



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

**GITANOS TEATRO: UNA PROPUESTA DE ENCUENTRO INTERCULTURAL A
TRAVÉS DEL TEATRO COMO MEDIO**

Tesis que para obtener el grado de Licenciada en Literatura Dramática y Teatro

Presentan

ÁLVAREZ MARTÍNEZ CARLA MIREYA

MORENO FERNÁNDEZ JESSICA ESTHER

Asesor

ARTÚS CHÁVEZ NOVELO

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD.MX., 2021



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.

Agradecimientos

Gracias, es una palabra tan corta que no alcanza para expresar el sentimiento que me inunda al pensar en el amor que he recibido de tantas personas, del universo mismo. Pero dado que el lenguaje escrito es así me conformo con expresar de esta forma mi profunda gratitud a Mireya Martínez por siempre estar.

Carla Mireya

Pamparios a tí, Patricia Moreno por llevarme a esa sierra que cambió mi vida, por siempre estar y darme ánimos para seguir. Indudablemente a mi madre y mi padre que siempre creyeron que estaba haciendo lo correcto aunque les daba miedo, María Esther Fernández y Natalio Moreno los amo mas que a nada en el mundo y es su amor el que me mantiene de pie.

Jessica Esther

Dedicatorias

A tí Raul Álvarez, te la debía, que donde estés la recibas con tu cara de “¡A ver a ver a qui’oras!”.

Carla Mireya

A tí el mejor de los carnales por ser un ejemplo de fortaleza ante cualquier huracán que se presente Oscar Clemente Moreno serás siempre mi héroe.

Jessica Esther

ÍNDICE

PRÓLOGO	7
INTRODUCCIÓN	10
CAPÍTULO 1. MARCO TEÓRICO Y REFERENCIAL	13
1.1 Definiciones de cultura	13
1.2 Distintos enfoques del convivio e intercambio entre culturas diferentes.	15
1.2.1 Definición de pluriculturalismo	15
1.2.2 Definición de multiculturalidad	16
1.2.3 Definición de interculturalidad y sus distintos enfoques.	16
1.3 Grupos subalternos específicos con los que trabaja Gitanos Teatro	18
1.3.1 Comunidades indígenas	19
1.3.2 Comunidades rurales	20
1.3.3 Colonias Populares	21
1.3.4 Población en reclusión	22
1.4 Grupos y colectivos que influncian e inspiran a Gitanos Teatro A. C.	23
1.4.1 Teatro comunitario de México	23
1.4.2 Teatro del oprimido	27

1.4.3 Teatro chicano y campesino	28
1.4.4 Teatro experimental de Cali	30
1.4.5 Reflexiones a partir de algunas experiencias de directores, performanceros y actores en comunidades indígenas: Antonin Ataud, Jerzy Grotowsky, Eugenio Barba, Peter Brook, Víctor Turner.	31
1.4.6 Bread and Puppets	34
1.4.7 La pocha nostra	36
1.4.8 Casiopea, nuestro norte es el sur	37
1.4.9 Colectivo Guatebuena	38
1.5 Postura política del colectivo Gitanos Teatro	40
1.6 Conclusiones	43
CAPÍTULO 2. BITÁCORA DE LA PRIMERA EXPERIENCIA COMO COLECTIVO EN UNA COMUNIDAD INDÍGENA Y LAS PRINCIPALES REFLEXIONES QUE SURGEN.	47
2.1 Relato de llegada y función en la Sierra Mazateca, Oaxaca	47
2.2 Aprendizajes, desaprendizajes y reflexiones a partir de la primera experiencia.	51
2.2.1 Especificidades y proceso de la gestión	51
2.2.2 Proceso de creación de texto	53
2.2.3 Proceso de creación de montaje	53
2.2.4 Factores a tomar en cuenta para realizar propuesta de escenografía y vestuario	55

2.2.5 Importancia del trueque de esfuerzos entre comunidad y colectivo teatral	55
2.2.6 Impacto de la naturaleza en el colectivo teatral	56
2.2.7 Capacidad de adaptación	57
2.2.8 Recomendaciones en cuanto a disposición del espacio escénico	58
2.2.9 Notas sobre difusión en los pueblos	58
2.2.10 Notas sobre el manejo del tiempo en comunidades	59
2.2.11 El encuentro con un público dueño de su autonomía	59
2.2.12 Aproximación a la escena expandida	60
2.2.13 Impacto del fin del viaje y el regreso a la cotidianidad	61
2. 3 Conclusión	63
CAPÍTULO 3. ALGUNAS EXPERIENCIAS DEL GRUPO	65
3.1 Experiencia con comunidades indígenas	65
3.1.1 Nahuales que cayeron del cielo. Una gira por comunidades de los estados de Chihuahua, Oaxaca y Veracruz con dos obras y talleres.	65
3.1.2 Gitanos Teatro en la sierra Wixarika. Gira con dos obras y talleres.	72
3.1.3 Nahualito en Atanquez, Sierra Nevada, Colombia	74
3. 2 Experiencia en comunidades rurales	75
3.2.1 Encuentro de Arte del Mercosur, Eldorado, Argentina	75

3.2.2 Funciones y talleres en San Miguel Cajonos, Oaxaca	76
3.2.2.1 Tercer encuentro para la construcción y la defensa de los espacios autónomos	76
3.2.2.2 Donación de libros y taller en octubre 2015	78
3.2.2.3 Encuentro de teatralidades en San Miguel Cajonos	78
3.2.3 Taller en Santa María Tiltepec, Oaxaca	79
3.2.4 Panamá, una experiencia itinerante	80
3.3 Experiencia en reclusorios.	81
3.3.1 Funciones en el Centro de Readaptación Social Norte de CDMX	81
3.3.1.1 Lillith o la rebeldía	
3.3.1.2 1.1 Lilith o la rebeldía	81
3.3.1.2 Nahualito y el Viaje de Rita en el ReNo	81
3.3.1.3 Nahualito en el ReNo	82
3.3.2 Experiencia-taller en fundación para el desarrollo de la infancia, la adolescencia y la juventud (FUNDINAJ), Valledupar, Colombia	82
CAPÍTULO 4. SISTEMATIZACIÓN DE LA EXPERIENCIA. EL TRABAJO EN PRINCIPIOS GUÍAS	85
4.1 Ejes de trabajo del colectivo Gitanos Teatro	86
4.1.1 Aprendemos y desaprendemos unos de otros	86

4.1.2	Horizontalidad y Consenso	87
4.1.3	Proceso de construcción colectiva.	88
4.1.3.1	Inspiración para comenzar un proyecto	88
4.1.3.2	Delegación de responsabilidades	89
4.1.3.3	Encuentros creativos	89
4.1.3.4	Realizar recuperaciones para mejorar el trabajo	89
4.1.4	El arte como trinchera. Un posicionamiento político	90
4.1.4.1	Pensar en colectividad	92
4.1.4.2	Creación y congruencia	92
4.1.4.3	Estilo y estética de las obras	93
4.1.4.4	Uso de perspectiva de género	93
4.2	Autocrítica	94
	CONCLUSIONES	98
	EPÍLOGO	100
	ANEXOS	103
1.	Participantes en Gitanos Teatro	103
2.	Sinópsis de obras	106
3.	Ubicación geográfica de las poblaciones mencionadas	109
4.	Testimonios gráficos y periodísticos	112
	REFERENCIAS	113

BREVE HISTORIA DEL GRUPO GITANOS TEATRO A.C.

Se forma en 2007 con un grupo de estudiantes del Colegio de Literatura Dramática y Teatro (UNAM) y de la Escuela Nacional de Arte Teatral (INBA) que tienen el impulso de poner en práctica el conocimiento adquirido en el aula e itinerar con un espectáculo versátil y adaptable a diversos públicos. En 2014 el colectivo se constituye como Asociación Civil con el fin de formalizar el compromiso de dar continuidad al trabajo con públicos subalternos. Se desarrolla un lenguaje propio usando temáticas de índole social y su repercusión en el ámbito personal y prioriza el trabajo corporal y presencial del actor.

En lo que llevan de trayectoria han recibido diferentes premios y becas:

*Ganadores del Premio Lech a la Creación Escénica 2009, UNAM.

*Beneficiarios del Apoyo a proyectos de pequeño y mediano formato, Instituto Cultural de León 2010.

*Becarios del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales FONCA 2013.

*Beneficiarios de Impulso México, IMJUVE 2013

*Becarios del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales FONCA 2017.

*Becarios del Programa de Estímulos a la Creación y Desarrollo Artístico del Estado de Guanajuato, 2017.

*Beneficiarios del Programa Teatro en tu Barrio, Sistema de Teatros 2018.

*Beneficiarios del Programa de Residencias Artísticas Especiales, FONCA 2019.

*Beneficiarios de Creadores Escénicos, FONCA 2020.

*Beneficiarios de la Convocatoria para artistas Contigo en la distancia, contingencia COVID-19, 2020.

*Reciben el premio Más Escena 2021 otorgado por el Instituto Cultural de León.

Gitanos Teatro A.C. Ha trabajado en giras a nivel nacional en comunidades campesinas e indígenas de Guanajuato, Chihuahua, Veracruz, Oaxaca, Querétaro, Jalisco, Morelos, Guerrero, CDMX y a nivel internacional en comunidades de El Dorado, Misiones, Argentina y comunidades indígenas de la Sierra Nevada y afrodescendientes de Colombia. Además de su trabajo en Teatro de Calle ha trabajado en foros como Carretera 45, Centro Cultural Helénico, Teatro María Grever, Teatro Ana María Hernández, Contigo América, así como en diversos foros de la UNAM, etc.

Para Gitanos Teatro el evento escénico se concibe como un acto político. El colectivo tiene la percepción de que el sistema económico y político actual lleva a la sociedad hacia la enajenación y el individualismo. De modo que el acto teatral, que implica convivio e intercambio, rompe con este flujo de ensimismamiento, se vuelve un acto de resistencia. Como colectivo es importante hacer consciente la postura y romper con las cajas negras institucionales destinadas a la cultura dominante y habitar espacios diferentes. Espacios más allá de la calle pues incluso ahí el estado y la institución rigen las formas y tiempos en que el hecho escénico se lleva a cabo.

Gitanos Teatro usa como cimiento de su trabajo artístico el encuentro y la posibilidad de participar de expresiones distintas a las propias, pues lo considera fundamental para el desarrollo de un lenguaje artístico incluyente y con identidad.

La postura del colectivo en cuanto a la sostenibilidad es que el arte es una forma de resistencia que como tal utiliza otras formas de intercambio: no se puede hablar de un negocio, de una plusvalía, de un producto; hablamos de encuentro, de trueque, de interculturalidad crítica. No se trata de regalar el trabajo a alguien que busca explotar y generar plusvalía a partir del trabajo de otro, se trata de dar y recibir a quien a su vez da y recibe.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo describe el desarrollo escénico del colectivo Gitanos Teatro durante su intervención de teatro con públicos específicos, de los cuales se hablará más adelante. Esta descripción se hace con la finalidad de sistematizar la experiencia de esta forma específica de trabajo teatral para que sirva como referencia a aquellos grupos o individuos, artísticos o no, que busquen medios para construir puentes de encuentro entre actor y espectador (interculturalidad). La experiencia ha consistido en el desarrollo de talleres y puestas en escena que el colectivo ha llevado a cabo entre 2007 y 2017 en diversas comunidades de México y Colombia.

Se decidió realizar esta tesis de manera conjunta debido a que ambas sustentantes fundaron el colectivo y han cumplido un rol vital para la continuidad del desarrollo del trabajo; además de que el aprendizaje adquirido de manera compartida sirve a ambas como sustento y guía para su desarrollo profesional de manera individual. Del mismo modo que el trabajo de cada una ha sido importante para consolidar las bases de la agrupación. Por lo tanto se decidió que este trabajo fuera compartido para que no resultará incompleto.

El trabajo escénico aborda la comunión del actor con el espectador, de la misma manera en que se sostienen la relación entre oficiante y participantes del rito. Dentro de esta visión con la que Gitanos Teatro comparte su trabajo, el hecho escénico se toma como un medio y no como un fin. De manera que se propicia una relación horizontal: las dos culturas comparten su visión del mundo sin priorizar una sobre otra, siendo el teatro la puerta de entrada a la convivencia.

Para lograr que este convivio tenga un impacto relevante, existen elementos comunes entre el acto escénico y el acto ritual enfocados en el lazo de encuentro entre seres humanos. Algunos de estos elementos son: el espacio - tiempo, conformando el ritmo; el cuerpo del actor, nombrado en el rito como el oficiante y el convivio que va más allá de la escena.

Como se ha mencionado la búsqueda emprendida por el grupo para la creación escénica, parte de dar prioridad al encuentro y el convivio horizontal, se busca la interacción directa con el público para favorecer un encuentro entre seres humanos creando puentes entre culturas diversas.

Además de abordar la experiencia de convivio e intercambio cultural a través del teatro, se ha logrado visualizar un fenómeno que va más allá de la escena; la interacción con el espectador antes, durante y después de la puesta en escena transforman la exposición teatral (el sacrificio, desde la visión ritual) en una llave al interior de la comunidad. La intervención busca fomentar puntos de encuentro desde todas las plataformas posibles: la escena, los talleres, las charlas cotidianas, la fiesta, la lucha de la comunidad, las asambleas, el tequio.

Se irrumpe en las comunidades por medio del acto escénico llevado a cabo por un grupo de seres externos a las mismas y por lo tanto provoca una ruptura que producirá efectos tanto en la comunidad como en el colectivo y el individuo a diferentes niveles. Es este intercambio y mutua afectación el que da surgimiento a la interculturalidad.

Para entender el teatro como un medio de encuentro intercultural es necesario en un principio entender qué es la interculturalidad, y de qué forma se usará el concepto. Una vez entendido el concepto será posible realizar una breve descripción de los grupos con los que se ha colaborado así como asumir una postura artística que persigue y requiere finalidades distintas a las del arte teatral institucional. Al llegar a este punto se hace un recuento de

compañías y colectivos que coinciden con este posicionamiento y cuyo trabajo marca un antecedente e inspira el trabajo.

A partir de ese momento se ahonda en el tema de la búsqueda escénica y humana llevada a cabo por Gitanos Teatro desde su inicio, cómo enriquece y modifica con cada visita. A manera de bitácora se habla de la primera experiencia como colectivo en comunidades indígenas y su efecto en el funcionamiento logístico y creativo de la compañía. Después se relatan las experiencias más impactantes para la compañía: Nahuales que cayeron del cielo (gira y residencia en la Sierra de los Tuxtlas en Veracruz, la Sierra Cuicateca en Oaxaca y la Sierra Tarahumara en Chihuahua) y Gitanos en la huichola (gira y residencia en la Sierra Wixarika de Jalisco y Nayarit), así como después se relatan otras experiencias importantes. Este recuento y el impacto de la experiencia en el colectivo desembocan en la descripción de los ejes que guían el trabajo de Gitanos Teatro A.C. Finalmente se llega a la conclusión de que el Teatro que hace el colectivo Gitanos es un medio de encuentro intercultural que le permite, parafraseando a Brecht, ser una herramienta para modificar la realidad, pero no sólo la del lugar visitado, si no la del artista mismo. Ahí empieza todo.

CAPÍTULO 1. MARCO TEÓRICO Y REFERENCIAL

En este primer capítulo se busca delimitar el marco teórico, para ello lo primero es definir el término *cultura* desde el enfoque que le interesa al grupo Gitanos Teatro, para ello se toman algunos autores de distintas áreas de estudio. Una vez definido el concepto, se busca hacer una ruta de la terminología con la que se ha nombrado el intercambio entre culturas, haciendo énfasis en la que el colectivo aborda. Más adelante se definen los grupos culturales con los que se ha trabajado, englobándolos con el nombre de “grupos subalternos”. A partir de estas dos líneas claras del enfoque grupal se logra asumir un posicionamiento político que permite al colectivo percibir la influencia de otros grupos y creadores escénicos con posturas similares. Finalmente se concluye resumiendo el contexto teórico así como la búsqueda creativa del colectivo y definiendo sus puntos de partida para el trabajo con públicos específicos.

1.1 Definiciones de cultura

Según el diccionario de la Real Academia Española (RAE) el término cultura proviene del latín y significa cultivar. El filósofo español Jesús Mosterin (2003) dice que la cultura es “*la información transmitida por aprendizaje social*” es decir que se transmite por imitación, por lenguaje verbal o no verbal y finalmente se vuelve la tradición de una sociedad. En una reunión sobre políticas culturales ante la UNESCO, México aporta la siguiente definición de cultura:

La Cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias. (Declaración de México sobre las políticas culturales, 1982)

Para las ciencias sociales y antropológicas la cultura se determina como un nivel particular de la realidad social. La cultura es:

Un sistema de símbolos creados por el hombre, que son compartidos, convenidos, ordenados y adquiridos que proporcionan, a los hombres de una sociedad, un marco provisto de sentido para orientar las relaciones que tendrán los unos con los otros, o la relación que tendrán con un mundo circundante y a sí mismos. (Pavis, 1994, p. 326)

Por lo que la cultura contenida por signos, símbolos, ritos y cosmovisión entre otras cosas es la que dará una identidad a nivel social e individual. La cultura determina la pertenencia a un grupo social de un individuo y de cómo interpreta la realidad, es decir, que engloba el patrimonio individual y colectivo de un grupo concreto, dándole al individuo su identidad.

Según Alavez Ruiz (2014):

En el pueblo prehispánico nahua, existía una palabra para referirse a la cultura, *chiuallakayotl*, que tiene su etimología en las palabras *chihua*: hacer; *tlaca(tl)*: gente, y *yotl*: esencia/fuerza que español equivale a "la esencia de lo que la gente hace, la esencia de las cosas que hace la gente". En Zapoteco tiene un significado más amplio, relacionado con el ser, *guenda*, que a la vez se refiere a espíritu, de origen, de la fuente, raíces, totem, nagual, alma, don, facultad, virtud, talento mágico, primitivo, identidad, mente, cerebro, todo relativo a la herencia cultural, raíz cultural y cultura. (Ruiz, 2014, p.15)

Considerando estas definiciones de las ciencias sociales y de las humanidades podemos llegar a la conclusión de que la cultura determina el estar de los individuos en un espacio geográfico. La cultura es en primer nivel, un estar individual, que posteriormente determina un grupo social con ciertas características.

En México conviven distintos grupos sociales con diversidad de costumbres, tradiciones y lenguas, sin embargo algunos de estos grupos no son valorados ni reconocidos. Ciertamente se han emprendido caminos de lucha y reconocimiento a través de movimientos sociales, mucho es lo que se ha caminado y mucho aún lo que falta por caminar.

1.2 Distintos enfoques del convivio e intercambio entre culturas diferentes.

En México a partir de 1982, con el pluriculturalismo de Bonfil Batalla se marca el inicio del surgimiento de una serie de términos sociológicos para nombrar los distintos enfoques de la interacción entre las diversas culturas de nuestro país. Esta tesis se enfoca en tres: Pluriculturalismo, Multiculturalismo e Interculturalidad. Es importante mencionar que los conceptos a abordar tienen su fundamento en textos de análisis sociopolíticos en los que se reflexiona sobre la problemática de abordar la diversidad cultural del país.

1.2.1 Definición de Pluriculturalismo:

Bonfil Batalla (1982) hace uso del concepto pluriculturalidad cuando en el siglo XX se vuelve necesario reconocer ciertas culturas olvidadas promoviendo la "paz pluricultural" dando el debido reconocimiento a éstas. El antropólogo determina el pluriculturalismo como la convivencia de varias culturas en un solo espacio, respetando su individualidad y reconocimiento en el ámbito privado. Sin embargo la opinión de Gitanos Teatro coincide con la crítica que hace Catherine Walsh (2012) en su ensayo *Interculturalidad crítica y (de)colonialidad* al uso del concepto, pues dicho reconocimiento sólo sirve para mantener la jerarquía impuesta entre las distintas culturas. Este enfoque es el que reconoce y tolera los grupos minoritarios y/o distintos, siempre y cuando compartan un núcleo cultural básico con la cultura predominante en el cual no se reste ni cuestione la autoridad de la misma manteniendo la jerarquización social.

1.2.2 Definición de Multiculturalismo:

Según Hernández Pichardo (2012) Luis Villoro en 1987 comienza a utilizar en México el término multiculturalidad que es rápidamente adoptado por instituciones públicas. Según Villoro es un enfoque basado en la organización de las distintas culturas bajo un mismo marco sociocultural de referencia. Sin embargo también este término es criticado por Walsh (2012) pues se reconoce y respeta la diversidad preponderando ante todo la diferencia, rindiendo culto a la etnicidad para mantener el orden emanado por la sociedad dominante. De manera que los derechos indígenas se vuelven derechos retóricos que buscan una paz ficticia de escasa relevancia política. Se les concibe como productores de folclor que sirven al poder.

En este enfoque la cultura no es lo que es, sino lo que debería ser, acorde a la conveniencia e interés de la cultura central dominante. Trayendo como consecuencias el empobrecimiento y endeudamiento, dependencia paternalista al estado, división de comunidades, manipulación y corrupción.

1.2.3 Definición de interculturalidad y sus distintos enfoques.

Una referencia importante para entender las relaciones culturales, es la que otorga la socióloga doctora en educación sociolingüística e interculturalidad Catherine Walsh (2012).

De acuerdo con Walsh, la interculturalidad es un enfoque que supone un salto cualitativo en la exigencia de una visión ética y una gestión política del intercambio entre las culturas. Pone énfasis en el intercambio horizontal entre las culturas de manera que no elimina la realidad de cada una pero sí cambia la forma de relacionarse entre ellas.

El objetivo de la interculturalidad, acorde a Walsh, tendría que ser combatir la discriminación, el racismo y la exclusión para así trabajar en conjunto por una sociedad justa, equitativa, igualitaria y plural. La interculturalidad es un proceso aún en construcción e

investigación, se vislumbra como una utopía posible. Muchas veces bajo este término se habla de equidad, sin embargo, el colectivo observa que en las políticas públicas aún se queda solo en palabras.

Walsh divide la visión de interculturalidad en tres:

Interculturalidad relacional: cuando se habla y se acepta que todos los grupos son parte de una nación multicultural con sus diferencias en un mismo territorio. Hay un contacto y hay un intercambio, sin tomar en cuenta si este último se está llevando a cabo en condiciones de igualdad o desigualdad. Se simplifican las relaciones de poder y dominación.

Interculturalidad funcional: donde se aceptan las diferencias y se pretende propiciar el diálogo, la convivencia y la tolerancia, sin embargo esta interculturalidad entra dentro del sistema neoliberal. El capitalismo acepta las diferencias étnicas y lo tolera pero las somete al mismo control. Se hacen leyes exclusivas para indígenas y se les considera diferentes, pero no se autoriza su autonomía por lo que siguen existiendo jerarquías dependiendo de las clases sociales y a veces esa jerarquía se invierte debido a la supuesta admiración hacia lo étnico. Lo étnico que sigue siendo un término antropológico para determinar los “indigenous curioses” y que no es de ninguna manera un término usado por la comunidad indígena.

Interculturalidad crítica: Es así que se llega a la interculturalidad que se encuentra en proceso de construcción y a la cual se hace referencia en este trabajo. Es aquella que incluye estrategia, acción y proceso permanente de relación y negociación entre las culturas, en condiciones de respeto, legitimidad, simetría, equidad e igualdad. Esta interculturalidad implica más allá de la palabra, el accionar como un proyecto político, social y ético que demanda cambiar las relaciones, condiciones y las estructuras que mantienen las desigualdades sociales.

Interculturalidad como el diálogo simétrico que debe establecerse entre las diferentes culturas, que posibilite la existencia de un puente que conduzca en ambos sentidos la comunicación.

Gitanos Teatro percibe que la interculturalidad es un fenómeno surgido a partir de las necesidades sociopolíticas y de los movimientos sociales que han orillado a pensar en una nación diversa y con necesidad de interrelacionarse. El colectivo Gitanos la entiende como aceptar las diferencias culturales y por lo tanto convivir desde un estado plural y propiciar el encuentro. Acorde a esta visión, es un término muy perteneciente a América Latina pues es pensar en la presencia y herencia indígena, el reconocimiento y reivindicación de la afrodescendencia, el mestizaje con otras culturas y muchas otras características del territorio. Catherine Walsh pone énfasis en la década de los 80 en los movimientos sociales latinoamericanos y menciona que es importante pensar en una realidad desde lo indígena. No sirve de nada solo el aceptar nuestra multiculturalidad o aplicar la palabra interculturalidad si no se le anexa la palabra “articular”. No se trata solo de incluir, sino de encontrar caminos conjuntos para funcionar en esta sociedad desde nuestras diferencias.

1.3 Grupos subalternos específicos con los que trabaja el colectivo Gitanos Teatro

“La gran masa de explotados, marginados, locos, enfermos, vagabundos, prostitutas, viejos, delincuentes, refugiados políticos, migrantes, campesinos, indígenas, mujeres, perdidos en el infierno de las instituciones.”

