



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

HACIA UN TEATRO DE CONCIENTIZACION SOCIAL

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:  
LIC. EN LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO

PRESENTA:

CAROLINA LOPEZ VAZQUEZ

ASESOR. HERBERT RONALDO VALES MONREAL

SINODALES:

DR. ALEJANDRO GERARDO ORTIZ BULLE GOYRI

MTRO. RICARDO ALBERTO GARCIA ARTEAGA AGUILAR

LIC. ARACELI REBOLLO HERNANDEZ

LIC. EMILIO ALBERTO MENDEZ RIOS





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## ÍNDICE

Introducción	I
El teatro de concientización social	
1. ¿Qué entendemos por teatro de concientización social	1
1.1 Marco mundial del teatro de concientización social.	
1.2 Ewin Piscator y El teatro político	4
1.3 Bertold Brecht	11
Ejemplos representativos de teatro de concientización social en Latinoamérica.	
2.1 Teatro Latinoamericano	15
2.2 Enrique Buenaventura y <i>El TEC</i>	18
2.3 Augusto Boal y El teatro del oprimido	19
El teatro de concientización social en México.	
3.1 Características generales del teatro durante la Revolución mexicana	22
3.2 Características generales de El teatro de carpa	23
3.3 Comentario sobre el estudio de teatro independiente de Donald Frischmann	27
2. Grupo <i>Travesía Teatro</i> .	
2.1 ¿Quiénes son <i>Travesía Teatro</i> ?	33
2.2 Análisis del espectáculo de la obra <i>Supraprimate</i>	36
2.3 Grupo <i>Lotería Teatro</i>	
2.4 ¿Quiénes son <i>Lotería Teatro</i> ?	48
2.5 Análisis del espectáculo de la obra <i>Mitote de calaveras</i>	52
Conclusión	60
Bibliografía	64
I. Anexos	
A) Entrevista <i>Travesía Teatro</i>	65
B) Entrevista <i>Lotería Teatro</i>	78
C) Obra <i>Supraprimate</i> de <i>Travesía Teatro</i>	101
D) Obra <i>Mitote de calaveras</i> de <i>Lotería Teatro</i>	107

## INTRODUCCIÓN

Mi primer acercamiento al teatro fue en el año 2000, con la puesta en escena *1900* de Saúl Roldán<sup>1</sup>, en la cual se nos invitaba de manera directa a reflexionar acerca de nuestra contribución en los problemas de la sociedad, tales como: alcoholismo, drogadicción y contaminación. Nosotros, los espectadores, jóvenes de bachillerato, logramos reflexionar acerca de estos temas y de nosotros mismos.<sup>2</sup> A partir de esta experiencia surgió en mí la inquietud de tratar los problemas sociales con la creatividad y forma lúdica que permite el teatro. Esto surgía ante mi inconformidad con la realidad social que vivía: hambre, falta de oportunidades, pobreza. Me sentía afortunada de poder estudiar ya que algunos amigos de mi edad debían trabajar y abandonaban sus estudios; sentía entonces un compromiso con mi familia, con mi clase social, y con toda la sociedad en la que estaba participando. Me di cuenta que a través del teatro podía reafirmar ese compromiso de compartir lo que estaba aprendiendo en la escuela acerca de política, historia, arte, y de todo lo que la UNAM y el CCH-O me hacían partícipe.

Para comenzar la presente investigación deseamos puntualizar que así como existen montajes de gran formato, con una producción auspiciada por instituciones, existen otras formas teatrales que se organizan de manera paralela; como es el caso de grupos de teatro independiente que tienen como herramienta principal el teatro de concientización social y de calle para generar una alternativa cultural. Nos interesa retomar este tipo de teatro porque transmite un mensaje que busca una mejora social y humana, buscando público que no tiene fácil acceso al teatro.

Encontramos numerosos grupos con las características del teatro que deseamos estudiar: *Metamorfosis*, *Fantoches*, entre otros; sin embargo en el presente trabajo nos limitaremos a describir, a grandes rasgos, las características de este teatro. Para tal objetivo elegimos dos grupos de teatro independiente, *Travesía Teatro* de Ciudad Netzahualcóyotl y *Lotería Teatro* de Aguascalientes; su

---

<sup>1</sup> La Compañía de teatro “Ciudad en líneas” de Saúl Roldán surge en 1987, Una de sus obras es *1900* donde un indigente reflexiona sobre distintos problemas sociales.

<sup>2</sup> Al final de la obra “1900” los espectadores respondimos un programa de mano donde plasmamos nuestras reflexiones.

trabajo nos parece serio y de calidad; y los integrantes son consecuentes con su ideología en su vida cotidiana. Estos grupos tienen como base el teatro de calle o dentro de salas pequeñas para hacer un teatro donde el espectador reflexione sobre la problemática social. Están comprometidos con su época, con la problemática social de la que son testigos y pretenden a través del teatro hacer llegar mensajes de concientización social que buscan despertar la sensibilidad del público y el gusto por el teatro. De esta manera se convierten en una opción de esparcimiento en su comunidad, porque sus espectáculos están al alcance del bolsillo, son cercanos a las casas de los espectadores y los invitan a reflexionar creando espacios de intercambio y crecimiento cultural.

A través de este trabajo conoceremos la historia de los grupos antes mencionados, así como su forma de trabajo, ya que consideramos importante la documentación de este tipo de actividad teatral. Además esta investigación puede servir como una herramienta para las próximas generaciones y para quienes se quieran acercar al mundo de la diversidad teatral de la actualidad, ya sea para aprender la manera de trabajo de algunos grupos, así como abrir un panorama que pueda generar otras investigaciones.

La investigación que a continuación se presenta tiene como línea principal el teatro que busca generar la reflexión sobre los problemas sociales en la época actual en México, para este propósito, retomaremos a los teóricos que fundamentaron el teatro político: Erwin Piscator, Bertold Brecht, así como a Augusto Boal y Enrique Buenaventura, para dar al lector un marco referencial de la investigación.

Analizaremos una obra representativa de cada grupo, elegida porque fueron escritas como creación colectiva, para dicho análisis utilizaremos el modelo propuesto por García Barrientos<sup>3</sup> en el cual podremos ver las características del trabajo teatral de ambos montajes. Incluyendo los textos de dichas obras así como entrevistas con los integrantes del grupo donde explican con sus propias palabras la intención de su trabajo y propuesta escénica.

---

<sup>3</sup> En su libro *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*. Este autor nos plantea un modelo que busca identificar los elementos espectaculares de una obra dramática.

## 1. ¿QUÉ ENTENDEMOS POR TEATRO DE CONCIENTIZACIÓN SOCIAL?

Cuando hablamos del trabajo teatral de grupos independientes que pretenden generar *concientización*, enseguida nos vemos en la necesidad de definir a qué se refiere este concepto. Para entender a qué nos referimos diremos que, podemos encontrar la palabra ‘concientización’ en la pedagogía de Paulo Freire.<sup>1</sup> Este autor se dedicó a la alfabetización de adultos<sup>2</sup>. Creó su propio método en el cual buscaba que el sujeto desarrollara y aplicara su capacidad crítica, creativa y transformadora a la realidad social en la que vivía. En cuanto al término, Freire afirma que:

... definimos la concientización como el proceso por el cual el hombre y la mujer despiertan a su realidad socio-cultural, se mueven más allá de las alienaciones y opresiones a las que están atados y se afirman como sujetos conscientes y creadores de su propio futuro histórico. Tal definición presenta dos elementos que existen en permanente tensión: la toma de conciencia y la acción de transformación de la realidad.<sup>3</sup>

La labor de Freire se caracterizaba por pretender que las personas reflexionaran de manera crítica sobre su realidad social, intentaba que las personas buscaran la transformación de su realidad social; veía a los hombres ignorantes de su realidad social como oprimidos, mismos que debían encontrar el camino hacia su liberación y la forma de conseguirla “...no es un regalo de los líderes revolucionarios, sino el resultado de su propia concientización”.<sup>4</sup> Según el autor, la concientización consiste en la “...auto inserción crítica en la realidad...”.<sup>5</sup> Por lo tanto ve en la alfabetización una forma de acción cultural a través de la cual el hombre comprende su realidad y busca transformarla. En su libro titulado *Concientización*

---

<sup>1</sup> Paulo Freire nació en Recife, Brasil, en 1921. Fue uno de los mayores y más significativos pedagogos del siglo XX. Este autor se dedicó a la alfabetización de adultos. Creó su propio método en el cual buscaba que el sujeto desarrollara y aplicara su capacidad crítica, creativa y transformadora a la realidad social en la que vivía. Influyó en las nuevas ideas liberadoras en América Latina y en la teología de la liberación, en las renovaciones pedagógicas europeas y africanas, y su figura es referente constante en la política liberadora y en la educación. 7 agosto 2011. [http://www.uhu.es/cine.educacion/figuraspedagogia/0\\_paulo\\_freire.htm](http://www.uhu.es/cine.educacion/figuraspedagogia/0_paulo_freire.htm)

<sup>2</sup> En 1963 puso en práctica su primer experiencia educativa de grupo, dentro de la Campaña Nacional de Alfabetización, consiguiendo la alfabetización de 300 trabajadores rurales en mes y medio. 7 agosto 2011. [http://www.uhu.es/cine.educacion/figuraspedagogia/0\\_paulo\\_freire.htm](http://www.uhu.es/cine.educacion/figuraspedagogia/0_paulo_freire.htm)

<sup>3</sup> Paulo, Freire. *Concientización y liberación*. Colección documentos 2. Instituto de acción cultural Ginebra-Suiza. Ed. Axis. Argentina. 1975. P. 111

<sup>4</sup> Paulo, Freire. *Concientización. Teoría y práctica de la liberación, método de la liberación*. Colección Educación Hoy. Ed. Búsqueda. Argentina. 1974. p. 92

<sup>5</sup> *Ibidem*. p. 95

y *liberación* encontramos la definición de 'concientización' la cual consideramos que era conocida por los grupos que en Latinoamérica se dedicaban a realizar teatro popular, por ello consideramos importante retomar lo siguiente para entender el concepto al que nos referimos:

...la concientización es un instrumento de trabajo. El principio del diálogo y el movimiento dialéctico (acción-reflexión-acción), niega toda visión dualista tendiente a consagrar la separación arbitraria de la teoría y la práctica, el sujeto y el objeto, el conocimiento y la acción.<sup>6</sup>

Además es necesario comentar que para Freire:

... la concientización es compromiso histórico. Es también conciencia histórica: es inserción crítica en la historia, implica que los hombres asumen el papel de sujetos que hacen y rehacen el mundo.<sup>7</sup>

Y sobre este mismo concepto, afirma en otro lugar del mismo texto que:

El papel fundamental de los que estamos comprometidos en una acción cultural para la concientización, no es propiamente hablar sobre fabricar la idea liberadora, sino invitar a los hombres a captar con su espíritu la verdad propia de su realidad...<sup>8</sup>

Consideramos importante mencionar cómo ocurre esa acción cultural, ya que la palabra "cultural" nos permite pensar que no se refiere a un acto o proceso simple de enseñanza-aprendizaje; sino que permite la inserción de otras formas o medios culturales a través de los cuales se puede llegar a fomentar la concientización, o sea la reflexión crítica que un sujeto realiza acerca de su realidad social:

...me parece obvio que los campesinos analfabetos no necesitaban un contexto teórico (en nuestro caso: los centros de cultura) para llegar a una toma de conciencia de su objetiva situación opresiva. Esta toma de conciencia tiene lugar en el contexto concreto de su vida. Es por medio de su experiencia diaria con toda su dramática evidencia, que toman conciencia de su condición opresiva. Pero lo que la toma de conciencia, surgida de la inmersión en las condiciones de vida diaria no les da, es la razón de su condición de explotados. Esta es una de las tareas que tenemos que lograr en el contexto teórico.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> Paulo, Freire. *Concientización y liberación*. Colección documentos 2. Instituto de acción cultural Ginebra-Suiza. Ed. Axis. Argentina. 1975. p. 13

<sup>7</sup> *Ibidem*. p. 30

<sup>8</sup> *Ibidem*. p. 17

<sup>9</sup> *Ibidem*. p. 67

Este contexto teórico al que se refiere consideramos que no es un lugar definido sino que se deben buscar espacios ideales para encontrar la forma en que ocurra la concientización la cual: "...es la mirada más crítica posible de la realidad, que la 'des-vela' para conocerla y para conocer los mitos que engañan y que ayudan a mantener la realidad de la estructura dominante".<sup>10</sup> De la misma forma en que Augusto Boal (autor sobre el que ahondaremos más adelante) afirma que el teatro puede y debe desmitificar la realidad, en una entrevista dice:

Yo estaba muy ligado al Centro de Cultura Popular de Paulo Freire (CRPC), en Recife: él se ocupaba de la alfabetización, yo del teatro; fue el primer centro. El segundo fue el de la Unión Nacional de Estudiantes, de Río. Luego se crearon otros. Miles, particularizados; centro de habitantes de una favela; centro de obreros metalúrgicos, de mujeres, estudiantes, obreros, campesinos. Freire tuvo una importancia considerable en este movimiento... El teatro del oprimido saca sus raíces de este movimiento de cultura popular.<sup>11</sup>

En este punto podemos relacionar el término de concientización, descrito anteriormente, con el teatro que tiene como objetivo buscar la reflexión crítica del espectador acerca de su realidad social para invitarlo a transformarla y mejorarla.

Para ubicar este tipo de teatro diremos que en el texto *Teatro popular y cambio social en América Latina* de Gutiérrez Sonia (1979), encontramos al teatro popular designado en varias categorías de acuerdo a sus características. Por lo tanto consideramos importante puntualizar estas categorías para identificar a que tipo de teatro nos referimos.

En dicho libro aparece la siguiente categoría:

- Del pueblo para el pueblo. El cual ocurre entre trabajadores y es definido como teatro de propaganda, didáctico y cultural.

Que a su vez dicha categoría se divide en:

- Agit-prop.- Teatro de urgencia, primordialmente realizada con panfletos.

---

<sup>10</sup> Paulo, Freire. *Concientización. Teoría y práctica de la liberación, método de la liberación*. Colección Educación Hoy. Ed. Búsqueda. Argentina. 1974. p. 33

<sup>11</sup> Entrevista realizada y redactada por Emile Copfermann, (diciembre 1976 enero 1977), en Augusto Boal. *Teatro del Oprimido I; teoría y práctica*. 2ª edición. México. Ed. Nueva Imagen. 1982. p. 252

- El teatro que abarca problemas más generales, busca ofrecer una enseñanza práctica o teórica sobre cualquier tema.

En esta última definición podemos ubicar de manera inicial el tipo de teatro que realizan los dos grupos que elegimos.

Entonces podemos ver que el término concientización comparte características con un tipo de teatro que:

- 1) Busca la reflexión en los espectadores, y
- 2) Busca que el público conozca, reconozca y tenga una postura crítica acerca de lo que ocurre en su realidad social.

A continuación presentaremos a los teóricos escénicos más importantes que fundamentaron el teatro político en los cuales podemos ver algunas características del teatro que pretendemos investigar.

### **1.1 Marco mundial del teatro de concientización social**

#### **1.2 ERWIN PISCATOR**

Erwin Piscator, plantea un objetivo concreto para realizar el teatro más allá de su goce estético: hacer teatro para identificar y denunciar los problemas sociales. Dicho autor afirma que si el teatro quiere ser “factor vivo de una comunidad humana”,<sup>12</sup> debe servir a la clase más necesitada socialmente, es decir, al proletariado.

Es fundamental mencionar a Piscator, creador del teatro político, para comprender el tema que nos ocupa, ya que sentó las bases del teatro que busca denunciar las injusticias sociales y crear conciencia de clase, su principal objetivo era crear cultura de y para las clases más bajas con un teatro político y beligerante a través de espectáculos sencillos pero que los invitaban a reflexionar sobre su situación social.

Este autor plantea que el teatro debería tomar una postura política comprometida con los sectores de la población más desprotegidos, es decir, los obreros. De esta forma sus espectáculos presentaban distintas problemáticas sociales de manera directa. Su propuesta teatral surge con la intención de mostrar ya no lo bello del mundo, sino lo real, denunciando y retratando las condiciones de

---

<sup>12</sup> Ibídem. p. 38

vida y de la época; resaltando la problemática de la vida cotidiana. En este momento surge el expresionismo en las artes, y el naturalismo que lleva a escena temáticas cotidianas, siendo el primer movimiento que se atreve a poner como protagonista al proletariado. Esto generó que estos espectáculos fueran buscados por las clases bajas, donde la gente se sentía identificada con lo que ocurría en escena y con poco dinero podía reflexionar sobre su realidad social.

Los sucesos que ocurrieron en la vida de Piscator nos permiten entender porque concebía el objetivo del teatro de esa manera. En su libro *El Teatro político*, publicado en 1929, encontramos la base ideológica y metodológica de su trabajo, en el podemos encontrar las posibles razones por las que concebía el teatro de esa manera.

Este autor vivió la Segunda Guerra Mundial, consideramos que esto determina en gran parte su trabajo porque después de la guerra el hombre quedó horrorizado de las desgracias que podían provocar los intereses políticos, ya que había dejado millones de muertos, desesperanza y desilusión. Algunos artistas que vivieron en esta época sintieron una necesidad de difundir las fallas del sistema social que oprimía a la gente pobre y sin educación, principalmente obreros. “Lo que volvía con vida de la guerra no tenía ya nada de común con aquellas ideas de hombre, humanidad o grandeza humana...”<sup>13</sup>

En otro pasaje su libro, antes mencionado, hay una anécdota ocurrida durante la guerra que nos parece fundamental para entender porque planteaba la necesidad del teatro político. Comenta que al estar al frente de batalla; los soldados cavaron una trinchera rápidamente y él no podía realizar esa tarea, el suboficial se acercó para preguntarle su oficio y respondió que era actor y entonces afirma:

...se me pareció este oficio, por el que había luchado cuando se había podido —y todo el arte en general, que antes me parecía lo más excelso-, tan risible, tan tonto, tan ridículo, de una mendacidad tan grotesca, en una palabra, tan poco conveniente a la situación, tan poco adecuado a mi vida, a la vida de este tiempo y de este mundo, que sentía ahora más vergüenza de este oficio que miedo a las granadas.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Erwin, Piscator. *El teatro político*. Traducción de Salvador Silva. Ed. Hiru. España. 1963. p. 199

<sup>14</sup> *Ibidem*. p. 49

Este pasaje nos parece importante, porque es el momento en que se marca la inquietud de encontrarle sentido y objetivos concretos al quehacer teatral, de esta manera pretende reivindicar la figura del actor que en esos tiempos era algo así como un vagabundo y afirma, “pensaba vagamente en mi oficio, pero no sabía cómo ni dónde ejercerlo.”<sup>15</sup> y ante la terrible situación que vive en la batalla surge la poesía en el campo de batalla y dentro de los campamentos nació el teatro de campaña el cual “...era usado a modo de estimulante”<sup>16</sup>. A partir de su experiencia durante la guerra encontró un sentido y objetivo al teatro que quería realizar, buscando que su público conociera su realidad social y reflexionara sobre las problemáticas sociales. En el teatro encuentra la oportunidad de denunciar los problemas de la sociedad para que los espectadores reflexionaran sobre una posible transformación social.

Aparece entonces, la necesidad de formar un teatro donde las clases bajas reconocieran su derecho a una vida digna y además que tenían el poder de cambiar su situación. Piscator decía que el teatro “...ha de estar ligado, en la prosperidad como en la ruina, con las necesidades, exigencias y dolores de esta masa.”<sup>17</sup> Durante la realización de sus montajes se enfrentó a numerosas dificultades de tipo técnico, espacial y sobre todo económico. Así que su trabajo teatral estuvo de la mano con el sacrificio y la voluntad para no desistir ante la adversidad de hacer teatro político en su época. Se enfrentaba ante la falta de un taller en condiciones para la creación artística; de un sitio para ensayar, de un local para dar funciones, de un almacén donde poder guardar su escenografía y su equipo de trabajo.

La representación de sus obras se daba en salones y locales de mítines para llegar hasta donde estuvieran las clases para quienes estaba hecho el teatro. En estos lugares se luchaba contra la dificultad de hacer teatro sin las condiciones mínimas para el espectáculo. Las decoraciones entonces, por falta de presupuesto

---

<sup>15</sup> *Ibidem.* p. 56

<sup>16</sup> *Ibidem.* p. 51

<sup>17</sup> *Ibidem.* p. 142

y del lugar, se volvían sencillas; se buscaba lograr un significado implícito que apoyara el discurso de la obra con los menores elementos posibles.

Otro de los problemas que enfrentó Piscator fue que no existían obras dramáticas de autores que estuvieran a favor de la clase trabajadora y que contaran con las características del teatro político. Entonces creó su grupo de escritores (entre los cuales estaba Bertold Brecht, autor que mencionaremos más adelante) para comenzar a escribir las obras que fueran afines a los objetivos que buscaba lograr. No le interesaba copiar otras obras con éxito, sino que buscaba la forma de crear un texto a partir de las necesidades específicas de su época. Entonces creó la que llamó “oficina de dramaturgia” dando lugar a una nueva dramaturgia político-sociológica.

Sus principales objetivos eran:

- Que las obras representadas fueran el reflejo de la época.
- Tratar los problemas políticos y sociales actuales.
- Hacer una crítica y denuncia a partir de testimonios de las clases bajas para conocer las injusticias en las que se encontraban.

Para este autor un factor importante en una obra de teatro era la temática que abordaba. El principal problema era que no existía una preparación para ser escritores de esa altura, pero era difícil esperar a que los escritores dieran frutos de manera rápida, pues se trataba de generar buenos textos, además de transmitir un mensaje que resultara efectivo.

Sus obras no se centraban en la anécdota ni en el espectáculo, lo importante era la palabra y lo que ésta decía acerca de la realidad. “Decidimos desnudar al mundo mediante su descripción exacta para poder cambiarlo y no utilizar un arte nebuloso que transfigura las grietas y resquebrajaduras de sus contradicciones en algo irreal y reconocible.”<sup>18</sup> Cuando retomaba una obra escrita por otro autor se debía trasladar a la época actual y agregarle lo necesario para que se convirtiera en reflejo de la sociedad. Esta integración de acontecimientos debía retomar los asuntos de la época de manera artística. “El cometido del teatro revolucionario

---

<sup>18</sup> Ibídem. p. 406

consiste en tomar la realidad como punto de partida para elevar la discordancia social a elemento de acusación y de revolución y preparador de orden nuevo.”<sup>19</sup>

### **Líneas fundamentales de la dramaturgia sociológica**

Para comenzar a trabajar, Piscator formó un grupo con el cual buscaba realizar su proyecto. En estos espectáculos el espectador participa activamente, además como creador y actor de este teatro. Durante los montajes surgió la necesidad del replanteamiento del trabajo del actor, el teatro político necesitaba un actor que estuviera más preocupado por el mensaje que transmitía al espectador, para esto debía tener un dominio del cuerpo a través de ejercicios para permitirle que esta comunicación fuera clara. En sus espectáculos trabajaba con actores profesionales pero sólo si tenían la misma línea ideológica que planteaba, por lo común trabajaba con gente proletaria que no tenía conocimientos teatrales pero que tenía los mismos intereses sociales y políticos. “Poco a poco podrá prescindirse de los actores profesionales, ganándolos, en cambio, de entre los espectadores.”<sup>20</sup> Esta idea comparte un rasgo de la propuesta de teatro de Boal quien afirmaba que cualquier persona puede hacer teatro, sólo hacía falta que se decidiera a hacerlo y a través de ejercicios podía encontrar la forma de expresarse teatralmente. Resulta interesante observar su semejanza con los grupos que elegimos, pues algunos de los integrantes de estos grupos no cuentan con una formación teatral, sin embargo están comprometidos con la búsqueda de una mejora social.

Piscator logró que se pudiera expresar teatralmente el descontento social y que los trabajadores tuvieran conciencia de clase para cambiar su situación particular de opresión o injusticias cometidas contra ellos. Debido a los cambios que se podía generar en la gente y en la sociedad, este autor consideraba que el arte no debía ser neutral; para él, debía comprometerse con la lucha de clases y utilizarse como herramienta de lucha.

---

<sup>19</sup> Ibídem. p. 201

<sup>20</sup> Ibídem. p. 77

Una de las características del teatro proletario es que no busca ser discursivo sino transmitir un mensaje claro, subordinando el espectáculo artístico, plasmando una crítica hacia el tema que se trataba, por ello este teatro es llamado político, porque ve el acto teatral como una invitación directa a la acción, hacia el espectador y también dentro del grupo de trabajo, ya que los actores eran trabajadores con una clara postura política. "...subordinar todo propósito artístico al objetivo revolucionario".<sup>21</sup>

En su libro *El teatro político*, relata cómo en 1919 era común que en cualquier lugar surgieran discusiones acerca de política, porque la guerra había hecho que todos participaran. Nadie estaba, ni se sentía al margen de lo que ocurría; comenta que continuamente había manifestaciones y comparsas públicas; la población se encontraba en medio de la lucha entre comunistas y socialdemócratas. "...hasta entrado el año 1919, arte y política eran dos caminos que corrían juntos."<sup>22</sup> Es decir, las personas se enteran y preocupan por lo que ocurre en su realidad social, además en estos espectáculos, encontraban un espacio para reflexionar sobre lo que ocurría en su época. Dentro de este contexto surge la inquietud de cambiar la forma de relaciones entre individuos de la sociedad, despertando su conciencia política para que la gente buscara una vida justa y humana. Consideraba que hacía falta un teatro comprometido con la problemática social que denunciara y reflejara la vida cotidiana, pensaba que no tenía sentido hablar de temas idealistas o románticos porque el teatro comprometido se convertía en un teatro de temas urgentes. Para este autor, se hacía cada vez más evidente el vacío temático de las obras que mostraban un mundo que no correspondía a la realidad, que buscaban ya sea el divertimento por sí mismo o el simple goce estético; pero su preocupación era que no invitaban al público a reflexionar o accionar en contra de lo que estuviera mal en su la sociedad. Consideraba que los temas de otras obras dramáticas no tenían un mensaje directo o claro y que no respondían a las inquietudes y necesidades de la actualidad.

---

<sup>21</sup> Ibídem. p. 75

<sup>22</sup> Ibídem. p. 53

La colectividad teatral que trabajaba con Piscator buscaba hacer teatro: “Partiendo de la idea inspiradora de este teatro, daba valor decisivo a la formación de una comunidad que fuera a un tiempo humana, artística y política.”<sup>23</sup> Mencionemos algunas de las características este grupo de trabajo:

1. Los integrantes debían tener ideas revolucionarias afines.
2. El colectivo no tenía un número límite de socios.
3. Las actividades eran realizadas colectivamente, también podían haber comisiones especiales.
4. Había igualdad de responsabilidades entre los miembros.

En este último punto encontramos una similitud con la forma de trabajo de Enrique Buenaventura (autor mencionado más adelante) es decir, notamos como los esquemas y la forma o estructura de trabajo dentro del grupo cambian cuando aparece otra concepción del teatro, del artista y del actor por ejemplo, un espectáculo puede tener un método rígido en el cual el director, sea quien tome todas las decisiones. En cambio, en el trabajo de Piscator, Augusto Boal, Buenaventura y los grupos que elegimos, en su forma de trabajo no hay una posesión del rol del que sabe, entregando el saber al ignorante, más bien vemos el trabajo colectivo desde la estructura, es decir, todos participan por igual, así mismo durante el espectáculo no se enseña, se comparte y se reflexiona junto con el espectador que se vuelve parte del espectáculo.

En cuanto a los espectáculos no existía la división entre público y escena, “Ahora escena y sala eran uno y lo mismo.”<sup>24</sup> “El teatro ya no debía producir en el espectador un efecto meramente sentimental ni espectacular...ahora se dirigía conscientemente a su razón...también explicaciones, instrucción y para proporcionar enseñanzas.”<sup>25</sup>

El perfil del artista, según Piscator, debía tener una visión del hombre que abarcara su estructura espiritual frente a la vida y a los problemas universales; la representación de este hombre debía ser como ente político, que no solo evocara

---

<sup>23</sup> Ibídem. p. 81

<sup>24</sup> Ibídem. p. 114

<sup>25</sup> Ibídem. p. 80

su época sino también a la masa. De esta manera al espectador “...se le mantendría fríamente crítico para poderlo conducir objetivamente a una toma de conciencia...”<sup>26</sup>, y agrega, “En el escenario, el hombre tiene para nosotros la significación de una *función social*. Lo central no son sus relaciones consigo mismo ni sus relaciones con Dios, sino sus *relaciones con la sociedad*.”<sup>27</sup>

El teatro de Piscator tenía éxito y se convirtió en una forma de vida de la clase trabajadora “Por vez primera se presentaron las clases proletarias como consumidoras de arte y no en pequeños grupos, como antes, individualmente, sino en masa cerrada y organizada”.<sup>28</sup> Además, esta gente de la clase baja se presentaba “...frente a la teoría del *vulgo inculto*, sostenida por las clases dominantes”.<sup>29</sup> Era común colocar el letrero que decía “No hay localidades.” Sin embargo en la taquilla no había suficiente dinero para continuar con los montajes porque la clase baja no podía sostener económicamente los espectáculos, por ejemplo, la gente que no tenía trabajo entraba gratis.

Estas teorías y la forma de hacer teatro fueron retomadas por varios autores entre ellos influyó decididamente el teatro épico de Bertold Brecht y el teatro documento de Peter Weiss escritor y dramaturgo sueco (1916-1982). Piscator planteó un espectáculo donde no se invitaba al espectador a ser emotivo sino a reflexionar y a cuestionarse. Mencionamos anteriormente que trabajó junto a Brecht quién retomó algunas de las características del teatro político, adaptándolas a su forma personal de ver el teatro, misma que veremos más adelante.

### **1.3 BERTOLD BRECHT**

En el trabajo teatral de Piscator observamos que hay personas de clase baja ávidas por espectáculos teatrales donde encuentran una forma de expresión y de reflexión. Brecht, retoma el planteamiento del teatro político para realizar el teatro racional y no emotivo. Sin embargo, la importancia de mencionar a este autor radica en que encuentra la forma artística de realizar el trabajo escénico, es decir,

---

<sup>26</sup> *Ibídem.* p. 407

<sup>27</sup> *Ibídem.* p. 200

<sup>28</sup> *Ibídem.* p. 66

<sup>29</sup> *Ibídem.* p. 66

explota el lenguaje artístico de los espectáculos teatrales, dotándolos de belleza escénica y de estética plástica, los espectáculos reflejan los problemas sociales con lenguaje artístico.

Brecht crea el teatro épico que se caracteriza por la intención de que el espectador no se identifique con lo que ocurre en escena para que pueda reflexionar sobre lo que se presenta durante la obra. En la creación de sus espectáculos consideraba importante el compromiso del teatro con la época y la necesidad de retratar la realidad en la que se vivía, y creó una nueva técnica que integraba elementos teatrales y artísticos. Decía: “No se trata de hacerle ‘creer’ al espectador una historia, ni de hacerlo entrar en trance; se trata de invitarlo a una sesión donde los actores, vueltos hacia él, entablan con él un ‘coloquio de la realidad social’”.<sup>30</sup>

Este autor consideraba que el teatro no hablaba de la actualidad de manera clara o directa; concebía un teatro que tratara temas que afectan al ser humano y a su vez, fueran urgentes. La función concreta del arte debía ser su posibilidad de acción en lo social y en lo político. En sus espectáculos buscaba generar la reflexión al espectador sin olvidar su esencia espectacular y artística; logró combinar el contenido ideológico con la forma artística que quería transmitir, además propuso una nueva técnica teatral. Su principal inquietud era transmitir la idea de manera que pudieran generar en el espectador una reflexión más profunda. “La parábola, dice Brecht, es la más ‘astuta’ de las formas del arte, pues ‘introduce’ por el rodeo de la imaginación verdades que, de otro modo, quedarían como letra muerta.”<sup>31</sup>

Con la técnica teatral llamada Teatro épico del distanciamiento, Brecht veía al teatro como un instrumento para transformar el mundo. Utilizó una teoría escénica antirrealista que evitaba la relación de empatía entre actor-espectador y así poder generar la reflexión acerca de la situación que se planteaba en el escenario. “La exigencia de que el espectador salga de la sala de espectáculos

---

<sup>30</sup> Andre, Gisselb. *Introducción a la obra de Bertold Brecht*. Argentina, 1973. p. 109

<sup>31</sup> *Ibidem*. p. 117

distinto a como ha entrado...”<sup>32</sup> El Teatro épico tenía objetivos claros pero diferentes al teatro que comúnmente se realizaba, así que necesitaba una nueva técnica que permitiera una nueva forma de acercarse al público. Las características son:

- Los acontecimientos son narrados.
- El actor no busca la identificación con el personaje y éste no busca que el público se identifique con él. “Los espectadores nunca dejaban de advertir que estaban en un teatro.”<sup>33</sup> El actor épico debe conocer la vida social y política de su época, debe ser un individuo comprometido con su oficio.
- La acción se interrumpe, ocurre el efecto del distanciamiento que permite la aparición de la razón sobre la emoción.

“El distanciamiento es el proceso de colocar el objeto a cierta ‘distancia’, volver a mirarlo, encontrarlo ‘extraño’ y redescubrirlo... He transformado algo familiar en algo extraño a fin de conocerlo verdaderamente.”<sup>34</sup>

- Utiliza carteles explicativos.
- La escenografía es simple.

Este planteamiento del Teatro épico, nos permite observar la semejanza de éste con la intención de permitir reflexionar al espectador para que éste pueda cambiar algunas pautas sociales, con la posibilidad de transformar al mundo, es decir, Freire buscaba lo mismo utilizando el término concientización.

