

# EL TEATRO COMO MEDIO DE TRANSMISIÓN Y TRANSFORMACIÓN IDEOLÓGICA. UNA MIRADA DESDE LA PERSPECTIVA TEÓRICA DE GRAMSCI SOBRE EL TEATRO MEXICANO

Emanuel Papadópolos Grimaldi  
emanuelgrimaldi@gmail.com



## Resumen

El presente trabajo analiza el teatro desde una perspectiva social, con base en el desarrollo teórico de Antonio Gramsci, a fin de reconocer dicho acto escénico como parte de los mecanismos que propician la instauración o la transformación de las ideologías dominantes del contexto donde se suceden.

Se analizan los elementos centrales que constituyen el acto escénico teatral y se articulan con los postulados teóricos sobre ideología, praxis y hegemonía. Asimismo, se busca también, como medio de aterrizaje histórico, utilizar dos casos dentro de la historia del teatro mexicano: el teatro evangelizador colonial y el Teatro Conasupo<sup>1</sup>, de Orientación Campesina de principios del siglo XX.

**Palabras clave:** Teatro, transformación ideológica, Gramsci, Teatro mexicano.

---

<sup>1</sup> Compañía Nacional de Subsistencias Populares.

## ***Abstract***

*The next work analyzes theater from a social perspective, based on Antonio Gramsci's theoretical development, in order to recognize said stage act as part of the mechanisms that propitiate the instauration or transformation of the dominant ideologies of the context where they happen.*

*The central elements that constitute the theatrical stage act are analyzed and articulated with the theoretical postulates on ideology, praxis and hegemony. It is also looking, as a mean of historical landing, to utilize two cases within the history of Mexican theater: The colonial evangelist theater, and CONASUPO theater of Rural Orientation from the beginning of the 20th Century.*

**Keywords:** Theater, ideological transformation, Gramsci, mexican theater.

## Introducción

Este trabajo nace de la búsqueda por encontrar puntos de referencia que ayuden a analizar las posibilidades que el teatro tiene de manifestarse como un medio de transmisión y transformación ideológica, tanto en el plano individual como en el colectivo ya que, si bien es por un lado un espacio de entretenimiento, es también una práctica social, la cual, como se analizará con detenimiento, es capaz de tocar a fondo nuestra manera de reconocernos a nosotros mismos y al mundo que nos rodea. En este sentido, el teatro es un ejercicio artístico que, más allá de su valor estético, es un poderoso mecanismo de cohesión social, de transmisión de saberes, de reflexión, de crítica, pero también de reproducción ideológica y dominación.

Se parte así de los interrogantes: ¿puede el teatro manifestarse como una práctica capaz de modificar nuestro entendimiento del mundo y la manera en que nos vinculamos con él? ¿Podemos considerarlo como un medio para el mantenimiento o la transformación de la manera en que una sociedad se piensa a sí misma, a su historia, o al mundo?

Merece la pena puntualizar que el teatro, independientemente de su intención discursiva, es un acto profundamente conectado con la realidad social; cada puesta en escena es una visión interiorizada de lo que es para los creadores el mundo en su complejidad; se trata por un lado de una creación individual, y por el otro de una creación social. El sociólogo francés Jean Duvignaud (1965) es muy puntual al respecto cuando menciona que:

El teatro es un arte enraizado, el más comprometido de todos con la trama viviente de la experiencia colectiva, el más sensible a las convulsiones que desgarran una vida social en permanente estado de revolución... El teatro es una manifestación social (p. 9).

Esto no implica que se trate de una relación uniforme entre el contexto social y las manifestaciones teatrales, más bien se trata de una relación abierta y dúctil, donde las concepciones particulares que los creativos tienen del mundo se manifiestan sobre la escena, conectando las formas de pensamiento individual con las colectivas en una experiencia en común. Di Sarli, Radica y Quintero (2008) se refieren a esto como la óptica desde la cual se construye el discurso teatral y mencionan que:



Podemos comprobar que uno de los puntos más sobresalientes del discurso teatral lo constituye la enunciación de relaciones dialécticas entre lo colectivo... y lo individual... si bien se observa una estrecha relación con el contexto histórico, no es una descripción objetiva del mismo sino una óptica personal del autor sobre ciertos componentes de su interés (p. 2).

Este análisis busca ir más allá del contenido de las obras teatrales y comprenderlas desde un enfoque que permita reconocer sus posibilidades como parte de los factores que hacen posible la instauración o la transformación de un cierto sistema social, tanto a nivel ideológico como material.

En este sentido, resulta importante reconocer que no son pocas las manifestaciones teatrales que son desarrolladas en torno a problemáticas sociales, sin embargo, el hecho de que cierta obra teatral aborde un determinado problema de carácter social no implica por añadidura que esta obra sea un ejercicio práctico que promueva la transformación o la toma de conciencia sobre dicho estado de desigualdad o injusticia.

Constantemente nos encontramos en cartelera escenificaciones que ponen de manifiesto estados de opresión y desigualdad, y que si bien su contenido puede considerarse como crítico, el lugar que ocupan dentro del entramado social sigue siendo el de reproducir y alimentar la industria del entretenimiento y el arte como producto en venta de modo que, aunque al interior del teatro la intención ideológica vaya en contra del sistema de dominación, su práctica se manifiesta por otro lado, a favor del sistema instaurado en otra de sus dimensiones.

Ahora bien, podemos encontrar propuestas teatrales en espacios no convencionales, como plazas, calles, tianguis y escuelas que buscan romper con la lógica de producción teatral imbuida dentro del gran mercado del entretenimiento y que a pesar de hallarse situadas en espacios alternativos y haber sido creadas desde un principio contrahegemónico de resistencia ante la lógica capitalista del arte como mercancía, en su discurso escénico podemos ver reflejadas las estructuras de dominación ideológica propias del sistema social en el que se suscitan.

