus vivencias en el hecho teatral.

CUATRO MIRADAS REFLEXIVAS

Luis de Tavira: ver la realidad e indignarnos

Luis de Tavira, creador escénico de formación jesuita afirma: “Me sentía poseedor de la verdad, siendo que es a través del teatro como hay que salir el encuentro de ella”.¹⁵ En su visión del mundo lo que lo impulsa es un sentimiento predominante en la época de la postguerra: una enorme decepción de la humanidad; decepción que es principio de la conciencia por ejemplo, en la obra de Bertolt Brecht: La honesta persona de Sechuán, se plantea la lucha entre la honestidad y la mentira, el servicio y el uso despiadado del poder.

¹⁵ Luis de Tavira, *El espectáculo invisible. Paradojas sobre el arte de la actuación*, México, El Milagro, 1989, p. 42.

La trayectoria de Luis de Tavira revela múltiples conexiones con la clave utópica. Podría decirse, incluso que la clave utópica está presente en cada momento en cada una de sus actividades, como investigador, como maestro y como director. Destaca en particular el interés permanente que ha mantenido por la obra de Bertolt Brecht: La honesta persona de Sechuán, porque resume las contradicciones inherentes a lo utópico: su imposibilidad de realización y, no obstante, se hace profundamente necesaria. El planteamiento es muy claro y contundente: no basta que una persona sea buena y noble para cambiar el mundo, sino que es necesario ir al fondo de las estructuras sociales para que éstas no devoren lo poco de bueno que queda en el mundo.

En una entrevista reciente Luis de Tavira se refiere al lugar privilegiado que tiene el teatro para cumplir una función gnosológica: el teatro puede ser la herramienta que dé esperanza y permita encontrar caminos de transformación. No obstante, se reconoce lo que ocurre en la realidad: recursos mal distribuidos, falta de políticas que den prioridad al espectador, escasas oportunidades laborales para los actores, falta de seguridad social para el gremio, todo ello como expresión de una época de deshumanización.

El teatro, como arte testimonial nos permite imaginar la posibilidad de vivir en una sociedad civilizada y esperanzada. La misión del teatro es dar esperanza, el teatro muestra que las cosas pueden ser terribles, pero cambian.

Oswaldo Dragún: hacer posible lo imposible

Oswaldo Dragún es uno de los personajes del teatro latinoamericano más recordados y apreciados. En nuestro caso particular, la idea de interpretar el teatro en clave utópica proviene, en gran medida

de la lectura de sus obras. Este creador argentino fue fundador y promotor de la Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe, una experiencia única en su tipo al organizar talleres con los principales maestros en diferentes países.

La concepción del hombre defendida por Dragún sostiene que hay en él la potencialidad de germinar un futuro mejor. Sus personajes tienen una fuerte dimensión colectiva. El actor se transforma en la voz de los demás. Es un ser que comparte su historia con todos. En medio de un universo alienante, los personajes de Dragún ofrecen resistencia a su alienación total. Dicha resistencia se realiza no solamente en el plano político sino en la dimensión a veces compleja de la realización personal en la vida cotidiana, donde también hay opciones liberadoras. Dragún coincide con el aserto existencialista que elegir es el reto más difícil que se le presenta a un hombre. La elección es ineludible. Las mujeres muestran también su potencial crítico y desalienador. Su capacidad de amar no es complaciente. La corrupción no es una condición humana esencial, sino un resultado de circunstancias económicas y sociales. A pesar de que los personajes de Dragún están rodeados por lo grotesco y la crueldad, nunca dejan de luchar.

Toda la vida y la obra de Osvaldo Dragún dialogan de diversas formas con la utopía. La sapiencia de este creador, sin embargo, le permite advertir que la construcción de un futuro mejor no es una solución fácil y no tienen garantizado un final feliz.