Buscaba hacer un teatro que estuviera a disposición del espectador y que a través del teatro se despertara el gusto por el conocimiento. Planteaba un acontecimiento para comprender la realidad y a través de la denuncia generar el deseo de la transformación y despertar la sensibilidad del espectador para motivarlo a cambiar la sociedad y buscar una vida mejor. Consideraba que el teatro debía tener en cuenta el público a quien iba dirigido para encontrar la forma adecuada de llegar a él, esto también permitiría que se pudiera plasmar el punto de vista del pueblo sin que por ello fuera un trabajo de poca calidad o vulgar.

---

<sup>32</sup> Ibídem. p. 110

<sup>33</sup> Frederic, Ewen. *Bertold Brecht, su vida, su obra, su época*. Argentina., 2001. p. 143

<sup>34</sup> Ibídem. p. 185

Señalaba: “Es la historia escrita por el pueblo: y es justo, porque el pueblo la hace.”<sup>35</sup> Brecht definía la palabra popular de la siguiente forma:

Popular significa ser inteligible para la gente, enriqueciendo sus formas de expresión y sus puntos de vista desde la perspectiva del sector más progresista... asociándolos a las tradiciones y haciéndolos progresar; transmitiendo las conquistas de los sectores en el poder a los que todavía luchan por conquistarlo.<sup>36</sup>

Este autor logró hacer una crítica social pero a través de los elementos teatrales sin olvidar la parte artística del espectáculo. “Consideremos pues las técnicas teatrales de Brecht tal como son: medios al servicio de un fin. Fin que no es puramente estético, sino social.”<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> Andre, Gisselb. *Introducción a la obra de Bertold Brecht*. Argentina, 1973. p. 18

<sup>36</sup> Frederic, Ewen. *Bertold Brecht, su vida, su obra, su época*. Argentina., 2001. p. 413

<sup>37</sup> Andre, Gisselb. *Introducción a la obra de Bertold Brecht*. Argentina, 1973. p. 106

## **2. EJEMPLOS REPRESENTATIVOS DE TEATRO DE CREACIÓN COLECTIVA EN LATINOAMÉRICA.**

### **2.1 TEATRO LATINOAMERICANO**

Los movimientos teatrales surgidos en el Sur de América en los años 60's, son los más representativos del teatro popular el cual comparte características con el teatro que deseamos estudiar por lo tanto consideramos necesario su comentario.

En una compilación de Francisco Garzón, titulada *El teatro latinoamericano de creación colectiva*, encontramos entre otros autores a E. Buenaventura y A. Boal; ambos se caracterizan por la forma de trabajo basada en la colaboración equitativa para crear sus espectáculos. Existe un gran número de agrupaciones, sin embargo para los fines descriptivos de esta investigación presentaremos las características de trabajo de estos dos grupos que consideramos representativos del teatro latinoamericano, además ambos rescatan características importantes para los fines de este trabajo.

En 1973 en Perú, Augusto Boal participó en una campaña de alfabetización llamada operación alfabetización integral (ALFIN), en la que buscaba que el hombre reflexionara sobre su problemática social y se preparase para la acción que le permitiría transformar su realidad. Con su planteamiento de Teatro del Oprimido su objetivo es acercarse a las masas para poner a su disposición los medios de producción teatral donde gente sin preparación formal participaba en expresiones creativas. Esto nos permite relacionarlo con el trabajo pedagógico de Freire, pues hay ciertas similitudes entre lo que éste llama Pedagogía del Oprimido y lo que Boal denomina Teatro del Oprimido, buscando generar reflexión sobre la realidad social para transformar las situaciones que provocaban descontento.

Como marco, podemos decir que el teatro político estaba surgiendo en Europa y es gracias a distintos grupos que América Latina se apropia de este tipo de teatro dotándolo de características occidentales, poniéndolo al servicio de lo que ocurría en sus respectivos países, logrando que este teatro se desarrollara en América del Sur y de ahí se difundiera hacia América Central; donde tomó distintas formas de expresión. Con Boal y Buenaventura encontramos relación con

las características y términos antes descritos, como buscar la reflexión en el espectador acerca de su problemática social.

Debido a los cambios sociales que se dieron a partir de 1960 en América Latina la gente comenzaba a integrarse a estos cambios de distinta manera. Algunas personas encontraron en el teatro su forma de expresión y sin tener una educación artística formal lograron encontrar el camino para desarrollar sus objetivos, así comenzaron a surgir grupos de teatro que buscaban a las comunidades de clases bajas, acercándose la selva, los pueblos y hasta en las montañas.<sup>1</sup> Estos grupos estaban muy atentos a lo que ocurría con la sociedad y su época, utilizando el teatro se integraban a la vida del obrero y del campesino para conocerlo, viviendo junto a ellos, conociendo sus hábitos, sus costumbres, su lenguaje y su idiosincrasia. Esto les permitía conocer su forma de ver la vida, su cotidianeidad y sobre todo las problemáticas que enfrentaban, así como sus aspiraciones. De esta forma, es decir, a través de la integración, el grupo podía crear el espectáculo con elementos de la realidad social y cotidiana de los espectadores haciéndolos significativos y con los cuales pudieran identificarse. Dichos grupos se caracterizan por hacer teatro independiente, es decir, que no recibían apoyo económico de instituciones políticas o sociales, y por esta razón tenían que encontrar estrategias para sustentarse y seguir su proceso creativo (éstas estrategias variaban según el grupo); porque buscaban la difusión de un mensaje al mayor número de gente posible.

En cuanto a su forma de trabajo estos grupos: Trabajaban de manera colectiva, es decir, todos los integrantes participan de igual manera con libertad para modificar la estructura del espectáculo y ser parte del proceso creativo. El coordinador o director era turnado, en algunos casos éste siempre es el mismo pero ésta posición no representaba un poder jerárquico sobre los demás. Esta

---

<sup>1</sup> Podemos mencionar de manera muy general al grupo *Teatro Escambray* dirigido por Sergio Corrieri; quienes buscaron un lugar donde hacer teatro y eligieron Escambray (de ahí el nombre), una zona rural en la que se instalaron y encontraron gente trabajadora que producía grandes ganancias, pero estaban descuidados en su desarrollo personal y cultural, así que decidieron desarrollar ahí su trabajo teatral para reflexionar sobre sus distintas problemáticas.

forma de organizarse es llamada creación colectiva, y también la observamos en los grupos que elegimos, más adelante veremos como la describe Buenaventura.

Mencionemos dos de las características que comparten los movimientos teatrales representativos que surgieron en los 60's en América Latina, esto por considerarlo relevante para el tema que estamos tratando:

- Los directores e integrantes de estos grupos compartían una ideología política, caracterizada por la búsqueda de la implementación de nuevos modelos de relaciones sociales. "...las obras apelan, invitan y, a veces, casi exigen al espectador la meditación sobre su *propia conducta*."<sup>2</sup>
- La mayoría de sus obras dramáticas recaen en las situaciones, evitando la psicología profunda de las motivaciones y conducta de los personajes, esto permite evidenciar las formas de relación humana en situaciones concretas.

Estos grupos no encontraban obras de otros autores con los objetivos que buscaban transmitir, así que comenzaron a crear sus propios métodos y técnicas para realizar nuevos textos, una de estas técnicas es la creación colectiva, en la que todos los integrantes participan creativamente en todos los aspectos del espectáculo. Cuando retomaban una obra de otro autor, le agregaban elementos que habían encontrado en la forma de vida de esa comunidad retomando los datos que iban recogiendo de su interacción con la forma de vida de los pobladores.

En estos espectáculos, el espectador dialogaba y actuaba junto con los actores durante la representación. La intervención del obrero o campesino en la obra de teatro se hacía de manera libre, los grupos respetaban la forma de pensar de los espectadores y su concepción del teatro. De esta manera la obra dramática desaparece entonces como producto acabado ya que su estructura está abierta a las modificaciones que le haga el espectador, quien en ese momento se vuelve un participante creativo del espectáculo y lo modifica, de manera que la obra la siente cercana y sobre todo que habla de lo que vive cotidianamente.

---

<sup>2</sup> Francisco, Garzón. *El teatro Latinoamericano de Creación Colectiva*. Centro de Investigaciones Literarias. Cuba, 1978. p. 450

A continuación describiremos de manera general el trabajo de Buenaventura y Boal sólo por mencionar los más representativos, para señalar las características de su metodología teatral.

## **2.2 ENRIQUE BUENAVENTURA Y EL TEC (TEATRO EXPERIMENTAL DE CALI) EN COLOMBIA**

Teatro en Latinoamérica en los años 60's y 70's

En los años 60's Enrique Buenaventura, dirigía en Colombia el TEC (Teatro Experimental de Cali). Su método de trabajo fue la creación colectiva, la cual permitía que el actor tuviera participación en la dramaturgia y de esta manera el teatro tenía una renovación, para no representar obras dramáticas antiguas que se repetían constantemente. Esta forma de trabajo se difundió por toda Latinoamérica y otros grupos comenzaron a realizar espectáculos teatrales bajo este método.

El método de creación colectiva nació como impulso de la creatividad, con el objetivo de hacer un teatro que reflejara la época actual social y política, dando lugar a representaciones de denuncia y de protesta.

### **La dramaturgia de la creación colectiva de Buenaventura**

Es importante puntualizar cómo definía el autor la creación colectiva para entender las características de su forma de trabajo.

Según este autor el método de la creación colectiva pasaba por distintas etapas que ocurrían en estricto orden:

1. La investigación y elaboración del texto.- Conocido como "trabajo de mesa", el primer paso era la selección del tema, a través de los primeros estudios se comenzaban a crear las primeras imágenes. La comisión de texto era la encargada de dar una estructura a los avances que se realizaban en el trabajo de mesa.
2. La división del texto.- En esta etapa se realizaba un análisis de los conflictos que se encontraban en el texto y así encontrar la trama central.
3. La improvisación.- El actor intervenía en este proceso creativo descrito como una reestructura del texto a través de imágenes. La improvisación que utilizaba el TEC frecuentemente, era determinada como analógica o metafórica, la cual

considera de gran importancia el contenido latente de un sueño; pensamiento unido a la psicología y teoría de Freud acerca de los sueños.

4. El montaje.- Se refiere a la conjunción de todos los trabajos; el visual, texto, maquillaje, y aún en este paso ocurrían la improvisación.

5. La presentación ante el público.- El público también participaba de manera activa en el montaje sugiriendo cambios en el texto y en la representación.

### **2.3 AUGUSTO BOAL Y EL TEATRO DEL OPRIMIDO**

Es importante revisar la metodología que propuso Augusto Boal, así como las características de su trabajo, ya que veremos las semejanzas entre éste y la metodología que siguen los grupos que elegimos.

En 1956, surge el Teatro Arena dirigido por dicho autor, caracterizado por rechazar las formas de teatro convencionales. Boal ubicaba los comienzos del teatro unido al carnaval, al aire libre y con la participación de la gente, afirmaba que el espectáculo teatral separó a los actores de los espectadores. Entonces Boal pretendía regresar al espectador los medios de producción teatral, para que al actuar fuera otra vez parte del espectáculo. De esta manera logró integrar al espectador en el proceso creativo, generando una nueva relación dentro del teatro donde el espectáculo se complementaba durante la representación con la participación activa del espectador.

Boal buscaba motivar a los espectadores para cambiar la realidad, pero para lograrlo necesitaba encontrar una forma diferente de hacer teatro, ya que consideraba que los espectáculos no estimulaban la acción en el espectador. El movimiento que comenzó buscaba ser nacional, así que presentaba autores nacionales favoreciendo la aparición de nuevos dramaturgos.

### **Ejercicios para actores y no actores de agosto Boal**

En el libro *Ejercicios para actores y no actores (1982)*, Boal describe algunos ejercicios que se pueden realizar con aquellas personas que deseen hacer teatro sin un conocimiento previo sobre teorías o técnicas teatrales. Este autor al igual que Piscator consideraba que cualquier persona podía realizar teatro, mientras que su intención fuera comprometida para hacer un trabajo comprometido. De

acuerdo con el método de trabajo teatral que planteaba Boal el primer paso para crear un espectáculo consistía en la integración del grupo a través de distintas dinámicas tales como: juegos o ejercicios, además de un análisis de la situación política de América Latina. “Nada es ajeno a la política, porque nada es ajeno al arte superior que rige las relaciones entre los hombres”<sup>3</sup>

Boal desarrolló algunos de los ejercicios propuestos por Constantin Stanislavsky buscando comprender las emociones sin entregarse a ellas; señalaba que para reconocer la naturaleza de la emoción el estudio debe ocurrir durante la aparición de la misma, ya que el reconocer la naturaleza de las cosas permitía la posibilidad de transformarlas. “Es el papel del arte; no solo mostrar cómo es el mundo, sino también porqué es así, y cómo se lo puede transformar”<sup>4</sup>

Algunos de los ejercicios que realizaba este autor eran de calentamiento emocional, donde decía que lo importante era descubrir qué significaba la emoción para poder utilizarla; también hacía ejercicios con máscaras para tener un repertorio de trabajo gestual. Las dinámicas realizadas también incluían juegos que llamaba de “desbloqueo”, en los que intervenía la creatividad y la imaginación de los participantes en la utilización de objetos. Estos ejercicios permitían el desarrollo de comunicación no verbal, y desarrollaba la expresividad corporal; en ocasiones los participantes sugerían diversos ejercicios al grupo.

Este autor propuso distintos métodos y formas de hacer teatro, entre ellos podemos destacar el llamado ‘Teatro foro’, el cual tenía sus propias reglas: En el Teatro foro uno de los personajes debía tener un error político o social claro y definido, para que a partir de ese tema se pudiera establecer una discusión amplia. El tratamiento del tema podía ser a través de cualquier género teatral, pero debía reflejar situaciones concretas. Estas características pueden modificarse según las circunstancias en que se desarrolle; uno de los objetivos era lograr una discusión profunda entre actores y espectadores respecto al tema que se estaba tratando. Boal describe uno de los objetivos como: “...el espectáculo es un juego artístico e intelectual entre artistas y espectadores”<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> Augusto, Boal. *Teatro del oprimido 1; teoría y práctica*. México, 1982. p. 119

<sup>4</sup> Augusto Boal. *Teatro del oprimido 2; ejercicios para actores y no actores*. México, 1982. P. 66

<sup>5</sup> Augusto, Boal. *Teatro del oprimido 1; teoría y práctica*. México, 1982. p. 38

Donde se buscaba que el espectador encontrara nuevas soluciones a la problemática social planteada y sobre todo que participara deteniendo la obra y convirtiéndose en el actor de su propuesta para actuar su propuesta de solución del conflicto planteado. De esta manera durante los espectáculos del 'Teatro foro' el actor era reemplazado y se quedaba sólo como auxiliar por si el espectador-actor (llamado así por Boal) necesitaba ayuda; además otro de los objetivos es mostrarle al espectador que no era tan sencillo cambiar la realidad en la que se encontraba determinado personaje.

### **3. EI TEATRO DE CONCIENTIZACIÓN SOCIAL EN MÉXICO.**

#### **3.1 CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL TEATRO DURANTE LA REVOLUCIÓN MEXICANA**

Durante la época de la Revolución mexicana las clases populares comenzaban a utilizar el teatro para reflejar su realidad social, es por esto que consideramos importante mencionar algunas de las características que se encuentran en el teatro de la época de la Revolución Mexicana, para entender la forma en que el teatro en ese momento histórico retomaba temáticamente las problemáticas y situaciones cotidianas de la sociedad.

El teatro permitía la posibilidad de expresar su inconformidad pronunciándose en contra de la desigualdad e injusticia social y de personajes de la política, en algunos casos declarándose a favor del movimiento revolucionario, el cual buscaba mejores condiciones de vida.

En este momento histórico, es decir, durante la presidencia de Porfirio Díaz los grandes espectáculos eran copiados de Europa, “Se acabaron los carnavales pero surgían las ferias locales como, en 1884, la de León. Se le dio impulso a la ópera con Angela Peralta y Adelina Patti, así como al teatro y la zarzuela.”<sup>1</sup> Sin embargo estos espectáculos estaban lejos de la vida cotidiana de la sociedad mexicana. Es por eso que comienzan las obras de teatro con contenido político de la época, en la que se reflejaba la realidad mexicana, donde se podía ver el imaginario de los espectadores, así como la opinión pública. Estos espectáculos eran buscados por un gran número de personas, quienes se reunían en varios teatros:

Además del Lírico, también otros teatros albergaban gran concurrencia: el principal, el Apolo y el María Guerrero (conocido como María Tepache). En este último, intelectuales y artistas alternaban con oficiales del ejército, burócratas, políticos y secretarios de Estado, quienes se mezclaban con el ‘peladaje’; el público tomaba parte en la representación y se ponía al ‘tú por tú’ con actores y actrices, insultándose mutuamente y alterando los diálogos en tal forma que a fuerza de improvisaciones, no había dos representaciones iguales.<sup>2</sup>

Los cambios sociales y políticos que ocurrían se reflejaban en los espectáculos, así podemos ver que:

---

<sup>1</sup> Eugenia, Meyer. (coord.). *...Y nos fuimos a la revolución*. México, 1987. p. 20

<sup>2</sup> *Ibíd.* p. 77

Después de la renuncia de Díaz se había estrenado en el Teatro Principal una zarzuela titulada *México al día*, en cuyo último cuadro se reproducía un gran busto de Madero brotando de un sol resplandeciente; el público se ponía de pie ovacionando al caudillo y cantaba el himno nacional.<sup>3</sup>

Es importante señalar que en estos espectáculos hay una clara relación entre las temáticas del teatro y la situación política, la sociedad de esa época se encontraba en medio de grandes luchas revolucionarias, por lo tanto los espectadores encontraban un espacio para reflexionar y formarse una opinión acerca de lo que acontecía en los cambios de la sociedad.

### **3.2 CARACTERÍSTICAS GENERALES DE EL TEATRO DE CARPA**

La característica que hace necesario el comentario del teatro de carpa es su clara crítica social y política de su tiempo, además del retrato de la vida social de la época. Donde nuevamente vemos a las clases bajas creando y asistiendo a espectáculos con sus signos, lenguaje y símbolos propios.

Durante la época existían los espectáculos como óperas y zarzuelas, pero estos no reflejaban los intereses de la mayoría de la población porque las situaciones, tramas y estructuras de los espectáculos eran traídos de España y estaban alejados de la forma de vida de los mexicanos, es por esto que en 1910 los espectáculos teatrales utilizaban elementos alusivos al mexicano, integrando situaciones y personajes de la vida diaria de manera satírica.

Después de la Revolución Mexicana comienzan a haber espectáculos de carpa que surgen en el centro de la ciudad de México, donde ya estaban algunos teatros establecidos, este tipo de teatro se acercaba a colonias de clases sociales bajas. Nuevamente buscando público que no tenía oportunidad de acceder a grandes espectáculos e inclusive que no tenían teatros cercanos. Estos espectáculos se presentaban en colonias como La Guerrero, Peralvillo, La Lagunilla. Entre el público se mezclaban obreros, empleados de clase baja, pero también podían acceder a él gente de clase media. “El sujeto carpero, actores y

---

<sup>3</sup> *Ibidem.* p. 59

públicos, pertenecen a la misma condición económica, con excepción de la población circulante venida de otros estratos sociales...”<sup>4</sup>

Los primeros espectáculos eran conformados por actores ambulantes que elegían un lugar para presentarse con motivo de alguna fiesta religiosa, ferias o fiestas patrióticas: “La carpa, jacalón de madera o lona, formaba parte de las ferias populares que se instalaban en los barrios por las celebraciones al santo patrón o la Virgen María...”<sup>5</sup> Algunos grupos de artistas montaban y desmontaban el mismo día de la representación, para presentarse en distintos pueblos; los grupos actuaban en calles y plazas, anunciando sus funciones con gritos a lo largo de las calles.

Los lugares de representación eran templetos de madera, bajo una lona, se acomodaban las sillas y los camerinos eran improvisados; en ocasiones rentaban locales ubicados en el centro de la ciudad. En estos lugares se presentaban canciones o comedias; durante las funciones el público y los artistas interactuaban, había gente de distintas clases sociales que llegaban a ver un espectáculo que no era costoso.

Frente a los teatros grandes también existían otros centros de diversión para el pueblo pobre: carpas, cines, salones de baile, radio y algunos cabarets que también se multiplicarían en las décadas de los treinta y cuarenta. Estos medios tenían relación estrecha; por ellos circulaba gente de diferente nivel socioeconómico que se influenciaban mutuamente.<sup>6</sup>

El teatro de carpa era realizado por gente preparada de forma autodidacta, la mayoría de los actores improvisaba, utilizaban sus habilidades como cantar, recitar poemas o tocar algún instrumento. Los espectáculos eran pensados para las clases más bajas y los espacios donde se llevaban a cabo estaban diseñados para un gran número de espectadores. “La carpa de las décadas de 1930 a 1950 fue un lugar propicio para ejercitar este derecho, un espacio de interpelación a la política del momento, refugio de artistas y del sujeto urbano con un imaginario complejo.”<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> Socorro, Merlín. *Vida y milagros de las carpas: La carpa en México (1930-1950)*. México, 1995. p. 32

<sup>5</sup> *Ibíd.* p. 43

<sup>6</sup> *Ibíd.* p. 20

<sup>7</sup> *Ibíd.* p. 16

Los dramaturgos del siglo XX fueron los que comenzaron a escribir sobre los problemas actuales de la sociedad. “Así es como cada medio social produce, reproduce y consume formas espectaculares que se identifican con su propia sensibilidad...”<sup>8</sup> Los espectadores se identificaban con lo que ocurría en el escenario; también la participación del público era directa a través de gritos y rechiflas participaban activamente durante la representación. “Lo burdo y lo grotesco en la carpa no es producto de personas burdas o tontas, sino una forma de réplica que yace en la profundidad del inconsciente colectivo...”<sup>9</sup>

En estos espectáculos el espectador participaba abiertamente, se podía inconformar y exigir que fuera de su agrado lo que se presentaba en la escena. En ocasiones los espectadores obligaban a cambiar los números artísticos con gritos, chiflidos y aplausos; a veces quemaban algunas carpas donde consideraban que los números no eran buenos. Así el público se adueñó del contenido del espectáculo interviniendo en lo que se presentaba en escena.

En estos espectáculos se expresaban las incomodidades y protestas de la sociedad, en la cual existía represión hacia otros modos de expresión, los temas que se trataban eran, la búsqueda de una vida digna, la justicia social y otras inquietudes de las clases bajas.

En las obras aparecían personajes como el payaso, que eran los más comunes, después hubo personajes a los que se le atribuyeron características del barrio mexicano y comenzaron a surgir figuras comunes de la época y del barrio como el borracho, el vago, etc. Los personajes eran expuestos a través de una caricatura exagerada que mostraba sus defectos, sus vicios y su torpeza. Aparecen entonces personajes que se consolidaron por su capacidad de reflejar su clase social y época, surgen entonces figuras como *Cantinflas*, que a través de un humor muy característico lograba hacer evidente la cotidianidad de la clase baja. Surgen otros nombres importantes como: Fernando Soto “mantequilla”, Jesús Martínez Palillo, Rafael Inclán, Germán Valdés Tin-Tan y Marcelo.

Roberto Soto, el actor cómico mimado por más de dos decenios, cambia la estructura de sus espectáculos de revista de acuerdo con las circunstancias

---

<sup>8</sup> *Ibíd.* p. 52

<sup>9</sup> *Ibíd.* p. 44

políticas, posiblemente influido también por las compañías extranjeras que viene a México después de 1930...<sup>10</sup>

Las representaciones se fueron modificando y se convirtieron en el lugar donde se realizaba una crítica política y social con un lenguaje sencillo. Los diálogos eran dichos sin una estructura dramática, sin un libreto prescrito, las frases dichas se adecuaban al tiempo, y se daba mucho lugar a la improvisación, a veces se hacían sólo notas generales en cuadernos, y es por esto que no se conservan textos utilizados en las carpas. “El *sketch* fue uno de los recursos que cambió la estructura espectacular carpera, al no depender ya está de un libreto escrito para la realización de un espectáculo...”<sup>11</sup>

En los años 40's el país se comienza a modernizar y aparecen personajes de la ciudad con formas de vestir y hablar más “modernizados”, dejando atrás a los personajes campesinos y obreros.

En la ciudad se comienzan a hacer remodelaciones y ampliaciones por lo que desaparece gran número de carpas, provocando que estos espacios se alejaran de la gente, quienes tenían que desplazarse largas distancias para ver estos espectáculos. “Los jacalones o carpas de lona pobres y de mal aspecto desaparecen de las calles principales.”<sup>12</sup>

Algunos grupos que existen hoy en día retoman elementos de la carpa para lograr espectáculos cercanos a la gente y en los que el espectador pueda participar abiertamente durante la representación. “De una manera menos difundida, actores profesionales o *amateurs* utilizan en sus puestas en escena recursos de la carpa como los grupos generados por el movimiento de 1968: “Zero”, “Zopilote”, “Llanero solitario”, “Zumbón”...”<sup>13</sup>

El teatro popular carpero fue un espacio para el colectivo, en el que no sólo era espectador sino también actor. A la carpa asistió por necesidad de rito y de fiesta, por el gusto de pasar allí su tiempo libre, por una necesidad referencial, hasta que una caja negra lo paralizó en una silla de su casa.<sup>14</sup>

---

<sup>10</sup> *Ibidem.* p. 29

<sup>11</sup> *Ibidem.* p. 26

<sup>12</sup> *Ibidem.* p. 37

<sup>13</sup> *Ibidem.* p. 15

<sup>14</sup> *Ibidem.* p. 86

### **3.3 COMENTARIO SOBRE EL ESTUDIO DE TEATRO INDEPENDIENTE EN MÉXICO DE DONALD FRISCHMANN**

#### **DONALD FRISCHMANN**

En su estudio sobre Teatro popular Donald Frischmann<sup>15</sup> describe el trabajo teatral de algunos grupos, entre los cuales podemos ver algunas de las características que hemos descrito anteriormente: como la intención de Piscator de generar espacios de reflexión sobre problemáticas sociales concretas, la propuesta estética y reflexiva de Brecht, la metodología de creación colectiva descrita por Buenaventura, la participación activa del público como en el teatro del oprimido de Boal, así como el uso del lenguaje y tratamiento cotidiano como lo veíamos en el teatro de carpa y en la revolución.

Frischmann realizó un estudio acerca del teatro en América Latina durante los años 60's, acerca de proyectos auspiciados por el Estado. Este trabajo nos parece importante porque abre un panorama amplio que nos permite identificar trabajos teatrales con espectáculos de y para el pueblo, y de trabajos realizados en México. En este estudio podemos encontrar algunas de las características que mencionamos anteriormente que ocurrían en Europa y Sudamérica y que se comenzaron a aplicar en distintos estados de México. Revisaremos los trabajos que nos parecieron los más representativos describiendo de manera general su metodología de trabajo, así como sus alcances.

Esta forma de crear espectáculos nació como parte de un programa cultural; el objetivo era realizar teatro en comunidades lejanas al interior de la república mexicana; con espectáculos pensados para los campesinos y en ocasiones hecho por ellos. El autor describe la aparición de tres proyectos de teatro que llama 'político y popular', señalando que aunque el Estado apoyaba económicamente estos proyectos lograron reflejar la situación social y de trabajo de las clases más bajas.

Estos proyectos nos parecen importantes porque realizan un teatro creado por el pueblo, incluyendo su lenguaje, símbolos y la forma en que ellos entendían

---

<sup>15</sup> Donald Frischmann (Ph.D., Universidad de Arizona, Massachusetts, Ohio State University, BA de la Universidad de Missouri) imparte cursos de lengua española y literatura latinoamericana la cultura y la civilización. Sus áreas de especialización adicionales incluyen teatro mexicano, la cultura y la literatura. 7 agosto 2011. <http://www.span.tcu.edu/frischmann.asp>

la realidad; buscaban defender la identidad de la comunidad a la que se acercaban, rescatando sus raíces y al mismo tiempo fortaleciendo la conciencia social del espectador favoreciendo su acceso a la cultura. Además consideramos importante mencionar estos proyectos porque consolidan la mayoría de las características y formas de teatro que hemos descrito a lo largo de este trabajo, además que comparten un objetivo relacionado con el planteamiento de Paulo Freire ya que surgen con la inquietud de educar (en este caso como extensionistas) también se tenían la intención de buscar la reflexión acerca de la problemática social de determinada comunidad.

Estos proyectos son:

1. Teatro Conasupo de Orientación Campesina (1971-1976) de CONASUPO.
2. Arte Escénico Popular (1977-1982) de la SEP.
3. Teatro Popular del Instituto Nacional para la Educación de los Adultos INEA de la SEP (1983-1985)

Las obras de estos tres programas apoyaban la educación desde distintas perspectivas y en distintos ámbitos. Estas obras eran consideradas como Teatro Didáctico, ya que buscaban la enseñanza de tipo teórico y práctico en distintas áreas. Uno de sus objetivos era realizar una labor para que la gente aprendiera cuestiones de sanidad, se acercara al deporte y otras expresiones culturales, su intención era hacer teatro exclusivamente para obreros y campesinos. “Las características de este teatro son las siguientes: la urgencia creadora en cuanto a las formas y las técnicas, la lealtad a las clases desposeídas y la renuncia a los halagos y beneficios del éxito, la cotización y la publicidad.”<sup>16</sup>

Estos grupos se desplazaban por distintos lugares llegando a comunidades alejadas, conformaban así un público con gente del barrio; esta gente se encontraba con espectáculos divertidos que lo invitaban a participar creativa y libremente; ya que el objetivo de estos grupos no era un beneficio económico sino el resultado positivo que podía generar en la forma de vida de la colectividad.

Según Frischmann se dudaba que un grupo auspiciado por el Estado siguiera siendo popular y continuar al servicio de la gente; el autor concluye que

---

<sup>16</sup> *Ibídem.* p. 30

estos tres proyectos demostraron cumplir los objetivos sociales contando con el apoyo de fondos estatales.

#### 1) Teatro Conasupo

En 1971 Conasupo comienza un proyecto teatral de carácter extensionista, creado por gente de teatro entre los que destacan el Maestro Rodolfo Valencia<sup>17</sup>, este proyecto buscaba la enseñanza de técnicas para la producción y uso de fertilizantes, etc. A través de un concurso en la SEP, se eligieron las mejores obras para presentarlas ante los campesinos.

Para este proyecto se realizaron teatros transportables que buscaban dar funciones en plazas y barrios humildes. Uno de sus objetivos era hacer un teatro que diera consejos técnicos y prácticos sobre la actividad agrícola. Estos grupos encontraron que estos temas estaban ligados a la situación política y socioeconómica en la que se encontraban los campesinos. Así estos grupos encargados de organizar las jornadas culturales habían creado una alianza con el Estado y se declararon a favor de los intereses de los campesinos.

Los primeros grupos enviados estaban formados por actores del INBA que realizaban su servicio social. Frischmann describe su forma de trabajo:

- Como primer paso debían averiguar las características de la situación de vida y trabajo de la gente, esto los preparaba para comenzar con las primeras improvisaciones del espectáculo.
- Surgía la necesidad de crear una nueva dramaturgia, ya que se encontraban ante objetivos definidos y específicos, además de que el público desconocía el teatro, por lo que debían experimentar nuevas formas de acercarse y atraer su atención.
- Sus espectáculos respondían a las condiciones específicas de la representación, es decir el trabajo de los actores se enriquecía con la participación del público.

---

<sup>17</sup> Raúl Rodolfo Valencia Gálvez (Jiquilpan, Michoacán. 1925) cursó sus estudios de literatura y filosofía en la UNAM. El trabajo por el que es más reconocido el maestro Valencia es el desarrollo de las diferentes encarnaciones del proyecto de Teatro Popular en México, donde a pesar de estar auspiciadas por diferentes instituciones gubernamentales (Conasupo, Direc. Gral de Culturas Populares, Inea, Saeh), se hacía un teatro comprometido políticamente, con una verdadera crítica y auto-crítica social, además de una gran exigencia estética. 7 agosto 2011. [Api.ning.com/files/...cEuIPb5gAMumiDQ/semblanzavalencia.doc](http://api.ning.com/files/...cEuIPb5gAMumiDQ/semblanzavalencia.doc)

Estos espectáculos se convirtieron en un espacio al servicio del pueblo que denunciaba la explotación de los trabajadores y promovía el cambio hacia una forma de vida y de trabajo justa.

Este proyecto logró cambios: Entre ellos transmitió conocimiento agrónomo hacia los pobladores y despertó una conciencia política y cultural que fortaleció la identidad de la gente. Por ejemplo se comenta que los campesinos conscientes de su situación, llevaron a cabo otras acciones y lograron un mejor pago y así una forma de trabajo más justa.

## 2) Proyecto de arte escénico popular

Consideramos importante mencionarlo porque este proyecto fue pensado como un instrumento de educación, de comunicación y de transformación. Este proyecto se entregó a la SEP, incluyendo metodología, propuesta de difusión cultural y recursos que necesitaba. La SEP se encargó de entregar los recursos necesarios: el personal y los locales durante un año. Lo que nos parece relevante de este proyecto radica en que no llevaba teatro a los indígenas, sino que hacía un espectáculo formado por ellos, quienes definían cómo debía ser y que elementos debía incluir.

Para que un gran número de personas pudiera asistir a estos espectáculos, los grupos teatrales aprovechaban el calendario de fiestas locales para que las representaciones coincidieran en los mismos días. Estos espectáculos eran una manifestación colectiva que permitía la participación del individuo apoyando el desarrollo de su comunidad, ya que uno de los objetivos de este grupo de teatro era unir a los miembros de la comunidad.

