LA ÚLTIMA CENA:
Teatralidades y teatro indígena en lengua amuzga

Zheyra Sofía Vera Castillo

Instituto de Ciencias de la Educación, UABJO

zheira.vera@iceoaxaca.edu.mx

Lorena Córdova-Hernández

Facultad de Idiomas, UABJO

lcordova.cat@uabjo.mx

Resumen

La última cena es un monólogo mexicano, en español y en lengua amuzga (Oaxaca, México), escrito y actuado por Palemón Olmedo bajo la dirección de Pedro Lemus. La mancuerna Olmedo – Lemus lleva más de diez años trabajando en diferentes agrupaciones como en la Compañía de Teatro de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca (UABJO) y el grupo Crisol. Durante 2022, esta obra se mostró a través de la página de la Secretaría de las Culturas y Artes de Oaxaca (SECULTA) en la plataforma de Facebook. El presente artículo reflexiona sobre las teatralidades para conocer el proceso de interacción de los códigos teatrales definidos culturalmente y entramados por un productor teatral que manifiesta una alteridad y sentido de la realidad (Adame, 2004). Desde una perspectiva cualitativa inspirada en la semiótica social, los resultados se concentran en tres ejes: a) presentación del personaje; b) el teatro indígena y c) la obra como espejo de la vejez en los pueblos indígenas. Por lo tanto, se propone analizar el teatro regional, el cual pone en escena, tanto por procesos de adaptación como de creación, dinámicas culturales de los grupos sociales y fortalecer sus dinámicas identitarias como la lengua y el mundo digital.

***Palabras clave*:** teatralidad, teatro indígena, vejez indígena, lengua amuzga, Oaxaca

Abstract

La última cena is a Mexican monologue in Spanish and the Amuzgo language (Oaxaca, Mexico) written and performed by Palemón Olmedo under the direction of Pedro Lemus. Olmedo and Lemus have worked in different groups for over ten years, such as the Theatre Company of the Autonomous University Benito Juárez of Oaxaca (UABJO) and the Crisol Group. In 2022, this performance was shown on the Facebook page of the Ministry of Culture and the Arts of Oaxaca (SECULTA). This article reflects on the theatricality of the performance to understand the interaction process of culturally defined theatrical codes woven by a theatre producer who manifests an otherness and a sense of reality (Adame, 2004). From a qualitative perspective inspired by social semiotics, the results focus on three axes: a) the representation of characters, b) Indigenous theatre, and c) the play as a mirror of old age in Indigenous peoples. The aim is, therefore, to analyze regional theatre, which, through processes of adaptation and creation, stages the cultural dynamics of social groups and reinforces their identity dynamics, such as language and the digital world.

Keywords**:** theatrality, indigenous theatre, indigenous old age, the Amuzgo language, Oaxaca



En escena: Palemón Olmedo. Fotografía. Créditos a quien corresponda.

Introducción

El teatro indígena tiene una larga historia en México, ya que a través del teatro se dio la evangelización de los pueblos originarios, permaneciendo como herramienta para llegar a las comunidades más alejadas, es el teatro desde y para los pueblos indígenas. Otro ejemplo se puede encontrar en los años setenta, cuando surge el teatro campesino. Un teatro que resalta la dinámica social de las regiones rurales del país (Steele, 1993). En específico, en el estado de Chiapas, se desarrolló el teatro guiñol, a través del Instituto Nacional Indigenista (INI) y los Centros Coordinadores, que promovía dos dircursos, el trabajo y la higiene en las infancias indígenas (Sosenski, 2010).

El discurso teatral depende de las necesidades y contextos de los actores, directores y productores, quienes toman en cuenta las experiencias y códigos teatrales que cobran significado para todos los involucrados en las regiones en las que dichas teatralidades emergen. De esta manera, en el contexto del estado de Oaxaca— entidad federativa con la mayor diversidad lingüística de México— se pueden mencionar diferentes grupos o experiencias de producción. Administrativamente, el estado se encuentra dividido en ocho regiones. Aunque esta división no coincide con la ubicación de los más de 15 grupos indígenas del estado, las políticas culturales se dividen por regiones administrativas y en cada una de ellas se puede encontrar producción teatral. Por lo tanto, ésta no se encuentra supeditada a la existencia de un teatro, en términos de un espacio físico.

Por ejemplo, la mayor producción de teatro se da en los Valles Centrales donde se encuentra la capital del estado. En la Sierra Norte se conocen experiencias del grupo Carapacho (Ayutla, Mixe). En la región del Istmo de Tehuantepec el grupo *Dixhaza*, que lo liderea la actriz *muxe* Alex Orozco. En esta región, también se encuentra el grupo teatral Tehuantepec, bajo la dirección de Marco Petriz. En la región de la costa está el teatro que se realiza en Finca Alemania a través del Comité de Defensa de los Pueblos Indígenas (CODEDI). Por su parte, en la región Mixteca se encuentra el grupo Metamorfosis Teatro (Huajuapan de León) que realiza desde 2018 el evento de Teatro Mixteco.