*Augusto Boal: teatro del oprimido
como opción estética y política*

Augusto Boal, creador teatral en todas sus dimensiones, tuvo una vida intensa y aventurera. Su quehacer teatral lo condujo a desa-

rollar un conjunto de técnicas que apuntan a hacer del teatro no una actividad “para” el oprimido, sino “del” oprimido. Con este propósito es necesario ir más allá de hecho teatral, de lo que se trata es de rescatar lo que hay de artista en todos los hombres y no en algunos hombres especiales. Todos los seres humanos tienen la capacidad de expresar la naturaleza humana, es decir, todo el cuerpo humano es así, hay una necesidad estética que se satisface continuamente. “hay personas que hacen teatro: es su oficio, su arte, su vocación. Pero todos los hombres y todas las mujeres del mundo “son teatro: es su condición humana”.¹⁶ El teatro, como modalidad artística y como lenguaje puede ser utilizado por cualquier persona, tenga o no aptitudes excepcionales. El propósito de una poética del oprimido es transformar al pueblo “espectador”, ser pasivo, con el fenómeno teatral, en sujeto, en actor, en transformador de la acción dramática. Se trata de una especie de preparación o entrenamiento para la acción real. El espectador liberado sería el hombre íntegro que se lanza a una acción. No importa que sea ficticia, importa que es una acción.

En uno de sus últimos ensayos, Augusto Boal escribió sobre teatro subjuntivo y educación estética del oprimido, donde propugna aunar razón y sentimiento, idea y forma. De manera novedosa vuelve a plantear que todo ser humano es sustantivamente, un artista. El arte, dice Boal, redescubre y reinventa la realidad. Cuanto más conocemos, más crece nuestra capacidad de conocer. La educación estética del oprimido surge de la necesidad de formular propuestas que pueden aplicarse, por ejemplo, en los reformatorios juveniles. Se trata de imaginar un proyecto de educación estética del oprimido que incluya la activación de las neuronas sensoriales

¹⁶ Augusto Boal, “Teatro del oprimido”, en *El Correo de la UNESCO*, París, noviembre de 1997, p. 32.

a través de la enseñanza subjuntiva de las artes plásticas, mirar y ver, y de la música, oír y escuchar, respetando el ritmo que cada persona tiene para modificarse a sí misma, para explicar sus necesidades, posibilidades y deseos. La educación estética del oprimido es esencial, en la medida que produce una nueva forma de ver la realidad emocional, sensitiva e intelectual de aquellos que, en ese proceso, se comprometen. Esta modalidad, la más reciente del Teatro del Oprimido, se fundamenta en el juego. Todo juego es un aprendizaje de vida. Todo juego teatral, un aprendizaje de vida social. Y los juegos del Teatro del Oprimido, un aprendizaje de ciudadanía.¹⁷

MIRADA FINAL

En el Festival Internacional de Teatro Universitario realizado en la Universidad Nacional Autónoma de México, del 7 al 16 de febrero de 2020, participó Jorge Dubatti, filósofo teatral argentino, dramaturgo, investigador teatral y promotor de la Escuela del Espectador en diferentes países. En esta ocasión, en lugar de una conferencia convencional compartió con el auditorio una auto entrevista, titulada: “Diez preguntas que me gustaría responder sobre teatro y producción de conocimiento”.

Dubatti entiende por producción de conocimiento la producción discursiva, cuando los artistas hablan de sus propios procesos, ellos hablan desde el hacer. El teatro produce conocimiento sobre el mundo en los procesos creativos, en los cuerpos y emociones de los participantes, en los campos de experiencia, en el pensamiento

¹⁷ Augusto Boal, “Conjuntos analógicos y conjuntos complementarios. Una teoría para el teatro subjuntivo”, en *Conjunto*, núm. 35, 2004, pp. 2-11.

sobre las obras, así como en la lectura reflexiva, que va de las bitácoras a la crítica teatral o la producción de artículos en revistas especializadas.

Dubatti propone en su obra: *Introducción a los estudios teatrales*,¹⁸ la reconsideración del teatro como acontecimiento, donde se integran el convivio, la poíesis y la expectación. En ese sentido se entiende al teatro como un ente que se constituye históricamente en el acontecer; el teatro es algo que pasa, que sucede gracias a la acción del trabajo humano; al mismo tiempo es un mirador en el que se ven aparecer entes poéticos efímeros, de identidad compleja; de manera pragmática el teatro es la fundación de una peculiar zona de experiencia y subjetividad.