Uno de los logros de este proyecto fue la creación del *El Cuaderno de Trabajo Campesino*, un manual de 98 páginas, escrito en la Sierra de Juárez, Oaxaca, en junio de 1982, bajo la coordinación de Germán Meyer. Sin embargo este proyecto desapareció por falta de presupuesto que sustentara los montajes, una de las razones por las que actualmente se deja de hacer teatro con estas características y estos objetivos en nuestro país.

## 3) Teatro popular del INEA

Este proyecto se comenzó en 1983 en Tlaxcala por ser considerado en ese momento el estado más pobre.

Una de las características que consideramos importante de este grupo es que logró que los campesinos de esa comunidad pudieran trabajar tiempo completo haciendo teatro, cambiando su forma de ver la vida y el teatro.

La metodología de trabajo era la siguiente:

- Primero conocían a la gente, su lenguaje, costumbres, forma de pensar y las problemáticas a las que se enfrentaban.
- Después recogían las anécdotas más peculiares o más descriptivas que les pudieran ayudar al siguiente paso que eran las improvisaciones.
- Finalmente se hacía un diálogo con las escenas elegidas, pero esto no debía ser un trabajo acabado, los diálogos no debían ser memorizados porque no debían ser rígidos, sólo tenían líneas a seguir partiendo de una idea general. De esta forma el espectáculo se complementaba con durante la puesta en escena la cual variaba de un lugar a otro.

De esta manera, comienzan a surgir grupos de personas sin una formación profesional que hacen teatro preocupados por la problemática social con una inquietud artística. Estos espectáculos encontraron un público con exigencias y necesidades diferentes por lo tanto buscaron nuevas técnicas para que el espectador participara en la representación, utilizando la creación colectiva, adaptándola a las características específicas en sus montajes.

Estos espectáculos teatrales surgen como repercusión de los grandes sucesos históricos que ocurrieron en el mundo alrededor de los años 60's, donde el pueblo latinoamericano comienza a reflexionar acerca de su realidad social y política, consideramos que esto los lleva a la necesidad de expresar su inconformidad, de esta manera se acercan a formas en las que pueden presentar y explorar su problemática. "... el arte popular es un arte de liberación que apela no sólo a la sensibilidad y la imaginación sino también a la capacidad de conocimiento y acción."<sup>18</sup>

#### 4) CLETA

En el trabajo de Frischmann se menciona el trabajo del CLETA, nos interesa resaltar únicamente el trabajo teatral de dicha organización, en el cual podemos

---

<sup>18</sup> Donald, Frischmann. *El nuevo teatro popular en México*. México, 1990. p. 22

ver algunos de los elementos comentados a lo largo de este trabajo. En sus espectáculos retoman problemáticas sociales buscando la reflexión del espectador; uno de sus objetivos es hacer reflexionar al espectador acerca de su problemática social, utilizando algunos de los elementos que hemos descrito anteriormente.

En los distintos eventos culturales que esta organización ha realizado participan gran diversidad de grupos de teatro independiente, los cuales utilizan sus espectáculos como una manera de concientizar y acercar la cultura a distintas comunidades, un ejemplo, son los dos grupos que elegimos para describir su trabajo *Travesía Teatro* y *Lotería Teatro*, por ello y por su papel de difusión cultural para las clases bajas es que consideramos importante su comentario.

El CLETA (Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística) surge en 1973, es una organización político-cultural, con un importante trabajo nacional e internacional, siendo un espacio abierto para grupos que buscan lugares de presentación y que además ha generado entre sus filas grupos de teatro independiente. Desde sus inicios se ha caracterizado por hacer una crítica directa al sistema social y político, por buscar cambios en la sociedad generando la conciencia de clase en los sectores de trabajadores y también entre los más humildes de la población.

## 4. TRAVESÍA TEATRO

### 4.1 ¿Quiénes son *Travesía Teatro*?

El día 3 de enero del 2006 se reunieron, Luis Huerta, Gustavo Cortés y Maricuz Montesinos, tres actores con una formación teatral a partir de diversos cursos y talleres, tenían la inquietud de formar un grupo independiente y con un estilo propio. Formaron el grupo “Travesía Teatro”, el cual tiene los siguientes objetivos:

1. Realizar un teatro que llevara a la reflexión al espectador.
2. Uso del lenguaje sencillo y fácil de manejar para el público.
3. Un teatro cercano a lo que ocurre en la cotidianidad y que les permitiera crear un vínculo de cercanía con el público.<sup>1</sup>

En estos objetivos, se conjuntan las visiones de algunos de los autores que hemos mencionado anteriormente, por ejemplo, Freire buscaba realizar críticas transformadoras de la sociedad; Piscator, identificaba y denunciaba los problemas sociales, así como la importancia de la reflexión del espectador que planteaba Brecht, esto solo por mencionar algunas características que son similares a las inquietudes planteadas durante la creación de *Travesía Teatro*. Recordemos que los autores que hemos revisado, hablan de la importancia de llevar a escena los problemas sociales de la actualidad con un tratamiento sencillo y accesible.

Con su propuesta teatral, *Travesía Teatro*, busca acercarse a aquellos que no tiene acceso al teatro, consideran que la gente no acostumbra asistir al teatro porque no hay una educación cultural, por esta razón su objetivo es despertar la sensibilidad por el teatro, sobre todo en los niños para que busquen expresiones que inciten a la reflexión y la creatividad. Como la intención de Boal de realizar teatro al aire libre para que las personas tuvieran acceso a el, aún sin medios económicos; siendo estos espectáculos pensados para que el espectador se identifique con lo que ocurre en escena y reflexione sobre su realidad social. Lo cual podríamos relacionar con el teatro de carpa donde se utilizaba un lenguaje sencillo para ser accesible a las clases bajas, la intención del grupo es buscar estos públicos y tener espectáculos que pueda ver y entender todo el público.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Infra. p. 66

<sup>2</sup> Supra. p. 24

Los integrantes del grupo pretenden unificar a la gente creando conciencia; afirman que su teatro no es radicalmente político o apolítico, sólo buscan convertirse en una opción de cultura, y un lugar que le permita al público reflexionar y encontrarse con el otro.

Intentan sensibilizar al espectador porque consideran que la sociedad se está deshumanizando por carencia de valores y cuestiones políticas; perciben una sociedad individualista y por ello buscan a través del teatro rescatar la convivencia, la colectividad, y generar en los espectadores el sentido de comunidad, en un lugar que está pensado para ellos.<sup>3</sup>

El grupo busca dialogar y debatir con el espectador, como la intención de Boal por conjuntar al espectador con el actor, eliminando la división entre ellos a través del diálogo, también para que dialoguen y debatan entre ellos.<sup>4</sup>

Otro de los objetivos del grupo es crear montajes donde la gente se divierta y pase un momento agradable, para que finalmente reflexione acerca de lo que se presentó en escena. Por ello abordan temas universales de manera que en las obras no se plantee la instrucción o el consejo deliberado ante una problemática específica, buscan que el espectador reflexione. Eligen los temas buscando reflejar las problemáticas de la actualidad: migración, violación de los derechos humanos, el individualismo, la familia, etc.; pretenden que la gente pueda identificarse con lo planteado en la representación y a partir de ahí pueda tomar elementos para reflexionar y formarse una opinión. Los actores participan de manera creativa durante la creación del espectáculo y dentro de los ensayos, como el actor creativo que describía Buenaventura.<sup>5</sup>

El grupo realiza sus espectáculos en una colonia que no tiene teatros cercanos y donde los ingresos de estas personas no les permiten tener otras formas de esparcimiento, por eso consideran que les resulta accesible asistir un fin de semana con toda su familia y aportar lo que puedan en *el bote* al final de la representación; porque es un grupo independiente y como tal, no cuenta con ningún apoyo económico de ninguna institución ni becas; por lo tanto, encontraron

---

<sup>3</sup> Infra. p. 68

<sup>4</sup> Supra. p. 20

<sup>5</sup> Supra. p. 18

una forma de sustentar económicamente al grupo y consiste en que cada integrante aporta lo que se necesite para realizar el montaje.

Piscator se acercó a las clases bajas así que la gente pagaba lo que podía, *Travesía Teatro* utiliza el llamado “boteo”, donde al final de la obra se acercan al público y les piden una cooperación voluntaria. Con estos ingresos; previenen el gasto del transporte así como para lo necesario en la realización de sus próximos montajes, destinando una parte al fondo del grupo, ya que éste garantiza la posibilidad de seguir trabajando en el proyecto. Un aspecto importante es que consensan en grupo acerca de cómo dividirán lo destinado al fondo y el pago de actores.

El grupo utiliza pocos elementos que además puedan ser transportables y adecuados para el teatro de calle; también por cuestión económica, del mismo modo en que Piscator describía esta dificultad.<sup>6</sup>

Sus primeros montajes como grupo fueron las obras *Tardes Grises* de González Toledo y *Apenas son las cuatro* de Tomás Urtusástegui; su visión era plantear desafíos al grupo en cada montaje, y la misión era consolidarse ante el público y ante otros grupos de teatro. En sus obras hacen referencia a lo que se vive en la realidad actual de manera crítica, artística y creativa; de la forma en que Piscator trasladaba las obras a la época actual integrando nuevos elementos de manera creativa.<sup>7</sup>

Se han presentado en Foros Universitarios de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Universidad Pedagógica Nacional (UPN) unidad Ajusco y la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM).

Se presentan también en lugares que les permiten estar cerca de la gente: plazas, calles, parques, kioscos, atrios de iglesias y camellones entre el tránsito. Cuentan con su propio espacio donde ensayan y tienen representaciones. El Centro Cultural José Martí, se ubica dentro de una colonia popular en Nezahualcóyotl, en la 6ª Avenida y Avenida Benito Juárez, colonia Estado de México. En este lugar sólo es necesario pegar carteles porque tienen un trabajo

---

<sup>6</sup> Supra. p. 6

<sup>7</sup> Supra. p. 8

constante y la gente conoce los días en que habrá actividades. En ocasiones, cuando prenden el sonido y los amplificadores, los vecinos se acercan para preguntar la hora en que comenzará la función.<sup>8</sup>

Cuando se presentan en lugares distintos al Foro Cultural José Martí, utilizan sus conocimientos de distintas disciplinas para difundir su trabajo, por ejemplo, los integrantes que saben andar en zancos se suben a ellos, otros se colocan máscaras y salen a las calles cercanas a invitar a la gente a su función.

*Travesía Teatro* se han convertido en una alternativa real de expresión en la colonia en donde están constantemente trabajando, han logrado que la gente busque y pida sus espectáculos; los niños se acercan con entusiasmo y curiosidad cuando hay función; además se presentan junto a otros grupos y así la gente tiene oportunidad de ver diversidad de propuestas teatrales que se preocupan por llevarles teatro de calidad y pensado para ese público en particular.<sup>9</sup>

#### **4.2 Análisis de la obra *Supraprimate***

##### *SUPRAPRIMATE*

Elegimos una obra representativa del trabajo de ambos grupos, dichas obras fueron creadas de manera colectiva por los integrantes de cada grupo, además son parte de su repertorio actual.

A continuación analizaremos los elementos dramáticos de la obra con algunos de los principios del método de análisis propuesto por García Barrientos que consideramos más importantes, ya que este método lo podemos encontrar en español y tenemos acceso a él, además lo consideramos pertinente para observar las características espectaculares de la obra dramática.

Para brindar otro acercamiento a las obra elegidas aplicaremos el modelo actancial de Anne Ubersfeld, para poder identificar los actantes y la estructura principal del drama.<sup>10</sup>

A continuación se dan a conocer los conceptos enunciados por García Barrientos y enseguida se señalan los ejemplos de dichos conceptos que encontramos en la obra *Supraprimate*.

---

<sup>8</sup> Infra. p. 70

<sup>9</sup> Infra. p. 70

<sup>10</sup> Para ver el esquema aplicado a las obras ver Apéndice

## TIEMPO

Para identificar el elemento tiempo se debe considerar el desarrollo temporal del drama y éste incluye diálogos y silencios, además de las representaciones no verbales.

## GRADOS DE REPRESENTACIÓN

García Barrientos describe tres grados de representación del tiempo:

1. **Tiempo Patente.-** Que se refiere al tiempo que es escenificado.
2. **Tiempo Latente.-** El cuál se encuentra sólo sugerido; generalmente se puede identificar durante la ruptura evidente en el tiempo dramático.
3. **Tiempo Ausente.-** Se encuentra solamente aludido, puede estar por ejemplo, situado en el pasado, sólo a través de recuerdos de los personajes.

De acuerdo con los criterios anteriores podemos concluir que el tiempo que predomina en la estructura dramática de la obra *Supraprimate* es el tiempo patente, ya que observamos un tiempo efectivamente escenificado.

Podemos ver la relación con el teatro latinoamericano, cuando decíamos que una de las características de este tipo de teatro, es que se buscaba describir situaciones evitando la psicología profunda en los personajes, ni en la situación, ya que su intención es generar la reflexión y no centrarse únicamente en la anécdota.

## NEXOS TEMPORALES

Se pueden definir como una ruptura o “interrupción” dentro de la representación. Existen cuatro tipos diferentes:

1. **Pausa Implícita.-** Interrupción o detención implícita.
2. **Elipsis.-** Es una ruptura que se da de forma explícita.

El siguiente ejemplo corresponde a una elipsis “funcional” ya que “... el tiempo elidido corresponde a sucesos insignificantes.”<sup>10</sup>

**Rostrento.-** Sí, sí, sí ¡El nuevo mundo, el nuevo mundo!, ¿Y dónde queda eso?

**Rostroco.-** Ahora lo verás... (*Accionan la máquina, se deforma el lenguaje*)

**Los españoles en el mar.**

**Español pequeño.-** (*Remando*) ¡Duro! ¡Duro! ¡Duro!

**Español mediano.-** No veo rastro alguno de tierra, estamos perdidos

---

<sup>10</sup> José Luis, García Barrientos. *Cómo se comenta una obra de teatro: Ensayo de método*. España, 2001. p. 89

## ORDEN DRAMÁTICO

“En el drama la consideración del orden remite, pues, a una *secuencia* de escenas.”<sup>11</sup> Aunque el orden de presentación de estas escenas puede ser alterado.

## DISTANCIA

En la obra *Supraprimate* podemos concluir que la distancia es compleja y simultánea ya que el anacronismo corresponde a dos o más épocas históricas a la vez; sobre una localización histórica específica.

La acción de la obra ocurre en la actualidad (2009), y se realiza un viaje dentro de la historia humana en diversas épocas.

En la obra los personajes se mueven en el pasado y presente de la historia humana, buscando lo que no le ha permitido desarrollarse a la sociedad, como decía Freire, realizando un acercamiento de manera crítica, intentado generar una visión de reflexión acerca de la realidad social.

## PERSPECTIVA TEMPORAL

Se refiere a la objetividad o subjetividad del drama.

La perspectiva llamada “interna” se refiere a la representación del drama como una “...percepción subjetiva de *alguien*.”<sup>12</sup>

De esta manera la interiorización ocurre cuando los sucesos de la representación se sitúan en una subjetividad ficticia de un personaje; y el tiempo interior también es considerado como ficticio.

La interiorización puede tomar dos formas:

- 1. Interiorización Explícita.-** Cuando los recuerdos o pensamientos de los personajes nos llevan a tiempos pasados y presentes.

En la obra ocurre la interiorización explícita ya que el espectador se mueve continuamente entre pasado y presente y el tiempo que transcurre al interior del drama se considera como ficticio.

## ESPACIO

El espacio es considerado por García Barrientos como un elemento básico del drama ya que “...es una categoría pertinente y fundamental para el estudio del

---

<sup>11</sup> Ibídem. p. 92

<sup>12</sup> Ibídem. p. 116

modo dramático de representación... Pues el espacio es un ingrediente esencial de la representación teatral...”<sup>13</sup> El autor considera este elemento en su análisis porque para estudiar un drama se deben tener en cuenta los medios de representación ya que no se puede considerar desde una categoría narrativa porque “las únicas voces teatrales son las de los personajes...”<sup>14</sup>

El escenario del Centro Cultural José Martí, no tiene telón, así que desde que llega la gente a ocupar su lugar en la sala, ocurre lo descrito por García Barrientos como Grado cero, en el cual en escena no hay ningún personaje y otros recursos cobran importancia, cuando los espectadores comenzábamos a llegar, se veía en escena la gran máquina (hecha de cartón), llamando la atención desde el comienzo e invitándonos a preguntarnos ¿Qué quería decir?, algunos niños preguntaban a sus papás. ¿Qué es?, ¿Para qué sirve?; de esta forma este elemento comenzaba a integrarnos a la representación.

#### LA RELACIÓN SALA/ESCENA

García Barrientos, define escena como el espacio de los actores y sala como el espacio designado al público, aunque en ocasiones ambas se mezclen “...pero que no dejarían por eso de ser dos espacios teatrales diferentes, y opuestos.”<sup>15</sup>

Se consideran dos tipos de relación entre la sala y la escena:

- 1. Oposición.-** Se refiere a una delimitación clara entre ambos espacios, como la estructura del teatro a la italiana.
- 2. Integración.-** La línea que divide la sala de la escena es difícil de delimitar.

La oposición absoluta, que implica una distancia exagerada entre actores y espectadores no permite la relación entre estos; mientras que la integración absoluta da lugar a otro tipo de espectáculo como el happening. Esta relación entre sala y escena puede ocurrir de forma total (circular) o parcial (semicircular); a partir de éstas existen gran número de variaciones que determinarán el efecto de la obra sobre el espectador. “Los personajes que invaden la sala o los espectadores que son introducidos en la escena parecen violar esa frontera”<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> Ibídem. p. 121

<sup>14</sup> Ibídem. p. 122

<sup>15</sup> Ibídem. p. 124

<sup>16</sup> Ibídem. p. 127

La caracterización predominante en la obra *Supraprimate* es de **integración**, porque la obra comienza con la mezcla de ambas áreas, los científicos comienzan la acción entre la gente, diciéndoles que permanezcan sentados, al final los personajes invitan a algunos niños al escenario y de este modo se vuelve a mezclar la escena y la sala.

La integración del espectador a la obra, nos remite a la propuesta de Boal para que el público participe dentro de la acción y se vuelva parte del espectáculo. Al final de la obra los niños suben a escena y toman parte de la acción representando de manera simbólica que el futuro está en sus manos; cada niño toma un listón de diversos colores que representan la *multiculturalidad*, según lo dijo el director Gustavo Cortés, que esta aceptación de la diversidad va a generar una mejora social.

## **PLANOS DEL ESPACIO TEATRAL**

Existen tres conceptos básicos que se consideran en el modelo de García Barrientos: Fábula, drama y escenificación; a partir de estos podemos identificar tres planos: diegético, dramático y escénico.

- 1. Espacio diegético también llamado argumental.-** Es el espacio donde aparecen los lugares ficticios dentro de la obra.

Los lugares del espacio diegético ocurren en: La actualidad, la prehistoria, la conquista de México, Alemania Nazi.

Regresando continuamente a la actualidad.

A través de la obra, el grupo dirige la acción a las épocas que fueron importantes dentro de la historia humana; esto nos permite relacionarlo con lo que decía Piscator sobre la identificación de los problemas de la sociedad, en este caso el grupo identifica dónde se han generado las problemáticas sociales, y tienen la intención de denunciar esos problemas para observar cómo sucedieron, tratando temas como: la violencia, la guerra y otros temas.

- 2. Espacio escénico.-** Es el lugar donde ocurre la representación. También se consideran como espacio escénico aquellos lugares de la sala (o lugar de la representación) que se transforma en escena.

Antes de dar la tercera llamada, los personajes se acercan desde la sala invitando a todos los espectadores a tomar sus asientos y prepararse para algo importante, además se pasean entre el público interactuando con ellos.

Al final, hay otro momento en que ambas áreas se mezclan y es cuando Rostrento (uno de los personajes), invita a varios niños a subir al escenario para tomar un listón de color y hacerlo girar en torno a un palo, representando así la diversidad.

Vemos el reflejo de la intención de Boal, de regresar la acción entre los espectadores, y se mezclan las áreas del escenario y la sala.

**3. Espacio dramático.-** Se refiere a los lugares dentro de la sala que se pueden utilizar para representar los lugares ficticios.

El lugar de la representación fue el Centro Cultural José Martí, donde el escenario está formado de mesas unidas, el ciclorama con telones improvisados y los lugares ficticios se representan sólo por medio del discurso de los personajes y la ayuda de otros elementos simbólicos.

El Centro Cultural donde se presenta el grupo, está equipado de manera improvisada, lo cual nos remite a los proyectos teatrales descritos por Frischmann, los cuales trabajaban con teatros transportables y en barrios humildes, buscando estar cerca de la gente; en este caso el grupo logró crear un espacio dentro de su colonia.

En este espacio, el grupo no cuenta con un diseño de iluminación especial, sino que utilizan una iluminación base de manera creativa para sus espectáculos. En la obra utilizan la máquina que permanece en el escenario, buscando que los pocos elementos sean simbólicos y logren llevar al espectador a la ficción que están proponiendo.

### **LOS SIGNOS DEL ESPACIO: ESPACIO ESCENOGRÁFICO, VERBAL, CORPORAL Y SONORO.**

Corresponden a los distintos elementos teatrales que nos permiten escenificar los lugares ficticios.

Algunos de los trece signos propuestos por Kowzan y que retoma García Barrientos son:

- **Decorado, iluminación y accesorios.-** Agrupados por García Barrientos porque los tres corresponden al espacio escénico, o a la escenografía (según el autor).

En escena sólo se encuentra la máquina (hecha de cartón pintada y con numerosos botones) que apoyará para simular los viajes en el tiempo.

La iluminación.- El Centro Cultural José Martí no cuenta con luces teatrales, así que la luz era fija sólo con algunas variaciones de intensidad en algunos momentos.

Accesorios:

PREHISTORIA.- Máscaras. Los actores utilizaban máscaras que representaban simios que apoyaban con el trabajo corporal.

- CONQUISTA DE MÉXICO.-Máscara de indígena con penacho, caracol prehispánico. Máscara de español, espada.
- ALEMANIA NAZI.- Casco militar, fusil.
- MIGRANTE.- Un muñeco de cartón representando al Tío Sam, tenía el cabello rubio, sombrero de copa y alusiones estadounidenses.
- TIEMPO ACTUAL.- Hacen girar una sombrilla con un símbolo de arroba para denotar la tecnología.

- **Maquillaje, peinado y vestuario.-** Corresponde a los elementos que apoyan físicamente al actor para dibujar un personaje.

El vestuario de los científicos consiste en batas blancas, ambos personajes usan máscaras neutras y cuando ocurren los cambios en la historia el vestuario es sencillo (leotardos negros); los actores rescatan, como decía Brecht, la esencia artística, ya que con pocos elementos logran que el espectador note diferencias entre un lugar y otro así como entre una época y otra, ya que los personajes continuamente se apoyan en imágenes y otros recursos creativos.

A lo largo de la obra, los actores se apoyan con otras máscaras o emblemas para representar los demás personajes, utilizan, por ejemplo, cascos, fusil, espadas, etc. (Especificados en el apartado de accesorios). Los actores reflejan su preparación corporal durante la obra, sobre todo con el uso de máscaras; Boal decía que el primer paso para lograr hacer teatro era volver el

cuerpo expresivo, en este caso, los actores logran un dominio corporal que les permite utilizar las máscaras de manera adecuada y con pocos elementos logran hacer distintos personajes a través de la expresión corporal, de la misma forma en que Buenaventura realizaba sus espectáculos.

### **GRADOS DE REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO**

Es importante reconocer cómo se representan teatralmente distintos lugares ficticios en un solo espacio que es el escenario, de esta manera aparecen lugares que son visibles y otros que son invisibles:

- **ESPACIOS PATENTES (VISIBLES).**- Todo drama está basado en estos espacios. Se refiere a los lugares ficticios que se presentan a los espectadores con la ayuda de los distintos recursos teatrales, tanto de decorado como de trabajo del actor.

El recurso que García Barrientos destaca es la iluminación ya que gracias a este elemento se puede: focalizar, delimitar espacios y crear lugares fuera de la escena.

La mayoría de los lugares que se mencionan en la obra son representados, es decir, corresponden a espacios patentes, para lograrlo se apoyan de accesorios antes mencionados; Barrientos comenta que la iluminación es un recurso teatral efectivo para determinar lugares, sin embargo el grupo presenta esta obra en espacios abiertos donde utilizan las convenciones teatrales para representar los espacios y ambientes; y cuando se presentan en su foro del Centro Cultural José Martí la iluminación en este espacio es sencilla y permanece fija durante toda la obra.

Piscator decía que el proletario participa como actor y como creador, en este caso la mayoría de los integrantes de *Travesía Teatro* no tienen una formación artística formal, sin embargo, logran un trabajo serio y profesional, a través de la experiencia teatral que han tenido en otros grupos, de esta forma se convierten en actores y creadores. Boal decía que cualquier persona puede realizar teatro sin una educación formal y hacer teatro con profesionalismo.

## PERSONAJE

García Barrientos, señala que los personajes teatrales son un recurso dramático y deben considerarse como “categoría teórica”, ya que resulta común considerarlos personas reales; Barrientos destaca es la importancia de la relación entre personaje y diálogo.

## PLANOS DEL SUJETO TEATRAL: EL CONCEPTO DE <PERSONAJE DRAMÁTICO>

El autor afirma que para poder analizar al sujeto teatral se deben considerar la fábula, el drama y la escenificación como reflejo de sus componentes para así poder identificar al personaje dramático, considerando a los personajes que existen en una obra pero no son representados, así como a los actores que interpretan varios papeles.

En el caso de *Supraprimate*, dos actores representan a los científicos que viajan en el tiempo, pero a lo largo de la obra, representan a más personajes.

(Rostroco) a su vez representa a: Hombre 1, español pequeño, español mediano, español grande, personaje dos, coronel y gringo.

(Rostrento) representa a: Hombre 2, indígena, personaje uno (soldado), migrante.

Los actores utilizan el mínimo de elementos para presentar el universo ficticio de la obra, lo hacen de forma creativa y espectacular, utilizan el cuerpo de manera expresiva, máscaras, etc., recatando la esencia artística del teatro a la que se refería Brecht.

## CARACTERIZACIÓN Y CARÁCTER

A partir de la caracterización se podría crear el carácter (atributos) del personaje.

## GRADOS DE CARACTERIZACIÓN

El carácter de un personaje puede ser simple o complejo, dependerá de la cantidad de atributos que posea y de cómo estén integrados en su caracterización.

- 1. Carácter simple.-** Se refiere a personajes con menor número de atributos. Sin embargo “...los caracteres simples o planos no deben entenderse como defectuosos o fallidos.”<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Ibídem. p. 169

Los personajes de la obra son de carácter simple ya que no cuentan con gran número de atributos. No muestran cambios en su carácter así que se convierten en personajes tipos.

El teatro latinoamericano buscaba personajes simples para centrarse en la reflexión del espectador sobre la situación que se presentaba.

- **FUNCIONES SINTÁCTICAS DEL PERSONAJE**

Se refiere al tipo de interacción entre los personajes, implicando sus funciones argumentales:

1. **Particulares.-** Que corresponden a personajes específicos de un drama en particular.
2. **Genéricos.-** Corresponden a personajes que presentan atributos fijos; por ejemplo, los personajes de la Comedia del arte.

Los personajes que aparecen en la obra tienen una función sintáctica particular son: Rostroco el científico, español pequeño, español mediano, español grande, porque pertenecen a este drama en particular.

Los personajes genéricos son: Rostrento (el gracioso), los hombres de la prehistoria, el indígena, los españoles, el migrante, el tío Sam, Hitler y el soldado; considerados como tales porque responden a “tipos” más que a personajes definidos.

En el teatro de la revolución, se buscaba la expresión del descontento social; en esta obra el grupo busca representar su descontento, ya que presentan figuras de abuso de poder (Hitler), o de injusticia (tío Sam), para demostrar distintas situaciones, por ejemplo, cuando el tío Sam explota al campesino. Estos dos personajes pertenecen a nuestra historia, los identificamos y la problemática corresponde a lo que estamos viviendo hoy en día, por ejemplo, con la clase campesina que está trabajando en Estados Unidos. De esta manera el grupo, al igual que en el teatro de carpa, busca presentar personajes cotidianos y problemas reales para que el espectador reflexione sobre esta situación, esta intención es la misma que buscaba lograr Piscator.

## PERSONAJE Y ACCIÓN

García Barrientos distingue dos formas de plantear la relación interna del personaje entre su función de "ente" o "agente":

1. **Sustanciales.-** Cuando el carácter del personaje (¿Quién es?) está por encima de su función dentro del drama.

Todos los personajes de la obra son sustanciales, porque tienen una caracterización simple y resulta más importante la función que desempeñan para desarrollar el drama.

El teatro de revolución buscaba el reflejo de la realidad social, y *Travesía Teatro* utiliza a los personajes humanizados para lograr esta identificación y generar la reflexión con lo que ocurre en la realidad actual, utilizando el lenguaje sencillo y cotidiano.

### <DISTANCIA> PERSONAL

El personaje se puede presentar a través de tres tipos de distancia en relación al público:

1. **Temática.-** El encuentro entre una persona real y un personaje ficticio puede aparecer de tres formas distintas:
  - **Idealizado.-** Cuando se le atribuyen características sobrehumanas.
  - **Humanizado.-** Que corresponden a las características de cualquier persona.

La distancia temática de los personajes corresponde al tipo humanizado ya que todos muestran una condición humana como cualquier persona.

Brecht, buscaba una distancia entre la acción y el espectador para que éste último pudiera reflexionar. En esta obra, los actores utilizan una distancia interpretativa que permite esta reflexión en el espectador sobre la problemática que se presenta en la obra.

El público se integra a la escena, como era la intención de Boal, el grupo continuamente habla con el público y al final realiza un debate con ellos donde el espectador se expresa libremente, exponiendo dudas, reflexiones, preguntas y cualquier otro comentario; el espectador deja de ser pasivo y se convierte en parte del espectáculo, como decían Buenaventura y Boal, proponiendo temas y

modificaciones en el espectáculo de forma que se complementan. Como en los proyectos que describía Frischmann.

**2. Interpretativa.-** Corresponde a la forma en que el actor se relaciona con un personaje al momento de su interpretación.

Desde el punto de vista histórico, y a muy grandes rasgos, puede decirse que en el teatro griego prevalece la distancia: el actor se diferencia del papel, lo ejecuta, no lo encarna y en su actuación disocia, por ejemplo, gesto y palabra; y que el proceso posterior en Occidente va, por lo general, en la dirección de una progresiva reducción de la distancia y en pos del máximo ilusionismo, de la máxima identificación entre actor y persona ficticia, que se alcanza en la estética del gran actor romántico, se consolida en el naturalismo teatral y sólo es cuestionada, ya en nuestro siglo, por algunas vanguardias y, sobre todo, por Brecht.<sup>18</sup>

Podemos señalar que dos estilos interpretativos que marcan una distancia de identificación; un estilo es propuesto por Diderot en su obra *Paradoja*, planteando el mínimo de distancia interpretativa; y el otro estilo es propuesto por Stanislawsky, proponiendo el máximo de identificación.

Los actores de la obra utilizan la menor distancia interpretativa, porque los personajes son caracterizados de manera sencilla y su planteamiento dramático está basado en su función y en sus atributos.

**3. Comunicativa.-** Se refiere a la relación de los personajes con el público. Dependiendo de esta relación se puede generar identificación o distancia entre sala y escena.

La relación comunicativa entre el personaje y el público marca una distancia entre ambos por las características interpretativas y el planteamiento del drama.

La característica del trabajo teatral de *Travesía Teatro* es generar un vínculo comunicativo con el público, en todas sus obras crean un diálogo abierto, creativo y reflexivo en el cual se encuentran por momentos con la identificación hacia algunos de los personajes que representan, pero al final logran mantener una

---

<sup>18</sup> *Ibidem.* pp. 186-187

distancia, ya que se da lugar a un debate y comentarios sobre la obra que permiten la reflexión de los espectadores.

### **4.3 LOTERÍA TEATRO**

#### **4.4 ¿Quiénes son *Lotería Teatro*?**

Actores provenientes de distintos grupos de teatro en México, se reunieron en Aguascalientes el 2 de abril del 2007 para iniciar el proyecto de *Lotería Teatro*. El nombre lo eligieron a partir de la tradición que representa este juego para la sociedad mexicana.

Buscan crear espectáculos que tengan equilibrio entre distintos elementos: lenguaje visual, oral y emocional, dotando su trabajo de una identidad propia y trabajando de manera independiente.

El grupo percibe que la gente se siente afectada por los problemas sociales, por eso pretenden que su propuesta teatral se vuelva un espacio de esparcimiento y reflexión. Con sus espectáculos buscan una mejora social, cambiando las costumbres recreativas, para que el teatro sea una opción de pasar el tiempo libre divirtiéndose y reflexionando, despertando la curiosidad hacia la creatividad y la lectura.

Los espectáculos que crea *Lotería Teatro* son un espacio para la reflexión, donde el espectador puede encontrar una posibilidad de observar y acercarse de manera crítica a una situación o problemática real. Consideran importante retomar las situaciones conflictivas que se viven en la actualidad y así el espectador pueda observarlas y reflexionar sobre éstas.<sup>19</sup>

Su objetivo principal es que todos tengan acceso al teatro, consideran necesario acercarse a la gente que no puede pagar la entrada a un espectáculo teatral. Consideran que la cultura es un derecho de todo ciudadano, el cual consideran que está descuidado y que este rubro no recibe el suficiente apoyo que debería tener para desarrollarse, por lo tanto, su estrategia administrativa, consiste en dar una aportación simbólica destinada a gastos de los montajes, transporte o algún requerimiento, apoyándose en los ingresos que obtiene de las funciones

---

<sup>19</sup> Infra. p. 81

donde utilizan la estrategia de cooperación voluntaria llamada “boteo” el cual, consiste en pasar con un bote entre el público y pedir una cooperación donde el espectador pague lo que pueda pagar. Recordemos que Piscator decía que los espectáculos debían acercarse a las clases bajas, quienes no tenían acceso a estos lugares por cuestiones económicas, cuando el grupo se acerca a la plaza de Aguascalientes, busca que cualquier persona de distinta clase social tenga acceso al teatro.