En muchos de los casos, los miembros de la producción realizan sus propios textos e integran a gente de la comunidad a la actuación. Si bien sería aventurado reconocer las iniciativas antes mencionadas como "teatro comunitario" —aquel teatro que se interesa por generar transformación social a partir de la participación plena o en todo el proceso de producción teatral de los miembros de las comunidades o poblaciones (Bidegain, 2011; Salinas, 2018)—, sí puede advertirse un fuerte trabajo por descentralizar y llevar propuestas teatrales, entendidas como arte y como experiencia cultural local, a diferentes puntos del estado. Por lo tanto, en este tipo de producción "el teatro constituye una práctica cultural cuyos códigos están determinados por el sistema cultural y social en que se lleva a cabo" (Grajales, 2007, p.85).

A partir de lo anterior, se puede afirmar que todas las agrupaciones tienen un sello característico en su propuesta de teatro que, para fines de este texto, podemos llamar regionalista. Es decir, un teatro que aborda y enuncia situaciones especiales de su lugar de origen. De esta manera, las funciones se realizan espacios (re)creados por los propios grupos o aquellos alternos como cafés, restaurantes y, en algunos casos, en la casa de la cultura de algunas poblaciones (Fusco, 2017; Olaya Guerrero, 2020). Sin embargo, aunque los grupos antes mencionados generan procesos identitarios, no ocupan la lengua indígena de su comunidad en sus propuestas, sólo español. Probablemente, este proceso tenga lugar debido a que el arte en general es concebido desde lógicas artísticas que no se vinculan con las lenguas indígenas, aunque muchos de los productores puedan ser hablantes de una lengua originaria, el español e incluso otro idioma como el inglés.

Por ejemplo, en 2017, la propuesta del actor David Illescas con su obra llamada *Dos horizontes y una bifurcación al origen*, obra en lengua zapoteca, que se presentó en diferentes comunidades de la Sierra Juárez. También se encuentra el grupo *ayuuk* liderado por Engracia Pérez Castro o el grupo de Melitón Bautista Cruz con diferentes obras como: *Como fue con nuestros antepasados zapotecos, también nos está sucediendo ahora* o *Maicito, tu eres nuestra vida*. Estos últimos han trabajado el teatro en sus regiones y con su lengua originaria preservando y enalteciendo el teatro en alguna lengua.

Aunado a lo anterior, hay casos como el emprendimiento del actor Ricardo Jiménez Jiménez en realizar teatro en lengua chatina de San Miguel Panixtlahuaca. También en los Valles centrales con *Bigüini* teatro donde su propuesta tiene una lengua originaria y mezclada con el español. Sin embargo, estos procesos son incipientes. Por lo tanto, el teatro en lenguas originarias no solo es llevar el teatro a las personas hablantes de esas comunidades, sino integrarlos al arte teatral. Ya que a través de éste puede preservar de una forma lúdica la lengua para nuevas generaciones.

El presente artículo reflexiona sobre las teatralidades para conocer el proceso de interacción de los códigos teatrales definidos culturalmente y entramados por un productor teatral que manifiesta una alteridad y sentido de la realidad (Adame, 2004) a partir del

monólogo *La última cena*. Desde una perspectiva cualitativa inspirada en la semiótica social, los resultados se concentran en tres ejes: a) presentación del personaje; b) el teatro indígena y c) la obra como espejo de la vejez en los pueblos indígenas. Por lo tanto, se propone analizar el teatro regional, el cual pone en escena, tanto por procesos de adaptación como de creación, dinámicas culturales de los grupos sociales y fortalecer sus dinámicas identitarias como la lengua y el mundo digital.

Contexto de la obra

La última cena es un monólogo, en español y en lengua amuzga, escrito y actuado por Palemón Olmedo bajo la dirección de Pedro Lemus. La mancuerna Olmedo – Lemus lleva más de diez años trabajando en diferentes agrupaciones como en la Compañía de Teatro de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca (UABJO) y el grupo Crisol. La obra se presentó en el año 2017 en el teatro de la UABJO, contando con interpretación simultánea en español. Posteriormente, en el 2019 se presentó en la Muestra independiente de Teatro de Oaxaca (MITO), en esta ocasión se desarrolló en su versión en español y también se exhibió en el patio escénico en el municipio de Etla (Oaxaca).