Considerar esto nos obliga a reconocer que, para analizar las posibilidades del teatro

como medio de transmisión y transformación ideológica, no basta con pensar el teatro en términos de contenido discursivo, ni basta tampoco reconocerlo en tanto su lugar dentro de la estructura social, más bien es necesario ir más allá de la dicotomía dada entre la forma escénica y el contenido discursivo de las piezas para articular la propuesta teatral con las condiciones materiales de su producción, comprender su propia historicidad y reconocer el vínculo que el acto escénico presenta con su contexto.

Para profundizar en esto, se hace uso de las herramientas teóricas de la filosofía de la praxis<sup>2</sup>, en particular de los conceptos de ideología y hegemonía del filósofo italiano Antonio Gramsci, quien a partir de los estudios sobre el materialismo histórico de Marx estableció una serie de presupuestos teóricos que aún son pilares en el estudio de la relación entre las condiciones materiales de existencia y las formas ideológicas que le dan sentido a dichas condiciones concretas de vida.

Asimismo, se busca, como medio de aterrizaje histórico, utilizar dos casos dentro de la historia del teatro mexicano: el teatro evangelizador colonial y el Teatro Conasupo<sup>3</sup>, de Orientación Campesina de principios del siglo XX, y analizarlos desde la perspectiva teórica descrita a fin de ejemplificar en casos concretos la función que el teatro, a través del tiempo, ha tenido como parte de los mecanismos de instauración de un sistema hegemónico así como algunas de sus posibilidades como fuerza de oposición.



---

2 Consideramos aquí a La filosofía de la praxis como la sistematización historicista del buen sentido, definitivamente emancipado del sentido común de las filosofías anteriores. Digamos que se concibe como una nueva filosofía integral de la historia, entendida ahora como política, como un historicismo absoluto. El marxismo es para Gramsci un ejercicio crítico de las teorías y de las concepciones del mundo que se sintetiza: (1) en un conjunto de proposiciones fundamentalmente políticas para la crítica material del desarrollo de la filosofía, la ideología y la ciencia; (2) en una serie de propuestas para una nueva ordenación y realización institucional –y cultural– de la filosofía; y (3) en un nuevo sentido común y una nueva hegemonía (Rodríguez Prieto y Seco Martínez, 2007, p. 7).

3 Compañía Nacional de Subsistencias Populares.

## El teatro como praxis. Un análisis desde las bases teóricas de A. Gramsci

Lo primero a considerar dentro de este análisis es que a lo largo de la historia se ha modificado profundamente lo que las personas hacen y piensan como teatro; tengamos presente que se trata de un arte milenario, desarrollado por incontables culturas a lo largo del tiempo. En cada contexto ha tenido un lugar propio y ha contribuido al desarrollo del pensamiento, el entendimiento del mundo y las formas de vida de cada lugar, de cada época. Esto no implica únicamente el constante cambio del contenido y la forma interna de las puestas en escena según cada contexto, sino también el propio entendimiento que se tiene de lo que es el teatro.

A lo largo del devenir del ser humano encontramos un sinfín de manifestaciones teatrales tan diversas como el teatro griego de la época helénica, el teatro noh de Japón, los autos sacramentales de la Edad Media o el teatro de comedia del arte, por nombrar algunos. Todos ellos son muy distintos entre sí, desde lo que ocurre sobre el escenario hasta la ubicación, participación y relación con los espectadores; resulta tan diferente la experiencia de acompañar un carro sobre la calle en el cual se está representando un pasaje bíblico en comparación con presenciar una escenificación dentro de una sala de teatro convencional, que para su estudio es indispensable puntualizar desde la esencia misma qué implica eso que llamamos "teatro"; el investigador Jorge Dubatti (2009) hace referencia al respecto cuando menciona:

La palabra teatro no es ahistórica ni universal, por lo tanto exige ser contextualizada en el plano de las realizaciones histórico territoriales... si se cambia la concepción de teatro cambia la comprensión e interpretación de la poética, por lo tanto, es fundamental la toma de consciencia respecto de la importancia de definir la concepción de teatro (pp. 11-12).

Pareciera, en términos de sentido común, que al hacer referencia al teatro se está aludiendo a un concepto estático cuyo significado remite a una forma escénica conocida por todo aquel que ha asistido a una sala a presenciar una obra: texto dramático, sala para espectadores, puesta en escena, luces y aplausos. Sin embargo, se trata de un fenómeno complejo que puede comprenderse desde una inmensidad de enfoques distintos.

Etimológicamente la palabra teatro proviene del término griego *Theatrón*<sup>4</sup> que, en palabras de Pavis, “designaba el lugar donde se situaban los espectadores para ver la representación” (1980, p. 39). Así, el teatro originalmente remite a un lugar de encuentro, espacio físico que en la medida que fue desarrollándose en términos arquitectónicos se volvió sinónimo de la construcción del edificio conocido como teatro. Igualmente, este término se empleó para referir la acción escénica teatral ahí sucedida, en la cual los actores representaban ante un público creaciones dramáticas que eran ensayadas y perfeccionadas por medio de la repetición memorizada de textos escritos, los cuales a su vez también adoptaron la palabra de “teatro”; en ese último sentido, al leer las obras dramáticas de Esquilo, es que se puede decir que se está leyendo teatro<sup>5</sup>.

En este sentido, el teatro implica tanto un lugar físico como una acción; podemos decir que la acepción de teatro como espacio implica que se trata del sitio destinado a la presentación de obras teatrales, mientras que desde su entendimiento como acción, puede definirse en su forma más simple como el evento en el que alguien que, personificando algo, hace alguna cosa para que alguien más lo vea: “La situación teatral, reducida a su mínima expresión consiste en que A personifica a B mientras C lo mira”<sup>6</sup> (Bentley, 2004, p. 146).