Su objetivo como grupo de teatro es trascender con trabajo constante en su comunidad, buscan el convencimiento del público con el mensaje que transmiten, el cual consiste en mejorar la sociedad; su preocupación es hacer bien su trabajo para crear un efecto positivo y hacer reflexionar a aquellas personas que presencian sus espectáculos. Su objetivo como actores y “teatros” es seguir formándose y desarrollando sus habilidades, así como continuar en la búsqueda de nuevas formas de expresión. Se enorgullecen de tener dos actrices invitadas de Argentina, Eleana y Coni (*Las Hermanitas Tango*), porque al formar parte del grupo han aportado sus conocimientos teatrales que enriquecen los montajes.<sup>20</sup> Trabajan con textos que forman parte del repertorio de la literatura dramática mexicana y latinoamericana, los cuales adaptan, de la forma en que lo hacía Piscator, es decir, trasladándola a la época actual integrando noticias y la forma de vida de la actualidad.<sup>21</sup>

Su intención es crear espectáculos artísticos y en los temas que utilizan pretenden crear una reflexión en el espectador, reflejando problemáticas sociales o inquietudes humanas tales como injusticias, desigualdad, etc.; el grupo se define como preocupado por su realidad y por los acontecimientos de que son testigos como parte de la sociedad, y se reconocen dentro de la época que necesita grandes cambios para que vivamos en una sociedad más sana.

Brecht mencionó la importancia de rescatar la espectacularidad del teatro; el grupo *Lotería Teatro* logra esto con la integración de distintos elementos que resultan en un espectáculo creativo en cuanto a estética visual, actuación y

---

<sup>20</sup> Infra. p. 99

<sup>21</sup> Supra. p. 8

creación de personajes, así como vestuario y movimientos escénicos que nos permite apreciar la forma artística del trabajo escénico retomando las problemáticas sociales para que el espectador pueda reflexionar acerca de estos temas.

El grupo rescata la herencia cultural y tradiciones de los mexicanos, por ejemplo, realizaron un espectáculo teatral a partir de los relatos de las leyendas del Mayab. Los temas que abordan son: los ciudadanos, el gobierno, la familia, el trabajo, etc.; que son importantes para la gente con quienes conviven cotidianamente. Algunas temáticas, surgen de la necesidad de reflejar lo que están viviendo, por ejemplo, en la pastorela del 2009 incluyen temas relevantes de ese año como la influenza y el uso del tapabocas.<sup>22</sup> Algunas elecciones, tanto de obras como de temas, han sido de manera casual, por ejemplo, les sugirieron trabajar con el texto de *El principito* de Antoine de Saint-Exupéry, para participar en un evento especial, se acercaron al texto y este proyecto se ha enriquecido con más elementos y aún siguen trabajando para hacerlo crecer.

La mayoría de sus montajes son preparados para hacer teatro de calle, el cual definen como un reto por el tipo de espectador al que se enfrentan, ya que lo definen como “exigente”, pues es un espectador que expresa sin temor su aceptación o desagrado ante el trabajo, pero les parece alentador cuando ese público reconoce y aplaude su trabajo.

En sus representaciones se enfrentan ante situaciones imprevistas, por lo tanto deben tener la capacidad de integrar elementos inesperados al espectáculo con creatividad, de manera que al espectador no le parezca extraño ese nuevo elemento.

Consideran un reto trabajar en la calle porque se enfrentan a distractores desagradables, en ocasiones los policías les impiden presentarse, o les piden sus permisos interrumpiendo la función. Además se enfrentan a la difícil tarea de atraer la atención del público porque tienen la libertad de irse si consideran “aburrido” el espectáculo, por lo tanto, los actores vuelven expresivo su cuerpo,

---

<sup>22</sup> Infra. p. 82

dotando el espectáculo de creatividad y expresión, para poder llevar al espectador a la ficción.

El teatro de calle les permite reunir a gente de diferentes clases sociales y distintos intereses, también realizan teatro para niños preocupados por hacer teatro de calidad.

*Lotería Teatro* realiza sus espectáculos en la plaza de Aguascalientes para que todas las personas tengan acceso.<sup>23</sup>

Consideran que al realizar teatro de calle, pueden decir abiertamente su opinión acerca de algún tema. Aunque no olvidan la responsabilidad que esto representa, por el efecto que tendrá en el espectador, por eso sus espectáculos y diálogos no son agresivos, ni ofensivos hacia el público y otras personas. Se dan cuenta de la aceptación del público, cuando ven que sus obras son recomendadas y en cada función aumenta su número de espectadores.

Se presentan en la plaza del centro de Aguascalientes, donde converge la gente que va de compras o que simplemente pasea, además en este lugar confluyen los turistas que desean conocer este Estado.

El grupo tiene buena aceptación de la gente de Aguascalientes (su público), cuando plantean algún tema o alusión religiosa, la gente sabe reconocer cuando una escena utiliza alguna convención teatral para referirse a algún personaje u objeto religioso, lo aceptan y se divierten porque saben que el teatro sugiere acciones o situaciones para dar paso a la reflexión.<sup>24</sup>

Cada año participan en festivales organizados por Instituciones Culturales del Estado de Aguascalientes:

- La Feria de San Marcos en abril, donde el Instituto de Cultura se encarga de la planeación, garantizando la difusión del evento.
- El Festival de las Calaveras, en octubre y el aniversario de la Ciudad, donde la difusión también es institucional.

Cuando realizan una temporada con sus obras, el trabajo organizativo y de difusión es responsabilidad del grupo.

---

<sup>23</sup> *Infra.* p. 80

<sup>24</sup> *Infra.* p. 81

En las colonias o barrios, sólo en días festivos se puede convocar a grandes grupos de gente, fuera de estas fechas es difícil tener convocatoria. En el teatro de carpa, los artistas iban de un lugar a otro buscando las fechas festivas de los pueblos para realizar sus espectáculos, *Lotería Teatro* hace lo mismo, y en ocasiones tiene presentaciones en días de fiesta en algunos barrios porque es donde más confluye la gente.<sup>25</sup>

Los integrantes se encargan de difundir el trabajo del grupo, hay responsables de distintas áreas, para hacer boletines de prensa, entrevistas a radio y televisión, además de actualizar su página de internet. A través de su página de internet y de su correo electrónico se mantienen en contacto directo con su público.

Diseñan carteles para anunciar sus funciones, mismos que ellos mismos elaboran, ya que Martín Layune tiene conocimiento en el uso y manejo de imprenta. Utilizan de 5 a 10 carteles en lugares específicos donde saben que la gente los busca.<sup>26</sup>

Consideran un logro ser una alternativa cultural en Aguascalientes porque en las plazas sólo hay payasos, y los grupos de teatro de calle que existen no logran mantenerse por mucho tiempo. En Aguascalientes no hay grupos de teatro callejero que tengan un trabajo constante. *Lotería Teatro* se ha mantenido gracias a la aceptación del público que busca sus propuestas teatrales, a esta aceptación se suma el apoyo de las dependencias culturales, en particular el Instituto Cultural de Aguascalientes y el INEGI.<sup>27</sup>

#### **4.5 Análisis de la obra *Mitote de calaveras*** **MITOTE DE CALAVERAS**

En el análisis anterior de la obra *Suprimate* están descritos los conceptos del modelo de García Barrientos, en este análisis nos limitamos a señalar los ejemplos que ilustran los distintos elementos mencionados anteriormente.

#### **TIEMPO**

#### **GRADOS DE REPRESENTACIÓN DEL TIEMPO:**

---

<sup>25</sup> Infra. p. 98

<sup>26</sup> Infra. p. 97

<sup>27</sup> Infra. p. 89 y 90

El tiempo predominante en la obra corresponde al Tiempo Patente, también podemos encontrar Tiempo Latente cuando ocurren elipsis en las que pasa mucho tiempo que no es escenificado.

Un tipo de nexo temporal que podemos encontrar en la obra es:

#### **a. Pausa**

DOCTOR: Vamos a ver... Señora Brígida Romo, hágame el favor de responder ¿está usted muerta?... (*silencio*) Señora Brígida Romo ¿puede demostrar que está usted viva?... (*silencio*) Señora Brígida Romo ¿tiene algo que objetar ante la acusación de que es usted una difunta?... (*silencio*). Pues bien, habiendo interpelado por su nombre y apelativo a la señalada, y sin haber obtenido respuesta de su parte, con esta multitud como testiga; yo, el doctor Próculo Del Hoyo, certifico que doña Brígida Romo está oficialmente difunta. He dicho.

Brecht, había señalado la intención de rescatar la esencia artística de los eventos teatrales y vemos como a través de esta obra *Lotería Teatro* juega con el lenguaje y rescata la posibilidad del teatro de crear universos ficticios, llevando al espectador a un goce estético; podemos ver el uso de lenguaje gracioso que utilizan los personajes, el cual permite al espectador divertirse ya que el lenguaje está siendo utilizado de manera elaborada. También podemos ver la relación que encontramos con el teatro que busca el reflejo de la realidad social, este esquema nos permite ver como se reflejan las escenas de la vida cotidiana y en este caso *Lupe* (la criada), es un personaje humanizado que utiliza el lenguaje de manera sencilla. Rescatando, como en los espectáculos del teatro de carpa, los lenguajes y símbolos de la clase baja y estos elementos están presentes en la mayoría de las obras de *Lotería Teatro*.

#### **ORDEN DRAMÁTICO**

El orden de la obra *Mitote de calaveras* no es alterado (no utilizan la regresión ni la anticipación), todas las escenas siguen una secuencia lógica en el tiempo aunque en la representación el tiempo escénico no corresponde con el tiempo real por el uso de elipsis y otros nexos temporales.

#### **VELOCIDAD INTERNA**

##### **Condensación**

*(Los enterradores raspan tres veces sus palas y comienza una danza en la que, con un velo, levantan a la señora; ésta los acompaña mostrando la desesperación de ser confundida con una muerta; entonces, como una pesadilla, ella quiere escapar y no puede. Los enterradores la atrapan y la amortajan. Ruperto*

*acompaña el rito, asombrado, como siendo parte de una alucinación. Los enterradores depositan a Brígida sobre el cajón y dejan caer paladas de tierra sobre el ataúd. Lo cubren y colocan una cruz. Se van. Ruperto, al verse solo, cava con desesperación, descansa un poco y en ese momento, al descuidarse, la señora se sienta de repente y respira con agitación; él no la ve. La señora se levanta y se coloca a un lado de él).*

Brecht pretendía que el espectáculo teatral no perdiera el objetivo de llevar a la reflexión sin perder la riqueza que el teatro permite a través de la plástica escénica, esta obra logra ese objetivo, podemos ejemplificarlo con esta escena, donde vemos los movimientos casi dancísticos de los enterradores, rescatando así la forma artística de realizar el trabajo escénico.

### **Dilatación**

LUPE: Qué bueno que ya está usted más serena, así le va a caer mejor este tesito que le traigo... ¿señora?...señora, no se ponga seria, si eso del Tobías ya pasó hace muchos años. Ahora son otros tiempos... Señora... *(se da cuenta que tiene la mirada perdida)* ¡Santa Bandola de la pata estirada! Parece que ora sí ya se murió. *(La sienta)*. No me asuste, señora, que me puede hacer daño. *(La suelta)*. ¿Y si nomás se está haciendo? *(La vieja cae de espaldas)* A ver... *(la sienta de nuevo)*. No, con esa cara no puede estar fingiendo *(la suelta)*, porque esos ojos, parece que vieron a la muerte. *(la vieja cae de espaldas y queda con el trasero para arriba, Lupe no se percata)* ¿Ora que hago? ¡Ah, ya sé! Le voy a escuchar el corazón. *(Sin ver, pega el oído en el trasero de Brígida)*. No se le oye nada... ¡Fúchila! Creo que sí se murió, como que ya se está descomponiendo. *(La levanta como trapo y la pone de pie)*. Y si de veras se murió la vieja ésta, ¿ahora quién me va a pagar?... Bueno, pa' los dos méndigos pesos que me daba por lavarle todas sus garras. *(Mientras ella habla, pierde de vista a la vieja, que se inclina y está a punto de caer)* ¡Ay, Dios! *(la detiene y la acomoda de nuevo, luego la suelta y sigue en su reflexión)* Pero, aunque sea poquito, ya no tengo a quien cobrarle... *(Brígida vuelve a inclinarse y casi se cae)* ¡Otra vez! *(la acomoda, la muerta hace como que se cae pero se detiene cuando Lupe la va a sujetar, una y otra vez le hace una finta, hasta que Lupe le coloca un bastón para dejarla de pie)* Allí se me queda, no se vaya a ir.

En este juego escénico del personaje Lupe, nuevamente vemos la realización de un espectáculo que utiliza las distintas posibilidades del teatro para presentar una situación. En esta escena podemos ver a lo que se refería Brecht con recobrar la forma artística para realizar un trabajo escénico, ya que *Lupe* realiza un juego escénico, en el cual un acto simple se realiza con creatividad, y de esta manera el grupo expresa su creatividad artística.

### **ESPACIO**

Todos los personajes del drama son *dramatis personae*, entran al espacio escénico y forman parte de la acción.

## LA RELACIÓN SALA/ESCENA

La escena y la sala se mezclan continuamente durante el drama, siendo este recurso característico del grupo *Lotería Teatro*. El tipo de relación que establece con el público en particular en la obra *Mitote de Calaveras* es de

Integración:

LUPE (*Entra cargando unos cirios y mientras los coloca, expresa*): ¿Por qué la vida es así? ¿Por qué tenemos que pasar por esto? ¡¿Por queeeeé?! ¡ Aaaay! ¿Por qué, señora? ¿por qué tenía que morirse precisamente cuando estaba viva? (*acuesta a la vieja*). Habrá que hacerle un velorio digno; primero hay que traer a los dolientes. (*Va al público y toma a dos o tres personas, los lleva al lado de la "difunta"*). Por favor acompañenme en mi dolor (*les entrega un pañuelo a cada uno y los motiva para que lloren por la muerte de la señora*). ¡Buaaaaah, pobrecita señora, tan buena que era! (*se percata de que los deudos no lloran, al contrario, seguramente les causará risa*) ¡Pero qué poco corazón de ustedes, que ni en la hora del descanso eterno dejan de burlarse de su tía! ¡Qué falta de caridad! ¡Aaaay, pobre señora! Tan sola siempre; ni sus entenados le lloran... ¡Aaaaay!

El público toma parte de la acción que se está llevando a cabo en escena, no se da la palabra y únicamente realiza acciones, en el texto dice que se espera que se rían y no contesten cuando se les hacen preguntas; pero de esta manera el espectador participa dentro del espectáculo; y esto lo podemos relacionar con lo que decía Boal, cuando se refería a que el espectador participa de manera activa como parte de la acción.

## ESPACIOS ESCÉNICOS

Como se mencionó anteriormente ocurre una integración entre sala/escena, la sala se convierte en escena varias veces durante el drama.

1. Cuando el doctor ausculta a una persona del público.
2. En el momento en que dentro del público buscan a los que serán los familiares de Doña Brígida, y suben al escenario a tres personas.
3. El doctor está entre el público simulando dar consulta cuando Lupe (la criada) lo busca.
4. Para el velorio de Doña Brígida, Lupe elige a dos o tres personas del público para que suban al escenario.

5. Cuando encuentran al policía, éste está coqueteando con alguna mujer del público.
6. Los personajes descritos como gente del pueblo, salen de entre el público y dicen su diálogo mientras van caminando y dirigiéndose al escenario.

### **ESPACIO DRAMÁTICO**

Los espacios ficticios fueron representados en un solo espacio escénico, no hay cambio de luces o escenografía que apoye cada cambio espacial, el espectador da cuenta de un nuevo espacio sólo por el discurso de los personajes; como cuando nos referíamos al teatro latinoamericano, donde Buenaventura lograba realizar sus espectáculos con los mínimos elementos.

### **VALOR DE LA ESTRUCTURA**

Los lugares ficticios representados tienen una relación sintagmática ya que podemos relacionarlas con otros signos, por ejemplo, se presenta la casa de Brígida Romo quien representa una clase social alta, y cuando aparece Ruperto por lo general está en la calle, denotando su aspecto humilde y su correspondencia con la clase social baja.

En esta obra podemos observar el retrato de la forma de vida del proletario a la que se refería Piscator, para que el espectador observe las injusticias en las que vive; también lo podemos relacionar cuando el teatro en la revolución representaba el descontento social, ya que en la obra se observa la injusticia en la que vive Ruperto, porque únicamente necesita dinero para la medicina de su hijo, un derecho legítimo para cualquier persona, pero este derecho le es negado por su pobreza, pretendiendo llevar a la reflexión al espectador acerca de esta situación.

### **LOS SIGNOS:**

- En este montaje en particular no utilizan decorados ni iluminación, los cambios de lugares se logran con los diálogos de los personajes.
- El entierro de la señora Brígida se realiza sólo con movimientos corporales.

*(Los enterradores raspan tres veces sus palas y comienza una danza en la que, con un velo, levantan a la señora...)*

En cuanto a los signos y símbolos, podemos encontrar la relación con el teatro de carpa que busca reflejar los signos de la clase baja; el grupo no utiliza decorados

ni iluminación, debido también a que hacen teatro de calle y el mismo espacio no les permite tener escenografía elaborada ya que deben ser fácilmente transportables.

## **GRADOS DE REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO**

Espacios patentes.

Los espacios patentes en la obra se logran con los diálogos, los lugares ficticios que se vuelven visibles en el drama son:

1. La casa de la señora Brígida
2. La calle
3. El panteón

Generalmente hacen teatro de calle y los recursos que utilizan los actores son la palabra y el cuerpo.

En el drama podemos identificar los siguientes lugares latentes.

1. Cuando Ruperto habla con el sacerdote entendemos que la casa de Doña Brígida queda a un lado, es decir, como si esa conversación con el padre sucediera en la calle se convierte en un lugar latente.

En otro plano del escenario ya está Ruperto, de aspecto humilde, carga un bulto sobre la espalda, es su pequeño hijo. (*Intercepta al doctor.*)

2. Cuando Lupe (la criada) busca al doctor, lo encuentra en algún lugar de la sala, convirtiéndose así la casa de doña Brígida en referencia con la calle, en un lugar latente.

(*Lupe va en busca del doctor, que anda por ahí, tratando de impresionar con su falsa sabiduría a alguna persona del público.*)

3. Podemos identificar claramente un lugar latente cuando Lupe le indica al padre en qué lugar están los tamales.

CURA (*a Lupe y sin quitar la vista del tamal*): Hija, ¿dónde dijiste que están los tamales?

LUPE: Allá atrás.

Para lograr estos espacios latentes, utilizan como recurso:

Entradas y salidas y signos verbales.

Buenaventura decía que el actor participa en la dramaturgia y en este caso el grupo trabaja a partir de una creación colectiva y los actores están plasmando tanto su interpretación actoral, como su necesidad artística y creativa al proponer distintos aspectos acerca de su personaje o de las acciones que realiza.

Boal, decía que a través de ejercicios y el interés por la cultura, cualquier persona puede realizar teatro; los integrantes del grupo tienen un amplio conocimiento en bases actorales y amplia experiencia en otros grupos que les permite realizar sus espectáculos de forma profesional y artística.

## **PERSONAJE**

En la obra una actriz representa dos personajes.

Aline Reyes quien alterna funciones con Liliana Olvera; representan a Lupe y Enterrador 1

Un actor representa tres personajes.

Daniel Hernández representa al Doctor, el Cura y Enterrador 2.

Todos los demás actores quienes representan un personaje, a su vez representan a gente del pueblo al final del drama.

En el teatro de carpa, aparecían personajes cotidianos así como las temáticas, en este caso podemos ver como los personajes pertenecen a la realidad en que vivimos actualmente, y las problemáticas son reales ya que existe pobreza y desigualdad social.

## **CAMBIOS**

Los personajes son fijos y no muestran cambios de carácter a lo largo del drama.

- El único personaje que muestra un cambio de carácter es Doña Brígida, porque Ruperto para quitarle sus joyas la desentierra, Brígida está agradecida con él porque todos la habían creído muerta y le agradece a Ruperto por haberla salvado y le regala sus joyas.
- Aunque el Doctor Próculo acepta revisar a Pílon, hijo de Ruperto, aún sin recibir sus honorarios, este cambio no es considerado como de carácter ya que decide revisar al niño sólo por los halagos de Ruperto y no por ser un acto de bondad.

Los personajes no presentan cambio de carácter, solamente la señora Brígida, quien finalmente decide darle dinero a Ruperto para la medicina de su hijo; esto se convierte en una crítica social ya que trata de reflejar como los problemas de la pobreza podrían ser fácilmente solventados, porque se deben a la división

desigual de la riqueza en el país; por lo tanto se realiza, como decía Piscator, una identificación y denuncia de una problemática social.

También lo podemos relacionar cuando el teatro campesino decía que buscaba ser reflejo de la sociedad y permitir la reflexión del espectador, ya que eso se propone *Lotería Teatro* con su espectáculo, buscando la reflexión del espectador acerca de la injusticia en la que se vive.

En el teatro de la revolución, también se buscaba expresar el descontento social y en este caso, al final de la obra los personajes se acercan y piden que termine la violencia contra Ruperto, dando a conocer el descontento social ante la injusticia en la que está viviendo la clase baja.

### **DISTANCIA PERSONAL**

Todos los personajes tienen un tratamiento humanizado ya que corresponde al común de la gente.

### **INTERPRETATIVA**

Todos los personajes presentan un máximo de distancia y no buscan que el espectador se identifique, aunque al final con la muerte de pilón, la gente tiene una gran simpatía por Ruperto.

En el teatro de la revolución, se buscaba el reflejo de la realidad social; sin embargo existe distancia entre los personajes para que pueda haber reflexión, como decía Brecht.

## CONCLUSIÓN

La intención del presente trabajo es describir las características de las obras de teatro elegidas para observar en ellas los elementos que habían planteado los teóricos escénicos que mencionamos al inicio de este trabajo, esto sin fines comparativos sino para observar en qué puntos confluyen o tienen similitud ambas obras.

Ambas obras reflejan la preocupación por una mejora de la sociedad. En sus espectáculos ambos grupos utilizan pocos recursos aplicando su creatividad, los requerimientos de *Lotería Teatro* deben ser sencillos y elementales porque realizan teatro de calle, mientras que realiza teatro de calle, por ello, sus requerimientos técnicos deben ser sencillos y de menor cantidad, *Travesía Teatro* trabaja en su Foro José Martí también crean espectáculos sencillos con el menor número de elementos pero utilizando su creatividad.

- Durante ambos montajes existe una integración sala/escena en la cual el espectador es parte activa y participa de manera abierta y espontánea durante todo el montaje.
- En ambos montajes se invita al espectador a desarrollar su imaginación, ya que algunos lugares ficticios son sólo representados por el diálogo de los personajes a través de símbolos, desarrollando en los espectadores su imaginación.
- En cuanto al tratamiento podemos ver una diferencia, en *Supraprimate* el tema de la necesidad de una mejora social se aborda desde el plano individual, es decir, en el hombre se deposita la capacidad de generar un cambio; en la obra *Mitote de calaveras* vemos que el tema está planteado de manera social y refleja cómo las clases bajas requieren que sus derechos fundamentales sean reconocidos y que merecen un trato digno y humano.

Frischmann define la cultura como: “resultado de su experiencia colectiva de tipo natural, social y espiritual.”<sup>1</sup> La cultura en nuestro país surge como una necesidad ya que en el panorama nacional todavía hay analfabetismo, crisis económica, pérdida de empleos y casos de pobreza extrema. Cuando Freire se refería a la concientización, hablaba de la reflexión que se puede generar en una persona, para que observe que puede ser factor de cambio para una mejora social, los grupos *Travesía Teatro* y *Lotería Teatro*, tienen el objetivo de llevar a la reflexión al espectador, acerca de las distintas problemáticas de la sociedad en la que vive.

Estos grupos han logrado generar un cambio social, aunque este cambio es sutil y casi imperceptible, es real. *Travesía Teatro* logra, por ejemplo, que cada domingo las personas que viven cerca del Centro Cultural José Martí apaguen sus televisores y vayan al teatro a reflexionar sobre ellos mismos y la realidad en la que viven; logran que el espectador vea reflejado en el escenario su problemática cotidiana vista desde otro panorama que le permita ver su capacidad transformadora.<sup>2</sup>

*Lotería Teatro* ha logrado generarse un público que los busca continuamente en la plaza o calles del Estado de Aguascalientes, los espectadores que asisten a sus funciones de teatro se convencen de la calidad humana y artística del grupo, generando un gusto por el teatro y por estas expresiones teatrales callejeras de calidad.<sup>3</sup>

Estos grupos encontraron una forma artística de reflejar la sociedad para generar esta reflexión, es decir, en sus espectáculos reflejan situaciones sociales cotidianas donde el espectador pueda identificarse con lo que ocurre en escena, de ahí que consideremos la importancia y relevancia de estos grupos y de este tipo de teatro, que busca una ficción que no se aleja del todo de la realidad y le permite al espectador observar su realidad y hacerse responsable de ella. Los grupos, generalmente de teatro independiente, que realizan teatro de

---

<sup>1</sup> Donald, Frischmann. *El nuevo teatro popular en México*. Serie de investigación y documentación de las artes. 2ª época. CITRU. México. 1990. p. 40

<sup>2</sup> Infra. p. 69 y 70

<sup>3</sup> Infra. p. 85 y 86

concientización social surgen como formas creativas de acercar la cultura al pueblo, de hacerlo participar en la historia y en darle voz.<sup>4</sup>

En estos grupos encontramos la intención de transformación de la que hablaba Freire cuando se refería a la concientización, él buscaba la transformación de la sociedad y es también la intención de los dos grupos de teatro que elegimos, buscar una mejora de la sociedad a través de la reflexión del espectador.<sup>5</sup>

Ambos grupos han logrado su objetivo de concientización en su público y han generado el gusto por el teatro en las personas de su comunidad abriendo un espacio cultural de esparcimiento y reflexión para hombres, mujeres y niños.

Los autores que hemos revisado, así como los grupos de teatro, se acercan a las clases bajas, ya que no tiene acceso a la cultura, ni a los teatros, ya sea por factor económico o situación física; este tipo de teatro permite que la gente se acerque al teatro, y la forma en que se da ese encuentro es una comunión donde el espectador participa en el espectáculo, apropiándose de lo que ocurre en escena, tanto en temática como en acción, y forma parte de lo que vive; de esta forma el teatro crea un lazo con la sociedad, donde ya no es alguien que da y alguien que recibe, sino una continua retroalimentación que permite que el ejercicio teatral tenga repercusión en la sociedad a la que se debe finalmente.<sup>6</sup>

Por lo tanto podemos decir que estos grupos realizan teatro de concientización social, el cual no busca convencer de alguna idea política o de cualquier índole, sino invitar al espectador a cuestionarse acerca de su condición de vida, de su forma de pensar, de lo que cree y siente, pretende que se haga responsable de lo que vive y sea capaz de transformarse y sobre todo ansioso de vivir en una sociedad sana y justa, el teatro se vuelve importante como activador o incitador de conciencia, el compromiso entonces es con el hombre mismo. Así el teatro puede crear conciencia, en los hombres que forman la sociedad, y quienes a través de sus actos pueden cambiar el mundo a favor de la humanidad.

---

<sup>4</sup> Supra. p. 6

<sup>5</sup> Supra. pp. 4, 59

<sup>6</sup> Supra. p. 22

Somos unos cuantos los que podemos lograr tener una educación superior, gratuita y de calidad como la que ofrece la UNAM, que además de formar profesionalmente nos forma como humanos; consideramos que esta formación humanística debe comprometernos con nuestro país y nuestra sociedad, pronunciándonos a favor de la educación y de una mejora social, misma que implica acercar la cultura a los sectores más bajos de la sociedad.

## BIBLIOGRAFÍA

Barba, Eugenio. *Las islas flotantes*. UNAM. México, 1983

Berthold, Margot. *Historia social del teatro*. Ed. Guadarrama. Col. Universitaria de Bolsillo. Punto Omega. Vol II

Boal, Augusto. *Teatro del oprimido 1; teoría y práctica*. 2ª edición. México. Ed. Nueva Imagen. 1982

Boal, Augusto. *Teatro del oprimido 2; ejercicios para actores y no actores*. 2ª edición. México. Ed. Nueva Imagen. 1982

Cruciani, Fabricio, et al. *El teatro de calle; técnica y manejo del espacio*. Col. Escenología. N. 17, Grupo Editorial Gaceta, S. A. México. 1992

De Toro, Fernando. *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. Ed. Galerna. Argentina. 1987

Dieterich, Genoveva. *Pequeño diccionario del Teatro Mundial*. Col. Fundamentos 38. Ed. Istmo. Madrid. 1974

Ewen, Frederic. *Bertold Brecht, su vida, su obra, su época*. Argentina. 2001  
Freire, Paulo. *Concientización. Teoría y práctica de la liberación*. Ed. Búsqueda. Argentina. 1974

Freire, Paulo. *Concientización y liberación*. Colección documentos 2. Instituto de acción cultural Ginebra-Suiza. Ed. Axis. Argentina. 1975

Frischmann, H., Donald. *El Nuevo teatro popular en México*. Serie de investigación y documentación de las artes. Segunda época. México. Centro Nacional de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli". 1990

García Barrientos, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*. España. 2001

Garrón, Céspedes, Francisco (comp.). *El teatro Latineamericano de Creación Colectiva*. Centro de Investigaciones Literarias. Casa de las Américas. Cuba. 1978

Gisselb, Andre. *Introducción a la obra de Bertold Brecht*. Ed. Pleyade. Argentina. 1973

Gómez García, Manuel. *Diccionario del teatro*. Ed. Akal. España. 1977

Goutman, Ana. *Teatro y liberación*. Serie de investigación y documentación de las artes. Segunda época. México, D.F., INBA. Centro de investigación, Documentación e Información Teatral "Rodolfo Usigli". 1990

Gutiérrez, Sonia. *Teatro popular y cambio social en América Latina*. Col. (DEI) Departamento Escénico de Investigaciones. Centroamérica. (EDUCA) Editorial Universitaria Centroamericana. 1979

Luzuriaga, Gerardo. *Introducción a las teorías Latinoamericanas del teatro; de 1930 al presente*. Universidad Autónoma de Puebla. Maestría en Ciencias del lenguaje. 1990

Mendoza, Alfredo. *Nuestro Teatro Campesino*. SEP. Ed. Oasis. México N.31. 1964

Piscator, Erwin. *El teatro político*. Traducción de Salvador Silva. Ed. Hiru. España. 1963

Rizk, Beatriz. *Buenaventura: La Dramaturgia de la Creación Colectiva*. Col. Escenología. México. 1991

Santander, Felipe. *El teatro campesino*. Ed. CREA. Serie Juventud Democrática N.11. México. 1985

<http://www.span.tcu.edu/frischmann.asp>

[Api.ning.com/files/...cEuIPb5gAMumiDQ/semblanzavalencia.doc](http://api.ning.com/files/...cEuIPb5gAMumiDQ/semblanzavalencia.doc)

<http://www.loteriateatro.8k.com/loteriateatro.htm>

## I. Anexos

### A) Entrevista *Travesía Teatro*

#### Historia del grupo

##### ¿Cómo surge el grupo?

Inició en Enero del 2006 iniciamos aquí en el Centro Cultural José Martí, en ese entonces estaba Luis Antonio Muñoz, Maricruz Montesinos y un servidor Gustavo Cortes y nació la idea de formar un grupo en ese momento no teníamos un nombre, apenas estábamos buscándolo.

Luis.- La obra de teatro con la que comenzamos se llama *Tardes grises* de Toledo y la continuación fue *Apenas son las cuatro* de Urtusástegui.

Gustavo.- (El grupo) Surgió a partir de la inquietud de los integrantes, cada uno de nosotros teníamos una trayectoria teatral distinta, y tuvimos la inquietud de tener un grupo, formar un colectivo que no fuera específicamente el catálogo de teatro popular, sino un teatro independiente, en el que buscáramos establecer un vínculo directo con el público, es así como surge el grupo con esa inquietud, antes de formarlo nos preguntamos ¿qué queremos montar? Y ¿qué tipo de teatro queremos hacer? los mismos integrantes que lo iniciamos seguimos juntos.

##### ¿Por qué surge la inquietud de crear un grupo de teatro?

Gustavo.- Queríamos tener la satisfacción de tener un grupo propio y formarnos una identidad grupal; en el teatro me parece que hay muchas cosas que ya están dichas, pero queríamos apropiarnos de un estilo y de una forma de hacer teatro que no rompiera con la idea principal que era hacer un teatro ligero con temas con que se identificara la gente y básicamente que lo entendieran, no quedar solamente como un espectáculo más, abstracto; pensamos que tenemos una visión clara y una misión también, la visión es hacer un teatro que cada vez este planteando desafíos hacia el propio grupo y la misión que tenemos es llegar a consolidarnos como un grupo que esté en los ojos de los demás y que estén haciendo un teatro digno.

