



Cinzontle



Altar del día de muertos en una comunidad maya-chontal de Centla, Tabasco

Víctor Manuel Méndez Luciano
Ramona Elizabeth Sanlúcar Estrada
Jesús Manuel Angulo Castellanos

La danza como metodología performática vivencial para el apoyo emocional en personas en situación de riesgo

Emanuel Hernández Aguilar
Raúl Armando Hernández Glory

Somos (respuesta a Borges)

Biella Castellanos Yángulova

>PORTAFOLIO

Leonora Segura



**UNIVERSIDAD JUÁREZ
AUTÓNOMA DE TABASCO**

"ESTUDIO EN LA DUDA. ACCIÓN EN LA FE"

REVISTA CINZONTLE 32

DIRECTORIO

UNIVERSIDAD JUÁREZ AUTÓNOMA DE TABASCO

Guillermo Narváez Osorio
Rector



**LEGADO
UJAT**

División Académica de Educación y Artes

Thelma Leticia Ruiz Becerra

Directora

Comité Editorial Divisional

Juan Carlos León Olán

Rosa Cornelio Landero

María Guadalupe Azuara
Forcelledo

Hilda Ofelia Eslava Gómez

Teresa de la O de la O

Adriana Esperanza Pérez Landero

Citlalli García Bernal

Consejo Editorial Cinzontle

Miguel Ángel Ruiz Magdónel

Universidad Juárez Autónoma de Tabasco

José Alberto Sánchez Martínez

Universidad Autónoma Metropolitana

Irene Marquina Sánchez

Universidad Veracruzana

Horacio González López

Universidad Veracruzana

José Luis Mariscal Orozco

Universidad de Guadalajara

Cristina Greco

Universidad de Roma "La Sapienza", Italia

Sergio Arturo Ávalos Magaña

Université de Paris Nanterre/ UVSQ / ESTP,
Francia

PRESENTACIÓN

Cinzontle es una revista de divulgación y difusión cultural, publicada por la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, a través de la División Académica de Educación y Artes, desde 2008. Tiene sus antecedentes en las revistas del mismo nombre aparecidas entre los lapsos de 1995 a 1999 y de 2004 a 2007.

La revista publica semestralmente colaboraciones originales e inéditas, en las áreas de las ciencias humanas y sociales. Además, es una plataforma para la creación artística en el ámbito de la literatura y las artes visuales. Está dirigida a la comunidad universitaria y al público en general.

Cinzontle se publica de conformidad con criterios para revistas de divulgación científica y difusión cultural, como los referidos a originalidad, tipo de contenido, calidad de los manuscritos u obras, la observancia de normas éticas y el anonimato en el proceso de arbitraje, establecido como "Revisión a doble ciego". Estos criterios están contenidos en los Lineamientos, políticas y Normas Editoriales, los cuales deben observar los interesados en colaborar en la revista.

Los anteriores documentos pueden remitirse a quienes los soliciten a la página <https://revistas.ujat.mx/index.php/Cinzontle>. A esta misma dirección deben los autores enviar, sujetas a las Normas Editoriales antes referidas, sus propuestas de colaboración para cualquiera de las siguientes secciones:

Plumaje

Artículos de divulgación científica y ensayos en las áreas de las ciencias humanas y sociales, con preferencia de temas con repercusión en el arte y la cultura en su sentido amplio.

Voces

Entrevistas, reseñas o escritos producto de la reflexión sobre las manifestaciones artísticas y culturales.

Matices

Espacio para la difusión de las diversas manifestaciones artísticas. En esta sección se publica poesía, narrativa, dramaturgia, partituras, narrativa gráfica, entre otras propuestas.

EQUIPO EDITORIAL DE LA REVISTA CINZONTLE

Juan Carlos León Olán

(DAEA-UJAT)

Editor en Jefe

EDITORES ASOCIADOS

Angélica María Fabila Echauri

(DAEA-UJAT)

Aurora Kristell Frías López

(DAEA-UJAT)

Walk Iria Chi Balan

Diseño Editorial, y Diagramación

Leonora Segura

Ilustración de portada

Cinzontle

CINZONTLE, Año 16 No.32, enero - junio 2024, es una publicación semestral editada, publicada y distribuida por la División Académica de Educación y Artes de la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco. Av. Universidad S/N, Zona de la Cultura, Col. Magisterial, Vhsca, Centro, Tabasco, Mex., C.P 86040, Tel (993) 314 23 99 www.ujat.mx, revistacinzontle@hotmail.com. Editor responsable: Juan Carlos León Olán. Reservas de Derecho al Uso Exclusivo No. 04-2014-102714240100-102. ISSN: 2395-7999. Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. Queda totalmente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización.

índice

**Altar del día de muertos en una
comunidad maya-chontal
de Centla, Tabasco**

Victor Manuel Méndez Luciano

5

Ramona Elizabeth Sanlúcar Estrada

Jesús Manuel Angulo Castellanos

**Laboratorio de Teatro Campesino e
Indígena: un caso exitoso de gestión
y promoción cultural en Tabasco**

16 del siglo XX

Myrian Anahi Sanchez Alpuche

Miguel Ángel Ruiz Magdónel

**La danza como metodología
performática vivencial para el apoyo
emocional en personas en situación
de riesgo**

22

Emanuel Hernández Aguilar

Raúl Armando Hernández Glory

**Función de las galerías en la difusión
de las artes plásticas en Tabasco:**

29 caso El Jaguar Despertado

Donovan Javier Perez Montero

Aurora Kristell Frías López

**Difusión de Villa Tapijulapa,
como primer pueblo mágico
en Tabasco 35**

Juanita Lizbeth Ovando Pérez

Asbinia Suárez Ovando

**Somos
48 (respuesta a Borges)**

Biella Castellanos Yángulova

Portafolio 49
Leonora Segura



Altar del día de muertos en una comunidad maya-chontal de Centla, Tabasco

DOI: 10.19136/Cz.a16n32.6352

Víctor Manuel Méndez Luciano*

Ramona Elizabeth Sanlúcar Estrada**

Jesús Manuel Angulo Castellanos***

Resumen

El resultado de la primera fase de la presente investigación fue el diagnóstico, para lo cual se llevó a cabo el proceso metodológico sustentado en la Investigación Acción Participativa. El objetivo de este diagnóstico fue identificar, en un primer nivel, la pertinencia del problema inicial con respecto a los altares de la celebración del Día de muertos de los grupos originarios en los contextos nacional y estatal. Se

presentan los resultados derivados de la indagación en fuentes documentales con respecto a los antecedentes que están presentes en la idiosincrasia de esta celebración; también se recuperaron datos sobre las características de los altares en algunos estados de México y en particular de Tabasco; así como de los rasgos identitarios de las festividades *Yokot'anob-Maya* que realizan los grupos originarios de diferentes subregiones del Estado. Los resultados del diagnóstico orientan hacia la

descripción de las creencias religiosas y no religiosas que están presentes en los elementos de los altares de los grupos originarios del país, pero principalmente de Tabasco.

Palabras claves. Diagnóstico, altares *Yokot'anob-Maya*, día de muertos, creencias.

*Egresado de la Licenciatura en Gestión y Promoción de la Cultura. Líneas de interés profesional: la danza folklórica y moderna, así como la gestión de proyectos. Especialidades cursadas: Resolución de conflictos; Liderazgo y Trabajo en Equipo; Vinculación e Internacionalización de la Cultura; Comunicación y Participación Organizacional.

Correo electrónico: victormendez9911@gmail.com

**Profesora-Investigadora de la UJAT. Doctora en Ciencias de la Educación Maestra en Administración Educativa y Licenciada en Ciencias de la Educación Reconocimientos: Perfil Deseable PRODEP; Sistema Estatal de Investigadores; Certificación ANFECA.

Correo electrónico: elizabeth.sanlucar@ujat.mx

***Profesor-Investigador de la UJAT. Doctor en Estudios Transdisciplinarios de la Comunicación y la Cultura; Maestro en Gestión de la Calidad y Licenciado en Ciencias de la Comunicación. Reconocimientos: Perfil Deseable PRODEP; Sistema Estatal de Investigadores; Certificación ANFECA.

Correo electrónico: manuel.angulo@ujat.mx



Posada, J.G. *Las Calaveras Pulqueras (Impresión)*. Museo Nacional de Arte. De dominio público.

6

Cinzontle

Introducción

La celebración del Día de Muertos es una de las tradiciones autóctona-religiosa más antigua y representativa de todo México. Es una fiesta en donde se simboliza el encuentro entre los vivos y los muertos, colocando ofrendas de olores, colores y sabores propios de la región, así como rituales que se acompañan con cánticos, oraciones, costumbres, objetos y otros.

En la Villa Vicente Guerreo del Municipio de Centla, del estado de Tabasco, catalogada como zona indígena-chontal, se representa esta festividad a través de la colocación de altares, que tiene sus orígenes desde la época prehispánica y que se transformó en la época de la colonización española, por lo que, simboliza una mezcla del cristianismo y las costumbres indígenas de la zona.

Los adultos mayores de esta Villa son quienes conocen el significado y todos los símbolos místicos que subyacen en estos altares; sin embargo, sus conocimientos han dejado de transmitirse a las nuevas generaciones, lo que se ha traducido en la pérdida u olvido de una tradición que representa una cultura con muchos años de antigüedad. Reconocer la realidad en la que se presenta este fenómeno de investigación, requirió de la elaboración de un diagnóstico a profundidad (Sagastizabal y Perlo, 2002).

El diagnóstico con fundamento en la Investigación-Acción Participativa (IAP) consistió en un proceso ordenado, secuencial y permanente que implicó la recuperación de datos, su valoración, así como la toma de decisiones con base en estos (Sobrado-Fernández, 2005).

A nivel percepción, se identificaron carencias y limitaciones, como parte del problema inicial, que demandaban ser analizadas, no solo en el contexto interno donde se presenta este, sino también en el ámbito externo; para lo cual, como señala Sobrado-Fernández, (2005), en un primer momento, se requirió la elaboración del plan para la recuperación de fuentes documentales que proporcionaron datos sobre el fenómeno percibido. Estos fueron recobrados y analizados para comprender la realidad y cómo influyen ciertos factores en el fenómeno estudiado, para así determinar si el problema es real y no inducido.

Entender la realidad, en la que se circunscribe el problema inicial, necesitó analizar los antecedentes de la cultura prehispánica y católica-judía que dieron origen a la celebración de Día de muertos. En el contexto actual se

revisaron las características de esta celebración mediante su representatividad de los altares en México y en el estado de Tabasco, así como los rasgos que le dan identidad a los festejos de las comunidades *Yokot'anob-Maya* del Estado.

Desarrollo

La celebración del Día de Muertos es la festividad donde se simboliza el encuentro entre los vivos y los muertos. Es reconocida y ha prevalecido en el tiempo, como una tradición ancestral indígena y sincrética con la cultura española (a través de la mezcla con la religión católica) (Vega, 2016).

Diagnosticar esta festividad requirió de la recuperación de datos documentales y el análisis de estos, los cuales se presentan de lo general a lo particular. Primero se narran algunos sucesos históricos de dos épocas y culturas diferentes: la prehispánica y la española, que al mezclarse dieron origen a una nueva celebración. Resultado de esta fusión se originaron los altares de campesinos o de grupos originarios de México; al respecto, se describen los elementos de estos, como los conocemos en la actualidad, en algunos Estados haciendo énfasis en los de la cultura *Yokot'anob-Maya*.

La realidad demandó adentrarse a los rituales que acompañan o son parte de los altares en la cultura *Yokot'anob-Maya*; así como también reconocer el contexto, la población, los servicios, las festividades, entre otros, de la Villa Vicente Guerrero, donde se percibió el problema inicial.

Datos históricos sobre el día de muertos en México

Existen registros de las celebraciones del Día de muertos en México en las civilizaciones mexica, maya, purépecha y totonaca. Se disponen de datos, más o menos precisos, de los rituales



Anónimo. *Máscara de Calavera* (Máscara). Museo Nacional de Arte. De dominio público.

a los difuntos en la época prehispánica, que aportan las características que los identificaban.

Por la escritura de los códices, el primer referente que se tiene de estos rituales, antes de la llegada de los españoles, son los practicados en el centro del país por la cultura mexica, que luego se extendieron a la región mixteca (Santos, 2023). Este festival se convirtió en el día de muertos y se conmemoraba bajo el calendario solar.

La cultura mexica llevaba a cabo cuatro celebraciones durante su calendario anual. Las dos primeras eran *Miccaihuitontli* (Fiesta pequeña de los muertos) y la *Huey Miccaihuitl* (Gran fiesta de los muertos), que se realizaba entre los meses de agosto y septiembre, concernientes con,

[...] los muertos pequeños (los niños muertos que moran en el *Cincalco*), pero también como preparación y preámbulo de la fiesta mayor de los difuntos, dedicada a los guerreros muertos que acompañan a *Huitzilopochtli* y moran en la “casa del Sol”. (*Tonatiuh ichan*) (Santos, 2023, párr. 14).

La tercera conmemoración se refería a la de *Tepeilhuitl* (Fiesta de los cerros) que se celebraba en los meses de octubre y noviembre; época de la cosecha del maíz y se ofrecía a los cerros, *Tláloc*, *Chalchihuitlicue* y sus hermanos los *tlaloques*. Se elaboraban imágenes que representaban a las almas (Santos, 2023).

Por último, la cuarta festividad era la *Tititl* (encogimiento o envejecimiento); llamada *quixebilotia* (en memoria), que se realizaba en invierno en honor a *Cihuacóatl* y era la fiesta anual para recordar a quienes habían tenido una muerte natural y les tocaba el cielo *Mictlan* (lugar de los muertos). El alma del difunto debía atravesar diversos obstáculos hasta llegar con *Mictlantecuhctli* (señor de los muertos) y *Mictecacihuatl* (señora de los muertos). Al llegar con los dioses del *Mictlán*, se les debía preparar una ofrenda para así conseguir el descanso eterno. La ofrenda estaba llena de simbolismos que están presentes en los actuales rituales del día de muertos: se usaba el petate, imágenes representando a los difuntos (hechos a base de ocote o especies de pinos nativos de la región), objetos de la casa, comida para

departir y otros, al final se quemaba toda la ofrenda (Santos, 2023; Mendoza, 2006).

En síntesis, la muerte tenía otras connotaciones diferentes a los de la religión católica que manifiestan la dualidad entre el infierno y paraíso simbolizando el castigo o el premio. Por el contrario, se creía que el destino de las almas de los difuntos estaba determinado por el tipo de muerte que habían tenido y no por su comportamiento en la vida terrenal (Johansson, 2003). Estas civilizaciones profesaban que las almas se ubicaban en distintas divisiones ancestrales y las representaban con deidades divinas; que se distinguían con ofrendas que contenían dos tipos de objetos: los que, en vida había utilizado el muerto, y los que podría necesitar en su tránsito al *inframun* (Johansson, 2003); por lo cual, la elaboración de objetos funerarios era variada: instrumentos musicales de barro, como ocarinas, flautas, timbales y sonajas en forma de calaveras; esculturas que representaban a los dioses mortuorios, cráneos de diversos materiales (piedra, jade, cristal), braseros, braseros, urnas, entre otros.

Los rituales prehispánicos se conjugaron con la llegada, a México, de los españoles; quienes practicaban, para sus difuntos, el ritual de la Europa cristiana medieval que consistía en poner una mesa con flores y comida para alimentar a los que ya se habían ido. En el siglo XVI, cuando los españoles llegaron a América trajeron esta celebración cristiana y europea, donde recordaban a los muertos el *Día de Todos los Santos y Todas las Almas*. Al convertir a los nativos del Nuevo mundo al cristianismo católico se dio lugar a un sincretismo que mezcló las tradiciones europeas y las prehispánicas, haciendo coincidir las festividades católicas con el festival mesoamericano, creando así el Día de Muertos (Mendoza, 2006). Los europeos agre-

garon algunas flores, ceras, veladoras, cruz, bebidas destiladas, los postres con forma de huesos que derivaron en el popular pan de muerto y las calaveritas de azúcar (Santos-Ramírez, 2023). De esta manera el día de muertos se redujo a dos días, el 1 y 2 de noviembre de cada año; aunque en algunos estados como Tabasco y Oaxaca se extiende a más días.

Así, poco a poco, a esta ceremonia prehispánica-católica, se fueron agregando elementos propios de cada comunidad; por ejemplo, el sahumero con copal y la flor de *compasúchil*, que no tenía relación con los muertos, sino que era una flor dedicada al Dios de la guerra, *Huitzilopochtli*. En la actualidad estas significaciones han ido apropiadas por cada población del país, quienes les otorgan sus propios significados (Santos-Ramírez, 2023).

Esta celebración de los difuntos fue declarada, el 7 de noviembre de 2003, por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), como festividad indígena dedicada a los muertos como obra maestra del patrimonio oral e intangible de la humanidad (Instituto Mexicano de la Juventud, 2017; Vidal y Rueda, 2023); y desde el 2008 forma parte de la lista representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) de la humanidad (UNESCO, 2008; Pérez-Ruiz, 2014; Vega-Ruiz, 2016).

Junto con estos nombramientos se reconoció a 41 grupos originarios de México como reproductores de la realización de esta festividad en torno a los muertos,

[...] los amuzgos, atzincas, coras, cuicatecos, chatinos, chichimecas-jonaz, chinantecos, chocho-popolocas, choles, chontales de Oaxaca y Tabasco, huastecos o teneck, huaves, huicholes, ixcatecos, ixiles, jalcatecos, matlatzincas,

mayas, lacandones, mayos, mazahuas, mazatecos, mixes, mixtecos, motozintlecos, nahuas, pames, popolucas, purépechas, tepehuas, tepehuanos, tlapanecos, tojolabales, totonacas, triques, tzeltales, tzotziles, yaquis, zapotecos y zoques. (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes [CONACULTA], 2006, pp. 16-17)

Los grupos originarios se ubican, mayoritariamente, en los estados del Centro y Sur de la República Mexicana, tales como “Distrito Federal, Campeche, Chiapas, Durango, Estado de México, Guanajuato, Guerrero, Jalisco, Michoacán, Morelos, Nayarit, Oaxaca, Puebla, Querétaro, Quintana Roo, San Luis Potosí, Tabasco, Tlaxcala, Veracruz, Yucatán y Zacatecas” (CONACULTA, 2006, p. 17). Es importante destacar, entre estos grupos, a los Chontales que habitan en los municipios de Centla, Nacajuca, Jalpa de Méndez, Jonuta, Macuspana y parte de Comalcalco del estado de Tabasco (Vidal y Rueda, 2023).

Se reconoce con esto que la celebración del Día de Muertos es una de las representaciones más relevantes del patrimonio vivo de México, que está conformada por expresiones culturales antiguas y de mucha presencia entre los grupos originarios del país en combinación con el ejercicio de la religión católica.

Malvido (2006) señala que la fiesta del Día de muertos es uno de los múltiples efectos del encuentro de dos mundos. En México, también ha sido la causa y el origen de una enorme variedad de expresiones culturales que giran en torno a esta conmemoración anual. De ahí que, aunque se comparan algunos simbolismos, cada grupo originario, en sus ceremonias, tiene elementos que las identifican. Por ejemplo; en la región huasteca, los *nahuas*, reciben a sus muertos en medio de expresiones festivas, casi de carácter carnavalesco, a diferencia de

los chontales de Tabasco, donde los muertos permanecen un mes en las comunidades participando de los ritos domésticos de manera familiar, lo que hace referencia a un ritual de la cultura maya que se realizaba para recordar a los antepasados (CONACULTA, 2006).

Los altares en México

A medida que se eliminó la cultura mesoamericana, los ritos asociados a la agricultura se transformaron en cultos articulados con la religión católica impuesta.

Las celebraciones a los muertos se transformaron en la colocación de ofrendas de flores, papel, incienso y alimentos, entre otros; lo que ha permanecido hasta la actualidad en las comunidades originarias; sin embargo, se ha restado importancia a su sacralidad y se han introducido rituales profanos (Santos, 2023). Estas mantienen elementos de la tradición prehispánica expresadas en nuevas y renovadas formas.

Las ofrendas de los altares también sufrieron cambios conservando elementos prehispánicos que añadían al entierro de los hombres y mujeres mexicas, como los alimentos que se colocan en relación con los gustos gastronómicos que en vida tuvo el difunto, de tal manera que, al regreso a su hogar en la tierra <<encuentre aromas que un día degustó>> acompañados de ornamentos que la religión católica usaba para interceder por las <<ánimas benditas y del purgatorio>> por mencionar algunos.

Estos elementos, aunque en su mayoría coinciden, en cada uno de los Estados de la República Mexicana, tienen características que los distinguen y le dan identidad propia.

En la tabla 1 se presenta una síntesis de las características de algunos altares de México.

Tabla 1.

Elementos característicos de altares mexicanos.

Entidad	Elementos del altar
Campeche	<ul style="list-style-type: none"> * La ofrenda se adorna con hojas de xate. * Se colocan naranjas, manzanas, limas y plátanos, así como verduras: calabaza, chayote, yuca, camote o macal.
Chiapas	<ul style="list-style-type: none"> * El altar se ofrecen platillos típicos de la región acompañados de las frutas y verduras. * El altar, se adorna con velas, imágenes, fotografías de los difuntos, flor de cempasúchil y no puede faltar la cruz o la biblia donde según la tradición, el espíritu de cada difunto se persignará tal cual como se hace en una iglesia.
Michoacán, purépechas pueblo indígena en Jarácuaro, Erongarícuaro	<ul style="list-style-type: none"> * El altar va acompañado de un arco de flores de cempasúchil y de terciopelos, así como frutas y panes; el cual dos días después del 2 de noviembre se lleva al panteón. * Se realiza un novenario y sacrificar un cerdo para preparar un pozole.
Oaxaca, Yalálag, un pueblo indígena zapoteco de la Sierra Norte	<ul style="list-style-type: none"> * Se preparan alimentos, flores y objetos propios de la región preparan los lugares sagrados, es decir, la iglesia, y el panteón. * Se fabrica un solo pan de muerto que representa a los difuntos.

Nota. Adaptado de Gobierno de México-Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas [INPI], (2020).

Los altares en Tabasco

El estado de Tabasco tiene una división política que comprende cinco subregiones integradas por 17 municipios: la Chontalpa, conformada por los municipios de Cárdenas, Comalcalco, Huimanguillo, Cunduacán y Paraíso; el Centro, integrada por Centro, Nacajuca y Jalpa de Méndez; los Ríos, compuesto por Emiliano Zapa-

ta; Balancán y Tenosique; la Sierra que comprende Teapa, Jonuta y Jalapa, así como los Pantanos integrado por Centla, Macuspana y Jonuta. (Instituto Nacional de Estadística y Geografía [INEGI], 2021). Si bien los municipios comparten muchos de los elementos que conforman los altares, la hidrografía, la vege-

tación, la flora, la fauna, la gastronomía de cada subregión aportan elementos, rituales y características a estos que los hacen únicos y representativos. En los pueblos originarios del estado de Tabasco se distinguen altares de dos culturas: (1) la cultura *Zoque* representativa de los municipios de la Subregión Sierra (principalmente del municipio de Tacotalpa); y (2) la cultura *Yokot'anob-Maya*, en la subregión de Centro (Nacajuca y Centro) y la subregión de los Pantanos (Centla) (Novedades de Tabasco, 2023). Los habitantes de esta cultura se les denomina <<chontales de Tabasco de afiliación maya>>, pero se autodenominan “yoko t'anob (hablantes de la lengua verdadera)” (Vásquez, 2000, p. 9) Con base en esto, en la investigación, a estos pobladores se les denominan *Yokot'anob-Maya*.

La cultura Zoque se caracteriza por altares elaborados con muchas creencias prehispánicas. Su estructura consta de tres niveles: el nivel superior llamado el *somé*, que es la enramada con frutos colgantes que simbolizan la entrada del inframundo. Están elaborados con naturaleza, futas y verduras propias de la Sierra, como varas verdes donde se cuelgan cañas, ramas de limón, guaya, palma, hojas y tronco de plátano, entre otros. En el segundo nivel del altar se colocan los alimentos que en vida disfrutaban los difuntos. En el tercer nivel, que es el piso, se colocan las velas de cebo (que simbolizan la luz que alumbró el camino de las almas para llegar al que en vida fuera su hogar). También se sitúa el incensario cuyo aroma simboliza la limpieza del alma. Aun costado se ubica un costal de henequén donde se ponen frutas, ofrendas, así como troncos al pie del altar que, según la tradición, <<es para que las almas descansen mientras disfrutaban de las ofrendas>> (Novedades de Tabasco, 2023).

Asimismo, los altares de la cultura *Yokot'anob-Maya* son representativos de los grupos originarios de la subregión Centro, principalmente de los municipios de Nacajuca y de Centro. En la comunidad de Tecoluta, Nacajuca el altar, en el día de muertos, se coloca al interior del templo católico. Es considerado el más antiguo que existe en la zona; su ornamentación es sencilla y sobria, pero mantiene el concepto de la dualidad (vida-universo, hombre-mujer, en igualdad de importancia) (Novedades de Tabasco, 2023).

Otros altares representativos de esta cultura son los elaborados por los pobladores de Tuca y Guaytalpa de Nacajuca. En ambos casos el simbolismo católico está presente; por ejemplo, se disponen de imágenes religiosas como la Virgen del Carmen, del Sagrado Corazón de Jesús, así como del Señor de Tila, respectivamente. Los 12 apóstoles y las 12 tribus de Israel se representan en el número de elementos que se colocan en el altar, que siempre son 24 (jícara con pozol o chorote, recipientes con dulces típicos, velas de cebo, entre otros) (Novedades de Tabasco, 2023).