En el año 2020, tenía presentación en el foro Café Papolina pero tuvo que suspender funciones presenciales debido a la pandemia por COVID-19. En este contexto de aislamiento social por condiciones de pandemia se presentó en el Festival de Artes Vivas Oaxaca de forma virtual en amuzgo con subtítulos en español, y se ha presentado en la Casa de cultura de Santa María Ipalapa. En diciembre del 2021 se presentó en la 2ª Gala navideña universitaria virtual (UABJO). Durante 2022, esta obra se mostró a través de la página de la Secretaría de las Culturas y Artes de Oaxaca (SECULTA) en la plataforma de Facebook para celebrar el Día internacional de la lengua materna. Esto debido a que es representada en lengua amuzga y, al haber sido transmitida de manera digital, se utilizaron subtítulos en español.

Palemón Olmedo, el autor de la obra, originario de Santa María Ipalapa, hace una construcción del personaje con caracterísitcas culturales e individuales específicas. Inicialmente vemos a un hombre que canta una canción y que acomoda los elementos que están en la escena. Él porta una camiseta y un pantalón blanco, mostrando esta neutralidad del actor para después convertirse en el personaje. El actor se va a la parte superior del escenario y da la espalda al público, poco a poco empieza a ponerse sus huaraches y su camisa, lo cual es parte de su vestuario. Él comienza a modificar la postura de su cuerpo, dando a entender la apariencia de una persona mayor, ya que su caminar y su corporalidad, quieren mostrar al espectador que están frente a un anciano.

Esta primera acción denota al espectador que lo que ve es un actor transformarse en el personaje de Julián. Aquí es el momento justo donde empieza la teatralidad, el juego que se da entre el espectador y el actor, para la decodificación de la obra. En la escena se ve una mesa con un radio, un sillón, y una mesita dónde da a entender que es un altar de un ser querido. Es la fotografía de su esposa difunta y también hay una veladora. En uno de sus diálogos menciona que la esposa lleva ochos años muerta.

La situación es que el adulto mayor está platicando con el retrato de su esposa, y le dice que ayer soñó con ella y recuerda cómo la conoció. Ella era la que le vendía pan, que él le pidió a sus padres que pidieran su mano para poder casarse, que la extraña. Que tuvieron hijos, que ya están grandes y que ya tienen nietos. Aunque en la obra no lo menciona,

imaginamos la ritualidad y lo detallado de la pedida de mano, ya que en las comunidades indígenas es un gran evento de preparación y convivio entre las familias y la comunidad.

Con respecto a la pedida de mano y el casamiento de los amuzgos, Pellotier (citado por Farfán, 2011, p. 160) menciona que “la solemnidad del ritual nos remonta a una sacralidad del matrimonio cuasi mítica que permite ‘grabar un hecho social en la memoria’”. Imaginamos que es un evento que junta a toda la comunidad para llevar a cabo este momento ritual y de la misma forma menciona el ser completo, el que es casado, el ser incompleto el que es soltero. Por tal motivo, el personaje de Julián celebra que la mujer que eligió también lo eligiera para formar una familia

La acción sigue, al adulto mayor le inquieta que en cualquier momento llegará uno de sus hijos a recogerlo para ir a la cena de año nuevo. En dos ocasiones tocan a la puerta y es una vendedora de pan, por lo que describe el señor, es una joven guapa. En ese momento se cae la fotografía y, él dirigiendose a la fotografía, le dice a su esposa que no se enoje porque piensa que la panadera podría estar con su nieto. Aquí podemos pensar en que el espíritu o que la difunta se hizo presente, puede ser un pensamiento mágico y místico que permanece en las comunidades. ¿Qué queremos decir con místico? Es el momento en que el espíritu de la esposa tira la veladora para hacerse presente, entendido como algo que no tiene lógica y que pasa en otra realidad. Velasco (1999) afirma que “el término místico es también utilizado para designar ese mundo, esa nebulosa, de lo esotérico, lo oculto, lo maravilloso, lo paranormal” (Velasco,1999).

En varias comunidades todavía existe este pensamiento, que da cabida a lo sobrenatural. Todavía se cree en las energías, en las tonas y en los nahuales y en los seres que viven en las montañas que son criaturas que no son de este mundo. Durante la acción el señor espera, pero va dialogando con sus recuerdos, incluso platica que se dedica a la venta de animales, los cuales ya vendió debido a las fiestas de fin de año. También podemos ver o analizar desde la visión de hombre adulto que ya vive solo, que sus hijos ya viven en otras casas y ya hicieron sus familias, los recuerdos son los que quedan.

Un adulto en cierta forma abandonado, esperando a la llegada de los hijos, los cuales nunca llegan por él. Vemos al final que el hombre mayor decide ir por su propio pie a la cena que han preparado sus hijos, y tal vez sea la última cena de su existencia. Con la obra vemos una propia dramaturgia que escribe el mismo actor, Palemón Olmedo, donde estructura de una forma interesante y sencilla la cotidianidad de una comunidad o de su región. Que invita al espectador a imaginar el lugar descrito en sus diálogos.