**¿Por qué la forma que encuentran para expresar sus inquietudes es el teatro? ¿Por qué hacer teatro?**

Luis.- El teatro es una forma de expresar; además de un rollo de vanidad de que tú como ciudadano, quieres plantear, proponer, decir y discutir, con el mismo público; una de las artes con las que se puede a diferencia de la música o pintura, es el teatro porque se presta al debate, a decir con palabras, con imágenes, con la misma música, esa es la razón de porqué el teatro, porque te acerca, nos tratamos de enfocar en temas universales, por ejemplo en *Pic- Nic* habla sobre la guerra; *Suprimate*, que estamos montando, es un tema sobre la migración, tratamos de buscar temas universales.

**¿Cuál es el objetivo del grupo?**

Gustavo.- El objetivo principal del grupo es hacer que el consumo cultural de la gente sea el teatro, un teatro honesto, si decimos ¡vamos a hablar ahora de la necesidad de formar un nuevo mundo! Es porque así lo creemos, porque creemos que el mundo está en manos de los niños, de las personas y los ciudadanos, el ciudadano no sólo es el que vota sino el que está de alguna manera aportando a la sociedad. Con este trabajo queremos tener un proyecto de vida, cada uno de los integrantes tiene sus actividades pero creemos desde un principio que el grupo es primordial como proyecto de vida.

**En las obras que escriben o eligen ¿Buscan una línea ideológica o política en particular?**

Gustavo.- Hace rato mencionaba Luis que elegimos temas que competen con una realidad universal, que no se quedan solamente como ¡esto sucede en la colonia!, hablamos sobre las familias disfuncionales, la migración, el problema bélico en todos sus niveles, los problemas que atañen a la violación de los derechos humanos, nos fijamos mucho en esos temas, porque son los temas que la gente vive todos los días, en cualquier ámbito. En estos momentos estamos montando un trabajo que habla de como el individualismo está llevando a romper a la familia, un individualismo forjado desde muchos niveles, entonces nosotros nos fijamos que temas están debatiéndose en la actualidad, buscamos que la gente se identifique, una identidad como grupo pensando en que nuestros montajes no se

salgan de las líneas sociales, considerando realidades sociales específicas como las que ya mencioné.

Luis.- No nos basamos en un rollo de técnica, de ¡mira aquí dice que tenemos que seguir estos pasos para llegar a la creación colectiva!, nosotros nos subimos a las tablas, lo que vaya saliendo se va grabando, después se pasa a un papel y aún se le siguen aumentando cosas, o conforme vayan aconteciendo las noticias en ese momento, por ejemplo, ahora que estaban saliendo los comerciales por ejemplo de vivir mejor, o un poco de Honduras, y cosas así las vamos anotando en el transcurso del montaje, por ejemplo también tomamos el tema de la influenza cuando estuvo de moda, en el proceso vamos integrando cosas, pensando como lo agregaríamos en el texto y como tiene que entrar de manera adecuada.

Gustavo.- Bueno, cada uno de nosotros tendrá su propia visión de porqué elegimos un texto escrito, sí tenemos, tenemos uno de Fernando Arrabal se llama *Pic-nic*, por qué lo elegimos, porque nos gustó mucho el uso del lenguaje, la forma en la que está escrita, además creemos que es un tema que está siempre al día, el problema bélico, por ejemplo ahorita en Honduras está presente, en México pues nunca ha habido como un acuerdo para que no exista un problema bélico, recordemos los problemas que han venido gestándose desde los años del zapatismo o antes, o en los 60's pues esa fue la intención principal de porqué elegimos esta obra creemos que es un tema que aborda el aspecto bélico y como está robando de alguna manera la esencia del ser humano, el ¿porqué estoy haciendo la guerra? siempre empezamos nuestros montajes planteándonos preguntas, esa fue la primera pregunta ¿porqué hay guerra?, ¿porqué los personajes están en guerra? Y ¿por qué siguen haciendo guerra? Otra que tenemos es *Apenas son la cuatro* de Tomás Urtusástegui, habla sobre la relación de matrimonio en esta sociedad de globalización, es un tema atemporal este texto toca la forma en que las parejas están volviéndose inhumanas, en una relación sin comunicación.

Gustavo.- En *Los misterios bufos* Dario Fo hace una crítica a la institución religiosa, no criticando la fe, sino el poder que la misma iglesia ha ejercido sobre las personas, abusando, planteando la idea de que Cristo no es solo la imagen de

aquella persona colgada en una cruz sino que además se tuvo que enfrentar a varias cosas verdaderamente políticas, es una obra muy política, cada personaje que sale en esa obra tiene una forma de sátira de decir como funciona el poder, no solo a nivel de los poderosos de la institución sino las personas.

**¿Tienen un proceso definido para escribir sus obras, cuál es?**

Gustavo.- En este momento tenemos un monólogo que habla sobre la migración, se llama *Hojas de otoño*, tenemos otra que se llama *Otilio*, que habla sobre aquellas personas que no tienen más que su propio andar, consecuencia del desempleo, también contamos con un trabajo de una creación colectiva que estamos tratando de que sea una propuesta infantil de niños de cinco a cien años, que la pueda ver cualquiera, habla sobre la diversidad, ese tema está en discusión en muchas de las áreas en política, comunicación, artes, la diversidad está presente en todo momento, pero además es una línea histórica, nos preocupamos porque históricamente el niño vea cuáles son los problemas que nosotros creemos que son los más importantes que han cambiando este mundo, hasta llegar a lo que somos actualmente y queremos también dejarle la posibilidad abierta a los niños con esta creación colectiva de que el mundo está en sus manos y depende mucho de ellos si este mundo mejora o sigue como está.

**¿A qué público van dirigidos?, ¿qué tipo de público buscan y por qué?**

Gustavo.- A todo público, nuestros montajes están diseñados de tal manera que no sean textos complicados, enredados, o de élite, porque creemos que la élite no sólo son los que tiene el poder o la posibilidad de presentar una obra en un teatro comercial.

Cuando se excluye a la gente se hace teatro de élite porque no responde a características de teatro popular ni independiente, creemos que la mayoría de nuestras obras son para todo tipo de público, habrá una que otra que por el tipo de temática sea para adolescentes y adultos, pero en general son para todo público.

Gustavo.- Porque creemos que el público que recibe este tipo de teatro son quienes no tienen acceso a los teatros, son más nobles, porque entregan más atención al teatro, se pueden acostumbrar a que el teatro sea un consumo cultural, por ejemplo el cine se convierte en una forma directa y de consumo cultural sin

cuestionamientos hacia la gente, otras expresiones como la música, considero que es música reciclada que se escucha un tiempo y después se recicla que sirve solo para entretener. Por eso creemos que este tipo de teatro es para la gente que pertenece a la clase social más baja, son los que no tienen acceso al teatro, pero no porque no tengan la posibilidad sino porque no hay una educación hacia el teatro, no hay sensibilidad, y yo que soy maestro de primaria trato de buscar por todos los medios que los niños se acerquen al teatro, para que traten de ver cualquier expresión de teatro, creo que eso hace que las personas sean más críticas, no queremos cambiar el mundo pero si podemos convertirlos en seres más razonables y críticos.

### **¿Cuál es el objetivo a alcanzar para con éste público?**

Gustavo.- Que consuman teatro, que todo el tiempo estén pensando en teatro sin que llegue a ser una enajenación que llegue a ser una necesidad y una forma de vida, que estén atentos de que es una manifestación más, sigue estando latente esta idea de que el teatro solamente está encerrado, me parece que desde el momento en que se encerró, se alejó y el teatro se hizo piltrafa esta idea que en términos de la comunicación es como la idea de emisor receptor, yo quiero que la gente este comunicada que tengan estrategias para estar constantemente cooperando entre ellos, ¡vamos al teatro! podría ser una estrategia, decir ¡vénganse! entre vecinos ¡hay teatro!, me parece que si ha funcionado, al menos a nosotros en este espacio del Martí nos ha funcionado que hay gente que no vienen a veces solos sino que ya corrieron la voz y vienen con más gente, entonces creo que por ahí se está cumpliendo el objetivo, formar ciudadanos cooperativos, que no estén individualizados, que sean solidarios, que consuman cultura a partir de su propio contexto.

### **¿Cuál es el mensaje que transmiten?**

Gustavo.- Depende que necesidad tengamos de decir, por ejemplo planteamos la incomunicación entre la gente, creemos que el hombre está tan individualizado que parece interesante presentar esta problemática acerca de cómo el individuo se está volviendo individualista en el sentido estricto, poder plasmar su carencia

de identidad, entonces, queremos que nuestras obras de teatro estén planteando problemáticas de ese carácter.

### **¿Cuál es la importancia de hacer llegar este mensaje?**

Maricruz.- Creo que la importancia de hacer llegar el mensaje radica en el momento en que nosotros como actores seleccionamos una obra y la analizamos, desde el momento en que nosotros estamos decidiendo por qué debe llegar el mensaje, creo que ahí empieza la semillita y al llegar a la meta, que será el montaje y que verán frente a la comunidad, es para que visualicen una alternativa y no se queden en su cotidianidad, en la individualidad del ser humano, del hipermodernismo de esta época, en que el ser humano se está volviendo: sólo comer y dormir y ya va más allá, entonces nuestro mensaje con las obras que tenemos en repertorio es ver qué hay más allá por ejemplo si te comes una fruta, bueno, te la estás comiendo pero ¿por qué?, o ¡siéntela!, o el color; todas esas alternativas. Bueno, personalmente gracias al teatro me he sentido muy satisfecha, porque he trabajado con niños que supuestamente dentro de la sociedad, o no sé quién lo marca, son miembros de familias disfuncionales, cuando ellos lo único que necesitaban era una puerta por donde poder expresarse, creo que ahí está marcada la importancia del mensaje que llevan nuestras obras.

### **¿Cuál es la reacción del público ante las representaciones?**

Gustavo.- Ha sido muy diversa, por ejemplo, a nosotros nos ha tocado la fortuna de que las obras que hemos presentado se las han llevado con una con un gran sabor de boca, no nos han tocado experiencias malas, el público se va contento, satisfecho, como a que sus dos horas invertidas, desde el momento de llegada, desde que empieza hasta que termina, me parece que desde ese momento su vida ha cambiado porque lo han dicho, me lo han venido a decir aquí al Martí ¿Cuándo van a seguir haciendo teatro? esos son índices de que sí quieren seguir teniendo un teatro que los haga felices un rato.

Luis.- Cuando voy por la calle los niños y las señoras me preguntan ¿cuándo hay teatro? ¿Cuándo van a haber actividades?, hace mucho me preguntaron ¿Oye tú

eres el actor de ayer? ¡Ah muy bien, muchas felicidades, mis hijos estaban jugando a que hacían teatro, estaban jugando a la obra de teatro!

**Consideran que este teatro ha conseguido que el público tenga un despertar o un conocimiento hacia lo político.**

**¿Han concientizado a la gente?**

Gustavo.- Sí, político no en términos de partidos, sino político en términos de que se asumen de acuerdo a su posición clase, se asumen como tal, no pueden cambiar su realidad y el teatro les hace sentir que su contexto forma parte de ellos, su condición de oprimidos... en alguna ocasión leí en Boal que la gente es oprimida no por el hecho de que estén al margen o por la condición maniquea de alguna situación política, sino que se consideran oprimidos porque a partir de su contexto ellos pueden manifestar cualquier tipo de cosas, entonces lo que acaba de decir Luis por ejemplo a mi marca como que sí deja una conciencia en la gente, la conciencia no aquella marxista revolucionaria sino la conciencia de que lo que vi me sirvió, me trastocó, me dejó algo en la cabeza y yo lo puedo hacer; yo he tenido una experiencia bastante grata con alumnos de primaria en el que ya están acostumbrados a consumir teatro y no a ver solo teatro por divertirse sino porque quieren ver que esos temas son importantes y porque son exigentes, la gente se convierte en exigente de tal manera que su conciencia al asumirse en un contexto cambia, la gente ya no quiere ver el típico albur, sino simple y sencillamente quiere ver alguna situación que les refleje su realidad, por eso creo que si concientiza no solo nuestro teatro creo el teatro en general tiene esa misión, no descarto que alguna propuesta aunque sea muy abstracta tenga la posibilidad de concientizar a la gente, creo que si conmueve el lenguaje teatral por supuesto que cambia a la gente en el momento y se le queda para siempre, hay propuestas que obviamente no lo hacen pero en su mayoría creo que el teatro tiene esa función y sí por supuesto que tiene una posibilidad de concientizar a la gente.

**Metodología técnica**

**Describan un ensayo o ejercicios que realizan.**

Luis.- Cuando pongo el calentamiento les pregunto ¿cómo andan?, cuando vienen muy estresados del metro, me centro más en la relajación o masaje entre

nosotros, claro, sin que se estén durmiendo, son masajes como la danza butoh tocando puntos para que te llenes de energía. Hacemos ejercicios de coordinación, bioenergética, trotamos, etc.; Por ejemplo hay un ejercicio donde te colocas de cuclillas con los brazos atrás durante cinco minutos, después bajas las manos hasta el piso y empiezas a vibrar y así te llenas de energía. También hacemos lagartijas, abdominales, sentadillas y bueno ya para finalizar este tipo de ejercicios un poco de relajación para estar contigo, para preguntarte ¿qué estoy haciendo aquí?, como un tiempo para pensar ¿qué es lo que vas a hacer?, y a continuación sigue el ensayo ya con texto.

Gustavo.- Básicamente el acondicionamiento físico a muchos nos funciona de diferente manera a Luis le funciona, por ejemplo, el calentamiento de encuentro corporal para estar tranquilos, algunos de nosotros ponemos el calentamiento, depende de cómo andemos de repente se nos ocurre decirle a Norma ¡Pon el calentamiento! y ella nos pone como algo más intenso, pero básicamente es acondicionamiento físico y voz, normalmente antes de todo el calentamiento antes de iniciar, procuramos tener un trabajo de mesa y llegar a que todos estemos en la misma línea, eso es lo primero que hacemos, pero tenemos que calentar sino no podemos ensayar a gusto.

### **¿En qué autores está basada su metodología de trabajo?**

Gustavo.- Cada uno de nosotros tiene una formación teatral distinta y aunque parezca absurdo nos funciona, yo soy académicamente formado en la sociología y algunas cosas de ahí me han servido para llevarlas al escenario y siempre me estoy preguntando y generándole preguntas a los textos, esa es una metodología muy propia. Los autores que conocemos son Stanislavsky, Grotowsky, Boal, y Ataud; y elegimos estas técnicas conforme las necesidades del grupo por ejemplo, el taller de clown que tomamos hace unos meses nos sirvió para darnos cuenta que ser clown y actor son procesos completamente distintos, el hecho de ser un clown y el hecho de ser un actor, y eso nos ha servido para armar nuevos montajes y cuando un integrante dirige algún montaje lo hace bajo su propia línea técnica.

Luis.- Sí cada vez que llegamos al calentamiento previo al ensayo, cada integrante propone diferentes técnicas como bioenergética, yoga, danza butoh, y así se nutre el grupo porque podemos complementar las distintas técnicas. Yo estudié en la Escuela No. 3 de Iniciación Artística, nos enseñaban la técnica las partituras del cuerpo físico, consiste en que debes de anotar cada paso que das en el escenario: hacia dónde vas, qué te dirige, qué haces, paso número dos, etc.

Gustavo.- Bueno a mí me gusta mucho la línea de Boal con su Teatro del Oprimido porque nuestros montajes tienen una característica social, en alguna ocasión tomamos un taller sobre lo que significaba el método de Boal en Ecuador, entendimos que se trata de plantear problemas que aquejan a la gente.

El trabajo de Stanislavski y Grotowski me parece más orgánico, más interno, posiblemente parecería interesante pero creo que la gente quiere ver algo en el escenario que sea interesante y que se les quede y Boal me parece uno de los teóricos adecuado para ese tipo de misiones.

Luis.- Yo pienso que Stanislavsky plantea un trabajo más interno, yo me baso más en esa técnica.

### **¿Cuáles son sus requerimientos técnicos?**

Gustavo.- Bueno básicamente maquillaje, ahora en la escenografía estamos trabajando con tubos de pvc con mantas, pintura, proyector, vamos a atrevernos a utilizar multimedia en los montajes, estamos buscando que ese requerimiento técnico sea una forma en que funcione el trabajo no como un obstáculo. No tenemos un transporte entonces andamos viajando en taxis, en metro, como se pueda, entonces el requerimiento técnico básicamente son cosas muy simples que son armables y desarmables nuestro estilo es sencillo, utilizamos muy pocos elementos en el escenario, la escenografía es mínima, pero no por serlo quiere decir que sea miserable o poco creativa. No tenemos una línea teórica específica, hemos revisado varios autores y nos damos cuenta que podemos nutrirla de todo.

### **¿A qué problemas se enfrentan al momento del montaje?**

Gustavo.- Bueno, principalmente los problemas que tenemos que resolver son a nivel producción, el grupo no cuenta con apoyo de alguna institución de tal manera que cada uno de los integrantes aporta de lo que va saliendo, tenemos una caja

íntegra que también va ayudando a producir, creo que es uno de los problemas principales. Otra dificultad es a nivel de llegar a acuerdos, llegar a establecer un acuerdo es difícil dentro de un colectivo por las diferentes formas de ver el mundo de cada integrante pero lo que sí creo que es una virtud es que hemos logrado conocernos para llegar a un consenso y acordar y ese diálogo mutuo siempre existe, no tenemos un director que esté proponiendo todo, me parece que aquí puede llegar alguien y proponer.

Luis.- Gustavo aporta para telas, máscaras y sin duda alguna mis compañeros y yo también aportamos en ese sentido, ponemos de nuestra bolsa, no nos duele y no vamos a detenernos porque no hay dinero o porque no sale dinero de las funciones, estaría a toda madre que dieras una función y de ahí saliera para producir, pero desgraciadamente no es así, entonces hay que poner de nuestros bolsos.

#### **¿Con qué problemas se encuentran en los lugares de representación?**

La falta de un equipo de sonido adecuado, de repente está mal el sonido y tenemos que limitarnos y ver la forma de que salgan bien las cosas. En cuanto a la escenografía, a veces no podemos llevar la poca escenografía o utilería que tenemos a los lugares y tratamos de conseguirlas ahí, a veces esto nos limita.

Luis.- Otra de las limitaciones que tenemos es la falta de un transporte, tenemos que dejar pasar presentaciones porque no contamos con un transporte, la paga es muy poca y se nos iría todo en el taxi.

#### **¿Cuál es la obra más difícil de montar? Y ¿Por qué?**

Gustavo.- Pues creo que todas las que hemos estado montándose son difíciles porque a nivel de análisis el texto nos propone algo y no podemos desviarnos. Interpretamos las obras y las problematizamos por eso es que creo que todos los montajes tienen su dificultad.

Luis.- Yo creo que no hay obras fáciles, todas requieren una labor, ahorita estamos montando *Supraprimate* de creación colectiva, donde requerimos acondicionamiento físico integramos un poco de danza capoeira, africana, prehispánica y tenemos que saber todo el proceso. En algunas pastorelas

tocamos en vivo la trompeta, el trombón o algunos otros instrumentos y a veces nosotros hacemos la escenografía y la pintamos.

### **La preparación previa a una obra**

Gustavo.- Básicamente vemos el lugar, si hay algún árbol que nos pueda servir para la obra lo utilizamos, vemos el tamaño del espacio y el tamaño del público, la cantidad de público que va a haber, para que veamos la forma en la que la voz va a llegar porque de repente hay que gritar más porque el espacio es muy grande o en otras ocasiones el espacio es muy pequeño, nos ha tocado ir a lugares más pequeñitos y buscamos que nuestra voz no se bote de más, medimos el lugar para que no vayamos a amontonarnos y a ensuciar la escena.

Luis.- Básicamente es en función de cada espacio, utilizamos postes lo que haya por ahí dependiendo que se pueda utilizar para el montaje.

Luis.- En esta obra que estamos montando como vamos a meter multimedia si necesitamos que el foro esté cerrado, oscuro, ya mencionaba Gustavo que, nos tenemos que fijar también como va estar el público, si va a estar en escalinatas o si le va a dar el sol, etc., buscamos que el público esté cómodo; y siempre tratamos de llegar una hora u hora y media antes para prever la ubicación.

### **Organización**

#### **¿Quién se encarga y qué características tiene su administración?**

Gustavo.- Bueno en cuestión de organización casi siempre estoy en la parte de que el grupo esté respondiendo a los horarios los días de ensayo, organizando funciones. Existe la posibilidad de que algún integrante pueda conseguir alguna función pagada o en algún espacio aunque no necesariamente pagada. En cuanto a la administración económica, no podemos cambiar al responsable porque se empezarían a generar conflictos, así que la compañera Maricruz maneja la parte del dinero.

#### **¿Tienen alguna estrategia de administración?**

Gustavo.- Cuando boteamos guardamos una parte para las necesidades del grupo que se presenten, para el transporte, porque no tenemos transporte propio y tenemos que alquilar taxis, dependiendo la distancia y la cantidad de utilería que vayamos a llevar; así que vamos guardando el dinero, lo demás se reparte entre

los integrantes, cuando hay una función pagada, como en el caso del concurso estatal en el que ganamos el segundo lugar, buscamos la forma de que estuviera repartido equitativamente entre los integrantes y dejar un fondo para no dejar desamparado el proceso porque entonces después podría suceder que requerimos de alguna cosa para el siguiente montaje y así tenemos la seguridad para poder obtenerlo.

Luis.- Cuando hay la posibilidad se reparte equitativamente, pero siempre lo hablamos.

### **¿Cuál es su estrategia de difusión?**

Gustavo.- En nuestro espacio (el Martí), nos ha funcionado que nos pongamos los zancos (los que sabemos zanquear), y los que no se ponen máscaras que parezcan de carnaval y salimos a invitar gente y nos ha funcionado, cuando descuidamos esa parte ponemos un cartel cuando abrimos las actividades aquí, la ventaja que tiene el grupo es que tenemos nuestro espacio donde podemos presentar nuestro trabajo con toda libertad, salimos a invitar a la gente con zancos, con la bulla, en otros espacios posiblemente tengamos que hacer lo mismo a veces el público es seguro pero siempre nos estamos enfrentando a buscar a los públicos, aquí en Neza al menos en los foros a los que nos ha tocado ir, vamos e invitamos hasta con los vecinos, llevamos vestuarios para los pasacalles o con los mismos de la obra salimos a invitar, pero siempre es distinto, estuvimos en la UPN presentándonos y fue una difusión bastante grata para nosotros, fue incluso muy emocionante porque estaban carteles que nunca habíamos tenido y para nosotros fue muy emocionante tener un cartel de ese tipo y tuvimos mucho público porque se hizo una difusión adecuada por parte de la escuela, así que varía mucho a veces nos invitan a una función difundida y en otros espacios tenemos que hacerla nosotros y nos ha funcionado.

Luis.- Una de las cosas que siempre funcionan son los carteles, ya lo decía Gustavo por ejemplo en CU, nos ayudó mucho un cartel y preguntaban ¿ustedes son los de la obra? ¡Pues que sí!, y hubo gente gracias a los carteles. También utilizamos el sonido con amplificadores, aquí cuando se ponen las bocinas, los

niños llegan y preguntan ¿a qué hora va a ser la función? la gente llega por los dos medios, por los carteles y por el sonido

**En cuanto a la historia del grupo, ¿Cuáles han sido las dificultades y los logros?**

Gustavo.- en un concurso a nivel estatal quedamos en segundo lugar con una obra infantil; también estamos siendo reconocidos por otros colectivos de provincia en zonas como Guerrero, Aguascalientes, Estado de México, Tenancingo, y otros lugares, hemos estado siempre cerca de la gente y nos reconoce como grupo digno.

A veces hay fricciones dentro del grupo y esos pequeños desequilibrios afortunadamente no han sido tan graves, los hemos podido superar y seguimos juntos.

**¿Cuál consideran el momento de su consolidación?**

Gustavo.- Yo creo que seguimos consolidándonos, esperamos que nuestro público vea un grupo bien formado con una trayectoria de diez años pero no debilitados sino cada vez con más cosas que decir, no queremos descubrir el hilo negro del teatro hay cosas que ya están dichas, pero sí podemos hacer que crezca el nivel de trabajo del grupo, queremos llegar a superarnos a nosotros mismos, por eso creo que el grupo no se ha consolidado porque seguimos buscando cosas.

Luis.- Yo pienso que la consolidación se logra solamente con constancia, yo confío mucho en este grupo, cuya base somos Gustavo, un servidor, y Maricruz, a pesar de que llegan otras personas nosotros seguimos y en cada ensayo, aumentamos esa fuerza que nos está uniendo.

## **B) Entrevista *Lotería Teatro***

### **¿Cómo surge el grupo?**

Martin: El grupo lo conformamos entre varios compañeros que ya hemos trabajado en otros proyectos y en otros grupos pero nos dimos cuenta que estábamos enfocando nuestro tipo de teatro hacia una línea muy particular, entonces decidimos desincorporarnos de esos proyectos y formar nuestro propio grupo a partir del 2 de abril del 2007, ese día lo dimos como iniciado, pero atrás traíamos la experiencia de varios montajes cada quien teníamos diez años o más de andar haciendo teatro, y luego se fueron incorporando otros compañeros, en estos dos años y fracción hemos realizado varios montajes pero hemos tenido como base el teatro de calle, ha sido nuestra línea más fuerte y a la que le hemos puesto más peso, ahora estamos incorporando trabajos de títeres y de teatro para niños, espectáculos como lecturas dramatizadas, etc., hemos estado tratando de variar todo eso, esa gama de opciones que podemos abarcar con nuestro teatro; la historia ha sido como empezar a formar una identidad, la gente nos empieza a reconocer como nuestro objetivo así más fuerte yo creo que la iniciativa la tuvimos cuatro compañeros y ya ahí fuimos invitando a más, a partir de que nos dimos cuenta que el teatro que hacíamos tenía muchos elementos que aparecen en la lotería entonces una compañera nos dijo: es que su teatro parece como lotería, y dije así hay que llamarnos y así le pusimos el nombre con más razón empezamos a utilizar la lotería como juego, como tradición, como lúdico, representativo y de ahí empezamos a tomar una línea como de lo que queríamos hacer.

### **¿Por qué surge la inquietud de crear un grupo de teatro?**

Lourdes: Surge debido a la necesidad que cada uno de nosotros como artistas teníamos de hacerlo de manera independiente porque en el grupo *Altrote* los únicos que salían, que se movían de aquí para allá eran cierto grupo nada más y esos compañeros eran los que de alguna manera representaban al grupo fuera del estado y del país, entonces debido a que de alguna manera los únicos que hacían este tipo de teatro para la gente que no podía ir a un teatro sino nosotros ir hasta ellos, era este grupito y a los demás se les invitaba pero por miles causas personales y laborales no podían, entonces creo que de ahí surge la necesidad, y

era el momento de emprender un nuevo camino, obviamente con las bases que nos dio *Altrote*, ahora como *Lotería Teatro* hemos abarcado nuevas aventuras como dice Martin, por ejemplo la lectura dramatizada ha resultado ser una experiencia muy agradable porque no habíamos tenido contacto con ese tipo de expresión artística y también es una forma muy bonita de llegarle a la gente a través de la literatura y del teatro y bueno hablando un poquito de nuestra propuesta en ese sentido, nosotros hemos metido también música en vivo para la lectura dramatizada entonces es una experiencia distinta pero las necesidad para responder a tu pregunta, pues si surge de la necesidad propia de nosotros de poder hacer cosas ya de manera independiente el grupo.

Eleana: Yo caí medio de rebote en esto del teatro, no me lo esperaba, creo por ejemplo que la pintura es estática, el cine podría ser otra vía de comunicación pero lo que logras con el teatro no lo logras con el cine, ni con la pintura, incluso la danza, en el teatro de calle te encuentras directamente con la gente, estas ahí en la plaza, donde pasan todos, está el vagabundo, el que vende, la doña que viene a trabajar y los rateritos también, nos ha pasado que viene alguno que pasa la gorra mientras estamos damos función, es decir te pasan cosas que no te pasan ni en sala ni en ningún lugar, tienes una forma de llegar muy distinta, directa y esto lo puedes hacer en sala pero es otra emoción, en la sala sabes que el público va a estar ahí, te va estar escuchando y está cómodo, en la calle pasan cinco minutos y dicen: me aburrí o no me gusta y se fueron y te dejaron solo, entonces es más trágico el momento.

Dices que el teatro da algo que el cine no. ¿Qué es?

Eleana: La posibilidad de cambio permanente por ejemplo en el cine ya hiciste la película, ya se editó y no hay cambios, si bien tiene un proceso más extenso pero el teatro tiene ese crecimiento, cuando estrenas un espectáculo por lo general le dices a los amigos ¡vengan dentro de diez funciones!, porque en verdad crece mucho con el público y más en la calle como que le quitas y le pones según lo que funcione.

Lourdes: También es muy bonita la interacción que se puede tener con la gente o sea esa visión nos enriquece como artistas de calle, porque es una manera de

tener contacto y también ir fortaleciendo tu formación artística de saber cómo reaccionar, qué decir, de estar atento a todo lo que está pasando incluso los ruidos ambientales, eso es lo que enriquece los espectáculos.

Eleana: Se pasó un borrachín, el perro, o sea te puede pasar lo que sea, cualquier cosa se te puede atravesar en la calle y en la sala no, respetas la estructura tiene otra emoción, porque tienes otros recursos técnicos, pero las dos formas de hacer teatro son buenas.

Constanza: Trabajar en la calle te da acceso a mucho tipo de gente que tiene y otros que no tienen para pagar una entrada, haces un teatro mucho más accesible a todo tipo de público que pueda llegar a pasar a verte, por ejemplo había una nenita que vendía flores en el "J. Pani" que nos esperaba y era muy lindo verla, no sé si antes había visto teatro pero estaba ahí esperando; a veces la gente no tiene sustento económico, tienen deseo de ver teatro pero no tiene dinero para pagar una entrada, entonces lo que nosotros hacemos al trabajar en la calle es que todo el mundo tenga acceso al teatro y sí nos ha pasado y es maravillosos ver cuando un niño te sonrío o te espera después de la función para sacarte fotos contigo, cuando vas por la calle y te dicen ¿Dónde más se van a presentar? te das cuenta que sembraste una semilla en la gente, entonces eso está buenísimo, a mí me llena el corazón.

### **¿Cuál es el objetivo del grupo?**

Martin: Creo que el objetivo del grupo es trascender dentro de un estilo y con una presencia en la comunidad que resalte, no estar aquí porque se nos ocurrió sino porque estamos convencidos de lo que vamos a hacer y de que tiene que ser mejor y causar un efecto alrededor de nosotros, poco o mucho, pero un efecto que nosotros finalmente queremos encausar a mejorar como sociedad, finalmente lo que nosotros buscamos es al hacer un trabajo bien lo que buscamos es que mejore nuestra situación y nos sintamos mejor, pero que también cada uno de nosotros esté causando un efecto positivo, pues el teatro como trabajo es dejar huella, tener presencia y que la gente te reconozca; como arte es encontrar nuevas formas cada vez, la mejor manera de expresarte, de ejecutarte, capacitarte y desarrollar tus habilidades en todo el ámbito que ofrece el teatro: en lo corporal,

lo dancístico, lo clown, incluso a lo político incluso más allá del teatro, porque no somos moralistas, pero finalmente abogamos por una mejor sociedad y por un mejor sistema y dependiendo la obra sabemos que estamos hablando ya sea de los mismos, de nuestros conciudadanos, de nuestros gobernantes o nuestros jefes en el trabajo, de nuestra familia, la protesta ahí siempre estará presente de otra forma tendría caso hacer teatro de calle si no tienes una razón fuerte, si vas a decir algo bueno, fuerte, con efecto, tiene que ser afuera, donde lo escuchen.

Lourdes: Como grupo de artistas callejeros tenemos doble responsabilidad a diferencia de los teatreros de sala, porque así como dice Martín, nosotros el sacar el teatro a la calle le vamos a decir algo fuerte y eso como dice Constanza definitivamente no es algo de que les vaya a pasar, ya se dijo, se escuchó y se van, es algo que nosotros queremos que quede en su conciencia y precisamente por eso se tiene el doble de responsabilidad, porque hay que saberlo decir bien, sin que la gente se ofenda, obviamente no tratando de agredir ni a los gobernantes, ni a los políticos, ni a nadie pero sí de alguna manera concientizarlos tanto a ellos como a la gente, como a nuestro público que viene a ver y que de repente tenemos que viene con una venda en los ojitos y al escucharnos dicen: ¡hay caray, creo que yo estoy siendo sobajado por mi patrón, creo que yo siendo utilizado por mi mujer!, etc.; entonces yo creo que esa es la responsabilidad también tratando de concientizar a nuestro público y a nuestros gobernantes también y sabemos que nos escuchan, por ahí está alguien que nos está “casangueando” que está de gobierno, a esos nos los mandan a ellos también hay que mandarles el mensaje.

**En las obras que escriben o eligen ¿Buscan una línea ideológica o política en particular?**

Martín: No, yo creo que en escena si tienes que cuidar que aparezcan ciertos elementos no necesariamente una línea del tema que vayas a manejar, por ejemplo, en la calle tratamos de que aparezcan los elementos naturales, es como una mística que queremos hacer, pero que todos tengan que hablar, por ejemplo sobre los derechos del trabajador, o que todos tengan una línea feminista o así no, hemos tratado de abarcar varios tópicos y no nada más uno, pero si deben de

coincidir en algunas cosas, pero creo que eso más bien lo tendría que descifrar el lector cuando lo publiquemos, o el espectador cuando lo que sean finalmente los que digan: eso es su estilo, pero nosotros no tratamos de definirlo sino que ellos lo identifiquen.