Este esquema implica cuestionarse qué significa el hecho de que A personifique a B, puesto que A puede ser cualquier sujeto concreto (actor), B puede ser cualquier personaje o rol, ya sea ficcional o no, y (C) puede ser cualquier persona que lo observa. Esto, aparentemente, abre el evento teatral a un sinfín de posibilidades escénicas: clases, conferencias, recitales, ceremonias, misas, cátedras y conciertos son tan sólo algunas de las manifestaciones que, ante

---

4 Del griego: *θέατρον*, *theátron* o «lugar para contemplar» derivado de *θεᾶσθαι*, *theáomai* o «mirar» (*Diccionario de la lengua española*, consulta realizada el 20 de abril de 2016).

5 Al respecto, es importante puntualizar que las posibilidades del teatro como escritura no serán aquí abordadas, puesto que merecen un análisis por separado al presente artículo ya que se hayan inscritas dentro del campo de la literatura y no operan dentro del marco de las posibilidades que el encuentro escénico abre a nivel social, eje articulador de la teatralidad aquí analizada.

6 Es este caso A puede personificar a B, de modo que el plano ficcional no es indispensable para considerar si un acto escénico es o no teatral.



este esquema, podrían ser comprendidas como actos teatrales.

La diferencia radica en que el teatro comprende aquellas manifestaciones escénicas que en su quehacer generan un espacio independiente del cotidiano, un mundo con reglas y posibilidades distintas al mundo que comúnmente podríamos comprender como habitual y que se concibe a sí mismo como tal, como teatro. Se trata de lo que el investigador Jorge Dubatti puntualizó como *poiésis*, una dimensión poética que distingue el mundo del teatro como un mundo paralelo al mundo, que implica, desde luego, un entendimiento común entre los creadores y los espectadores sobre lo que es el teatro. Dicho entendimiento se establece sobre una concepción de teatro determinada que, desde luego, no es arbitraria sino que responde a múltiples factores contextuales, históricos, políticos y sociales. Retomemos las palabras del investigador Jorge Dubatti (2009), quién menciona que

La Filosofía del Teatro propone que no puede haber *poiésis* si la nueva forma no se diferencia, distancia y automatiza del régimen de la realidad cotidiana (y su extensión en el mundo), si no instala su propio régimen y se ofrece a la vez como complemento y ampliación, "mundo paralelo al mundo" (p. 10).

Así, el teatro es una construcción subjetiva de la realidad sobre otra realidad previa existente que se crea tanto desde el plano individual (dramaturgia, dirección escénica) como desde el colectivo (montaje, compañías y grupos de teatro) al tiempo que se sucede dentro de contextos dados, grupos y comunidades específicos, de modo que el quehacer teatral se encuentra articulado como tal a partir de la cohesión de las concepciones del mundo, tanto de los creadores escénicos como de los espectadores.

Estas concepciones del mundo son por demás complejas y variables, no responden a un sistema homogéneo universal, sino a uno versátil y heterogéneo, implantado en lo profundo de la existencia colectiva; Duvignaud, en su obra *Sociología del teatro* (1965), menciona al respecto que:

El teatro, sobre todo, es un arte que se implanta profundamente en la existencia concreta, en la existencia colectiva, tanto por sus orígenes, la utilización que hace de los roles y de las situaciones vivientes, como por

sus resultados y los públicos que afecta o crea (Duvignaud, 1965, p. 35).

En ese sentido, podemos ver cómo cada manifestación teatral es producto de ciertas formas de comprender el mundo que desde luego implican lo puramente individual, pero al mismo tiempo van más allá de él. Dichas concepciones sobre el mundo son lo que Gramsci denominó como ideologías: “un conjunto de ideas sobre la realidad que orientan una determinada acción práctica o un conjunto de ideas fundamentales que caracteriza el pensamiento de una persona o colectividad” (Jardón, 2013, p. 16).

Gramsci no desestima el terreno del pensamiento individual pero se concentra en aquellas ideologías que se instauran en el terreno de lo colectivo como construcciones que se encuentran por encima de la estructura de la organización material y son las encargadas de dar sentido y dirección al quehacer humano; se encuentran manifiestas dentro de un espacio y tiempo determinados en los cuales coexisten formas de pensar y formas de vivir. Son mecanismos concretos de acciones productivas que sustentan la existencia material de los sujetos y dan sentido a dichas actividades tanto en las condiciones materiales de existencia como en las particularidades superestructurales de la sociedad a la que pertenecen; como la normas sociales, los valores que cohesionan la estructura social, los anhelos y las metas de los sujetos, así como la creencia colectiva que tienen los individuos sobre sus posibilidades de acción, son temporales, históricas y contextuales.

Podemos distinguir entonces dos tipos de ideologías, aquellas puramente subjetivas e individuales, aquellas que cada individuo tiene sobre de sí y sobre del mundo, es decir, arbitrarias, y aquellas que representan y distinguen las características del contexto social en el que se encuentran o, para ser precisos, del bloque histórico<sup>7</sup> al que pertenecen, aquellas que cohesionan y organizan a la colectividad en un sentido común, es decir que son orgánicas. Gramsci (1970) lo puntualiza al mencionar que:

---

<sup>7</sup> En este sentido, el concepto de bloque histórico se refiere a la relación histórica determinada que articula las condiciones de la estructura con los de la superestructura social. Es el espacio donde se sucede la cohesión entre el terreno ideológico y el estructural y dentro del cual se hacen manifiestas las contradicciones y la tendencia a la transformación. Gramsci (1971) menciona al respecto que la estructura y las superestructuras forman un “bloque histórico”, o sea que el conjunto complejo, contradictorio y discorde de las superestructuras es el reflejo del conjunto de las relaciones sociales de producción. De ello surge: sólo un sistema totalitario de ideologías refleja racionalmente la contradicción de la estructura y representa la existencia de las condiciones objetivas para la subversión de la praxis (p. 46).