El viaje de Rita. Creación Colectiva, Gitanos Teatro A.C.

Como ya se ha mencionado México es un país constituido por grupos con distintas identidades, entendiendo por identidad aquello que hace al grupo único y reconocible ante una sociedad. En este subcapítulo se busca definir las características que identifican a los grupos poblacionales en los que se enfoca el trabajo de Gitanos Teatro.

Según un estudio del historiador y sociólogo Massimo Modonesi (2012), el término “subalterno” viene de Lenin, Engels y Trotsky, pero acorde al autor, cobra peso conceptual gracias a Antonio Gramsci que lo utiliza como una forma de llamar a los grupos contrapuestos a la clase hegemónica. Según lo referido por Modonesi, se entiende de esta manera cuando en su libro *Cuadernos de la cárcel* Gramsci usa el título “historia de las clases subalternas” contrapuesto a la historia de las clases dominantes. Basándose en lo anterior, Gitanos Teatro adopta el término “grupos subalternos” para nombrar aquellos sectores específicos con los que se trabaja.

Gramsci realiza su propia caracterización de las clases o grupos subalternos, sin embargo, se ha decidido utilizar una caracterización propia basada en las cualidades que comparten los grupos con los que por lo general se ha desarrollado el trabajo de este colectivo.

Las características de los grupos subalternos con los que se trabaja son:

- a. Exclusión social.
- b. Forman parte de la base piramidal de la jerarquización social determinada por un sistema capitalista.
- c. Tienen un acceso limitado a la cultura institucional.

A partir de la experiencia se pueden clasificar cuatro grupos con quienes se ha realizado convivio intercultural.

1.3.1 Comunidades indígenas

Según la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (2016), México cuenta con 68 pueblos indígenas, es decir, con 11, 132, 562 de habitantes, lo cual representa un 9.3% de la población total. De acuerdo a la encuesta intercensal del INEGI (Instituto

Nacional de Estadística y Geografía, 2015) hay 7,382,785 personas que hablan alguna lengua indígena, es decir el 6.5% de la población total.

Para describir las características del pueblo indígena se tomará como referencia el concepto de comunalidad aportado por el intelectual y político mixe Floriberto Díaz Gómez (2004), que lo define como un conjunto de personas con historia pasada, presente y futura, con una serie de usos, costumbre y cosmovisión ligada a su relación con la naturaleza toda.

Díaz Gómez define seis elementos claves:

- La Tierra, como Madre y como territorio.
- El consenso en asamblea para la toma de decisiones.
- El servicio gratuito, como ejercicio de autoridad.
- El trabajo colectivo, como un acto de recreación.
- Los ritos y ceremonias, como expresión del don comunal.
- La palabra y la lengua como elemento central de la identidad.

(Díaz, 2004, p.368)

1.3.2 Comunidades rurales

Según datos del INEGI (2015), actualmente en México un 22% de la población es rural. Refiriéndose a rural cuando tiene menos de 2 500 habitantes, además de ser más difícil el acceso a ciertos servicios. Las comunidades rurales son tan diferentes como lo son las circunstancias en que se desarrollan. Sin embargo, gracias a la experiencia del convivio y tomando como referencia la definición de comunidad rural que hace la FAO (Food and Agriculture Organization of the United Nations, 2012) se puede llegar a las siguientes características:

- a. Se organizan voluntariamente con el fin de obtener beneficios económicos y sociales ante las instancias públicas.
- b. Operan con un mecanismo de acción que busca el desarrollo de abajo hacia arriba, es decir buscan promover el bienestar de la totalidad de sus miembros.
- c. Su sistema de producción está basado en el trabajo familiar o colectivo.
- d. Su organización cultural y de producción se basa en el aprendizaje que pasa de generación en generación.
- e. Los recursos otorgados por el estado son limitados.
- f. La toma de decisiones se lleva a cabo por medio de asambleas democráticas.
- g. Uno de los ejes principales de estas organizaciones es mantener la soberanía sobre la tierra.

1.3.3 Colonias Populares

En México según datos del Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social (CONEVAL, 2016) hay un 30.59% de personas viviendo en pobreza urbana. Se considera como colonia popular o barrio aquel asentamiento donde la historia de la formación del espacio y la carente situación económica de quienes lo habitan determina el modo de vida.

Se pueden enunciar las siguientes características:

- a. La participación del usuario como el principal actor en la producción de su vivienda.
- b. Familias que han vivido en el mismo lugar a lo largo de varias generaciones y comúnmente heredan oficios y negocios.
- c. Economía sustentada en el comercio, los trabajos manuales y en gran medida el contrabando, las actividades delictuosas y el narcomenudeo.
- d. Comparten la carencia económica.
- e. Sentido de pertenencia construido a partir de códigos y tribus urbanas. (*Andrade, 2008*)

1.3.4 Población en reclusión

Acorde a datos del International Centre for Prison Studies (Helguera, 2013), en México 238,269 habitantes están presos, lo cual representa un 0.2% de la población total. Según Garland (2001) a partir de la década de los 70, se desarrollan visiones de criminología que sugieren el origen del problema en una “underclass” (clase baja) y se centra en el desarrollo de una cultura de control. Además de esta política de criminalización de las clases bajas, se fomenta la idea de que quienes están en la cárcel son inadaptados sociales, de manera que se busca la reinserción social de los mismos. Según la Misión (2017) del sistema penitenciario de la Ciudad de México se busca:

Resguardar a las personas privadas de su libertad garantizando la seguridad al interior de los Centros Penitenciarios del Distrito Federal, con las normas establecidas en materia para preservar el orden y la disciplina, con apego irrestricto a los Derechos Fundamentales, así mismo implementar y promover programas y técnicas focalizadas al proceso de la reinserción social de las personas sentenciadas, coordinando y verificando las actividades de carácter jurídico para evitar acciones que contravengan las disposiciones legales. (Subsecretaría del sistema penitenciario, 2017)

Sin embargo, basándose en la experiencia del trabajo realizado, se observa que la realidad de los reclusorios es muy distinta al ideal de la misión y propicia un espacio donde el individuo se encuentra en un estado de constante vulnerabilidad. De manera que se perciben las siguientes características:

- a. La privación de la libertad y de garantías de derechos humanos.
- b. Viven bajo una constante demanda económica para garantizar cierta estabilidad.
- c. Son excluidos socialmente
- d. Se respira un ambiente de violencia
- e. Hay una jerarquización determinada por diversos factores fortuitos.

f. La población en su mayoría está conformada por el sector bajo de la sociedad desprovisto de los medios económicos, educativos o sociales para defender su libertad.

g. Son víctimas de un sistema incongruente de impartición de justicia.

En los reclusorios por lo general se presenta una doble exclusión: afuera la persona pertenecía a un grupo social subalterno y la economía o las influencias no le permitieron financiar su libertad, dentro del reclusorio además se convierte en un agente peligroso para el estado de bienestar por lo que la misma sociedad deja de velar por sus intereses.

1.4 Grupos y colectivos que influncian e inspiran a Gitanos Teatro A. C.

En este segmento se hace un recuento de los principales grupos, colectivos y creadores que han inspirado el trabajo de Gitanos Teatro en sus diferentes dimensiones. Es importante recalcar que los colectivos y creadores mencionados han ejercido una influencia en mayor o menor medida en el colectivo, ya sea en técnicas de creación, ideología, estética, etc. incluso cuando en otros aspectos existan diferencias. Se mencionan las principales características, la historia y la influencia en el grupo.

1.4.1 Teatro comunitario de México

Ha sido difícil encontrar información sobre este fenómeno teatral ocurrido entre las décadas de los setentas y los ochentas, pero se encontró una ponencia de Francisco Navarro Sada (1991) al respecto de donde se han extraído algunos datos; además de algunos registros como el de Promoción de la cultura, las artes y la recreación, y los registros de la TEACOM. Estos últimos materiales proporcionados por el Dr. Alejandro Ortiz Bullé Goyri.

***Representantes:** Movimiento de teatro rural - Suruteatro (1983), Teatro Conasupo de Orientación Campesina (1971-1976), Arte Escénico Popular (DGCP 1977-1982), Teatro Popular (INEA 1983-1985).

***Líneas principales:**

-Se orientaron a la promoción teatral, es decir, a asesorar la creación de espectáculos producidos por miembros de comunidades rurales e indígenas.

-Presentaban espectáculos en las poblaciones que visitaban.

-Fueron iniciativas promovidas por el Estado.

***Historia:**

Fue una experiencia desarrollada por el estado mexicano que buscaba promover el desarrollo comunitario. Las experiencias teatrales que se generaron en comunidades indígenas y campesinas fueron mantenidas por la cohesión generada entre las personas del lugar. Uno de los objetivos de la organización era fomentar la toma de conciencia política donde el teatro fuera el factor de comunicación.

Una de las primeras experiencias documentadas es la del grupo Suruteatro que surge a partir del éxito del equipo teatral conformado inicialmente por trece mujeres, promovido por el director de la primaria de la SEP y apoyado por el Centro de Estudios Justo Sierra en la comunidad Surutato, Sinaloa. Se realizaban en aquel entonces los sábados culturales que consistían en eventos artísticos que se desarrollaban en las distintas comunidades de la región. Las obras generadas en Surutato se convirtieron en el evento principal y pronto empezaron a generar interés en otras personas de formar sus grupos y presentar sus obras, de manera que se unieron como un sólo grupo y se nombraron Suruteatro. Llegaron a hacer giras regionales y a dar hasta 300 funciones en dos meses ya que contaban con un amplio repertorio y elenco.

En 1971 nace el proyecto Teatro Conasupo de orientación Campesina, este siguió desarrollándose con distintos nombres por varios sexenios. En 1987, como un intento de perpetuar los esfuerzos ya realizados, se forma la Asociación Nacional Teatro Comunidad A.C.

(TEACOM) que se mantuvo trabajando por lo menos hasta el 2011 según la última actualización en su blog.

Durante el período que llevó el nombre de Arte Escénico Popular (1977-1982) buscaba adaptar la identidad cultural de los pueblos a los procesos teatrales para romper con los esquemas urbanos y hacer de estos procesos algo propio. La danza y la música son consideradas parte integral de la identidad de un pueblo, pues está vinculada al trabajo productivo, a los rituales y a los usos cotidianos. El objetivo era incluir estos elementos en el proceso creativo, para generar cercanía y vínculo entre el grupo y la comunidad; de esta manera se hacía del teatro una parte de la identidad.

Las brigadas organizadas por Susana Esponda, Eduardo Herrera y Rodolfo Valencia se ligaban a los programas de la Secretaría de Educación Pública. El equipo realizó un proceso de formación de herramientas de difusión cultural donde la población no sólo fuera receptora sino creadora y participante de ella. Los llamados “promotores” eran maestros que dedicaban una gran parte del año a dicho proceso, su instrucción constaba de una formación artística, una formación humanista (sociología, antropología e historia) así como una formación sobre la cultura local para después generar los grupos de trabajo en las comunidades.

Según el programa para una difusión popular de teatro (inédito) el Arte Escénico Popular buscaba:

1. Una manifestación social
2. Una experiencia colectiva
3. Reflejar los problemas de la comunidad
4. Un instrumento educativo
5. Un instrumento de comunicación
6. Encuentro de diversos niveles culturales y sociales
7. Un instrumento de transformación-participación

El objetivo principal de este proyecto era plantear un camino donde el teatro fuera parte integral de las comunidades procurando que la necesidad viniera de las mismas, encontrar los temas de interés, convertirlo en escénico, y no imponer el tipo de teatro a hacer. La actividad proponía un camino para ir encontrando no solamente las necesidades propias de las comunidades, sino la forma de relacionar la actividad teatral con la comunidad asumiendo los cambios que implicaba en la comunidad, así como en los promotores que estaban apoyando desde su propia visión del teatro.

*** Influencia:**

Cabe mencionar que cuando el colectivo Gitanos Teatro A.C. comenzó haciendo funciones en comunidades indígenas no se tenía información amplia de este proyecto por lo que en el proceso de investigación se pudo tener acceso a documentos y textos memoriales que ayudaron a tener una referencia de lo que ya se había abordado frente a este panorama.

El trabajo realizado en comunidades indígenas comenzó con la presentación de funciones que derivaron en talleres y finalmente en la creación de espectáculos en el lugar visitado. Se ha observado que el trabajo teatral da voz y posible solución a problemáticas de la comunidad. Por lo general se ha trabajado con niños, adolescentes y jóvenes, aunque en algunos lugares de Oaxaca se ha logrado incursionar con los adultos de la comunidad y de esta manera observar y escuchar las diferentes voces de cada lugar. El trabajo realizado de manera intuitiva comenzó a unir los elementos de la identidad de las comunidades como la danza, los cantos, los modismos, como una forma de acercar los procesos a la población. Casi siempre los procesos están ligados a acontecimientos cotidianos o rituales de la comunidad generando así un vínculo social que permite el acercamiento. Los encuentros que se realizan con la comunidad tienen que ver con un proceso que aunque la propuesta del lenguaje teatral viene del colectivo las temáticas son relacionadas con los intereses de cada lugar, aún así los

cambios que se generan es hacia ambos lados tanto para la comunidad como para el colectivo que está siendo transformado.

1.4.2 Teatro del Oprimido

La siguiente información se sintetiza de escritos de Augusto Boal (2009)

***Representante:** Augusto Boal (Brasil)

***Líneas principales:**

- Todo teatro es político
- El teatro es un arma que se puede usar como instrumento de dominación o de liberación.
- Se destruye la barrera de actor / espectador. Busca transformar al espectador pasivo en actor o espectador activo.
- El teatro puede ser utilizado por cualquier persona como un lenguaje para expresarse.
- El teatro se devuelve al pueblo como herramienta de organización.

***Historia:**

El teatro del oprimido nace como una herramienta para la campaña de alfabetización realizada en Perú en 1973 con influencias del pedagogo Paulo Freire. Augusto Boal encabezó la campaña en el área de teatro. En su experiencia trató de responder a la pregunta ¿Cómo entregar los medios de producción de teatro al pueblo? Y realizó un proceso de exploración que sistematizó en cuatro etapas:

- 1.- Conocer el cuerpo.
- 2.- Tornar el cuerpo expresivo.
- 3.- Entender el teatro como lenguaje.
- 4.- Entender el teatro como discurso.

***Influencia:**

Gitanos Teatro ha realizado talleres en las comunidades que ha visitado cuyo objetivo principal es que los integrantes del taller logren vislumbrar el teatro como una herramienta de expresión y organización. Se intenta resumir las 4 etapas que propone Boal en un solo taller donde al final la comunidad participante realiza una escena para presentar y discutir en grupo al resto de la comunidad.

1.4.3 Teatro chicano y campesino

Las premisas e información sobre teatro chicano se extraen de una entrevista realizada por Cristóbal Peláez (2010)

***Representante:**

Luis Valdez

***Líneas principales:**

- Hacer un teatro histórico y social, un teatro de identidades "Tú eres mi otro yo"
- Habla de la realidad mexicana en Estados Unidos y vuelve a sus raíces.
- Lucha por la no discriminación, buscando la justicia social con su visión popular.
- Utiliza el drama, la música y danza además de ser hecho en spanglish
- Nos relata historias reales y nos muestra las problemáticas sociales a modo de denuncia y reflexión de la realidad.
- Los Actos son de creación colectiva, usan la sátira.

***Historia:**

Surgió en 1965 en California, E.U.A. En un país que está conformado en gran parte por latinos: mexicanos, puertorriqueños y cubanos principalmente; donde gran parte de su

población habla español; un país que históricamente tiende a la explotación de sus migrantes y trabajadores del campo, un país capitalista; dentro de todo este contexto Luis Valdez desarrolla su teatro dentro de la huelga campesina dirigida por César Chávez. Realizó teatro con los campesinos que luchaban contra los grandes agricultores; una de las huelgas más importantes de California hecha principalmente por latinos. Su teatro comenzó realizando "Actos" que eran representaciones teatrales cortas para explicar alguna situación de la lucha campesina. El objetivo de estos era incitar al público a la acción social y crear una mayor consciencia en el movimiento de la huelga. Los actos se fueron transformando, incorporaron danza, música, personajes tipo, temas de cultura popular mexicana y la reflexión de la experiencia chicana además del idioma: el spanglish, dando con esto la identidad del grupo minoritario. Posteriormente Luis Valdez realiza montajes donde las raíces indígenas, la revolución y la migración del pueblo mexicano son las líneas principales de sus puestas en escena. "Bernabe", "The Shrunken Head of Pancho Villa", "Soldado Raso" y "Zoot Zuit" son algunas de sus grandes obras. Es un acto de denuncia y protesta, el arte como trinchera de lucha, que busca la provocación y el despertar de las conciencias de la clase trabajadora frente a una injusticia social.

***Influencia:**

Todos los trabajos de Gitanos Teatro están creados a partir de la creación colectiva y buscan imprimir la estética de las raíces del lugar; a veces indígenas, a veces basadas en un barrio o en historias personales. Esta estética es enriquecida por las visitas realizadas a los distintos espacios y las historias compartidas por el otro en los diversos encuentros. Se utiliza música y en ocasiones aparecen los idiomas indígenas o el caló de ciertos barrios. Siempre es importante expresar en las obras del grupo la denuncia como una pregunta que se lanza al aire para su reflexión. En los encuentros que realiza Gitanos a partir de los talleres ya sea de unas horas o varios días el producto final a presentar frente a la comunidad es basado en alguna

problemática de la comunidad, es creada y presentada por miembros de la comunidad pues son ellos quienes saben cómo hablar de ello.

1.4.4 Teatro experimental de Cali

La historia del Teatro experimental de Cali (2008) es extraída de la página de internet del colectivo.

***Representante:**

Enrique Buenaventura

***Líneas principales:**

- La convicción de que todos en el equipo teatral persiguen un mismo objetivo.
- La dramaturgia se da como resultado de la práctica.
- El texto dramático es considerado literatura, el hecho escénico es lo que acontece.
- Es fundamental la relación con el espectador.
- Influido por teorías marxistas.
- El teatro es considerado como un instrumento estético para la transformación social.

***Historia:**

El colectivo Teatro Experimental de Cali (TEC) es fundado por Enrique Buenaventura en 1965. Han participado en festivales nacionales e internacionales además de hacer giras por centro y sur américa y Europa. Toman la metodología de Bertolt Brecht y la adapta a la realidad colombiana. En conjunto con Buenaventura realizan la primera teorización al respecto de la creación colectiva en Colombia.

***Inspiración:**

El TEC desarrolla una metodología de creación colectiva propia y adecuada a sus circunstancias e idiosincrasias, Gitanos Teatro la experimenta sin restricciones para encontrar diversas formas de creación. El gran logro del TEC es que logran esquematizar y teorizar sus experimentaciones, lo cual sirve como un antecedente y ejemplo.

1.4.5 Reflexiones a partir de algunas experiencias en comunidades indígenas de: Antonin Artaud, Jerzy Grotowsky, Eugenio Barba, Peter Brook, Víctor Turner.

A continuación se realiza una apreciación personal de las líneas de trabajo convergentes de los mencionados autores, basada en sus experiencias con comunidades indígenas y en su aprendizaje de éstas.

*** Líneas principales:**

- Encuentro intercultural con comunidades indígenas
- El Teatro como retorno al Rito. Comunción entre miembros de la comunidad
- La liminalidad de lo escénico. Irrupción de lo cotidiano por medio de un acto escénico o de encuentro.
- Exploración de estados de consciencia por medio de bailes, canciones y ritos tradicionales o simple convivio para provocar en el actor un estado libre de barreras para crear.
- El texto dramático acumula significados de experiencias.
- Las técnicas corporales de los actores son influenciadas por las danzas y cantos tradicionales o rituales de ciertas culturas.
- Metodologías y ejercicios actorales ya estructurados para la creación.

***Algunas implicaciones:**

Los creadores mencionados al inicio de este subcapítulo tuvieron un vínculo en comunidades indígenas, realizaron la participación o asistencia a rituales de cuya observación y experimentación integraron una metodología para sus actores. Buscaban la interacción de las culturas basada en el rito. Artaud (Reyes, 1991) convivió con los Tarahumaras, buscó la autenticidad del rito y ceremonia. El teatro que él buscaba se movía en el ámbito energético más que en una serie de elementos estéticos, pensando en la realidad ritual y ceremonial, que se basaba en una operación concreta de liberar fuerzas esenciales como un proceso alquímico de renovación del cuerpo, partiendo de las energías tanto del cosmos, como del ser humano en el espacio. Para Artaud, el teatro es un acto ritual, no por su apariencia sino por su finalidad que es retornar al origen en un acto cosmogónico. Según Artaud citado por Reyes (1991), "El teatro, como la peste, es una crisis que se resuelve en la muerte o la curación. Y la peste es un mal superior porque es una crisis total, que sólo termina con la muerte o una purificación extrema". En el rito el individuo experimenta de manera más intensa las emociones que en la cotidianidad: alteraciones en el ritmo cardiaco y presión arterial, excreción de sudor, dilatación de pupilas, etc., se evocan imágenes de experiencia pasadas con gran fuerza sensorial y energía proyectiva, se obtiene una reflexión sensible a partir de los acontecimientos del pasado y del presente. Además de que durante esta fase se facilita el dominio del hemisferio derecho del cual resultan las experiencias atemporales y no verbales, diferentes y únicas. El proceso del rito como estudio para la exploración en la dirección de actores tiene como objetivo llevar al actor a este estado, para así provocar su proceso creativo de manera natural entre en crisis y se vuelva fértil. Los actores se ven inmersos en el proceso ritual y tradicional de las culturas para llevar a cabo un entrenamiento en todos los niveles (corporal, vocal y energético) no necesariamente para un espectáculo. Estas ideas las encontramos visibles en Jerzy Grotowski y Eugenio Barba. De esta manera conviven con la idea de Victor Turner (1988) que convivió con

los indígenas Ndembu. Turner (1988) le dá el nombre de estado liminal a la irrupción de lo cotidiano por un acontecimiento o presencia de una cultura o simplemente la aparición de un ser en un contexto cultural diferente. Acorde a Turner (1988), el estado liminal es un estado de caos fértil, una fuente de posibilidades, un momento para determinar nuevas formas o estructuras, un proceso de gestación para llegar posteriormente al estado postliminar. Los directores que trabajan en esta línea buscan un sustrato humano común cualquiera que sea la cultura. Brook (2007) también se internó en esta búsqueda, él escoge elementos de diversas culturas, no obstante no escoge al azar, sino de acuerdo a su capacidad de interpretarse en otras culturas. Él busca una comunicación teatral a través de sus elementos en pro de desarrollar un lenguaje universal del teatro. Él habla de un intercambio intercultural sin ninguna imitación sino una transmutación y una transformación. Su compañía viajaba para realizar un encuentro con aquellos que normalmente no tienen la posibilidad de asistir a este tipo de evento cultural, en pro de esta exploración. Además es característico que actores de diversos países estén involucrados en sus espectáculos y así brindan una diversidad de técnicas, imágenes y lenguajes que atribuyen una riqueza estética en pro de la universalidad humana. Brook (2007), habla de una “cultura de los lazos” donde se unen los hombres en su humanidad, o sea se profundiza más allá de las razas, culturas y clases; busca un lenguaje universal del teatro para articular un arte universal que trascienda el nacionalismo por su intento de alcanzar la esencia humana.

*** Influencias:**

Gitanos Teatro realiza un encuentro intercultural en su trabajo y con esto provoca de facto un estado liminal (según la definición de Turner) entre lo cotidiano y lo escénico tanto para los creadores como la comunidad misma. Debido a la puerta que se abre a partir del encuentro teatral, constantemente la comunidad invita a la participación de rituales, ceremonias o simples convivios cotidianos lo cual brinda a los creadores un aprendizaje sensorial, humano, de

exploración y observación corporal y vocal. Todo este material, las palabras, las observaciones, lo experimentado en el cuerpo se vuelve material de creación para enriquecimiento de las puestas en escena o para futuros montajes. Gran parte de las metodologías y ejercicios que son utilizados en la creación vienen de estos directores, además se les añade el hecho de realizar el proceso creativo en espacios propios de la naturaleza que aportan al cuerpo del actor condiciones que propician un estado libre de barreras para la creación.

1.4.6 Bread and Puppets

***Líneas principales:**

- Creación a partir de las necesidades del vecindario
- Trabajan en barrios pobres de grandes ciudades y poblados rurales
- Materiales que utilizan son económicos y al alcance de la comunidad
- Los títeres son creados y manejados por miembros de la comunidad
- Sus temáticas principales son el militarismo, el anticapitalismo y ecología.
- La mayoría de sus producciones no son escritas sino que son sacadas de las noticias del día.
- Trabajan bajo la autogestión

*** Historia**

Peter Schumman, migrante alemán, escultor, bailarín y panadero. Comenzó su proyecto en el este de New York. Por medio de títeres mostraba a los niñ@s algunas problemáticas del vecindario, brindaba al público un pedazo de pan para ver la pieza. Utilizaba una vieja camioneta como escenario para sus espectáculos y realizaba una pequeña gira por los poblados cercanos. Poco a poco se fueron complejizando las piezas y los títeres comenzaron a ser más y más grandes. La gente de la comunidad comenzó a involucrarse en las piezas.