Martin: Algunos han sido por casualidades, porque nos encontramos con algún texto o con alguna circunstancia por ejemplo estamos trabajando en una lectura dramatizada basada en *El principito* y esa vez fue porque nos invitaron a tratar algo experimental con ese tema, porque nos lo habían sugerido para un evento especial y nos gustó tanto que lo complementamos con música, con un poco de títeres hicimos un proyecto completamente nuestro a partir de una sugerencia, a veces nos surgen los temas por la necesidad de lo que estamos viviendo, si nos sentimos muy presionados por las circunstancias sociales o económicas, etc., seguramente de ahí saldrá un tema para realizar una obra y luego vienen ya las circunstancias; bueno ahorita estamos, estamos trabajando sobre un texto porque queremos trabajar ahora para diciembre una pastorela y obviamente como en toda la pastorela que viene va a aparecer la influenza, el tapabocas y cosas de esas que pues es la actualidad pues tenemos que estar con lo que sucede con lo que la gente está viviendo también.

Alberto: Creo que hemos afianzado mucho al tema como el de difuntos porque nuestro estado, Aguascalientes, tiene una amplia cultura en torno a las calaveras y vivimos alrededor de eso, la mayor época del año gira alrededor de las calaveras, tenemos un Festival de Calaveras, a José Guadalupe Posadas y todo eso nos influencia de tal manera que es uno de los temas fuertes y nos hemos aferrado a mantenerlo porque también sabemos que no es fácil hablar de la muerte solamente tomándolo como pretexto, pues podemos hacer algo tan simple como agarrar un sketch cómico incluso como los que están en la televisión y nada más pintarnos las caras de blanco y con unos huecos negros y ya decir que es de calaveras, pero realmente el tema va más allá que una máscara y pues nos sentimos muy ricos por todo lo que está a nuestro alrededor en torno a esas celebraciones nos gusta mucho aprovechar el juego de las calaveras que se burlan de la muerte, tenemos en el fondo un miedo terrible a la muerte, no por

nada así somos los mexicanos, nos reímos de lo que nos da miedo porque no sabemos enfrentarlo, entonces creo que ese es un tema fuerte para nosotros. En tiempos de diciembre las pastorelas las elegimos más por el gusto de estar haciendo algo completamente libre sin ninguna restricción y la pastorela se presta mucho para eso.

Martin: Luego también hemos escogido temas con mucha profundidad rescatando la herencia cultural, por ejemplo hicimos un espectáculo para niños basados en la leyenda del Mayab porque son tradición, conocimiento, sabiduría que está por ahí y de alguna manera hay que mantenerla, entonces lo que si tratamos de evitar son cosas banales o superficiales que por donde quiera nos pueden llegar, pero no es el caso que nosotros vengamos a repetir lo mismo que se dice en el teatro comercial, que para eso estamos por fuera, para eso somos independientes.

Lourdes: Hay algo aquí muy interesante, ahorita que hablaba Martin de las leyendas del Mayab, esa fue la primera vez que trabajamos con títeres como *Lotería Teatro*, no teníamos ninguna experiencia sin embargo ahorita como tú lo has estado escuchando tenemos este, somos universales, tenemos dos argentinas que nos están reforzando mucho también de su experiencia con los títeres, el año pasado también se tuvo una participación en la Feria Nacional de San Marcos dentro del marco de los eventos infantiles también con títeres y la verdad es que se ha ido enriqueciendo tanto en la elaboración como manipuleo de los títeres, el manejo de los títeres y obviamente de las transmisión de sentimientos del actor al muñeco, Constanza y Eleana, nos han venido a reforzar mucho eso, también *Lotería Teatro* se inclina un poquito a lo que es ahora el clown, gracias también a la influencia que se ha tenido de nuestras compañeras argentinas y que ya no se quieren ir, estamos con clown, lectura dramatizada, teatro de calle, títeres y estamos también por lanzarnos a sala como *Lotería Teatro*, cosa que también ya teníamos cada uno como experiencia individual.

### **¿Tienen un proceso definido para escribir sus obras, cuál es?**

Martin: Han sido muy pocas las ocasiones en que agarramos un texto de algún autor reconocido y que lo tratamos de representar tal cual hasta ahora no ha sido el caso, casi siempre tenemos que adaptarnos a nuestras circunstancias y como es

difícil luego encontrar alguien que piense igual que tú, pues yo creo por eso nos arreglamos tanto a hacerlo a nuestro modo, entonces si podemos tener como base una leyenda por ejemplo y de ahí sacar la historia, el argumento, los personajes en base a improvisar, trabajamos mucho en base a improvisaciones, retomamos un cuento y lo transformamos en un montaje escénico basándonos en lo que cada actor sugiere en base a su interpretación o sea cada uno le puede dar su tono, y luego ya los tenemos que conjuntar, pero viene a ser algo completamente diferente a lo que vimos en un principio, a veces nada más con que nos cuenten una anécdota empezamos a trabajar sobre de ello, esporádicamente hemos seguido un texto la mayoría de las veces han sido adaptaciones nuestras y creaciones colectivas.

Lourdes: Estamos en un proyecto a corto plazo que es lanzar nuestra primera publicación de obras que nosotros hemos trabajado, todas han sido adaptadas, han tenido la pluma o la creatividad nuestra.

Martin: para desarrollar nuestra creación colectiva tomamos algo de Boal y de Buenaventura; el Teatro del Oprimido de Boal te da muchas herramientas para sacar la razón de que porque el personaje tiene que ser así, si hay algo que le afecta entonces difícilmente va a reaccionar entonces hay que darle eso al público y decirle ¡está oprimido de esta forma...! En el caso de Buenaventura sus técnicas de creación colectiva se aplican sobre la riqueza cultural de la gente, su folklore, su lenguaje, nosotros también tratamos de aplicarlo, hace tres años tomamos una leyenda de Zacatecas y en base a eso hicimos el montaje porque lo escuchamos de la gente mayor que nos cuenta sus experiencias , que viene del campo, trabaja y tiene una sensibilidad especial, nosotros tratamos de aprovecharlo, tomamos la anécdota y le dimos personajes enriquecidos con el folklore de las creencias, leyendas y mitos. Por ejemplo hay otras técnicas de creación colectiva que tienen más una escuela de teatro vivencial más Stanislavskiano y cosas de esas más “fumadas” que se abocan más al interior del actor, de repente no estamos muy de acuerdo porque se descuida mucho el público y nosotros siempre lo tenemos presente, siempre trabajamos para eso, tenemos una premisa el teatro son tres elementos primarios: actor, escenario y

público, hay quien se olvida de eso, entonces si tomamos la creación colectiva como técnica estudiada por otros investigadores, pero tampoco tomamos todo lo que digan ellos nada más porque son famosos, le ponemos también de nuestra cosecha.

Lourdes: Además los requerimientos de los grupos, en este caso de *Lotería Teatro* son propios, porque cada quien tiene sus vivencias al momento de hacerla nuestra es porque basados en ellos nosotros tenemos nuestras vivencias, nuestra forma de decir y hacer las cosas entonces yo creo que al final la creación colectiva es un sello de *Lotería Teatro*.

### **¿A qué público van dirigidos, qué tipo de público buscan y por qué?**

Lourdes: A todo tipo de público, la temática que traemos va dirigida a todos desde uno hasta cien años, la prueba más contundente es por ejemplo, *El principito* que aparentemente se cree que es un cuento para niños y en realidad es para adultos, la reflexión que trae el principito a los niños les gusta mucho y también los chiquititos lo disfrutan mucho. En teatro de calle tanto a niños, como niñitos de dos tres años están atentos a lo que está pasando, si bien no pudieran entender el mensaje que traemos, pero a ellos les llama la atención la expresión corporal, los colores que se manejan y están al pendiente de lo que está pasando en el escenario eso los atrapa, hemos tenido personas con capacidades diferentes sentaditos en sus sillas de ruedas, tenemos gente que incluso nos busca en fin de año con la pastorela, tenemos gente que incluso viene de otros estados aprovechando que vienen a visitar a sus familias van y nos buscan entonces te digo va dirigido a todo tipo de público en edades y en localidades tanto de aquí como del extranjero.

### **¿Cuál es el objetivo a alcanzar para con éste público?**

Alberto: Depende del montaje que se lleve a cabo, por ejemplo nos tocó presentar obras en la época de muertos, nos acoplamos a la estética en el Festival de las Calaveras, cada montaje tiene un mensaje, en general buscamos tener algún mensaje, en cierta ocasión nuestro director nos puso como tarea grupal buscar cosas de las que quisiéramos hablar, cosas que nos interesaran decir para utilizarlos en un montaje, en *El retrato* retomamos la tradición de la comedia del

arte, los compañeros que están en el *Mitote de calaveras* tienen un mensaje social hasta cierto punto es una crítica social fuerte, nuestras compañeras *Las hermanitas tango* retoman alguna técnica del clown, Eleana nos llegó a dar un taller de clown para algunos personajes, Martín también está trabajando en un montaje que hace referencia a varios textos donde se cuestiona el día de la raza, de la fusión de la cultura y el encuentro de dos mundos, hace una crítica social muy fuerte a varios paradigmas en torno a España, en lo personal me gustó porque tiene un mensaje social muy fuerte en lo que respecta a la gente de Latinoamérica.

Lourdes: Alberto está puntualizando muy bien los objetivos con respecto a los montajes, a mí me gustaría puntualizar el objetivo, cuando llegamos y vemos a la gente que tenemos alrededor, que está ahí, que cree en nosotros porque quiere ver algo de calidad, que no porque está en la calle sea basura, en ese momento estamos seguros que estamos cumpliendo nuestro objetivo que es trascender, *Lotería Teatro* pretende trascender con este trabajo artístico que lleva a la calle y las salas.

El día de mañana cuando alguno de nosotros ya no esté en esta tierra haya niños de los que están aquí sentados y nos están viendo o adultos que también han visto nuestro trabajo que de repente vean otros trabajos y que digan: ¡Oye mami te acuerdas que me trajiste a este lugar cuando había un grupo así y así y que hablaba de esto!; eso es lo que queremos nosotros, eso es lo que pretendemos como agrupación, porque sabemos que cuando nuestro trabajo se quedó en la mente de alguien nuestro mensaje se fue con ellos.

Alberto: Sobre todo observo que dentro del grupo y en la manera de trabajar se busca romper un paradigma, un cliché que el teatro es solamente para cierto tipo de público y que al teatro se va de cierta manera eso es una tontería que prolifera mucho, entonces cumpliendo esa máxima que si la gente no va al teatro llevamos el teatro a ellos para que sepan y vean que esto no es algo ajeno a ellos, a lo que es el humano, en sí nosotros somos humanos contándoles a otros humanos la historia de nosotros mismos y vamos a llevarles el teatro, una expresión escénica, que como dice nuestro director hay mucha gente que ni siquiera ha visto nada de

esto en su vida, entonces para nosotros es un verdadero honor que lo conozcan y se acerquen, si podemos plantar esa semilla, con alguno que le dé curiosidad para tomar un libro o un taller de dramaturgia, que vaya al teatro, plantar esa pequeña semilla para que crezca, porque la escena no crece con premios la escena crece viendo teatro, la gente crece respirando y comiendo teatro, entonces por más apoyos gubernamentales y faramallas apoyadas por mucho dinero no va crecer, no va haber una escena de verdad.

### **¿Cuál es el mensaje que transmiten?**

Martin: No nos abocamos a una línea política o ideológica, creo que el mensaje está en que a través del teatro podemos ser personas mejores tal vez se oye muy soñador pero finalmente es el trasfondo de todo lo que estamos haciendo, por ejemplo al hacer una obra para niños no les vamos a mostrar cosas que los hagan caer en decadencia o no le vamos a dar énfasis a cosas superficiales como en otros medios sino que tratamos de enfocarnos en cosas que sabemos que tienen mucha importancia y que vale la pena que se mencionen, se recuerden y se rescaten, entonces creo que el mensaje es querer ver mejores personas, manejamos temas variados, puede ser que el mensaje de una obra parezca hacia lo social, la concientización social, el respeto a las personas y en otros puede ser el rescate de las tradiciones, la importancia de aprender los números, el fomento a la lectura que manejamos en otros espectáculos; todo eso es simplemente ver al público y a nosotros mismos como personas mejores.

### **¿Cuál es la importancia de hacer llegar este mensaje?**

Lourdes: Creo que la gente no solo en Aguascalientes sino en todo el país estamos ávidos de un buen mensaje, se habla mucho ahorita aquí en Aguascalientes que estábamos pasando por una crisis social muy fuerte, se habla de algo que no se hablaba ni siquiera lo imaginábamos entonces la gente de alguna manera se ve afectada por ese contexto social en el que estamos viviendo, sin embargo nosotros como *Lotería Teatro* pretendemos que con nuestro arte y espectáculos la gente tenga otra salida, otra opción, para poder recuperar esa paz y esa tranquilidad que de alguna manera nosotros teníamos .

Martin: En Aguascalientes si manejamos un tema religioso podemos suponer que la gente es muy “mocha” y que nos van a “colgar” si hablamos cosas feas, pero bueno tú lo viste en la obra aquella en la de *Mitote de calaveras* hay una escena en la que el padre avienta las hostias y eso dentro de la religión es un sacrilegio, sin embargo nosotros sabemos distinguir hasta donde lo teatral y hasta donde lo mundano, donde la gente de verdad reciente, porque finalmente somos cómplices con el público porque nosotros hacemos una representación de algo no real finalmente nunca se la creen de veras pero están jugando con nosotros a que ellos son la otra parte y pensamos que la gente es muy “mocha” y no podemos decirle esto, al contrario, nos presentamos con esa obra en el atrio de una iglesia después de una misa y es donde causa un efecto más grande tal vez porque la gente lo entiende, porque sabe que el teatro es arte, el teatro no viene a descomponer las cosas, viene a sugerir otras formas de decirlo nada más. Los temas han variado también como te decía qué pasa en la actualidad: violencia, problemas sociales, desintegraciones, están más a la mano desgraciadamente y tenemos que tomarlo como parte de lo que tenemos que expresar tampoco nos vamos a poner ajenos y decir aquí no pasa nada, sin embargo hay que buscar el mejor modo de hacerlo y no se trata nada más de llegar y decir ¡gobierno maldito! porque si no se pierde todo el significado de la protesta, es como una olla de presión si tu nada más le abres la válvula para que salga no va a tronar pero va a seguir hirviendo y el teatro no trata de hacer una catarsis, un alivio para los malos gobernantes, para los opresores en general, no trata de ser eso sino que trata de hacer conciencia para organización, para buscar una mejor opción de vida.

### **¿Cuál es la reacción del público ante las representaciones?**

Lourdes: De gusto, de enojo, de júbilo o de tristeza, la gente se ve representada en nuestras representaciones, la gente sabe que al estar viendo una discusión de pareja de los pastores, en el momento de hacer una pastorela y les da risa por eso sabemos que es porque algo viven, la reacción del público después de vernos cuando terminamos el montaje y nos ven en la calle nos dicen ¡me caíste bien gordo!, esa es la reacción del público, estar atento a lo que está pasando en escena también porque eso se logra con la disposición del público, nos hemos

presentado en espacios donde las condiciones climatológicas la verdad no son muy favorables tuvimos una experiencia en la pasada Feria de San Marcos presentamos *El principito* y le paramos porque estaba la lluvia para cuidar el equipo de sonido y no, ¡como que no, síganle! y entonces así nos la aventamos sin música la expresión literaria se logró gracias a la participación y respuesta que tenemos del público.

Lourdes: La aceptación que hemos tenido del público es lo que nos ha mantenido y se ve porque cada vez asiste un público mayor a nuestras representaciones y cada vez que saben de nosotros quiere estar ahí; por iniciativa también de alguno de nuestros compañeros del grupo, dice: ¡vamos a callejear y hacer presencia en un lugar!, entonces a partir de ahí nosotros creemos que vamos a tener más aceptación, no nada más una persona, sino porque esa le dice a otra y otra, son ellos mismos quienes van haciendo nuestro público, es una manera de decir que nos están aceptando.

Martin: Aunque suene a presunción pero quiero decirlo así con todo lo que resuena, actualmente en Aguascalientes no hay un grupo que tenga esa perseverancia, esa permanencia, desde que hicimos nuestro primer montaje en la calle al día de hoy que aún nos seguimos aferrando a pesar de todo, no hay un grupo que haya tenido esa permanencia en las calles de Aguascalientes y surgen de repente muchos proyectos y alguien se le ocurre ¡este año voy a salir a hacer unas pastorela en la calle! y la hacen pero al año siguiente ya no y te digo puede sonar a presunción pero también la respuesta del público es lo que nos ha mantenido, si no hubiéramos tenido aceptación de la gente ya nos habríamos retirado, ya no seguiríamos haciendo esto, pero estaríamos buscando otras formas de hacer este teatro con proyecciones, teatro de sombras, etc.

Lourdes: También hemos tenido aceptación de las instituciones, de las dependencias que nos han conocido, año con año trabajamos con el INEGI, también para el Instituto Cultural de Aguascalientes, que si bien no tenemos un apoyo económico pero reconocemos que siempre nos abren sus puertas en los espacios que les hemos pedido y los periodos o eventos fuertes nos los han dado y han dicho: ¡sabemos de su trayectoria, de su trabajo y por eso no lo dudamos!

creo que eso también es parte de la aceptación del grupo, pues también estamos haciendo presencia en las instituciones.

Alberto: Además de la aceptación del público y las instituciones, algo que creo difícil de lograr es la aceptación de los compañeros de teatro, hay una anécdota del grupo, nuestro maestro nos dio la oportunidad de llevarnos a Talleres Comunitarios en México el año pasado, encontramos a unos compañeros, llegamos y varios de ellos hicieron comentarios y entonces preguntaron ¿son la Lotería?, ¿es Martín?, dije que sí, dijeron ¡ah entonces es sinónimo de calidad!, y eso nos metió susto a nosotros porque nos sentimos con una responsabilidad fuerte porque los compañeros esperaban algo y a través del trabajo de *Lotería Teatro*, entonces creo que ganarse un comentario así de la escena y de los compañeros es difícil, es parte de la aceptación y algo complicado a veces porque desgraciadamente aparte de cuestiones nacionales o locales, la escena se presta para el egoísmo, para el “yoyismo”, ¡yo sólo presento, yo sólo mis castings, yo solo tengo mi conocimiento y no te lo comparto!, hacer talleres de personas ¡no te digo como es ni te doy técnicas!, a eso se presta mucho y creo que ese comentario fue muy halagador para el grupo y para nuestro maestro.

**Consideran que este ha conseguido que el público tenga un despertar o un conocimiento hacia lo político.**

**¿Han concientizado a la gente?**

Lourdes: Sí.

Martín: Podemos darle fuerza a esa necesidad de que el teatro sea un medio de despertar social, yo le daría mucho énfasis a los trabajadores a los que estamos abajo, quienes sufrimos las necesidades desiguales y malas mañanas de los de arriba y creo que todo el tiempo lo hemos hecho con suficiente fuerza, espero que en alguna ocasión tengamos tiempo, el modo o la circunstancia, para que eso realmente se refuerce, creemos en ello y por eso queremos hacerlo, desde hace mucho tenemos como proyecto montar la obra de *Muerte accidental de un anarquista* no nos atrevemos a hacerlo por lo fuerte porque cuando lo hagamos tenemos que hacerlo con toda la confianza que requiere y no nada más hacerlo porque la obra es divertida sino porque precisamente así hay que darle la fuerza a

mover las razones del trabajador, del ciudadano, del votante y creo que hasta ahí no hemos llegado pero si lo vamos a hacer seguramente.

### **Metodología técnica**

#### **Describan un ensayo o ejercicios que realizan.**

Daniel Muñiz: Lo primero que hacemos cuando llegamos a la clase es calentar, soltamos el cuerpo, relajamos todo el cuerpo, lo empezamos a disponer para el trabajo, lo siguiente es hacer juegos, yo siempre he dicho que esto es muy lúdico como jugar todo el tiempo.

Uno jugamos a pasar la pelota, si éramos cuatro usábamos seis pelotas y teníamos que estar listos porque no se te podían juntar las pelotas.

Hacemos, por ejemplo uno que se llama “un dos tres calabaza”, alguien de espaldas y decía ¡un dos tres calabaza! y tomaba un personaje, así hasta que alguien llegaba a la meta haciendo un personaje diferente en cada movimiento. Otro que hacemos para la técnica de calle es la triangulación cada vez que te toca hablar te diriges hacia el público terminas y tienes que pasárselo al compañero, lo tienes que voltear a ver es como al frente, a un lado, al frente, a un lado; siempre hablas más para el frente.

#### **¿En qué autores está basada su metodología de trabajo?**

Martin: Es que son muchos, como grupo en los montajes que tienen mayor participación de todos tenemos postulados muy importantes de teatro latinoamericano así como de Buenaventura, Boal y otros estos estudiosos de arte teatral como Barba, todo eso nos sirve porque si coincidimos en esas teorías tratamos de abocarnos a lo que mejor resulte, no nos vamos solamente sobre una línea sino que tratamos de aprovechar lo mejor de todos, no te voy a decir que seamos muy conocedores pero tratamos de crear una base teórica para llevarlo a la práctica.

Y conocer este tipo de teatro que se hace en otras latitudes incluso en otras partes de México, con compañeros y amigos que hemos conocido en nuestros viajes, como los compañeros del CLETA como *Los hermanos Miranda* que están ahí en Coyoacán, hay otros grupos que también nos hemos encontrado por acá y nos han dejado mucha influencia, hay un director que trabaja mucho con la comedia

del arte, que se llama Augusto Albanez, trabaja mucho y ha venido a trabajar aquí y creo que actualmente radica en Colima y nos deja mucha influencia, por ejemplo su tipo de teatro también nos gusta mucho, tener la influencia de los viejos de Aguascalientes platicar con ellos que tienen ya 50 o 60 años haciendo teatro aquí, tratamos de aprovechar lo que han dejado en el campo de Aguascalientes.

Lourdes: Tuvimos una experiencia de teatro Foro y teatro Debate propuesto por Augusto Boal. Fue una experiencia muy rica para la mayoría de los compañeros del grupo que fue para quien originalmente se armó ese taller, sin embargo se abrió a toda la comunidad teatral en Aguascalientes y bueno hablando de la experiencia del grupo fue muy enriquecedor, muy gratificante porque conocimos una nueva forma de hacer teatro y en ese momento decidimos que no nos aventábamos todavía, que no estábamos preparados para ello, pero que bueno sin embargo podíamos tener esa posibilidad de intentarlo y que sería de verdad una experiencia maravillosa, Martin es quien más quiere ir a una población o a una comunidad alejada.

Alberto: Dentro de los objetivos que nos habíamos planteado al hacer ese taller era que eso nos iba a dar herramientas para hacer teatro en instituciones de beneficencia, darle la oportunidad a públicos específicos, públicos difíciles o que están cautivos en cerezos, en orfanatos, en hospitales y llevar algo más adecuado a lo que ellos requieren, sin embargo se han ampliado mucho las expectativas y queremos seguir trabajando sobre esas técnicas para al momento de aplicarlas ya directamente con el público que resulte de la mejor forma.

Algunos ya hemos tenido contacto con el Teatro Foro, con el Teatro Invisible, con todo este tipo, con el Teatro Documental, con esas todas esas técnicas que llegaron con todo esto del oprimido, Teatro del Oprimido, y nos había gustado mucho pero lo habíamos visto como un enriquecimiento actoral en la técnica ejecución, no tanto en la labor de grupo, entonces ya para aplicarlo y llevarlo a la sociedad con esa representación podamos hacer un trabajo así de Teatro Foro pues nos falta todavía, pero nos sirvió para ampliar nuestras perspectivas.

### **¿Cuáles son sus requerimientos técnicos?**

Lourdes: Prácticamente los requerimientos de todos los montajes son utilería muy sencilla, de no poner una escenografía muy grande, ostentosa porque precisamente estamos lidiando con la lluvia, con el sol, con el espacio para donde va a estar la gente, después de dos años *lotería teatro* ya tiene su primer amplificador recargable, ese aparatito lo vamos a estar cargando de aquí para allá nos sirve de atracción al público y en cuanto a la producción utilería muy sencilla que se pueda montar, por ejemplo en el montaje de *Las hermanitas tango* cositas, una lona, también en el caso de este montaje en especial todo está hecho con material reciclado, todo eso es muy bonito también porque además del mensaje que ellas traen en su texto el mensaje del recicle se queda también en la gente porque lo está viendo.

### **¿A qué problemas se enfrentan al momento del montaje?**

Alberto: Por ejemplo la lluvia

Constanza: También hay que ver el tipo de teatro o el tipo de obra que vas a hacer, hay obras que están completamente estructuradas y otras trabajadas desde la improvisación, nosotras por ejemplo *Las hermanitas tango* trabajamos en base a la improvisación, entonces hay una estructura base, pero no entramos en un conflicto de estructura porque vamos armándolo a partir de algo que se nos ocurre algo, con el objeto tenemos una idea una imagen y sobre esa imagen vamos construyendo el número, entonces en nuestro caso no tenemos conflicto a la hora del montaje, es una pequeña partecita del cuadro lo que vamos a trabajar fija y después sobre eso improvisamos con la gente por eso nuestro espectáculo siempre es diferente.

Martin: Creo que hay un problema muy grande y no creo que nada más sea de nosotros yo creo que es universal, de que los actores tenemos que sobrevivir y luego tenemos que buscar otros trabajos, entonces luego los horarios no coinciden fácilmente y hay veces que tenemos que decidirnos a hacer obras con dos o tres personas para que sea más fácil que coincidan en tiempos, en objetivo, en planes porque si tenemos mucha gente en nuestro grupo que estamos trabajando pero estamos divididos en diferentes proyectos, es muy difícil hacer que en un proyecto

estemos todos, yo creo que la necesidad del actor, primero es como persona, como jefe de familia o como hijo que tiene que aportar a su casa y ya después tiene que venir al teatro, lo ideal sería que todo viviéramos del teatro pero hasta que no hagamos el *tenorio cómico* que yo creo que no lo vamos a hacer.

### **¿Con qué problemas se encuentran en los lugares de representación?**

Alberto: Bueno al estar trabajando un grupo de teatro de calle uno está expuesto a muchos estímulos, distracciones, el público se distrae con algunas cosas, este una de las más importantes por ejemplo en el teatro la gente va a ver la obra, paga y se queda dice ¡ya pagué la voy a ver, no voy tirar mi dinero!, en el teatro de calle lo que tenemos que hacer es atraer la atención del público y como nos dice nuestro director esa persona va pensando que va a llegar tarde a su trabajo, tiene hambre o que no ha comprado el periódico, entonces nosotros debemos tener un nivel de energía mucho más alto para poder lograr atrapar a esa persona, lo que mencionaban de las técnicas que utilizamos en teatro de calle, la triangulación que es una de las técnicas más difíciles de aprender lo que se nos enseña para teatro de sala, es hablarle al compañero y hacer la convención de una cuarta pared y ellos se están asomando a ver esa realidad, en teatro de calle cuando nuestro personaje tiene la acción abre su acción hacia el público.

Alberto Quintero: Estaba mencionando la técnica de la triangulación, el personaje desarrolla la acción frente al público es decir, el texto lo dice hacia el público y después pasa la acción hacia su compañero, empleando la expresión corporal para darle a entender que la expresión la tiene ese personaje es como estar jugando ping pong de estímulos con cada uno de los personajes, entonces una de las grandes dificultades que se enfrenta uno primero es aprender la técnica normal para aprender la triangulación, ya llegando a ese proceso entonces enfrentarse a la reacción directa del público, es decir, enfrentarnos a estímulos de carácter íntimo, porque estamos cerrados en un círculo de gente que nos está mirando, no es lo mismo estar en un escenario con las butacas el foro es muy diferente, también para los estímulos que son totalmente ajenos a la obra, en el sentido que tal vez no falta una persona que te diga alguna cosa que nada que ver con la obra o que pase por ahí una explosión, la lluvia como nos acaba de pasar hoy, pero

bueno en este caso tenemos que aprovechar los estímulos por ejemplo si escuchamos un avión hacemos referencia al avión para no fingir que no está ahí, porque si no tomamos el estímulo la gente se “saca de onda”, “no checa”, entonces cualquier estímulo: gente que grita, cosas que pasan, nos ha tocado hasta que se metan perros en medio de una función, poder jugar con ese tipo de cosas e incorporarlos a nuestro trabajo, también lidiamos con policías, cuestiones de reglamentos, permisos, gente inoportuna, infinidad de cosas nos han sucedido. En cierto viaje que hicimos a México nos tocó que la policía nos pidiera nuestra “mordidota”, a todo eso nos enfrentamos, qué más quisiera uno que siempre llevarlo hasta el final, pero a veces las condiciones, en este caso meteorológicas no lo permiten.

### **¿Cuál es la obra más difícil de montar? y ¿Por qué?**

Martin: Es que no hemos tenido muchas dificultades en montar las obras, precisamente porque pensamos antes de realizarla en lo que nos vamos a enfrentar, si queremos trasladarla fuera de la ciudad entonces tenemos que pensar que esa producción se debe de caber en un auto o que cada quien pueda cargar una maleta o en un autobús, no podemos rentar un camión para llevar trastos grandes o para subir muchos muebles, tenemos que simplificar todo y creo que eso no nos ha causado hasta ahora mayor conflicto, las necesidades técnicas podemos tenerlas ya al momento de ver un espacio, si nos presentamos en una sala porque también lo hacemos frecuentemente, vemos con que cuenta, que luces tiene y entonces armamos un plano de luces, definimos las áreas, colocamos los bastidores, todo lo que sea necesario para adaptarlo al evento no al montaje, el montaje debe de adaptarse a todo lo que se le presente.

### **La preparación previa a una obra**

Martín: A veces nos encontramos con circunstancias difíciles con que tenemos que empezar la función pronto pero lo ideal es que lleguemos primero hacer una concentración personal y un calentamiento físico, eso es lo ideal; a partir de ahí traer las necesidades del personaje, las herramientas del actor que hacen al personaje y dejar que empiece a vivir y entonces sí, que ya entre a escena completamente vivo y despierto, eso es lo ideal, a veces te encuentras con

circunstancias difíciles y luego te desconcentras un poco pero eso es lo que tratamos de hacer cada función, aparte de eso tiene que haber un entrenamiento con anterioridad, un conocimiento del personaje, un conocimiento sobre lo que significa, lo que siente como en cualquier proceso teatral aparte un conocimiento sobre la técnica que estas manejando, por ejemplo si vamos a la calle debemos tener un entrenamiento en una técnica que sea especial para la calle si vamos a sala tenemos que enfocarnos al entrenamiento emocional, la vivencia, la expresión de lo íntimo, en la calle es completamente diferente porque ahí lo que importa es el volumen, la fuerza, la energía que tienes que usar para llenar un espacio tan amplio.

### **Organización**

#### **¿Quién se encarga y qué características tiene su administración?**

Lourdes: El grupo está pasando justamente en un proceso de organización de su administración en el cual estamos ya asignando a cada uno cierta responsabilidad, ahorita todos tenemos una tarea en específico, incluso esas mismas tareas se están rolando entre nosotros porque creemos que parte de la trascendencia o el impacto que pueda tener el grupo es a través de lo que surja entre nosotros, Martín preside los proyectos también tenemos otros compañeros que aportan las habilidades artísticas en la dramaturgia tenemos a Juan Manuel Bárcenas, a mí me ha tocado estar al frente en algunos proyectos infantiles ahorita con la obra dramatizada, de *El Principito* un montaje, así cada quien tenemos nuestras responsabilidades: entrenamiento físico, manejo de títeres, etc., sin embargo no dejamos de hacer otras cosas o que otros hagan lo que nos toca tenemos una responsabilidad compartida.

#### **¿Tienen alguna estrategia de administración?**

Paola Rivero: Bueno en administración como decía Lula apenas nos estamos organizando cada quien o se elige un puesto, para que mientras unos hacen algo, otros se dedican a otro y seguir a la par.

#### **¿Cuál es su estrategia de difusión?**

Lourdes: También para ello tenemos un grupito de responsables en este caso esta Paola Rivera y Carlos Velasco quienes son los encargados de difundir todo lo que

el grupo pretenda hacer, ellos se encargan de enviar los boletines de prensa y tratar de armar entrevistas en radio y televisión, también para que nosotros podamos tener mayor difusión y obviamente cada uno por su parte ahora con la tecnología el internet nos facilita mucho en ese sentido y hemos tenido muy buena respuesta, Martín es el encargado de la página y de estarnos monitoreando vía internet e informándonos y nosotros lo difundimos a nuestros contactos por medio de internet.

¿Por qué escogieron esa forma de difusión? ¿Les ha funcionado?

Lourdes: Si nos ha funcionado, sin embargo creemos que no es la única, puede haber muchas más, pero como grupo independiente no tenemos los recursos para poner espectaculares a la entrada de la ciudad o afuera de los teatros, en realidad si es un gasto que ahorita como insipientes no nos podemos cubrir todavía, Martín nos apoya con la elaboración de volantes y posters porque él sabe hacerlo, es una aportación gratuita para el grupo, y nosotros volanteamos y pegamos carteles y nos funciona a medida de que la gente ya nos conoce, nos reconoce e incluso por la misma vía tecnológica nos está preguntando cuándo y dónde nos presentamos, sí funciona tal vez no como quisiéramos porque a lo mejor podríamos extendernos un poquito más en nuestra difusión con carteles o espectaculares pero desafortunadamente no contamos con ese apoyo.