Se debe distinguir, por consiguiente, entre ideologías históricamente orgánicas, es decir necesarias a una cierta estructura, e ideologías arbitrarias, racionalísticas, «voluntarias». En la medida en que son históricamente necesarias, tienen una validez «psicológica», «organizan» las masas humanas, forman el terreno en que los hombres se mueven, adquieren conciencia de su posición, luchan, etc. En la medida en que son «arbitrarias» sólo crean «movimientos» individuales, polémicas, etc. (p. 38).

Como podemos notar, las ideologías orgánicas, al organizar y dar sentido al conjunto social, constituyen un punto central en el por qué y el para qué de las actividades materiales que realizan los sujetos, orientan la fuerza de trabajo, los medios de producción, de consumo y de entretenimiento; cohesionan tanto las acciones de carácter social como las condiciones materiales de existencia, dando paso a un sistema organizado en función de las ideologías orgánicas dominantes propias de cada bloque histórico, constituyendo así lo que Gramsci apuntaló como una hegemonía; la investigadora social Giacaglia Mirta (2002) menciona al respecto que:

Gramsci define la hegemonía como “dirección política, intelectual y moral”. Cabe distinguir en esta definición dos aspectos: 1) el más propiamente político, que consiste en la capacidad que tiene una clase dominante de articular con sus intereses los de otros grupos, convirtiéndose así en el elemento rector de una voluntad colectiva, y 2) el aspecto de dirección intelectual y moral, que indica las condiciones ideológicas que deben ser cumplidas para que sea posible la constitución de dicha voluntad colectiva (p. 153).

Por ello, la hegemonía se manifiesta como un ejercicio de dominación que no solo proviene del exterior sino que se manifiesta al interior de la propia sociedad, forma parte de su cosmovisión, de la manera en que entiende y organiza el mundo, y por lo tanto la forma en que cada persona se comprende dentro del sistema establecido.

Este sistema es hegemónico porque no implica necesariamente el uso de la violencia explícita para perpetuarse, sino que se instaura en un orden consensuado y naturalizado por los integrantes de la sociedad, convirtiéndose así en la lógica natural de una voluntad colectiva cuyos intereses se encuentran dirigidos a favor de la clase dominante.

La hegemonía es la capacidad de unificar y mantener unido a través de la ideología un bloque social que no es homogéneo; al contrario, tiene profundas contradicciones de clase. La idea, es impedir que estas contradicciones estallen, produciendo una crisis en la ideología dominante y su consecuente rechazo (Alvarez Gómez, 2016, p. 158).

Esta hegemonía es instaurada entre los miembros de una sociedad por medio de instituciones encargadas de transmitir las ideologías predominantes de su respectivo tiempo y espacio, ideologías que desde luego no son neutrales, se encuentran articuladas en función del beneficio de la clase dominante. De modo que los propios mecanismos que utiliza la hegemonía para perpetuarse responden a los intereses de aquellos que previamente ostentan el poder sobre las clases subalternas; principalmente se trata de los medios de comunicación así como las instituciones educativas, religiosas, políticas y recreativas. Jardón (2013) lo puntualiza al mencionar que:

La hegemonía busca el control del orden social. Ese control-dominación se ejerce, también, por medio de las instituciones de la sociedad civil: la educación, las iglesias, los medios de comunicación, etcétera que producen una ideología, una orientación moral en la sociedad. Estos grupos dominantes plantean y orientan consensos para mantener la desigualdad social que es sumida por las clases subalternas (p. 23).

La gran aportación que brinda Gramsci al apuntalar la implementación de la hegemonía como mecanismo de cohesión social en función de los intereses de la clase dominante se encuentra en el reconocimiento de que las desigualdades sociales, la explotación, la injusticia y la opresión no se ejercen sobre la sociedad civil únicamente por medio de la fuerza, sino también por medio del consenso y la interiorización ideológica de las aspiraciones propias de la clase dirigente.

Por lo tanto, para cambiar la desigualdad y la explotación, es necesario cambiar la visión que los sujetos tienen sobre sí mismos y sobre el mundo que les rodea; en otras palabras, es necesaria la construcción de una nueva hegemonía que oriente ideológicamente a la sociedad civil hacia nuevas maneras materiales de existir, de ahí la importancia radical que tiene el plano ideológico al momento de buscar mecanismos concretos que coadyuven a la transformación de una sociedad. Retomemos las palabras de Alvarez Gómez, quien puntualiza que:

Cuando la clase social que detenta el poder ya no puede dirigir, cuando su ideología es rechazada, cuando se van desprendiendo los consensos. En síntesis, cuando no lleva adelante a la sociedad porque no puede responder a sus demandas, entonces se produce una crisis orgánica, una crisis estructural que afecta a todo el bloque histórico, que incluye una crisis de hegemonía (Alvarez Gómez, 2016, p. 159).

De este modo podemos vislumbrar cómo, a partir de la transformación ideológica, es posible dar paso a la transformación de las condiciones materiales de existencia y por lo tanto al cambio de toda la sociedad en su conjunto. Se trata de romper desde los cimientos aquellas fuerzas que mantienen unido un cierto sistema de dominación. Los investigadores Rodríguez Prieto y Seco Martínez (2007) hacen hincapié al respecto cuando mencionan:

Si decimos que un determinado grupo social pierde hegemonía, lo que estamos haciendo es certificar que ya no cuenta con el respaldo del organismo social, que ya no es hegemónico, sino dominante, pues lejos de cohesionar el bloque histórico, se distancia de los ciudadanos, incapaz por más tiempo de integrar a la sociedad (p. 4).