Muchas de las piezas eran realizadas en la calle. Durante la guerra de Vietnam el grupo organizó y realizó varias protestas con cientos de personas. Durante 1965 y 1966 Bread and Puppet gracias al activismo político de Elka (esposa de Peter) realiza varios concursos sobre títeres de gran escala para involucrar a la gente de los barrios más pobres de New York, abordaban cuestiones políticas urbanas y sociales del día a día; de aquí que varios de los personajes de la compañía fueron creados por los niños y niñas del vecindario. Posteriormente se mudaron a un granero que convirtieron en un gran museo de títeres. Desde 1975 hasta 1998 se realizaba un festival de dos días de presentaciones al aire libre con voluntarios y en los alrededores de la granja. A partir de 1998 y hasta la fecha realizan residencias temporales para llevar a cabo sus producciones a gran escala. Sus producciones van desde puestas en escena complejas realizadas por los miembros de la compañía, como grandes espectáculos con miembros de la comunidad. Su manera de autogestionar es: donaciones, voluntarios así como vendiendo carteles y publicaciones propias. Se han convertido en una de las compañías más antiguas y autosuficientes en los Estados Unidos.

***Influencia**

Uno de los principales lineamientos de Gitanos Teatro es realizar su trabajo en comunidades indígenas, rurales y barrios pobres pues se cree que es en ellos donde se puede apoyar por medio del teatro a una mejora en la calidad de vida. Se realiza talleres que involucran a la comunidad a realizar su propio teatro con las problemáticas del lugar donde viven. Ellos realizan los materiales con los que se va a representar, son materiales económicos, de fácil acceso y manejo, Gitanos Teatro es sólo una guía en su proceso. Gitanos Teatro es un colectivo autogestivo, independiente que utiliza diversos recursos para llevar a cabo el trabajo, lo cual ya se convierte en un acto de resistencia.

1.4.7 La *pocha nostra*

La información de la Pocha Nostra puede ser consultada en su página de internet, aquí se rescata lo más importante.

***Representante:**

Guillermo Gómez Peña

***Líneas principales:**

- Trabajan de forma transdisciplinaria.
- Se consideran a sí mismos artistas rebeldes.
- Buscan borrar, cruzar y retar las fronteras entre arte / política, artista / espectador.
- Buscan erradicar los mitos sobre la pureza y borrar barreras que clasifican culturas, etnicidad, género, lenguaje, poder.
- Buscan ser un poltergeist intercultural.
- Considera que el artista debe ser un ciudadano activo y consciente de su tiempo.
- Es una comunidad cambiante y en movimiento.

***Historia:**

Fundada por el performancero Guillermo Gómez - Peña en 1993 en San Francisco, EUA, desde sus inicios busca transgredir fronteras que van desde la línea divisoria entre las distintas disciplinas del arte hasta las diferencias étnicas, religiosas, etcétera. Su principal búsqueda es transgredir fronteras en escena para transgredirlas a gran escala en las esferas sociales. En un mundo donde la sectarización es lo que abunda y rige, esta transgresión es un acto radical.

***Influencia:**

La Pocha Nostra combina temáticas, técnicas y estéticas de forma disruptiva y haciendo a un lado la pureza conceptual, Gitanos Teatro se inspira en esta irreverencia para crear sin pudor y obedeciendo sólo al impulso creativo guiado a veces por un discurso o a veces por mera intuición. Se busca desaprender lo aprendido en la academia.

1.4.8 Casiopea, nuestro norte es el sur

La información sobre este proyecto se obtuvo de la plática y práctica directa de Gitanos Teatro con la colectiva Casiopea en 2016 en pueblos panameños, ya que su trabajo aún no ha sido sistematizado.

***Representantes:**

Clara Torielli (Uruguay) y Beatriz Díaz (México)

***Premisas Principales:**

-Realizan espectáculos de títeres y marionetas con textos y muñecos creados por ellas mismas.

-La calle es su espacio principal.

-Viajan de México a Uruguay en Casiopea, una combi que tiene su nombre basada en el personaje de la novela "Momo" de Michael Ende.

-Realizan funciones y talleres en distintas comunidades indígenas, rurales y urbanas de latinoamérica.

-Sustentan el viaje con formas alternativas de financiamiento.

-Buscan integrarse a la forma de vida del lugar al que llegan así como asociarse con los creativos que van conociendo en el camino.

***Historia:**

El colectivo surge en el 2011 con Punchileros Títeres, grupo dirigido por Clara Torelli quien tres años más tarde en 2014 emprende el viaje “Casiopea”, desde México y hacia el sur en compañía de Beatriz Díaz. Después de pasar año y medio viajando en México salen hacia Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Costa Rica y Panamá, donde separan su camino y Beatriz continúa el viaje hacia el Sur con la convicción de compartir su arte como titiritera en la mayor cantidad de lugares posibles. Su viaje hace una analogía de la “Escuela del Sur” del artista uruguayo Joaquín Torres García (1941) que crea un mapa de latinoamérica de cabeza y proclama “Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prolongándose, señala insistentemente el Sur, nuestro norte.”

***Inspiración:**

En 2015 Gitanos Teatro se encuentra con Casiopea en Tlaxcala, México y pactan la colaboración en Nicaragua y Panamá en 2016. Realizan funciones y talleres de títeres, teatro y son jarocho además de presentarse en comunidades, mercados y colonias populares de ambos países. Al igual que Casiopea y Torres García, el objetivo de Gitanos Teatro se encuentra en el camino contracorriente, la migración no es hacia el norte, es hacia el sur.

1.4.9 Colectivo Guatebuena

La siguiente información resulta del convivio directo con el colectivo en la Ciudad de Guatemala (2014) y de la página del mismo (2016).

*** Líneas principales:**

- Trabajo socio-educativo en zonas rurales y urbanas con desigualdad social y económicas

- Utilización del juego y dinámicas interdisciplinarias como medio de educación.
- Uso del arte y la tecnología como herramienta de paz para reducir el riesgo social.
- Talleres participativos, Material didáctico y audiovisual
- El arte en la recuperación de espacios, sensibilización y exploración de las habilidades psicomotrices.

*** Historia:**

El Colectivo Guatebuena comenzó su trabajo en la ciudad de Guatemala uniendo las disciplinas del arte, la nutrición y la educación popular para trabajar en zonas urbanas y rurales. Se ubican en una casa que se ha vuelto casa comunitaria, centro de desarrollo de talleres y escenario. Trabajan realizando talleres, encuentros y actividades artísticas principalmente en la colonia Limón de la Z.18 de la ciudad de Guatemala. Esta zona al igual que otras donde trabajan es considerada una zona roja debido a la violencia. Utilizan el arte y la educación popular como medio para combatir estas problemáticas, trabajan principalmente con niños, niñas y jóvenes. Utilizan el juego como herramienta de inserción en la comunidad. Son un colectivo autogestivo, llevan a cabo sus proyectos gracias a donaciones, voluntarios y la venta de sus talleres en otros sectores.

*** Influencias:**

Gitanos Teatro llevó a cabo con el Colectivo Guatebuena un encuentro en diciembre del 2014 desarrollando talleres de teatro en la colonia Limón de la Z. 18 de Guatemala. Este encuentro fue intercambio de saberes tanto artísticos como autogestivos y de manejo de un colectivo comunitario. Comparte con ellos el trabajo en comunidades rurales, zonas de marginación y el juego como dinámica de inserción a una comunidad y el arte como una herramienta para apropiación y recuperación de espacios además de una opción ante la violencia.

1.5 Postura política del colectivo Gitanos Teatro

“Y miren lo que son las cosas: Para que nos vieran nos tapamos el rostro, para que nos nombraran nos negamos el nombre, apostamos el presente para tener futuro y para vivir, morimos”

EZLN

En este apartado, desde el trabajo y la experiencia realizada por Gitanos Teatro, se lleva a cabo una reflexión a modo de manifiesto acerca de la postura política que guía al colectivo, es decir, el modo de conducirse sociopolíticamente.

Primero que nada es necesario definir desde qué marco teórico se piensa en teatro y política para establecer un posicionamiento. Cuando se habla de política se hace referencia a una amplia gama de definiciones, sin embargo en esta tesis se toma el enfoque de la sociología y su relación con el arte.

Según el diccionario de sociología, política se puede definir como:

La distribución del poder en un espacio determinado, en esta lógica, sería un conjunto de actividades públicas que tiene que ver con todos aquellos factores que tienen como finalidad dirigir a una sociedad y administrarla. Tradicionalmente el poder ha sido definido como el conjunto de medios que permiten conseguir los efectos deseados, siendo este, uno de los medios de dominio sobre los otros hombres. Se pueden distinguir diferentes ámbitos, es así que se puede hablar de macropolítica que caracteriza las grandes organizaciones y micropolítica, la que se da en pequeños grupos. (Hernández, Uña, 2004, pp. 1095-1096)

Según el diccionario de sociología de Hernández Uña (2004), la distribución de medios de producción que maneja la política de este país es capitalista y por ello es necesario entender cómo funciona este modelo económico. El capitalismo es un régimen económico en el cual los medios de producción pertenecen a capitales privados. Se define por la apropiación privada de

los medios de producción. Esta apropiación se acompaña de una separación entre los poseedores del capital y el trabajo indispensable para su utilización.

Según Marx por relaciones de producción se entiende: 1.- El capitalismo se caracteriza por la propiedad privada de los medios de producción. Las relaciones de propiedad determinan las relaciones de clase. 2.- Los que poseen los medios de producción constituyen la clase capitalista, es decir, la burguesía. Los que manejan los medios de producción son los proletarios. Estas dos clases son antagónicas ya que la burguesía explota al proletariado al apropiarse de las plusvalías. Los capitalistas dirigen el proceso de producción. (Hernández, Uña, 2004, p.173-175)

En el actual modelo económico, el poder está jerarquizado y el estado protege los intereses de la hegemonía. Por lo tanto el arte *oficial* se vuelve un medio de producción controlado por las instituciones al servicio de la burguesía.

El teatro como lo concibe el colectivo Gitanos busca enfatizar el convivio e intercambio para romper con el modelo económico que concibe el arte como un medio de producción, volviéndose así, una forma de encuentro. Esta concepción disidente a la hegemónica, lo vuelve un acto de resistencia.

Para priorizar el encuentro se ha vuelto necesario habitar espacios no convencionales, lo cual ha llevado al grupo a desarrollar un proceso de deconstrucción, aprendizaje y desaprendizaje tanto de formatos técnicos como de lenguaje estético y aspiraciones profesionales. Ya no es posible pensar en un público sentado, callado y atento en un espacio oscuro donde su cuerpo es reducido a la mirada. Se vuelve insuficiente proyectar la voz en un salón o en un teatro. Comienza a ser necesario adquirir formación en ciertas temáticas concernientes a otras disciplinas para enriquecer cualquier planteamiento hecho en escena. La producción y gestión se enriquecen vislumbrando diferentes formas de obtener los recursos necesarios. En la experiencia del grupo al entender los procesos organizativos de comunidades indígenas, se comienza a replantear la pertinencia de ciertos formatos de organización teatral y

a probar otros modos al interior del colectivo. Cambian los paradigmas de éxito y desarrollo profesional. Se decide mantener una congruencia con la disidencia y cuestionamiento que se hace a una forma institucionalizada de concebir el arte teatral. Una forma que ha sido desarrollada por un estado que, como se dijo antes, protege los intereses de cierta élite y relega a todo aquel que represente una diferencia con la “reglamentación”, la norma, el poder.

La exploración de este camino ha hecho evidente para los integrantes del grupo, que la formación recibida en las respectivas escuelas de teatro tiende a constituir a un creador teatral que continúa perpetuando las mismas relaciones de poder y jerarquizaciones que constantemente relegan al artista y con él a los diversos públicos. Contrario a esto el colectivo busca mantener la autonomía creativa y de gestión.

A partir de esta reflexión, así como de las diversas experiencias e intercambios con otros colectivos o agrupaciones de diversas disciplinas se ha decidido autodenominarse “colectivo” como parte del posicionamiento político. El colectivo como una agrupación social de individuos que comparten un objetivo en común y trabajan para llegar a un mismo fin que beneficia de igual manera a todos los integrantes (Revilla, 1996). Se comparten los intereses políticos y sociales, así como la forma en la que se toman las decisiones, la estructura es concebida como un organigrama horizontal apostando por la no jerarquización de los participantes. Las decisiones en consenso y la construcción colectiva son parte esencial de dicho posicionamiento político que conforma las maneras “otras” de trabajo.

Como colectivo se coincide con Dubatti (2003) en sus siguientes postulados:

- *Apostamos por un teatro de resistencia y resiliencia que valore la dimensión convivial del mismo.
- *Buscamos un teatro cuyo objetivo principal sea la resignificación de un espacio convivial.
- *Un teatro que busca territorializarse, habitando el espacio geográfico real y concreto y que va en contra de lo sociocomunicacional, de la mera virtualidad.

*Prioriza el intercambio aurático buscando las consecuencias del contacto inmediato con el otro en un espacio y tiempo concreto así como efímero.

*Un teatro que promueva la singularidad, el regreso al “uno mismo” dentro del grupo, de la comunidad.

*Un teatro que demanda la construcción de sentido y resignificación. Que está presente y no deja espacio para la trivialidad.

*Un teatro que busca crear micropolíticas diferentes en espacios alternativos. Para la construcción de subjetividades alternas.

*Se busca un convivio lo más directo posible, una poética de lo personal del encuentro.

*Un teatro que se posiciona en contra de la cultura del espectáculo y el artificio social.

*Un teatro que recupere su función social como espacio de reflexión y organización. (Dubatti, 2003, pp 46-49)

1.6 Conclusiones

“La igualdad a la que debemos aspirar se sitúa en el plano de lo social. Las diferencias, la diversidad que debemos preservar, se refieren al ámbito de lo cultural”.

Isidoro Moreno

Para Gitanos Teatro es necesario entender la diversidad cultural más allá de un dato estadístico, pues implica una construcción y condición sociohistórica de la sociedad. Como ya se ha mencionado el camino hacia la interculturalidad es largo. Es un camino que debe involucrar a todos y todas, pues las diferencias culturales, disciplinares y los saberes se mezclan para reconocerse como parte de una construcción e integrarse con la conciencia de habitar un mundo diverso.

La diversidad entendida desde el multiculturalismo y el pluriculturalismo implica una enajenación puesto que el marco referencial que mantienen es el de la cultura impuesta o

ajena, pues aunque reconoce y tolera las diferencias, hace uso de ellas, las transforma en un valor potencial y bandera de desarrollo sin hacer un intercambio horizontal ni buscar el aprendizaje mutuo. Las toma en cuenta, en tanto que le son útiles.

La propuesta del enfoque Intercultural implica deconstruir los procesos de pensamiento y comportamiento que perpetúan las ideas blanqueadas de la colonización para aceptar y respetar la diferencia, pero sobre todo para lograr la construcción de nuevos sistemas de convivio y articulación de diversas identidades. En otras palabras, se busca mantener la autonomía y la identidad cultural, intercambiando y respetando la libertad de los otros sin dominar y sin imponer, desde la horizontalidad como camino consciente de que soy porque el otro es. Gitanos Teatro está aún en la búsqueda de este camino, asumiendo que cada experiencia es un paso de un camino que aún no está marcado, que se marca al caminarlo. La meta es el mismo camino.

A menudo el trabajo de Gitanos Teatro recibe el comentario de que es muy altruista “Llevar cultura al pueblo”, por lo que se hace muy necesario enfatizar que el objetivo del colectivo no es hacer labor social asistencialista. Gitanos Teatro se asume como parte del pueblo. Lo que se busca es un camino distinto para crear, intercambiar, crecer, y todo lo que implica la construcción de interculturalidad.

En México se tiene un total de habitantes de 119,530,753 de los cuales un gran porcentaje pertenece a población descentralizada. Casi la mitad de la población total del país vive una situación de exclusión. Según Bonfil Batalla (1982) se entiende por culturas populares “como las que corresponden al mundo subalterno en una sociedad clasista y multiétnica de origen colonial”. (pp. 14-15). Las instituciones culturales y artísticas difícilmente voltean a ver estos grupos subalternos más allá del asistencialismo, por ello la apuesta va hacia realizar un convivio que nutra la creatividad de los participantes del intercambio intercultural.

Gitanos Teatro decide trabajar, aprender y compartir con alguien que ha sido negado, porque al final en su negación encontramos la propia, y en su negación a ser negados encontramos nuestra resistencia.

La apuesta de Gitanos Teatro es nutrir la creatividad con el aprendizaje humano que se lleva a cabo a partir del convivio incluyente de la realidad de nuestro país y la sociedad en la que vivimos, haciendo del arte un proceso de responsabilidad social cuyo objetivo es la transformación humana.

El arte institucional se ha reservado cada vez más a las élites, ciudades centrales, capitales, en un sistema que de entrada excluye a una gran parte de la población. Se debe dejar de pensar en la subalternidad como un grupo poblacional distinto. Los artistas al igual que muchos de los ejecutantes de disciplinas humanísticas son parte de los grupos subalternos, son la última prioridad del sistema hegemónico, optar por trabajar con presos, campesinos, prostitutas, colonias populares no es hacer "altruismo" es establecer redes con colegas, con iguales, con compañeros de lucha.

La propuesta es abrir el pensamiento a la idea de que el arte es tan necesario como cualquier otro servicio, por lo tanto el acceso al arte debería estar igualmente garantizado por el Estado. Sin embargo el Estado también en esto ha fallado y por ello, además de exigir espacios y apoyos, es necesario generar dispositivos de autogestión para garantizar el encuentro entre artista y espectador, darle autonomía a este encuentro. La importancia del encuentro y de que exista la posibilidad de participar de expresiones distintas a las propias, es incuestionable para el desarrollo de un lenguaje artístico incluyente y con identidad.

Natalio Hernández (1993), educador bilingüe y dignificador de los pueblos indígenas plantea esta necesidad de apertura en términos de mestizo e indígena, igualmente aplicable, desde el punto de vista del grupo, al artista y la pluriculturalidad que lo rodea. "Ahora estoy

convencido que la sociedad mestiza hispanohablante tiene que escucharnos. Tenemos que dialogar y respetarnos para trazar juntos un mejor futuro para las nuevas generaciones. La sociedad no indígena tiene que dignificar las raíces indias para reafirmar su identidad.” (Hernández.1993, texto en compilación de Alonso.1999).

La apuesta de Gitanos Teatro es que el arte teatral se vuelva un encuentro que propicie el diálogo respetuoso para complejizar las formas de intercambio. No se pretende hablar de un negocio o de un producto si no de intercambio, trueque y crecimiento humano.

Gitanos Teatro afirma que la visión del artista que trabaja para expresar sin pensar en el otro y crear para alguien abstracto, inexistente, es parte del pensamiento que hace que el arte se encierre en sí mismo, que se estanque y se muera. Y es desde esta subjetividad que se plantea que el arte no puede más con su formato de divinidad, de sacralización, de ser elevado hasta el punto de ser alcanzable sólo para las mentes más cultas que de ninguna forma pueden intervenir en la pieza. Y tampoco está para reducirse a espectáculo vacío, convertirse en el pan y circo del pueblo. El arte debe aspirar a más, tomar responsabilidad ante su realidad. La visión de Gitanos Teatro busca un formato abierto, en el que la pieza está ligada al público que la recibe. No se trata de regalar el trabajo a alguien que busca explotar y generar plusvalía a partir del esfuerzo de otro, se trata de regalar a quien a su vez se regala.

CAPÍTULO 2. BITÁCORA DE LA PRIMERA EXPERIENCIA COMO COLECTIVO EN UNA COMUNIDAD INDÍGENA Y LAS PRINCIPALES REFLEXIONES QUE SURGEN.

En este capítulo se consensuó realizar una narración de la primera experiencia llevada a cabo en una comunidad indígena en 2007 llamada San Jerónimo Tecoaatl en Oaxaca. Dicha narración se realiza en un tono informal, para luego proceder a hacer un análisis de los diferentes aspectos que se destacan entre paréntesis. Dichos puntos de análisis funcionan como guía para “El Manual del buen Gitano” que es la propuesta de metodología desde el colectivo para el tipo de teatro que se está realizando.

2.1 Relato de llegada y función en la Sierra Mazateca, Oaxaca

El viaje comenzó en la sierra mazateca, en el noreste del estado de Oaxaca. Un maestro rural de la comunidad San Jerónimo Tecoaatl invitó al grupo Gitanos Teatro a presentar su obra como parte de las actividades de la clausura del ciclo escolar. Se planteó autogestivamente ya que contábamos con pocos apoyos, pero el impulso de ir era fuerte, así que hicimos presentaciones en el metro para recolectar el recurso económico necesario (*Especificidades y proceso de la gestión*). El espectáculo que presentamos llevaba el nombre “*La cosa que más duele en el mundo*”, era una puesta en escena adaptada de un cuento maladí homónimo (*Proceso de creación de texto*). Los integrantes del colectivo éramos estudiantes del segundo y tercer año de la carrera de Actuación y Escenografía. Teníamos nuestras experiencias personales y nuestra formación académica pero muy poca o nula experiencia en llegar a un espacio tan diferente al de nuestra cotidianidad a realizar una actividad teatral.

Realizamos el montaje en creación colectiva, aportando cada uno lo que habíamos aprendido, así como nuestras intuiciones. Realizamos con nuestros propios medios vestuarios, utilería, títeres, adaptamos el texto y musicalizamos para darle vida a este proyecto (*Proceso de creación de montaje*). Una vez terminado el proceso creativo lo presentamos en la ciudad antes de incursionar en la Sierra. Nos pareció que iba por buen camino así que tomamos maletas, un baúl de madera que contenía todos los elementos que necesitábamos y emprendimos el viaje (*Factores a tomar en cuenta para realizar propuesta de escenografía y vestuario*).

Después de viajar durante ocho horas a través de curvas extremas, neblina y con la incertidumbre a flor de piel, llegamos a San Jerónimo Tecoaatl, Oaxaca, México. Nos esperaba una comitiva de la asamblea de pueblos (*Importancia del trueque de esfuerzos entre comunidad y colectivo teatral*). Nos recibieron sin mucho alarde y nos llevaron al lugar de hospedaje: un rincón en una casa en la punta de la sierra donde el paisaje era hermoso y las nubes caminaban a nivel del piso (*Impacto de la naturaleza en el colectivo teatral*). El peso del baúl y la subida extrema nos hicieron sudar más que una clase de expresión corporal. Una vez instalados nos dijeron que ya estaba todo listo para la función, que sería en la cancha del pueblo donde nos había dejado el camión así que había que llevar todo de regreso. Nos volteamos a ver desconcertados pero aprendimos que antes de mover el baúl había que preguntar dónde iba a ser la función (*Capacidad de adaptación*). Llegamos a la cancha, con el tiempo medido como se nos había enseñado en la escuela: dos horas antes de la función para calentar, disponer el espacio, dar paso al público y dar las tres llamadas. Perdimos mucho tiempo discutiendo dónde colocar al público, dónde rebotar la voz, dónde colocar nuestras cosas y después de tomar estas decisiones comenzamos a calentar con una gran cantidad de curiosos viendo por la ventana (*Recomendaciones en cuanto a disposición del espacio escénico*). Ellos seguramente se preguntaban quiénes eran esos seres tan diferentes, moviéndose de manera extraña, ¿que veníamos a hacer?, ¿porque se había interrumpido el

partido de la tarde para que unos mestizos se pusieran a hacer cosas en la cancha? No podíamos decir nada solo nos miramos, nos reímos y seguimos en lo nuestro. Mientras esto sucedía la radio comunitaria anunciaba a todo el pueblo por el altavoz que se presentaría “el teatro”: *“Se le invita a todo el pueblo a ver el teatro Gitano que se presentará a las 5 de la tarde hora de dios, están todos invitados...”* Claro que esto se decía en español y mazateco (*Notas sobre difusión en los pueblos*). Diez minutos antes de la función el grupo ya estaba listo para empezar pero el público aún no llegaba. *“Pues lo que pasa es que la gente siempre llega media hora y hasta una hora después de lo citado, aquí se acostumbra así”* (*Notas sobre el manejo del tiempo en comunidades*). Pasada la hora comenzó la función. Unos curiosos valientes se sentaron donde se les indicó, otros se sentaron lejos con cara de timidez o extrañeza, otros se colocaron atrás de nosotros y no hubo poder humano para explicarles que era mejor si se sentaban enfrente, el teatro según lo que aprendimos “se ve de frente”, solo nos miraban con cara de extrañamiento o enojo y otros de plano huían gritando cuando los invitamos a acercarse, unos cuantos más solo asomaban la cabeza por las ventanas de sus casas.