Martín: Tomando como referencia lo que yo he visto allá con ustedes en Neza en el D.F., sé que es muy difícil de repente acceder a los medios o que la difusión que se dé a tu trabajo sea la adecuada, aquí tenemos una gran ventaja en que los medios todavía tienen mucha apertura, de algún modo te otorgan entrevistas en televisión, en radio, y eso nos ayuda mucho, los carteles por ejemplo no nos ayudan tanto porque, los lugares estratégicos donde la gente los busca ya sabemos cuáles son entonces utilizamos cinco o diez carteles nada más, sabemos que la gente va a ir ahí a buscarlo, las entrevistas que se dan en radio y televisión ayudan más porque ahí es donde accede más la gente que no frecuenta el teatro y hacer la difusión en el lugar donde vives, en tu colonia, en tu barrio tampoco va a servir de mucho porque finalmente la mayoría de la gente viene al centro a realizar sus compras, a realizar sus trámites y es donde converge el público, finalmente es

aquí donde los tienes que encontrar, hemos tratado de hacer funciones libremente en colonias y en barrios así y no funcionan no son para temporada, en cambio en el centro sí, podemos estar todo el año trabajando y en los barrios a menos que sea un evento especial: la fiesta de la parroquia, el fin de cursos de la escuela, etc., pero para hacerle difusión y que sepa la gente que vas a tener una obra abierta a toda la gente es mejor las entrevistas de radio y tele y afortunadamente aquí tenemos mucha ventaja en eso.

Lourdes: Cuando nos presentamos en un foro cerrado es por invitación entonces la difusión corre por cuenta de quien nos está invitando ellos son quienes se encargan y prácticamente utilizan los mismos medios: radio y televisión, nos invitan a algunas entrevistas vía internet, hacen volantes, pero la difusión corre por parte de ellos, nosotros hacemos lo mismo como ya lo mencionamos hace un ratito pero ya por cuenta propia.

Alberto: Cuando utilizamos los espacios institucionales son generalmente en dos épocas del año, en abril que está la Feria de San Marcos que es un foro en donde ya tienes el público seguro, ahí el Instituto Cultural, el gobierno y la iniciativa privada se encargan de darle difusión al evento pero general como feria, y la gente lo busca va a todos los eventos los teatros están llenos en cuestión de difusión no tenemos problema; otra temporada fuerte en la que utilizamos difusión institucional es en octubre con el Festival de las Calaveras y el Aniversario de la Ciudad donde también tenemos muchos eventos y la gente ya sabe, lo busca, en ese aspecto no tenemos mayor problema, el Instituto se encarga de programarte, de ponerte la persona que cobra los boletos en taquilla así, te ocupas de lo demás; fuera de esas dos épocas hay poco apoyo y tenemos que hacerlo por nuestra cuenta, el Instituto Cultural solo maneja la difusión de los teatros oficiales, pero hemos aprendido a solventarlo.

**En cuanto a la historia del grupo ¿Cuáles son las dificultades y los logros que ha tenido?**

Alberto Quintero: Yo llevo cierto tiempo trabajando con el director Martín, yo pienso que las principales dificultades que llegó a tener el grupo fue comenzar a darle nombre y empezar a tomar prestigio como tal, como grupo nuevo, sobre todo

enfrentarse a la cuestión de quiénes están, como están y empezar a armar este cuestión de imagen, de grupo, planteamientos acerca de a dónde va, de cómo le vamos a hacer el grupo; afortunadamente siempre hemos estado bien por la mano de nuestro director, nuestros compañeros y siempre el grupo ha trabajado bajo cierta manera de hacer las cosas, ideales y fundamentos en los que va dirigido el trabajo escénico y la producción.

#### Logros

Martin: Creo que hemos tenido muchos, creo que podemos sentirnos bien identificados con un estilo, una filosofía y una política de nuestro grupo que tratamos de respetar, podemos decir que los demás creadores de teatro en Aguascalientes nos reconocen, pueden saber que lo que nosotros hacemos tiene bases, tiene estilo, tenemos un estilo propio tal vez no sea el mejor o muy depurado pero a fin de cuentas es nuestro.

Lourdes: Otro logro es que podemos contar con personas, como Eleana y Coni que son personas nuevas en el teatro mexicano y que para mí es un orgullo contar con su experiencia extranjeras que hayan entrado al grupo no por la trayectoria porque como *Lotería Teatro* tenemos dos años pero ellas al ver nuestro trabajo se decidieron por nosotros y eso es un logro.

Coni: Involucrarnos en *Lotería Teatro* y dejar una huella en Aguascalientes que la gente sepa que nosotros somos pura y exclusivamente teatro callejero, los logros que hemos tenido antes de entrar a este grupo es que la gente nos reconozca y se quede a nuestro espectáculo, hay muchas dispersiones en la calle, aquí en Aguascalientes la gente no está acostumbrada más que a ver payasos entonces esta bueno que empiece a haber teatro.

Alberto: Bueno yo pienso que uno de los logros más importantes de *lotería* como grupo ha sido que en Aguascalientes no hay otro grupo que haga lo que hace Martin, no hay otra persona que se dedique a teatro de calle entonces, la mayoría de los grupos de Aguascalientes están enfocados en problemas, en mafias con los institutos culturales y Martin nos ha abierto la posibilidad de hacerlo en la calle y continuamente nos ha movido a retornos a nosotros mismos como actores para lograr una puesta en escena alternativa.

Elena: Creo que uno de los logros más importantes es que el grupo se renueva todo el tiempo, no es un grupo cerrado y en ese mismo concepto se basan los espectáculos, la base del grupo mantiene esa amplitud, para mí es fundamental en un grupo no cerrarse ni caer en algo elitista y eso es *Lotería Teatro* para mí.

**¿Cuál consideran el momento de su consolidación?**

Martin: Creo que es un proceso que no podemos decir ya lo tenemos, es como la felicidad no hay un punto en el que tú digas ya llegue, obviamente lo ideal sería ser mejores a partir de ahorita, hacer algo mejor y si lo logramos sería ser todavía algo mejor entonces, estaremos consolidados en 10 años o en un año porque no lo tenemos seguro, sin embargo creo que la perseverancia y la permanencia en la escena, te puede dar mucho de lo que se busca, si te desligas mucho tiempo la gente se olvida de ti y vas a tener que empezar de nuevo, si te aferras y dices ¡no me voy hasta que me muera! entonces seguramente algún día vas a dejar algo, si te queda poco tiempo o si te mueres joven a lo mejor va a ser por eso que te moriste joven tenías mucho por hacer ya no llego tu consolidación, pero quien sabe yo creo que el dar y el permanecer es parte del proceso que es ideal.

**TRAVESÍA TEATRO**  
**SUPRAPRIMATE**

Idea Original: Gustavo Cortes  
Dirección: Maricruz Montesinos  
Con: Gustavo Cortés  
Luis Antonio Muñoz

**Escena uno**

***En la Segunda llamada por una alta voz se escucha un sonido de alarma (Telón abajo)***

**VOZ:** Año 2020, el hombre ha matado toda forma de vida del tercer planeta, no queda, más que escombros, lo humano ha dejado de existir, no que da nada, nada, nada (*Interferencia*), año 2009 los hombres están dejando de ser humanos, la raza humana está matándose con epidemias y virus( *interferencia*) año 1990 los humanos mutantes sobrevivientes de la era atómica están muriendo, 2000, el niño arrasa con todo, la tierra se cansa, cansa, cansa (*interferencia*), 2005 la tierra se cimbra no hay escapatoria, comienza la cuenta regresiva, última llamada para los seres humanos que aún están aquí, salven a la tierra , salven tierra, tierra, tierra, los científicos no saben que hacer, desconocen , desconocen la vida, vida, vida, las máquinas no sirven para crear vida. (*Cuando empieza la cuenta regresiva los dos actores vestidos de científicos apuran a todos a ocupar sus asientos, les piden que guarden la calma, se supone que los espectadores son solo sobrevivientes*) Iniciamos cuenta regresiva, autodestrucción, destrucción, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3 (*se detiene, la cuenta se alza el telón en medio hay un armatoste que se supone es la máquina del tiempo, se dirigen al escenario*)

**VOZ:** tercera llamada...comenzamos.

**ROSTROCO:** ¡Por fin he terminado! Jajaja.

**ROSTRETO:** ¿Terminé? Si yo hice el trabajo.

**ROSTROCO:** Pero soy el genio, y yo tuve la idea.

**ROSTRETO:** Yo me quemé las manos armándola, yo la fabriqué.

**ROSTROCO:** ¿Qué eres imbécil o que? Tú crees que mi majestuosidad se puede rebajar a esos niveles, yo tengo que supervisar lo que tú haces para que no la vayas a regar... ahora: prepárate para ver lo nunca antes visto: Pruébala. (*Rostrento se pone a chupar toda la maquina*)

**ROSTROCO:** Pero que haces pedazo de imbécil. Me refiero a que la hagas funcionar.

**ROSTRETO:** Perdón Jefecito me equivoque. (*La prende*)

**ROSTROCO:** ¡Funciona!

**ROSTRETO:** ¡Sí! Funciona, funciona, funciona... ¿Y para que sirve?

**ROSTROCO:** ¡Tarado! ¡Cómo que para que sirve! Hemos trabajado durante años, toda mi vida está en esa máquina, noches y días sin descanso (*melodramático*) y vienes y me preguntas ¿para que sirve?

**ROSTRETO:** ¿Sí, sí, pero pa' que sirve?

**ROSTROCO:** Esto es para salvar al mundo que está en peligro.

**ROSTRETO:** De los extraterrestres no, no ¡Nos atacan sálvense!

**ROSTROCO:** No imbécil, es para salvar la tierra de los hombres de todos ellos...

**ROSTRETO:** *(Al público)* ¿Que hicieron ellos?

**ROSTROCO:** Es para corregir lo que los humanos han hecho con su propia vida y la tierra. Empecemos el viaje. Por la tierra y más allá. Salvaremos el planeta.

¿Sabes como surgió la vida?, pues ahora lo sabrás

*(Se meten a la máquina del tiempo, sonido de máquina)*

**ROSTRETO:** Me estoy deshidratando.

**ROSTROCO:** Siento como las moléculas se van separando

**ROSTRETO:** No siento mis partes...

**ROSTROCO:** N-o-s e-s-t-a-m-o-s- t-r-a-n-s-f-o-r-m-a—n-d-oooooooooooooooo.

*(Salen de la máquina transformados en monos)*

*Durante ésta escena, los actores representaran a dos primates luchando por la sobrevivencia y los frutos del árbol. Ambos se presentan, compiten por llamar la atención y mostrar quien es el mejor. El mono dos arranca los frutos del árbol, el mono uno lo ve, pide que le de, pero el mono dos no quiere compartir el fruto. El mono Uno se enoja y comienza una batalla, durante el desarrollo de ésta uno de los dos con un golpe yergue al otro. Después de todo, ambos se dan cuenta que con la cooperación pueden vivir armónicamente.*

*De mono se pasa al estado humano, inventan sus utensilios para cazar, cazan a un mamut, llueve, cae un rayo sobre el árbol y descubren el fuego, allí asan la carne del mastodonte, al hombre 2 le dan cólicos estomacales, defeca; al otro le desagrada el olor emitido.*

**HOMBRE 1:** ¡Caca!

**HOMBRE 2:** ¡Caca!

**AMBOS:** ¡Huácala ¡

Ambos se divierten con la palabra y con ello inventan el lenguaje Comienza a bailar.

## **II. Colonización**

*Entran a la máquina, se repite como en la escena uno.*

**ROSTRETO:** La prehistoria estaba bien, salvo por el olor. Oiga doctor Rostroco ¿Y, ahora que sigue?

**ROSTROCO:** No lo sé... *(Pausa)* déjame pensar... creo que la equivocación está... ¡Ya lo tengo! Vayamos a la colonización de América. ¡El descubrimiento del nuevo mundo!

**ROSTRETO:** Sí, sí, sí ¡El nuevo mundo, el nuevo mundo!, ¿Y dónde queda eso?

**ROSTROCO:** Ahora lo verás... *(Accionan la máquina, se deforma el lenguaje)*

*Los españoles en el mar.*

**ESPAÑOL PEQUEÑO:** *(Remando)* ¡Duro! ¡Duro! ¡Duro!

**ESPAÑOL MEDIANO:** No veo rastro alguno de tierra, ¡estamos perdidos!

**ESPAÑOL GRANDE:** Callaos, el mapa indica que nos estamos acercando cada vez más, bueno, creo que nos desviamos un poquito, pero también siento que estamos cerca.

**ESPAÑOL PEQUEÑO:** Vos dijo que íbamos a llegar en seis meses y ya llevamos como un año...

**ESPAÑOL MEDIANO:** Cierto, esto lo va a saber nuestra simpática reina Chabela Segunda y el adornado rey Fernando quinto. Nos ha tomado el pelo.

**ESPAÑOL GRANDE:** ¡No paren, no paren! Estamos por llegar, sois muy flojos, ni aguantan nada, ya verán que luego tendrán su recompensa. La holgazanería no lleva a ningún lado. (*Mira al horizonte con un binocular*) Ahí está, estoy seguro que es ahí, remen más rápido, duro, duro, duro. Aja, tierra a la vista, (*Los españoles corren hacia la tierra*) Por fin la tierra prometida.

Mutis de altamar

*El indígena se ve en otro plano danzando y adorando a los dioses.*

**ESPAÑOL GRANDE:** ¡Que bello lugar! ¡Que árboles!

**ESPAÑOL MEDIANO:** ¡Mire esos animales! (*El indígena dibuja una serpiente*)

**ESPAÑOL PEQUEÑO:** Mire eso otro (*El indígena dibuja otro animal*)

**ESPAÑOL GRANDE:** (*Por el indígena*) ¡Miren eso!, ¡Que ser tan raro! Anda tu pregúntale que cómo se llama, que nos muestre este lugar. Con esto podemos extraer el mayor número de riqueza ¡pues a eso venimos!

(Español mediano se acerca al indígena ambos se miran detenidamente)

**ESPAÑOL PEQUEÑO:** ¡Hey tú! ¿Cómo llamaos? (*el indígena se tapa la nariz debido al olor que expide el español*)

(*El indígena le contesta. El actor usará onomatopeyas para referirse a la lengua indígena, lo confunde con Quetzalcóatl*)

**INDIGENA:** Quetzalcóatl (*Se hinca*)

**ESPAÑOL MEDIANO:** Jiripollas, ¿Qué dijo? (*Se persigna va con el español grande*) no entiendo nada.

**ESPAÑOL GRANDE:** Hablaos con señas, este es un salvaje

**ESPAÑOL MEDIANO:** (*Va hacia el indígena que realiza una danza prehispánica. El español lo mira extrañado, con señas tratar de entablar un diálogo con él.*)

Mira, te cambio todo lo que tienes por lo que traigo, te parece (*el indígena solo lo observa, el español saca de entre sus manos una cruz*).

Toma. (*El indígena lo observa, y después le apunta con un arco y flecha en mano*)

¡No me hagas nada! ¡Carajo! pero ¿cuántos son? (*El indígena dialoga con otros indígenas imaginarios sobre lo que van a hacer con el, llegan a un acuerdo*). La culpa la tiene el jefe por mandarme a estas misiones, ¡déjame ir!

**INDIGENA:** (*saca semillas de cacao las ofrece al español chico*) Cacao

**ESPAÑOL GRANDE:** ¿Qué dijo?

**ESPAÑOL CHICO:** Que esta cagao.

**ESPAÑOL MEDIANO:** (*Observa, el indígena toma los objetos ofrecidos por los españoles, éstos empiezan a mandarlo*) Ahora estáis de acuerdo todos a construir ciudades amigos.

**ESPAÑOL CHICO:** Muy bien, ahora poneos a trabajar...

**ESPAÑOL GRANDE:** Enseñadles el idioma castellano. ¡Y si no entienden castigadlos!

**INDIGENA:** Quetzalcóatl.

**ESPAÑOL GRANDE:** Evangelizaos a todos estos pecadores: Hijos de... Satanás.

**ESPAÑOL PEQUEÑO:** Este se opone a trabajar y a estudiar el evangelio...

**ESPAÑOL GRANDE:** La madre patria reclama esta tierra. Nosotros los haremos civilizaos.

(*Teatro del cuerpo. Esclavizan a los indígenas. El indígena comienza a revelarse.*)

**ESPAÑOL GRANDE:** ¡Pues a la inquisición! Ese de allá se esta revelando, a las jaulas, y ese otro, holgazán, al aplasta cráneos... a la hoguera con todos los

ateos, pecadores... (Después de que se realizan estas acciones el científico uno se quita la máscara, los dos chocan y se despojan de las máscaras, se miran por un segundo se acuerdan que lo que son y vuelven a la máquina, nuevo juego).

### III. El Fascismo

Ambos actores se colocan brazaletes con un signo que no debe ser estrictamente el del nazismo. Personaje Uno se coloca casco y rifle militar, personaje Dos realiza una mímica de Hitler, para ello utiliza sonidos onomatopéyicos y un lenguaje inventado, que le permita interpretar a un hombre obsesionado por el poder, el autoritarismo y el exterminio de la raza. Cada que el personaje Dos termina de decir algo, el personaje uno le aplaude y hace el saludo fascista. Durante el lenguaje inventado al fúher se le escucha decir.

-Judíos (señal de muerte)

-Africanos (señal de muerte)

-Indígenas (señal de muerte)

-Palestinos (señal de muerte)

-Árabes (señal de muerte)

-Aquí debe entrar la raza pura

(Inicia un entrenamiento militar).

**DOS:** (Al personaje Uno) ¿A dónde vas con esa facha?

**UNO:** Con tacha

**DOS:** (Lo golpea) ¡Silencio en filas! ¡Firmes! Es una orden militar (el personaje Uno toma una postura equivocada) La posición de firmes se consigue... (personaje Uno imita con ademanes la explicación) uniendo los pies en un ángulo de 90° con el pecho saliente, el dedo meñique en la costura del pantalón, la cabeza erguida, y sobre todo la cabeza levantada con mirada inteligente. ¡Eso es! Está bien. Ahora... ¡Descanso!

**UNO:** (Se acuesta en el suelo) ¡Ya era hora!

**DOS:** ¡No, hombre, no! ¡De pie! La posición de descanso se logra avanzando ligeramente el pie izquierdo (Le hace una demostración) ¡Descanso! ¡Firmes! (Garbo) ¡Firmes! ¡Firmes!

**UNO:** (Burla amanerada) ¡Firmes! (personaje Dos obedece) ¡Descanso, ya!

**DOS:** ¡No, eso no! Hay que hacerlo con voz de hombre. Ahora: ¡Presenten armas! (Uno presenta su fusil) El presenten armas se hace así (Demostración militar) ¡Firmes! ¡Silencio! Ahora que llegue el coronel el te preguntará ¿Cuántos años tienes? Y tú dirás: “veinte años mi coronel”, y el te preguntará ¿Cuánto tiempo tienes en el ejército? Y tu dirás: “un día, mi coronel”, y finalmente te preguntará ¿qué te gusta más, la vida de juglar o de militar? Y tu dirás: “las dos cosas, mi coronel”. ¿Entendido? ¡Soldados, firmes! Ahora llega el coronel.

**UNO:** (Con ternura al descubrirlo) ¡Papá!

**CORONEL:** ¡Firmes! (Saludo nazi)

**DOS:** Coronel estos son los jóvenes reclutas.

**CORONEL:** ¿Cuánto tiempo llevas en el ejército?

**UNO:** Veinte años, mi coronel

**CORONEL:** ¡Oh!, ¿pero qué edad tienes?

**UNO:** Un día mi coronel.

**CORONEL:** ¿Me tomas por tonto o por bobo?

**UNO:** Por las dos cosas, mi coronel

*El Coronel saca una pistola y persigue al personaje Uno.*

*(Se oye un sonido de avión. Personaje Dos saca un avión de juguete, juega por el espacio como si fuera un niño. Mientras el personaje Uno se ponen a jugar con unos muñecos y carritos. Los actores deben generar un ambiente de juego. Personaje Uno con los juguetes dice que hay que hacer un acuerdo entre naciones. Ya no quieren guerra, ellos solo quieren jugar. Durante esta escena, de nuevo se escucha el avión, solo que ahora avienta una bomba, uno y dos se protegen)*

*(Transición)*

**DOS:** ¡Basta! Esto no esperaba que terminara así, es más violento aún que la colonización.

**UNO:** Tienes razón. ¿Qué le agregamos ahora a la historia?

**DOS:** *(Al público)* Esperamos que se estén divirtiendo mucho y aturdiendo poco. Aseguramos que ahora presentaremos algo un poco más romántico: cosas que pasan en la actualidad sobre todo... ¡en el mundo de la computadora!

#### **IV. Migración**

**MIGRANTE:** *(De la máquina sale el migrante, inicia una mímica de estar tratando de cruzar la frontera a EU, tiene mucho frío, viene con su compadre, pero éste lo ha abandonado)* ¡Pa' su mecha! Ya llegamos compadre. ¡Y ora! ¿Dónde se metió? No me deje solo. *(Se espina en unos cactus imaginarios)* ¡Ay nanita! Mejor me hubiera quedado en el pueblo *(Choca con el muro)* Órale, que cosota tan más grandota *(El actor realizará acciones física de estar en el muro.)* Compa, pues ya estamos acá, ya no más hay que brincar esta bardota y ya estuvo *(Le anda de orinar, busca donde, no encuentra un sitio)* Un árbol, con un árbol me basta, *(Ya no aguanta las ganas)* *(Por fin lo encuentra, al llegar se orina)* No aguanto caminar un rato más. *(Mira detenidamente el muro.)* ¡De un brinco subo pa' arriba! Como que dejo de llamarme Filibundio *(Inicia la mímica de brincar el muro, sale el gringo de la máquina, cuando brinca se encuentra con el).*

**GRINGO:** ¡Stop! ¿Adónde dirigirte?

**MIGRANTE:** Ah hijos *(al público)* ¡no que el chupacabras no existía! *(Nervioso)* Eh, eh... voy pa' allá ¿Qué quieres de mí? No me hagas daño por favor, soy un humilde campesino que busca chamear de este lado, tengo tres chilpayates y una vieja que es re' buena conmigo. *(Suplicante)* ¡No me hagas daño! ¡No me hagas daño!

**GRINGO:** I want the World!

**MIGRANTE:** ¿Qué?

**GRINGO:** I want you life!

**MIGRANTE:** Pus quien sabe que tanto dice este condenado güero.

**GRINGO:** Give me your money!

*(El migrante lo ve sin entender nada)*

**GRINGO:** Tu ponerte a trabajar para mi

**MIGRANTE:** Pus es lo que quiero ¿Qué hay que hacer?

**GRINGO:** Pizca la uva.

*(El migrante con mímica realizará las acciones de pizcar la uva, cada que el gringo le ordene que haga un trabajo éste lo hará)*

**GRINGO:** Lava los platos. *(El migrante lo hace)*

-¡Cosecha la fresa! *(El migrante lo hace)*

-¡Construye edificios, casas, ciudades! (*El migrante lo hace más rápido*)

-Give me your life!

-¡Quiero todo, todo!

**MIGRANTE:** ¿Puedo descansar un ratito?

**GRINGO:** Antes de que descanses, tráeme toda el agua... I want the water!

**MIGRANTE:** Sí (*Se detiene, mira al público y le pregunta*) ¿Y este pa' que querrá toda el agua del mundo? (*Al gringo*) ¿Y cómo le voy a hacer pa' traértela toda.

**GRINGO:** Con esto. (*Le da un popote grande*) Ahora ponte a trabajar y tendrás tus dólares.

(*El migrante empieza a sorber el agua imaginaria, cada que sorbe el agua la deposita en el mundo que tiene el gringo en la mano derecha, éste ríe a carcajadas. Sorbe el agua de ríos, de presas, del océano*)

(*El migrante se ve alterado*)

**MIGRANTE:** Ya tienes toda el agua. Ahora págame

**GRINGO:** Falta ese charquito

**MIGRANTE:** Ah y todavía quieres eso, pus fíjate que ya me hartaste, no me gustan los patrones como la vez. (*Enfrenta al gringo, lo mira detenidamente*) (*Al público*) Este ta' re guapo... te haz puesto a pensar lo que la gente piensa de ti, piensa que eres un gandalla, a ver ¿porqué ya no quieres a mis paisanos? ¿Por qué nos pusiste una bardota? Te voy a decir algo, no pienso hacer ya nada. (*Se sienta*)

**GRINGO:** ¡Conque no piensas hacer nada!

**MIGRANTE:** No

**GRINGO:** Pues entonces toma. (*Sale un puerquito volador*)

**MIGRANTE:** La influenza puerquina (*Se coloca una máscara antigás*)

(*El puerquito entre el público corretea al migrante.*)

*Se coloca guantes de box y cinta de Karate de sus ropas, saca un jabón le echa, el puerquito volador, éste desaparece*)

(*Al público*) No baje la guardia.

(*Rostrento se quita el sombrero*)

**ROSTRETO:** esto ya no me esta gustando, pura enfermedad, yo creo que la gente no quiere esto... Rostroco ¿dónde andas? Rostroco.

## V. La era de red

*Sin entrar a la máquina experimentan el cambio de tiempo. Debido a la manipulación de la línea del tiempo.*

**ROSTROCO:** Hemos alterado el tiempo.

**ROSTRETO:** ¿qué va pasar?

**ROSTROCO:** Creo que estamos regresando a nuestro tiempo.

**ROSTRETO:** ¡Quiero a mi mamá!

*Los dos adoptan la postura rígida frente a la computadora, al fondo proyección de luz e imágenes de Internet.*

**ROSTROCO:** Es maravillosa la tecnología. Puedo conectarme en segundos.

**ROSTRETO:** Suspira.

**ROSTROCO:** Cuando este frente allá bailaremos en la danza del amor.

**ROSTRETO:** Seguramente es una mujer muy inteligente.

**ROSTROCO:** Siempre pienso en ti.

**ROSTRETO:** Yo siempre sueño contigo.

**ROSTROCO:** Ha llegado el momento de conocernos

**ROSTRETO:** Estoy de acuerdo.

**ROSTRETO:** A las 6 en el asta...

**ROSTRETO:** Llevaré una rosa de plástico.

**ROSTROCO:** Y yo un sombrero...

**ROSTRETO:** Hasta entonces.

*Ambos bailan y se arreglan para el encuentro. Acciones muy marcadas, sobre todo exagerándolos las cotidianas que tienen que ver con el aseo personal. En pose de galanes. Cada uno entra de lado contrario del otro. Se dirigen al encuentro, se darán cuenta del engaño hasta que estén frente a frente.*

*Este conflicto dará inicio al desajuste de la máquina del tiempo y poco a poco volverán en sí mismos.*

*Finalmente se dan cuenta que no pueden cambiar el pasado pero sí empezar a construir un mundo mejor.*

**FIN.**

## LOTERÍA TEATRO MITOTE DE CALAVERAS

**Farsa tragicómica para teatro callejero basada en una leyenda popular de Encarnación de Díaz, Jal., y en la canción “Ruperto” de Alí Primera. Creación colectiva de Lotería Teatro**

**(Primera llamada, La comparsa hace el convite y después da la 2ª llamada.)**

### **Preludio**

*(Llega una mujer de apariencia indígena, viste de blanco y vivos de colores. Hace ruido con una chirimía, y luego ofrece una vasija con copal humeante dirigiéndola a los cuatro puntos cardinales. Su maquillaje la muestra vivaracha. Toma un cajón practicable que está en escena para subir en él y desde ahí hace la ronda.)*

**MUJER:** ¡Atención! Llegó la hora del teatro callejero. ¡Acérquese! Que aquí va usted a disfrutar un bonito espectáculo en vivo. Tenemos el remedio para todos sus males. Olvídense de los problemas y venga con nosotros un ratito a vivir (*remarcándolo*) el teatro. Señora, ¿su marido ya no le cumple... con el gasto? Aquí le vamos a hacer un trabajito... de actuación, para que pase usted un momento agradable. No se quede con las ganas, porque luego le hace daño. Señor, ¿sueña usted con volverse millonario sin trabajar? Quédese con nosotros, que aquí sí se cumplen los sueños del mexicano. Amigo, ¿está usted triste porque le subieron los huevos... de precio? A todos nos pasa lo mismo. Usted, amiga, ¿verdad que nos duele que a cada rato nos suban la leche? Nos sacan canas verdes con tanto aumento. No se apure, que aquí podemos cambiar su ánimo. ¿Cuántos corajes ha pasado usted por los abusos de los que tienen el poder? Acompañenos a empuñar un arma de verdadera defensa; la voz del pueblo a través de una de sus expresiones culturales: el teatro.

*Cambio. Redoble. Entra “Xolotlipoca”, un chamán adivino que se dirige al centro del escenario mientras la mujer sigue hablando.*

**MUJER:** Público bonito de Aguascalientes, van ustedes a disfrutar un acto asombroso, maravilloso; algo que los dejará impávidos, chirigóticos. Verán ustedes la demostración increíble de los poderes mentales del gran chamán Xolotlipoca, el más grande arúspice que ha surgido de la tierra del maíz, del ombligo de la luna. Y para demostrar sus poderes, realizará, con los ojos tapados, algunas adivinaciones para el público aquí presente.

*El truco de las adivinaciones se encuentra en las claves que conocen los actores y se transmiten entre ellos de manera discreta y luego de hacer varias de ellas, realizan otras en tono de broma. El chamán adivina sobre objetos que se presenten a la vista de todos, el valor de alguna moneda o billete, un número anotado sobre un pizarrón, el color de una prenda o lo que la situación ofrezca. El dominio de la escena es de la mujer, quien debe tener la chispa necesaria para atrapar la atención y simpatía de la gente. Siempre alegre y parlanchina. Da la tercera llamada.*

*Mitote de Calaveras. Farsa Tragicómica para la calle.*

### **Personajes:**

Brígida Romo, vieja avara y achacosa

Próculo Del Hoyo, doctor  
Ruperto, humilde campesino  
Pilón, hijo de Ruperto, niño de meses  
Padre Chonito, cura del pueblo  
Lupe, criada de Brígida  
Cinesio, policía  
Dos enterradores  
Gente del pueblo

*La acción se desarrolla en el pueblo de Encarnación de Díaz, Jalisco, primera mitad del S. XX.*

### **ACTO ÚNICO**

La señora Romo en el lecho, parece moribunda. Porta ridículamente ostentosas joyas. Demuestra estar sufriendo con fuertes dolores; exagera con gritos y gestos.

**BRÍGIDA:** ¡Ayayayayayayay!

*Aparece el doctor Del Hoyo, carga un maletín y va tarareando una canción alegre.*

**DOCTOR:** *(al público):* Buenas tardes, busco a Doña Brígida Romo, ¿saben ustedes dónde la puedo encontrar? *(antes de recibir respuesta se dirige a alguna mujer de la audiencia)* ¡Señora Romo, mire nada más! Qué mal se ve ¿por qué no me habló antes? Vamos a ver; dígame ¿cuáles son sus cuitas?

Si la persona aludida niega ser la enferma, el doctor insiste con los argumentos: “¿quién va a saber más?”, “¿quién es aquí el doctor?” Brígida grita desesperada.

**DOCTOR:** Perdón, me equivoqué de enferma. *(A la vieja)* ¡Doña Brígida! ¿Qué desgarrate se trae?

*La señora tose, respira desesperadamente. Golpe en la espalda.*

**DOCTOR:** Cálmese, señora, que está usted con el mejor médico de la región. Voy a auscultarla *(la sienta con los pies colgando, le pega con un martillito en la rodilla)*. ¿Le duele? *(negación de la señora)*. ¿Y esto? *(golpe en el codo. La señora se duele y afirma.)* Es porque es usted muy tacaña. *(Golpe en la cabeza)* ¿Y esto?

**BRÍGIDA:** ¡Ay! Ese sí me dolió, ¿qué significa?

**DOCTOR:** No significa nada, pero se me antojó... A ver, saque la lengua *(la señora lo hace)*. Más *(lo hace)*... en esa lengua, lo que puedo ver es que usted es muy grosera. Ahora póngase de pie. *(El doctor se coloca a un lado de ella; los dos de frente al público)* Ponga la mano derecha *(el doctor le estira la mano izquierda al frente)*.

**BRÍGIDA:** Esa no es la derecha.

**DOCTOR:** Le digo que la ponga derecha, que no la doble.

**BRÍGIDA:** ¡Aaah!

**DOCTOR:** Ahora la otra mano para atrás *(la señora lo hace)*. Flexione las rodillas *(lo hace)*, levante el pie hacia atrás *(lo hace)*. La cabeza erguida... Tome de esta agua *(le pone un pomo en la boca)*. Manténgala en la boca... y ahora, suelte el agua. *(La señora asemeja una escultura de fuente, cuando entiende su ridícula posición lanza el chorro al doctor)*

**BRÍGIDA:** Ya, doctor, dígame si me voy a morir.

**DOCTOR:** Si le digo que sí, ¿se enoja?

*La señora se sienta de nuevo, desanimada.*

**DOCTOR:** Qué bueno que lo toma así. Siento mucho tener que informarle esto, señora, pero es mi deber.

**BRÍGIDA:** ¡Aaaaaay!

**DOCTOR:** ¿Hay?, ¿dónde hay?... Bueno. Usted padece uno de esos males que los médicos todavía no hemos podido vencer.

**BRÍGIDA:** ¡Aa-a-a-ay!

**DOCTOR:** Le aconsejo que arregle sus asuntos para que evite problemas a sus herederos (*pausa*). Bueno, me tengo que ir.

**BRÍGIDA:** ¿Ya?

**DOCTOR:** Y como usted comprenderá, en esta ocasión no puedo aplazar el cobro de mis honorarios; así que, con mucha pena, pero son veinticinco pesos (*tiende la mano. La señora toma la mano del doctor como para despedirse, él la suelta y hace seña para que le pague*). Cayendo el muerto y soltando el llanto... sin agraviar. (*La señora le paga*). Con todo gusto le haría un descuento, pero mi lema es "pague ahora y alíviese después"... Está de más explicarle.