La pregunta central, ahora, es: ¿cómo es que la hegemonía se instaura o se transforma? Gramsci plantea que esta posibilidad se encuentra dentro de la propia sociedad civil, en aquellos encargados de crear, transformar y transmitir las ideologías orgánicas de su tiempo: los intelectuales. Mas seamos puntuales al respecto, puesto que para Gramsci todos los seres humanos somos intelectuales, todos somos creadores y transformadores de nuestras propias ideologías, la diferencia radica en la función que dichos intelectuales ocupan dentro de la sociedad civil; retomemos las palabras del propio Gramsci, quien menciona que

Todos los hombres son intelectuales, podríamos decir, pero no todos los hombres tienen en la sociedad la función de intelectuales. Cuando se distingue entre intelectuales y no intelectuales, en realidad sólo se hace referencia a la inmediata función social de la categoría profesional de los intelectuales (Gramsci, 2016, p. 19).



En ese sentido, Gramsci pone particular atención en aquellos que, según las actividades que desempeñan, cumplen la función de organizar y dar sentido a las ideologías que cohesionan y dan rumbo a cada momento histórico: los intelectuales orgánicos. La diferencia entonces radica en la función que cumplen por medio de las prácticas sociales que ejercen, las cuales se encuentran orientadas ideológicamente de manera invariable.

Esto abre el entendimiento de los intelectuales más allá de su conocimiento o comprensión del mundo, ya que los conecta a la función que ocupan dentro de un contexto determinado; así profesores, curas, artistas, políticos, oradores e investigadores, por nombrar algunos, cumplen en determinados momentos con la función de transmitir y organizar las ideologías orgánicas de la sociedad en la que se encuentran.

Mas esta relación con el contexto es dúctil y cambiante, de modo que una misma persona puede cumplir con la función de intelectual orgánico en un contexto determinado, como un profesor dentro de un salón de clases, para luego ser receptor de la transmisión ideológica de otro intelectual orgánico dentro de otro contexto, ya sea al momento de asistir a un evento político, presenciar una ceremonia religiosa o ir a una función de teatro.

Como podemos ver, es justo en este punto donde podemos comprender cómo el teatro, al tratarse de un ejercicio de transmisión ideológica, forma parte de los mecanismos que pueden encontrarse al servicio de una cierta hegemonía. Recordemos que el teatro es siempre una acción escénica de carácter social y dicha acción se encuentra invariablemente construida desde una cierta perspectiva, tanto individual como colectiva, y guarda, por lo tanto, una cierta manera de entender el mundo; se trata entonces de una actividad material, objetiva y conscientemente intencionada, lo que el investigador y teórico social Adolfo Sánchez Vázquez (1980) comprende como una praxis<sup>8</sup> artística:

Como toda verdadera praxis humana, el arte se sitúa en la esfera de la acción, de la transformación de una materia que ha de ceder su forma para adoptar una nueva: la exigida por la actividad humana que el objeto creado o producido ha de satisfacer. El arte no es una mera producción material ni pura producción espiritual (p. 258).

---

8 Praxis: en el sentido de la Tesis I sobre Feuerbach (de Marx) [se entiende como]: “Actividad humana como actividad objetiva”, es decir, real; “actividad revolucionaria... crítico-práctica”. Actividad, pues, orientada a la transformación de un objeto (naturaleza o sociedad), como fin, trazado por la subjetividad consciente y actuante de los hombres y, por consiguiente, actividad –en unidad indisoluble– objetiva y subjetiva a la vez (Sánchez Vázquez, 1977, pp. 64-65).

Posteriormente, agrega:

La praxis artística permite la creación de objetos que elevan a un grado superior la capacidad de expresión y objetivación humanas, que se revela ya en los productos del trabajo. La obra artística es, ante todo creación de una nueva realidad, y puesto que el hombre se afirma, creando o humanizando cuanto toca, la praxis artística —al ensanchar y enriquecer con sus creaciones la realidad ya humanizada— es una praxis esencial para el hombre (Sánchez Vázquez, 1980, p. 258).

Desde esta perspectiva, es posible reconocer cómo el teatro, más allá de sus posibilidades estéticas, tiene y ha tenido un lugar particular dentro de los mecanismos de instauración y transformación ideológica a nivel social puesto que, al sustentarse en una cierta concepción del mundo (Gramsci) y construirse a partir de una cierta concepción del teatro (Dubatti), puede ser que se trate de una manifestación ideológica que transmita y reproduzca la visión del mundo de la clase dominante o bien que la critique y transforme.

Reconocer su importancia dentro de los factores que coadyuvan a la implementación hegemónica abre un importante espacio para la comprensión del teatro como un fenómeno social que ha participado de manera activa en los procesos de cambio y transformación social; nos ayuda a repensar este acto escénico como una fuerza creadora capaz de tocar en lo profundo el imaginario social y dar sentido a la manera que nos pensamos a nosotros mismos y al mundo que nos rodea.

No es casual que a través de la historia el teatro ha sido parte de los mecanismos que diferentes sistemas han empleado para establecer, transformar o perpetuar una cierta hegemonía. Así, a manera de aterrizaje histórico, en el siguiente apartado serán desarrollados dos casos característicos del teatro como un medio de transmisión y transformación ideológica: el teatro evangelizador dentro de la Nueva España y el Teatro Conasupo de Orientación Campesina.