En esta misma subregión, los altares de la comunidad de Tamulté de las Sabanas se distinguen por ser construcciones elaboradas con simbolismos prehispánicos, como el uso de materiales naturales que toman de su entorno, tales como palo de corozo, pala o caña brava. Al igual que los ornamentos tejidos como el *yokor'an pem pem* -que representa al sol- o el uliche que es un alimento milenario (Novedades de Tabasco, 2023).

Los altares de estas comunidades coinciden en los siguientes aspectos,

- Están conformados por la estructura y las ofrendas.
- La estructura puede estar compuesta

de un plano hasta tres y un techo que significa <<la protección de Dios>>.

- Las ofrendas son representaciones que van desde ornamentos diversos hasta alimentos, según las creencias de cada comunidad.
- Las ofrendas de alimentos ocupan un lugar importante en el altar que pueden ser platillos de la época prehispánica como el <<uliche>> también llamado en chontal *chulkab*, que significa <<caldo bendito>>; pozol o chorote que es una bebida a base de maíz y cacao, así como dulces que se sirven en jícara o sobre hoja de plátano u hojas de *to'*. También se ponen alimentos que el o los difuntos, a quienes se reciben, consumían o eran de sus gustos. (Vidal-Fócil y Rueda-Vásquez, 2023)
- Las ofrendas de objetos o reliquias católicas pueden ser principalmente imágenes de Virgen del Carmen, Señor de Tila, Cruz negra, entre otros.
- El <<agua >> se dispone para mitigar la sed de las ánimas; la <<sal>> significa la purificación y la <<tierra>> el cobijo definitivo; la albahaca (que es una planta olorosa) se coloca para ahuyentar malos espíritus; el incensio o sahúmador o pulvení (*p'ulub*), se utiliza para purificar el espacio donde se sitúa el altar (Vidal-Fócil y Rueda-Vásquez, 2023).
- Nueve velas de cebo (en representación de los nueve señores de la noche y los nueve misterios del Rosario) o doce (que representan a los apóstoles y las tribus de Israel). La luz de estas se utiliza para iluminar el camino de las ánimas y se coloca una vela del lado derecho del altar para alumbrar a las ánimas solas (que no tienen quien las reciba).
- Los objetos colocados en el primer plano (suelo) no deben tocar la tierra, por ejemplo; las velas son enterradas en naranjas o tallos de plátano; la fruta es colgada o dispuesta en canastos o sobre petates.
- También se ponen flores como metalé y presidente, un petate enrollado en el

piso que representa la mortaja, cobijo, aposento y/o descanso del pobre (Vidal-Fócil y Rueda-Vásquez, 2023).

El ritual del día de muertos de las comunidades Yokot'anob-Maya de Tabasco

El día de muertos es un rito de recordatorio que permite “la trascendencia y convivencia del difunto con los vivos” (Mendoza, 2006, p. 29). Se conmemoran <<a los que ya murieron>>. Esta dualidad de vida y muerte representan aspiraciones y símbolos propios de cada cultura que les permiten sentirse identificados y adheridos a un grupo porque, entre sus integrantes, entienden, comparten y reproducen el significado que le asigna a los ritos, a las formas y a los objetos de esta festividad.

El día de muertos para las comunidades *Yokot'anob-Maya*, representa el regreso de las ánimas el día primero de noviembre a las 12 horas y permanecen en la comunidad o pueblo durante un mes (Rodríguez-Lazcano, 2006).

Quienes esperan a las ánimas son sus familiares; por lo cual esta recepción se realiza en tres espacios: los panteones, la iglesia y en los hogares. Los panteones son lugares sagrados donde se depositaron los cuerpos de los difuntos considerados entonces los sitios de los cuales partieron; por lo tanto, ahí deben ser recibidos. La comunidad respeta este ritual y días antes prepara y limpia las bóvedas como signo de bienvenida y respeto; por la noche los familiares, sobre las tumbas o en la tierra, encenderán velas <<para alumbrarles el camino>> y les llevarán flores. La visita de los familiares en estos camposantos perdura durante el mes de noviembre (Rodríguez-Lazcano, 2006).

Rodríguez-Lazcano, (2006) menciona que, en los templos católicos, ubicados en estas comunidades, también

preparan los altares los <<patronos>> que son personas con mayor jerarquía y conocimientos sobre el ritual de celebración de la llegada de las ánimas (ofrenderos y rezadores). Los altares se ofrecen al Santo Patrono de la parroquia y la población se organiza para hacer el rosario y la quema de las velas toda la noche para recibir a las ánimas. La despedida se realiza con un rosario a final del mes.

Los hogares son el tercer espacio a donde asisten las ánimas. Las ofrendas se colocan el día 1 y 2 de noviembre para recibir a las ánimas; pero, puede elegirse un día o más para colocarles ofrendas (de forma simbólica se elige el día en que falleció el familiar o familiares a los que se les ofrece el altar). Los familiares a las 12:00 horas reciben a sus difuntos con la quema de velas y se retiran hasta que se quema la última. Este recibimiento de las ánimas se acompaña de un rezo o santo rosario. En algunos casos los alimentos de las ofrendas son repartidos el mismo día o hasta el siguiente. Durante noviembre, los rezadores asistirán a los hogares que se los soliciten para ofrecer rosarios a las ánimas; en esta ocasión son acompañados por otros pobladores que conocen o conviven con la familia del o los difuntos (Rodríguez-Lazcano, 2006). Los ofrecimientos que se colocan el día último del mes son para despedir a las ánimas; que consideran alimentos para su regreso al cielo (Rodríguez-Lazcano, 2006).

El contexto de Villa Vicente Guerrero

Reconocer el contexto donde se percibió el problema inicial fue fundamental para identificar las áreas de oportunidad y las amenazas que facilitan u obstaculizan que esta tradición oral esté desapareciendo y pueda recuperarse. Es importante mencionar que la información que se presenta se rescató mediante la revisión de documen-

tos, la observación *in situ* y entrevista con el rezador de la comunidad en virtud de que no se cuenta con registros completos ni oficiales de la historia, servicios, estructura, y la festividad de la Villa.

El gobernador del estado de Tabasco, José Víctor Jiménez fundó, en 1841, la Villa con el nombre de Pueblo de Santa Anita, porque está asentada a orilla de la Laguna del mismo nombre. Hasta 1927 se le dio el nombre Vicente Guerrero del municipio de Centla del estado de Tabasco y en 1972 se le otorgó el nivel de Villa (La verdad del sureste, 2013; Inchaústegui, s. f.).

La Villa Vicente Guerrero, se ubica a 60 kilómetros de la ciudad de Villahermosa, capital del Estado de Tabasco; comunicada por caminos secundarios, todos estos conducen a la carretera asfaltada Jalapita-Villahermosa con su ramal a Pico de Oro, del mismo municipio de Centla (PueblosAmerica.com, 2020). Según el Censo de población 2020, esta Villa tiene 9,354 habitantes; de los cuales 4,795 son mujeres y 4,559 son hombres. La población habita la cabecera de la Villa, pero también las rancherías que forman parte del territorio de esta comunidad, tales como: la Sabana; la Unión; la Colonia; la Pimienta; el Huajuco; 27 de Febrero; el Porvenir, el Limón y Gobernador Cruz.

La población de esta Villa en su mayoría es originaria; el 43.75% son indígenas; el 19.32% de la población además del castellano habla una lengua indígena y el 0.09% solo se comunica a través de la lengua indígena. Estas características muestran los vínculos de esta comunidad con su pasado autóctono (PueblosAmerica.com, 2020).

En cuanto a la edad de los pobladores, destaca que solo 905 son adultos mayores de 60 años o más; 2,847 jóvenes de 0 a 14 años y el grueso de los adultos es de 5.602 habitantes de 15 a 59 años. Estos datos sobresalen en la investigación porque confirman que

son pocos los ancianos, lo que indica que es un número reducido de personas que conocen cómo se elaboran los altares autóctonos para el día de muertos y todo su sincronismo (PueblosAmerica.com, 2020).

El principal sector productivo al que se dedica la población es el cultivo; destaca la siembra en terrenos alrededor de la Laguna de Santa Anita que es una superficie de tierra periódicamente inundable, que permite la cosecha de productos agrícolas de auto consumo y venta local como son la yuca, el maíz, calabaza, frijol, coco, entre otros; que se utilizan como alimentos, pero también son colocados como ofrendas en los altares (PueblosAmerica.com, 2020).

Igualmente, existen potreros, en los que algunas familias de la cabecera y localidades de la Villa tienen cabezas de ganado, extraen leche o carne para venderla; la grasa o cebo extraída se usa para fabricar las velas utilizadas en los altares. La pesca es otro medio productivo importante por el cual subsisten los pobladores de la Villa de Vicente Guerrero; la cual se realiza para el autoconsumo, consumo local y para la exportación; para esto último existen dos cooperativas que acopian los productos que obtienen los pescadores del lugar para su venta: 1) Cooperativa y pescadería <<Paso Real de Santa Anita>> y 2) Sociedad cooperativa <<La flor de coco>>.

Pertenciente a esta Villa se ubica la playa o centro turístico denominado <<Playa Pico de Oro>> que dispone de “aproximadamente 3 km de longitud, 5 m de playa húmeda y 5 m de playa seca [...]”. En la orilla existe una barrera de cocoteros que alberga las enramadas [...]” (Municipio de Centla, 2011, p. 29).

La infraestructura de la cabecera de Villa Vicente Guerrero se distingue por casas-habitación, negocios y servicios de materiales de ladrillos o blocks, con techos de lámina de asbesto

o concreto. Aún existen algunas construidas con caña o palma y techos de guano, materiales tradicionales utilizados para resguardarse de la lluvia, altas temperaturas y otras condiciones propias de la región. Sus avenidas principales son de pavimento, aunque la mayoría de las calles secundarias no están pavimentadas, ni tienen banquetas ni drenaje.

Unos de los espacios emblemáticos de esta Villa es el Parque central en el cual se realizan festividades civiles, políticas, deportivas, culturales y religiosas. Alrededor de este se ubican abarrotes, farmacias, taquerías, paletterías, pizzerías, pastelerías, entre otros; que generan empleos a los ciudadanos de esta comunidad.

En el ámbito educativo, en la Villa se ofrecen todos los niveles formativos del sector público, desde el nivel preescolar hasta el nivel superior. El nivel básico está constituido por una escuela de nivel inicial, tres prescolares, tres escuelas de nivel primaria y dos secundarias; con respecto al nivel medio superior, se dispone del Plantel número 18 del Colegio de Bachilleres de Tabasco y en materia de educación superior se sitúa la Universidad Intercultural del Estado de Tabasco.

La Villa también tiene un área deportiva con instalaciones donde se practican actividades deportivas como fútbol, básquet, voleibol y atletismo. La población cuenta con el Centro médico especializado (SESSA), un sistema ampliado que brinda atención médica a la ciudadanía; con infraestructura que atiende a pobladores con alguna enfermedad y para prevenir enfermedades crónicas degenerativas.

En el ámbito religioso destacan cuatro iglesias católicas; la principal y en la cabecera es la Parroquia de San Joaquín y Santa Ana, visitada en julio por motivo de la fiesta patronal. Las otras tres están en calles aledañas, capillas San José; Señor de los pescadores y San Gabriel de la Dolorosa. Estas

iglesias se mezclan con templos de otras denominaciones cristianas que se han asentado y convocado a un número significativo de pobladores de la Villa que han dejado de practicar los rituales católicos, por lo que se considera que también es un factor que influye en el desconocimiento de los altares del día de muertos.

A un lado de la Parroquia San Joaquín y Santa Ana está el mercado público Benito Juárez, donde se exponen y venden los productos de los pobladores y los llevados desde Frontera y Villahermosa, frutas, verduras, pescado, pollo, pozol y servicios de venta de comida.

En la Villa hay un Centro Cultural, extensión de la Casa de la Cultura del municipio de Centla; en este se imparten talleres artísticos-recreativos como: marimba; tallado de madera y guano; baile folclórico, batería y guitarra. Estos talleres no tienen costo para la población, solo se requiere cubrir los materiales según sea el caso. Los participantes elaboran artesanías como son cuadros, canastas servilleteros, entre otros. Asimismo, este espacio es reconocido por la población porque los bailarines de la región representan danzas que muestran y resguardan algunas tradiciones de la Villa. En el área física del Centro de la Cultura también se ubica el Registro civil, donde se llevan a cabo casamientos y asentamientos de menores de edad de la cabecera y de las comunidades aledañas.

Las creencias místicas que practican las poblaciones de comunidades originarias se caracterizan por intercambio simbólicos con tres tipos de entes sobrenaturales: los dueños de la naturaleza, los antepasados y los santos (sincretismo del santoral católico con los antiguos dioses mayas). En la actual cultura *Yokot'anob-Maya* de los pueblos indígenas, mantienen elementos de la matriz cultural mesoamericana, lo que permite distinguirlos de

otras culturas étnicas y de los mestizos habitantes del campo o de las ciudades (Malvido, 2006).

Resultados del mestizaje dieron como efecto varias tradiciones que en la Villa aún se realizan; siendo las siguientes las más significativas. Desde el año 1956, en julio se celebra la fiesta patronal dedicada a San Joaquín y Santa Ana; del 21 al 26 de julio. El primer día se realiza <<la Enrama y recorrido por las principales calles de la Villa>> culminando con el paseo en por la laguna Santa Anita y concluyendo con el <<Baile del caballito blanco>>

Representación de viacrucis, en Semana Santa, por las principales calles de la Villa. En esta participan jóvenes de esta comunidad.

A partir del análisis del contexto se obtuvieron las siguientes conclusiones,

- Un porcentaje significativo de la población es originaria en su mayoría, de indígena y un porcentaje habla su lengua natal; por lo cual está relacionada con las tradiciones autóctonas.
- Es una población con mayoría de jóvenes y adultos, por lo tanto, la minoría son adultos de la tercera edad.
- Se dispone de una institución de educación superior y un centro cultural que promueven la cultura local y tabasqueña.
- En la localidad se producen y/o se encuentran disponibles los utensilios, alimentos y materiales requeridos para la elaboración de los altares.
- Los pobladores que practican los rituales y tradiciones de la religión cristiana-católica no necesariamente reconocen sus significados.
- Una parte de la población, por adscripción a otras religiones no católicas, ha dejado de practicar las tradiciones relacionadas con el día de muertos o la relación de los difuntos.

En la población de Villa Vicente Guerrero del Municipio de Centla, Tabasco, catalogada como zona indígena chontal-maya, también tiene impor-



Posada, J.G. *Calavera La patera* (Impresión). De dominio público.

tancia la celebración del día de muertos. Se representa esta festividad a través de rituales y la colocación de altares, que tienen sus orígenes desde la colonización y son una mezcla del cristianismo-judaísmo y las costumbres indígenas de la zona.

En un primer acercamiento con esta celebración, a través de una entrevista con el rezador de la comunidad, se distinguieron algunos elementos de los altares y rituales que los acompañan; los cuales se describen a continuación.

El sincretismo de los altares de los grupos originarios que comparten la *Yokot'anob-Maya*, está presente en los altares de la Villa Vicente Guerrero;

pero se distinguen porque se agregan elementos que la tierra y el mar producen.

El altar está compuesto por dos niveles. El suelo y un primer plano, (que regularmente es un o dos muebles de madera). Se usa como cabecera uno de los muebles que conforman el primer nivel, se coloca un mantel blanco (que significa la pureza de las ánimas de los infantes) o un mantel bordado con alguna imagen religiosa (conocida como palia). Sobre este se instalan el o los retratos de las ánimas que se espera que lleguen al hogar, acompañados de imágenes religiosas como la Virgen del Carmen o Santa Anita, San Judas

Tadeo, Sagrado Corazón de Jesús o aquellas de las que son devotos los familiares. Asimismo, se sitúan los alimentos que eran del gusto de los difuntos, recipientes con flores que se cultivan en la región o la misma familia; un vaso con agua (ya que por el traslado les da sed) y sal que representa su pureza.

En la segunda mesa (que se ubica vertical a la mesa de cabecera), se da continuidad al primer plano. Sobre ésta se colocan hojas de plátano o platanillo (se eligen las de mayor tamaño y verdes para que duren varios días) (Centurión-Hidalgo, et al., 2023). En esta se ponen más ofrendas. El 31 de octubre se reciben las ánimas de los niños para los cuales se ofrecen juguetes, golosinas y los alimentos que eran los preferidos de estos.

Con respecto al recibimiento de las ánimas a las 12 horas, del día primero de noviembre, el altar se acompaña de la comida tradicional llamada <<uliche>> “o *chulkab* que se traduce como <<caldo bendito>> y solo se consume en fiestas sagradas” (Centurión-Hidalgo, et al., 2023, p. 67). Se debe preparar de pavo, pero ante la escasez económica de los pobladores de esta Villa, en la actualidad los elaboran con otras aves: pollo, gallina o pato (pero nunca con carnes roja ni pescado) “aparte se prepara una salsa blanca y espesa por sus componentes, chile y maíz” (Centurión-Hidalgo, et al., 2023, p. 68).

Acompañando a este platillo, se ofrece pozol o chorote (bebida espumosa de maíz con cacao); este se sirve en ocho recipientes de barro que se sitúan en forma de cruz. Esta bebida se acompaña con dulces típicos que también son colocados en recipientes de barro, tales como: papaya, coco, nance, de leche; de oreja de mico (papaya pequeña); de cocoyol, de mango. Se ofrece café en un pote o pocillo (recipiente de peltre o barro); pan, pescado frito y otros alimentos. Las velas de cebo se sitúan en este primer

plano; aunque actualmente, por la escasez estas, se utilizan veladoras de parafina blanca.

En el suelo se colocan cinco velas, cuatro en cada costado de la mesa y la quinta se ubica de lado derecho de la mesa de cabecera; esta se ofrece a las ánimas solas (que no tienen quien las reciba). Todas deben permanecer encendidas hasta consumirse. En el sahumerio (de barro cocido o crudo) se enciende carbón, sobre este se vierte estoraque para generar humo con olor que purifica el lugar para recibir a las ánimas. Este se utiliza durante el rezo y se deja que se apague solo.

La despedida de las ánimas se realiza el día 30 de noviembre. Los familiares preparan tamales de masa dura o de carne deshebrada (de cerdo o pollo). El pozol sin preparar se envuelve en hoja de *to* o de plátano, el cual junto con una jícara vacía y cuatro tamales se colocan en un morral de guano; aunque actualmente se utilizan bolsas de plástico o de manta; este se amarra a una pata de la mesa del altar y se deja hasta el día siguiente. Esto en representación de los alimentos que el ánima requiere para el regreso a su lugar de descanso. Se realiza un rosario católico en lengua *yoko'tan* (pero como pocos pobladores hablan esta lengua, mayormente se realiza en castellano). Esta oración y el sahumerio se utilizan para despedir a las ánimas. En el primer plano del altar se colocan los demás tamales y pozol que repartirán entre los asistentes.

Reflexiones del primer nivel de diagnóstico

Los rasgos que distinguen las ceremonias *Yokot'anob-Maya* con relación a los muertos va más allá de los altares, tienen relación con el culto o cuidado de <<las almas>> o <<las ánimas>>

Cuando alguien fallece, se parte de la creencia de que este abandona el cuer-

po, pero permanece, durante ocho días, en el lugar y con las personas que vivió. Durante este tiempo es velado, se realizan rosarios (o rezos como les nombra la población), les colocan velas, una cruz elaborada con una planta llamada muralla (*Murraya paniculata*) (Centurión-Hidalgo, et al., 2023) que se produce en la región y simboliza el cuerpo del difunto y, el último día, acompañado de oraciones, *ex profesas*, se levanta su “sombra” y se lleva al panteón para que descance con su cuerpo; rituales que lo conducirán a su morada (Centurión-Hidalgo, et al., 2023). De donde regresarán, cada año, en el mes noviembre; de ahí que el primer contacto que se tiene con las ánimas en el Día de muertos es el panteón, donde se colocan velas en las bóvedas de cada familia, para alumbrar su regreso al hogar.

Se cree que las <<ánimas>> regresarán a sus hogares en el mes de noviembre guiados por las velas de cebo, el olor del copal y rezos para morar entre sus familiares y degustando los alimentos que les son colocados, como ofrendas, en los altares.

Los altares elaborados en la Villa Vicente Guerrero contienen muchos símbolos relacionados con las creencias prehispánicas y la religión católica; que solo conocen los rezadores y mayordomos, que son pobladores de la comunidad que se dedican a realizar estos rituales; sin embargo, no existen mecanismos para que estas tradiciones inmateriales se conserven y se transmitan de generación en generación. Otros rituales, como las calaveras de la Ciudad de México o de culturas occidentales como el *Halloween* resultan más atractivas para los jóvenes; de ahí la importancia de este diagnóstico que proporcionó información para tomar decisiones e intervenir, de manera urgente, en salvaguardar esta celebración de una cultura que actualmente es poco visibilizada o valorada por los pobladores.

Referencias

- Centurión-Hidalgo, D., Espinosa-Moreno, J., García-Centurión, J. A., Baeza-Mendoza, L. y Sánchez-Ruiz, B. A. (2023). *Identidad alimentaria de fiestas y rituales en Tabasco*. <https://doi.org/10.19136/almidtya8745n9>
- CONACULTA (2006). La festividad indígena dedicada a los muertos en México. En *García, I. (Ed.) y Romero-Rojas, O. (Coord.). Patrimonio Cultural y Turismo*. Cuadernos 16. https://www.cultura.gob.mx/turismocultural/publi/Cuadernos_19_num/cuaderno16.pdf
- Gobierno de México-INPI (2020). *Antología. El Día de Muertos entre los pueblos indígenas de México*. file:///C:/Users/compu/OneDrive/Escritorio/tesis%20por%20revisar%20para%20programa%20de%20titulaci%C3%B3n/VICTOR/textos%20para%20Victor/antologia-dia-de-muertos-pueblos-indigenas-de-mexico-inpi.pdf
- Inchaústegui, C. (s. f.). Anexo 1. Primer documento oficial. Delegación municipal. Mecanoescrito. En *algo sobre historia*. [Documento im preso]
- INEGI. (2021). *Aspectos geográficos, Tabasco*. https://www.inegi.org.mx/contenidos/app/areasgeograficas/resumen/resumen_27.pdf
- Instituto Mexicano de la Juventud (2017). *Día de Muertos, Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad*. Gobierno de México. <https://www.gob.mx/imjuve/articulos/dia-de-muertos-patrimonio-cultural-inmaterial-de-la-humanidad>
- Johansson, P. (2003). Día de muertos en el mundo náhuatl prehispánico. *Estudios de Cultura Náhuatl*. (34), 167-203. <https://nahuatl.historicas.unam.mx/index.php/ecn/article/view/78658/69599>
- La verdad del sureste. (2013). *Conmemorará el 86 Aniversario del Cambio de nombre de la Villa*. <https://la-verdad.com.mx/conmemorara-86-aniversario-cambio-nombre-villa-43362.html>
- Malvido, E. (2006). La festividad de Todos Santos, Fieles Difuntos y su altar de muertos en México, patrimonio “intangible” de la humanidad. En *García, I. y Romero-Rojas, O. (Eds.) Patrimonio Cultural y Turismo*. Cuadernos 16. https://www.cultura.gob.mx/turismocultural/publi/Cuadernos_19_num/cuaderno16.pdf
- Mendoza, J. (2006). Que viva el día de muertos. Rituales que hay que vivir en torno a la muerte. En *CONACULTA. La festividad indígena dedica a los muertos en México*. 23- 39. <https://www.cultura.gob.mx/turismocultural/cuadernos/pdf16/articulo2.pdf>
- Municipio de Centla. (2011). *Programa de Gestión Integrada del Comité Local de Playas Limpias del Municipio de Centla, Tabasco*. https://remexcu.org/documentos/conagua/bcc/pgl/cpl/2012_PG_Centla.pdf
- Novedades de Tabasco (02 de febrero de 2019). Ofrendas indígenas tradicionales. <https://acortar.link/gmA4Wg>
- Pérez-Ruiz, M. L. (2014). El Día de Muertos como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad. Los dilemas de una convención en Michoacán. *Diario de Campo*, (2), 39-51 <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/diariodecampo/article/view/5599>
- PueblosAmerica.com (2020). Vicente Guerrero (Tabasco) Centla, Ciudad México (pueblosamerica.com)
- Rodríguez-Lazcano, C. (2006). Los chontales tabasqueños y la conmemoración de las ánimas. En *García, I. (Ed.) y Romero-Rojas, O. (Coord.). Patrimonio Cultural y Turismo*. Cuadernos 16. https://www.cultura.gob.mx/turismocultural/publi/Cuadernos_19_num/cuaderno16.pdf
- Sagastizabal, M. y Perlo C. (2002). *La investigación- acción como estrategia de cambio en las organizaciones*. [2ª ed.]
- Santos-Ramírez, V. J. (2023). El origen de día de muertos. INAH. <https://inah.gob.mx/especiales-inah/articulos/el-origen-del-dia-de-muertos>
- Sobrado Fernández (2005). El diagnóstico educativo en contextos sociales y profesionales. *Revista de Investigación Educativa*, 23(1), 85-112. <https://www.redalyc.org/pdf/2833/283321951006.pdf>
- UNESCO. (2008). *Inscrito en 2008 (3.COM) en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad (proclamado originalmente en 2003)*. <https://ich.unesco.org/es/RL/las-fiestas-indigenas-dedicadas-a-los-muertos-00054>
- Vásquez, M. A. (2000). *Chontales de Tabasco*. Proyecto Perfiles Indígenas de México, Documento de trabajo [Archivo PDF]. <https://www.academica.org/salomon.nahmad.sitton/61.pdf>
- Vega, D. F. E. (2016). Todos Santos o Fieles Difuntos: la celebración del Día de Muertos, expresión de la diversidad cultural en México. [Archivo PDF], 152-171. En *Carrera-Maldonado y Ruiz-Romero (Eds.). Abya Yala Wawgeykuna: artes, saberes y vivencias de indígenas americanos*. <https://hdl.handle.net/10433/4995>
- Vidal-Fócil, A. B. y Rueda-Vásquez, D. de A. (2023). Celebraciones de los altares de las familias tabasqueñas, con motivo del día de los muertos. *Journal of Tourism and Heritage Research*, 6(2), 318-323. file:///C:/Users/compu/Downloads/DialnetCelebracionesDeLosAltaresDeLasFamiliasTabasquen%C3%969483%20(1).pdf

Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena: un caso exitoso de gestión y promoción cultural en Tabasco del siglo XX

DOI: 10.19136/Cz.a16n32.6350

Myrian Anahi Sanchez Alpuche*

Miguel Ángel Ruiz Magdónel**

16

Cinzontle

Resumen

El objetivo de este estudio es conocer la importancia del teatro como arte en la historia de Tabasco, específicamente los aportes de la experiencia del *Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena*, dirigido por la maestra María Alicia Martínez Medrano durante la administración del licenciado Enrique González Pedrero. La metodología utilizada fue la investigación documental de

corte histórico, acudiendo a diversas fuentes escritas, filmicas y grabadas. Además, se recopiló información a través de entrevistas semiestructuradas con actores tabasqueños participantes en ese proyecto. El resultado obtenido revela que el *Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena en Tabasco* tuvo un impacto significativo en la representación de tradiciones y la identidad de las comunidades, al darles voz e involucrarlas en la expresión teatral, gene-

rando un destacado efecto social que contribuyó al fortalecimiento de su propio desarrollo integral

Palabras Claves: gestión cultural, teatro campesino, teatro indígena, teatro mexicano.