Como se puede observar, el trabajo de Olmedo-Lemus se caracteriza por no contar con una producción grande, en términos materiales, sino en la exposición de conocimientos y capacidades expresivas que llevan al espectador a tener contacto con un proceso y cultura específica como lo es la amuzga. Asimismo, la actuación no sólo se da en ocasiones en lengua indígena y en otras en español, por lo que las técnicas de adaptación del plano de la expresión se diversifica de acuerdo a la lengua y cultura que se trate. Por tal motivo, se puede afirmar que cada comunidad tiene formas diferentes de acercarse al hecho teatral, pues en este caso, el escritor-actor genera elementos tanto corporales como teatrales desde su autoría y cultura, así como desde su conocimiento de escritor de teatro (Legrand, 2025).



En escena Palemón Olmedo. Fotografía. Créditos a quien corresponda

Por su parte, la lengua amuzga está en alto riesgo de desaparición en el estado de Oaxaca. Esta obra en forma de monólogo tiene una representación social de lo que se relaciona con los universos simbólicos en la vida cotidiana de los habitantes de una comunidad y de la persona de manera individual. También hace referencia a imaginarios sociales, actores sociales, relaciones sociales donde una comunidad y un individuo están inmersos.

Teatralidad

En los dos años de aislamiento social por COVID-19, con el incremento en el manejo de las redes sociales, el trabajo teatral se ha podido difundir buscando conexiones en la República Mexicana e incluso en el extranjero. Esta virtualidad en el teatro trajo una diversidad de propuestas escénicas que permitieron innovar y experimentar códigos en la creación de textos y la puesta en escena, al igual que en los modelos para la representación (híbridos, virtuales, presenciales, etc.) (Cid, 2022). Todo se podía ver desde la comodidad de casa u otro espacio, esto permitía diferentes posibilidades de acercamiento al público.

Por lo tanto, se parte de la idea de que “el teatro es el único medio que, al carecer de un lenguaje exclusivo y propio, ha de tomar sus códigos de aquellos que le ofrece la cultura en la que se desarrolla” (Cornago, 2005, p. 2). De esta manera, en Oaxaca hay muchas formas de hacer teatro, eso quiere decir que hay una multiplicidad de teatralidades. En este tenor, la teatralidad es,

> […] el proceso de interacción de los códigos teatrales definidos culturalmente (personaje, actuación, gesto, movimiento, palabra. espacio, tiempo, objetos, sonidos, etc), estructurados o entramados por un productor (dramaturgo, director, actor, escenógrafo) que, al ser percibidos e interpretados por un receptor, a partir de su propia experiencia cultural, ponen de manifiesto la alteridad y sentido de la realidad representada. Es el fundamento para organizar, presentar e interpretar el discurso teatral (Adame, 2004, p. 17)

Es decir, desde el concepto de teatralidad se puede conocer cómo el director va a conceptualizar la obra a través de diversos medios que tenga para poder realizar una obra. Incluso el mismo actor puede ocupar únicamente su cuerpo para expresar una situación o un sentimiento. En esta obra el mayor peso recae en la corporalidad y voz del actor, dejando en segundo término la escenografía y utilería que apoya a la acción escénica.

Aunado a lo anterior, la teatralidad no se encuentra solo en el teatro, se puede ver en la política, en la escuela, en la iglesia, en la vida misma. Cuando se ve una acción se puede pensar que tiene algo teatral, pues se implementa vestuario o elementos que utilizan de utilería. En este contexto, es importante advertir que, en el caso mexicano, el uso de plataformas digitales para la proyección teatral o el uso de tecnología para crear condiciones de bidimensionalidad son temas que se encuentran en debate. Aunque existen autores que afirman que la inclusión de nuevas tecnologías puede potencializar diferentes propuestas teatrales, la educación teatral aún tiene resistencia con respecto a la incorporación de diversos elementos (ej. redes sociales, plataformas de streaming, la cultura, medios bidimensionales, etc.) (Ortiz Arenas, 2025). Por lo tanto, aunque las teatralidades pueden ser diversas, en el caso de Oaxaca, la mayoría de ellas conservan elementos tradicionales o comunes para su producción.

Otro elemento que es importante resaltar es el uso del cuerpo o de la voz de una forma (extra)cotidiana. Si la “la teatralidad tiene como soporte los acontecimientos que transcurren en torno al cuerpo del actor” (Manfred, 2025, p. 12), entonces existen muchos ejemplos de teatralidad. Uno de ellos puede ser, en el caso de México, las peleas de lucha libre, cuando se van a tirar del ring, o incluso cuando se golpean. También cuando es una misa el padre entona la voz, para hablar de los versículos y pasajes bíblicos y da matices de lo que está leyendo. Vemos así la teatralidad teatral y la teatralidad aplicada a otros elementos sociales que, aunque son diversas, tienen hilos conductores finos que permiten reconocer teatralidades latinoamericanas y populares ligadas al contexto social (Cattaneo, 2024).