## **El teatro en México como elemento de consolidación y transformación ideológica: el teatro evangelizador en la Nueva España y el teatro Conasupo de Orientación Campesina**

Pensar el teatro desde este enfoque nos ayuda a dilucidar algunas de las implicaciones que tiene este arte como parte de los mecanismos sociales de instauración y cambio ideológico; cómo es que por medio del teatro se transmiten y se transforman las ideologías orgánicas que dan sentido y dirección a la sociedad civil. Para profundizar en esto, se analizan, en este apartado, dos manifestaciones teatrales que, como veremos con detenimiento, son un claro ejemplo del uso del teatro como mecanismo de transmisión ideológica, el primero de ellos a favor del sistema hegemónico instaurado y el segundo como un ejercicio contrahegemónico.

En este sentido es indispensable puntualizar que este apartado no pretende abarcar de manera integral al teatro hecho en México en cada época referida; la intención central se encuentra en articular manifestaciones teatrales concretas con el contexto social a partir del enfoque teórico desarrollado previamente; se trata aquí de recuperar un par de ejemplos de cómo, históricamente, el teatro ha formado parte de diferentes fuerzas, tanto hegemónicas como contrahegemónicas, y comprender desde una perspectiva histórica la relación que a lo largo del tiempo se ha establecido entre el teatro y la sociedad.

A principios de la época colonial, tras el proceso de la conquista, la recién conformada Nueva España requería la instauración de un nuevo sistema hegemónico que rearticulara la vida según el sistema ideológico de la nueva clase dominante. El sistema social prehispánico antes hegemónico había sido sustituido por un nuevo sistema colonial, el cual, si bien fue instaurado primeramente por medio de la fuerza bruta así como del genocidio, requería perpetuarse por medio de una nueva cohesión ideológica, era requerida la instauración de una nueva hegemonía.

Consideremos que el exterminio de la población nativa fue prohibida en el año 1537 por el papa Paulo III, quien dictaminó, por medio de la bula *Sublimis Deus*, que los indígenas eran seres humanos con alma, dignos de ser libres, tener posesiones y abrazar la fe de manera pacífica. Esto, desde luego, no evitó la continua matanza de poblaciones enteras ni el uso de la violencia extrema sobre la población indígena, pero sí marcó el punto de partida para los procesos de evange-

lización dentro de la Nueva España. La necesidad de instaurar una nueva base ideológica orgánica (fe católica) sobre la población se había vuelto la nueva prioridad de los conquistadores.

La instauración de esta nueva hegemonía colonial fue implantada por medio del ejercicio activo de la iglesia, el desarrollo escolástico y el control de los espacios de recreación; el teatro se convirtió en un mecanismo de gran valor para el proceso de transformación ideológica de los indígenas, quienes requerían ser adaptados a una nueva lógica de dominación; Yolanda Argudín (1985) menciona en ese sentido que

El teatro, por lo tanto, fue el medio eficaz para propagar la fe católica e incorporar al vencido al reino vencedor. El teatro tuvo además de la función de representar las ideologías de las culturas en choque, por separado, la de colonizar cambiando las estructuras de los naturales, y de este choque, resultó en una "zona híbrida", el nuevo mundo (1985, p. 8).

La evangelización forzada de la población indígena es un claro ejemplo del proceso de instauración de un nuevo sistema ideológico que reconfiguró las prácticas sociales e instauró un nuevo entendimiento del mundo, en el cual nuevas formas de hacer, de pensar y de actuar eran requeridas. De ahí que las comedias y farsas fueron las formas teatrales de mayor popularidad en tiempos de la colonia, ya que su presencia dentro del mecanismo de instauración de la nueva hegemonía justificaba la reestructuración de las costumbres presentes en la población antes de la conquista.

Miguel Ángel Vásquez remarca al respecto: "La predilección oficial por la representación de comedias [en la época de la colonia] sobre otras recreaciones escénicas... radica en la trascendencia social del teatro como un medio de difusión de las buenas costumbres y a su importancia económica" (Vásquez, en Zamorano Navarro y otros, 2012, p. 35).

Otro recurso escénico de gran importancia en la Nueva España fue el uso de títeres para representar pasajes bíblicos como mecanismo evangelizador, lo que reafirmó el uso del teatro como una praxis capaz de tocar a profundidad las ideologías orgánicas de la sociedad fue ampliamente aprovechado por la iglesia católica. Beezley profundiza al respecto al mencionar:

Tal vez debido a la escasez de misioneros... los títeres se utilizaron en gran medida en la evangelización de Nueva España. "La captura de Jerusalén" que presentaba la batalla entre moros y cristianos fue puesta por primera vez en Tlaxcala en 1538, y se convirtió en la representación prototípica del territorio de la colonia. Ofrecía la visión española de la lucha entre el bien y el mal, cristianos e infieles, Dios y el diablo, que justificaba la Conquista de México... Cada una de ellas [representaciones] informaba al público que las intervenciones milagrosas demostraban que la nueva religión era más poderosa que la antigua (2008, p. 132).

Una vez instaurada la Nueva España como sistema político hegemónico, el teatro buscó reproducir las formas escénicas predominantes en el continente europeo. Autores de renombre como Sor Juana Inés de la Cruz o Juan Ruiz de Alarcón escribieron grandes piezas dramáticas que, por un lado, abrieron brecha en la producción artística propia de la Nueva España, al tiempo que reproducían los estilos predominantes del teatro en Europa; Argudín (1985) lo puntualiza categóricamente al mencionar que, "durante la colonia, el teatro en México no es otra cosa que la copia de modelos españoles adaptados a la búsqueda de identidad diferente de «lo español» en una búsqueda por lo mexicano" (p. 12).