La función comenzó, y corría como la habíamos imaginado, con energía alta, cuidando los detalles, siguiendo el texto, improvisando de vez en cuando, en pocas palabras siguiendo las reglas que habíamos aprendido en la escuela, pero el público no reaccionaba como nosotros esperábamos. Al finalizar la función el aplauso no llegó hasta que un maestro lo inició. Terminamos con la incertidumbre de si al público le había gustado el espectáculo (*Encuentro con un público dueño de su autonomía*). Ese mismo maestro se acercó a nosotros, nos dio la mano y tomó el micrófono para darnos las gracias por haber venido a la comunidad, pidió otro aplauso para nosotros y para terminar esta asamblea improvisada comenzó a hablar en mazateco cosas que no entendimos (*Aproximación a la escena expandida*). Ahí creímos terminada nuestra primera participación en una comunidad indígena. Recogimos nuestras cosas, nos hicimos a un lado, nos fuimos a cambiar y tomamos agua. Estábamos cansados,

teníamos la voz lastimada además de una sensación de insatisfacción pues por la falta de reacción durante el espectáculo, creímos que el público no había entendido.

Los mismos niños y niñas curiosas que nos veían con cara de sorpresa antes de iniciar la función estaban afuera esperándonos. Cuando salimos, ellos y ellas corrieron hacia nosotros, unos gritaban nuestro nombre de personaje, otras reían con nosotros, otras más atrevidas nos agarraron la mano y hasta abrazos recibimos, los más grandes nos ayudaron a cargar el baúl y todas las cosas. Para nosotros fue una gran sorpresa, pues al llegar nadie nos ofreció ayuda y las miradas eran hostiles, ahora teníamos manos y energía de sobra. Al mismo tiempo se iban acercando los padres, los maestros, los representantes de la comunidad, teníamos muchas invitaciones a tomar el café, a cenar, a platicar con el abuelo del pueblo, a tomar un trago de mezcal y hasta un paseo al cerro de las Tres Cruces. Organizamos el tiempo restante del día para convivir un rato con cada familia de manera que tuvimos la oportunidad de recibir una retroalimentación en la que pudimos constatar que la obra se había entendido y había tocado la sensibilidad de los asistentes.

Así conocimos lo que era el encuentro: nosotros habíamos brindado un poco de lo que sabíamos hacer y amábamos, a cambio aprendimos palabras en mazateco, cómo se siembra y se cosecha el café, cómo se concibe el tiempo para las actividades del día y muchas cosas más. Al finalizar el día, en medio de la tercer cena que tomábamos, un maestro sentado con su hijo nos dio las gracias por haber ido a darles algo que nunca habían visto y que les gustó muchísimo. Nos comentó que al finalizar la obra su hijo se acercó y le dijo -Papá eso que hicieron me gusta, ¿como se llama?- -Se llama teatro- -¿Y qué es eso?- -yo no sé si le conteste bien- nos dijo -pero yo le dije que era un lenguaje, un idioma, así como tu y yo hablamos mazateco, ellos hablan teatro y nos vinieron a compartir para que veamos cómo se habla y se hace, ahora tú puedes enseñarles cómo se habla mazateco- Ninguno de nosotros supo qué

contestar, es la mejor definición que hemos escuchado hasta ahora (*Impacto del fin del viaje y el regreso a la cotidianidad*).

2.2 Aprendizajes, desaprendizajes y reflexiones a partir de la primera experiencia.

Se ha descrito la primera experiencia y entre paréntesis se han encerrado ciertos conceptos que a continuación se amplían, explicitando cómo es que cada experiencia ha aportado para concretar la forma de crear, gestionar y desarrollar el trabajo del colectivo. Cada concepto nace de una experiencia y se concreta en una forma de resolver la escena, el antes, durante y después. En otras palabras, estos conceptos son la sistematización de la experiencia sensible.

2.2.1 Especificidades y proceso de la gestión

Desde el colectivo, se entiende por gestión el conjunto de acciones necesarias para poner en contacto un producto artístico con el público, sin el cual la obra no estaría completa. Gestionar implica proponer estrategias de organización, combinar con eficacia los recursos humanos, materiales y financieros, establecer relaciones humanas y sociales necesarias, buscar la forma de obtener los recursos económicos, y conocer las condiciones de espacio y público.

Sin embargo, el colectivo ha enfrentado la realidad de que los recursos para realizar estas actividades son limitados y difíciles de encontrar; por ello se han encontrado otros modelos de gestión alternos al sistema capitalista como son el intercambio, el trueque, la creación de redes y la autogestión para continuar con el trabajo.

En el colectivo se define la autogestión como el modelo en el que las mismas personas que trabajan en una compañía son las que la dirigen y administran horizontalmente. Algunas características de la autogestión que se llevan a cabo en Gitanos Teatro son la solidaridad, el

desempeño de roles, la rotatividad, la co-responsabilidad, la cooperatividad, la libertad y la equidad.

El modelo de autogestión al que se ha llegado es:

A. Invitación: Ya sea por invitación de un externo o por la necesidad vital del grupo de incursionar en cierto espacio, comunidad o evento particular.

B. Asignación de roles: Una vez que hay un proyecto en puerta se realiza una asamblea en la que se determinan las tareas necesarias para realizar el proyecto. Se designan responsables de cada una de ellas, así como los tiempos en los que debe realizarse.

C. Generación de recursos: La forma de cubrir los gastos de producción como son vestuario, utilería, escenografía, transporte (en algunos casos) y honorarios consiste en la realización de eventos de recaudación, fondeos, búsqueda de patrocinio particular y/o gubernamental, intercambio de material, donaciones y venta de artículos traídos de las comunidades, fruto de una economía cíclica.

D. Intercambio: La comunidad, asociación o colectivo donde se realizará la presentación debe cubrir las necesidades básicas (hospedaje, alimentación y transporte interno) para realizar el intercambio con la agrupación. Este acuerdo es necesario para realizar el encuentro, pues así se garantiza un intercambio equilibrado, ya que las dos partes adquieren un compromiso organizativo. Para el colectivo es igual de importante el tiempo que invierte la comunidad para preparar los alimentos, que el tiempo que el colectivo usa en calentar para la función. En este sentido hacer teatro sí es como hacer enchiladas.

E. Elección de representante: Es necesario un representante de la comunidad y un representante del grupo que lleguen a acuerdos para el buen desarrollo del proyecto.

F. Investigación social: Es vital conocer a fondo el público al que se dirigirá el proyecto, el tipo de espacio, las circunstancias cotidianas que lo rodean, sus particularidades

así como los vínculos que se pueden establecer, esta investigación es realizada por todo el colectivo antes de emprender el viaje.

2.2.2 Proceso de creación de texto

El proceso empieza con la elección de un motivo: una situación, una historia, un texto (dramático, cuento, libro, poema, noticia, etc.). En grupo se discute entendiendo de donde nació y cómo repercute a nivel personal y colectivo.

A continuación se realiza una investigación y recopilación de referencias que se comparten para entender el contexto e inspirar el proceso creativo.

Posteriormente se realizan ejercicios escénicos como collages, improvisaciones dirigidas y juegos que dan como resultado una secuencia de escenas con nombre y desarrollo accional.

A partir de ese momento la escritura y el proceso de montaje van paralelos, de manera que el texto no termina de escribirse. La línea argumental da pie a la improvisación durante el montaje modificándose y adaptándose, conforme el público y la situación la van alimentando.

2.2.3 Proceso de creación de montaje

En el caso de la compañía hay montajes en los que existe un director o directora, pero hay otros casos en los que se prescinde de la figura del director, de manera que se realiza una dirección colectiva.

A esta conjunción de recursos (creación+dirección en colectivo) Gitanos Teatro la llama *construcción colectiva*. A continuación se describen las características de ésta:

A. Colectivo: La agrupación opta por el término *colectivo* implicando una construcción de la escena en la que no hay jerarquías, sino repartición de roles. La toma de decisiones a nivel creativo se hace en consenso, a través de una asamblea, no es democracia pues no hay votaciones sino argumentos, reflexiones y diálogo para que las decisiones sean

asumidas por cada miembro. Hay un apoyo mutuo, el proceso parte de dar y recibir. Se consideran las habilidades de cada uno para realizar las tareas y el trabajo se vuelve un acompañamiento grupal. Se toma inspiración de la Filosofía Africana Ubuntu que según Kakozi (2011) dice *“Yo soy porque nosotros somos, y dado que somos, entonces yo soy”* así como también lo declara la filosofía práctica de bien común del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) cuando en 1994 dicen *“Para todos todo, para nosotros nada.”*

B. Taller laboratorio: Es un espacio en el que se trabaja para obtener un resultado y está abierto a la experimentación escénica. Se ha optado por hacer este trabajo en un espacio-tiempo privilegiado, hacer una pausa en la vida cotidiana para vivir juntos el proceso creativo desde el despertar hasta el dormir. En este espacio preparamos el cuerpo para la escena además de realizar ejercicios que favorezcan la comunicación tanto verbal como kinestésica de los miembros del colectivo. El trabajo comienza con un diálogo sobre cómo abordar el proceso creativo. Una vez que hay una escaleta de escenas, cada uno de los miembros se vuelve responsable de una parte. La responsabilidad implica diseñar un calentamiento grupal, una exploración y si es posible una propuesta de marcaje sobre el cual los demás actores irán aportando ideas. La improvisación y el juego son las bases que han caracterizado el trabajo de exploración del colectivo. De este taller laboratorio nace el texto, las imágenes, la propuesta de momentos de interacción con el público, los momentos representativos, los performativos y todo lo que conforma el evento escénico. Durante el taller se realiza una continua exploración que finalmente desemboca en un marcaje del boceto final de la obra.

C. Un lenguaje propio: Como se mencionó anteriormente, una parte importante del motor creativo son las experiencias en comunidad que nutren el lenguaje de Gitanos Teatro para brindar a la puesta en escena una estética particular. Por ejemplo: la mezcla del español con palabras indígenas, alusión a modismos y costumbres del lugar, uso de elementos reconocibles, rompimientos en la ficción, etc.

D. Público Activo: La propuesta es que el espectador forme parte de la puesta en escena de una forma activa. Se ha vuelto indispensable para Gitanos Teatro la participación del público. A veces solo con su presencia en alguna escena creando una imagen, a veces interviniendo para tomar decisiones sobre la escena o hasta ser *espectador* (como lo llama Boal). Estos y otros recursos teatrales son usados en pro del encuentro intercultural. De esta manera se busca dar al espectador la libertad de elegir de qué forma intervenir en la escena o fuera de ella.

2.2.4 Factores a tomar en cuenta para realizar propuesta de escenografía y vestuario

La elección y la realización de la escenografía, utilería y vestuario está a cargo de todo el colectivo y así mismo todos son responsables de la movilidad de los mismos. La itinerancia del colectivo hace que sea necesario que el equipo sea transportado por los miembros del grupo; así llegamos a la conclusión de que el teatro “se mueve” y esta condición propia del colectivo, permea todo el proceso creativo. Por lo general se busca que el material usado para la construcción de los elementos de producción cumplan con dos requisitos: resistente y práctico para la transportación. La resistencia se vuelve fundamental pues las condiciones climáticas suelen ser cambiantes, del frío de los altos de Chiapas al calor oaxaqueño, de la sequedad en el desierto de Chihuahua a la humedad de la Sierra veracruzana. De la misma forma los escenarios van desde la madera hasta el asfalto, pasando por la tierra o el pasto.

2.2.5 Importancia del trueque de esfuerzos entre comunidad y colectivo teatral

Según el filólogo Joan Corominas en el Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana (1973), se cree que el origen de la palabra trueque viene del catalán *trocar* y significa chocar o golpear, como el golpe que hacen las manos al cerrar un trato. Más que firmas o pagarés, se chocan las manos para indicar que la palabra está dicha, se alude a la fraternidad y a la

confianza que se deposita en lo dicho. Bajo estos principios Gitanos Teatro busca hacer trueque, intercambiar acuerdos y esfuerzos de organización. Por un lado el colectivo se compromete a llevar a cabo la gestión necesaria para conseguir los recursos para llegar al lugar, por el otro lado la comunidad se compromete a realizar la organización logística para la estadía del grupo. En este trato se designan representantes tanto de la comunidad como del colectivo que toman una serie de acuerdos para llevar a cabo el proyecto.

Entre las decisiones a tomar están: la asignación del espacio que se volverá el escenario, las condiciones de éste, las circunstancias climáticas y temporales de la comunidad, el cuidado del material y de la seguridad de los miembros del equipo y cualquier otra observación. Es indispensable que la comunidad o colectivo que invita se haga responsable del hospedaje y alimentación del colectivo. Generalmente la comunidad realiza asambleas y asigna responsables de dichas tareas, lo cual ya es una provocación al encuentro y convivio interno. Gitanos Teatro recibe de manera directa la enseñanza de este intercambio: comer en la casa de una familia de la comunidad, el convivio con todos los miembros, el aprendizaje de la cotidianidad, el intercambio de ideas, las diversas formas de trabajo colectivo, el diálogo entre dos mundos a través de un espacio y tiempo; esto es vital para que el encuentro se dé. El vínculo actor-espectador desaparece, ya no hay división entre ellos, ahora se llaman *conviviantes*, los invitados al convivio.

2.2.6 Impacto de la naturaleza en el colectivo teatral

Uno de los puntos más importantes del intercambio intercultural se encuentra en el profundo impacto en la sensibilidad de la persona que provoca el convivio y la reconexión con la naturaleza.

El impacto que provoca un espacio abierto y ligado a la naturaleza de facto incita a la apertura de los sentidos, abriendo también otra forma de entrenamiento. Empezando por la

energía que tiene que ser emitida corporalmente para habitar el espacio, proyectar la voz, construir un personaje, evocar una imagen, todo a partir de las sensaciones y condiciones que el espacio mismo provoca. Aunado al impacto de desarrollo actoral y metodológico, está el impacto en el desarrollo humano debido a las sensaciones que percibe el cuerpo, así como su efecto en las relaciones y vínculos internos del colectivo.

Siendo el escenario un espacio natural (serranía, bosque, montaña) Gitanos Teatro busca que los ensayos ocurran en espacios similares para que funcione como entrenamiento actoral. El proceso de construcción creativa se lleva a cabo en la naturaleza, en un retiro alejado del concreto y los salones, que facilita la concentración del actor y de todo el colectivo.

Por lo tanto es real que el entrenamiento del actor que construye ligado a la naturaleza, se mezcla con el encuentro, provocando aprendizajes humanos que de facto aportan a la creación y al transitar en un intercambio intercultural.

2.2.7 Capacidad de adaptación

La experiencia es el mejor maestro y muchos desaciertos han llevado al colectivo a percatarse de la importancia del momento de la llegada, antes de moverse es necesario hacer una pausa para resolver las cuestiones que quedaron pendientes a la distancia. Buscar al representante de la comunidad ante el grupo (en caso de que no esté en el lugar de llegada), averiguar el lugar de hospedaje, el lugar de la función, si es seguro dejar las cosas en algún lugar o es necesario moverlas, si el grupo necesita comer o descansar, si hay alguna gestión que esté pendiente.

En muchas ocasiones incluso estando ya en el lugar no todas las cuestiones logran ser resueltas por lo que es necesario estar abiertos a la posibilidad de modificar acuerdos logísticos, incluso a nivel escénico.

Dentro de las prácticas y aprendizajes se determinó una condición: Flexibilidad y adaptación al cambio. Esta condición es vital para el desarrollo del proyecto pues en los tiempos y espacios de los *convivientes*, la vida transita bajo circunstancias que van fluyendo al día y es necesario unirse a este flujo para que el teatro sea parte de ese transitar. No se impone, se habita, no se irrumpe, se transita, no se obliga, se invita y sobre todo se escucha.

2.2.8 Recomendaciones en cuanto a disposición del espacio escénico

Una característica del público en las comunidades es que no está acotado a un espacio específico, como colectivo se puede designar un lugar ideal para los espectadores; sin embargo muy a menudo lo designado se modifica tanto por factores climáticos, así como de la voluntad del espectador.

Una vez asignado espacio, el colectivo está consciente de que el frente es variable y adaptará la escena dependiendo de cómo el espectador vaya colocándose pues se ha observado que la confianza para acercarse se da en el transcurso de la puesta en escena. Así mismo las condiciones climáticas, temporales y otras particularidades harán que el espacio escénico pueda no ser fijo y por lo tanto también es importante adaptarse a estos cambios que se dan durante el momento escénico. Se intenta respetar la autonomía y las consecuencias del convivio mismo.

2.2.9 Notas sobre difusión en los pueblos

Se ha aprendido que en general las comunidades funcionan bajo la logística del momento y atienden a los eventos extracotidianos mediante una invitación inmediata, por esto razón los métodos de difusión son diferentes a los de otros espacios.

La estrategia de difusión a la que se recurre es una caravana que recorre las calles, pasillos, negocios del lugar y que a manera de pregón o juglar invita a los miembros de la

comunidad a ser parte del evento. La caravana es apoyada por medios de difusión propios del lugar y se llevan a cabo máximo 24 horas antes. En algunas ocasiones las radios comunitarias son de mucha ayuda para mayor impacto y alcance. El material impreso sería un mero desperdicio y funciona sólo colocado en lugares específicos y nunca en cantidad masiva.

2.2.10 Notas sobre el manejo del tiempo en comunidades

La primera consigna para entender y adaptarse al ritmo de la comunidad es investigar cuáles son los horarios en que la gente tiene disponibilidad de tiempo, de acuerdo a las actividades cotidianas del lugar. Pues las personas no atenderán a un evento extracotidiano que interfiera con sus actividades comunes como la comida, el trabajo (ya sea de casa o de campo), asamblea, estudio, etc.

Otra consigna es asumir que los cambios de último momento son inevitables debido a diversas circunstancias, por lo que es necesario estar en disposición siempre de adaptar la logística de la función e incluso la escena misma a lo que la situación exija.

De esta manera se respetan las necesidades de la comunidad haciendo que la intervención sea una invitación y no una imposición. Así se fomenta la construcción de un teatro que se adapta a las condiciones establecidas por la comunidad, que escucha, que atiende y que construye pretextos para el encuentro.

2.2.11 El encuentro con un público dueño de su autonomía

El encuentro se da con un público que no ha sido formado en las normas del teatro convencional. Al no tener una experiencia previa, tienen la apertura para recibir y retroalimentar de la forma que les parezca correcta. Las reacciones son variadas, algunos ejemplos son: no llegar desde el inicio de la función; no aplaudir al finalizar; realizar intervenciones durante el acto; cruzar el escenario; tocar algunos elementos de utilería o instrumentos musicales;

involucrarse directamente con la acción escénica e infinidad de posibilidades. En estas condiciones la relación actor-espectador es más intuitiva que racional. El espectador reacciona espontáneamente y de esta manera se refuerza el convivio-encuentro.

2.2.12 Aproximación a la escena expandida

Gitanos Teatro es un colectivo en el que el trabajo no acaba al terminar la función, al contrario, se podría decir que ahí empieza, ya que es en ese momento en el que se abre la puerta al convivio. Después de muestra del trabajo de los actores, el espectador entra en confianza. El actor y el espectador se vuelven “conviviantes” y al finalizar la función se siente la necesidad de compartir más. Se reciben invitaciones a tomar un café, al tequio, a cenar, a pasar el rato y en este convivio comienza el aprendizaje del colectivo. De manera que, el hecho escénico se plantea como un medio para el encuentro y no un fin en sí mismo. Se busca con el acto teatral provocar un “evento liminal”, la liminalidad es entendida por Victor Turner(1988) como el punto de ruptura de la cotidianidad debido a un evento extremo. La existencia del teatro en contextos donde no es un hecho cotidiano es un ejemplo de esta ruptura de la cotidianidad, permitiendo la expansión de la escena. Rubén Ortíz (2016) habla de la escena expandida para referirse a un teatro que se apoya en las ciencias sociales para ampliar las metodologías creativas. Gitanos Teatro lo entiende como un teatro que desborda el escenario para afectar (se) por cotidianidades otras, para nutrirse y crear una experiencia de intercambio y encuentro más profundo.

Se han experimentado diversos acontecimientos ligados a la escena, algunos acompañados de ella, otros derivados de ella, otros causales de ella: el intercambio de opiniones que nutren el trabajo para mejorarlo, relato de historias de la comunidad que nutren posteriores trabajos, la integración y aceptación de actores a la vida afectiva y participativa del lugar, la toma de decisiones personales o comunales de los convivientes, intercambios de

saberes como el tequio de la tierra, saberes de lengua y cultura propia del lugar, asambleas que podrían definir decisiones respecto al camino de la comunidad. Todos estos intercambios implican una gran responsabilidad debido al lazo que se crea entre *conviviantes*, es un lazo de confianza, intercambio de saberes, intercambio de información y afectividades que confirman que el teatro que Gitanos Teatro quiere hacer, sea un encuentro apostando por el retorno a la ritualidad y al convivio de donde nació este arte para dejar de ser un medio de élites así como un producto capitalizable y explotable.

La interculturalidad parte del conocimiento y respeto del otro, así como de la relación entre culturas, resulta que hemos encontrado un camino por medio del teatro que nos vincula a la otredad, a la exploración de la interculturalidad activa, un camino en proceso para conocer y aprender del otro así como de nosotros mismos.

Volvemos a Freire y Boal con su respectivo proceso de pedagogía y teatro del oprimido donde el arte se vuelve el medio para abordar las circunstancias del mundo al que nos enfrentamos. Tomamos como herramientas la metodología de la acción participativa y el espectador activo para apostar por el convivio y la ritualidad.

2.2.13 Impacto del fin del viaje y el regreso a la cotidianidad

*“Todo lo que cambió ayer, tendrá que cambiar mañana,
así como cambio yo en esta tierra lejana”*

Julio Numhauser

La propuesta desde Gitanos Teatro para el artista, es hacer un viaje que lo saque de su cotidianidad y lo enfrente a resolver retos personales y/o de equipo. La experiencia de salir de su zona de confort y de tomar decisiones consensuadas, crean un acontecimiento liminal para el artista donde “se observa la mezcla de lo humilde y lo sagrado, de la homogeneidad y el compañerismo. En tales ritos se nos ofrece un momento en y fuera del tiempo, dentro y fuera de

la estructura social, que evidencia el reconocimiento de un vínculo social” (Turner, 1988, p.102).

La apuesta del encuentro es que se propicie lo ritual en ello, como dice Geist (1996) en

“destrucción en sí misma y fundación de identidades presentes, creación de tiempos y de memorias, creación de vínculos simbólicos y edificación de nuevas reformulaciones de la historia y los lazos primordiales, una restauración y una recreación de los episodios sin tiempo” (p.97).

Esta travesía necesariamente producirá algún grado de transformación en él o ella; viéndolo de forma épica el artista se vuelve el héroe mítico como lo describe Joseph Campbell (1959) en su texto “El héroe de las mil caras”. Campbell plantea uno de los principales problemas del regreso del héroe.

El primer problema del héroe que regresa es aceptar como reales, después de la experiencia de la visión de plenitud que satisface el alma, las congojas y los júbilos pasajeros, las banalidades y las ruidosas obscenidades de la vida. ¿Por qué volver a entrar a un mundo así? ¿Por qué intentar hacer plausible, o por lo menos interesante la experiencia de la felicidad trascendental a hombres y mujeres consumidos por las pasiones? (Campbell, 1959, p.134)

Al regreso del proceso en comunidad, el creador ha sufrido una deconstrucción que bien podríamos llamar destrucción de paradigmas y como toda destrucción hay un dejo de dolor, una sensación de vacío, de no saber cómo enfrentar al mundo cotidiano con esta nueva consciencia. Ha habido una muerte y es necesario volver a crear sobre las cenizas del ego fallecido. Como una forma de acompañar el impacto que pueda producir la experiencia, se realizan evaluaciones internas o recuperaciones del día en las que se platica desde necesidades concretas del trabajo técnico hasta inquietudes, reflexiones, molestias o cualquier situación que se esté atravesando a nivel individual o grupal. También se usa el recurso de la bitácora en la que se anotan los hallazgos, fortalezas, áreas de oportunidad y/o sinsabores del

día. Este instrumento facilita la toma de consciencia del proceso individual y grupal para contribuir a la continuidad del aprendizaje basado en la experiencia del día a día. La bitácora personal queda como somera evidencia de la transformación que sufre el individuo a nivel humano, pues jamás se podrá expresar en palabras con la suficiente plenitud y cabalidad tal fenómeno. En el siguiente capítulo se ahonda en este tema, con una relatoría de las visitas realizadas en diferentes momentos a distintas comunidades; de modo que se incluyen las reflexiones que los miembros del colectivo escribieron al regreso de los viajes.

Para finalizar se hacen evaluaciones generales, relectura de bitácoras, asamblea y toma de acuerdos; de lo cual nacen nuevas ideas para la escena ya sea para enriquecer lo existente o para crear algo nuevo. Igualmente en este proceso es donde se va fortaleciendo la metodología del colectivo y estableciendo los ejes de trabajo.