En el periodo de veinte años el teatro latinoamericano ha sido una fuente fecunda para aprender a mirar de manera comprensiva lo que los artistas proponen en escena. Además de ver enriquecida la subjetividad del investigador, cada vez somos más conscientes de la complejidad y de la necesidad de nuevos paradigmas holísticos para hacer frente a lo que ha sido formulado como un cambio civilizatorio. En esta coyuntura y en el marco de las cuarentenas nacionales en todos los continentes por la pandemia Covid iniciada en 2020, las actividades artísticas se han cancelado y muchas comunidades teatrales reflexionan sobre cómo será el regreso a la nueva realidad. Las miradas reunidas en este texto coindicen en afirmar la capacidad del teatro para sobreponerse a todas las crisis pasadas. América Latina cambiará y también lo hará el teatro. ¿Se abre, se cierra el telón?

¹⁸ Jorge Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales*, México, Libros de Godot, 2012.

REFERENCIAS

- Boal, Augusto, “Conjuntos analógicos y conjuntos complementarios. Una teoría para el teatro subjuntivo”, en *Conjunto*, núm. 35, 2004, pp. 2-11.
- _____, “Teatro del oprimido”, en *El Correo de la UNESCO*, París, noviembre de 1997.
- Ceballos, Édgar, *Pedagogía y experimentación en el teatro latinoamericano*, México, Escenología, 1996.
- Díaz Cruz, Rodrigo, “La vivencia en circulación. Una introducción a la antropología de la experiencia”, en *Alteridades*, vol. 7, núm. 13, 1997, pp. 5-15.
- Dubatti, Jorge, *Introducción a los estudios teatrales*, México, Libros de Godot, 2012.
- Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme, 1984.
- García, Santiago, “Resistencia”, en *Tramoya*, núm. 12, julio-septiembre de 1978, pp. 139 y 140.
- Maerk, Johannes y Magaly Cabrolié [coords.], *¿Existe una epistemología latinoamericana? Construcción del conocimiento en América Latina y el Caribe*, México, Universidad de Quintana Roo/Plaza y Valdés, 2000.
- Michel, Guillermo, *La hermenéutica. Arte de espejos*, México, Castellanos Editores, 1996.
- _____, *Votán Zapata. Filósofo de la esperanza*, México, Rizoma, 2001.
- Muguerca, Magaly, *Teatro: en busca de una expresión socialista*, La Habana, Letras Cubanas, 1981.
- _____, *Teatro y utopía*, La Habana, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1997.

- _____, “Teatro y utopía en el siglo xx”, en *Gestus*, Bogotá, núm. 6, 1995, pp. 61-65.
- Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Buenos Aires, Paidós, 1998.
- Tavira, Luis de, *El espectáculo invisible. Paradojas sobre el arte de la actuación*, México, El Milagro, 1989.
- Zemelman, Hugo, *Determinismos y alternativas en las ciencias sociales de América Latina*, Caracas, Nueva Visión/CRIM-UNAM, 1995.
- _____, “El paradigma del pensamiento crítico”, en Ruy Mauro Marini y Mária Millán [coords.], *La teoría social latinoamericana. Cuestiones contemporáneas*, t. IV, México, Coordinación de Estudios Latinoamericanos-Facultad de Ciencias Políticas y Sociales-Dirección General de Asuntos del Personal Académico-UNAM/Ediciones El Caballito, 1996, pp. 233-244.
- _____, “Epistemología y política en el conocimiento socio-histórico”, en ¿Existe una epistemología latinoamericana? Construcción del conocimiento en América Latina y el Caribe, Johannes Maerk y Magaly Cabrolié [coords.], México, Universidad de Quintana Roo/Plaza y Valdés, 2000, pp. 11-27.
- _____, “La relación de conocimiento y el problema de la objetividad de los datos”, en *Estudios Sociológicos*, núm. 33, septiembre-diciembre de 1993, pp. 641-660.
- _____, *Los horizontes de la razón II. Historia y necesidad de utopía*, Barcelona, Anthropos/Colegio de México, 1992.
- _____, *Problemas antropológicos y utópicos del conocimiento*, México, Colegio de México, 1996.
- _____, *Sujeto: existencia y potencia*, Barcelona, Anthropos/CRIM-UNAM, 1998.