*Egresada de la Licenciatura en Gestión y Promoción de la Cultura. La línea de interés profesional pintura y teatro. Especialidades cursadas: Fotografía cultural y teatro; La planificación y coordinación de eventos culturales, la gestión de relaciones públicas y la resolución de conflictos entre diferentes grupos culturales. Correo electrónico: myrianahisanchezalpuche@gmail.com

**Profesor Investigador de la División Académica de Educación y Artes, y Director de Difusión Cultural de la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco. Crítico de artes plásticas y de literatura. Mtro. en Creación y Análisis Literario. Línea de investigación: arte y cultura en Tabasco. Correo electrónico: rmagdonel@outlook.com



Sparmann, K. (1847). *View of the Ruins of the Ancient Theatre of Taormina, Sicily*. De dominio público.

Introducción

El teatro es una forma de arte escénica que consiste en la recreación de historias mediante actores, discursos, música y escenografía. Su origen se remonta a la antigua Grecia, donde se definieron sus formas estructurales y se cultivó como un género literario y educativo que dio prestigio a la cultura helénica. De allí se diseminó a todo el mundo occidental como una de las bellas artes del canon clásico. En México, durante el periodo colonial, el teatro fue un poderoso medio para el adoctrinamiento y la evangelización de los pueblos indígenas conquistados (Viveros, 2011). Sin embargo, después del proceso de la Independencia, emergieron escritores como José Joaquín Fernández de Lizardi y Manuel Eduardo de Gorostiza, que crearon obras significativas en su tiempo, dando paso a un nuevo desarrollo para el teatro nacional, no solo en la ciudad de México, sino también en las principales ciudades del país (Cruz, 2020).

En Tabasco, durante el siglo XIX, se instalaron pequeños teatros provisionales en los barrios de la antigua capital San Juan Bautista -hoy Villaher-

mosa-, que ostentaban el nombre de algún dramaturgo mexicano de la época. Estas incipientes manifestaciones constituyeron los inicios de los primeros recintos teatrales que dieron paso a las representaciones dramáticas en la entidad, configurando una tradición teatral que llega hasta hoy en día.

Dicha tradición de más de 150 años está llena de luces y sombras, por lo que resulta necesario estudiarla con el objetivo de conocer los periodos de brillantez, y distinguir las razones y factores que fueron determinantes en el éxito teatral en esas épocas, en aras de buscar replicarlas nuevamente en la actualidad para que el teatro tabasqueño vuelva a brillar como en esos momentos históricos trascendentes.

Durante siglos, las técnicas del arte teatral se mantuvieron casi inalterables hasta que, en pleno siglo XX, el director ruso Stanislavski (2007) creó el concepto de *Laboratorio de Teatro* para el aprendizaje, práctica y desarrollo de la técnica y arte teatral, como un espacio de exploración y experimentación donde se estudian y prac-

tican diversas técnicas y métodos innovadores para la creación de espectáculos teatrales, particularmente en la búsqueda de una actuación más auténtica y de experimentación constante. Con su sistema, Stanislavski (2007) cultivó lo que él llamó *el arte de experimentar* en sustitución del tradicional *arte de representar*.

En su búsqueda de autenticidad en el escenario, la propuesta metodológica de Stanislavski (2007) se inclinó por el naturalismo y el realismo como principios fundamentales, transformando las convenciones teatrales tradicionales y demandando una representación de la vida tal como es. Esto implicó explorar la complejidad emocional de los personajes y desafiar a los actores a sumergirse en la realidad de sus roles.

Stanislavski, (2007), la escuela que formó, así como Obregón (2003) definieron una ruptura con el teatro melodramático de la época y sentaron las bases para una representación más veraz y reflexiva. Su enfoque revolucionario en la actuación y la dirección teatral ha tenido un impacto duradero en el desarrollo del teatro moderno.

En esta investigación, se exploró históricamente el quehacer teatral tabasqueño, deteniéndose en el significativo proyecto del *Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena* (LTCI) impulsado en la década de 1980, durante la administración gubernamental de Enrique González Pedrero. La investigación reveló que los resultados del Proyecto LTCI fueron manifiestos y significativos en la preservación de la cultura y las tradiciones rurales e indígenas, con un alto impacto social y político, abordando temas como la justicia social, los derechos humanos y la igualdad, y fortaleciendo el desarrollo de la identidad cultural y regional.

Metodológicamente, el enfoque de esta investigación es cualitativo, apelando fundamentalmente a la investigación documental que busca estudiar un fe-



Figura 1. Teatro Merino en 1890, ubicado en la Ciudad de Villahermosa, Tabasco. Nota. DeTabascoSoy. (2024). De dominio público.

18 Cinzontle

nómeno a través del análisis, la crítica y la comparación de diversas fuentes de información, haciendo énfasis en los enfoques históricos y crítico literario. Estos enfoques permitieron comprender el papel del teatro en la expresión artística y cultural en cada época, analizando cómo el teatro ha sido una herramienta poderosa de expresión y reflexión de la sociedad y la cultura en diferentes momentos históricos (Cruz, 2020).

Para ello, se consultaron fuentes primarias y secundarias, como informes institucionales de gobierno, libros, artículos académicos, diversas fuentes hemerográficas y videgrabaciones históricas. Complementariamente, se realizaron entrevistas semiestructuradas a diversos participantes y protagonistas del proyecto del *Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena de Tabasco*.

Desarrollo

El teatro tabasqueño: Inicio de una tradición

La sociedad tabasqueña del siglo XIX encontró en el teatro una vía educativa, recreativa y cultural. Así se erigieron cuatro importantes recintos: El Teatro San Juan, construido por el Ayuntamiento de la capital de Tabasco e inaugurado el 12 de diciembre de 1837 junto a la Plaza de Armas. En 1857 se fundó *El Teatro de La Concepción*, en la antigua calle de ese nombre y hoy denominada Independencia. En 1870 se inauguró en la antes denominada calle Del Comercio o Del Puente—actual calle Juárez— *El Teatro Castaldi*, que luego se llamaría *Teatro Berreteaga* y posteriormente *Teatro García*. Finalmente, en 1894, abrió sus puertas el teatro más emblemático de nuestra historia antigua, *El Teatro Merino*, ubicado frente al actual Parque Juárez.

Durante cuatro décadas, este fue el recinto de lo mejor de la tradición artística para los tabasqueños. En 1935 se convirtió en el *Cine-Teatro Principal* (DeTabascoSoy, 2024).

Educación teatral en Tabasco

De manera formal, el teatro como disciplina artística comenzó en Tabasco con la instalación de la Escuela de Bellas Artes, promovida por el Instituto Nacional de Bellas Artes y dirigida por Carmen Vázquez de Mora, esposa de Manuel Rafael Mora Martínez, funcionario del gobierno de Carlos Alberto Madrazo, durante el periodo de 1959 a 1964. Gracias a la fundación, en esa misma década de los sesenta, del Teatro de la *Universidad Juárez Autónoma de Tabasco*, se realizaron montajes de obras ya producidas, realizadas y actuadas por directores, escenógrafos y artistas tabasqueños. La *Escuela de Bellas Artes* tuvo su auge

durante el periodo gubernamental de Mora Martínez, de 1965 a 1970, pero los sucesos acaecidos en 1969, a imitación del movimiento estudiantil de la ciudad de México, no solo desestimularon el acceso a esa institución, sino que provocaron la desaparición del teatro universitario. A finales de 1982 se construyó en Villahermosa el *Teatro del Estado Esperanza Iris*, con capacidad para 1200 personas y, el regreso de los esposos Mora a la entidad propició el establecimiento de la *Casa de Artes José Gorostiza*, donde se impartieron clases de arte dramático conforme al método de Carmen de Mora.

De este modo se llegó a la década de los ochenta del siglo XX, con una ciudad capital que ya contaba con tres teatros importantes: el *Universitario*, el *Esperanza Iris* y el del *Instituto Mexicano del Seguro Social*, este con capacidad para 250 espectadores (Álvarez, 1994).

El Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena de Tabasco

En 1973, en Mérida, Yucatán, se fundó el *Centro Cultural Cordemex* y el *Taller de Teatro Virgilio Mariel*, enfocados en trabajar con comunidades indígenas y campesinas en el ámbito de la agroindustria. Este proyecto fue impulsado, entre otros, por María Alicia Martínez Medrano, una destacada dramaturga y directora de teatro sonorense que desde muy temprano comprometió su trabajo profesional con un enfoque social.

Con el advenimiento de Enrique González Pedrero como gobernador de la entidad, y su propósito de tomar como eje de transformación a la cultura, María Alicia Martínez Medrano fue invitada para implementar el proyecto de *Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena*. Este proyecto se propuso cinco objetivos fundamentales:

1. Formar trabajadores de teatro campesino e indígena.
2. Rescatar valores culturales.

3. Tener un repertorio diverso.
4. Formar maestros de teatro.
5. Participar en festivales nacionales e internacionales.

Tabasco sería así la tierra propicia para el desarrollo de una de las etapas más notables de la historia del teatro nacional (DeTabascoSoy, 2024).

Inicio oficial del LTCI y Método de trabajo

En 1983 se estableció oficialmente el *Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena en Tabasco*, como parte del Programa de Desarrollo de la Comunidad, bajo la responsabilidad del Sistema para el Desarrollo Integral de las Familias (DIF-Tabasco). El enfoque del laboratorio se basó en el sistema ideado por Konstantín Stanislavski. Este método lo utilizó María Alicia Martínez Medrano en la comunidad de Oxolotán, Tacotalpa, que tenía costumbres particulares de la etnia zoque, lo que permitió adaptar el método de enseñanza específicamente para este grupo.

El teatro, en este contexto, se caracteriza por su estilo artístico y estético propio, que refleja las raíces indígenas, los lazos de cohesión entre los seres humanos, la participación masiva de actores y el uso de escenarios naturales como parte de la escenografía. Un objetivo fundamental del LTCI fue preservar los valores teatrales y promover la integración de la naturaleza en la creatividad teatral (Chabaud, 1988).

Metodología

Este estudio de corte cualitativo con un enfoque de investigación documental histórico y método analítico comparativo, requirió una etapa primera de definición y análisis de las diferentes fuentes de información en bibliotecas, hemerotecas, archivos gubernamentales y repositorios académicos diversos. La información se recabó en esta etapa mediante fichas bibliográficas, de resumen y de conte-

nido.

Esta primera revisión de literatura confirmó la complejidad y la riqueza del proyecto del LTCI. En un segundo momento, se acudió también a la historia oral como método de investigación histórica, a través de entrevistas semiestructuradas a diferentes protagonistas y participantes del proyecto del LTCI. Principalmente, en la figura del poeta Auldárico Hernández Jerónimo, que fue quizá el más importante actor y director teatral indígena que se formó en este movimiento cultural, lo que le permitió configurar una destacada carrera como escritor y político a nivel nacional.

Análisis

La investigación reveló que el proyecto del *Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena* fue concebido por la directora *María Alicia Martínez Medrano* como una escuela de arte, donde los estudiantes se inscribían mediante matrículas emitidas por el *Instituto Estatal de Cultura* (IEC). La forma de graduarse era a través de la presentación de obras de teatro que se denominaban *tesis*. Estas se realizaban en periodos en los que el examen final determinaba la graduación como maestros de teatro o danza.

En este modelo de enseñanza, los estudiantes tenían que presentar una obra de creación propia o seleccionada por la dirección (Chabaud, 1988). Después de un año de reclutamiento y dos años de formación artística, se crearon dos generaciones de estudiantes en el LTCI: la primera de 1983 a 1988, y la segunda de 1989 a 1994.

Entre las producciones teatrales realizadas se incluyeron adaptaciones como *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca, así como *Una edad feliz* y *El Evangelio según San Mateo*, entre otras. Estas obras se presentaban en espacios al aire libre y llegaron a ser pre-

senciadas por personalidades destacadas, como políticos, actores, dramaturgos e incluso el presidente de la república mexicana.

Las representaciones se destacaron por su decoración con caballos, carretas, tarimas y réplicas de cerros y casas de pencas del guano. Se mencionó, con razón, que los animales formaban parte de las actuaciones, ya que la mayoría de los caballos pertenecían a los propios alumnos (Hernández, 2020).

Al finalizar sus estudios, los artistas del *Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena* fueron reconocidos y evaluados por dramaturgos, investigadores, directores, actores y maestros de teatro de renombre, como Tomás Espinosa, Claudio Obregón, Ana Ofelia Murguía, Beatriz Sheridan y Martha Ofelia Galindo, entre otros destacados profesionales del ámbito teatral (Jerónimo, comunicación personal, 21 de noviembre, 2023).

Los registros señalan que con la obra *Bodas de sangre*, el LTCI participó en festivales estatales, nacionales e internacionales, y recibió múltiples reconocimientos y premios de compañías, asociaciones e instituciones de todo el mundo, destacando: *El Festival Latino de Nueva York*, 1985; *el Festival Iberoamericano de Teatro, en Cádiz y Madrid, España*, 1987; *el Festival Internacional Cervantino*, en México, y *el Festival Shakespeare de Nueva York*, 1990 (Latin American Theatre Review, 1989).

A lo largo del tiempo, este laboratorio se consolidó gradualmente en varias comunidades, incluyendo Oxo-lotán en Tacotalpa; Tucta y Mazateupa en Nacajuca; Simón Sarlat en Centla; Los Pájaros en Jonuta; Villa Quetzalcóatl en Balancán, y Redención del Campesino, en Tenosique. El éxito fue tan notable que al men-



Figura 2. Representación teatral del LTCI: *Boda de sangre* (García Lorca). Nota. VII Muestra Nacional de Teatro, Xalapa, Veracruz, México, (1987). Cortesía del Archivo Fotográfico de Tabasco.

cionar el nombre del LTCI, las personas reconocían y conocían la calidad académica y teatral que lo caracterizaba.

La academia llegó a contar con más de 2000 alumnos (Jerónimo, comunicación personal, 21 de noviembre, 2023). Este logro fue posible gracias al apoyo específico que se brindaba a la cultura. Durante este período, el grupo viajó por todo el país, dejando una semilla que posteriormente permitiría la formación de grupos teatrales con el mismo enfoque de enseñanza-aprendizaje.

Se establecieron 46 extensiones de trabajo en comunidades para crear un LTCI en cada estado, unificando grupos y etnias en el país a través del teatro (*DeTabasco.Soy*, 2024).

Es importante destacar que fue en Tabasco donde el proyecto tuvo más éxito a nivel nacional e internacional. Las fuentes documentales oficiales consultadas revelan que el factor más determinante en el éxito de este proyecto fue que el gobernador Enrique

González Pedrero revolucionó la gestión cultural en Tabasco con inversiones sin precedentes, representando el 10.5 % de los ingresos estatales. Su enfoque incluyó, además del apoyo a la creación y desarrollo del *Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena*, festivales, ferias del libro y programas de acceso a los bienes y servicios culturales.

Además, su esposa Julieta Campos otorgó becas a indígenas vulnerables, promovió la alfabetización bilingüe, aumentó el número de bibliotecas y promovió numerosas funciones de teatro, cine, música y danza, junto con talleres de artes plásticas y artesanías (Latin American Theatre Review, 1989). Su administración gubernamental marcó un hito en el desarrollo cultural y artístico de la entidad y la región.

Conclusión

A partir de esta investigación podemos entender que la construcción de proyectos culturales exitosos como el *Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena*

na es un proceso multifactorial, que requiere la comunión y el consenso de los sectores e instancias protagonistas, dentro del cual debe tener preeminencia la configuración de una política pública de Estado que impulse las empresas culturales, que incluya por supuesto el respaldo con financiamiento y fondos para la cultura. Debe también prevalecer una conciencia y voluntad social plural y comprometida, de cooperación y responsabilidad por trascender los valores de nuestra identidad cultural. Debe también propiciarse la formación de capital humano profesional en el sector.

Es definitivo que las artes siempre serán una necesidad sustancial para las sociedades, y en el caso del teatro, la historia revela que, desde su invención en la cultura griega, han sido un factor de cohesión social y fortalecimiento

cultural e identitario.

El LTCI se destacó por su enfoque en el teatro como instrumento social y su influencia en la vocación de los jóvenes. Tuvo un impacto inmediato en los participantes, algunos de los cuales eligieron el teatro como su carrera. Además, el LTCI contribuyó a proyectos comunitarios como la construcción de viviendas y pavimentación de calles en Oxolotán. Aunque su impacto social a largo plazo fue incierto, es un ejemplo de cómo el teatro puede ser una herramienta poderosa para el desarrollo de las comunidades rurales y de la sociedad en general.

Finalmente, se puede decir que la experiencia del *Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena* iniciada en mayo de 1983 en Tabasco y desarrollada intensamente a lo largo de cinco años por la Mtra. María Alicia Martínez Me-

drano, con el apoyo de la escritora Julieta Campos y de una política de gobierno humanista como la de Enrique González Pedrero, por diferentes comunidades campesinas e indígenas de este estado del sureste de México, constituye un ejemplo de los resultados extraordinarios de una gestión cultural comprometida con los valores humanos y culturales más genuinos de los hombres y mujeres de nuestro país.

El proyecto fue relevante para la promoción cultural y el enriquecimiento artístico en Tabasco, marcando un hito en su historia cultural al formar artistas locales y preservar lenguas indígenas. Sus resonancias -después de casi 35 años- aún permanecen.

Referencias

- Álvarez, J. R. (1994). *Diccionario Enciclopédico de Tabasco*. Gobierno del Estado de Tabasco.
- Chabaud, M. J. (1988). El jaguar, el pueblo y el teatro. *Revista Tramoya*, (14-15), 3- 10. <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/3790>
- Cruz, I. (2020, septiembre 16). Un poco de historia: el Teatro Mexicano. *Carteleradeteatro* <https://carteleradeteatro.mx/2020/un-poco-de-historia-el-teatro-mexicano/>
- DeTabascoSoy. (2024, Abril 13). *Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena de Tabasco*. <https://detabascosoy.com/laboratorio-de-teatro-campesino-e-indigena-de-tabasco/>
- DeTabascoSoy. (2024, Abril 13). *Teatros siglos XIX-XX*. <https://detabascosoy.com/teatros-sxix-xx/>
- Hernández, G. L. A. (2020). Breve historia del Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena de Tabasco, 1983-2010. *Revista Ecos Sociales*, (23), 1139-1148. <https://revistas.ujat.mx/index.php/ecosoc/article/view/4048/3084>
- Latin American Theatre Review. (1989). El Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena de Tabasco. *Latin American Theatre Review*, 22 (2), 54. <https://journals.ku.edu/latr/article/download/820/795/939>
- Martínez Medrano, M. A. (1988). Información general sobre el LTCI. *Revista Tramoya*, (14-15), 87-94. <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/3834>
- Obregón, R. (2003). Utopías aplazadas, últimas teatralidades del siglo XX. CONACULTA. <http://www.elem.mx/institucion/datos/323>
- Stanislavski, K. (2007). El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia. (J. Saura, Trad.). Alba Editorial. <https://www.albaeditorial.es/cine-y-teatro/artes-escenicas/el-trabajo-del-actor-sobre-si-mismo-en-el-proceso-creador-de-la-vivencia/>
- Viveros, G. (2011). Presencia de los clásicos en el teatro novohispano. *Revista Nova tellus*, 29(1), 159-173. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S01853058201000100006&lng=es&tIng=es

La danza como metodología performática vivencial para el apoyo emocional en personas en situación de riesgo

DOI: 10.19136/Cz.a16n32.6353

Emanuel Hernández Aguilar*

Raúl Armando Hernández Glory**

Resumen

Este artículo constituye un acercamiento al desarrollo de una metodología dancística que permite su aplicación en grupos con situaciones de riesgo específicas. Propone un recurso de apoyo psico-emocional que puede ser aplicado por profesores con formación artística y especializado en danza. La metodología en cuestión fue forjada por medio de la investigación documental y laboratorios de creación, partiendo del punto de vista de un profesional de la danza y a su vez apoyándose en el *performance*, que es la punta de lanza para el fortalecimiento y desarrollo de experiencias significati-

vas relacionadas a vivencias intrapersonales. La creación y mejora constante de esta metodología se realiza desde el año 2021. El objetivo fue diseñar una metodología que recuperará los aportes de distintas disciplinas de danza, reconocidas y validadas por profesionales de la danza internacionales, nacionales y locales. El método performático vivencial lo diseñó y ha puesto en práctica el profesor de danza Hernández; quien, ha concretado acercamientos a grupos controlados de diversas edades, niveles académicos y condiciones socioeconómicas; recabando datos de estos encuentros a través de entrevistas semiestructuradas y registros anecdóticos personales.

Durante su desarrollo se han visualizado diversas situaciones donde los participantes alcanzan niveles catárticos con la danza, lo cual permite la liberación de emociones posiblemente reprimidas, lo que ha derivado en que el método se perfeccione.

Palabras claves: Emociones, danza, método performance

*Egresado de la Licenciatura en Gestión y Promoción Cultural de la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco.

**Profesor-Investigador de la División Académica de Educación y Artes de la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco. Director del Centro de Desarrollo de las Artes (CEDA) de la UJAT.

Introducción

El desarrollo de este artículo se basa principalmente en la disciplina de la danza como una herramienta que permita el desarrollo de la metodología performática vivencial útil para el manejo de emociones o situaciones de riesgo, donde el alumnado o participantes de esta, se les proporciona, un recurso que posiblemente no desaparezca su problema, pero les facilite el canalizarlo. Antes de iniciar se diferencia la danza como disciplina del baile, adquiriendo un conocimiento previo de esta manifestación artística, que se ha realizado desde tiempos inmemorables. Hoy en día no se tienen registros específicos de cómo se originó la danza, pero hay documentos religiosos milenarios de danzas rituales, como los que aparecen en algunos textos de la biblia, donde estas se mencionan. De igual manera, las danzas folklóricas o populares están plasmadas en murales rupestres de civilizaciones antiguas.

La danza ha evolucionado y se encuentra en constante cambio, desde que inició como ritual religioso o danza sagrada, hasta el desarrollo de la técnica de ballet y posteriormente su rompimiento como medio de resistencia en la edad moderna, incluso su metamorfosis continúa hasta el día de hoy. Si bien la danza es un ente multicultural y megadiverso, es necesario que este término tan extenso se delimite, iniciando por esclarecer la diferencia entre la danza y el baile.

De acuerdo con Gutiérrez (2018), la danza consta de cuatro elementos esenciales, (1) el cuerpo, (2) el espacio, (3) la energía y (4) la musicalidad. El primer elemento es el cuerpo como herramienta de trabajo del bailarín, que debe ser cuidado, así como prepararse con una técnica de danza específica o mixta que permita el desarrollo y crecimiento del bailarín al realizar las ejecuciones; al madurar el cuerpo, se deberán incorporar otros movimientos dependiendo de lo que este le exi-

ja. Entre las técnicas que se utilizan, se destacan las de Graham, de Limón, de Reléase, entre otros.

El segundo elemento, que se considera en la danza, es el espacio en tres niveles; el primero, es el espacio personal, este abarca su cuerpo. El segundo nivel es el espacio parcial creado por la kinesfera, la cual abarca todo lugar en donde se pueda mover el cuerpo y, en un último nivel es el espacio total, el cual considera a demás bailarines, utilerías, medidas de escenario, etc. Labán (como se cita en Ros, 2009) desarrolló la teoría del movimiento y llevó más allá su análisis de las calidades de movimiento, mostrando con esto distintas formas de desplazamientos, caminatas en el espacio, etc. Actualmente se han desarrollado, a partir de la psicología espacial, estudios que explican la forma de los movimientos y las direcciones usadas tienen un significado personal para el bailarín, incluso el desplazamiento y el poder que ejerce en la obra, dependiendo del lugar donde se ejecute.