2.3 Conclusión

Lo mencionado anteriormente son los puntos de partida para proponer ejes de trabajo basados en la experiencia que el colectivo ha encontrado hasta ahora. Así como cada uno de los individuos se va transformando, lo hace también el grupo. De manera que no se pelea con el hecho de cambiar algún acuerdo si la situación lo amerita. El indicador es la mejora de la relación entre *convivientes*, es decir, si se cambia, transforma o puntualiza algún acuerdo es buscando caminos que involucren más al colectivo con los habitantes del lugar y un mejor funcionamiento del grupo para entregar un trabajo de mayor calidad.

Esta primera experiencia sirvió para comenzar a cuestionar una serie de aprendizajes sobre lo que el teatro debe ser: su función, su estética, para quién está hecho, su forma de producción, etc. El colectivo se encontró con formas distintas de organización a la jerarquización impuesta por una enseñanza que sigue la política hegemónica, de la dignificación

de sólo algunas voces, de la competencia individualista; y este encuentro lo llevó a cuestionar lo que se daba por cierto en el teatro, en la forma de crear y de pensarlo.

La experiencia en San Jerónimo Tecóatl en la sierra mazateca abrió una veta en la que se sigue escarbando, encontrando caminos, con toda calma, sin prisa, respetando la búsqueda y honrando lo hallado. Esta primera visita abrió una serie de interrogantes que no terminan de responderse, pero cuyo planteamiento es de por sí gozoso. Interrogantes en constante transformación pero enraizadas en la ética artística y el desarrollo humano. ¿Para quién se crea? ¿Con quién? ¿Con qué finalidad? ¿Desde dónde? ¿Cómo?.

Lo que al parecer no cambia es el hecho de que el proceso aprendizaje/desaprendizaje está funcionando en todo momento, desde la creación de un texto, el montaje, el viaje, las funciones y el convivio con la comunidad. La clase magistral del encuentro entre seres humanos se da gracias al teatro, que se vuelve la puerta de apertura al convivio que es a su vez el motor de la transformación humana, de la experiencia liminal que destruye y crea. Éste es el impulso motor de Gitanos para seguir y cada vez buscar ir más allá en la escena expandida en pro del convivio y crecimiento, es decir abordar la relación desde la interculturalidad activa.

CAPÍTULO 3. ALGUNAS EXPERIENCIAS DEL GRUPO

En este capítulo se realiza la descripción de las principales experiencias de 2013 a 2017 con el objetivo de apreciar lo que cada experiencia ha aportado para idear y establecer los ejes de trabajo del colectivo y su forma de aproximarse y abordar las diferentes situaciones y condiciones de trabajo.

Las experiencias a describir y evaluar son las siguientes:

1. Experiencia con comunidades indígenas
2. Experiencia con comunidades rurales
3. Experiencia en reclusorios

3.1 Experiencia con comunidades indígenas

3.1.1 Nahuales que cayeron del cielo. Una gira por comunidades de los estados de Chihuahua, Oaxaca y Veracruz con dos obras y talleres.

Este proyecto se financió con apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) a través del Programa de Fomento a Proyectos Culturales y Coinversiones en su emisión 2013 además de un fondeo a través de la plataforma Fondeadora.

La experiencia consistió en hacer una gira por la sierra cuicateca de Oaxaca, la sierra Tarahumara en Chihuahua y la sierra de los Tuxtlas en Veracruz. Se llevaron dos obras de teatro: Nahualito y El viaje de Rita; en el transcurso se agregó la idea de talleres con la comunidad atendiendo las necesidades de los anfitriones.

El proyecto comenzó en la sierra Tarahumara de Chihuahua, se realizó un viaje de aproximadamente siete horas entre avión, autobús urbano, autobús rural y caminata para llegar a una comunidad en una de las partes más altas de esta sierra. Nos recibieron en una escuela primaria del proyecto jesuita de Rejogochi. Vivimos ahí en unas habitaciones habilitadas para nosotros durante una semana, de estas condiciones nació la idea de realizar una serie de talleres para los niños y niñas que asistían a la escuela. Se impartieron tres talleres: expresión corporal, ritmo y música además de títeres y máscaras. Se trabajó con los seis grados de primaria y el equipo de Gitanos se dividió en tres para estar rotando en los grupos. Durante la semana se presentaron las funciones programadas desde el inicio del proyecto, realizándose cinco funciones en las comunidades Guayechi, Rejogochi, Basihuare y Creel. Al finalizar la semana se presentó el trabajo realizado durante los talleres con los chicos y chicas. El proyecto nos comprometió a estar tiempo completo durante una semana con los alumnos, maestros y directora de la escuela, a escuchar rarámuri y aprender las palabras básicas, a comer con ellos y ellas, a jugar sus juegos y enseñarles los nuestros, algunas veces a no tener intimidad. El teatro abrió el encuentro entre los *convivientes* para crear un vínculo y un lazo fraternal que hasta la fecha no se ha roto, aún si no estemos cerca, porque nos transformamos mutuamente.

En la segunda parte del proyecto se realizó la gira a la zona cuicateca de Oaxaca¹. Viajamos alrededor de doce horas entre autobús urbano y camioneta de redilas para llegar a una zona de Oaxaca poco visitada. El anfitrión de esta gira fue uno de los representantes de la Organización Campesina Independiente de Oaxaca (OCIO). Durante esta estancia se realizaron tres funciones de Nahualito y una de El viaje de Rita en las comunidades de Cuyamecalco: Barrio Alto y San Martín Caballero; y en las de Santa Ana: Cuauhtémoc y San Miguel. Durante una de las presentaciones, a los niños y niñas no les importó la línea que divide el escenario del público así que la rompieron para entrar en pleno convivio y ficción para resolver a su manera la

¹ La sierra cuicateca se ubica en el noreste de Oaxaca, atravesada por la Sierra Madre Occidental y a la altura de las sierras del Pápalo y Teutitla. (Sistema de información cultural México de pueblos indígenas)

historia planteada. Esta fue una gran enseñanza para los Gitanos acerca de las convenciones teatrales y la libertad del público. Otro acontecimiento importante fue que al terminar una función, se dió la posibilidad para realizar una asamblea respecto a problemáticas sociales y políticas presentes de la comunidad. Por diversas circunstancias no se había podido llevar a cabo esta asamblea, el teatro propició el espacio y el colectivo fue parte de ese diálogo. Se regresó a casa después de aprender del proceso político y social de las comunidades, además de cómo se vincula con la cultura y el arte en su caminar.

La tercera fase del proyecto “Nahuales que cayeron del cielo”, se realizó viajando aproximadamente 8 horas hacia el municipio de Minatitlán, Veracruz, para tomar un autobús de dos horas hacia Tatahuicapan en la Sierra de los Tuxtlas, donde fuimos recibidos por el proyecto de acompañamiento comunitario jesuita “Parroquia de San Gabriel Arcángel” desde ahí nos transportaron a las comunidades del municipio de Pajapan (zona náhuatl): Pajapan y Manglar; en las de Tatahuicapan (zona mestiza): Úrsulo Galván, Mezcalapa y La Perla Del Golfo; y en las de Soteapan (zona popoluca): Soteapan, Ocosotepec y San Fernando. Se realizaron seis funciones de “Nahualito”, cuatro de “El viaje de Rita” y tres talleres de introducción a la expresión teatral y herramientas de Teatro del Oprimido (TDO).

Esta gira fue muy nutritiva ya que pudimos convivir con tres poblaciones de características muy diferentes. Por un lado visitamos la zona náhuatl, donde fuimos recibidos por la cooperativa “Hermanas del Divino Pastor” que nos mostraron una forma no invasiva de relacionarse con la comunidad. En la zona mestiza conocimos a los jóvenes de Úrsulo Galván quienes nos dieron un fuerte ejemplo de organización y entusiasmo al recibirnos con un convivio en la playa, además de mostrar resultados de su organización independiente para la mejoría de la calidad de vida en la comunidad. El tercer aprendizaje lo llevamos en la zona popoluca de Soteapan donde encontramos un carácter más reservado que nos enfrentó a buscar formas diferentes para el convivio durante talleres y funciones; formas basadas en la

complicidad de miradas y en la lectura del lenguaje corporal. Nos dimos cuenta de que lo que interpretamos como rechazo o disgusto era en realidad su silenciosa forma de mostrar su atención y curiosidad hacia lo que observaban, así que aprendimos a respetar y convivir desde nuestra ruidosa forma de ser.

Todo este proyecto con duración de un año involucró a más de 15 comunidades, nuevos públicos fueron convocados a ser *convivientes*, además de las funciones se compartieron los talleres de expresión teatral con jóvenes y adolescentes, los talleres de ritmos y sonidos, títeres y máscaras así como expresión corporal con niños de entre 4 y 12 años que no habían vivido una experiencia de este tipo.

Algunas dificultades de las que se presentaron durante el proyecto fueron:

- Los niños de Chihuahua no hablaban español de manera que se buscaron maneras distintas de comunicación.
- El vestuario y utilería se desgastaba, debido a los cambios climáticos, así como en los traslados de un lugar a otro.
- Las comunidades cambiaron el plan propuesto inicialmente en cuanto al número de funciones.

Todo esto nos enseñó un punto importante que Gitanos Teatro sigue teniendo en cuenta para todo, la habilidad camaleónica de adaptación, por lo que se resolvieron las dificultades de la siguiente manera:

- Con los niños de Chihuahua se usaron traductores para los ejercicios más complejos de explicar durante los talleres, para las funciones no fue necesario.
- Se hacía una reunión de equipo antes de cada función para delegar responsabilidades para que cada persona pudiera enfocar su energía en tareas concretas.

- Se nombró a un encargado de revisar y reparar la utilería y/o vestuario entre función y función.

- En cuanto al número de funciones se decidió adaptarnos a lo que las comunidades solicitaron y además de realizar los talleres que no estaban propuestos inicialmente.

Conclusión de bitácora de RAFAEL SANDOVAL, integrante del colectivo Gitanos Teatro A.C.:

Escribir sobre la experiencia en Rejo

Es difícil poner en palabras e intentar crear conceptos de las experiencias que han sido tan impactantes, intensas y gozosas como las vividas en Rejogochi. Sin duda, los intentos de escribir sobre esto se quedarán en meras aproximaciones de lo que realmente fue vivir esos días en la Sierra Tarahumara.

Para mí es demasiado cuando alcanzo a decir que alguna de mis experiencias se equipara a la de haber corrido un maratón; y esta aventura chihuahuense conociendo rarámuris la ha superado en impacto e intensidad, sorprendentemente. Incluso, llevado por un pensamiento mágico pudiese decir que si no hubiera corrido un maratón, no hubiese sido apto para sobrevivir a los días trabajando en la escuela primaria de Rejogochi.

Las actividades que realizamos fueron, a grandes rasgos, impartir talleres a niños desde nivel preescolar hasta sexto de primaria y dar varias funciones tanto en Rejogochi como en otras comunidades cercanas.

El primer y mayor impacto fue el choque cultural entre nosotros (los gitanos) y el universo tarahumara, que desde su naturaleza física es sobrecogedor. De inicio fue impresionante, como mexicano ciudadano en un contexto completamente centralizado, el conocer que hay gente que vive en las montañas, literalmente, que no habla español y que no comparte ni las mismas necesidades, ni los mismos deseos, ni las mismas referencias de vida, ni el mismo imaginario

que uno y que la mayoría de los lugares donde había estado, incluso fuera del país. Entonces se presenta el reto y la entrañable experiencia que implica el aventurarse trabajar en talleres con niños que piensan en rarámuri, la mayoría de los cuales no han visto una película ni un avión en su vida, vocablos que sólo conocen por la escuela.

El segundo impacto fue conocer su tremenda fortaleza física y natural, construida genéticamente generación tras generación. Fue una prueba de resistencia física para todos los gitanos trabajar con niños tarahumaras, niños más cercanos a su naturaleza que cualquier otro que haya conocido y pueda recordar. Es paradójico, son niños como cualquier otro, sin prejuicios, con sus deseos y su sentido lúdico a flor de piel, alegres, pero tan diferentes de niños de otras culturas como su capacidad de correr de 13 a 40 kilómetros en una carrera de bola lo demuestra. Y me pareció que todo es parte del mismo juego de vida para ellos, del mismo ritual, autosuficiente.

A través de convivir en la primaria de la comunidad, comprobé y experimenté lo cerca que se encuentra el teatro de la naturaleza humana, del sentido comunitario y de convivencia. No es que naturalmente se haya adoptado y trabajado con un sistema y convención teatral en forma, sino que el ánimo y necesidad de juego y de convivio que entraña el teatro, la necesidad de expresión de las ideas y los sentimientos a través del cuerpo, de las relaciones vivas, la confrontación con uno mismo que surge en el momento que se presenta la circunstancia en la que hay que abrirse a las otras personas, se hizo evidente y se llevó a cabo, aunque obviamente de una forma muy distinta a como se presenta con personas, por ejemplo, de la Ciudad de México. Y como comúnmente sucede en el ámbito escénico-teatral, las relaciones trascienden el trabajo de los talleres y del escenario, las muestras de afecto y la necesidad de expresión se desinhiben y se desarrollan en los momentos de recreo, de la comida, del juego de basquetbol, en suma, una gran necesidad y urgencia, de las dos partes (de los gitanos y de los niños de Rejo) por intercambiar ideas, emociones, miradas, sentimientos, afectos, palabras y piedras, por dar lo más de uno y por tomar lo más posible del otro, por quedarse.

Con claridad veo, también, que ésa no es nuestra naturaleza (la de los gitanos), pues nosotros ya no podemos desprendernos tan fácilmente de lo que somos, de la necesidad de tanta cosa que en verdad no necesitamos, de nuestra visión del mundo y la idea de cómo funciona éste, que es tan ajena a la de ellos, que por eso nos llaman “chabochis”, o algo así. En realidad regresé con más dudas e inquietudes que cuando partí. ¿Qué es la vida?, ¿qué es el hombre?, ¿qué necesita un hombre para vivir bien y ser feliz?, ¿qué es lo que debe hacer el hombre en la vida, en el mundo?, ¿los tarahumaras y las demás culturas marginadas de la política y del gobierno mexicano qué tanto sufren y padecen esa “marginación” y qué tanto es un sentimiento de superioridad occidental nuestro?, ¿qué tanto necesitan de asistencia y qué tanta asistencia es lo que los “chabochis” les dan o les pueden dar a los tarahumaras?, ¿qué tanto necesitamos los chabochis de la libertad y alegría que refleja un tarahumara?, ¿qué tan ajenos somos de la naturaleza y de nuestros cuerpos?, ¿qué necesidad tiene un rarámuri de tener internet, una televisión, de conservar la figura, de cubrir las arrugas, de tener los pies lindos y cuidados, de juguetes, de videojuegos, de series de televisión, de drogas, de salir a “conocer el mundo y a vivir la vida”?, ¿cuáles son nuestras necesidades y por qué?, ¿en verdad necesitamos todo esto?, ¿entonces, de qué se trata y qué es lo que se debería anhelar?

Y creo que el fenómeno escénico está en un punto álgido al situarse entre un grupo como el de los tarahumaras, personas que simplemente reciben la experiencia y juegan el juego. No comprenden nuestro español ni los lenguajes escénicos tan estudiados, pero perciben nuestras acciones y la energía que desprendemos, y nosotros recibimos la suya, esa energía y expectación muy particular y cualitativamente distinta a la de cualquier chabochi. Definitivamente uno deja de pensar en todo lo aprendido, en todo el tabú y el esnobismo propio del teatro ciudadano, uno simplemente echa mano de lo que está allí para vincularse, para que algo que hago pueda tender un puente al otro, aunque fue gente muy abierta que, aún de lejos, estaba cruzando el puente ya no del discurso escénico, sino de las simples presencias allí, una frente a otra, reconociéndose curiosamente.

Esa apertura, esas miradas, esas muestras de afecto, esos juegos, ese calor, esa deshidratación, ese caminar una hora por la sierra guiados por niños para acceder a una comunidad de diez familias a dar función, esa comida en comunidad, ese ambiente, esos colores, esa tierra, ese aire, esa sierra, esas casas, esos caminos, esos campos, esos bosques, esos niños, esos adultos, esa luz, esas cuevas, esas estrellas, esos cantos, fueron una experiencia que superó a la de mi primer maratón. Y por supuesto, recibí un objeto de poder también, como una medalla, una bola de madera corrida por los niños de la escuela primaria de Rejogochi: “Rarajpa Matetera’ba Recuerdo de la Sierra Tarahumara”.

Por: Rafael Sandoval Roquet

3.1.2 Gitanos Teatro en la sierra Wixarika. Gira con dos obras y talleres.

El presupuesto necesario para el transporte de la Ciudad de México hasta la cabecera municipal y gastos de producción fue recaudado por fondeos, fiestas, aportaciones personales y particulares. Por su parte la comunidad wixarika, por medio de sus autoridades, en específico del Presidente de Bienes Comunes Miguel Vásquez, concretaron la otra parte de la visita aportando hospedaje, alimentación y transporte interno.

El proyecto consistió en visitar cuatro comunidades wixaritaris de la zona que divide a Jalisco y Nayarit. Este proyecto se realizó en el mes de Julio de 2015; inició por la inquietud de llegar a esta zona de difícil acceso proveniente de la invitación de un miembro de la comunidad que había visto nuestro trabajo. El acuerdo se concretó por medio de intermediarios y llegamos sin conocer muy a fondo lo que iba a suceder confiando plenamente en nuestros anfitriones. Llegamos a la sierra wixarika después de viajar aproximadamente diez y seis horas entre autobús urbano y rural, conforme fuimos avanzando el territorio dejaba de ser mestizo para convertirse en indígena en todos los sentidos. Arribamos a la cabecera municipal Tuxpan de Bolaños, buscamos a nuestro anfitrión en medio de un ambiente en el que se respiraba aún la

embriaguez propia de las fiestas comunitarias, era difícil saber qué hacer o a dónde dirigirnos pues la comunidad estaba indispuesta y al parecer no sabían de nuestra llegada. El sentimiento en general fue de desamparo pero seguimos adaptándonos confiando en que todo se resolvería. Al final, una de nuestras anfitrionas, apareció para guiarnos a nuestro hospedaje y nos brindó el contexto necesario para tener mayor claridad sobre el lugar al que habíamos llegado. Al siguiente día el anfitrión principal Miguel Vásquez Torres, el presidente de bienes comunales llegó por nosotros para guiarnos y comenzar el trabajo. Realizamos las funciones de “Nahualito” y “El Viaje de Rita” principalmente en escuelas primarias y secundarias de cuatro comunidades, realizamos talleres de introducción al teatro con herramientas de teatro del oprimido y convivimos con el misticismo de esta tierra. Algunas dificultades que tuvimos durante esta gira estuvieron relacionadas con la pobreza de esta comunidad, pues el hospedaje, comida y el agua era el que existía al alcance de ella, es decir escaso y precario. El ritmo intenso de trabajo en condiciones climáticas extremas se empezaron a mezclar con la mala alimentación y la deshidratación creando tensión en las relaciones del grupo así como a nivel personal. Además, la organización de las actividades culturales quedó relegada a segundo término pues llegamos en un momento donde las comunidades wixarikas de todas las regiones se reúnen para organizar y tomar decisiones de ese año. La energía de las comunidades estaba enfocada en organizar y llevar a cabo una asamblea de alrededor de cinco mil personas entre ellos, los mandos indígenas. El carácter ancestral de los wixarikas es fuerte, es cerrado, es de origen paternal, es guerrero mudo y a la defensiva pues han sido una comunidad que ha luchado por frenar el impulso colonizador del “teywari” (mestizo), por lo que ganarse la confianza fue un reto difícil y áspero, sobretodo para las mujeres del colectivo pues no se puede negar el sesgo machista en esta comunidad indígena. Una vez más confirmamos que el teatro abre las puertas ante cualquier desconfianza, ablanda el terreno para establecer un diálogo. Las barreras se disolvieron después de que la comunidad observó nuestro trabajo y su forma de abrirnos las

puertas fue invitándonos a una ceremonia ritual a la que difícilmente alguien externo puede acceder.

Este proyecto nos planteó una serie de adversidades pero nos hicieron crear resiliencia como colectivo y como seres humanos. Una gran ventaja fue que teníamos de referencia de la experiencia anterior que nos ayudó a superar los retos que se nos iban planteando tanto administrativamente como físicamente. El mayor reto fue el de dignificar el trabajo, lograr que las comunidades entendieran que el buen desarrollo del trabajo requiere también de su organización y sobre todo que el trabajo es benéfico para la comunidad.

Conclusión de Karla Garrido sobre gira en la sierra Wixarika:

“Sigo sin entender que me pasó en este lugar. Algo en mí se detonó. El desierto, la austeridad, el sentirme totalmente desprotegida, vulnerable; viendo los paisajes, las caras de los niños, bañándome en ríos, comiendo poco, caminando mucho y sudando más; la magia de las mujeres, los cantos de los sabios, el tejuino... Tres semanas con personas que no he vuelto a ver y a otras que quiero entrañablemente. Un viaje interno de lo más profundo, del que no volví a ser esa que era... Me costó mucho, me costó... No sé si hoy soy mejor o no, pero definitivamente no soy la misma... Con el tiempo espero entender o no. El tiempo lo dirá.”

Por: Karla Garrido

3.1.3 Nahualito en Atanquez, Sierra Nevada, Colombia

Esta experiencia se realizó en julio de 2017 dentro del Encuentro de Comunidades indígenas de la Sierra Nevada de Colombia en el Municipio de Atanquez, gracias a la invitación del colectivo Desde Abajo, Valledupar. Este encuentro tiene como objetivo unir por unos días a los cuatro grupos indígenas que habitan la Sierra Nevada (Arhuaco, Kogi, Wiwa y Kankuamo) en la cual se tratan temas políticos, sociales, económicos y culturales. Durante tres días se crea

un ambiente de convivio donde se escuchan cinco idiomas, música de las diversas regiones, bailes tradicionales, conversatorios, diálogos, asambleas y toma de decisiones. Atanquez es una comunidad kankuama, donde se ubica la puerta de entrada a la sierra nevada y la más cercana a la violencia, desde la colonización hasta en estos últimos años del paramilitarismo y la guerrilla. Como resultado de esto, han perdido parte de su identidad sin embargo en los últimos años han ido recuperándola, a paso lento, ante las exigencia de los otros grupos indígenas guardianes de la sierra. Escuchar la historia de lucha de las comunidades, su resistencia y sus principios para seguir vivos con toda su cultura resulta un motivador para seguir adelante. Para Gitanos Teatro antes de realizar la función había una incertidumbre: “somos de un país distinto y somos mestizos con características, simbolismo y modismos distintos”. Con esta incógnita entramos en acción y fue gratificante ver que la función fue bien recibida por las comunidades, incluso por aquellos que no hablan español y viven en la parte más alta de la sierra; ahí donde no hay forma de acceder más que caminando bajo condiciones extremas y con el permiso de alguna autoridad de la comunidad. Al finalizar la función una vez más dejamos de ser los extraños que andaban caminando por ahí para convertirnos en amigos, compañeros y visitantes agradables. El mejor regalo fue recibir de los Arhuacos la invitación a subir a la sierra para llevar a los niños y niñas el trabajo. La propuesta fue traducida por un sociólogo sorprendido de que incluso con la trayectoria que él tenía de trabajo ahí, no había recibido de manera tan pronta una invitación como la que nos hicieron “los invitamos a casa, vámonos ya, de una vez, estamos cerca, estamos a seis horas caminando, van con nosotros”.

3. 2 Experiencia en comunidades rurales

3.2.1 Encuentro de Arte Mercosur, Eldorado, Argentina.

Esta gira fue apoyada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, además de recursos personales. Fuimos invitados por la organización del evento para ser parte de la

programación del Encuentro de Arte Mercosur en Eldorado, Argentina del 17 al 20 de octubre de 2013. La población está situada en Misiones, en el norte del país, muy cerca de la frontera con Brasil. Es una población pequeña y opacada por el turismo que acapara presupuestos y fuerza de trabajo. Realizar un encuentro de teatro en esta región es un esfuerzo de emprendimiento de gran magnitud. El Encuentro es organizado desde hace unos años de manera independiente y se trata de cubrir con este evento los diversos espacios teatrales y culturales, no solo de Eldorado sino de todo el municipio de Misiones. Gitanos Teatro realizó funciones de “El Viaje de Rita” en el teatro San Martín en el poblado de Puerto Rico y “Nahualito” en el teatro de Eldorado. Esta última tuvo que ser realizada cuatro veces seguidas por la gran cantidad de público: se daba función, se re-acomodaba e inmediatamente se daba la otra. Solo había tiempo para que saliera un público y entrara otro. Todo el encuentro nos brindó la posibilidad de observar en otro país las posibilidades de la gestión independiente y los diversos colectivos que le apuestan a habitar otros espacios distintos a los centralizados. Fue un gran intercambio que nos brindó la posibilidad de fortalecer en nosotros la certeza de ir por el camino que se quiere, crear redes para futuros encuentros, aprender de formas, estilos de creación escénica y sobretodo valorar la vitalidad que tiene un lugar por ver y hacer teatro.