Desde luego, las manifestaciones teatrales en la época de la colonia en México sobrepasan por mucho los casos aquí descritos, sin embargo, el uso del teatro como mecanismo evangelizador da cuenta clara del poder de este arte escénico como parte de los factores que coadyuvaron a la transformación de un sistema social en beneficio de la clase dominante.

Ahora bien, el teatro también puede manifestarse como un ejercicio contrahegemónico, sus posibilidades como praxis no se adscriben únicamente al servicio del orden establecido sino que, como veremos, también permite construir vínculos profundos capaces de organizar y reestructurar las formas de vida de las personas que toca.

El caso aquí descrito se centra en el Teatro Conasupo de Orientación Campesina, el cual tuvo su génesis en la década de los cuarenta a partir del programa de teatro popular campesino conocido como "Misiones Culturales"<sup>9</sup>, generado por escuelas normales ambulantes que recorrieron diferentes estados del país. Este programa buscaba la transmisión de saberes de sanidad, control de plagas, rotación de cultivos y, sobre todo, "despertar el interés de los habitantes  
9 Entre 1942 y 1948 las Misiones Culturales construyeron 200 teatros, presentaron 500 obras y dieron 400 funciones de marionetas dentro de la República Mexicana (Frischmann, 1990).



rurales en sus propios problemas, para enseñarles la manera de resolverlos y para estimularlos a la acción” (Frischmann, 1990, p. 51).

Estas “misiones” terminaron su ciclo a finales de 1949 y no fueron retomadas de manera categórica sino hasta principios de 1971 con la instauración del Teatro Conasupo de Orientación Campesina, el cual cambiaría los temas prácticos de subsistencia propios de las misiones culturales por la búsqueda de generar una crítica ante el sistema hegemónico de explotación de su época; Frischmann (1990) puntualiza en ese sentido: “Este proyecto cambiaría profundamente el rumbo del teatro popular dentro del Estado al sustituir los temas «prácticos» por otros que tratarían en forma crítica la situación política y socioeconómica del pueblo rural, e incorporando como actores a campesinos, quienes crearían en forma colectiva sus propias obras” (pp. 52-53).

Este programa dejó una importante huella en tanto las posibilidades del teatro como praxis contrahegemónica ya que, al crearse a partir de las necesidades concretas de los propios campesinos, se establecieron medidas concretas para solucionar las problemáticas de cada contexto en cuestión. El teatro funcionó no solo como un medio de transmisión de ideologías arbitrarias, sino como un espacio para el replanteamiento concreto de las ideologías orgánicas que daban sentido a la manera de los propios campesinos que vivían sus vidas, así como a la manera en que se relacionaban entre ellos y el mundo que les rodeaba. Rodolfo Valencia, supervisor artístico del programa, menciona en una entrevista que:

Como el actor formaba realmente un lazo de intercambio de información en ambos sentidos, traía la información de toda la corrupción que existía dentro de Conasupo; a tal grado que los técnicos encargados de la división de la calidad del grano salieron absolutamente todos... Y desde ese momento los técnicos fueron nombrados por elección popular en las comunidades y se cambió totalmente la estructura. Se cambiaron las formas de pago a los campesinos, se cambiaron por supuesto a los pagadores, se cambiaron realmente la estructura y la relación entre el Estado y los campesinos en una manera radical a través del teatro. Es decir, que era un teatro verdaderamente popular, que verdaderamente había cumplido una función popular en beneficio de las clases campesinas (Frischmann 1990, p. 70).

Merece la pena reflexionar con detenimiento las palabras de Valencia, puesto que muestran cómo, por medio de este acto escénico, es posible transformar un sistema que hasta el momento había permanecido como hegemónico. El hecho de modificar en la práctica las relaciones polí-

ticas y económicas entre el campesinado y el Estado denota no sólo un cambio en las relaciones materiales, sino también la manera en que, ideológicamente, los campesinos se relacionaban con los poderes estatales.

Asimismo, es importante considerar la trascendencia que este programa tuvo al interior del propio campo del teatro pues fue un detonante importante para la proliferación de nuevas teatralidades de corte contrahegemónico dentro del país. Pronto surgieron nuevas manifestaciones de teatro popular inspiradas en los proyectos del Teatro Conasupo, entre las que se destaca el Proyecto de Arte Escénico Popular que buscaba el desarrollo del teatro popular como medio para la manifestación de problemáticas sociales donde fuese posible hacer del teatro un instrumento “educativo”, “comunicador” y “transformador”.

Ahora bien, como se mencionó al principio de este apartado, no es la intención del presente artículo realizar un mapeo completo de las manifestaciones teatrales aquí desarrolladas, empresa que en sí misma bien merecería una investigación completa; los casos aquí brevemente descritos dan tan solo una pequeña luz dentro de las múltiples manifestaciones teatrales que son antecedente de formas, acciones y relaciones contrahegemónicas.

No se trata de reducir el panorama histórico a los ejemplos aquí descritos sino de plantear una base tanto teórica como histórica que permita concebir el teatro como una praxis contrahegemónica, enraizada y comprometida con los procesos sociales que, cómo vimos, puede ser una poderosa herramienta de dominación ideológica pero también de transformación y toma de conciencia crítica.

## **A modo de reflexión final**

Queda tanto por comprender sobre el teatro como medio de transmisión ideológica que estas líneas bien pueden ser vistas solo como el comienzo de un trabajo de desarrollo teórico que aún presenta grandes vacíos por cubrir. Es necesario profundizar mucho más en las posibilidades del teatro como medio de transmisión y transformación ideológica y considerarlo desde la óptica del propio sistema del mercado, desde la industria del entretenimiento, y comprender las maneras en las que el propio sistema hegemónico capitaliza dichas fuerzas.