En el teatro comunitario se comparten una ética y principios estéticos universales e intemporales de la creación teatral que unifican a la comunidad porque ésta reconoce en ellos los pensamientos ancestrales y a la vez los más actuales; se emplean conocimientos técnicos y se goza con la exposición de las capacidades expresivas de los actores. Desde el punto de vista estético se distingue de otro tipo de teatro por el empleo que hace del instrumento teatral (sus historias y sus ideas, sus técnicas y su actuación) o, dicho de otro modo, por su teatralidad. (Adame, 2009, p.153) Por lo tanto, es en el teatro contemporáneo en el que se ha encontrado un común denominador con respecto al imaginario de la vejez, la cual está asociada a enfermedades, discapacidad, dependencia y deterioro (Cruz Villamil, 2020).

Metodología

El enfoque de investigación utilizado en este artículo es cualitativo y se inspira en la semiótica social, la cual permite analizar los procesos de comunicación y representación en las prácticas sociales donde la creación de significados ocurre en relación con las interacciones comunicativas en relación con los intereses de su creador (Flores Solano, 2021). En el caso del teatro, la investigación semiótica permite indagar tanto en la interpretación escénica y el análisis del trabajo actoral (Fons, 2025). Desde esta perspectiva, el monólogo aquí analizado se pueden encontrar tres ejes temáticos: a)

presentación del personaje; b) el teatro indígena; y c) la obra como espejo de la vejez en los pueblos indígenas.

Es interesante ver como muestran esta obra, que no solamente es para el espectador amuzgo, sino que abre la posibilidad gracias a los subtítulos para que las personas no hablantes de esa lengua entiendan la obra. Es muy loable y aplaudible que el actor se preocupe por llevar teatro en su lengua a su comunidad, esto también es importante para preservar la lengua, ya que en varias regiones se ha perdido o se pierden dichas lenguas.

Resultados

Presentación del personaje

Se puede afirmar que cada actor o grupo va tener una concepción diferente sobre cómo abordar una obra, de ahí reside la diversidad de teatralidades que pueden existir, pues pueden ocupar diferentes elementos de producción o formas de representación. De esta manera, en el monólogo aquí analizado, no sólo se observa la representación de un personaje con las características de un habitante de una comunidad indígena sino se abordarán temas que aquejan a un sector poblacional, que son las personas de la tercera edad.

Aunado a lo anterior, se puede hacer referencia a la representación de elementos tradicionales, a partir del uso de la lengua amuzga y características actuales, como lo puede ser el abandono o vida en solitario de las personas de la tercera edad. Sin embargo, dentro del monólogo aquí analizado es importante notar que se hace referencia a una vejez masculina y que, dentro de ello, también existen imaginarios en torno a ser hombre y ser mujer, los cuales con el paso hacia la vejez se van diluyendo e incluso intercambiando. Por ejemplo, “los varones pueden ser más cariñosos y afectivos que antes, y las mujeres más independientes y asertivas para manejar las diversas situaciones en al ámbito privado” (Sánchez, 2011, p. 52).

A partir de lo anterior, se puede afirmar que la estrategia teatral tiene como objetivo derribar límites, proponer intenciones que valoran el significado del cuerpo en su debate creativo y escénico en torno a la vejez que muestra una nueva condición humana y su empleo en el devenir del territorio teatral (Ojeda, 2024). En este sentido, la vejez se muestra no sólo desde una lógica cultural particular sino incluso es una reflexión en torno a la condición humana de un personaje que puede replicarse en la vida de varios espectadores y del público en general.

El teatro indígena

El teatro indígena, por lo general, ha sido concebido como un teatro basado en la tradición oral con narrativas prehispánicas. Sin embargo, el monólogo presentado es un teatro indígena contemporáneo en el que se enfrentan las contradicciones de la modernidad. En este sentido, el teatro funciona como espejo de la realidad, pues no sólo permite adentrarse en una representación sino tiene la responsabilidad de generar diálogo con el mundo y con un “saber profundo del poder regenerativo de la labor teatral, no solo por lo que se representa, sino por la experiencia compartida que crea” (Romero, 2025, p. 15).

La puesta en escena no sólo muestra elementos culturales del contexto amuzgo, lo cual podría ser una suerte de folklorización si lo que se espera es observar una escena multicolor. Al contrario, se observa un espacio prácticamente obscuro en el que lo que sobre sale es el personaje. Por lo tanto, el teatro indígena aquí presentado se relaciona con la temática que concierne al cuerpo y la tendencia de la sociedad en general que aqueja a los pueblos indígenas en particular, la vejez o lo que Reyes (2012) llama etnogerontología. Es decir, los procesos que viven los ancianos-abuelos en contextos indígenas.