3.2.2 Funciones y talleres en San Miguel Cajonos, Oaxaca.

3.2.2.1 Tercer encuentro para la construcción y la defensa de los espacios autónomos.

Este encuentro se llevó a cabo organizado y gestionado por varios colectivos de jóvenes del ala ideológica anarquista en pro de apoyo a la Comunidad de San Miguel Cajonos cuyo trabajo en Defensa de su Territorio tiene ya historia. Una comunidad organizada principalmente por los y las jóvenes, sus reglas autónomas, además de proyectos ya en proceso. El Encuentro duró una semana donde los colectivos realizaron conversatorios, talleres y tequio en conjunto

con la gente de la comunidad. Dos de los proyectos más importantes fueron la rehabilitación del huerto comunitario y la creación de una biblioteca comunitaria. Como parte del encuentro y convivio participamos en el tequio de estos dos proyectos, nos sorprendió mucho las excelentes condiciones en las que se estaba realizando, el conocimiento que cada organización tenía para compartir. En esta visita, ellos nos dieron un recorrido por la comunidad, nos hablaron de su proceso y sus reglas, nos enseñaron cómo trabajar la tierra y cómo seguir adelante con proyectos alternativos que aportan a una comunidad. Este recibimiento nos alentó mucho para las funciones que fueron realizadas en medio en la sierra, *Nahualito* se desarrolló en la cancha del parque principal, con una neblina característica que impregnaba el escenario de magia y misticismo; *El Viaje de Rita* se realizó a puerta cerrada en el Salon de Eventos donde los jóvenes mestizos de los colectivos organizados y la comunidad fue partícipe, de la cual salieron reflexiones muy certeras. Para finalizar el proceso el taller de Teatro del Oprimido y herramientas básicas de teatro, se llevó a cabo con la gente de la comunidad de edades desde 5 hasta 45 años. Esta diferencia de edad no fue un obstáculo, hubo propuestas de escenas para teatro foro que fueron genuinas, precisas y claras. Al finalizar el taller se dio un tiempo para relajación y preparación de la muestra de los resultados ante los demás miembros de la comunidad. Para sorpresa del colectivo, todos corrieron a casa por vestuario y utilería; además corrigieron textos y ensayaron para una mejora en la calidad del trabajo. El resultado del taller fue presentado para dar pie al foro de cada una de las escenas.

Al finalizar este proceso nos enteramos que la comunidad tenía ya experiencia teatral. Cuentan que un hombre que había trabajado en un circo, aprendió de memoria algunos textos de los comediantes. Estos textos los montaba para las fiestas del pueblo, una tradición de cuarenta años atrás. Con él aprendieron la importancia y la capacidad del teatro para apoyo en su comunidad; sin embargo cuando él muere se comienza a perder esta tradición y la misma comunidad no sabe a quién recurrir para sostenerla, así que en nosotros vieron una posibilidad,

tanto de formación de un grupo que se dedique a ello, así como la recopilación de los textos para su conservación y dignificación del trabajo como parte de la historia de la comunidad.

3.2.2.2 Donación de libros y Taller en Octubre 2015

La segunda visita fue autogestionada por las mismas organizaciones de jóvenes así como la comunidad. Durante la segunda visita a San Miguel Cajonos se continuó indagando en la historia teatral. La gente cuenta que una vez que decidían qué obra y quiénes actuarían, se reunía el equipo y hacían el compromiso ante la comunidad de hacer todo para que la obra se realizara. Si alguien faltaba a este compromiso (ensayos, función) se podía castigar hasta con cárcel.

Se realizó un taller al que acudieron niños y jóvenes debido a que, por la temporada, los adultos no tenían oportunidad y se mostró el resultado final a la comunidad. El taller se realizó con técnicas de teatro contemporáneo, lo cual hizo una diferencia importante con la visita anterior. También se hizo un donativo de libros sobre todo para niños y adolescentes que sirvieron como insumo para el taller, ya que de ahí se sacó información y se investigaron las temáticas para la presentación. Así se fomentó el uso de la biblioteca además de dar a conocer el nuevo material de lectura a los niños y niñas de Cajonos. La anfitriona compartió la sabiduría ancestral llevándonos con la sanadora del lugar, se hicieron recorridos en la comunidad, contó más detalles sobre la historia teatral del lugar y sobre su lucha personal por mantener ese impulso vivo entre la juventud; mostró sus adaptaciones de textos clásicos e isabelinos, mostró vestuarios y utilería. Comimos papa recién cosechada, fuimos al cementerio y honramos a los ancestros. San Miguel Cajonos nos alimentó, nos cuestionó y nos devolvió un poco más vivos.

3.2.2.3 Encuentro de Teatralidades en San Miguel Cajonos (25 a 29 Abril 2016)

Esta intervención fue gestionada con recursos personales y el apoyo de la comunidad. Se realizó un taller en el que se mezclaban elementos de clown con elementos de

performatividad y de la teatralidad tradicional del lugar por lo que se le llamó “Encuentro de teatralidades” teniendo, como en las veces anteriores, la muestra final para la comunidad. Este encuentro se trabajó alrededor de la temática de identidad y medio ambiente con el objetivo de escuchar la voz de los chicos participantes y sus puntos de vista. Las escenas presentadas fueron diversas, la gente de la comunidad descubrió que había mucha más consciencia en los niños de la que suponían. Los chicos mostraron interés en continuar trabajando en presentaciones teatrales para seguir haciendo que su voz se escuche. Se platicó con las autoridades del lugar y se vislumbró la posibilidad de trabajar el arte y la permacultura a la vez. por las inquietudes de la comunidad de recuperar su tierra de cultivo relacionando este impulso con la necesidad de creación teatral.

Durante la visita se realizaron entrevistas con la gente mayor de la comunidad que había hecho teatro años atrás y contaron cómo escribían los guiones: cada uno escribía el pie en el que debía entrar y luego su texto. Sólo tenían un guión y muchas veces escrito a mano. Mostraron algunos textos que habían transcrito en máquina de escribir directamente de su memoria. En inglés hacer algo de memoria se dice hacerlo “by heart”=de corazón. Realmente esta gente transcribió los textos de corazón.

3.2.3 Taller en Santa María Tiltepec, Oaxaca

Este encuentro fue gestionado por un colectivo de Oaxaca, conformado por jóvenes de diversas partes del país que viven y trabajan en la comunidad de Santa María Tiltepec. Se realizó un taller basado en las herramientas de Teatro del Oprimido. El taller fue dirigido a los miembros de la comunidad así como a los miembros del colectivo anfitrión con el objetivo de obtener de él herramientas para aplicar en sus proyectos. El objetivo del taller era identificar las problemáticas o inquietudes que se tienen en la comunidad para proponer soluciones por medio de proyectos alternos. Se realizó una parte teórica de por qué y cómo el teatro brinda

posibilidades de reflexión ante las problemáticas sociales. Se realizaron ejercicios de desinhibición, expresión corporal y vocal. Posteriormente en equipos, se realizaron escenas con las herramientas del Teatro del Oprimido con temas específicos de las problemáticas de la comunidad para abrirlo a Teatro Foro para los espectadores. El taller además de brindar las herramientas funcionó como una manera de vincular a los miembros de la organización con los miembros de la comunidad de una manera divertida y reflexiva sobre el caminar juntos. El teatro brindó las herramientas de apertura para quienes no estaban convencidos de la propuesta del colectivo de jóvenes e incitó a una reflexión sobre la importancia de organizarse para la mejora de la calidad de vida.

3.2.4 Panamá, una experiencia itinerante.

En junio del 2015 se llevó a cabo la colaboración con el proyecto “Casiopea: nuestro norte es el sur”, que consistía en una caravana en la que viajaban una mexicana y una uruguaya por latinoamérica presentando shows de títeres y compartiendo tiempo, espacio y cultura con las diferentes personas que iban encontrando en el camino. Gitanos Teatro se encontró con ellas primero en Tlaxcala, luego en Oaxaca y la primera colaboración la hicieron en Nicaragua donde presentaron música y títeres en los mercados y paraderos de Matagalpa. El siguiente encuentro se dio en Panamá donde se compartió un mes de trabajo y funciones en los pueblos entre Pedasí y Panamá City, con la autogestión como forma de producción. Se realizaron presentaciones en mercados, en fiestas de los pueblos, en plazas, en casas, en restaurantes y en transporte público. Las personas compartían espacios y tiempos, la combi se estacionaba y las personas identificaban como vecinas a las miembros de la colectiva, relacionándolas con su cotidiano. Por unos días se volvían parte del barrio. El encuentro arrojó aprendizaje sobre todo en cuanto la sustentabilidad de una gira autogestiva y logística de presentaciones durante el viaje, se puso en juego la habilidad de improvisación y adaptabilidad.

3.3 Experiencia en reclusorios.

3.3.1 Funciones en el Centro de Readaptación Social Norte del Distrito Federal

3.3.1.1 Lilith o La Rebeldía (Julio 2013)

Se dieron dos funciones, una en la parte masculina y otra en la parte femenina del reclusorio. Con los hombres la función fue en foro cerrado y con las mujeres en foro abierto. En el foro masculino la sensación era de incertidumbre, el prejuicio provocó los peores escenarios en las cabezas del grupo se imaginaban abucheos y gritos con faltas al respeto; nada de eso ocurrió. Al final, se acercaron varios hombres a agradecer y a expresar que habían reflexionado mucho con la obra sobre su forma de concebir y tratar a las mujeres. En el foro femenino la función se realizó en un día de visita, por lo que había mucho ruido. Las personas presentes no fueron convocadas a ver una obra, si no que se invadió un espacio. El tono y formato de la obra se tornaron cabaretescos y algunas mujeres de pronto gritaban en reacción a una u otra frase que les resonaba.

Lilith o la rebeldía adquirió un tono al presentarse ante hombres y otro muy diferente ante mujeres. El mismo reclusorio, dos experiencias radicalmente diferentes.

3.3.1.2 Nahualito y El Viaje de Rita en el ReNo

Esta función se dio en diciembre de 2014, gracias a la invitación del director del Reclusorio Norte (ReNo) y la coordinación por parte del área de cultura del mismo. Se coordinó para que estuvieran presente no solo la población sino las familias de los internos. No podemos negar lo particular que resultó el pre, durante y pos función. La entrada, la revisión, todo los protocolos de ingreso ya determinaba la energía y la forma de estar. Entre una función y otra no hubo contacto con el espectador, solo se tomó un tiempo para respirar y retomar. Primero se llevó a cabo *Nahualito* y, posteriormente para *El Viaje de Rita* se acordó que debido a la energía

de la población podíamos modificar algunos sketches o el lenguaje de los textos para involucrar más al público. Este mecanismo ayudó y aportó una mayor apertura del espectador. Se hizo la invitación a ver el trabajo de algunos internos en la música y pintura que realizan dentro del reclusorio, tocaron algunas canciones y compartieron un poco de su trabajo. La salida fue desoladora, esos lazos que se crearon tenían que dejarse para traspasar los muros. Mientras el colectivo caminaba hacia la calle, ellos se despidieron expresando en el rostro el dolor del que anhela la libertad.

3.3.1.3 Nahualito en el ReNo

La función de *Nahualito* se dio un domingo 11 de Octubre del año 2015, día de visita, el teatro estuvo concurrido ya que había muchas familias con niños en el público, pero también había parejas solas, grupos de amigos y algunos hombres solitarios observando la función. La obra transcurrió entre risas y comentarios como es acostumbrado. Al final se acercó un hombre que no hablaba muy bien español, un hombre indígena que agradeció con una sonrisa que decía más que las palabras. Por un momento, la obra emplazada en un contexto de comunidad, lo hizo recordar el afuera; fue reconfortante pensar en que la escenificación tuvo que ver con su sonrisa.

3.3.2 Experiencia-taller en fundación para el desarrollo de la infancia, la adolescencia y la juventud (FUNDINAJ), Valledupar, Colombia

Esta experiencia fue realizada entre los meses de mayo y junio de 2016. Esta institución trabaja con niños, niñas, adolescentes y jóvenes en internamiento por diversos motivos. Es una institución que no termina de definirse ya que en ella pueden estar desde el niño que fue internado porque los padres no logran controlar su conducta, hasta el joven que ha cometido un delito grave pero no es recluido en un centro de rehabilitación por alguna razón. Ellos y ellas se encuentran en internado completo, tiene clases de educación básica, de arte y deportes. Se

encuentran separados hombres y mujeres y sólo interactúan en ciertas actividades bajo la vigilancia de los instructores. Los domingos se llevan a cabo las visitas familiares además de su terapia psicológica, personalizada con padres o tutores e individual. Los especialistas deciden cuánto tiempo estarán en dicha institución. Algunos de ellos no tienen familia que los reciba afuera o tienen un proceso complicado que no permite definir aún el tiempo de estancia. El 85% de la población han vivido en condición de calle, por lo que estuvieron cercanos a la drogadicción y algunos también a la prostitución. Al llegar a la mayoría de edad la ley determina que ya no pueden estar ahí por lo que su futuro depende de muchas circunstancias, algunos internos regresan con sus familias sin saber cómo será su proceso, otros deciden llevar su vida independiente, algunos más regresan a la calle y los más suertudos se convierten en auxiliares del mismo centro y siguen viviendo ahí pero bajo otras condiciones. Todas estas circunstancias pusieron un terreno complejo que a Gitanos Teatro le implicó también un trabajo de investigación en temas específicos como la resiliencia, acercamiento a la psicología clínica y social, así como a manejar la empatía y al mismo tiempo a no involucrar emociones ya que esto podía resultar poco ético. La experiencia duró dos meses teniendo sesiones tres veces por semana de aproximadamente dos horas cada sesión. Debido a todas las circunstancias se dedicó una gran parte del taller a crear dinámicas de confianza y apertura. Algunas veces la sesión se limitaba a conversar o convivir. Ya establecida la confianza se comenzó una formación en herramientas básicas del teatro, expresiones corporales y vocales así como ejercicios de expresión; posteriormente se realizaron ejercicios teatrales en equipos para presentarlos durante las visitas los domingos, esto con el objetivo de trabajar la confianza ante un público. Después de un mes de trabajo se decidió realizar un ejercicio de creación colectiva basado en historias propias de los asistentes al taller para con ello sanar algunas heridas, expresar sentimientos y otras necesidades. Se realizó la puesta escena llamada “Alicia en el país de las Alcantarillas” basada en el texto homónimo de Iván Olivares, se le anexaron (creados por ellos mismos) textos, rap’s, danza, además de una reflexión a modo de epílogo

donde cada uno expresaba por qué había tomado ciertas decisiones y qué pedían para ser mejor comprendidos tanto por la familia como por la misma fundación. Esta experiencia arrojó verdades muy enraizadas en chicos y chicas de 10 a 17 años que difícilmente son expresadas de otra forma. El teatro abrió la posibilidad de encontrar una manera distinta de diálogo para ellos y ellas; encontraron en el teatro una protección que no les brindaba su cotidianidad llena de prejuicios, además de permitirse expresar sensaciones y emociones que incluso entre ellos y ellas niegan. Fue una forma de gritar desde lo más profundo de su ser, pidiendo comprensión y apoyo en lugar de castigo para un dolor poco entendido. Fue una experiencia que cambió la forma de ver y expresar la vida entre los *convivientes*.

CAPÍTULO 4. SISTEMATIZACIÓN DE LA EXPERIENCIA DE TRABAJO EN PRINCIPIOS GUÍAS

En este capítulo se busca ahondar en los ejes que guían el trabajo de Gitanos Teatro y a los cuales se ha llegado a partir de la experiencia. La logística y la técnica artística, así como la sistematización de la experiencia sensible, además de las posturas personales, se han ido colectivizando y formando un posicionamiento político.

Éste posicionamiento político fue surgiendo mediante la reflexión y el diálogo después de las funciones, los talleres, los momentos de escena expandida, los encuentros, los convivios, así como las retroalimentaciones tanto del colectivo como de los que han acompañado el camino. A partir de esto es que surge lo que llamaremos “Ejes del trabajo de Gitanos Teatro”.

Los “ejes” se han vuelto una guía (un manual) que permea todo trabajo realizado por el colectivo, una forma de sintetizar lo que ha funcionado y no ha funcionado para respetar/honrar lo aprendido y desaprendido. Cada “eje” es parte del engranaje que hace funcionar el trabajo de Gitanos por lo que uno no puede existir aislado sino que funcionan como un todo. Éstos, además, son susceptibles a la transformación durante el trabajo.

Los ejes de trabajo de Gitanos Teatro son:

- Aprendermos y desaprendermos unos de otros
- Horizontalidad y consenso
- Construcción colectiva
- Arte como trinchera

4.1 Ejes de Trabajo del colectivo Gitanos Teatro:

4.1.1 Aprendemos y desaprendemos unos de otros.

Gitanos Teatro se ha posicionado como un colectivo que determina el teatro no como un fin sino como un medio. El teatro ha propiciado que las enseñanzas del público lleguen a los integrantes del colectivo y con estas enseñanzas integramos una formación profesional y humana. El aprendizaje va más allá del sentido teatral pues se aprenden otros oficios, otras necesidades y otras realidades que ayudan a entender el mundo de otra manera. Al aprender de otros mundos posibles, la realidad como creadores se transforma, la colectividad se enriquece y la humanidad toma otras visiones. Visita con visita el pensamiento se deconstruye y deja espacio para construir nuevas realidades. Además de aprender, es importante mencionar que el convivio propicia la experiencia de desaprender. Poner en tela de juicio ideas o comportamientos que se creían inamovibles y que a veces tambalean y caen para descubrir nuevos horizontes, nuevos caminos, nuevas formas. Estas experiencias han llevado a determinar el eje “Aprendemos y desaprendemos unos de otros” como un recordatorio del encuentro intercultural de manera horizontal.

Gitanos Teatro se posiciona en una horizontalidad de subalternidad, de resistencia común. La experiencia de convivir con trabajadores sociales, maestros rurales y otros agentes de acción comunitaria fue generando necesidad y avidez de otro conocimiento que complementa la escena y el trabajo en las comunidades. En las visitas y los encuentros los miembros del colectivo se hicieron cada vez más conscientes de la importancia del intercambio más allá de la escena, pues gracias a él se logra percibir el cambio de energía en el público antes y después de la función. Las personas tratan con el colectivo de una forma más familiar, se pasa del ámbito diplomático al ámbito personal. A mayor confianza mayor responsabilidad.

Es por eso que se pone énfasis en estos convivios. Se comparten los lenguajes aprendidos y a cambio se reciben otros saberes, este aprendizaje mutuo es valioso al caminar de esta manera.

Al regresar a casa cada uno se percata de que algo ha cambiado, el que fue a una comunidad es diferente al que regresa, se adquiere una visión más amplia y se obtienen otros saberes, además de que los vínculos se reforzaron. La deconstrucción de pensamiento, el desaprendizaje de ideas y comportamientos, la construcción de nuevos aprendizajes son alimento directo de la creatividad y enriquecen el lenguaje artístico, de manera que se vuelve un eje fundamental del trabajo pues permite el acercamiento de posturas radicalmente distintas desde la escucha y el diálogo.

4.1.2 Horizontalidad y Consenso

Para hablar de una relación horizontal entre el colectivo y el público hay que hablar de horizontalidad dentro del colectivo. El grupo utiliza la construcción colectiva en la creación de sus espectáculos, realiza talleres divididos en temas e impartidos por todos, poniendo en juego las habilidades de cada uno; realiza la producción y logística en conjunto a través de la delegación de responsabilidades, realiza escenografía, utilería y maletas de viaje en conjunto; procura una división de labores para la procuración de fondos, el pago es equitativo para todos y se comparten tareas propias del convivio cotidiano. Ha sido una labor de mucha paciencia y sobretodo de aprender a ceder en contra del ego personal para beneficio de la colectividad. Aprender a vivir en comunidad ha sido un trabajo desde 2007 que ha establecido ciertos códigos y formas de manejarse pero que sigue en construcción y se nutre principalmente de la retroalimentación y las fallas convertidas en aprendizajes.

Un punto importante de la horizontalidad es la toma de decisiones por medio del *consenso*. El *consenso* es un diálogo que se realiza en colectivo para analizar y reflexionar

sobre algunos acontecimientos y para determinar acciones necesarias para la concreción del trabajo, así como el encuentro y convivio.

El *consenso* implica dialogar las posturas de cada uno, hasta que todos los miembros estén de acuerdo; de esta forma no se acaba con la sensación de *ganancia o pérdida*, si no de beneficio común. Se ha asumido que no importa si el *consenso* lleva mucho tiempo en llegar a una conclusión, lo importante es tener la certeza de que todos están de acuerdo. En estos procesos se ha aprendido a escuchar al otro, a no interrumpir, a poner el pensamiento en palabra con toda sinceridad, a ser certeros y asertivos, a hablar en primera persona, a asumir los cambios de opinión, de manera que se pueda llegar de manera más amable y efectiva a un acuerdo. El consenso ha ayudado a encontrar mejores formas de convivir y aporta al crecimiento personal.

4.1.3 Proceso de construcción colectiva.

La construcción colectiva se refiere al involucramiento de los miembros del equipo en las diferentes áreas de creación. Las personas involucradas en el montaje pueden elegir, al inicio de cada proceso, involucrarse en las decisiones creativas tanto como la voluntad y el impulso creativo les demande.

4.1.3.1 Inspiración para comenzar un proyecto

Los procesos de Gitanos Teatro surgen de una idea que cualquiera de los miembros propone, puede ser un texto, una historia, imagen u otro impulso que se comparte y se va enriqueciendo y concretando con los demás. Una vez que es claro que el impulso se comienza a hacer reuniones para diseñar el proyecto. Se realiza una ruta de trabajo con fechas asignadas a cada rubro. Las fechas por lo general son para ordenar y concretar los avances, aunque se sabe al interior del colectivo que la fecha puede modificarse según las necesidades de las exploraciones artísticas.

4.1.3.2 Delegación de responsabilidades

En estas primeras reuniones se establece la forma de trabajar dependiendo de lo que se esté realizando. Si es una etapa de creación de texto se puede realizar una escaleta y dividir por escenas, si alguien prefiere trabajar en otro aspecto y no involucrarse en la realización de texto puede hacerlo, no importa la experiencia, lo que se valora es el impulso por la creación.

Cuando el equipo se reúne a realizar entregas, se establecen nuevas metas o si es necesario se otorga más tiempo para cumplir con las mismas. Durante la socialización de la entrega de tareas asignadas, hay siempre posibilidad de que la propuesta se modifique siempre y cuando sea grupal el consenso.

4.1.3.3 Encuentros creativos

Se trabaja por medio de “*Retiros Creativos*” que consisten en escoger un lugar y sincronizan agendas para coincidir de tres a cinco días durante los cuales se trabaja en cumplir las metas pertinentes. Se realiza una agenda con un horario que establece la hora de despertar, desayuno, training, trabajo creativo o ensayo, comida, relajación o juegos, más trabajo creativo y cena. En los tiempos se contempla la preparación de alimentos y labores de aseo. Comenzando el encuentro se establecen responsables para preparación y lavado así como limpieza o cualquier otro trabajo necesario en el espacio.

4.1.3.4 Realizar recuperaciones para mejorar el trabajo

Durante el tiempo de encuentro al igual que durante el trabajo comunitario se asigna un tiempo a la *recuperación*. Como su nombre lo indica es el momento en el que se recupera o rememora lo realizado durante el día con el objetivo de rescatar lo que ha funcionado o replantear alguna situación. La *recuperación* sirve para verter ideas, inspiraciones, sensaciones en cuanto al proyecto o en cuanto al funcionamiento del grupo. Es uno de los momentos más

importantes del proceso creativo pues es donde colectivamente se disuelven y distensan los conflictos en el grupo, se confirma o cuestiona la pertinencia de la temática del proceso que se trabaja, se replantean acuerdos, se plantean necesidades y se solucionan problemáticas logísticas. Este proceso consiste en realizar un círculo de palabra donde cada miembro del grupo expresa lo sentido, vivido y otras impresiones mientras los otros escuchan. Las consignas para realizar este intercambio son: hablar en primera persona, no dar cabida a interrupciones, ser asertivos y buscar la impecabilidad de la palabra. Al finalizar una primera ronda se abre la discusión siempre pidiendo y respetando el orden de la palabra hasta que todos estén de acuerdo en que es momento de cerrar el círculo pues no ha quedado nada pendiente. Se puede proponer una dinámica de cierre que puede ser desde lo lúdico, lo amoroso, lo reflexivo o cualquier estrategia que sea propuesta. La *recuperación* es la socialización del impulso vital que nos mantiene juntos pues está guiada por la libertad de expresión y la convicción de que todos están en favor del bien común.