Como tercer elemento se añade la musicalidad, la cual es esencial en la danza, aunque es necesario esclarecer que el bailarín no depende de la música para realizarla, ya que cualquier arreglo musical debe o puede ser adaptado; esto parafraseando al coreógrafo Cunningham (como se cita en Tiscareño, 1999), la musicalidad, genera un ritmo, ya sea fluido o cortado. Finalmente, el último elemento que se añade son las energías, muchas veces mal entendidas o confundidas con “hacer algo fuerte o muy débil”.

Desde la danza, la energía se divide en siete esfuerzos controlados, desde el movimiento de un meñique hasta la fuerza necesaria para correr. A esta se le añade la categoría de niveles no energéticos que son alturas marcadas en el bailarín: el nivel bajo (pies hasta los muslos), el nivel medio (torso) y nivel alto (cabeza y brazos extendidos). Como se cita en Sierra (2015), el experto en teatro Grotowsky, mencio-

na que, día a día, se hace uso de energía, por ello cuando se realiza la danza, se habla de economización de la energía, siendo conscientes de cuánta energía emplear y el estado que debe de percibir el público, llegando a un punto mucho más intenso, sobre el cual se podría profundizar en algún otro estudio.

Expuestos estos cuatro elementos, se entiende qué es o qué hace que la danza sea contraria al baile que carece muchas veces de uno o más elementos. El baile, por ende, se entiende como algo cotidiano, una actividad introducida en las células del ser humano que no necesariamente es aprendido; pues si a un niño pequeño se le pone música, su primera reacción es moverse, dando pie a que, como humanos, cualquier movimiento puede considerarse baile.

El baile por sí solo no requiere nada más que movimiento, no existen lineamientos que estipulen que es correcto o incorrecto. Se baila, se disfruta, y para ello se cita al profesor Isidro Arreola, (comunicación personal, 28 de febrero del 2022), quien expresa que ‘cuando dejas de disfrutar, ya no estas bailando’. En relación con lo que se trata en estas líneas, se nombra bailar a cualquier movimiento corporal con fines de recreación.

Lo anterior, hace notar que es bastante difícil ver la diferencia entre danza y baile en la práctica, pues están constantemente amalgamados, donde algunos elementos específicos de técnica, ritmo o coreografía pueden estar presentes en un baile y aun así no llegar a considerarse danza. La búsqueda de un mensaje puede ser la mejor forma de distinguirlos, un elemento más que se añade a la danza, es el mensaje profundo, el cual tiene un contexto histórico y la búsqueda del coreógrafo por transmitir un mensaje, una ideología o un pensamiento, esto independiente del tipo y técnica de danza que se practique. Una vez expuesto lo que

implica la danza, se continúa bajo la premisa de que, para romper las reglas, primero hay que conocerlas.

La danza es el resultado de un proceso forjado donde el parteaguas es la resistencia y reconciliación con uno mismo; por ejemplo, *las danzas de protesta* por parte de grupos afrodescendientes, burlando los bailes de salón; otro gran ejemplo, son las *danzas de rompimiento social* que se realizan desde Isadora Duncan en 1920 (como se cita en Gutiérrez, 2018), estas surgen como rebelión ante las reglas rígidas e inflexibles de la época en cuanto a la danza clásica, siendo ella una de las principales inspiraciones que marca la pauta para mostrar un estado de espiritualidad e inicio de la danza moderna, la cual tiene como finalidad satisfacer la necesidad humana de reconciliarse con uno mismo. “La danza no es solo transmisión de una técnica sino también de un impulso vital profundo [...] Una vez fuiste salvaje, no permitas que te domestiquen”. Isadora Duncan (p. 14).

Ferreiro (2005), explica la transición de danza moderna a la danza contemporánea que nace a mediados de los años 50's y principios de los 60's. Este género continúa en constante evolución y reestructuración, aunque los principales pioneros de las más famosas técnicas de danza contemporánea, por nombrar a algunos son, Martha Graham, Doris Humphrey, José Limón & Cunningham. Ellos incorporan trabajos de piso, caídas, recuperaciones, así como la implementación de movimientos orgánicos, además de considerar, que <<Todo está vivo, todo se mueve>> ideología fundamentada en la técnica de Cunningham y desarrollada por Arreola (comunicación personal, 28 de febrero de 2022).

Toda esta búsqueda y experimentación de diversas posibilidades motrices y rítmicas del cuerpo aportaron al nacimiento de la danza posmoderna, donde es posible el mezclar y combi-



De Goya, F. (1812). *Baile provincial*. De dominio público.

nar diferentes técnicas dancísticas e incluso diferentes artes escénicas. Un claro ejemplo son los musicales que incluyen Teatro y Danza (Broadway). Por ello la danza postmoderna y la danza contemporánea no se apoyan en una técnica única sino de cualquier técnica, una combinación de distintos estilos (mixta) y medios de expresión diferentes, no solamente de esta disciplina (danza), sino hace posible que todo pueda volverse parte de sí (pintura, teatro, arquitec-

tura, basquetbol, entre otros); siempre y cuando el elemento añadido adquiera una importancia coreográfica o dancística.

Gracias a los maestros que desarrollaron las mil y una variantes de metodologías que siguen permeando en la postmodernidad y a raíz de la danza contemporánea, surge el uso del *performance*, un estilo que permite abstraer elementos del día a día, para realizar puestas en escena con elementos cotidianos transformados a

extra-cotidianos. Este tipo de danza al hacer uso de una metodología enfocada en el ser humano y no en la coreografía o técnica, permite que cualquier persona pueda generar danza sin la necesidad de tener elementos acrobáticos de alto nivel, hiperextensiones o flexibilidad a niveles extremos, se requiere simplemente reconocer su actuar natural como la forma más pura de la misma acción, así se abre una puerta a un mundo olvidado, aquel que ha sido silenciado bajo cadenas forjadas por idealizaciones, moralidades y complacencias.

Durante mucho tiempo las limitaciones físicas, fueron una barrera que impidió que muchas personas ejercieran la danza; hoy en día aún se cree que solo aquellos que poseen ciertas cualidades físicas son los únicos que pueden llegar a un disfrute más profundo de esta. Por ello con el desarrollo del *performance*, existe una pauta que permite que el principal recurso sea la organicidad, el contacto con el yo antiguo, donde se propicia el desarrollo de emociones y el poder confrontarlas.

Con el estudio de distintos autores y la experiencia adquirida con diversos bailarines, se ha logrado dar forma a algo que ya existe, pero aún en vías de sistematizarse, tal vez por la falta de estudio, o incluso porque la práctica de la danza suele ser muy celosa, ya que existen profesores que no facilitan sus referentes. Derivado de estas situaciones el material sobre las metodologías o técnicas del que se dispone es escaso, cuando se quiere desarrollar cierta metodología es probable que ya exista, pero no está documentada o simplemente solo la conocen los autores y las personas allegadas a estos. De igual forma cada autor nombra ciertos movimientos de cierta manera, lo que genera confusión en quiénes la aplican.

Por ello, se expone el método performático vivencial que articula elemen-

tos de diversas técnicas de danza contemporánea, además de brindar recursos con el fin del acercamiento a la práctica de la danza, no como una disciplina estricta, sino como una forma de liberación y desarrollo de resiliencia, la cual es la capacidad de poder lidiar con situaciones difíciles que surgen en el entorno y contexto del practicante, usando este arte, se busca canalizar desde emociones negativas hasta situaciones de duelo.

Desarrollo

Según la guía de metodología para la enseñanza de la danza jazz (Luna, 2017), establece que la estructura general de una clase de danza es la siguiente:

- Calentamiento
- Acondicionamiento activo
- Pasos específicos de nivel
- Reconocimiento espacial
- Secuencia coreográfica
- Enfriamiento

Si bien los profesores no siempre siguen una estructura fija, hay puntos que, durante el desarrollo de la clase de danza, no pueden omitirse. El trabajo por objetivos durante cada clase favorece avances significativos, esto si se refiere a progresiones físicas. No obstante, cuando se hace referencia a la parte intrapersonal, no se tiene una guía que marque aciertos o errores, lo que genera mayor dificultad para su desarrollo por ello se hace uso de una actividad de danza que puede generar un ambiente de liberación en el alumno.

El uso del método performático vivencial conlleva una gran responsabilidad; por lo que debe aplicarse bajo tres condiciones. La primera condición se refiere al número de participantes, el cual no debe exceder de 10 a 15. La segunda condición, plantea que los integrantes del grupo deben de

reconocerse o identificarse como parte de este, de lo contrario no se obtendrán resultados, pues difícilmente expresarán sus sentimientos. La tercera condición, señala la necesidad de un ambiente libre de distracciones.

Además de estas condiciones, la enseñanza de este método se aplicada con el apoyo de dos personas (además del profesor), una que atienda asuntos externos a la clase, evite las distracciones y cualquier necesidad del grupo evitando que quien implementa la actividad corte con la energía que tiene esta, y la segunda persona es un especialista en salud mental, alguien que apoye en caso de que algún participante requiera atención.

Este método performático vivencial, que ha diseñado y desarrollado el profesor Hernández, consta de cinco fases. La primera consiste en el calentamiento; se inicia con actividad física necesaria para que las articulaciones y músculos se estimulen como preparación previa del cuerpo y así este responda de manera activa y conscientes de las actividades que se apliquen, además de evitar que haya lesiones durante el proceso. Lo normal en un calentamiento es iniciar con la respiración, pues conecta al sujeto consigo mismo. El respirar es lo primero que se hace al nacer, da consciencia de estar vivo, relaja y oxigena el cerebro. Los ejercicios de respiración se pueden acompañar con movimientos, tales como, los que indica la técnica de danza de José Limón (como se cita en Lewis, 2005). El calentamiento continúa conforme a las necesidades corporales que el grupo requiera: cabeza, hombros y torso, hasta la punta de los pies con pequeños ejercicios.

En la segunda fase, se realiza el acondicionamiento activo, que consiste en ejercicios que estimulan el ritmo cardíaco, para lo que normalmente se aplican desplazamientos espaciales, a fin de que, los participantes reconozcan el espacio en el que se encuentran. Esta fase se considera importante;

pues, mediante órdenes específicas se busca desinhibirlos y concentrarlos en acatar lo que se les solicite, invitándolos a << soltar cualquier pensamiento, carga o preocupación >> que los distraiga.

La voz del profesor debe ser firme y las órdenes que se suministren serán la única guía que necesitarán los participantes en esta fase. Órdenes tales como, ‘salten’, ‘corran’, ‘caigan’ ‘al suelo’, ‘saluden con la pierna’, ‘griten’ ‘giren’, ‘cambien de dirección’ ‘más rápido’ ‘más lento’ y otros. Estas deben ser continuas para que no se tenga tiempo de pensar en otras cosas. Orden tras orden, cada vez en lapsos más cortos, permitirán que, en un momento determinado, solo piensen en la ejecución sin fijarse en los demás compañeros y mucho menos en que están siendo observados.

Una vez que se logra tener la atención de los alumnos se inicia la tercera fase, el reconocimiento espacial. Si se aplicó correctamente la fase anterior los alumnos sentirán la tensión física en todo el cuerpo y la liberación de adrenalina. Esta fase es similar a la anterior, y se debe de evitar, a toda costa, que la energía producida en la fase anterior disminuya.

Se invita al grupo a continuar desplazándose por el espacio, pero esta vez haciendo uso de algunas actividades que son parte de la técnica que Durán (1995) utiliza como parte de su metodología de creación coreográfica, la cual apoya al bailarín a desarrollar una memoria sensorial, alimentada de experiencias vividas. El ejercicio consiste en generar situaciones específicas para no caer en clichés o trivialidades como cuando se habla del amor entre dos personas: la ruptura, la muerte, etcétera; por el contrario se establecen situaciones muy específicas, tales como, ‘están caminando por el pasto, deben sentir en sus pies esa hierba y entre más caminen este se vuelve más espeso y alto hasta que la maleza no permita ver a nadie’ otro ejemplo, es

‘estás siendo perseguido, camina más rápido; aun te siguen y has empezado a correr, no dejes que te alcance’. Durante esta actividad se busca recuperar sensaciones de experiencias vividas además de causar modificaciones corporales a través del trabajo cognitivo, esto se notará en los diseños corporales que genere cada uno de los participantes; en este momento el profesor observa, con cuidado, que las sensaciones y forma de actuar, de cada alumno, sean genuinas. Se cambia esta actividad en caso de que los alumnos solamente repliquen y actúen.

Tomando como ejemplo la actividad de la persecución, el profesor propicia la desesperación auténtica a los participantes para que manifiesten sus sensaciones, ya sea a través de gritos, ocultarse, llorar y, otras expresiones. No se busca manipular a los participantes y mucho menos generar una histeria colectiva. Grotowsky (como se cita en Sierra, 2015) con ejercicios similares lograba la activación de la memoria emotiva “si el ejecutante cree lo que está realizando, el espectador igual lo creerá.” (p. 60)

La cuarta fase es la concerniente a la relajación. En esta etapa se procede a descansar, a regular la respiración agitada, sin romper la energía, pues se ha trabajado progresivamente desde un nivel alto de energía hasta uno bajo. Invitando al participante a cerrar los ojos y acostarse en el suelo, en silencio se llega a un estado de meditación, relajación y fluidez de los pensamientos.

Al aplicar este método dancístico, quien dirige a los participantes, les da indicaciones, tales como ‘poner la mente en blanco’ aunque suele ser casi imposible acatarla, pues el cerebro siempre tiene pensamientos, recuerdos preocupaciones, etc. Esta situación es normal en la mente humana y puede ser especialmente problemática cuando se trata de lidiar con la ansiedad; por ello, la experiencia recuperada durante esta fase, indican que el profesor debe dialogar con los partici-

pantes sin solicitarles que respondan. Invitándolos a no luchar con sus pensamientos, a dejarlos fluir.

Palma, profesor de teatro y actor, comenta sobre la meditación que se realiza en este punto ‘es dejar que la idea siga el ciclo de la vida, dejémosla que nazca, que crezca, que madure, que envejezca y que finalmente muera’ (comunicación personal, 12, de agosto del 2022). Es por eso, que en esta fase se observa que poco a poco la mente de los participantes se despeja cuando el profesor invita a los alumnos a ser conscientes de los sonidos que hay a su alrededor: ‘el motor de un auto circulando’, ‘el ventilador o clima de la sala’, ‘el ruido externo que se alcanza a escuchar’. Inicia una etapa de silencio donde se le solicita a los participantes que no estén ansiosos por recibir órdenes que solo se limiten a tomar consciencia de su cuerpo ‘a sentir cómo fluye su sangre’, ‘cómo late su corazón’; a que gradualmente tomen consciencia del lugar y espacio, el estar aquí y ahora. El propósito de esta fase es que los sentimientos de miedo, desesperación, alegría, enojo, preocupación, generados en la fase anterior, desaparezcan.

La quinta y última fase es el cierre de la actividad. Inicia solicitando a los participantes que, lentamente, se pongan de pie para tomar conciencia del aquí y ahora y seguir moviéndose. Se acompaña con charlas, no extensas y sin ridiculizar o volver cómico los movimientos y silencios que se realizaron. Se está aún en un nivel de energía espiritual, por lo que, se les pregunta cómo se sintieron en la fase tres, cuando eran perseguidos, ¿qué les perseguía? ¿a qué le tenían miedo? ¿cómo era el lugar por donde corrían? ¿fue el reflejo de alguna vivencia? No se piden respuestas en voz alta, solo que las mediten, pues este paso final consta de un cierre tanto mental como físico, en caso de contarse con espejos se les pide ponerse frente a ellos, pegados, y mirándose a los ojos. La resiliencia se genera en cuanto se

puede afrontar una situación que atañe, fortaleciendo, y preparando a la persona para sobrellevarla. Al estar frente a un espejo mirándose a los ojos, genera confrontación, miedo, ‘hace sentir desnudos frente a nosotros mismos’ pues en la dinámica de la sociedad líquida Bauman (2000) señala que “nos olvidamos de nosotros como seres humanos completos, con sus defectos, problemas y preocupaciones” (p. 85). Finalmente, aceptar que somos débiles y a la vez que nadie nos juzga más que nosotros mismos, genera fortaleza. El proceso concluye finalmente, y se les solicita seguir en movimiento por el espacio y colocarse en círculo, donde harán movimientos dancísticos leves tal como se realizaron en la primera fase, para continuar con respiraciones ligeras, hasta despedirse.

Una vez concluida la danza el profesor muestra apertura y observar que sus alumnos hayan cerrado el proceso. Es aquí donde se puede requerir del apoyo del especialista en salud mental.

Metodología

La búsqueda de la innovación dancística y entender la esencia del ser humano han ido de la mano, y finalmente han hecho eco, décadas después de su creación.

El desarrollo del método de danza per se sustentó en el enfoque cualitativo a través de investigaciones documentales, observación y entrevistas, además de la participación del profesor que diseñó la misma, interactuando y aprendiendo distintas disciplinas y estilos de danza, que permitieron recu-

perar información e identificar procedimientos y coincidencias entre diferentes técnicas, las cuales recolectaron los datos necesarios para la formulación del

Los trabajos en los cuales se hicieron revisiones documentales incluyen la técnica ilustrada de Limón (como se cita en Lewis, 2005), bailarín y coreógrafo de quien se tomó la organicidad de su técnica dancística, de la ‘filosofía de la vida y la muerte’ y que es la caída y recuperación a través de la respiración; De Durán (1995), se recobró el juego de la danza, aplicable tanto a niños y jóvenes. También se recuperó la técnica de movimiento de Rudolf Van Lavan, (como se cita en Ros, 2009); así como la síntesis y aleatoriedad de Mercè Cunningham, (como se cita en Tiscareño, 1999); la técnica para la danza de Martha Graham (como se cita en Ferreiro, 2005); el rompimiento de lo cotidiano de Pina Bausch (como se cita en Wenders, 2011) y la liberación de Duncan (como se cita en Gutiérrez, 2018).

Otros trabajos que se analizaron y realizaron prácticas son los de Jerzy Grotowsky y Konstantín Stanislavski (como se cita en Sierra, 2015) directores de teatro los cuales igual son creadores de *performance* y de uso de actividades que involucraban el aquí y ahora, así como el método vivencial. Del trabajo de estos dos grandes referentes, se concluye que la búsqueda de la innovación y el entendimiento de la esencia del ser humano es un punto común en este tipo de danza.

La observación se realizó de forma presencial asistiendo a clases de distintas disciplinas (danza y teatro principalmente), de diversos profesores del estado de Tabasco que dominan las técnicas de Ballet, Limón, Graham, Técnica cubana mixta, entre otros. Estos fueron el coreógrafo Isidro Arreola de la Cruz, Director de la compañía que lleva su nombre; el



Kirchner, E. (1933). *Mary Wigman's Dance*. De dominio público.

profesor de danza Fernando Pineda Román, Director de la agrupación 'Meraki'; la profesora de danza Claudia Ramón Villafuerte, Profesora del Centro del Desarrollo de las Artes (CEDA); el dramaturgo Jaime Olmedo Crespo, profesor del CEDA; el bailarín cubano Osvaldo Calderón Ávila, Director de compañía OriDance y, el director de la Agrupación Teatral Cárdenas, Fernando Palma Brito. Cada uno de estos profesores especialistas en su rama, con trayectorias reconocidas en Tabasco y en el ámbito nacional. En las sesiones se identificaron elementos, estructuras de clase y preparaciones físicas similares.

Lo anterior, derivó en la conformación de un estilo propio alimentado por las técnicas estudiadas. En cada sesión a la que se asistió, se tuvo la oportunidad de realizar algunas preguntas de retroalimentación a los profesores. Estas charlas, aunque informales, tuvieron como propósito entender, más allá de la sola realización, las metodologías dancísticas.

Conclusión

La aplicación del método performático vivencial y en específico las actividades que la conforman, son una herramienta que puede ser usada por profesores de danza con personas de cualquier edad en grupos con situaciones de riesgo, durante su aplicación en grupos se obtuvieron resultados la creación de vínculos más fuertes y de confianza entre los participantes y lo más importante, se logra estabilidad emocional cimentada en este arte.

El método propuesto, aunque comparte elementos con propuestas similares, supera las lagunas o vacíos de estas a través de estudios, la práctica de nuevos recursos, así como fortaleciendo la estructura de este; aspectos que se consideraron en la danza que se propone.

Aún hay obstáculos que derribar, pues se está sembrando en terreno virgen. El panorama actual en Tabasco para la danza es complejo, ya que existen profesores de danza improvisados

además de algunos artistas emergentes que desvalorizan el trabajo y el estudio de esta, lo cual entorpece la investigación y la aplicación de metodologías sustentadas en técnicas estudiadas y aprobadas por el gremio que se dedica profesionalmente al desarrollo y enseñanza de esta.

Por otra parte, sustentado en la expresión coloquial 'todo aquello que no se mueve, perece', se comprende que es necesario adaptar el método performance vivencial a las nuevas generaciones, sin el abuso de estímulos; de ahí que se propone ajustarla a las necesidades de los participantes. Lo cual requiere continuar con las investigaciones, prácticas y entrevistas a expertos no solo de la danza sino también de la salud mental y emocional. Abriendo con ello la línea de investigación sobre el impacto de esta metodología en las personas que la han practicado.

Referencias

- Bauman, Z. (2000). *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Durán, L. (1995). Manual del coreógrafo. México: CENIDI Danza/INBA/CONACULTA
- Ferreiro, P. A. (2005) Escenarios rituales. Una aproximación antropológica a la práctica educativa dancística profesional. México: Colegio de Estudios de Posgrado de la Ciudad de México/Cenidi Danza/INBA/CENART/CONACULTA.
- Gutiérrez, S. I. R. (2018). *Diseño y estructura coreográfica: El papel del bailarín-investigador como objeto y sujeto de la investigación*. Departamento de Diseño.
- Lewis, D. (1994). La técnica ilustrada de José Limón. file:///C:/Users/compu/Downloads/La_Tecnica_Ilustrada_de_Jose_Limon_Danie.pdf
- Luna, B. et al. (2017). *Guía metodológica para la danza jazz*. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales.
- Ros, A. (2009). Una herramienta para la teoría y la práctica del movimiento. *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre*. 35, 350-357 file:///C:/Users/compu/Downloads/252853-Text%20de%20l'article-341568-1-10-20120508.pdf
- Sierra, S. (2015). Grotowsky, consideraciones sobre el trabajo del actor y el performer. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 55-65. http://artescenicascaldas.edu.co/downloads/artescenicascaldas9_6.pdf
- Tiscareño, E. V. (1999). La estética del collage en la propuesta dancística de Merce Cunningham. *Nexus, Revista académica de Artes, Comunicación, Diseño y Arquitectura* 164-180. <https://nexus.univalle.edu.co/index.php/nexus/article/view/684/806>
- Wenders, Wim. (27 de abril de 2012). *Pina*. BiM Distribuzione. <https://tv.apple.com/mx/movie/pina/umc.cmc.3selybz5ifjmt22cgcx1gxhrd?playableId=tv.sbd.9001%3A1201113690>

Función de las galerías en la difusión de las artes plásticas en Tabasco: caso El Jaguar Despertado

DOI: 10.19136/Cz.a16n32.6417

Donovan Javier Perez Montero*

Aurora Kristell Frías López**

Resumen

El objetivo de este estudio es analizar la función que tiene las galerías de arte en la difusión de las artes plásticas en el estado de Tabasco, para ello se usó el estudio de caso de la galería El Jaguar despertado. La metodología empleada fue investigación documental, así como la observación no participante teniendo como unidad de análisis la información recogida en diversos documentos y del trabajo de campo rea-

lizado. Entre los hallazgos destaca que esta galería como instancia pública gubernamental sí ejerce la función de ser un espacio accesible para los artistas tabasqueños que buscan promoverse y participar activamente en el mercado de arte como medio laboral. Cuentan con un mecanismo de medios muy reducido porque solo se limitan a las redes virtuales institucionales lo cual evita que el alcance sea masivo y puedan convertirse en público consumidor de arte. Se sugiere que

diversifiquen sus mecanismos de promoción y que creen otras actividades que inciten al interés y asistencia de la sociedad.

Palabras clave: Galerías de arte, Difusión, artes plásticas, El Jaguar despertado

*Egresado de la Licenciatura en Gestión y Promoción de la Cultura, en la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, en el año del 2019. Correo electrónico: donojav2610@gmail.com

**Profesora-Investigadora en la División Académica de Educación y Artes, de la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco. Correo electrónico: aurita3@hotmail.com

Introducción

El proceso de difusión de las artes permite a los artistas vincularse con la sociedad, logrando así el acceso y acercamiento de las personas con los productos creativos. Dentro de las artes, se encuentran una serie de aristas a donde dirigirse desde el área de la difusión tales como la danza, la música, el teatro, la literatura y las artes plásticas.

Una de las funciones que tiene la gestión cultural es de establecer la dualidad de manera funcional de la disciplina como en la práctica, que es indisoluble desde la mirada histórica y performativa, desde ahí “la gestión cultural se perfila es su sentido social, económico y político en el que se adscribe en cuanto a estudio (Chavarría y Valenzuela, 2016, citado en Yáñez, 2018, p.110).