Si bien las comunidades indígenas están en constante combinación, entre lo tradicional, el mundo indígena y comunitario, lo urbano, y el mundo occidental, hay poco trabajo sobre lo que está pasando con estos abuelos de origen indígena, o estos personajes en una situación de vejez en contextos rurales. Por ejemplo, cuando los hijos no llegan durante la obra también nos hacen referencia no solamente a lo lingüístico sino a lo cultural y del papel de los ancianos en la vida comunitaria. Esto también se puede ver desde el punto etnográfico en las comunidades. El papel de los ancianos en la vida comunitaria está desplazado del papel de los adultos y de los jóvenes. Lamentablemente, los ancianos quedan fuera de la interacción social y decisiones comunitarias.

La transculturazación en la obra se analiza desde el espacio teatral como una interacción de diferentes culturas y de diferentes elementos que están en resistencia. y en conflicto. La transculturazación es algo evidente en esta obra solamente por el hecho de la espera del año nuevo. Este suceso pertenece a un contador del tiempo de características Occidentales en comparación con otras creencias. Este teatro reivindica la memoria y puede llamarse teatro de la memoria, pues muestra elementos ancestrales en contradicción o interrelación con otros sistemas de creencias.



En escena Palemón Olmedo. Fotografía Créditos a quien corresponda.

La obra como espejo de la vejez en los pueblos indígenas

Por lo general, el teatro tiene una función de espejo de la sociedad de la que emana y asimila e incorpora aportaciones foráneas propias de las dinámicas culturales y sociales (López Mozo, 1998). De esta manera, uno de los temas importantes es el tratamiento de la vejez o el acompañamiento de adultos mayores cuando por condiciones de viudez o enfermedad deben tener acompañamiento de la familia o dicho acompañamiento no es suficiente para las necesidades de los adultos. “Por ejemplo, no hay clubes de la tercera edad, tampoco asilos, no se acostumbra celebrar el ‘Día del Abuelo’, los servicios médicos son incipientes” (Reyes, 2012, p. 70). De esta manera, nos enfrentamos a los procesos en torno a la vejez en los pueblos indígenas y las modificaciones en torno a la vida de los adultos mayores: cuidado, pensamiento, creencias, etnogerontología (Reyes, 2012), así como el proceso de envejecimiento (Villasana-Benítez, S. (2015), entre otros.

Los cambios culturales en los pueblos indígenas en los últimos dos siglos han generado modificaciones en el tratamiento de la población adulta mayor y en México, el crecimiento de este grupo poblacional en las últimas décadas está incrementando y las políticas sanitarias para la atención de la vejez no se han desarrollado en relación a este crecimiento. “La generación de ancianos que vivió el inicio de la ruptura del modelo [indígena] anterior de vejez fue la nacida en el segundo cuarto del siglo XX (1925-1949)” (Reyes y Vásquez, 2022, p. 100).

De esta manera, aunque existen prácticas culturales que se han transmitido de generación en generación, la ruptura en las dinámicas comunitarias gracias a la migración y cambios en la estructura familiar, han generado que muchos adultos mayores no cuenten con acompañamiento. Asimismo, el rol de participante activo en la toma de decisiones comunitarias también se ve modificado y, con ello, la vida cotidiana del adulto mayor es relegada a la soledad. Prácticamente, en el mismo sentido que las comunidades no indígenas y urbanas. En el caso del monólogo aquí presentado es importante notar que toda la narrativa se da en un contexto de aislamiento social y de soledad, por lo que el rol de personaje activo en escena, denota inactividad social, en la cual la memoria surge como compañía para la construcción de diálogo e historias.

Conclusiones

El monólogo, *La última cena*, es sólo un ejemplo de la producción teatral regional cuya necesidad de visibilización en Oaxaca y el país es necesaria, pues se considera que en este estado no se produce teatro. En este contexto, es importante señalar algunas conclusiones. En primer lugar, la producción teatral comienza a ser desde la narrativa local. Es decir, aunque se pueden encontrar producciones que representan narrativas de autores reconocidos mundialmente, es importante notar que la puesta en escena aquí analizada, muestra una narrativa totalmente localizada, aunque puede tener resonancias más amplias, tanto la lengua en la que se produce como la narrativa son generadas desde Oaxaca.