4.1.4 El arte como trinchera. Un posicionamiento político.

Este eje se desarrolla desde dos perspectivas:

La primera se remite al concepto de *grupos subalternos*, que surge de la relación de fuerzas en conflicto que Gramsci, según un estudio de Modonesi (2012) observa entre las clases sociales, nombrando a los grupos no hegemónicos como subalternos; que es el público específico con el que Gitanos Teatro opta trabajar, reconociéndose a sí mismo como un colectivo cuya cualidad de artístico lo hace formar parte de la subalternidad. Se ha optado por trabajar saliendo del centro hegemónico poblacional. La segunda perspectiva tiene que ver con la centralización. Desde el comercio hasta la cultura. En las escuelas de formación actoral, difícilmente se habla de teatro comunitario como una forma seria de generar trabajo y no se dan herramientas para este tipo de espacios y gestiones. Se refuerza la idea de que el éxito está

ligado a trabajar solo en ciertos espacios y con ciertas personas. Jaime Chabaud lo dijo en una presentación de Paso de Gato en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM hace aproximadamente 10 años “los actores saltan de obra en obra como puta de cama en cama”, todo para ser parte de un gremio centralizado, para obtener una legitimación.

Bajo estas dos perspectivas Gitanos Teatro plantea su labor definiendo “El arte como trinchera”.

Trinchera. Según el diccionario de la Real Academia Española Trinchera es: *f. Zanja defensiva que permite disparar a cubierto del enemigo. U. t. en sent. fig. Cada uno desde su trinchera debe defender sus ideas.*

Deconstruyendo la definición anterior, se ha llegado a los siguientes conceptos:

Zanja: Es un espacio creado con esfuerzos colectivos, desde abajo, desde lo clandestino, pero que a simple vista se ve, que es accesible al que se quiera sumar. Se busca ocupar espacios, territorios, que por un momento se vuelvan espacios de organización, espacios públicos, espacio político/artístico.

Defensiva: Se plantea como una protección para los que están dentro, un lugar que permite observar la violencia que viene desde afuera y hacer conciencia en cuanto a la posición y estrategia a tomar al respecto.

Que permite disparar: En colectivo se facilita encontrar formas de transgredir y cuestionar las premisas que el sistema hegemónico plantea como verdades. Desde el escenario está permitido lanzar proyectiles que abajo del escenario estallen en forma de actos políticos ya sean risa, llanto, cuestionamientos, convivio.

A cubierto del enemigo: El enemigo es un sistema hegemónico de ideas que privilegian sólo a ciertos grupos y que puede ser usado en contra de sí mismo.

Este análisis ha provocado que Gitanos Teatro considere su qué hacer como trinchera frente a una realidad individualista y competitiva, para contraatacar con colectividad y reflexión de la realidad, para plantear cuestionamientos, no respuestas. El hecho de pensar en *el arte como una trinchera* de resistencia, otorga ciertas características al trabajo del grupo que afectan las formas de creación, de organización y de visión del colectivo y su trabajo. A continuación se describen los principales ámbitos de resistencia.

4.1.4.1 Pensar en Colectividad

“Juntas(os) construimos más” es una convicción que impulsa a la organización, se ha aprendido que el trabajo en equipo es la mejor forma de tener un mayor impacto y resonancia, pero al mismo tiempo es muy demandante. La forma de trabajo interna se ha un reto ante las formas de organización previamente aprendidas, para tornarse en diálogo, consenso y acuerdos en beneficio de lo colectivo. Se ha aprendido que para construir colectividad es necesario eliminar las jerarquías, los niveles, nada es vertical a menos que el colectivo lo decida. Lo mismo sucede al enfrentarse al público cuando se plantea un intercambio horizontal e intercultural donde se aprende en un ir y venir de responsabilidades y saberes. Se busca que la acción-participación entre comunidad y colectivo sea cada vez más integral de manera que se enriquezca la reflexión sobre la realidad y el cuestionamiento constante a lo aprendido. La colectividad es una lucha de resistencia y un posicionamiento político frente a lo que comúnmente se plantea como una “compañía de teatro”.

4.1.4.2 Creación y congruencia

El colectivo entiende la importante influencia que puede tener la palabra/acción de una obra en una comunidad o individuo, por ello se vuelve importante que el grupo esté consciente de lo que se está diciendo/haciendo en escena y sus repercusiones.

En la búsqueda de congruencia entre el pensar y crear se permea, inevitablemente, el posicionamiento que se tiene como grupo ante la realidad social en la estética visual y textual de cada obra. El teatro que el colectivo Gitanos Teatro hace busca que los gestos escénicos sean transgresores, contrastantes y/o confrontantes ante una realidad preestablecida. De esta manera apuesta por romper los cánones dictados por un sistema hegemónico habitando espacios de otras formas posibles.

4.1.4.3 Estilo y Estética de las obras

Una vez que se ha realizado el boceto del texto y/o la escaleta de acción, se comienza a explorar la forma en la que este será abordado. Por un lado se busca romper con los estereotipos de los personajes, así como relaciones jerárquicas que pudieran permear las puestas en escena. Además en la forma de construir la acción en escena se rompe la barrera entre actores y espectadores para apostar por la acción participativa del espectador desde plantear preguntas, reflexiones y acciones directas en escenario, por ejemplo en *Meche Aventuras Callejeras*, el final de la obra no se puede realizar sin la participación del público en la escena.

También se cuida que la paleta de colores y texturas del vestuario, utilería y objetos en escena, sean una propuesta que rompa un cotidiano, lo reivindique o lo resignifique según lo que se esté cuestionando.

4.1.4.4 Uso de perspectiva de género

Es indudable que la hegemonía masculina en la sociedad se refleja en el arte y en el teatro. Es por ello que Gitanos Teatro, al ser constantemente movilizad por dos mujeres, se ha enfrentado a la discriminación de género y a la falta de reconocimiento o legitimación. Por esta razón ha sido inevitable que un punto importante de resistencia tenga que ver con reivindicar la energía creadora femenina en nuestros proyectos y agregar perspectiva de género. Es así que

surgen proyectos como “Lilith o la rebeldía” además de talleres que utilizan herramientas teatrales para sensibilizar sobre feminismo e inclusión.

4.2 Autocrítica

*“Caminante no hay camino,
se hace camino al andar”*

Antonio Machado

Como ya se ha mencionado, el camino es largo. Y la búsqueda de la congruencia lo hace más complejo. Entre más se camina más lejano se ve el horizonte y cuando se encuentra un nuevo punto al cual llegar, surgen nuevas ramificaciones y nuevas metas, en este sentido no hay una meta fija, el camino es la meta. Por cada eje podemos encontrar algún área de oportunidad que abre posibilidades de tener mayor congruencia o radicalidad en la búsqueda de una mayor inclusión.

A continuación se hace un ejercicio de autocrítica el fin de iluminar nuevos posibles caminos y metas para Gitanos Teatro. El ejercicio es plantear preguntas que queden abiertas y que generen inquietud para seguir movilizándose. Mientras haya preguntas habrá trabajo.

Para realizar el ejercicio de autocrítica es necesario retomar un concepto de las ciencias sociales: la investigación acción participativa (I.A.P.). La investigación acción participativa es un planteamiento epistemológico y metodológico que busca formas colectivas de producir conocimiento. En palabras de Fals Borda, “Una de las características propias de este método, que lo diferencia de todos los demás, es la forma colectiva en que se produce el conocimiento, y la colectivización de ese conocimiento.” (Fals y Brandao: 1987, 18)

Se llegó a este concepto durante el desarrollo de trabajo a lado de sociólogos en comunidades afrodescendientes en Colombia, mientras se creaba un texto para la escena que rescatara la memoria de lucha y resistencia del lugar.

Entre la charla y la observación mutua del trabajo de organización de los sociólogos y de creación del colectivo, fue claro que “sin querer” hacíamos I.A.P. en el sentido de que las obras se nutren del convivio, aunque la comunidad no sea consciente del aporte que hace a la creación. De esta idea nace el nuevo horizonte, la nueva pregunta.

¿Cómo se podría involucrar más a la comunidad con el proceso creativo? ¿Sería posible lograr una creación conjunta? ¿De qué forma consciente, la comunidad aporta al proceso creativo? ¿Es posible producir procesos organizativos que rebasen la escena y que beneficien tanto a la comunidad como al grupo? Estas preguntas han sido respondidas por múltiples creadores y de múltiples formas, entre ellos Luis Valdez y su teatro campesino. La I.A.P. es un planteamiento que llega a Gitanos Teatro por medio del intercambio intercultural y que abre un camino de sistematización de la experiencia sensible y además de metodologías para que el aprendizaje sea más integral, más horizontal.

El objetivo de la compañía se ha ido encontrando a través de las experiencias. Pensando como una sociedad donde se trabaja de manera organizada para mejorar, buscando unidad y acuerdos. Encontrar una manera incluyente de resolver las tareas y las problemáticas del día a día, desde el trabajo creativo hasta el personal. Sin embargo este camino es complejo ya que no estamos educados de esta manera y es por eso que se busca nuevas formas para llegar a ella. Ha sido una labor difícil, a veces pareciera que sin el impulso de un par de personas el colectivo no caminaría, sin embargo el objetivo sería que no hubiera rostros sino un engranaje que camine solo. El movimiento zapatista ha sido una gran inspiración en este eje, “nos tapamos el rostro para que nos pudieran ver” un movimiento que camine en pro del bien

común, sin dirigente, lento pero seguro y de impacto profundo y no mediático. No hay recetas para llevar a cabo un trabajo así, se va encontrando en la práctica y la retroalimentación. Encontrar la motivación para seguir sin pensar en rostros sino objetivos. Se propone analizar y explorar los principios del gobierno zapatista, ya que se observa en esta organización un movimiento que camina en conjunto:

1. Obedecer y no mandar se obedece a las necesidades comunes, no hay un líder, si el representante no está obedeciendo las necesidades del grupo es necesario cambiarlo, lo más importante es organizar y planificar.

2. Representar y no suplantar; representantes en forma rotativa, incluso a veces sin que éste lo solicite, no como una imposición sino como un servicio, sin importancia jerárquica.

3. Bajar y no subir; no aspirar a un poder o importancia ya que las metas beneficiarán a todos por igual.

4. Servir y no servirse; trabajo solidario y desinteresado, expresión de la colectividad.

5. Convencer y no vencer; Consenso, reflexión y análisis, cero lucha de egos.

6. Construir y no destruir; Crear a partir de la unión y mejora de las propuestas.

7. Proponer y no imponer; Acción y palabra, actuar en consecuencia y buscar la congruencia.

Se ha aprendido a trabajar conjuntamente con un equipo más o menos estable, se ha desarrollado un lenguaje en común y una visión de la teatralidad que avanza por un camino. Se ha aprendido a trabajar colaborativamente y a aceptar los diferentes temperamentos de los miembros del equipo. Se podría decir que hay cierta comodidad en trabajar juntos. Una auto exigencia en este sentido sería invitar a creativos que manejen estéticas o metodologías alejadas a las ya conocidas, aprender a construir con alguien que represente un reto para la agrupación, que la saque de la zona de confort que ha encontrado al trabajar continuamente

juntos. Este intercambio más allá de explorar nuevas formas, brinda también la posibilidad de reafirmar qué modos son adecuados y qué otros no corresponden con el camino que se quiere llevar pero respetando y valorando el camino del otro.

Otra perspectiva importante en el camino tiene que ver con el término de escena expandida, que es una visión teatral que se apoya en las ciencias sociales para lograr un mayor impacto y relación entre la escena y la comunidad. El término es acuñado por Rubén Ortiz para nombrar ciertas prácticas teatrales que buscan como Gitanos Teatro, una relación más horizontal con el espectador y un mayor impacto en el territorio en el que se interviene. En palabras de Sánchez (2016) “La escena expandida afirma prácticas artísticas que manifiestan un compromiso con la realidad social y política y al mismo tiempo mantienen una voluntad poética. La escena expandida responde a un malestar de la puesta en escena burguesa.” Es un camino que al igual que la interculturalidad se sigue construyendo con cada visita. Poco a poco se va creando y afirmando que otra teatralidad -desde los diversos ámbitos del teatro- es posible.

Hay una propuesta para llevar a cabo este trabajo: buscar territorializarse en un espacio para desarrollar un proyecto creativo a largo plazo que involucre a la comunidad. Otra premisa es encontrar el camino de la economía basada en el desarrollo sustentable y la autogestión. Se pretende que esta economía parta de un proceso colaborativo con las comunidades y otras asociaciones o colectivos aportando así un apoyo mutuo para concretar un proceso en conjunto.

CONCLUSIONES

ESTAS SOMOS

Gitanos Teatro desde el 2007 trabaja con grupos subalternos percibiéndose a sí mismo como parte de la subalternidad, es decir, como artistas independientes que toman una posición política que difiere de las prácticas e ideologías de la clase hegemónica.

Se ha optado por trabajar a lado de comunidades indígenas, colonias populares, reclusorios y población rural principalmente; acompañando además de aprender de los distintos procesos de organización y lucha. Compartiendo al mismo tiempo la organización y lucha que desde el colectivo se hace. Desde esta perspectiva se establece un posicionamiento político, y plantea un trabajo donde el teatro es el medio y no el fin. El teatro se vuelve un medio consciente de construcción de interculturalidad y de deconstrucción de perspectivas, saberes, comportamientos. Este posicionamiento resulta disonante en un mundo teatral que por lo general busca ser validado por una institución que protege los intereses políticos de una hegemonía. El grupo busca salir de estos esquemas proponiendo una motivación distinta: encontrarnos en un mundo más incluyente con la claridad de que ante el momento liminal, el espectador y el actor dejan de serlo para volverse *convivientes*. Entendiendo por conviviente la desaparición de fronteras entre creador y espectador en horizontalidad, de manera que se fortalece la energía creativa y constructora de la comunidad.

Para lograr el objetivo se plantean los cinco ejes que son herramientas micropolíticas, que hacen del teatro que se busca un acto de resistencia. Una resistencia que crea una transversalidad con la propuesta de interculturalidad crítica que hace Catherine Walsh al buscar la articulación entre culturas como un convivio en constante búsqueda de estrategia, acción y proceso permanente de relación y negociación entre culturas. En este sentido, Walsh establece

la interculturalidad como un camino, no como una meta, aspecto en el que coincide la agrupación. Los ejes se establecen como un posicionamiento ético que busca la congruencia en cada paso.

La experiencia en la Sierra Mazateca fue la invitación a una área de trabajo donde se fue afianzando un posicionamiento político-artístico claro; observar el impacto del evento teatral en colonias populares o en cárceles; crear hombro a hombro historias de resistencia o concretar en escena expresiones de identidad cultural en comunidades rurales o indígenas; todas ellas fueron experiencias que confirmaban la pertinencia, y la urgencia de cambiar el paradigma de creación teatral. Encontrar nuevos esquemas de intercambio y de gestión para garantizar el encuentro. Borrar las líneas que separan actor-espectador para asumir que el espectador también crea. Desaprender esquemas rígidos y exclusivos de organización o aprendizaje. Relacionarse con otras disciplinas, antropología, sociología, pedagogía. Cada experiencia fue nutriendo las ideas que se concretan en cinco ejes guías de trabajo.

Haciendo un cruce entre los ejes del trabajo de Gitanos Teatro y los caminos planteados por la interculturalidad crítica se podría concluir que se busca:

Emprender un trabajo artístico que permita el encuentro de culturas diferentes para aprender (y desaprender) unas de otras. Planteando este aprendizaje mutuo como una estrategia de acción para crear horizontalidad y consenso en condiciones de respeto, construyendo y creando colectivamente como parte de un proyecto político de descentralización teatral que apoye el cambio de las relaciones de desigualdad social usando el arte como una trinchera de lucha.

Así, Gitanos Teatro plantea su forma de trabajo como una herramienta de construcción de interculturalidad.

EPÍLOGO

Sierra Tarahumara, rejogochi, último día de estadía. Salimos de la cocina donde desayunamos y los niños están formados, la directora de la escuela se nos acerca y nos dice que los niños prepararon un regalo que fue iniciativa de ellos. Los vemos nerviosos, nos ponemos nerviosos también. Un profesor comienza a tocar la guitarra y poco a poco, inseguros al principio y después en firme coro, cantan juntos en Rarámuri:

Matetera'ba: gracias. No pude contener el llanto y volteé a ver a los demás Gitanos, lloraban y sonreían, por un momento estuvimos conectados en la misma conmoción agradecida. Nos dieron regalos, muñecas y pelotas tradicionales. Acabó la canción. Silencio. No tenía sentido hablar, incluso una parte de los niños no nos entendían. Estallamos en abrazos agradecidos por el aprendizaje que todos llevábamos, nos sentíamos hermanos mayores de nuestros pequeños maestros que para correr se quitaban los zapatos y para expresar cariño, nos lanzaban piedras.

Nada de esto pesa en el currículum, nada de esto nos abre la puerta en el Centro Cultural del Bosque o en los teatros de la UNAM, sin embargo puedo decir que es una de las experiencias profesionales que más peso tienen en mi vida. Aprender, Consensuar, Construir, Descentralizar, Luchar son ejes de estilo de vida de creación expandida. Es una opción que reivindica la subalternidad y no dejamos de luchar por espacios de reconocimiento y apoyo a la idea de que construir desde y para el pueblo es necesario para generar deconstrucción de pensamiento y nutrir la creatividad; de que expandir la escena cada vez más es urgente para impactar de forma importante nuestra realidad; de que la interculturalidad no es un concepto propio de la sociología y desligado del ámbito artístico. No luchamos como grupo de la subalternidad teatral por la legitimidad como creadores, como artistas, eso lo asumimos. Luchamos porque sea igual de valorado presentarse en el Teatro de las Artes del Centro

Nacional de las Artes que en la escuela primaria de Rejogochi, comunidad de Creel, en Chihuahua. Al menos para nosotras lo es.

Cuando era niña mi hermana estaba realizando su servicio social y tesis en la sierra wixarika entre Nayarit y Jalisco. Cada verano me llevaba de vacaciones a esas comunidades. Desde niña conocí una forma distinta de habitar el mundo, pues la tierra wixarika era un lugar donde no había luz eléctrica pero no importaba porque escuchabas la noche, un lugar donde no había carros pero sí muchos alacranes, caminábamos quince minutos y estaba el río, el río donde me bañaba y jugada con Filiberta, mi amiga wixarika, ese río donde una vez me atacaron las sanguijuelas. Para llegar a la comunidad de Tuxpan de Bolaños tomábamos dos camiones, una avioneta, luego una camioneta de redilas y para finalizar caminar treinta minutos. Ahí aprendí a caminar durante horas sin decir “ya me cansé” porque era necesario aprender a caminar para aprender a vivir. Respiraba distinto, aprendí palabras en huichol, aprendí a comer lo que había, a veces frijoles con gorgojos. Aprendí a tejer shakira, aprendí lo importante que era la tierra, las plantas, el sol, el fuego, el venado, el canto de las aves, el peyote, el tesgüino, lo que significa el hombre, la mujer. Durante los cuatro años que duró esa experiencia, cada viaje era una enseñanza de vida, cada lugar o vivencia una revelación, desde ese momento me enamoré de la Sierra, de las comunidades y del intercambio con la gente que ve este mundo de manera distinta a lo que nosotros los ciudadanos aprendimos. El teatro es un reencuentro conmigo, con la sociedad, con todo lo que es el ser humano, también me enamoré del teatro. En este camino encontré a alguien que compartía esta visión conmigo. Decidimos que teníamos que hacer algo con esto, para devolver a estas tierras sagradas un poco de todo lo que nos habían enseñado. Ahora después de muchos años, no nos cansamos, porque cada viaje es reafirmarnos que nunca terminamos de aprender y que estamos en el lugar adecuado. En mi Memoria quedará por siempre la respuesta de un padre mazateco: “Así como tú y yo hablamos mazateco, ellos hablan teatro”, ahí comenzaba el viaje, llenos de preguntas, de

cuestionamientos, de experiencias y de convencernos que no solo la escuela es formadora sino la experiencia de vida y definitivamente el intercambio de actor y espectador que ahora nos llamamos *convivientes*. Nos convencemos de la necesidad de seguir por ese camino, habitar el teatro que no tiene paredes sino que el fondo o ciclorama es la sierra, donde las gradas son piedras, el pasto, las escaleras de la cancha y donde la escena no termina al finalizar la función sino que ahí comienza realmente el intercambio, el teatro es el medio y no el fin. El teatro como un encuentro intercultural que busca la convivencia, el intercambio y la escucha más allá de la pretensión. Aprender y desaprender unos de otros de manera horizontal.

Queremos compartir un mundo donde quepan varios mundos, en libertad y con calidad humana.

Anexo 1. Participantes en Gitanos Teatro

El siguiente listado es un modesto homenaje a las personas que en mayor o menor medida han aportado tiempo, espacio y vida a la construcción de este colectivo.

Se han clasificado en:

-Anfitriones, quienes nos han recibido y ayudado a gestionar funciones o talleres en los espacios que habitan.

-Colaboraciones, son colectivos que han co-creado con el grupo.

-Integrantes, quienes en algún momento construyeron o siguen construyendo como parte del colectivo.

Anfitriones

Eloy Morales Pastelín

Daniel Zúñiga

Ana María Gonzaga

Haydee Jiménez

Miguel Vásquez (Q.E.P.D.)

Claudia Bautista

Mario Arguijo

Sara Chino De La Cruz

Ligia Mena

Patricia Moreno

Armando Martínez

Nadia Umaña

Gloria García

Ernesto "Tito" Gomez

Cynthia Ventura

Caracoles zapatistas (EZLN)

Organizaciones Indias por los Derechos Humanos en Oaxaca OIDHO

Hogar de Nuestra Señora de la Consolación de Niños Incurables I.A.P.

Colaboraciones

Maderos Teatro

Colectivo Mukashi Mukashi

Mil Mesetas

Guerrilla Bang Bang

Teatro Para La Vida Misma

Corroncha Son

Integrantes

Rafael Sandoval Roquet

Montserrat Ángeles Peralta

Uriel Ochoa

Samuel Cueto

Luis Mauricio Vázquez Chiquito

Angel Rubio

Fernando Sánchez

Sara Alcántar

Ricardo Martínez Martínez

Esaú Corona

Medín Villatoro

Andrea Cosette Borges

Karla Garrido
Elías Toscano
Alejandro Fabila Montoya
Cinthia Terrazas
Cecilia Magaña
David Rodríguez Blanco
Daniel Victoria
Marian Mancilla
Manuel Cisneros
Paola Rebolledo
Lilivati Ledesma
Patricia Del Razo
Pedro Ordóñez
Nadia Umaña
Armando Martínez
Sergio Écatl
Fernando Thirion
Isaias Martínez
Nayelly Acevedo
Ursula Galván
Julio Perea
Lilian Millán
Ix-chel Muñoz
Ismael Moreno
Hunaac-Cel Cuautli Mercado
Álvaro Nel

Patricia Yañez

Karen Andrea Ramírez Viasus

Rosa Ángeles García Clavijo

Alfredo Martínez "El Clon"

Anexo 2. Sinopsis de obras

LA COSA QUE MÁS DUELE EN EL MUNDO (2007)

Un circo itinerante quiere realizar su espectáculo callejero pero diversas circunstancias no se lo permiten. De manera que desisten en el intento y deciden narrar un cuento: La cosa que más duele en el mundo, una fábula maladí sobre dos amigos, el conejo y la hiena. El conejo realiza una serie de acciones con varios personajes del reino animal para demostrarle a la hiena que *la mentira* es la cosa que más duele en el mundo. La obra propuesta está creada para ser representada al aire libre (plaza, patio, calle, etc.) principalmente para la población infantil. El espectáculo inicia con una caravana hasta el lugar de la representación invitando al público, creando desde ese momento un lazo entre actor-espectador. El espectáculo está lleno de elementos que enriquecen la fábula: máscaras, música en vivo, títeres y la improvisación.

NAHUALITO (2012)

En una comunidad donde la tradición oral, la cosmovisión de la naturaleza y los ancestros son importantes, comienza la historia de Tzitzihui, un niño que ha crecido y vivido en su pueblo. Él habla español y náhuatl, goza de trabajar en el campo así como de escuchar y contar las historias que le narraba su abuelo. Un día se encuentra con una difícil decisión: irse a estudiar fuera del pueblo, siguiendo su vocación de ser maestro o quedarse en la tierra que ama y abandonar su sueño. Con ayuda de su nahual (espíritu protector) y en medio de chuscas

situaciones, Tzitzihui llegará a las conclusiones que aguardan en su corazón. Finalmente se da cuenta que él mismo tiene el poder de decisión sobre el rumbo de su vida. Lo más importante es que aunque esté lejos nunca dejará de ser quien es. Tzitzihui se va a estudiar orgulloso de sus raíces, tradiciones y su lengua para finalmente regresar al pueblo siendo un gran maestro.

EL VIAJE DE RITA (2012)

Juego escénico basado en el texto *La mujer que cayó del cielo* de Victor Hugo Rascón Banda. *El viaje de Rita* comparte las reflexiones de un grupo de actores atravesadas por una historia basada en un hecho real de una mujer tarahumara que no hablaba ni español ni inglés y fue encontrada en EUA sin identificaciones. Debido al misterio de su origen y a la falta de información fue encerrada en un hospital psiquiátrico en EUA donde permaneció 12 años hasta que se reabre su caso y es trasladada a México donde es ingresada a otro hospital psiquiátrico. Una historia sobre la intolerancia de un sistema hacia las expresiones diferentes.