Entre ese sentido y función social de la gestión cultural está la difusión que es comprendida como una actividad de transmisión de información y conocimiento que debe ser comunicado y que impacte en la dinámica económica circulante. “No hay una forma única de difusión, sino diferentes tipos de productos y servicios capaces de vehicular la información hacia los usuarios, “se pueden distinguir dos formas básicas de difusión, la difusión bajo demanda y la difusión documental” (Díaz, 2019, p.16).

Para alcanzar el objetivo de la difusión de las artes se debe contar con las herramientas necesarias para que pueda efectuarse una dinámica circulatoria en la que pueda promoverse la creatividad y pueda además convertirse en un proceso económico de compra venta.

En ese abanico de las artes, está el de las artes plásticas, donde los artistas: pintores y escultores, a través de sus creaciones, buscan que éstas lleguen a un público, el cual esperan, puedan convertirse en clientes de las mismas

para que así, como se mencionó anteriormente, pueda ser cíclico el proceso.

De hecho, la contribución de los sectores cultural y creativo a la economía global es considerable. El sector cultural representa el 3,1 % del producto interno bruto (PIB) mundial, y la UNCTAD calcula que en 2020 los bienes y servicios creativos representaban el 3 % y el 21 % de todas las exportaciones de bienes y servicios, respectivamente. Además, los sectores cultural y creativo generan el 6,2 % de todo el empleo, esto es, casi 50 millones de puestos de trabajo en todo el mundo y emplean a más jóvenes (de entre 15 y 29 años) que otros sectores. La economía creativa promueve la inclusión social, la diversidad cultural y el desarrollo humano, factores que hacen que los sectores creativos resulten cruciales para la implementación de la Agenda 2030 (UNESCO, 2022, p.2).

Las artes plásticas en la vida del ser humano tiene un impacto no solo emocional si no que permite el desarrollo de la mente a través de exacerbar la imaginación y la creatividad en el espectador, en tanto en el ejecutor, es decir, el artista, posee la habilidad para usar recursos materiales tales como pintura, arcilla y los materiales reciclados moldeables con el objeto de darles una forma o una imagen convirtiéndose en creaciones a través de las posibilidades de las artes plásticas como la pintura, la pintura mural, el dibujo, el grabado, la cerámica, la escultura, y la arquitectura (Paredes-Martínez y Tirado-Lozada, 2022).

Las artes son experiencias y pensamientos intervenidos a través de la percepción, así como de la emoción, aunado al sentimiento y la imaginación. Desde esta mirada, se comprende a las prácticas artísticas, por su amplia capacidad creadora, fortalece la diversidad cultural y la estética. En ese sentido, además de la promoción a los

sujetos, la finalidad del arte es la favorecer la existencia para la significación del mundo (Velásquez, 2019).

Reyes (2019) establece que las bellas artes son la escultura, danza, arquitectura, literatura, música, pintura y cine pues todos éstos son manifestaciones estéticas de la creación. Destaca dentro de ésta a la pintura la cual “posee un carácter completamente visual, regida por principios estéticos en la que se desarrollan elementos como las formas, los colores, las texturas, la armonía, la perspectiva, sobre un plano” (p.20).

Desarrollo

El artista visual tiene un proceso complejo que va desde la producción, promoción y venta de sus obras, otra característica es la carencia de suficiente infraestructura para exhibir su trabajo, lo cual significa que requiere de espacios para poder presentar su obra de manera estética para la crítica y también para ser consumida por los clientes. Díaz (2019) en ese sentido establece, que los artistas se autogestionen no es lo adecuado en esta dinámica del siglo XXI, se debe ocupar de dicha actividad un profesional. “El artista necesita de alguien que le guíe y le proporcione visibilidad en el mercado. Que muestre su obra y le ayude a exponer en otras salas, instituciones y museos. Que le promocióne nacional e internacional.”

Las galerías son la primera puerta que se abre al artista para comercializar su obra. El trabajo del galerista consiste en realizar exposiciones y en promover y vender la obra de los artistas a los posibles coleccionistas. El mercado está muy fragmentado y hay miles de galerías diseminadas por todo el mundo (Díaz, 2019, p.18).

Díaz señala que las galerías de arte se convierten en un negocio con regulación escasa, lo que las hace de difícil

acceso. Estas galerías se dividen en dos tipos según sus características: las galerías primarias, cuyos ingresos provienen de la venta de las obras exhibidas. En este caso, se obtienen comisiones que varían según lo acordado entre el artista y la galería. El porcentaje promedio universal es del 50% del precio de venta, ya que incluye los gastos de promoción de la exposición y del artista en los medios de comunicación, así como en otras estrategias de difusión. El resto de las ganancias se utiliza para cubrir los gastos del espacio.

El otro tipo son las galerías secundarias cuyos ingresos provienen del margen que consiguen entre la compra y la venta de las obras. Aunque el porcentaje es menor porque sólo realizan labores de venta, los ingresos son mucho mayores. “La comisión varía, pero normalmente se sitúa entre un 10% y un 20%, aunque puede llegar a ser menor o incluso mayor” (Díaz, 2019, p. 29).

El arte tiene diversas tipologías de valores (Findlay, 2014) el social es cuando las obras son adquiridas para otorgar estatus a sus compradores ya sea un coleccionista particular, una empresa o un museo para elevar la atención mediática y el prestigio social del comprador. Tener una obra genera buena percepción de a los demás.

El valor estético es cuando la pieza se analiza como una creación basada para comunicar y generar sentimientos en el espectador, así como en sus posibles compradores.

La importancia de identificar los valores se debe a que gracias a la instauración de las galerías de arte y de las personas dedicadas a la comercialización y promoción es que se ha creado el mercado del arte que es un sistema económico, artístico y cultural conformado por una serie de elementos que dan origen a un círculo de distribución del producto, del propio creador hasta las galerías y los festivales o actividades relacionadas con la venta y compra (Peraza e Iturbe, 2008 citado en Piñón, 2018).

Existen dos tipos de mercado de arte, Findlay (2014) los denomina primario y secundario, el primario se ocupa de la venta de piezas por primera vez, aquellas que pasan directamente de las manos o estudio del artista al comprador siendo las galerías el centro del proceso. Por su parte, el mercado secundario se enfoca en la venta de obras que ya tuvieron dueño, esta situación generalmente sucede en obras de autores ya fallecidos por lo que se efectúan más en subastas (Piñón, 2016, p.63).

Las galerías de arte en Tabasco también funcionan a partir de dos premisas,

la de exponer y la segunda para ejercer el mercado de arte, además existen públicas y privadas. Como se conceptualizó, una galería de arte funge como el espacio donde se reúnen obras artísticas para ser exhibidas con dos fines.

Este estudio aborda las galerías de arte que se encuentran en Tabasco a partir de una que es pública, es decir que depende de la instancia gubernamental para su funcionamiento desde la manutención hasta el proceso de selección de expositores. Existen 49 galerías de arte en Tabasco, según datos de la Secretaría de Cultura de Tabasco (2024) que dependen del gobierno o del ayuntamiento municipal y 10 privadas.

La Galería de arte El Jaguar Despertado fue fundada en el gobierno de Enrique González Pedrero, el 11 de diciembre de 1986 y tiene como sede una casa antigua tradicional construida en el siglo XIX en el Centro Histórico de Villahermosa, dicha casona se remodeló por el arquitecto Teodoro González de León para darle la conversión de galería.

Cuenta con dos salas de exposición, la primera en la planta baja y la segunda en la planta alta, de igual forma cuentan con una zona de cafetería y una librería en honor a “Ciprián Cabrera Jasso”, donde se venden libros de diversos géneros, escritos por autores tabasqueños y editados por el Gobierno de dicho estado. El nombre, se debe a los versos del poema “He Olvidado mi Nombre” del poeta Tabasqueño Carlos Pellicer Cámara (1897, 1977) (Secretaría de Cultura, 2024, p.1). (Ver imagen 1)

El objetivo de este espacio galerístico es ofrecer exhibiciones de artistas locales y nacionales e internacionales con el fin de promover las artes pictóricas, fotográficas y escultóricas de la época actual.



Imagen 1. Cafetería y librería de la galería El Jaguar Despertado (Fuente: Donovan Javier, 2023).

Este espacio, en su inauguración, contó con la obra del pintor mexicano José Luis Cuevas y luego otros nacionales como Rufino Tamayo, Francisco Toledo, Carlos Pellicer López, Juan Soriano, Martha Chapa. En cuanto a nivel estatal los pintores que participaron en esos años como expositores Fernando Pereznieto, Leticia Ocharán, Miguel Ángel Gómez Ventura, Fontanelly Vázquez, Férido Castillo y Ricardo García Mora.

De igual forma, reconocidos pintores como Héctor Quintana, Alejandro Ocampo, Perla Estrada, Edén García, Faustino Franco, Níger Madrigal, Javier Pineda, Rogelio Urrusti, Ventura Marín, Edgar Díaz, Víctor Olán, Rosario Mora y muchos más han presentado exposiciones individuales en sus muros (Domínguez, 2022, p.1).

Esta galería se encuentra en un lugar estratégico, que es el Centro Histórico de Villahermosa, en la calle Saénz, una de las más icónicas del lugar. Desde su inauguración a la fecha realiza (38 años de existencia) como actividad principal, exposiciones de la plástica, con temporalidad mensual. Cuenta con dos salas amplias de exposiciones, en este proceso de difusión de las artes, lleva a cabo otras actividades que coadyuvan como conferencias, charlas, recitales poéticos, conversatorios, conciertos musicales en el área de cafetería y tienen una librería.

Metodología

El objetivo de este estudio es el de identificar la función de las galerías en la difusión de las artes plásticas en Tabasco a través de un estudio de caso: la galería de arte El Jaguar despertado. Se realizó la técnica de investigación documental a partir de los archivos de la institución analizada, así como de los periodísticos.

Se eligió la galería de arte El Jaguar despertado que es un espacio público que depende del gobierno estatal a

través de la Secretaría de Cultura de Tabasco, es la más representativa de la entidad por la calidad de artistas de talla nacional e internacional que han expuesto su trabajo artístico en estas salas.

Análisis de datos

Las artes plásticas como el resto de las bellas artes requieren, de manera permanente, mecanismos de difusión para que lleguen a un mayor número de personas, tanto conocedoras como para formar nuevos públicos. Las galerías de arte resultan ser unos espacios para promoción y difusión de las artes visuales. Estos espacios son de alto impacto en cuanto se convierten en resguardadoras de las obras artísticas por tiempo determinado.

Además, la otra función de las galerías de arte es la de comercializar el arte para que pueda ser una ganancia para el artista, que es su manera de vivir y trabajar. El mercado de arte como lo define Peraza e Iturbe (citado en Piñón, 2018) es un sistema económico, artístico y cultural conformado por una serie de elementos que dan origen a un círculo de distribución del producto, del propio creador hasta las galerías y los festivales o actividades relacionadas con la venta y compra.

En la galería en estudio existe este mecanismo para que el arte exhibido pueda además ser consumido por los que acuden al espacio a apreciarla. Con esta dinámica se genera el círculo de distribución del producto, del propio creador y las galerías. Este espacio cuenta con un proceso tradicional colocando en las plicas el costo, así como el número de contacto del artista para que sea directamente el cliente interesado quien se comunique.

Con este proceso, la galería de arte se distingue y aplica su giro el cual es gubernamental y que no persigue ob-

tener ganancias sino convertirse en el puente de comunicación entre el creador y sus espectadores y sus posibles compradores.

Este lugar en su historia como espacio cultural fungió como uno de los más importantes de la región sureste a finales de la década de los ochenta del siglo XX, pues contó con la obra y la presencia de destacados artistas nacionales como José Luis Cuevas, Rufino Tamayo, Francisco Toledo, por mencionar solo algunos.

En cuanto a los artistas de Tabasco, también ha sido sede de exposiciones de destacados locales. En la actualidad tiene abierta sus salas para los creadores que busquen exhibir, el costo es nulo pues como se mencionó es un espacio gubernamental que a finalidad es crear público. También hace uso de los medios de comunicación principalmente virtuales como la página web oficial de la Secretaría de Cultura, también usan redes sociales virtuales de alta demanda como Twitter, Facebook e Instagram (Ver imagen 2).

Parte de la labor de esta galería es la de promocionar sus actividades como es una de las características de este tipo de lugares, por lo que a la hora de hacer algún evento como lo pueden ser exposiciones, conferencias, conciertos, en otros optan por publicar sus carteleras en redes sociales y páginas de internet de la secretaria de Cultura o páginas del gobierno del estado de Tabasco. También mandan cartelera a los diarios locales que cuentan con sección cultural y puedan promocionarlo sin costo publicitario. (Ver imagen 3)

Además, parte de la difusión recae, en esta galería, en el recurso humano, esto se constató en una visita *in situ* y ellos envían la información a las páginas gubernamentales, explicando a detalle el propósito de la actividad o exposición a realizar, dando datos



Imagen 2. Página en redes sociales virtuales de la Secretaría de Cultura de Tabasco donde difunden las actividades en la galería El Jaguar Despertado. (Fuente: Instagram, 2024)



Imagen 3. Cuentan con la difusión de la agenda en su página Web oficial y con el apoyo de medios impresos locales con sección cultural. (Fuente: Secretaría de Cultura/ Periódico Tabasco Hoy, 2024)

como lo pueden ser el nombre de la actividad, nombre de los expositores, conferencistas, escritores entre otros, el horario de la actividad, de igual forma el costo de la entrada que es de forma gratuita y para todo el público.

En cuanto a los tipos de actividades en ese proceso de difusión están los círculos de lectura, los conciertos, los recitales poéticos, los talleres, las presentaciones de libros y obviamente exposiciones temporales. También la galería cuenta con servicios como lo son la Librería “Ciprián Cabrera Jasso” en donde se venden obras literarias de escritores locales, nacionales e internacionales, cuenta con una cafete-

ría, aunque actualmente no función, pero si hay mesas y sillas para que puedan sentarse los visitantes.

Para hacer el contacto de los expositores, son éstos los que buscan el espacio y lo hacen a través de una llamada telefónica, una visita con el director del lugar o por la página Facebook. El objetivo de solicitar el espacio es para exponer pinturas, esculturas o dibujos de los artistas locales o nacionales. Cada dos meses se hace una nueva exposición y en ese tiempo es donde duran las obras a exponer que además están a la venta.

Conclusiones

La galería de arte El Jaguar despertado es la más importante de Tabasco por los grandes personajes reconocidos a nivel nacional e internacional que han sido invitados a llevar su obra y muchos han ido a inaugurarla. Todo esto le da un valor simbólico que ha logrado traspasar a casi cuatro décadas de existencia y de funcionamiento.

Esta galería cumple con la función de ser un difusor de los artistas de la plástica mexicana, destacando los de Tabasco que son los que en el año más exponen en las salas de dicho espacio cultural.

Otra característica que se convierte en una ventaja es la ubicación, pues se encuentra inserta en el Centro Histórico de Villahermosa, donde convergen todo tipo de personas de la capital principalmente, aunque hay también del resto de los municipios.

La galería de arte El Jaguar despertado cuenta con procesos de promoción en los medios de comunicación, aunque no son abarcativos ni tampoco son los que más utilizan, pues ellos se basan en su mayor porcentaje de interés del público en sus redes sociales virtuales así como en páginas de Facebook, Twitter e Instagram, este mecanismo de medios no es el más adecuado porque no llega a un mayor número de personas, queda limitado y con alcance reducido lo cual se refleja en las asistencias cuando se inaugura o en los dos meses de exposición. Esta es una tarea que debe ejecutarse, una buena planeación de comunicación que creará más público para las artes plásticas.

Referencias

- Cultura_tabasco. (2024). *Exposición fotográfica colectiva Soul of the street [Imagen]*. Instagram. https://www.instagram.com/cultura_tabasco
- Díaz, B. (2019). *Breve historia y análisis de su funcionamiento*. https://Breve_historia_y_analisis_de_su_funciona.pdf
- El Jaguar Despertado Galería de Arte, (2023/15/04). *Página de Facebook*. Recuperado el 15 de abril de 2024, <https://www.facebook.com/p/El-Jaguar-Despertado-Galeria-de-Arte-100069383822119/>
- Javier, D. (2023). *Cafetería y librería de la galería El Jaguar Despertado [fotografía]*. Imagen propia
- Paredes-Martínez, R y Tirado-Lozada, D. (2021). *Artes plásticas en la educación para el desarrollo de la creatividad*. <https://ArtesPlasticasEnLaEducacionParaElDesarrolloDeLaCreacion.pdf>
- Piñón E, (2018). *Galerías de Arte en la Ciudad de México. Breve historia y análisis de su funcionamiento: 1990-2015*. Universitat Politècnica de València
- Reyes, A. (2019). *Estudio de Factibilidad para la creación de una galería de arte productora y comercializadora en el municipio de Girardot* [Archivo PDF]. <https://repository.uniminuto.edu>
- Tabasco.gob, (15 de abril de 2024). *Galería de Arte: El Jaguar Despertado*. <https://tabasco.gob.mx/>
- TabascoHoy, (15 de diciembre de 2022). *Galería de arte “El Jaguar Despertado”, impulsor de talentos*. <https://www.tabascohoy.com>
- TabascoHoy, (2024). *Inauguración exposición “Inmersa” en El Jaguar Despertado [Imagen]*. <https://www.tabascohoy.com/inauguracion-inmersa-en-EL-Jaguar-Despertado>
- Unesco, (2022). *Perspectivas de la comunidad creativa*. <https://unctad.org>
- Yáñez, C. (2018). *Praxis de la gestión cultural*. <https://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx>

Difusión de Villa Tapijulapa, como primer pueblo mágico en Tabasco

DOI: 10.19136/Cz.a16n32.6345

Juanita Lizbeth Ovando Pérez*

Asbinia Suárez Ovando**

Resumen

La Villa Tapijulapa es la primera comunidad del Estado de Tabasco que recibió en 2010 el nombramiento que la reconoce como pueblo mágico de México, lo que lo coloca como un espacio de turismo cultural con atributos, símbolos, historia y naturaleza que lo caracterizan y lo hacen atractivo para las personas que gustan de este tipo de localidades. Está ubicada en el municipio de Tacotalpa en la subregión de la Sierra del de Tabasco. A pesar de sus atributos turísticos la

afluencia de visitantes, nacionales e internacionales, es poca. Con fundamento en el de diseño metodológico de la Investigación Acción Participativa, se realizó un diagnóstico del fenómeno de interés estudiado. El diagnóstico en dos niveles de análisis muestra, mediante la revisión documental y las entrevistas a un grupo de habitantes que, a diferencia de otros pueblos mágicos del país, sus visitantes son pocos y en su mayoría locales lo que impacta en el desarrollo económico de sus habitantes, el desarrollo de la infraestructura, así como de sus

servicios. De ahí, que el propósito del diagnóstico fue identificar, en los contextos externo e interno, las condiciones de la promoción que, a nivel local, se realiza para incrementar la afluencia de visitantes.

Palabras clave

Promoción cultural, pueblo mágico, turismo, Tapijulapa, diagnóstico

*Egresada de la Licenciatura en Gestión y Promoción de la Cultura de la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco.

Correo electrónico: jlop1204@gmail.com

**Profesora-Investigadora de la División Académica de Educación y Artes de la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco.

Correo electrónico: asbinia.suarez@ujat.mx

Introducción

En México, el turismo es una actividad muy importante para su economía ya que contribuye significativamente al producto interno bruto del país [PIB]. En el primer trimestre de 2023, el Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática [INEGI], reporta que “a tasa anual, el Indicador Trimestral del Producto Interno Bruto Turístico incrementó un 8.4% y el de Consumo Turístico Interior, 8.8 por ciento” (p. 1); favoreciendo el desarrollo de la nación debido a la creación de fuentes de empleo y captación de divisas.

Entendiendo por turismo lo que la Organización Mundial del Turismo [OMT], (citado en UNWTO, 2023) señala:

es un fenómeno social, cultural y económico que supone el desplazamiento de personas a países o lugares fuera de su entorno habitual por motivos personales, profesionales o de negocios. Esas personas se denominan viajeros (que pueden ser o bien turistas o excursionistas; residentes o no residentes) y el turismo abarca sus actividades, algunas de las cuales suponen un gasto turístico (párr. 1).

Entonces, a partir de esta definición, se identifica que una de las características del turismo es ser atractivo para satisfacer los gustos del turista que, siempre está demandando nuevas opciones, productos, servicios, entre otros. Esto provoca que haya diferentes tipos de turismo.

La OMT, (citado en UNWTO, 2023) y Morrogón-Huerta (2020) identifican diversos tipos de turismo, entre los que destacan: agroturismo; cicloturismo; ecoturismo; de cultura; de patrimonio; de negocios; costero, marítimo y de aguas interiores; de aventura; de bienestar; deportivo; gastronómico; rural; de salud y otros.

En relación con la clasificación del turismo, los pueblos mágicos pueden considerarse, implícitamente, diversas

modalidades determinadas por varios factores como, su ubicación geográfica, su historia, su cultura, su patrimonio, entre otros. La Secretaría de Turismo [SECTUR], (2023) expresa que los pueblos mágicos son localidades que tienen atributos, símbolos, historia, tradiciones y hechos trascendentes que han marcado el crecimiento de nuestro país con su magia, arquitectura y colorido, que engalanan la localidad.

En este sentido, García y Guerrero (2014) y Najar (2015), mencionan que los pueblos mágicos son parte de la política pública mexicana que busca impulsar diversos destinos, esperando que el crecimiento de los servicios, concernientes al turismo, tengan efecto en el desarrollo de estos y del país. En México, <<Pueblos Mágicos>> es el programa de política y gestión turística del Gobierno Federal, que se conformó en el 2001, el cual es coordinado por la Secretaría de Turismo; mediante este, se pretende diversificar y complementar la oferta turística, así como fomentar el desarrollo sustentable aprovechando la riqueza original bio, histórica y cultural con la que cuentan los estados del país. Hasta el primer semestre del año 2023, en México, existen 177 pueblos mágicos (Sanguino, 2023; SECTUR, 2023).

En este artículo se exponen los resultados de un proceso de investigación, que se realizó en bajo un enfoque cualitativo y el diseño metodológico de la Investigación Acción Participativa [IAP] cuyo objeto de estudio fue el pueblo mágico de la Villa de Tapijulapa, que está ubicada en el municipio de Tacotalpa en la subregión de la Sierra del estado de Tabasco (INEGI, 2021).

La metodología de la IAP combina dos procesos, el de conocer y el actuar; y en ambos casos requiere de la participación de la población donde se ubica el fenómeno estudiado que, para la investigación realizada, fueron los habitantes de la Villa de Tapijulapa. Desde el enfoque de este diseño

metodológico, la problemática inicial que se percibió fue que, no se realiza una promoción adecuada de la Villa Tapijulapa como pueblo mágico, para así lograr que se constituya en un lugar con una mayor afluencia turística.

Profundizar en el conocimiento de esta percepción y generar acciones de intervención para que mejore, requirió de un proceso de investigación de tres fases. La primera, fue un acercamiento documental al fenómeno percibido, lo cual, desde la perspectiva de Sagastizabal y Perlo (2002) consiste en un primer nivel de diagnóstico en el que se recogen datos para estudiar la realidad donde se presenta el problema, desde los referentes conceptual, político, normativo, teórico, entre otros. La segunda fase, consistió en la recuperación de datos del contexto y los actores que son parte de la comunidad donde se percibe el fenómeno de investigación, para analizarlos y conformar un segundo nivel del diagnóstico (Sagastizabal y Perlo, 2002) que permitió establecer las hipótesis de acción y teorías prácticas que sustentaron la toma de decisiones sobre las posibles actuaciones para contribuir a mejorar el problema. La tercera fase del proceso de investigación se llevó a cabo en colaboración con algunos integrantes de la comunidad -como grupo de investigación y/o sujetos de la acción- esta residió en el diseño, implementación y evaluación de un ciclo de intervención.

El propósito de este trabajo es presentar los resultados de ambos niveles del diagnóstico que se realizaron en torno al fenómeno de investigado; es decir, de las dos primeras fases del estudio; en un primer momento se muestra el diagnóstico de la problemática inicial percibida desde un ámbito externo y, en un segundo momento, se muestra el diagnóstico que se construye desde el contexto interno donde está presente el problema.

Desarrollo

El primer acercamiento con la Villa de Tapijulapa se tuvo a través de la técnica de vagabundeo (Rodríguez-Gómez, et al.,1996). Entablando charlas informales con el delegado, algunos comerciantes locales y visitantes se obtuvieron opiniones sobre la promoción que se hace de la Villa como pueblo mágico. Coincidiendo estos que, la Villa no cuenta con suficientes estrategias formales, locales o municipales para difundir esta comunidad a nivel estatal, nacional y/o internacionalmente; por lo tanto, la afluencia de turistas es baja en comparación con otros pueblos mágicos que hay en el país.

Primer nivel del diagnóstico

Partiendo de esta percepción inicial del problema, se llevó a cabo el estudio de las variables presentes y, con esto, se estableció la pertinencia del fenómeno estudiado; por lo cual, fue necesario: (1) definir algunos conceptos; (2) analizar la normatividad que se está incumpliendo al no haber promoción; (3) identificar investigaciones que se hayan realizado en relación con el problema para conocer cómo se han abordado y los resultados obtenidos. El diagnóstico en este nivel corresponde a un contexto externo, es descriptivo y se llevó a cabo a través de la técnica documental (Martinovich, 2022).