Al respecto habría que mencionar que, de entre las muchas o pocas claridades que este análisis ofrece, la primera que habría de puntualizar es cómo, al momento de reconocer la praxis como centro articulador de la mirada analítica sobre las ideologías orgánicas transmitidas dentro de una cierta creación teatral, es que se hacen visibles las relaciones de dicha obra con el sistema hegemónico al que pertenecen.

Se trata de un enfoque que busca ayudar a hacer visibles una serie de factores tanto ideológicos como materiales que nos permitan comprender el fenómeno teatral desde una óptica crítica que articule la base ideológica que sustenta el acto escénico con los mecanismos teatrales empleados, la relación con el contexto, la historicidad del medio social y del acto teatral mismo.

Se trata de complementar los estudios realizados a partir de la concepción del teatro enfocado en sí mismo sobre un escenario y abrirlos a una comprensión social más allá de las particularidades de su forma escénica y las intenciones discursivas de los artistas para reconocer en él su importancia como medio de instauración de un orden social, como fue el caso de la evangelización dentro de la colonia, así como sus posibilidades como medio detonador de experiencias de transformación social, como fue el caso del teatro Conasupo.

En gran medida, este trabajo busca ser punto de apoyo de futuras investigaciones que conciban la praxis contrahegemónica del teatro como un mecanismo concreto de transformación ideológica y, por lo tanto, de transformación en la manera que tenemos de comprender el mundo y a nosotros en él, pues es indispensable, primero, ser capaces de reconocer las condiciones puntuales de los elementos que nos permiten concebir una cierta praxis como contrahegemónica para entonces dar rienda a su seguimiento longitudinal como proceso de transformación ideológica a nivel social.

Sirva entonces este escrito como un pequeño paso en el camino hacia una comprensión crítica sobre estas propuestas teatrales que ciertamente navegan entre el encuentro abierto con un mundo profundamente desigual y la esperanza (¿utópica?) de que es posible transformarlo.

## FUENTES DE CONSULTA

- ALBAREZ GÓMEZ, N. (2016). El concepto de Hegemonía en Gramsci: Una propuesta para el análisis y la acción política. *Revista de Estudios Sociales Contemporáneos*, 15, 153-162. Recuperado de [http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/9093/08-alvarez-esc15-2017.pdf](http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/9093/08-alvarez-esc15-2017.pdf)
- ARGUDÍN, Y. (1985). *La historia del teatro en México. Desde los rituales prehispánicos hasta el arte dramático de nuestros días*. Ciudad de México, México: Panorama.
- BEEZLEY, W. H. (2008). *La identidad nacional mexicana: la memoria, la insinuación y la cultura popular en el siglo XIX*. San Luis Potosí, México: El Colegio de San Luis.
- BENTLEY, E. (2004). *La vida del drama*. Ciudad de México, México: Paidós.
- DI SARLI, N., Radica, G. y Quintero, M. (2008). La problemática del teatro como objeto científico. *Questión*, 1 (11), 1-6.
- DUBATTI, J. (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Colihue.
- DUVIGNAUD, J. (1965). *Sociología del teatro*. Ciudad de México, México: FCE.
- FRISCHMANN, D. H. (1990). *El nuevo teatro popular en México*. Ciudad de México, México: INBA/ CITRU.
- GIACAGLIA, M. (2002). Hegemonía. Concepto clave para pensar la política. *Tópicos*, Universidad Católica de Santa Fe, 10, 151-159. Recuperado de [https://www.redalyc.org/pdf/288/Resumenes/Resumen\\_28801009\\_1.pdf](https://www.redalyc.org/pdf/288/Resumenes/Resumen_28801009_1.pdf)  
<https://doi.org/10.14409/topicos.v0i10.7430>
- GRAMSCI, A. (1970). *Introducción a la filosofía de la praxis*. Barcelona, España: Ediciones Península.
- GRAMSCI, A. (1971). *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- GRAMSCI, A. (2016). Los intelectuales y la organización de la cultura. Recuperado el 14 de 02 de 2017 de Socialismo y libertad, <https://elsudamericano.wordpress.com/2016/01/14/los-intelectuales-y-la-organizacion-de-la-cultura-antonio-gramsci/>
- JARDÓN, I. (2013). Introducción a los cuadernos de la cárcel. Antonio Gramsci, una lectura filosófica. *Fundación primero de mayo*, 1-40.
- PAVICE, P. (1980). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética y semiología*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- RODRÍGUEZ PRIETO, R., y Seco Martínez, J. M. (2007). Hegemonía y Democracia en el siglo XXI: ¿Por qué Gramsci? *Cuadernos Electrónicos de Filosofía del Derecho*, 15, 1-14. Recuperado de <https://www.uv.es/CEFD/15/rodriguez.pdf>
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, A. (1977). La filosofía de la praxis como nueva forma de la filosofía. *Cuadernos Políticos*, 12, 64-72.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, A. (1980). *Filosofía de la praxis*. Ciudad de México, México: Grijalbo.
- ZAMORANO NAVARRO, B., Merlin, S., Miranda Silva, F., Resendiz Rodea, A., Robles Dávila, L., Vásquez Meléndez, M., y otros (2012). *Fronteras Circenses*. Ciudad de México, México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

Copyright (c) 2019 Emanuel Papadópolos Grimaldi.



Este texto está protegido por una licencia [Creative Commons 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Usted es libre para **Compartir** —copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato— y **Adaptar** el documento —remezclar, transformar y crear a partir del material— para cualquier propósito, incluso para fines comerciales, siempre que cumpla la condición de:

**Atribución:** Usted debe dar crédito a la obra original de manera adecuada, proporcionar 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 tiene el apoyo del licenciante o lo recibe por el uso que hace de la obra.

[Resumendelicencia](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) - [Textocompletodelalicencia](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)