LILITH O LA REBELDÍA (2013)

Lilith, la primera mujer de la tierra, la primera mujer de Adán, fue exiliada del paraíso por su negativa a someterse a él. Lilith fue creada del polvo al igual que Adán, pero él invalidaba esta equidad y tomaba todas las decisiones incluso en cuanto al sexo. Se cuenta que un día, Lilith, decidida, lo sometió durante el acto sexual y se colocó arriba de él; Adán se sintió ultrajado y pidió a dios que le hiciera una mujer más dócil. Dios creó a Eva de una costilla para garantizar la sumisión. Lilith salió del paraíso a la libertad y regresó en forma de serpiente para compartir su hallazgo. Una obra que aborda los conflictos de la mujer contemporánea por medio de la narración del mito intercalada con anécdotas personales de las actrices que buscan profundizar en el cuestionamiento de estos dos impulsos de ser mujer: Eva y Lilith.

MECHE, AVENTURAS CALLEJERAS (2017)

Un espectáculo interactivo basado en la novela Momo de Michael Ende, que narra la historia de Meche, una niña que llega a un barrio de México donde se gana el corazón de la gente debido a su habilidad única para escuchar. De pronto sus amigos del barrio dejan de visitarla pues ya no tienen tiempo para nada, debido a que su este ha sido capturado por temibles hombres grises. Meche con ayuda de sus amigos debe recuperar el tiempo de la gente, guiados por Casiopea (la muerte) y Mastrora (el tiempo). Entre títeres, máscaras y música en vivo, los actores guían al público por esta gran aventura que reflexiona sobre lo máspreciado que tenemos: El tiempo vivido.

Anexo 3. Ubicación geográfica de las poblaciones

mencionadas:

Capa 1: La cosa que más duele en el mundo

San Jerónimo Tecoaatl, Sierra Mazateca Oaxaca

Capa 2: Nahuales que cayeron del cielo

Rejogochi, Sierra Tarahumara, Chihuahua

Guayechi, Sierra Tarahumara, Chihuahua*

Basihuare, Sierra Tarahumara, Chihuahua*

Creel, Chihuahua

Barrio Alto, Cuyamecalco, Sierra Cuicateca, Oaxaca*

San Martín Caballero, Cuyamecalco, Sierra Cuicateca, Oaxaca*

Cauhtémoc, Santa Ana, Sierra Cuicateca, Oaxaca*

San Miguel, Santa Ana, Sierra Cuicateca, Oaxaca *

Tatahuicapan, Sierra de los Tuxtlas, Veracruz

Pajapan, Zona Nahuatl, Sierra de los Tuxtlas, Veracruz

Manglar, Zona Nahuatl, Sierra de los Tuxtlas, Veracruz*

Úrsulo Galván, Zona mestiza, Tatahuicapan, Veracruz

Mezcalapa, Zona mestiza, Tatahuicapan, Veracruz

La Perla del Golfo, Zona mestiza, Tatahuicapan, Veracruz

Soteapan, zona popoluca, Soteapan, Veracruz

Ocozotepec, zona popoluca, Soteapan, Veracruz

San Fernando, zona popoluca, Soteapan, Veracruz

Capa 3: Gitanos en la huichola

Tuxpan de Bolaños, Sierra Wixarika, Jalisco

Mesa del Tirador, Sierra Wixarika, Jalisco

Ocota de la Sierra, Wixarika, Jalisco

San Sebastián Teponahuaxtlán, Jalisco

Capa 4: Colaboración con la cátedra Fals Borda

Atanquez, Sierra Nevada, Cesar, Colombia

Capa 5: Encuentro del arte y de la cultura del mercosur

Eldorado, Misiones, Argentina

Puerto Rico, Misiones, Argentina

Capa 6: Encuentro de autonomías

San Miguel Cajonos, Sierra Alta, Oaxaca

Santa María Tiltepec, Oaxaca

Capa 7: Casiopea, nuestro norte es el sur

Pedasí, Los Santos, Panamá

Panama City, Panamá

Capa 8: Centros de readaptación social

Reclusorio Norte de CDMX

Fundación para el desarrollo de la infancia, la adolescencia y la juventud (FUNDINAJ),
Valledupar, Colombia

https://www.google.com/maps/d/u/2/edit?mid=1YsjG8UAexDFPah5FWO2C- o_w1bwlus3&ll=0.5627219647816943%2C-81.13690309999998&z=3



Anexo 4. Testimonios gráficos y periodísticos:

En el siguiente link se encuentra una carpeta que contiene Programas de Mano, testigos de reportajes, críticas periodísticas, certificados, cartas de invitación y diplomas de los trabajos de Gitanos Teatro desde su nacimiento hasta la fecha. Dichos documentos dan cuenta de las diversas puestas en escena, asistencia a festivales, encuentros, temporadas teatrales en foros independientes y teatros institucionales así como giras por diversas ciudades, comunidades indígenas, afrodescendientes, zonas rurales y vulnerables a nivel nacional e internacional. En este espacio también se han recopilado los reportajes y críticas que se han hecho de los diferentes procesos escénicos así como de procesos comunitarios realizados además de los procesos académicos como conferencias, clases magistrales y conversatorios.

https://drive.google.com/drive/u/2/folders/0B6rTPyX_cRp4M250QXQtOGNVdnc



REFERENCIAS

Bonfil, G. et al. (1982) *De culturas populares y políticas culturales*. Museo Nacional de Culturas Populares /Secretaría de Educación Pública, México.

Bradú, F. (2008) *Artaud, Todavía*. Colección Vida y Pensamiento de México: Ed. Fondo de Cultura Económica, México

Bread and Puppets. History. (s.f.) Recuperado el 28 de mayo de 2018.
<http://breadandpuppet.org/about-b-ps-50-year-history>

Brook, P. (2007) *La puerta abierta: reflexiones sobre la interpretación y el teatro*, ed. Alba, Barcelona, España:

Brook, P. (2007) *Más allá del espacio vacío: escritos sobre teatro, cine y ópera*. ed. Alba, Barcelona, España

Caillois, R. (1942) *El hombre y lo sagrado*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México.

Campbell, J. (1959) *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica, México.

Cardona, P. (2000) *Dramaturgia del bailarín: cazador de mariposas, un estudio sobre la naturaleza de la comunicación escénica y la percepción del espectador*. Ed. Instituto Nacional de Bellas Artes, México.

Colectivo Guatebuena. (s.f.) Recuperado el 29 de mayo de 2018 de:
<https://colectivoguatebuena.wordpress.com/quienes-somos/>

Corbeira, D. (2014) *El arte no es política-La política no es arte*. Despertar de la historia. Ed. Brumaria A.C., España.

Día internacional de los pueblos indígenas. (2016) Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas. Recuperado el 9 de agosto 2016 de:

<https://www.gob.mx/cdi/prensa/9-de-agosto-dia-internacional-de-los-pueblos-indigenas>

Diéguez, I. (2006) sustentante. *Escenarios liminales en Latinoamérica: prácticas escénicas y políticas.* Tesis que para obtener el grado de Doctor en Letras, presenta Ileana Dieguez Caballero; asesor Gabriel Weisz Carrington. UNAM, México.

Diéguez, I. (2007) *Escenarios Liminales. Teatralidades, Performances y Política.* Colección Biblioteca de Historia del Teatro Occidental. Serie Siglo XX. Ed. Atuel, Argentina.

Dubatti, J. (coord.). (2003). *Teatro de grupos, compañías y otras formaciones.* Ensayo. Centro Cultural de la Cooperación, Ediciones del Instituto movilizador de fondos cooperativos, Buenos Aires, Argentina.

Fals Borda, O., Rodríguez Brandao C. (1987) *Investigación Participativa.* La Banda Oriental, Montevideo, Uruguay.

Gallino, L. (1995) *Diccionario de Sociología,* Ed. Siglo XXI, México.

García, C. (comp. 2008). *Hegemonía e interculturalidad.* Poblaciones originarias y migrantes. La interculturalidad como uno de los desafíos del siglo XXI. Ed. Prometeo, Argentina.

Geist, I. (1996) *Procesos de Escenificación y Contextos Rituales.* Ed. Plaza y Valdés Editores, México.

Giménez, E. (2009) *Arte y Estado.* Colección Pensamiento Político. Ed. Biblioteca Nueva, Madrid.

Graciano, R. (2008) *Interculturalidad y Convivencia. El giro intercultural de la filosofía.* Ed. Biblioteca Nueva. Madrid, España.

- Grotowsky, J. (1970) *Hacia un teatro pobre*.ed. Siglo XXI, México.
- Hani, J. (1999) *Mitos, Ritos y Símbolos: Los caminos hacia lo invisible*. trad. Francesc Gutierrez, ed. J.J. de Olañate, Barcelona, España.
- Harvey, N. (2013) *Principios y modos zapatistas*. Periódico La jornada, México, recuperado el 12 agosto de: <http://www.jornada.unam.mx/2013/08/30/opinion/018a2pol>
- Hernández, A. & Uña, O. (2004) *Diccionario de sociología*. ESIC, Madrid, España.
- Hernández, N. (2009) *De la exclusión al diálogo intercultural con los pueblos indígenas*. Plaza y Valdez, México.
- Huizinga, J.(2000) *Homo Ludens*. Ed. Alianza, Madrid, España.
- Medición de la pobreza*. (2016) Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social. Recuperado el 31 de Enero de 2017 de: <http://www.coneval.org.mx/Medicion/MP/Paginas/Pobreza-urbana-en-M%C3%A9xico-.aspx>
- Modonesi, M. (2012) *Subalternidad, Conceptos y fenómenos fundamentales de nuestro tiempo*. Instituto de investigaciones sociales, UNAM, México. Recuperado el 3 de junio de 2020 de: http://conceptos.sociales.unam.mx/conceptos_final/497trabajo.pdf
- Núñez, N. (1987) *Teatro antropocósmico*. SEP Dirección general de publicaciones y medios, México.
- Núñez, N. (1979). *Grotowsky/79 La pandilla sagrada*. Proceso. Recuperado el 20 de agosto de 2017 de: <https://www.proceso.com.mx/125564/grotowski79>
- Ochoa, E. (2012) *Tú eres mi otro yo*. El teatro chicano de Luis Valdez. Revista Archipiélago No. 11 año V, México.

Ochoa-Santos, M. (Coord.) (2010) *Cuerpo y Modernidad. Arte y biopolítica*. Ed. Plaza y Valdez, España.

Ortiz, R. (2008) *El amo sin reino. Velocidad y agotamiento de la puesta en escena*. Ed. Paso de Gato, México

Pavis, P. (1994) *Tendencias interculturales y práctica escénica*. Escenología, México.

La Pocha Nostra. (s.f.) Recuperado el 28 de mayo de 2018.

<http://www.pochanostra.com/about/>

Reyes, F. (1991) *Artaud y Grotowsky, el teatro Dionisiaco de nuestro tiempo*. Ed. Gaceta, México.

Sánchez, J.A. (2016) *Expansión y realidad*. ARTEA UCLM, México. Recuperado el 9 de mayo de 2018 de <http://joseasanchez.arte-a.org/node/1200>

Teatro Experimental de Cali (2008) Recuperado el 28 de mayo de 2018

<http://www.enriquebuenaventura.org/cronologia.php>

Torres-García, J.(1941) *Universalismo Constructivo*, Poseidón, Buenos Aires, Argentina.

Turner, V. (1988) *Antropología del ritual*. Rowledge, New York, EUA.

Verzero, L. (2013) *Teatro militante: radicalización artística y política en los años 70*. Biblos, Argentina.

Walsh, C. (2012) *Interculturalidad crítica y (de)colonialidad*. Ensayos desde Abya Yala. AbyaYala, Quito, Ecuador.

Zalpa, G. (2011) *Cultura y acción social*. Ed. Plaza y Valdez, México.

Zizek, S. (2008) *Arte, ideología y capitalismo*. Ed. Círculo de Bellas Artes, España.

BIBLIOGRAFÍA

Acker, D. & Gasperini L. (2012) *Educación para la población rural. El papel de la educación, la formación y el desarrollo de capacidades para la reducción de la pobreza y la seguridad alimentaria*. Recuperado el 15 de mayo de 2021 de:

<http://www.fao.org/fileadmin/templates/ERP/docs2012/ERPBookSpanish2012.pdf>

Alavez Ruiz, Aleida (2014) *Interculturalidad: conceptos, alcances y derechos*. Cámara de diputados. Mesa directiva. México.

Alonso, M. (comp) (1999) *Voces indígenas en foros internacionales*. Recuperado el 7 de mayo de 2018 de:

https://books.google.com.co/books?id=0xdBUuQRnyQC&pg=PA7&lpg=PA7&dq=mas+alla+de+los+500+a%C3%B1os+natalio+hernandez&source=bl&ots=BuaiVogK66&sig=zKofuDefbp3n4a2uXN__-bMLd0M&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwjujzU6PjaAhXDUFkKHc4NB-QQ6AEILDAB#v=onepage&q=mas%20alla%20de%20los%20500%20a%C3%B1os%20natalio%20hernandez&f=false

Andrade, J. & Andrade, L. (2006). *El concepto de Vivienda Popular*. Anuario de Investigación y Diseño Núm. 3. UAM, México.

Artaud, A. (1983) *El teatro y su doble*. Trad. Enrique Alonso y Francisco 3, ed. Sudamericana, Buenos Aires, Argentina.

Barba, E. (1992) *La Canoa de papel: tratado de antropología teatral*. Trad. Rina Skeel, ed. Grupo editorial Gaceta, México.

Barba, E. (1992) *Las Islas Flotantes*. Trad. Toni Cots, ed. Marcela Ruiz Lugo, UNAM Facultad de Filosofía y Letras, México.

Barba, E. (1986) *Más Allá de las Islas Flotantes*. Trad. Toni Cots, ed. Edgar Ceballos, Gaceta, México.

Boal, A. (2009) *Teatro del oprimido, teoría y práctica*. Alba, Barcelona, España.

Bonfil, G. et al. (1982) *De culturas populares y políticas culturales*. Museo Nacional de Culturas Populares /Secretaría de Educación Pública, México.

Bradú, F. (2008) *Artaud, Todavía*. Colección Vida y Pensamiento de México: Ed. Fondo de Cultura Económica, México

Brook, P. (2007) *La puerta abierta: reflexiones sobre la interpretación y el teatro*, ed. Alba, Barcelona, España:

Brook, P. (2007) *Más allá del espacio vacío: escritos sobre teatro, cine y ópera*. ed. Alba, Barcelona, España

Bread and Puppets. History. (s.f.) Recuperado el 28 de mayo de 2018.

<http://breadandpuppet.org/about-b-ps-50-year-history>

Caillois, R. (1942) *El hombre y lo sagrado*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México.

Campbell, J. (1959) *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica, México.

Cardona, P. (2000) *Dramaturgia del bailarín: cazador de mariposas, un estudio sobre la naturaleza de la comunicación escénica y la percepción del espectador*. Ed. Instituto Nacional de Bellas Artes, México.

Colectivo Guatebuena. (s.f.) Recuperado el 29 de mayo de 2018 de:

<https://colectivoguatebuena.wordpress.com/quienes-somos/>

CDI. (2016) *Día internacional de los pueblos indígenas*. Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas. Recuperado el 9 de agosto 2016 de:

<https://www.gob.mx/cdi/prensa/9-de-agosto-dia-internacional-de-los-pueblos-indigenas>

Corbeira, D. (2014) *El arte no es política-La política no es arte*. Despertar de la historia. Ed. Brumaria A.C., España.

Corominas, J. (2000) *Breve Diccionario etimológico de la Lengua Castellana*. Recuperado el 29 de mayo de 2018 en <http://etimologias.dechile.net/?trocar>

INEGI. (s.f.) *Cuéntame. Población rural y urbana*. Recuperado de http://cuentame.inegi.org.mx/poblacion/rur_urb.aspx?tema=P

Declaración de México sobre las políticas culturales. (1982) Conferencia mundial sobre las políticas culturales de Mondiacult. Recuperado el 15 de mayo de 2020 de: http://www.culturalrights.net/descargas/drets_culturals400.pdf

Díaz, F. (2004) *Comunidad y comunalidad*. Recuperado el 10 de mayo de 2020 de: <https://es.scribd.com/doc/173234487/Comunidad-y-Comunalidad-FLORIBERTO-DIAZ-GOMEZ>

Diéguez, I. (2006) sustentante. *Escenarios liminales en Latinoamérica: prácticas escénicas y políticas*. Tesis que para obtener el grado de Doctor en Letras, presenta Ileana Dieguez Caballero; asesor Gabriel Weisz Carrington. UNAM, México.

Diéguez, I. (2007) *Escenarios Liminales. Teatralidades, Performances y Política*. Colección Biblioteca de Historia del Teatro Occidental. Serie Siglo XX. Ed. Atuel, Argentina.

Dubatti, J. (coord.). (2003). *Teatro de grupos, compañías y otras formaciones*. Ensayo. Centro Cultural de la Cooperación, Ediciones del Instituto movilizador de fondos cooperativos, Buenos Aires, Argentina.

Ejército Zapatista de Liberación Nacional (1994). *Segunda Declaración de la Selva Lacandona*. Recuperado 29 de mayo de 2018 de:

<http://enlacezapatista.ezln.org.mx/1994/06/10/segunda-declaracion-de-la-selva-lacandona/>

Fals Borda, O., Rodríguez Brandao C. (1987) *Investigación Participativa*. La Banda Oriental, Montevideo, Uruguay.

Gallino, L. (1995) *Diccionario de Sociología*, Ed. Siglo XXI, México.

García, C. (comp.) (2008). *Hegemonía e interculturalidad*. Poblaciones originarias y migrantes. La interculturalidad como uno de los desafíos del siglo XXI. Ed. Prometeo, Argentina.

Garland, D.(2005). *La cultura del control*. Recuperado el 9 de mayo de 2018 de:
<https://colectivociajpp.files.wordpress.com/2012/08/garland-david-la-cultura-del-control-crimen-y-delito-2001.pdf>

Geist, I. (1996) *Procesos de Escenificación y Contextos Rituales*. Ed. Plaza y Valdés Editores, México.

Giménez, E. (2009) *Arte y Estado*. Colección Pensamiento Político. Ed. Biblioteca Nueva, Madrid.

Graciano, R. (2008) *Interculturalidad y Convivencia. El giro intercultural de la filosofía*. Ed. Biblioteca Nueva. Madrid, España.

Grotowsky, J. (1970) *Hacia un teatro pobre*.ed. Siglo XXI, México.

Hani, J. (1999) *Mitos, Ritos y Símbolos: Los caminos hacia lo invisible*. trad. Francesc Gutierrez, ed. J.J. de Olañate, Barcelona, España.

Harvey, N. (2013) *Principios y modos zapatistas*. Periódico La jornada, México, recuperado el 12 agosto de: <http://www.jornada.unam.mx/2013/08/30/opinion/018a2pol>

Helguera, D. (2013) *Números que espantan*. El hispano. Recuperado 9 de mayo de 2018 de: <http://elhispanonewspaper.com/numeros-que-espantan/>

Hernández, A. & Uña, O. (2004) *Diccionario de sociología*. ESIC, Madrid, España.

Hernández, A. (2012) *El Multiculturalismo Mexicano: continuidad del indigenismo del siglo XVI hasta nuestros días*. Revista de estudiantes de Filosofía. Facultad de Filosofía y Letras. UNAM. Número 1. México

Hernández, N. (2009) *De la exclusión al diálogo intercultural con los pueblos indígenas*. Plaza y Valdez, México.

Huizinga, J.(2000) *Homo Ludens*. Ed. Alianza, Madrid, España.

Instituto Nacional de Estadística y Geografía. (2015) *Principales Resultados de la Encuesta Intercensal 2015 en Estados Unidos Mexicanos*. INEGI, México. Recuperado de http://internet.contenidos.inegi.org.mx/contenidos/Productos/prod_serv/contenidos/espanol/bvini/inegi/productos/nueva_estruc/702825078966.pdf

Kakozi, J. (2011). *“Ubuntu” Como modelo de justicia restaurativa. Un aporte africano al debate sobre la igualdad y la dignidad humana*. Trabajo presentado en XIII Congreso Internacional de la ALADAA de Asociación Latinoamericana de Estudios de Asia y África, Bogotá Colombia.

La Pocha Nostra. (s.f.) Recuperado el 28 de mayo de 2018.

<http://www.pochanostra.com/about/>

Medición de la pobreza. (2016) Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social. Recuperado el 31 de Enero de 2017 de:

<http://www.coneval.org.mx/Medicion/MP/Paginas/Pobreza-urbana-en-M%C3%A9xico-.asp>

Modonesi, M. (2012) *Subalternidad, Conceptos y fenómenos fundamentales de nuestro tiempo*. Instituto de investigaciones sociales, UNAM, México. Recuperado el 3 de junio de 2020 de: http://conceptos.sociales.unam.mx/conceptos_final/497trabajo.pdf

Mosterín, J. (2003) *La herencia genética y el aprendizaje social*. Madrid, España. Recuperado el 3 de abril de 2017 de:

<http://www.madrimasd.org/informacionidi/noticias/noticia.asp?id=12668>

Navarro, F. (1991) *La promoción teatral comunitaria en México*. Trabajo presentado en coloquio Proyectos autogestionados de desarrollo cultural en medios urbanos, del Seminario de estudios de la cultura del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

Núñez, N. (1987) *Teatro antropocósmico*. SEP Dirección general de publicaciones y medios, México.

Núñez, N. (1979). *Grotowsky/79 La pandilla sagrada*. Proceso. Recuperado el 20 de agosto de 2017 de: <https://www.proceso.com.mx/125564/grotowski79>

Ochoa, E. (2012) *Tú eres mi otro yo*. El teatro chicano de Luis Valdez. Revista Archipiélago No. 11 año V, México.

Ochoa-Santos, M. (Coord.) (2010) *Cuerpo y Modernidad. Arte y biopolítica*. Ed. Plaza y Valdez, España.

Ortiz Buye Goyri, A. (1985) *El laberinto de la vecindad: Una experiencia de teatro popular*. Tesis que para obtener el título de licenciado en literatura dramática y teatro. UNAM, México.

Ortiz, R. (2008) *El amo sin reino. Velocidad y agotamiento de la puesta en escena*. Ed. Paso de Gato, México

Pavis, P. (1994) *Tendencias interculturales y práctica escénica*. Escenología, México.

Peláez, C. (2010) *Luis Valdéz. El Teatro Campesino*. Periódico Medellín en Escena, Edición 20, Colombia. Recuperado el 28 de mayo de 2018 de:

<http://www.matacandelas.com/Entrevista-Luis-Valdez-El-Teatro-Campesino.html>

Reclusorios.cdmx.gob.mx. (2017). *Misión, visión y valores oficiales*. Subsecretaría de Sistema Penitenciario. Recuperado el 22 de enero 2017 de:

<http://www.reclusorios.cdmx.gob.mx/contacto/mision-vision-valores.html>

Revilla, M. (1996) *El concepto de movimiento social: Acción, identidad y sentido*. Última década. Número 5. Centro de estudios sociales. Valparaíso, Chile. Recuperado el 15 de febrero de 2020 de: <https://www.redalyc.org/pdf/195/19500501.pdf>

Reyes, F. (1991) *Artaud y Grotowsky, el teatro Dionisiaco de nuestro tiempo*. Ed. Gaceta, México.

Sánchez, J.A. (2016) *Expansión y realidad*. ARTEA UCLM, México. Recuperado el 9 de mayo de 2018 de <http://joseasanchez.arte-a.org/node/1200>

Sánchez, J. (2007) *El Campo expandido*, Museu d'Art Contemporany de Barcelona, Quaderns Portatils, Barcelona, España.

Schechener, R. (2000) *Performance, teoría y prácticas interculturales*. Secretaría de extensión universitaria y bienestar estudiantil. Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Segalen, M. (2005) "*Ritos y rituales contemporáneos*", ed. Alianza Editorial, Madrid, España.

Todd, A. *El círculo abierto: los entornos teatrales de Peter Brook*, trad. Isabel Ferrer Marrades, ed. Alba, 2003, Barcelona, España.

Teatro Experimental de Cali (2008). Recuperado el 28 de mayo de 2018
<http://www.enriquebuenaventura.org/cronologia.php>

Torres-García, J.(1941) *Universalismo Constructivo*, Poseidón, Buenos Aires, Argentina.

Turner, V. (1988) *Antropología del ritual*. Rowledge, New York, EUA.

Uña, O., Hernández, (2004) *A. Diccionario de Sociología*. ESIC EDITORIAL, Madrid, España.

Verzero, L. (2013) *Teatro militante: radicalización artística y política en los años 70*. Biblos, Argentina.

Walsh, C. (2012) *Interculturalidad crítica y (de)colonialidad*. Ensayos desde Abya Yala. AbyaYala, Quito, Ecuador.

Zalpa, G. (2011) *Cultura y acción social*. Ed. Plaza y Valdez, México.

Zizek, S. (2008) *Arte, ideología y capitalismo*. Ed. Círculo de Bellas Artes, España.