En esta primera fase, se elaboró un plan para la recolección y análisis de los datos documentales, que comprendió las siguientes actividades:

- a. exploración de documentos, se realizó en la Internet mediante buscadores académicos como Google académico; Redalyc, Scielo y Dialnet, entre otros. Estos permitieron encontrar documentos en fuentes primarias y confiables como capítulos de libros, artículos, leyes, tesis y otros.

- b. registro de los datos recuperados en formato electrónico. Se extrajeron síntesis y datos significativos.
- c. análisis interpretativo de los datos conceptuales, argumentos teóricos, legales y otros.

Lo anterior, con el propósito de establecer la pertinencia de la problemática inicial y obtener conclusiones válidas (Martinovich, 2022).

Definiciones de variables presentes en el fenómeno de estudio

La Villa de Tapijulapa el 8 de julio de 2010, recibió el nombramiento como pueblo mágico (Gobierno de Tabasco, 2021), siendo evaluado por el Programa <<Pueblos Mágicos>> del Gobierno Federal; demostrando con esto que la Villa cuenta con cierto grado de desarrollo turístico que puede incrementar los niveles de bienestar de la población local mediante la generación de empleo, la inversión y el fomento del uso racional y sustentable de los recursos naturales y culturales que lo conforman. Lo que genera la necesidad de definir qué es un pueblo mágico.

Pueblo mágico. Definición.

La SECTUR, (2020) define como pueblo mágico a “Localidad con Nombramiento, que es representada por su municipio, la cual a través del tiempo y ante la modernidad, ha conservado su patrimonio y manifiesta sus expresiones de forma excepcional” (p. 9) La Villa de Tapijulapa cuenta con este nombramiento desde hace 12 años. Asimismo, la SECTUR (2023) en su página *Web* lo define como,

un sitio con símbolos y leyendas, poblados con historia que en muchos casos han sido escenario de hechos trascendentes para nuestro

país, son lugares que muestran la identidad nacional en cada uno de sus rincones, con una magia que emana de sus atractivos; visitarlos es una oportunidad para descubrir el encanto de México. (párr. 1)

De acuerdo con Najjar (citado en *BBC News Mundo*. 2015), lo que se conoce como pueblo mágico es una localidad que tiene atributos, simbólicos, hechos trascendentes, cotidianidad, en fin, magia por todas partes, que emanan a las manifestaciones socioculturales, lo cual hoy en día significa una gran oportunidad para el mejor aprovechamiento del turismo.

Turismo. Definiciones y clasificación.

Los pueblos mágicos, por sus atributos, atraen a los turistas o visitantes locales, nacionales o extranjeros, por eso, por considerarse como espacios turísticos.

Morillo-Moreno (2011) recopiló definiciones de turismo de varios autores que se presentan en la tabla 1.

Tabla 1.
Definiciones de turismo

Autor	Definición de turismo
Cárdenas (2001)	conjunto de desplazamientos que generan fenómenos socioeconómicos, políticos, culturales y jurídicos (p. 141) afición del hombre a viajar por el gusto de recorrer (p. 141)
Orduño (1966)	

Continúa en la siguiente página...

Tabla 1.
Definiciones de turismo (continuación)

Autor	Definición de turismo
Matute y Asanza (2006),	medio por el que las personas buscan beneficios psicológicos, mediante la suma de tres factores: tiempo e ingresos libres y una consideración positiva o de tolerancia social hacia el hecho de viajar (pp. 141-142)
Acerenza (2001)	es la oportunidad del individuo de colmar sus necesidades cuando se encuentra entregado a sus labores (p. 142)
Acerenza (2001) y Matute y Asanza	es el desplazamiento de personas de un punto a otro (p. 142)
Ramírez (2006)	1. tendencia natural del ser humano de trasladarse a un sitio diferente de aquel donde usualmente vive, para beneficiarse de las bondades de otros lugares, descansar, esparcirse, recrearse y escapar de la monotonía de su vida diaria (perspectiva del viajero)
Ramírez (2006)	2. fenómeno socioeconómico que influye en el crecimiento cultural y en la riqueza de los pueblos, gracias al intercambio de conocimientos, culturas, credos, idiomas y otros (perspectiva de los pueblos, regiones o naciones, emisores y receptores) (p. 142)
Ramírez (2002),	fenómeno social-humano contentivo de actividades tendientes a satisfacer necesidades humanas y de recreación en el marco del ocio y del tiempo libre. (p. 142)
Organización Internacional del Turismo [OIT] (2003)	sector relacionado con los viajes: agencias de viaje, operadores y guías de turismo y actividades relacionadas (p. 142)
Organización Mundial del Turismo OMT (1991),	todas las actividades que realizan las personas durante sus viajes y estancias en lugares distintos al de su entorno habitual, por un período consecutivo inferior a un año con fines de ocio, de negocios y otros) (p. 143)

Nota. Adaptado de Morillo-Moreno (2011).

De estas definiciones se conciben varias formas de turismo. La clasificación que depende de dos factores: (1) lugar de residencia del turista y (2) el ámbito de desplazamiento; se muestran en la tabla 2 que, los que identifica Acerenza (citado por Morillo-Moreno, 2011).

Tabla 2.
Clasificación del turismo: lugar de residencia del turista y el ámbito del desplazamiento

Tipo de turismo	Descripción
Interno	visitantes residentes en el territorio económico del país en referencia, es decir, el realizado por los residentes del país (p. 144)
Receptor	visitantes no residentes en el territorio económico del país receptor, es decir, el que practican los no residentes que viajan dentro de un país dado (p. 144)
Emisor	visitantes residentes fuera del territorio económico del país de referencia (p. 144)
Interior	visitantes tanto residentes como no residentes en el territorio económico del país de referencia, es decir, incluye al turismo interno y al receptor (p. 144)
Nacional	visitantes residentes dentro y fuera del territorio económico del país de referencia, es decir, incluye al turismo interno y al emisor (p. 144)
Internacional	compuesto por el turismo receptor y el emisor (p. 144)

Nota. Adaptado de Acerenza (citado por Morillo-Moreno, 2011).

Por otra parte, el turismo según de segmento el mercado o las actividades que quieran realizar los visitantes en el destino se clasifica en tres categorías, que se presentan en la tabla 3.

Tabla 3.
Clasificación del turismo: motivo del viaje

Tipo de	Descripción
De vacaciones	turismo de descanso, placer u ocio: playa, selva, montaña y rural
Especializado	turismo para realizar ciertas actividades especializadas: aventura (ecoturismo, agroturismo); de salud y científico.
Afinidad	turismo: deportivo; negocios; religioso; cultural; estudiantil; congresos y convenciones; gastronómico; de familiares y amigos.

Nota. Adaptado de Morillo-Moreno, (2011).

Existen muchas otras formas de clasificar el turismo, Acerenza y Zamora (citados por Morillo-Moreno, 2011) señalan algunos: individual; grupal; itinerante; residencial, de masa; selectivo; popular; social; convencional; alternativo, entre otros.

Promoción y difusión culturales. Definiciones

La Villa Tapijulapa es un pueblo mágico que ofrece varias alternativas de turismo; cultural por los patrimonios tangible e intangible que son manifiestos a través de sus artesanías y tradiciones, respectivamente. Asimismo, al estar ubicado en un contexto natural, rodeado de fauna y flora; lo clasifica como turismo especializado: aventura y de afinidad: deporte, cultura y gastronomía (SECTUR, 2021).

La relación entre turismo y promoción cultural surge del impacto que la segunda tiene en la localidad visitada. Deriche (2006), define que la promoción cultural como la evaluación de la práctica difusiva y hablada desde una

cultura institucional, mantenimiento de un sistema cultural, la cual facilita la comunicación entre pueblo y cultura lo cual responde a la esencia cultural.

Martin (2010), define la promoción cultural como la acción de desarrollar y promover la participación de los seres humanos, que habitan en los espacios sociales en que actúa, en acciones de apreciación y creación artística y literaria para potenciar su realización espiritual y humana.

Se puede afirmar que, desde el ámbito cultural, la promoción es el resultado de abordar la cultura como un producto o valor que se pone al alcance o disposición de un público objetivo que, para el presente estudio, es el turista (Ballesteros, et al., 2018).

Logar la promoción cultural, requiere de estrategias que estén al alcance del sector al cual se quiera llegar. En la cual se pueden establecer estrategias de difusión las tienen como propósito dar a conocer manifestaciones artísticas y culturales propias de un grupo a otros, a través de la comunicación. La comunicación pueden ser medios tradicionales (radio, T.V. periódicos impresos) hasta los más innovadores,

de mayor alcance, accesibles e inclusivas como *Facebook*, *Twitter* (actualmente *X*), *Instagram*, *YouTube*, *Tik Tok*, entre otros. En la actualidad se “podría” utilizar el término industria cultural, que se refiere a las nuevas tecnologías con el fin de ser utilizadas para fines de producción, difusión y distintas prácticas culturales (Leal y Quero, 2011).

Normatividad

Un segundo acercamiento documental con el fenómeno investigado fue el revisar la normatividad que dé sustento a la legalidad, política, estatutos, estrategias u objetivos estratégicos que señalen el deber ser o importancia de difundir el patrimonio de los pueblos mágicos como estrategia para incrementar la visita de turistas nacional, internacional, receptor, emisor, interior (Morillo-Moreno, 2011).

Al respecto, se identificaron los documentos que señalan la importancia de que se promueva y difunda la cultura de los sitios turísticos en México, entre estos los pueblos mágicos, y que se presentan en la tabla 4.

Tabla 4.
Normatividad que establece el fomento de la cultura

Documento	Descripción
Ley General de Turismo	Artículo 4, fracciones I y IV. Confiere a la Secretaría de Turismo la facultad para formular y conducir la política turística nacional, así como para regular las acciones para la planeación, programación, fomento y desarrollo de la actividad turística en el país.
Estrategia Nacional de los Pueblos Mágicos. SECTUR- Gobierno de México.	<i>Objetivo 3.</i> Fortalecer la innovación y diversificar las oportunidades de comercialización de la oferta turística de los Pueblos Mágicos.

Continúa en la siguiente página...

Tabla 4.
Normatividad que establece el fomento de la cultura (continuación)

Documento	Descripción
Estrategia Nacional de los Pueblos Mágicos. SECTUR- Gobierno de México.	<p>Líneas estratégicas:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Impulsar el uso de tecnologías de la información para elevar el potencial turístico de los Pueblos Mágicos. • Fomentar la innovación en la promoción y comercialización para incrementar los flujos turísticos y la inversión hacia los Pueblos Mágicos. • Promover la diversificación de mercados para posicionar a los Pueblos Mágicos en la preferencia del turismo nacional e internacional.
Estrategia estatal 2021-2024 para el Desarrollo Turístico del Pueblo Mágico Tapijulapa. SECTUR-Gobierno de Tabasco	<p><i>Estrategia 3.</i> Posicionamiento, promoción y comercialización del Destino con Inteligencia de Mercado.</p> <p>Líneas de Acción.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Vincular la marca Pueblo Mágico Tapijulapa con estrategias de impacto regional, nacional e internacional, para su posicionamiento y comercialización. • Poner en valor la riqueza natural y cultural del Pueblo Mágico, a través de estrategias de comunicación con inteligencia de mercado. <p>Programas instrumentales y de apoyo</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>App Tapijulapa.</i> Acción Estratégica. Herramienta digital para promoción y comercialización directa de los atractivos y servicios en el Pueblo Mágico y su entorno.
Estrategia estatal 2021-2024 para el Desarrollo Turístico del Pueblo Mágico Tapijulapa. SECTUR-Gobierno de Tabasco	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Página WEB “Visite Tabasco.”</i> Acción Estratégica. Herramienta digital de posicionamiento y comercialización de Tabasco, incluyendo el Pueblo Mágico Tapijulapa
Estrategia estatal 2021-2024 para el Desarrollo Turístico del Pueblo Mágico Tapijulapa. SECTUR-Gobierno de Tabasco	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Programa TV Gastronómico “Sabor a Tabasco.”</i> Acción Estratégica. Programa televisivo y para RRSS, a través de corte turístico-gastronómico para promover el uso y rescate de productos locales, y de platillos tabasqueños y ancestrales. • Campaña permanente de promoción en RRSS “<i>#NosVemosEnTabasco</i>”. Apoyo. Estrategia de marketing digital para puesta en valor de los atractivos del pueblo mágico y su entorno turístico. • <i>Tianguis turístico digital. Tianguis turístico México. Tianguis pueblos mágicos.</i> Acciones estratégicas. Eventos nacionales de intercambio cultural, alianzas y promoción de destinos

Investigaciones y experiencias similares al fenómeno estudiado

El estudio de los pueblos mágicos tiene trascendencia a nivel nacional; desde diversas perspectivas metodoló-

gicas y líneas de investigación se ha generado conocimiento sobre estos. En el caso del tema abordado, se identificaron algunas investigaciones o experiencias implementadas con relación al problema de la difusión, fomento o promoción de estos centros

turísticos en México. En la tabla 5, se presenta una síntesis de los hallazgos significativos que proporcionaron información sobre las causas que generan esta problemática, así como las acciones que se han implementado para solucionarlas.

Tabla 5.

Investigaciones y experiencias similares al fenómeno de la promoción de los pueblos mágicos

Investigación 1	Enfoques de análisis en pueblos mágicos: ¿eficacia o eficiencia? Landeros-Villalva, H. Gomora-Serrano M. y Castañeda-Martínez T. (2015)
Objetivo	Determinar la eficacia y eficiencia del programa de pueblos mágicos en México
Enfoque	Cuantitativo
Hallazgos	El nombramiento de Pueblo Mágico no solventa por sí solo la práctica turística, se requiere considerar las condiciones heterogéneas de infraestructura, instalaciones, accesibilidad.
Investigación 2	Modelo de Turismo Humano para el bienestar de Tapijulapa Pueblo Mágico, Tabasco, México. (Jiménez, Muñoz y Charneca (2018)
Objetivo	Aplicación de desarrollo humano como teoría y metodología para interpretar la realidad turística
Enfoque	Cualitativo
Hallazgos	<ul style="list-style-type: none"> • El poco éxito del programa de pueblos mágicos para generar mejores condiciones de vida. • Expansión de las capacidades adecuadas y funcionamiento turístico no apropiado.
Investigación 3	Índice de capital social para el Pueblo Mágico de Tapijulapa, Tabasco. Sandoval y Ortega (2018)
Objetivo	Analizar los eslabones que se enlazan entre la comunidad y los demás actores sociales involucrados en Tapijulapa, Tabasco, como Pueblo Mágico, así como la forma en que estas relaciones influyen en la sustentabilidad de una localidad
Enfoque	Mixto de diseño exploratorio secuencial realizado en dos etapas, una cualitativa y otra cuantitativa.
Hallazgos	<ul style="list-style-type: none"> • Sentimiento de exclusión por parte de los pobladores de los beneficios derivados del programa. • Los grupos beneficiados necesitan habilidades de organización y la ayuda de personas intermedias facilitadoras en el acceso a las instituciones y a los recursos externos. • Parte de los beneficios de la implementación de este programa se ha dirigido a receptores privilegiados, es decir, a personas que han tenido una trayectoria política dentro de la comunidad o a sus familiares. • Disminución de la cooperación entre la comunidad para lograr objetivos comunes. • Falta de seguimiento del cumplimiento de los compromisos pactados por las empresas comunitarias en los proyectos financiados por instituciones gubernamentales. • Las redes tienen un papel muy importante al momento de realizar trabajo en conjunto, principalmente para generar puentes y eslabonamientos que hagan posible el acceso a los recursos y a las oportunidades.

Con base en análisis interpretativo de, (1) las definiciones y clasificación de turismo; pueblo mágico, promoción y difusión cultural; (2) la normatividad emitida por la Ley General de Turismo y las Estrategias Nacional y estatal para los pueblos mágicos; (3) las investigaciones y experiencias similares, permitieron generar la siguiente información con respecto al fenómeno estudiado:

→ El turismo es una estrategia nacional, de importancia para el desarrollo económico del país y, por lo tanto, para la Villa Tapijulapa y el municipio de Tacotalpa que lo alberga. El promocionarlo puede apoyar la asistencia de más turistas y con ello incrementar la derrama económica por el uso de servicios.

→ El tipo de turismo que abarca el pueblo mágico de la Villa es diverso: de aventura, deportivo, cultural y gastronómico, por lo tanto, la difusión debe considerar aspectos ambientales, tradiciones, gastronomía, artesanías, entre otros

→ La promoción del pueblo mágico de considerar la difusión masiva para lograr la asistencia de turistas nacionales, pero principalmente internacionales.

→ Derivado de la escasa promoción, la normativa sí considera, como una prioridad nacional y estatal, el fomentar y comercializar, con innovación tecnológica, el pueblo mágico de Villa Tapijulapa.

→ Los hallazgos de algunas investigaciones y experiencias sobre el fomento de los pueblos mágicos del país permitieron identificar que en el Pueblo Mágico de Tapijulapa existen problemas de índole económicos y culturales, que se derivan del poco impacto de los programas gubernamentales a nivel estatal y nacional, así como de

las escasas capacidades y deficiente funcionamiento turístico cultural de las redes de organización de los pobladores de esta comunidad.

→ La pertinencia del fenómeno quedó demostrada, en este primer nivel de diagnóstico, por lo tanto, el problema inicial fue: <<no se realiza una promoción adecuada de Tapijulapa como pueblo mágico, para así lograr que se constituya en un lugar con una mayor afluencia turística nacional e internacional.

Segundo nivel del diagnóstico

El objetivo que se planteó, para el segundo nivel del diagnóstico, fue el identificar el tipo de promoción que se utiliza para difundir la Villa Tapijulapa como pueblo mágico. Y con base en los hallazgos establecer estrategias de acción para mejorar la promoción de esta comunidad e incrementar la afluencia turística.

Contexto demográfico, económico y cultural de la Villa de Tapijulapa

En un acercamiento al contexto de la Villa se recuperaron datos que dan muestra de su riqueza ambiental, cultural, social y económica. La Villa Tapijulapa está ubicada en el territorio municipal de Tacotalpa; este municipio está catalogado dentro de la Gran Ruta <<Aventura en la Sierra>> (COPLADET, 2019). Dispone de una extensión territorial de 207 kilómetros cuadrados. Se ubica al Sur del Estado de Tabasco y a 90 kilómetros de la ciudad de Villahermosa, capital del municipio de Centro. Limita al Norte con Tacotalpa (cabecera municipal con el mismo nombre del municipio) y el poblado Xicoténcatl; al Este con el poblado de Puxcatán; al Sur con el estado de Chiapas y el Poblado de *Oxolotán* y al Oeste con el estado de

Chiapas y Tacotalpa.

Geográficamente la Villa Tapijulapa se encuentran entre los Ríos Amatlán y *Oxolotán* y derivaciones montañosas de la Sierra Madre Oriental. Su división geopolítica está conformada por siete colonias: Sabanilla, Colonia Isabel, Nueva Creación, Carretera *Oxolotán*, La Loma, La Curva y El Centro (SECTUR, 2021).

Dispone de diversos atractivos turísticos que forman parte de la vida cotidiana y cultura de sus pobladores, así como de la geología e hidrología que conforman a la Villa Tapijulapa.

Los espacios turísticos que se ubican en la zona central de la Villa son: Casa de la cultura, Mercado público; Hornos artesanales donde se produce pan; Biblioteca; Iglesia <<Santiago apóstol>>, Casa del turista; Fuente de los sapos; Muelle o embarcadero, Parque central con su característico Kiosko; Puente colgante, Antiguo cine Casa Ponce, (escenario de la telenovela <<La indomable>>) y las Tumbas vernáculas. Estos sitios se funden con la construcción de las casas habitaciones con fachadas coloniales bicromáticas (rojo y blanco) y con sus callejones temáticos (SECTUR, 2021).

Los servicios turísticos que se ofrecen están relacionados actividades ecoturísticas, gastronomía y social-culturales. En las actividades ecoturísticas se destacan recorridos fluviales en los ríos Amatlán-*Oxolotán* a través de paseos en lanchas que permiten apreciar la unión de sus causas o se observan la fauna y flora típica de la zona o se practica el descenso en balsas.

En el ámbito social y cultural, se elaboran artesanías con la fibra de *mutusay* (del cual se obtiene el mimbre) y se ofrecen a los turistas, tanto en locales ubicados en las calles principales del pueblo o en el Tianguis Serrano (SECTUR, 2021). La población reali-

za festividades que son representativas. La celebración católica-cristina de <<Santiago Apóstol>> que se celebra llevando en peregrinación durante tres días, a la Iglesia que lo alberga, a los Santos patronos de las iglesias, parroquias o capillas de localidades vecinas y viceversa. Simultáneo a esta festividad religiosa se lleva a cabo la feria de Tapijulapa. Otras celebraciones, que se realizan en el contexto religioso, son las escenas cristianas de la Semana santa, así como el concurso de altares alusivos al Día de muertos (SECTUR, 2021).

Un hallazgo importante que se identificó es el nombramiento de la Villa como Centro integrador, lo cual, la vincula con otros centros turísticos propios de la Gran Ruta <<Aventura en la Sierra>> tales como, ANP Parque Temático Balneario Villa Luz (que comprende las cascadas y albercas de aguas sulfurosas naturales, la casa-museo Tomás Garrido Canabal y la cueva de la sardina ciega); Grutas de cuesta chica; Jardín botánico conocido como <<jardín de Dios>>; Desarrollo Ecoturístico *Kolem-Jaa* (lengua chol que significa "la grandeza del agua"); Pueblo de *Oxolotán* y, Circuito de los Ancestros o Valle de *Poaná* (SECTUR, 2021).

Sustento metodológico del segundo nivel del diagnóstico

Fue importante realizar el segundo nivel del diagnóstico ya que permitió evaluar la problemática en el contexto en que se presenta para luego intervenir en esta con una acción de mejora. Sagastizabal y Perlo (2002), afirman que el diagnóstico debe ir más allá de lo descriptivo, pues también debe proporcionar una explicación minuciosa del problema estudiado. Una de las principales características de la investigación cualitativa y, por lo tanto, de la Investigación-Acción Participativa es la validez interna, de ahí la

importancia de que la identificación del problema exceda el nivel intuitivo; para ello se decidió realizar un proceso de diagnóstico, de manera clara, a partir del problema inicial identificado.

Con base en lo puntualizado, el diagnóstico implica el reconocimiento del contexto y la objetividad de la práctica; es decir, consiste en comprender las interrelaciones y las eventualidades de la problemática estudiada.

El procedimiento que se planeó y llevó a cabo para la formulación de este diagnóstico inició con la investigación de campo, donde se recuperaron datos mediante los sujetos involucrados con el problema identificado en el primer nivel. Por tal motivo, se aplicó una entrevista semiestructurada. Al respecto Díaz, et al., (2013) mencionan que este tipo de entrevista es una técnica de gran utilidad en la investigación cualitativa y se trata de una conversación que a través de preguntas planteadas se propone lograr un fin. Las personas interrogadas tienen la libertad de ir más allá y desviarse de los planteamientos originales.

La entrevista se aplicó a los que se denominaron sujetos del diagnóstico: un miembro del Consejo del pueblo mágico, quien de manera cercana conocía cómo se lleva la promoción de la localidad; de igual forma se conversó con tres artesanos, dos gerentes de hoteles y dos encargados de restaurantes, quienes, de manera indirecta, participan en la promoción del pueblo mágico. El guion que se elaboró para la entrevista semiestructurada versó en los siguientes planteamientos: Situación actual del problema, ¿Qué conservar? ¿Qué cambiar? ¿Qué hacer para cambiar? ¿Cuándo cambiar? Estas interrogantes se establecieron como metacategorías.

Los datos se recuperaron a través de las entrevistas que se realizaron a los sujetos del diagnóstico, cuyas respuestas se organizaron en cadenas textua-

les mediante cinco metacategorías y con base en el análisis de estos se identificaron siete categorías; las cuales se muestran en la tabla 6.

Tabla 6.

Determinación de categorías a partir de los datos proporcionados por los sujetos del diagnóstico

Metacategoría	Categorías
Situación actual del problema	1. Experiencia laboral 2. Actividades culturales artísticas 3. Obstáculos 4. Estrategias de difusión
¿Qué conservar?	1. Estrategias de difusión
¿Qué cambiar?	1. Calidad y servicio cultural 2. Debilidades de las actividades culturales artísticas
¿Qué hacer para cambiar	1. Estrategia para la mejor afluencia turística
¿Cuándo cambiar?	1. Estrategias para la mejor afluencia turística 2. Temporalidad o tiempo para iniciar las mejoras

El análisis FODA consiste en realizar una evaluación de los factores fuertes y débiles que, en su conjunto diagnostican la situación interna de una organización, así de igual manera posibilita la evaluación externa; es decir valora los efectos positivos o negativos que el contexto externo puede tener sobre dicha organización (Ponce-Talancón, 2007; Riquelme, 2016).

Los dos niveles del diagnóstico proporcionaron información suficiente para aplicar la técnica FODA y con base en esta determinar las oportunidades y amenazas (contexto externo) las fortalezas, debilidades (contexto interno) de la Villa Tapijulapa.

Resultados

Con base en la Investigación Acción Participativa, la percepción de la realidad de la Villa Tapijulapa desde los propios sujetos que la viven combinó dos procesos: el conocer y el actuar con el propósito de cambiar su realidad (Colmenares, 2012). La mirada hacia el interior de la Villa permitió, a los sujetos del diagnóstico, explicarla a partir de sus vivencias, experiencias y disposición de apoyarla para tratar de resolver sus problemas y continuar creciendo con la participación de todos sus pobladores, como una comunidad en la cual todos participan, pero también se benefician.