**BRÍGIDA:** Ya, ya, ya (*hace salir al médico, queda gritando su dolor y luego sale*). *En otro plano del escenario ya está Ruperto, de aspecto humilde, carga un bulto sobre la espalda, es su pequeño hijo. Intercepta al doctor.*

**RUPERTO:** Doctorcito, bendito el cielo que me lo envió. Compadézcase de este pobre que busca su gracia para aliviar a su hijo.

*El doctor se hace el desentendido y sigue de largo.*

**RUPERTO (adelantándose):** Doctor, por favor, revíseme a mi hijo, que está muy débil.

**DOCTOR:** No acostumbro dar consultas en la calle, si requiere mis servicios saque una cita en mi consultorio.

**RUPERTO:** No conozco dónde es su consultorio y me es urgente su auxilio, que mi pedacito se muere.

*El doctor prosigue su camino sin mostrar atención*

**RUPERTO:** Haga una excepción, por caridad, que Dios se lo pagará con creces.

**DOCTOR:** Que Dios recompense mis intenciones pero mi ciencia se paga con efectivo ¿Tienes para cubrir mi cuota?

**RUPERTO:** Ni un centavo cargo, todo lo que me queda es este angelito indefenso.

**DOCTOR:** No soy de beneficencia, acude a los hospitales del gobierno, que ahí atienden a los pobres.

**RUPERTO:** Pero me ponen condiciones que no cumplo. Tengo que estar inscrito como jornalero y yo, ni trabajo tengo. Y en el hospital civil me dieron cita en tres meses. La enfermedad no espera.

**DOCTOR:** Ni modo, es tu cruz.

**RUPERTO:** Yo acudí a usted porque nada más de verlo se le nota a usted la capacidad, toda su preparación y sapiencia. Ese porte garboso no puede ser sino de alguien que brilla por sus conocimientos y su inteligencia.

**DOCTOR (inflamado en su ego):** Ejem, ¿qué dices que padece tu hijo?

**RUPERTO (se alegra al conseguir su propósito):** Está muy débil y casi no ha crecido desde que nació. Su madre murió en el parto. Derechito al cielo se fue y esta criatura no recibió su alimento natural. Véalo.

**DOCTOR (revisando al niño brevemente en su gesto se refleja la gravedad del caso):** ¡Qué barbaridad! Este niño está sumamente enfermo y desnutrido.

Consigue pronto esta medicina y esta fórmula para que se recupere (*le extiende una receta*). Sólo te advierto que es muy costosa, pero efectiva.

**RUPERTO:** Pero no le entiendo a su letra.

**DOCTOR:** Por eso soy doctor.

*El doctor se va, repitiéndose a sí mismo algunas adulaciones de Ruperto.*

**RUPERTO:** Dios se lo pague. (*A su hijo*) Piloncito, te me enfermaste, muchacho. Eres mi único hijo y el más grande de mis sueños. Y yo vine a la ciudad a buscarte algún remedio, la hierba del campo, era mi medicina, y el brujo Antonio, mi médico... (*pausa*). Ah, mi dulce pedacito, tan tierno. Tú qué culpa tienes, si eres un angelito tan bonito como tu madre...tu madre que ya tenía ganado el cielo, cuando dio la vida por ti, agarró su lugar en la gloria.

*Se oye un lamento de la vieja Brígida, que ha regresado a llorar su pena; detrás de ella viene Lupe su criada. Ruperto se asusta y se esconde.*

**BRÍGIDA:** ¡Ay! ¡Ayayayay de mí! En plena flor de mi vida tener que despedirme de este mundo ingrato. Pero tengo aún una cosa por hacer: dejaré todos mis asuntos en regla. Ayúdame, Lupe. (*Se dirige al público y busca a una persona*) ¡Tío Gelasio! Mire nada más, tan serio como siempre, venga, párese aquí, que tengo algo importante que decirle.

**LUPE:** Venga, por aquí, yo lo llevo. (*Acomoda al "tío" al centro del escenario*).

**BRÍGIDA** (*busca de nuevo*): ¡Prima Eduviges! Mira tú, ¿todavía no consigues novio? ¿Ya para qué te esperas, mujer? Ven acá, te tengo una noticia. Acompáñala, Lupe.

**LUPE:** Héi. (*Pone a la "prima" también al centro*).

**BRÍGIDA** (*busca*): ¡Bonifacia, sobrina! Mira nomás, cada día te pareces más a mí. Ven, acércate que voy a dictar mi testamento.

**LUPE** (*a la "sobrina"*): Venga para acá. (*la coloca junto a los otros dos*).

**BRÍGIDA:** Pues bien, los he traído hasta acá para hacerles saber mi última voluntad. El doctor Próculo Del Hoyo, me ha dicho que me queda poco tiempo de vida y tengo que dar a conocer mi testamento. Escuchen: A usted, tío Gelasio, le dejo... le dejo... le dejo mi foto. (*Voltea a ver a Lupe, que está distraída, coqueteando con el tío*) ¡La foto, Lupe!...

**LUPE:** ¿Eh? ¡Ah, sí! Tenga.

**BRÍGIDA** (*de nuevo, al tío*): Para que siempre recuerde que tuvo una sobrina tan bella. (*al ver que nadie apoya su afirmación*) ¡Ejem, ejem!...A ti, Eduviges, te voy a dejar un pomito de mi perfume para que consigas novio. Huélelo, anda, es bien eficiente. Uyuyuy, condenadota vas a traer a todos detrás de ti, como moscas.

**LUPE:** Es del siete machos, bueno, creo que uno salió joto.

**BRÍGIDA:** Y tú, Bonifacia, toda tu herencia consiste en esta bendición que ahora te doy. (*Llora falsamente y abraza a los tres*) Ustedes, que son mis únicos parientes comprenderán mi decisión, porque mi última voluntad es que me entierren con todo lo que traigo puesto, incluyendo todas mis joyas; por los demás bienes no se preocupen, que ya los doné a obras de caridad (*Aparte al público*) También lo que ustedes cooperen se irá íntegro a la casa de los niños de María de Guadalupe, (*a Lupe*) ¿verdad Lupe?

**LUPE:** Ei (*afirmación*).

**BRÍGIDA** (*transformación*): Ahora... (*a los allegados*) ¡Apártense de mi vista! Ya tienen ahí su herencia, codiciosos, interesados. No conseguirán nada más de mí, todo me lo llevaré a la tumba. ¡Váyanse!, zopilotes carroñeros, ¡Buitres!

**LUPE**: ¡Santo Niño de Antorchas!, ¡Doña Brígida! ¿Qué le pasa, señora? (*Regresa a los "parientes" a su lugar, les regala un dulce*) Discúlpenla ustedes, son achaques de su edad. (*A Brígida*) Contrólese, señora ¿Por qué le habla usted así a su familia?

**BRÍGIDA**: Todos ellos esperan quedarse con mis joyas, con mi dinero, que tanto esfuerzo me costó; pero se quedarán con las ganas porque todo esto me lo llevo al cárcamo. Y que se haga mi voluntad.

**DOÑA**: Así sea. Ahora tranquilícese, señora, y ya no diga cosas feas, que usted no se va a morir.

**BRÍGIDA**: ¡Tú también estás esperando que me muera! Desde que eras una niña has vivido a mis costillas, ¿o crees que no me acuerdo que me quitaste al único novio que tuve? No se me olvida.

**LUPE**: Creo que está usted desvariando, señora.

**BRÍGIDA**: No te hagas. Te daba chilillo que el Tobías se quisiera casar conmigo. (*señala a un hombre de entre el público*) Nomás mírale la cara al pobre, se nota que lo enyerbaste para quitármelo. ¡Envidiosa, robamaridos!

**LUPE** (*al hombre*): No le haga caso, está delirando. ¡Má! Pos qué culpa tiene una de andar soltando pasiones en este mundo, ¿qué no? (*A la vieja*) Tranquilícese, señora Brígida. Mejor le traigo un tesito para que se tome sus medicinas (*sale*).

**BRÍGIDA**: Nomás eso me faltaba, tener que lidiar con esta metiche.... (*Cambio*). ¡Ah, caray! Creo que ahora sí me da, que me da, que me da, ¡que me dio!

*Se convulsiona, sufre un ataque y queda tendida con gesto de horror y los ojos abiertos. Entra Lupe y la ve.*

**LUPE**: Qué bueno que ya está usted más serena, así le va a caer mejor este tesito que le traigo... ¿señora?...señora, no se ponga seria, si eso del Tobías ya pasó hace muchos años. Ahora son otros tiempos... Señora... (*se da cuenta que tiene la mirada perdida*) ¡Santa Bandola de la pata estirada! Parece que ora sí ya se murió. (*La sienta*). No me asuste, señora, que me puede hacer daño. (*La suelta*). ¿Y si nomás se está haciendo? (*La vieja cae de espaldas*) A ver... (*la sienta de nuevo*). No, con esa cara no puede estar fingiendo (*la suelta*), porque esos ojos, parece que vieron a la muerte. (*la vieja cae de espaldas y queda con el trasero para arriba, Lupe no se percata*) ¿Ora que hago? ¡Ah, ya sé! Le voy a escuchar el corazón. (*Sin ver, pega el oído en el trasero de Brígida*). No se le oye nada... ¡Fúchila! Creo que sí se murió, como que ya se está descomponiendo. (*La levanta como trapo y la pone de pie*). Y si de veras se murió la vieja ésta, ¿ahora quién me va a pagar?... Bueno, pa' los dos méndigos pesos que me daba por lavarle todas sus garras. (*Mientras ella habla, pierde de vista a la vieja, que se inclina y está a punto de caer*) ¡Ay, Dios! (*la detiene y la acomoda de nuevo, luego la suelta y sigue en su reflexión*) Pero, aunque sea poquito, ya no tengo a quien cobrarle... (*Brígida vuelve a inclinarse y casi se cae*) ¡Otra vez! (*la acomoda, la muerta hace como que se cae pero se detiene cuando Lupe la va a sujetar, una y otra vez le hace una finta, hasta que Lupe le coloca un bastón para dejarla de pie*) Allí se me queda, no se vaya a ir.

*Lupe va en busca del doctor, que anda por ahí, tratando de impresionar con su falsa sabiduría a alguna persona del público.*

**LUPE:** ¡Doctor, doctor! Venga de nuevo, que la señora ya le anda tocando la puerta a San Pedro.

*Lupe lleva al doctor ante la difunta. El doctor, después de una breve revisión, habla.*

**DOCTOR:** Vamos a ver... Señora Brígida Romo, hágame el favor de responder ¿está usted muerta?... (*silencio*) Señora Brígida Romo ¿puede demostrar que está usted viva?... (*silencio*) Señora Brígida Romo ¿tiene algo que objetar ante la acusación de que es usted una difunta?... (*silencio*). Pues bien, habiendo interpelado por su nombre y apelativo a la señalada, y sin haber obtenido respuesta de su parte, con esta multitud como testiga; yo, el doctor Próculo Del Hoyo, certifico que doña Brígida Romo está oficialmente difunta. He dicho.

**LUPE:** ¿Y por qué tiene los ojos abiertos?

**DOCTOR:** Ella es de esas personas que nunca abrieron los ojos en vida, sino hasta que vieron llegar su hora.

**LUPE:** ¡Ya qué le vamos a hacer!... Gracias por su ayuda, doctor.

*El doctor le tiende la mano para cobrar; Lupe responde tomándosela y sacudiéndola como saludo de despedida.*

**DOCTOR:** ¡Mis honorarios!

**LUPE:** Fue un "honorario" haberlo visto.

*Antes de que el médico reaccione, Lupe lo empuja a la salida. El doctor se resigna y sale con reconcomio.*

**LUPE:** Ni hablar, señora, nadie tiene la vida comprada. Pero al mal paso... darle leche. Voy a preparar todo para sus exequias. (*Sale*).

*Entra el Ruperto sigilosamente, con curiosidad se acerca a la vieja.*

**RUPERTO (A su hijo):** Mira nomás, Piloncito: ¿quién iba a pensar que a esta señora no la pudo salvar la ciencia? No cabe duda que cuando te toca, te toca. ¿Y de qué le sirvió tener tanto dinero, eh? Si de todos modos para llevarte al otro mundo no te cobran peaje. (*Viendo a la vieja, que sigue de pie*) Esa cara está bien fea, se parece a otras que por ahí se miran, pero creo que ésta sí tiene arreglo. Un poco de gracia todavía le quedaba. (*Poco a poco va cambiando la postura de la señora hasta hacerla parecer como una imagen de altar*). Hasta parece una santa... santa cara de espanto que tenía, pero ya se compuso...

*Se escucha la voz de Lupe, que viene echando berridos desde afuera. Ruperto se aparta de la vieja y se refugia en el público.*

**LUPE (entra cargando unos cirios y mientras los coloca, expresa):** ¿Por qué la vida es así? ¿Por qué tenemos que pasar por esto? ¡¿Por queeeeé?! ¡Aaaay! ¿Por qué, señora? ¿por qué tenía que morirse precisamente cuando estaba viva? (*acuesta a la vieja*). Habrá que hacerle un velorio digno; primero hay que traer a los dolientes. (*Va al público y toma a dos o tres personas, los lleva al lado de la "difunta"*). Por favor acompáñenme en mi dolor (*les entrega un pañuelo a cada uno y los motiva para que lloren por la muerte de la señora*). ¡Buaaaaah, pobrecita señora, tan buena que era! (*se percata de que los deudos no lloran, al contrario, seguramente les causará risa*) ¡Pero qué poco corazón de ustedes, que ni en la hora del descanso eterno dejan de burlarse de su tía! ¡qué falta de caridad! ¡Aaaay, pobre señora! Tan sola siempre; ni sus entenados le lloran ... ¡Aaaay!

*Entra el cura rociando agua bendita.*

**CURA:** Per um vinum tequilarem empujarem consumatum est... Ameeeeén. (*Al no escuchar respuesta, da un zape a Lupe*)

**LUPE:** Amén.

**CURA** (*se coloca en la cabecera de la tendida*): Hijos míos. Estamos aquí para despedir a nuestra herma....

**LUPE** (*interrumpe*): ¡Aaaaaay!

**CURA** (*la mira con severidad*): Nuestra hermana, reconocida en este pueblo por ser una acaudalada mujer pero bonda....

**LUPE:** ¡Ayayayyyyy!

**CURA:** ¡Silencio! Ejem... como les decía: esta mujer que a lo largo de su vida se dis...

**LUPE:** ¡Ay, ay, ay!

**CURA:** ¡Chingao! (*se da cuenta de su expresión, lanza una mirada al cielo pidiendo perdón*) Este.... mmh... (*resignado*) ¡Bah! In nominis Pater et Filis et Spiritum Sancti, amen.

**LUPE:** ¡Aaaaaay! (*el cura se espanta con el grito*) ¡El café! Se me olvidaba la tragazón para los veladores (*sale*).

**RUPERTO** (*entrando*): Buenas noches, señor cura (*le besa la mano*).

**CURA:** Buenas noches; colócate ahí, que ahorita te dan un jarrito con café.

**RUPERTO:** Gracias, pero yo sólo quería que le diera su bendición a mi pequeño Pilón, que está muy enfermo (*se lo muestra*).

**CURA:** ¡Ave María Purísima! Ese niño se ve muy mal, deberías atenderlo.

**RUPERTO:** Pues sí padre, tengo que comprarle una fórmula y una medicina pero no tengo un centavo.

**CURA:** Poco puedo ayudarte, hijo. En este pueblo la gente cada vez es más díscola; nadie coopera con la Iglesia.

**RUPERTO:** Puedo limpiar el templo con la ayuda de éstos (*señala a los "dolientes" que Lupe tomó de entre el público*).

**CURA:** No tengo ni para las flores de las próximas fiestas. (*Sincero*) No, hijo, yo no puedo ayudarte, estoy tan pobre como tú. No puedo ni comprarme unos zapatos buenos (*levanta su sotana y deja ver un par de zapatos por demás viejos y rotos*).

**LUPE** (*entrando*): ¡Qué bueno que llegaron más parientes a visitar a la señora! (*A Ruperto*) a usted no lo conozco ¿viene de muy lejos?

**RUPERTO:** Sí, puede decirse que vengo de allá arriba.

**LUPE:** ¿Del campanario?

**RUPERTO:** No, de allá; del cerro.

**LUPE:** ¿Y qué parentesco tenía usted con la señora?

**CURA:** En este mundo todos somos hermanos, hija.

**LUPE** (*acercándose a Ruperto*): ¿Quiere un tamalito?

**RUPERTO** (*con evidente antojo*): N-no, gracias... se lo agradezco.

**LUPE:** Ándele, están bien buenos.

**RUPERTO:** N-no, de veras (*se saborea*).

**LUPE:** Entonces se lo doy a los...

**RUPERTO** (*no se aguanto y se lo quita*): Bueno, nomás por no desairarla. (*A su hijo*) Ándele, mi Pilón, aprovechemos el buen gesto de la señora, que algo de

hambre nos puede aplacar. *(Le da algo de comer, él se come el resto con un goce enorme).*

**CURA** *(a los plañideros):* Y ustedes, regresen a su casa, dejen que otros pasen a hacer la guardia.

**LUPE** *(a los mismos):* ¿Quieren un tamalito? *(ellos asienten seguramente esperando un tamal de tamaño normal. Lupe les regala un tamal realmente pequeño).*

**CURA:** No pongan esa cara, les dijeron “un tamalito”. *(Los acompaña a su lugar en el público, y cuando regresa, ve a Ruperto disfrutando del tamal. A Lupe y a él les causa gran antojo).*

**CURA** *(a Lupe y sin quitar la vista del tamal):* Hija, ¿dónde dijiste que están los tamales?

**LUPE:** Allá atrás.

**CURA:** Pues vamos. Pero no te los vayas a acabar, acuérdate que: “De borrachos y tragones están llenos los panteones”. *(Salen ambos).*

**RUPERTO:** No te desesperes, hijo; que ya pronto vamos a conseguir para tu medicina... *(de golpe le llega una idea. Ve a la señora tendida y luego alrededor. Se nota que lucha contra pensamientos pecaminosos, pero al fin se para junto a la vieja).* Señora Brígida Romo, mi nombre es Ruperto y éste es mi hijo, Pilón. Es un angelito, pero el pobrecito está enfermo y necesita una medicina para su alivio. Sé que a usted la van a enterrar con sus joyas y, pues, sin abusar, quiero pedirle que me las preste para empeñarlas y comprarle la medicina a mi hijo. Le prometo trabajar duro para regresárselas pronto. Ande, diga que sí ¿Sí? *(pausa)* Es más, para saber que me concede el favor sólo necesito que me mande una señal.

*En ese momento entran dos enterradores de aspecto fantasmal, casi onírico. Uno por cada lado del escenario. Raspan sus palas una vez en el piso, como para afilarlas.*

**RUPERTO** *(con asombro) :* ¿Esa es la señal? ... bueno... para estar seguro, mejor deme dos señales.

*Los enterradores raspan sus palas en dos ocasiones.*

**RUPERTO** *(mostrando más miedo):* Me-me-mejor que sean tres señales, ¿sí?

*Los enterradores raspan tres veces sus palas y comienza una danza en la que, con un velo, levantan a la señora; ésta los acompaña mostrando la desesperación de ser confundida con una muerta; entonces, como una pesadilla, ella quiere escapar y no puede. Los enterradores la atrapan y la amortajan. Ruperto acompaña el rito, asombrado, como siendo parte de una alucinación. Los enterradores depositan a Brígida sobre el cajón y dejan caer paladas de tierra sobre el ataúd. Lo cubren y colocan una cruz. Se van. Ruperto, al verse solo, cava con desesperación, descansa un poco y en ese momento, al descuidarse, la señora se sienta de repente y respira con agitación; él no la ve. La señora se levanta y se coloca a un lado de él.*

**RUPERTO:** Le prometo que pronto se las devolveré. Yo sé que es extraño pedirle un favor a un muerto, pero a veces nos hace falta tener más confianza con nuestros semejantes...

*Ruperto interrumpe su soliloquio al sentir la presencia de la señora junto a él. Ella se quita las joyas y se las ofrece extendiéndolas en su mano.*

**BRÍGIDA** *(con voz débil):* Gracias.

**RUPERTO:** ¡Ave María! No, señora; no me lleve al mundo de las calacas, qué va a ser de mi hijo, tan pequeño. Le juro que no volveré a cometer esas faltas. (*Se levanta y corre*).

**BRÍGIDA:** ¡Espera! Me creyeron muerta, pero tú me salvaste...

*Ruperto no la escucha y sale amilanado. La señora lo persigue y ambos salen. Entra Lupe con unas flores.*

**LUPE:** ¿Cómo está mi difuntita? Le traigo este ramito para alegrarle el día (*se da cuenta que la sepultura está abierta*) ¡Jesús mil veces! ¡Ya no está mi patrona! (*corre y busca al cura, lo encuentra en el atrio del templo*) ¡Padre, padre Chonito, padre!

**CURA:** ¡Qué escándalo traes, hija! ¿A dónde se cayó el cielo?

**LUPE:** La muerta, padre, la muerta se levantó!

**CURA:** ¡Santo Lázaro caminante! ¿Qué burradas estás diciendo?

**LUPE:** ¡La señora Brígida, ya no está en su tumba! Pa mí que revivió.

**CURA:** ¡Qué revivió, ni qué las hilachas! Si yo la vi con su cara de charrasca: escurrida, escurrida.

**LUPE:** Sí, yo también, pero ya no está.

**CURA:** Entonces se la robaron para quitarle sus joyas.

**LUPE:** ¿Usted cree?

**CURA:** Claro, hija. Ven, vamos a avisarle a la autoridad.

*Salen buscando un policía.*

**LUPE (llamándolo):** ¡Señor justicia!

*El policía está coqueteando con alguna muchacha del público, no atiende.*

**LUPE:** ¡Señor justicia!

*El policía no hace caso.*

**CURA (golpeándolo en la cabeza para que atienda):** ¡Cinesio!

**POLICÍA (sobándose):** Ah, qué fregadera...

**CURA:** Atiende, muchacho cuerón, te la pasas nomás de cusco.

**POLICÍA:** Es mi labor, padre: atender a las necesidades de la ciudadanía.

**CURA (jalón de orejas):** ¿Cuáles necesidades? Nomás buscas el modo de abusar de la pobre gente.

**POLICÍA:** ¡Ay, padre!

**LUPE:** Señor policía, se ha cometido un crimen, tiene usted que detener al responsable.

**POLICÍA:** Pues interponga su denuncia, seño, y cuando me asignen esa comisión, iré a investigar.

**CURA:** Nada de eso, tú vienes con nosotros (*nuevo jalón*).

**POLICÍA:** ¡Ay! Tá' bien, señor cura, no me arranque las orejas. Ora dígame, ¿Cuál es el delito?

**LUPE:** Que se robaron a Doña Brígida, la que acabamos de enterrar.

**CURA:** Se la llevaron porque la enterramos con sus joyas

**POLICÍA:** ¿Tenía sus joyas en el joyo?

**LUPE:** No, en las manos y el pescuezo.

**CURA (dando un zape a ambos):** Par de tolondrones, no son más brutos porque no tienen pezuñas. (*Al policía*) anda Cinesio, tienes que encontrar el cadáver y atrapar al responsable.

**POLICÍA (temeroso):** El ca-ca... el ca-cadáver?

**CURA:** ¡Pues claro!

**LUPE:** Y encerrar al profanador

**CURA:** ¿O tienes miedo?

**POLICÍA** (*temblando*): Po-po... po-por supuesto que no.

**CURA:** Andando, pues.

**POLICÍA:** Po-po...

**CURA:** ¿Otra vez?

**POLICÍA:** ¿Po-por dónde empezamos?

**CURA:** Tú eres la autoridad, tú debes saberlo.

**POLICÍA** (*se dirige a un espectador*): ¿Usted vio algo? (*si la persona no responde*) ¡Ah!, ¿Conque encubriendo al crimen organizado, eh?

**CURA** (*Refiriéndose a alguien más del público*): A ver, tú, ¿eres cómplice de la delincuencia? (*obvia negativa del aludido*) ¿Hace cuánto que no comulgas? (*antes de recibir respuesta*) Pues ahora te voy a sacar el demonio... (*le da obleas, una tras otra se las pone en la boca, como poseído, hasta que el policía lo quita*).

**POLICÍA:** Padre, ya déjelo, creo que él no sabe nada.

**LUPE:** ¡Oigan, allá veo a doña Pancha!, de seguro que ella sabe algo, es bien chismosa.

**CURA Y POLICÍA:** Pues vamos.

*Caminan los tres hacia el fondo del escenario. A lo lejos ven pasar a Ruperto perseguido por Brígida, que trata de explicarle su agradecimiento. Ruperto llega frente a ellos.*

**CURA:** ¿Qué te pasa hijo? Parece que viste un fantasma.

*Ruperto no puede hablar sólo atina a apuntar hacia donde viene la vieja. Los otros no entienden hasta que aparece la "difunta".*

**LOS TRES:** ¡Aaaaaaay!

*Corren despavoridos. El cura lanzando invocaciones pero aterrorizado, y Lupe totalmente espantada. Salen ambos perseguidos por Brígida. Ruperto, que sorteó la corretiza, queda solo en escena.*

**RUPERTO:** Aquí estamos otra vez, hijo. Perseguidos por los muertos e ignorados por los vivos de este mundo matraca. Se escapa uno de la ley, pero no de la calaca. (*Ríe para sí*) ja, ja... ah, qué cosas nos pasan (*observa al niño*) ¿Qué te pasa? ¿por qué estás tan serio? (*pausa*) Hijo, abre tus ojos, que nos falta camino por andar... M'ijo, Pilón, no me asustes... no te vayas, no te toca todavía entrar en este sueño... ¡No, Señor, Dios! ¡No es justo! ¡No te lleves a mi pedacito! Tú tienes allá a muchos hijos y yo sólo tengo aquí a este angelito (*se desploma, llora en silencio, sufre al extremo*).

*Entra el policía*

**POLICÍA:** Oye, tú. ¿Eres tú el que se robó el cadáver?

*Ruperto no responde, está como ido*

**POLICÍA:** Levántate que te voy a llevar ante el ministerio.

*Ruperto parece impasible a lo que el policía dice*

**POLICÍA:** Ah, ¿no haces caso? Te advierto que si no obedeces me obligarás a usar la fuerza.

*Ruperto está ensimismado con su dolor. El policía se acerca y lo tira de un golpe.*

*Ruperto no emite queja, sólo trata de proteger a su hijo. El policía lo levanta.*

**POLICÍA:** ¡Responde! ¿por qué te robaste el cadáver?

*Más golpes.*

*Ruperto cubre a su hijo sin mostrar miedo o dolor alguno.*

*Entra la gente del pueblo, mezclada entre el público dicen las frases siguientes de manera alternada.*

**GENTE DEL PUEBLO** (*fuerte, desde el público*):

- ¡Policía, deja ese hombre!
- ¿no lo ves que está llorando?
- ¿no lo ves que quiere irse con su muchachito muerto?
- ¿no lo ves que quiere irse corriendo tras de sus sueños?
- ¿no lo ves que quiere irse con su muchachito muerto?
- ¿no lo ves que quiere irse corriendo tras de sus sueños? \*(Fragmento de la canción "Ruperto" de Alí Primera).

*El pueblo encara al policía, que muestra su cobardía y huye.*

*El pueblo escolta a Ruperto y lo acompaña en un cortejo fúnebre solidario.*

*Todos avanzan hacia la salida lentamente.*

**RUPERTO** (*canta llorando*): \*(Canción "El angelito" de Richard Rojas)

Ya se murió el angelito

y no quisiera llorar,

quisiera poder matar

al culpable del delito.

La muerte de este angelito

no fue muerte natural,

fue del sistema social

que nos mata de a poquito.

Ya se nos fue este angelito,

quizás cuántos más se irán

a causa 'el maldito mal

de haber pobres y haber ricos.

Todos terminan de salir. El escenario queda solo.

**FIN.**

Este montaje se presentó en las calles y plazas de la Ciudad de Aguascalientes y otras poblaciones del país, además de una gira por la República Argentina con el siguiente reparto:

Brígida: MAGDA OLMOS

Lupe, enterrador 1: ALINE REYES / LILIANA OLVERA

Doctor, cura, enterrador 2: DANIEL HERNÁNDEZ

Ruperto: CARLOS VELASCO

Policía: MARTÍN LAYUNE

Gente de Pueblo: TODOS

Pilón: ÉL MISMO

Coreografía: RUTH MUÑOZ

Diseño y elaboración de producción: LOTERÍA TEATRO

Dirección: Martín Layune.

Villa de Nuestra Señora de la Asunción de las Aguas Calientes,

Octubre de dos mil siete a enero de dos mil nueve.

ANEXO  
FOTOS TRAVESÍA TEATRO



ANEXO  
FOTOS LOTERIA TEATRO



## APÉNDICE A

### Aplicación del Esquema Actancial de Anne Ubersfeld a la obra *Supraprimate* de Travesía Teatro

Los teóricos escénicos que hemos mencionado anteriormente coinciden en buscar una mejor asocial a partir de los alcances que permite la puesta en escena. Aplicando el modelo de Griemas<sup>1</sup> con las modificaciones que sugiere Anne Ubersfeld<sup>2</sup>, encontramos en la obra *Supraprimate*, que (O) el objeto es cambiar la historia del mundo para que sea una sociedad mejor; es decir tiene un objetivo claro de una mejora social, así mismo vemos que el (Op) oponente, es el curso de la historia humana, porque los personajes no encuentran dónde estuvo el error que afecta nuestra realidad social actual; por lo tanto se plantea una crítica de la historia humana.

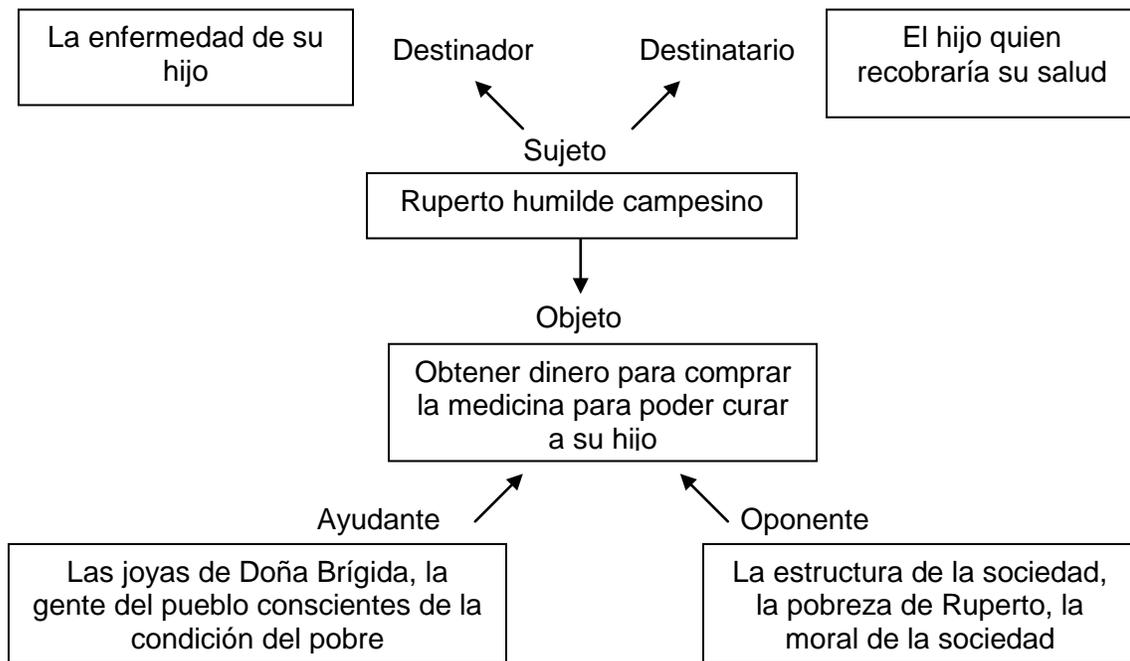


<sup>1</sup> Anne Ubersfeld explica que Greimas a través de la semiótica estructural ha demostrado como se construye el modelo básico tomando como unidad los actantes, entonces Ubersfeld lo traslada al teatro y presenta así el modelo actancial. En Ubersfeld, Anne. (1989). *Semiótica teatral*. Traducción y adaptación de Francisco Torres Monreal. Cátedra/Universidad de Murcia. Ed. Signo e imagen. España. p. 48

<sup>2</sup> El modelo de Anne Ubersfeld nos permite observar que el objeto es la búsqueda de una mejora social y el oponente es todo aquello que genera malestar social, como puede ser la desigualdad (en la obra *Mitote de calaveras* que analizaremos más adelante), o la sociedad misma cuando se opone al avance y mejora de sí misma en la obra *Supraprimate*.

Gracias al esquema aplicado a la obra *Supraprimate*, podemos identificar la temática que se aborda, ya que el objetivo es cambiar la historia del mundo para que sea una sociedad mejor, esto nos permite saber que se trata de una obra que busca hacer una crítica hacia la búsqueda de una mejora social.

En la obra *Mitote de calaveras* encontramos que (O) el objeto es obtener dinero para comprar medicina, así mismo vemos que el (Op) oponente, es la estructura de la sociedad, la pobreza de Ruperto y la moral de la sociedad; por lo tanto se plantea una crítica hacia la desigualdad.



En esta obra aparecen personajes que representan distintas clases sociales, por lo tanto, la temática gira alrededor de las diferencias entre clases; lo que nos permite ver los temas que maneja el grupo; gracias a la aplicación del esquema de Ubersfiled podemos ver que el oponente dentro del drama, está representado por la estructura de la sociedad y la pobreza de Ruperto, siendo estas las características que harán que la temática y la obra giren alrededor de la crítica sobre la situación social de la clase baja.