En segundo lugar, es importante notar que aunque puede ser clasificada dentro del teatro comunitario,está puesta en escena no cae en la esencialización/folklorización de lo indígena. Al contrario, muestra un proceso cultural y dinámico contemporánea en el que la vejez y la soledad se pueden extrapolar a otros contextos. Por lo tanto, cuando la presentación cambia de lengua, esta propuesta puede coincidir con las realidades de prácticamente todos los espectadores. Por su parte, es importante notar la relación autor-cuerpo, si bien el actor no puede representar con su cuerpo una vejez activa porque no es

una persona de la tercera edad, mediante su rol autor-actor puede generar una puesta en escena que no requiere de una caracterización específica, sino que el diálogo generado con el público general no sólo cara a cara sino también en el ámbito de las plataformas digitales.

En tercer lugar, es importante destacar que el teatro se convierte en una buena metodología y dispositivo para la revitalización de lenguas indígenas. Mediante él, los hablantes de dichas lenguas tienen la posibilidad de crear ambientes inmersivos en la lengua indígena y, sobre todo, contemporanizar el discurso de las comunidades, mostrando su capacidad de adaptación y resistencia a las dinámicas actuales. Aunado a ello, en un espacio que aún es necesario explorar, es necesario reconocer la importancia de las plataformas digitales para la distribución de materiales en lengua materna con subtitulado al español, incluso puede ser a la inversa, esto para conocer estos lenguajes.

Por último, pero no menos importante, el abordaje de la vejez en el teatro ha sido constante, pero en los últimos años se ha reposicionado. Sin embargo, hacer referencia a la vejez en las comunidades es algo prácticamente nuevo, ya que no hay propuestas teatrales mexicanas en las que se haga referencia al respecto. Por lo tanto, sigue siendo una temática y narrativa por explorar, lo cual también hace referencia a la necesidad de diversificar los procesos de difusión de la obra de teatro y el tema de la vejez.

Referencias

Adame, D. (2004). *Teatros y teatralidades en México siglo XX.* Universidad Veracruzana.

Adame, D. (2009). *Experiencia trans-escénica y trans-cultural en el Tajin. En Actualidad de las Artes Escénicas. Perspectiva latinoamericana.* Universidad Veracruzana.

Arguijo Contreras, M. (2025). Muxes: el tercer género zapoteca. *Revista Reforma Siglo XXI*, *31*(121), 22–27. https://reforma.uanl.mx/index.php/revista/article/view/722

Bidegain, M. (2011). Teatro comunitario argentino: teatro habilitador y re-habilitador del ser social. Recorrido cartográfico por las temáticas de los espectáculos. *Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo*, (11), 81-88. https://parnaseo.uv.es/Ars/stichomythia/stichomythia11-12/pdf/estudio_8.pdf

Camelo, M. S., & Jiménez, M. (2021). Teatro para la memoria: danzantes de pensamientos. *Revista Educación, 45*(1), 298-322. https://doi.org/10.15517/revedu.v45i1.42261

Cattaneo, C. (2024). Cartografías teatrales del origen: El Hain de los Selk'nam como proto-tragedia paleoindia en el origen del teatro nacional. *Revista ArtEscena, 18*, 5-34. https://artescena.cl/wp-content/uploads/2025/01/artescena-18-art-1.pdf

Cid, L. G. (2022). Teatro y virtualidad: Hacia una transgresión del modelo presencial. *HUMAN REVIEW. International Humanities Review/Revista Internacional de Humanidades*, *11*, 1-12. https://doi.org/10.37467/revhuman.v11.4339

Cornago, Óscar. (2005). ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad. *Telondefondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, *1*, 1-13. https://doi.org/10.34096/tdf.n1.9684

Cruz Villamil, D. C. (2020). El dueño del teatro. La vejez, la memoria y el cuidado. *Archivos de la Memoria*, *17*, e12573. https://ciberindex.com/c/am/e12573

Flores Farfán, J. A. (2013). Oralidad y ritual matrimonial entre los amuzgos de Oaxaca. *Alteridades, 23*(45), 159-164. https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/725

Flores Solano, C. (2021). Introducción a la semiótica social multimodal y sus aplicaciones para el análisis de contextos escolares. *Revista Educación*, *45*(1), 1-15. http://dx.doi.org/10.15517/revedu.v45i1.42732

Fons, M. B. (2025). Análisis de la creación actoral desde la perspectiva semiótica. Un estado de la cuestión. *Revista Signa, 34*, 383-404. https://doi.org/10.5944/signa.vol34.2025.39631

Fusco, L. (2017). Diseño de un programa teatral como estrategia educativa para el fortalecimiento de los valores de identidad cultural en niñas y niños. *Dissertare Revista de Investigación en Ciencias Sociales*, *2*(1), 96-108. https://revistas.uclave.org/index.php/dissertare/article/view/1103

Gil García, F. M. (2020). Etnografías deslocalizadas. Repensando la comunidad desde la antropología de los medios de comunicación indígena. *Revista Española de Antropología Americana, 50*, 253-264. https://doi.org/10.5209/reaa.70422
Grajales, T. A. (2007). El concepto de teatralidad. *Artes, la revista, 7*(13), 79-89.