A continuación, se presentan los resultados, de cada una de las siete categorías, derivados del análisis de datos recuperados a través de las entrevistas realizadas a los sujetos del diagnóstico.

Categoría 1. Experiencia laboral. Los sujetos del diagnóstico son fundadores e integrantes, desde el 2014, del Comité de pueblos mágicos. Prestan servicios de alojamiento, gestión cultural, elaboran artesanías y son representantes de los pobladores, respectivamente. Con relación a esta categoría estos sujetos reconocen la realidad económica, política, social y cultural de esta comunidad; por lo cual, identifican las problemáticas y fortalezas en diferentes ámbitos. No son personas ajenas, día a día, junto con los pobladores, viven y atienden las necesidades, que, en su conjunto, tiene esta Villa.

Categoría 2. Actividades culturales-artísticas. Se identifica como problemática que requiere ser atendida (metacategorías: situación actual y qué cambiar). Los sujetos manifestaron que, si bien las autoridades locales y estatales realizan actividades o exposiciones culturales, artísticas, gastronómicas, entre otros, pero después de la pandemia COVID-2019, estas no se realizan con regularidad. Refirieron que las actividades que se efectúan <<normalmente son religiosas y se llevan a cabo en periodos vacacionales>> Expresaron que la Feria de las artesanías es atractiva, pero requiere actividades artísticas y de mejor promoción para que se equiparen con eventos como el Festival del queso o del Chocolate que ya son conocidos en todo el Estado y el país; para lo cual manifestaron que necesitan del apoyo del Gobierno Estatal. Asimismo, el servicio de ecoturismo -dijeron - <<la observación de las aves tiene mucho potencial>> pero requiere mejorarse para que sea una actividad que atraiga más turistas.

Categoría 3. Obstáculos. Los sujetos coincidieron al expresar que el mayor problema actual que enfrentan, aun siendo reconocidos como <<pueblo mágico>>, es el carecer de programas estatales y nacionales permanentes para el otorgamiento de recursos económicos o el desarrollo de infraestructura o la difusión de la Villa, estrategias que les permitan crecer en la prestación de servicios y por ende beneficien a las familias.

Categoría 4. Estrategias de difusión. En la metacategoría del estado actual, los sujetos señalaron que <<principalmente se están utilizando redes sociales>> y, <<se dispone de la *App Tapijulpa Pueblo mágico*>> la cual el Comité de Pueblos mágicos subsidia. Con respecto a la metacategoría de qué cambiar, mencionan que es necesaria la promoción permanente de todas las actividades y servicios

que ofrece esta localidad, pero como no disponen de recursos económicos esta plataforma no es actualizada de forma constante. Opinan que la promoción también debe realizarse a través de <<impresiones de carteles>> para colocarlos estratégicamente en diversas localidades del estado de Tabasco.

Categoría 5. Calidad y servicio cultural. Refieren principalmente de <<contar con un plan de medios>> acordado entre todos los integrantes del Comité para establecer metas de promoción de la Villa, a corto y largo plazos. De igual manera, ellos denominan <<cambiar la mentalidad de las personas>> para mejorar la calidad de los servicios y la atención a los clientes. Aunque afirman que la *App* es importante sugieren utilizarla para promocionar los servicios y eventos que se ofrecen y así atraer turistas internacionales y no solo locales.

Categoría 6. Estrategia para la mejora de la afluencia turística. Los sujetos del diagnóstico coinciden en señalar que los turistas <<solo son de paso>>, <<en temporadas vacacionales es cuando hay un poco más de visitantes>>. También señalaron que una de las causas de la baja afluencia de turistas es porque la Villa Tapijulapa les ofrece pocas alternativas de hospedaje y consumo de alimentos. De igual manera expresaron que asisten más turistas locales porque los extranjeros <<no conocen que les ofrece la Villa>>. Relacionado con la anterior categoría, los sujetos de la investigación enfatizaron que las artesanías que producen requieren elaborarse con calidad y originalidad; esto se puede lograr -dicen- porque hay artesanos con <<mucha potencialidad y creatividad>> y están convencidos que la exposición de estas coadyuvará a que haya más visitantes. Otra estrategia que plantean importante implementar, es la capacitación para atender de forma eficiente a los visitantes; <<ser

empático y amable>> señalan como dos características necesarias para que los turistas sean <<bien atendidos>> por los artesanos, el personal del hotel y todos los habitantes de la Villa>>. Una estrategia, no menos importante, es la <<limpieza de sus espacios naturales y de las calles>> y la <<imagen de las fachadas de las casas>. Lo que consideran que lograrán si se <<unen>> o <<colaboran>> para elaborar un <<plan de trabajo>> con sustento <<en un diagnóstico>> que identifique sus necesidades y fortalezas; generando con esto que la Villa ofrezca lo que ellos llaman un <<turismo global>> donde todos aporten y sean beneficiados.

Categoría 7. Temporalidad o tiempo para iniciar las mejoras. El confinamiento por Covid 19 generó, principalmente, problemas económicos, pero también incrementaron las necesidades sociales, de salud y el abandono de la Villa Tapijulapa; por lo que manifestaron que era urgente organizarse y como comunidad <<unida>> -expresaron- <<llevar sus ideas>> a las autoridades. Esto coincide con el plan de medios que manifiestan realizar urgentemente. La mayor afluencia turística se recibe del mes de febrero al mes de julio porque en este lapso se realizan las celebraciones de Semana Santa (celebración de la sardina ciega) y se aprovecha la sequía para realizar eventos artísticos y ecoturísticos; de ahí la necesidad de prepararse para recibir de nueva cuenta a los turistas, pero también incrementar la afluencia para mejorar la derrama económica.

Conclusiones

En relación con el propósito del diagnóstico de identificar la difusión de la Villa, el diagnóstico en sus dos niveles generó información valiosa identificándose oportunidades y amenazas, así como fortalezas y debilidades en

relación con la problemática estudiada.

La Villa Tapijulapa es una comunidad, del estado de Tabasco, con casi 14 años de experiencia como ^Pueblo mágico^; por lo tanto, ha sido considerada en la política de desarrollo cultural del Estado recibiendo, en diversos momentos, apoyos económicos para la mejora de la infraestructura, la implementación de programas estratégicos, entre otros. Es parte del Centro integrador de la Ruta *Aventura en la Sierra* ya que es uno de los municipios que conforman la Subregión de la Sierra por lo que disponen de un sinfín de espacios naturales en los que se puede practicar el ecoturismo. Sin embargo, se carece de un aprovechamiento efectivo de esta Ruta para atraer turistas a la Villa. Los eventos que se realizan son locales, poco promocionados de forma masificada. Las redes sociales a pesar de ser los medios que más se utilizan los usuarios del internet (84.80%) y estas las utilizan mayoritariamente para el consumo de contenidos de entretenimiento (62.60%) (Asociación de internet 2023), por no contar recursos económicos ni un plan de medios, son mínimamente aprovechadas para la promoción de los atractivos y/o servicios que ofrece la Villa a los visitantes. Lo anterior limita el número de visitantes internacionales y nacionales.

Si bien la autoridad y población locales son conscientes de sus problemas y muestran disposición para atenderlos, solo disponen de una *App* para promocionar la Villa. Esto, según mencionan, no es suficiente porque requieren de un presupuesto permanente para mantenerla vigente y disponible.

De igual manera, aunque reconocen las fortalezas en materia de turismo de la Villa, solo asisten visitantes locales que mínimamente consumen los servicios de hospedaje o de servicios ya

que sus estancias son `breves o de paso'; de ahí que proponen la urgencia de establecer estrategias a corto y mediano plazos para informar a más personas nacionales e internacionales sobre lo que ofrece el pueblo mágico.

Referencias

- Asociación de internet (2023). *19º Estudio sobre los hábitos de usuarios de internet en México*. [Archivo en pdf] https://drive.google.com/file/d/1Bqs9tls3gHm6OpqlqjU_QvSfR94Agz5T/view
- Ballesteros, C., Gracia, G., Ocaña, A. y Jácome, C. (2018). Análisis de la promoción cultural como herramienta para fortalecer la identidad afro esmeraldeña. *Revista Lasallista de investigación*, 15(2), 367-377. <http://www.scielo.org.co/pdf/rlsi/v15n2/1794-4449-rlsi-15-02-367.pdf>
- BBC News Mundo (2015, octubre 16). (Najar, A.) Qué son los pueblos mágicos de México y por qué todos quieren serlo. Ciudad de México. https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/10/151016_mexico_pueblos_magicos_cultura_turismo_an
- Colmenares, E. A. M. (2012). Investigación-Acción Participativa: una metodología integradora del conocimiento y la acción. *Voces y Silencios: Revista Latinoamericana de Educación*, 3(1), 102-115. <file:///C:/Users/compu/Downloads/Dialnet-InvestigacionaccionParticipativa-4054232.pdf>
- COPLADET (2019). *Programa Sectorial de Desarrollo Turístico 2019-2024*. https://tabasco.gob.mx/sites/default/files/users/planeacion_spf/9.%20Programa%20Sectorial%20de%20Desarrollo%20Tur%3%ADstico%202019-2024.pdf
- Deriche Y. (2006). Promoción cultural. Material del Centro de Superación para la Cultura. La Habana. https://www.ecured.cu/Promoci%C3%B3n_cultural
- García, D. y Guerrero García Rojas, H. R. (2014). El programa Pueblos Mágicos: Análisis de los resultados de una consulta local ciudadana. El caso de Cuitzeo, Michoacán, México. *Economía y Sociedad*, 18(31), 71-94. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=51033723005>
- Gobierno de Tabasco (2021). *Estrategia Estatal 2021-2024 para el Desarrollo Turístico del Pueblo Mágico Tapijulapa*. Secretaría de Turismo. <https://tabasco.gob.mx/sites/default/files/users/turismotabasco/Estrategia%20Estatal%20PM%20Tapijulapa%20Tabasco.pdf>
- INEGI (2021). Aspectos geográficos. Tabasco [Archivo PDF] https://www.inegi.org.mx/contenidos/app/areasgeograficas/resumen/resumen_27.pdf
- Jiménez J. F., Muñoz, M. A. I, y Charneca, G. C. S. (2018). Modelo de Turismo Humano para el Bienestar de Tapijulapa Pueblo Mágico, Tabasco, México. *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 16(3), 685-700. https://pasosonline.org/Publicados/16318/PS318_09.pdf
- Landeros-Villalva, H. Gomora-Serrano M. y Castañeda-Martínez T. (2015). Enfoques de análisis en pueblos mágicos: ¿eficacia o eficiencia? *20º Encuentro Nacional sobre Desarrollo Regional en México* [Archivo PDF] <https://ru.iiiec.unam.mx/3002/1/Eje11-046-Landeros-Gomora-Castaneda.pdf>
- Leal, J. A. y Quero, Q. M. A. (2011). *Manual de marketing y comunicación cultural* [Archivo PDF] https://www.bizkaia.eus/home2/archivos/DPTO4/Temas/producto44manual-de-marketing-y-comunicacion-cultural_web.pdf?hash=c9c710fc06b44841371fe3800d2cfd44
- Martinovich, V. (2022). Búsqueda bibliográfica. Cómo repensar las formas de buscar, recopilar y analizar la producción científica escrita [Archivo PDF]. <http://isco.unla.edu.ar/edunla/cuadernos/catalog/view/32/41/126-4>
- Mogorrón-Huerta, P. (2020). *Tipos de turismo. Denominaciones y uso actual en España, Argentina, Colombia, México y Perú*. [Archivo PDF]. <file:///C:/Users/compu/Downloads/Dialnet-TiposDeTurismoDenominacionesYUsoActualEnEspanaArge-7697174-1.pdf>
- Morillo-Moreno, M. C. (2011). Turismo y producto turístico. Evolución, conceptos, componentes y clasificación. *Visión Gerencial*, (1), 135-158 <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=465545890011>
- Ponce-Talancón, H. (2007). La matriz FODA: alternativa de diagnóstico y determinación de estrategias de intervención en diversas organizaciones. *Enseñanza e Investigación en Psicología*, 12(1), 113-130. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=29212108>

- Riquelme, M. (2016). *Matriz o Análisis FODA una herramienta esencial para el estudio de la empresa* [Archivo PDF]. <https://www.analisisfoda.com/>
- Rodríguez-Gómez G., Gil-Flores, E. y García-Jiménez E. (1996) Metodología de la Investigación Cualitativa. Ediciones Aljibe.
- Sagastizabal, M. A. y Perlo, C. (2002). *La investigación-acción como estrategia de cambio en las organizaciones: cómo investigar en las instituciones educativas*. [Archivo PDF]. La Crujía. 2da edición.
- Sandoval N. L. y Ortega, R. M. (2018). Índice de capital social para el Pueblo Mágico de Tapijulapa, Tabasco. *Revista de El Colegio de San Luis*, (15), 171-201. <https://revista.colsan.edu.mx/index.php/COLSAN/article/view/756>
- Sanguino, J. (2023, junio 27). Los 45 nuevos Pueblos Mágicos de México: sus atractivos turísticos y lo que hay que saber. *El país*. <https://elpais.com/mexico/2023-06-27/los-45-nuevos-pueblos-magicos-de-mexico-que-atractivos-turisticos-hay-y-lo-que-hay-que-saber.html>
- SECTUR (2020). *Estrategia Nacional de Pueblos Mágicos*. Gobierno de México. [Archivo PDF] <http://sistemas.sectur.gob.mx/pueblosmagicos/formatos/ENPM.pdf>
- SECTUR (2020, diciembre 1). *Pueblos Mágicos de México*. Gobierno de México. <https://www.gob.mx/sectur/articulos/pueblos-magicos-206528?idiom=es>
- SECTUR (2021). *Estrategia estatal 2021-2024 para el Desarrollo Turístico del Pueblo Mágico Tapijulapa*. Gobierno de Tabasco. <https://tabasco.gob.mx/sites/default/files/users/turismotabasco/Estrategia%20Estatal%20PM%20Tapijulapa%20Tabasco.pdf>
- SECTUR (2023, mayo 18). *Los pueblos mágicos de México*. Gobierno de México. <https://www.gob.mx/sectur/articulos/pueblos-magicos-206528>
- UNWTO, (2023, junio 27). *Glosario de términos de turismo*. Organización Mundial del Turismo <https://www.unwto.org/es/glosario-terminos-turisticos>

Somos (respuesta a Borges)

DOI: 10.19136/Cz.a16n32.6356

Biella Castellanos Yángulova*

*"Somos nuestra memoria,
ese quimérico museo,
de formas inconstantes,
un montón de espejos rotos."
Jorge Luis Borges.*

... Cada recuerdo albergado, es la clave,
de lo que fuimos y seremos cada día.
Todas las piezas del pasado nos definen
y nos construyen, en tristezas y alegrías.

Nuestras memorias dolorosas, placenteras,
nos acompañan, y se llevan al olvido,
ese vacío de esencia inmaculada
que encarnó alguna vez en el estío.

Fuimos y somos, esa obra inacabada,
que se encuentra en constante evolución...
las pinceladas de las buenas experiencias,
le dan al cuadro notas nuevas de color.

Nuestras memorias se suscitan cada instante,
y otras tantas se diluyen en el tiempo...
Somos la barca que navega en el inmenso
mar de la vida, somos agua, somos viento.

Somos, museo vivo de nostalgias,
somos pintor, lienzo y pincel, ojo y paisaje...
Somos los pies, somos el polvo, el camino...
Y el milagro encarnado de este viaje.

*Biella Castellanos Yángulova, originaria de Moscú, Rusia e hija de padre mexicano, es Doctora en Derecho y se desempeña como Profesora Investigadora en la División Académica de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco. Apasionada por la lectura, comenzó a publicar sus primeros escritos en el diario Avance a la edad de 11 años.

PORTAFOLIO

Leonora Segura

DOI: 10.19136/Cz.a16n32.6440



Arlequín

49

Cinzontle

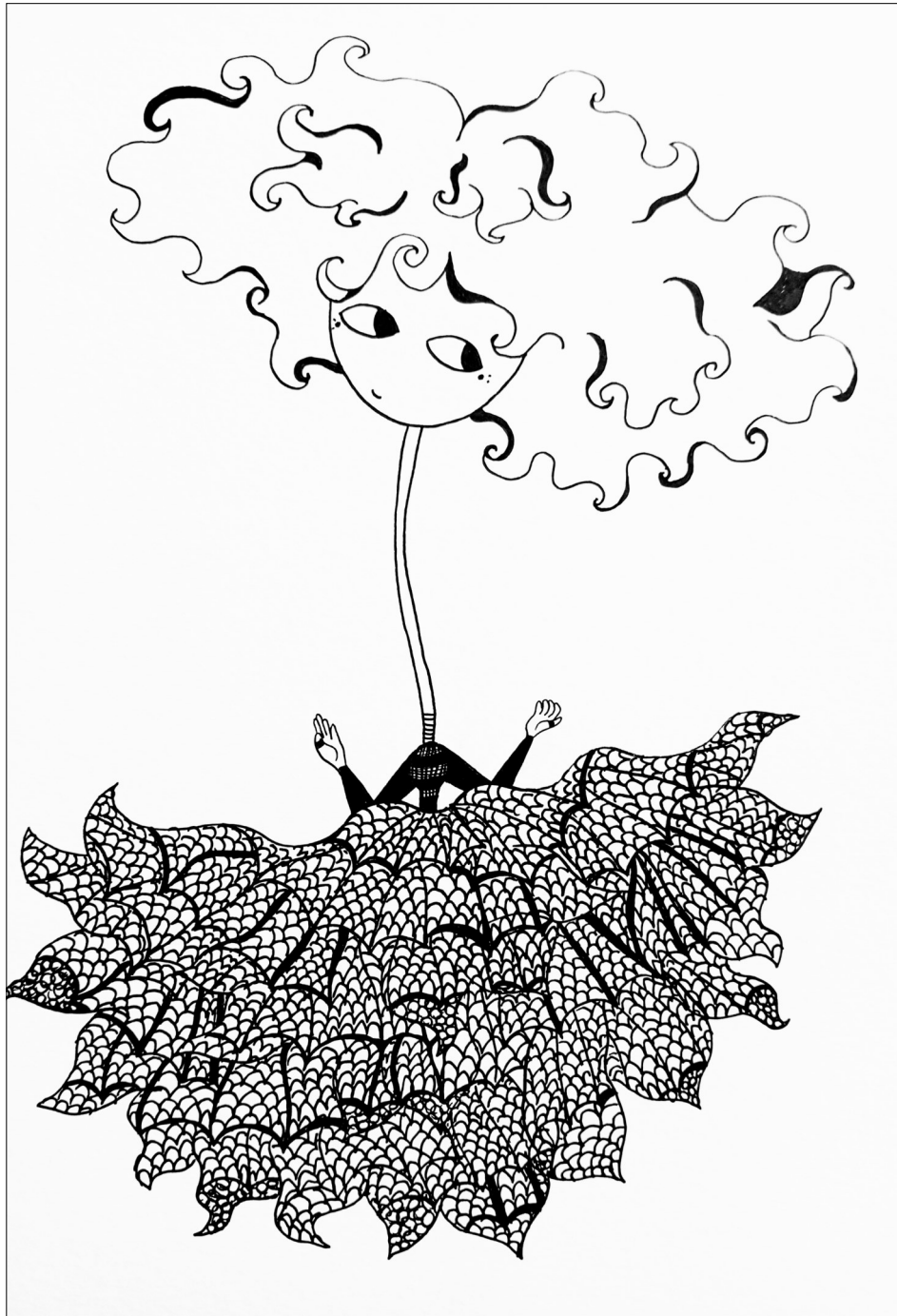
Es originaria de Villahermosa, Tabasco. Nació el 21 de julio del 2012. Como novel artista se inició desde muy pequeña y decidió vincularse con la pintura y las letras. Aunque es muy joven como artista visual ya cuenta con una amplia trayectoria, destacando su participación en diversas exposiciones plásticas colectivas, como la titulada “Imaginación” en el Centro cultural Villahermosa, “Mujeres” en la galería Piel Canela y en la exposición colectiva internacional “Always Leonora” (2022) en Puebla con su obra “Encuentro metafísico XXI” en la categoría de ilustradores. Obtuvo Mención honorífica en el concurso de dibujo juegos olímpicos y paralímpicos oficial Tokio 2020 en la categoría A de 3 a 11 años. Primer lugar en el Concurso Nacional de Dibujo de la” de la importancia del agua con la obra “El ciclo del agua” organizada por la Fundación Acercándose al universo. Participó en el concurso de dibujo “Cómo te imaginas la tecnología en el futuro” organizada por Golsystem de México en el 2022. También fue seleccionada en el 29 Concurso Nacional de Dibujo y pintura infantil y juvenil 2022; además, ganó Mención honorífica en el Concurso Ilustra tu mundo literario 2022. En el 2024, obtuvo segundo lugar del Concurso estatal de dibujo y pintura “Mi relación con el agua, el cambio que quisiera ser” en la categoría CONAGUA. En literatura participó con el cuento “PRRT” en la Antología del taller literario en el 2019. Leonora Segura recorre mundos oníricos donde la energía psíquica fluye libremente, su obra refleja un lenguaje propio que ya la caracteriza como promesa surrealista.

50

Cinzontle



Autoretrato

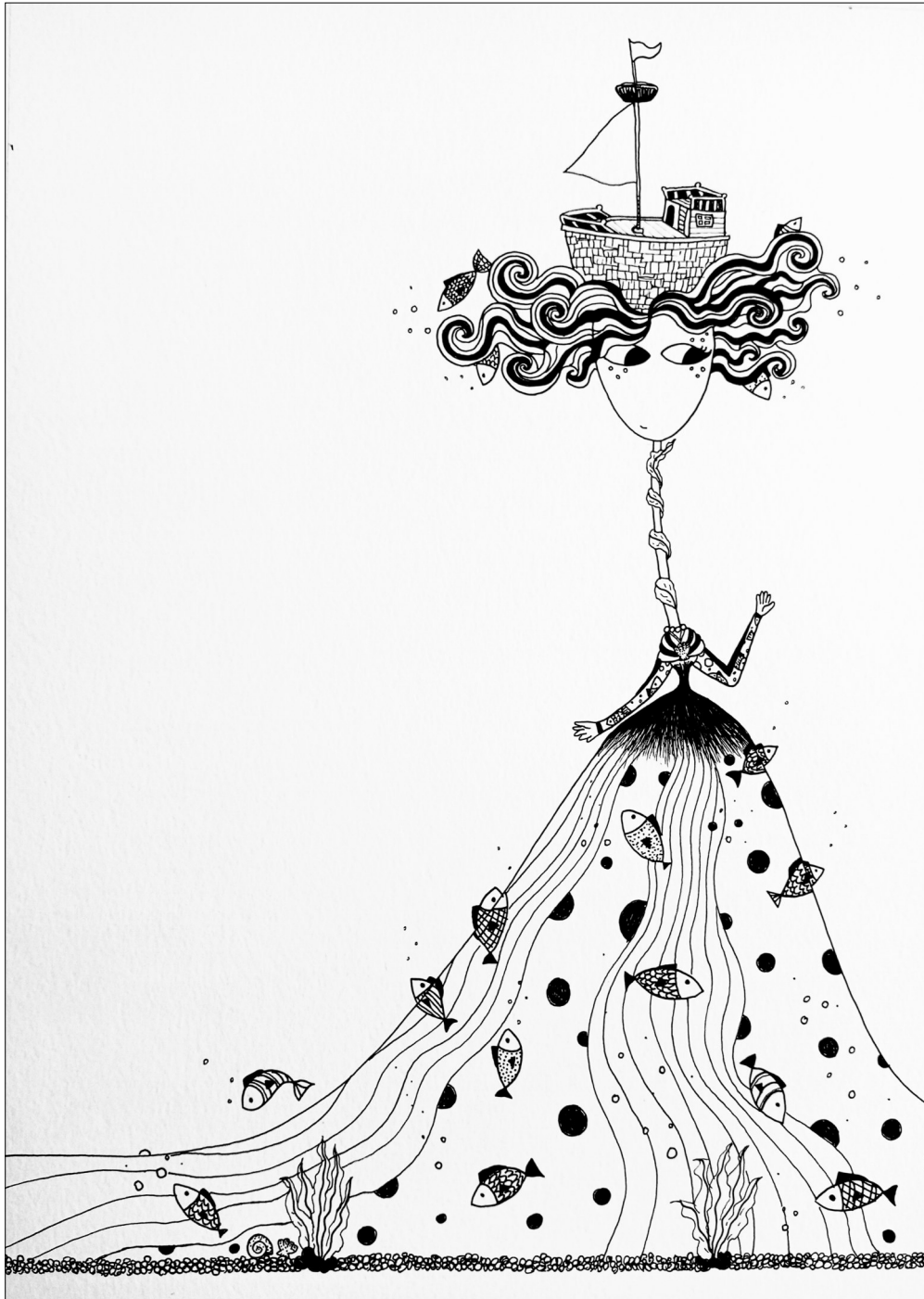


Autoretrato 2



52

Cinzontle



Bajo las olas

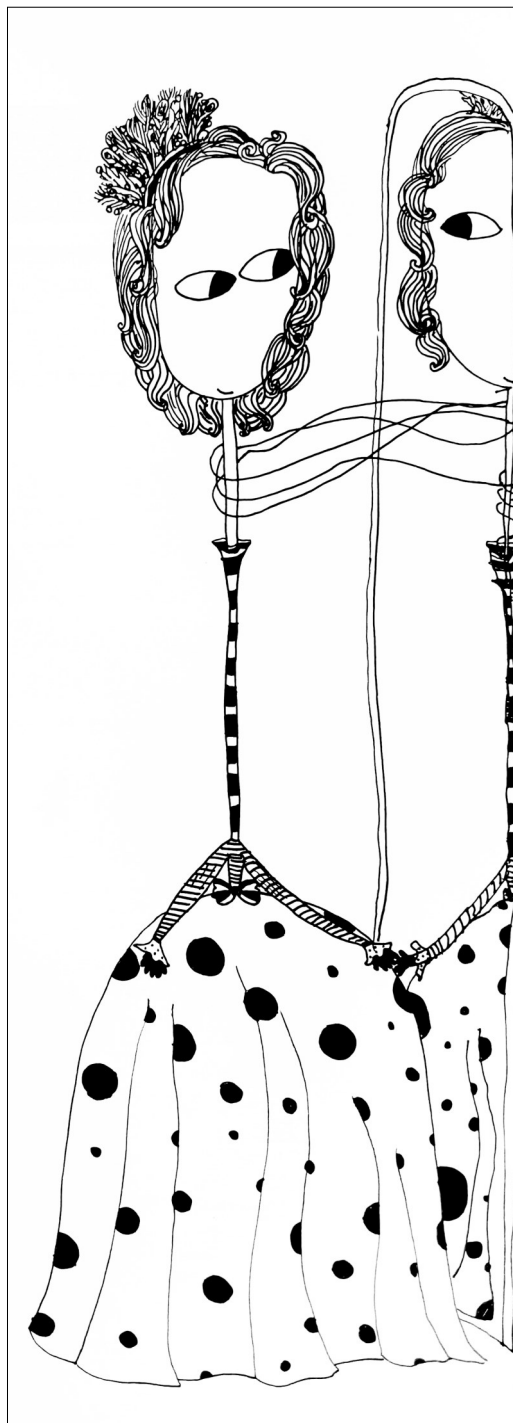




Composición lineal en 4 tiempos

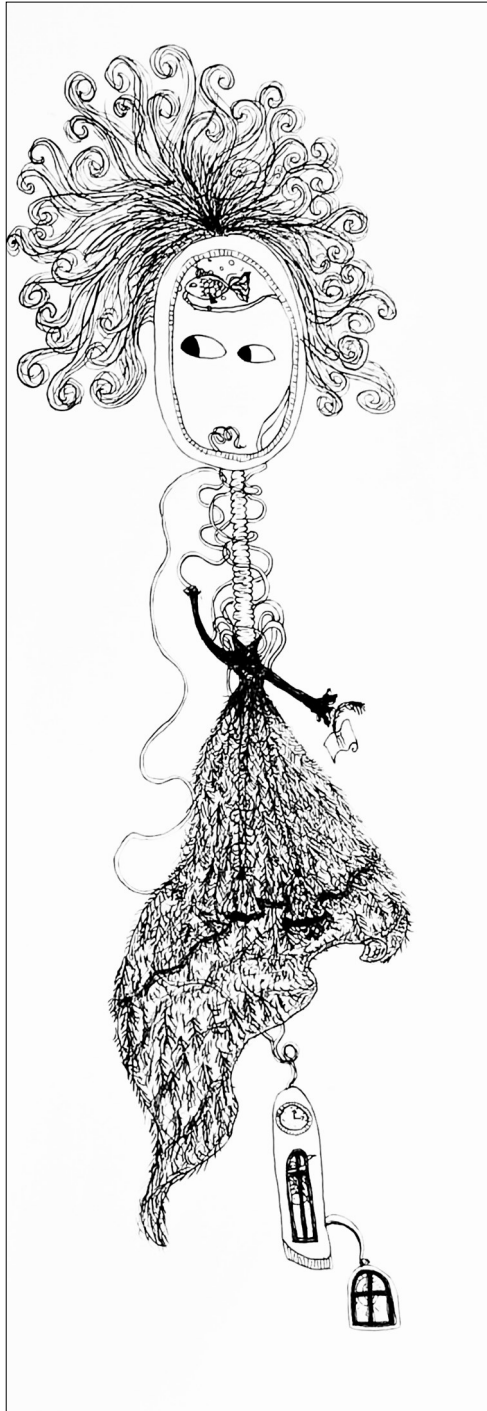
54

Cinzontle



Dualidad



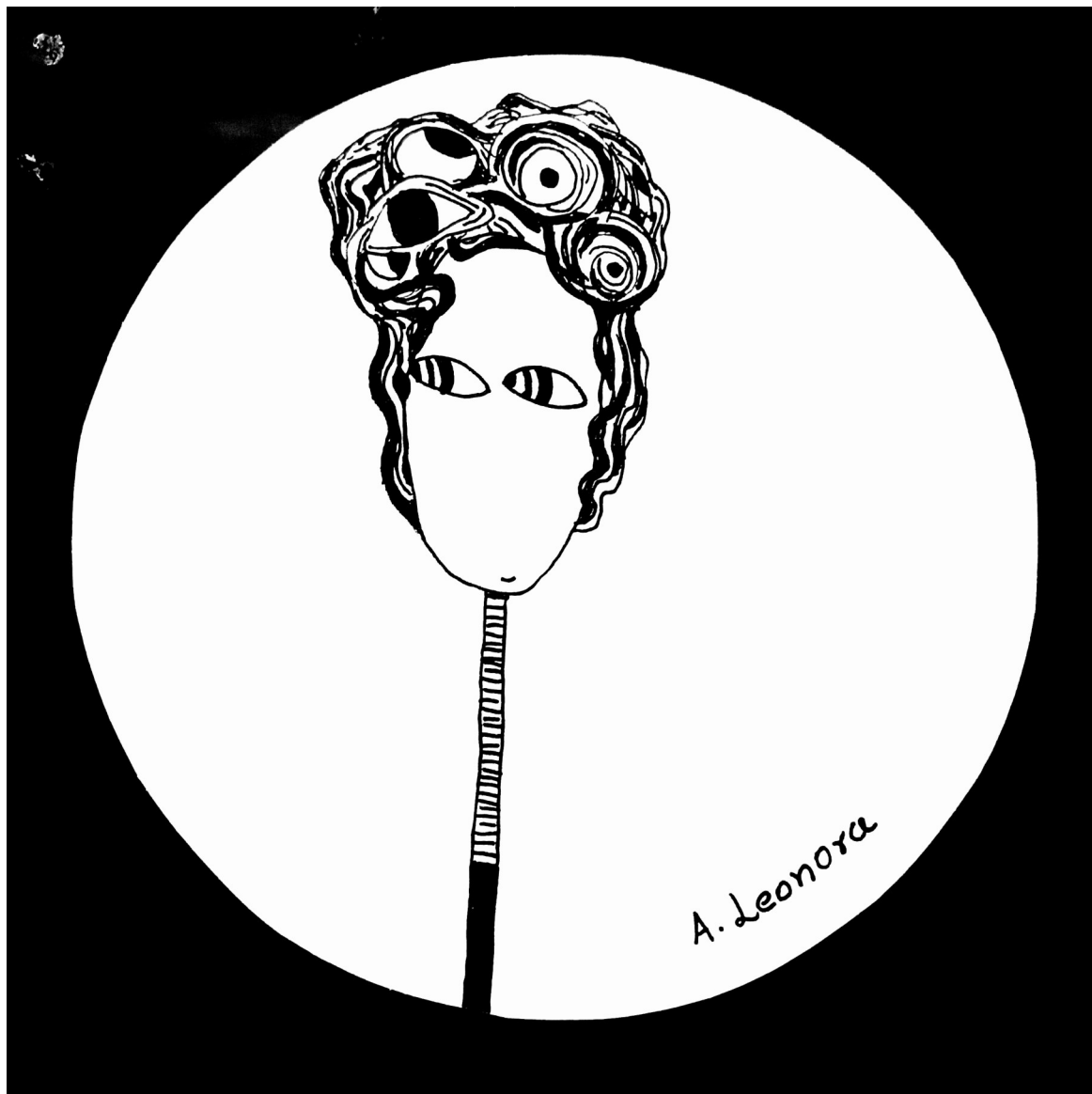


En las profundidades

55
Cinzontle

56

Cinzontle



Frente al espejo





57

Cinzontle

Sin título

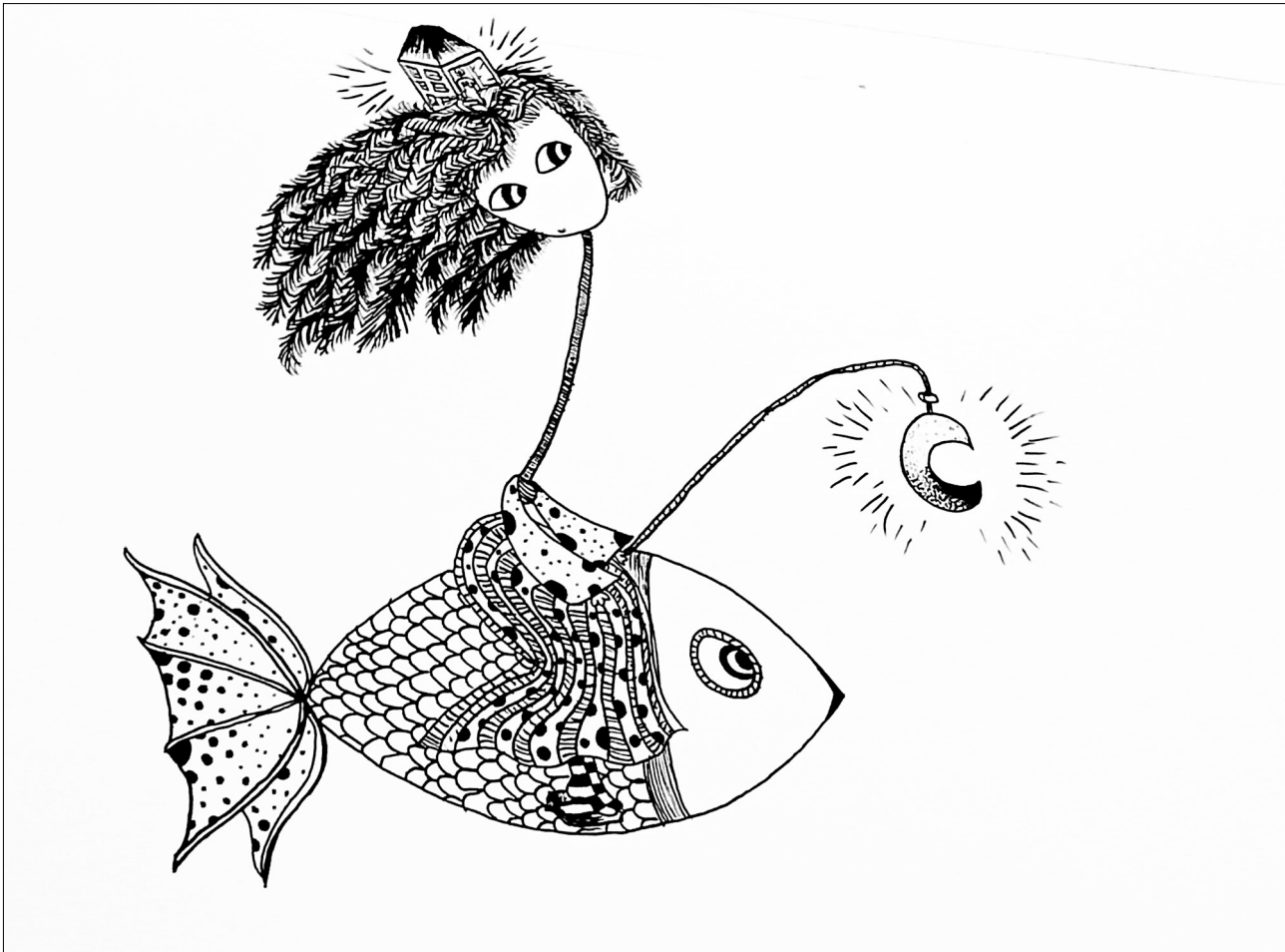


58

Cinzontle



Jaulas abiertas



La búsqueda





60

Cinzontle

La pesca





61
Cinzontle

La reyna



62

Cinzontle

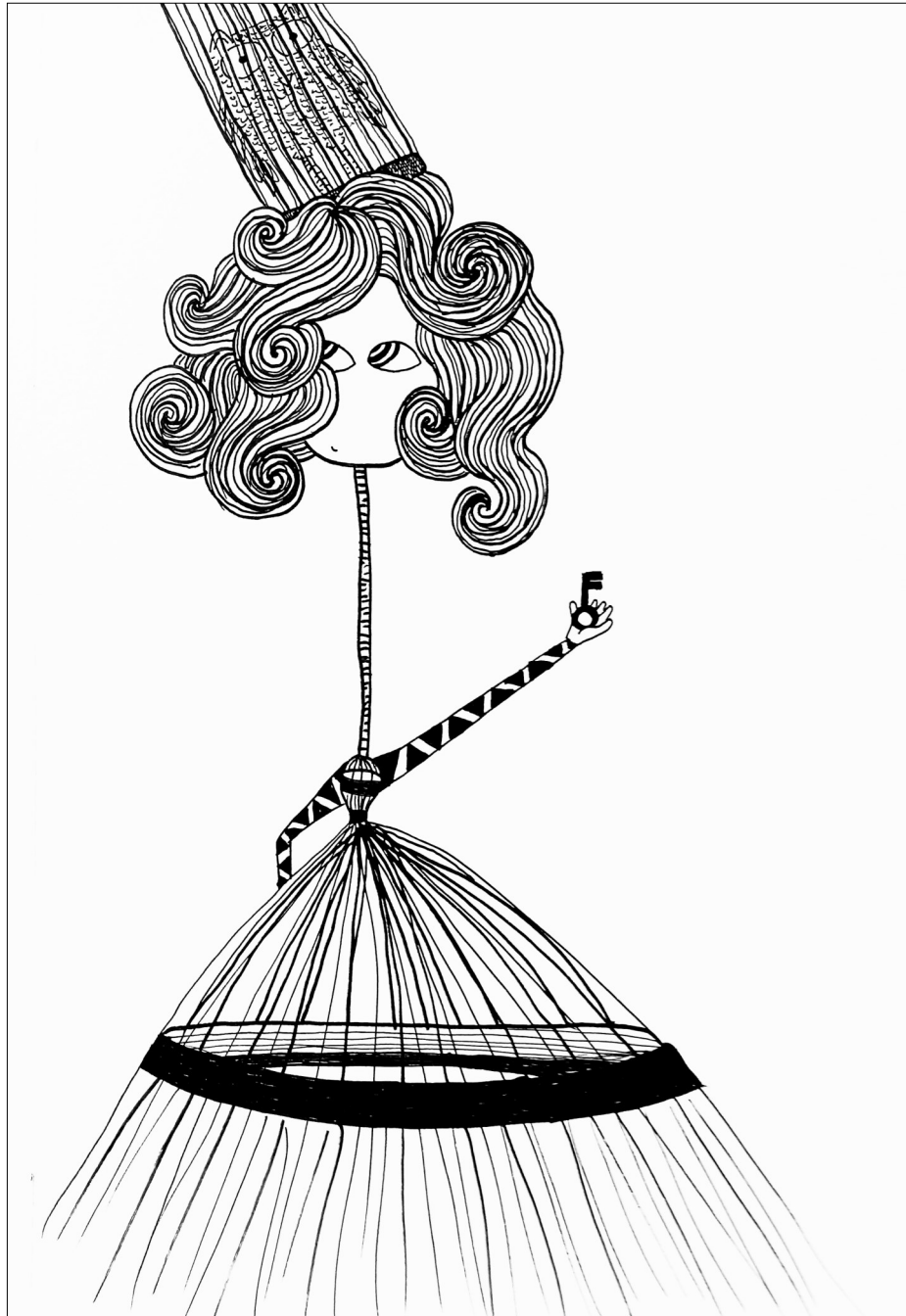
Lectura





Libertad 2





Libertad

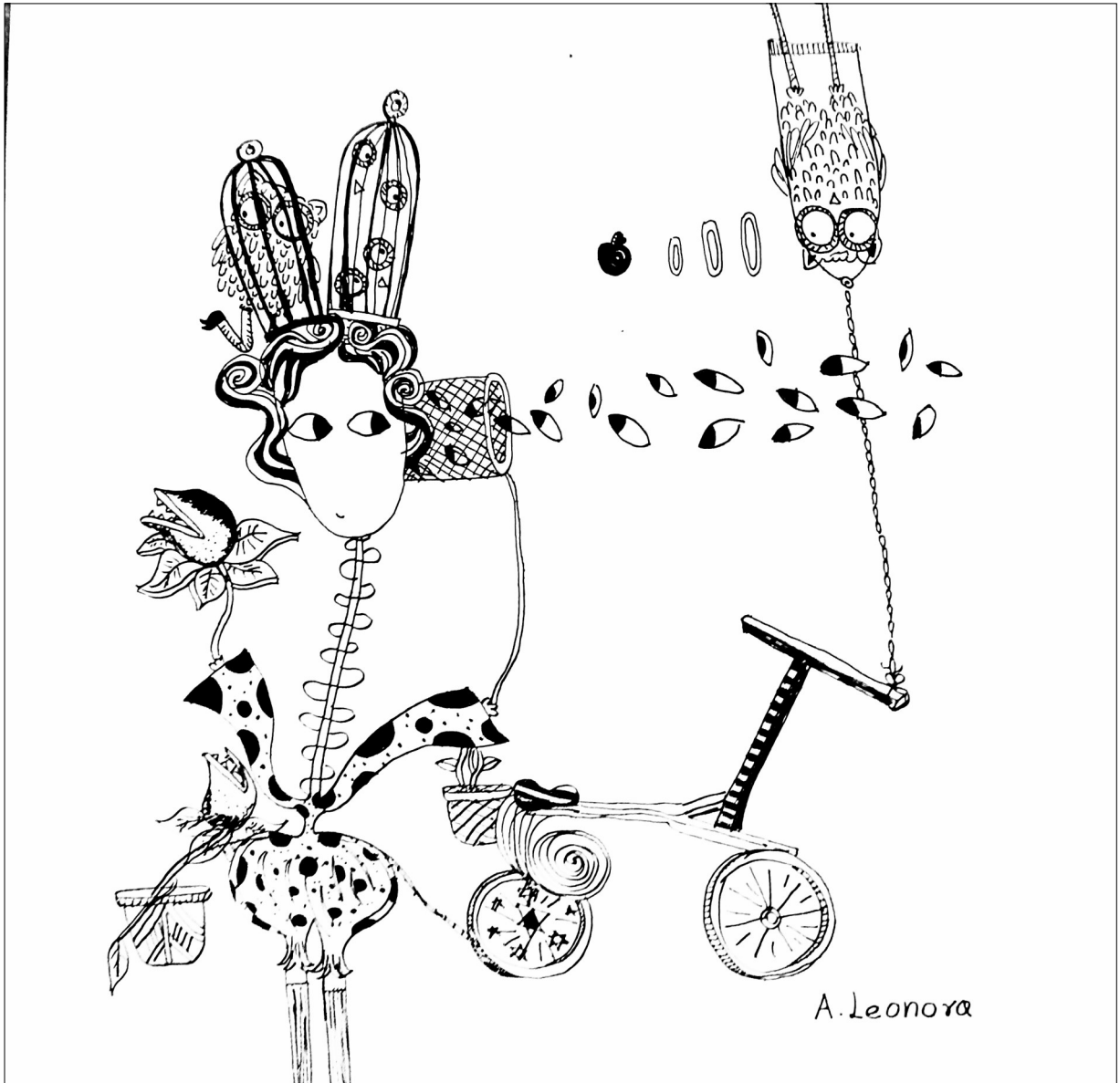




Los cuatro elementos

66

Cinzontle



Magia nocturna





Magia rodante

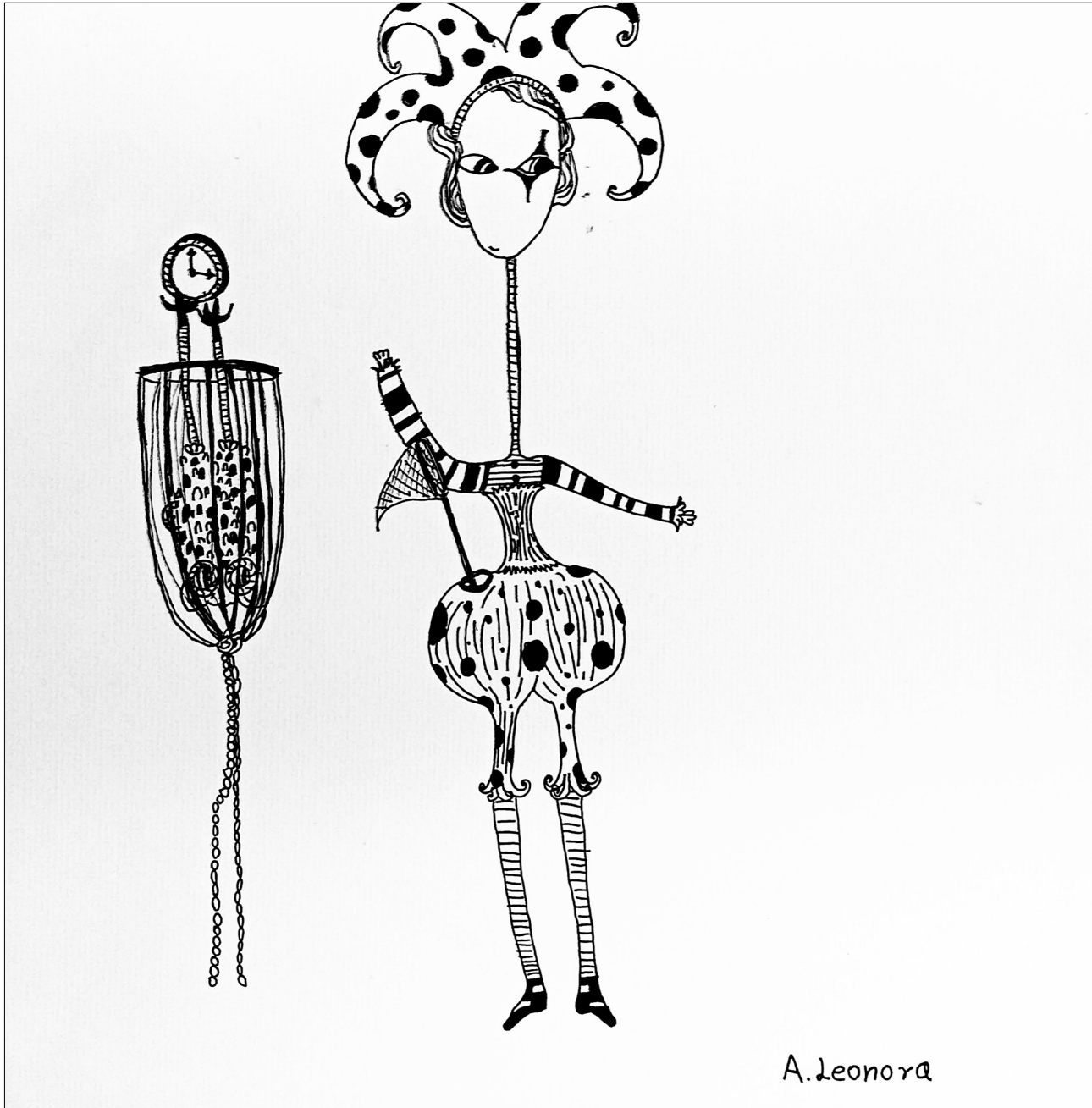
68

Cinzontle



Mi hermana y yo





70

Cinzontle



A. Leonora

Observador

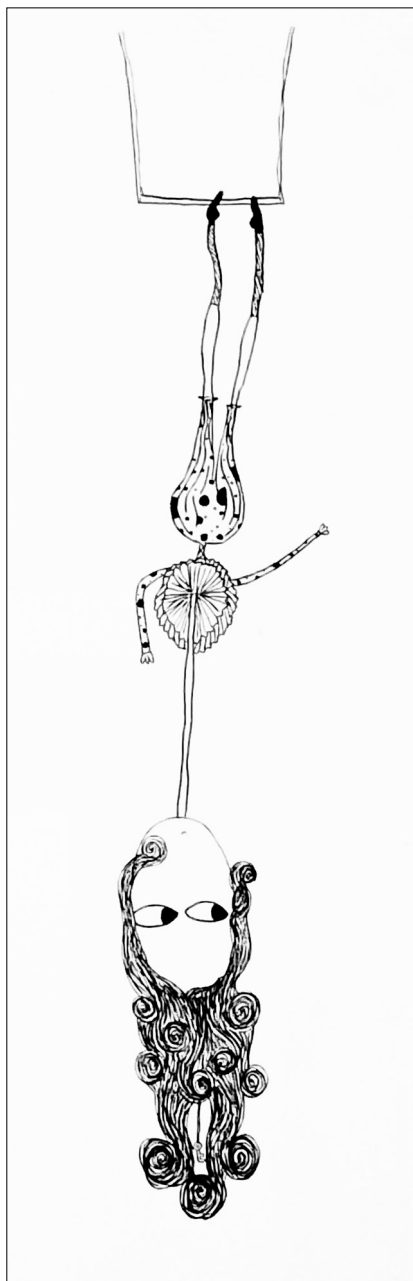




Roma en las profundidades

72

Cinzontle



Trapecista





Visitando el museo





74

Cinzontle

Visitando el museo 2