Jesus , N. T. de, & Fêo, F. J. (2022). Plataformas digitais e as manifestações estéticas indígenas: para recolher ao longo do caminho. *Urdimento–Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 1(43), 1-10. https://doi.org/10.5965/1414573101432022e0120

Legrand, P. A. (2025). Ser autor, ser cuerpo: Registros de un yo-otro en la narrativa de Augusto D'Halmar. *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, *79*(1), 18–31. https://doi.org/10.1080/00397709.2024.2446832

López Mozo, J. (1998). El teatro: espejo y crisol de culturas. *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral, 12*, 259-266. https://raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/145465.

Manfred, A. (2025). Didascalias. Cuerpo y escritura en la constitución de la teatralidad en la Modernidad. *Revista Laboratorio, 31*, 1-17. https://revistalaboratorio.udp.cl/index.php/laboratorio/article/view/364

Morúa Leyva, M. C. (2008). Migración rural y restructuración de hablas urbanas: perspectivas sobre la relación entre ideologías lingüísticas y transformaciones económicas en Sonora. *Ruta crítica, 26*, 38-43.

Ojeda, D. (2024). Breviario para una vejez naciente. En Imbert, D. C., García, A. G., y Fontana, A. M. A. (Eds.). (2024). *Imágenes de la vejez: Diversidad funcional y envejecimiento en las artes escénicas españolas*, pp. 135-150. De Gruyter.

Olaya Guerrero, L. M. (2020). Los talleres de teatro para el fortalecimiento de la identidad cultural en estudiantes de primaria. *Conrado, 16*(75), 201-208. https://conrado.ucf.edu.cu/index.php/conrado/article/view/1409

Ortiz Arenas, A. T. (2025). Del anime al teatro: un estudio de cómo la cultura pop asiática ha influido en la práctica de actividades escénicas. *MAGOTZI Boletín Científico De Artes Del IA*, *13*(25), 18-31. https://doi.org/10.29057/ia.v13i25.13743

Ota Otani, G. (2020). Desenvolvimiento del pueblo indígena amuzgo de Xochistlahuaca en/entre lo "tradicional" y la "modernización". *PLURIVERSIDAD, 4,* 57–80. https://doi.org/10.31381/pluriversidad.v4i4.2771

Reyes, L. (2012). Etnogerontología social: la vejez en contextos indígenas. *Revista del Centro de Investigación de la Universidad la Salle*, *10*(38), 69-83. https://doi.org/10.26457/recein.v10i38.90

Reyes, L., & Vázquez, F. R. (2022). La viejura en poblaciones originarias de México. *Alteridades*, *32*(64), 99-109. https://doi.org/10.24275/uam/izt/dcsh/alteridades/2022v32n64/reyes

Romero, N. (2025). El teatro como espejo: Inclusión, representación y poder. *Camaleón Arte Escénico*, *5*(5), 15-16. https://doi.org/10.29105/cae.v5i5.79

Salinas, A. R. S. (2018). Resonancias actuales de la comunidad: el teatro comunitario argentino como espacio de recreación de lazos de pertenencia. *Question/Cuestión, 1*(59), e067-e067. https://doi.org/10.24215/16696581e067

Sánchez, M. A. (2011). Género y vejez: una mirada distinta a un problema común. *Ciencia, Revista de la Academia Mexicana de Ciencias, 1(62),* 48-53. https://www.revistaciencia.amc.edu.mx/images/revista/62_1/PDF/08_Genero.pdf

Sosenski, S. (2010). Niños limpios y trabajadores. El teatro guiñol posrevolucionario en la construcción de la infancia mexicana. *Anuario De Estudios Americanos*, *67*(2), 493–518. https://doi.org/10.3989/aeamer.2010.v67.i2.517

Steele, C. (1993). Indigenismo y posmodernidad: Narrativa indigenista, testimonio, teatro campesino y video en el chiapas finisecular. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, *19*(38), 249–260. https://doi.org/10.2307/4530690

Underiner, Tamara L. (2021). *Contemporary Theatre in Mayan Mexico: Death-Defying Acts.* New York, USA: University of Texas Press.

Velasco, J. (1999*) El fenómeno místico*. Madrid. Editorial Trotta.

Villasana-Benítez, S. (2015). Vejez y proceso de envejecimiento entre los zoques de Chiapas. En Jasso Salas, P; Montoya Arce, B.; Barreto, A; Serrano Aviles, T. (Coords.). *Hitos Demográficos del Siglo XXI: Envejecimiento. Tomo II* (pp. 41-54). México: Universidad Autónoma del Estado de México.