



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

COLEGIO DE LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO

LAS ANDANZAS DE AXOLOTL, UNA VISION DE TEATRO COMUNITARIO

TESIS

Para optar por el grado de

LICENCIADO en LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO

PRESENTA

ENRIQUE GUERRERO PEREZ

ASESOR

DR. ALEJANDRO GERARDO ORTIZ BULLE GOYRI

Sinodales

LIC. ARACELI REBOLLO HERNANDEZ

MTRA. ROSA MARIA GOMEZ MARTINEZ

MTR. ANDRES CASTUERA MICHER

LIC. SISU GONZALEZ RAMIREZ

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Agradezco al Dr. Alejandro Ortiz Bulle-Goyri el tiempo que dedicó a este trabajo, pasamos buenos momentos y me ha enseñado a apreciar el teatro mexicano. Agradezco también a la maestra Rosa María Gómez sus notas que me permitieron abrir mi campo de visión. A Andrés Castuera que aceptó revisar mi trabajo dramático. Agradezco a Araceli Rebollo, por sus señalamientos y a Sisu González quien con sus indicaciones me hizo replantearme el trabajo.

A mi padre por motivarme

A mi madre y a mis hermanos por estar cerca siempre.

A Erika Bulle por permanecer conmigo la mitad de su vida.

Índice

RESUMEN.	8
INTRODUCCIÓN.....	9
EL CEVAREPSI Y EL TEATRO DE DESARROLLO PERSONAL.	9
CAPITULO I.....	11
EL TEATRO COMUNITARIO.	11
<i>1.1) Hacia una definición de Teatro Comunitario.....</i>	<i>11</i>
<i>1.2) ¿Qué es el Teatro Comunitario?.....</i>	<i>19</i>
<i>1.3) ¿Para que estudiamos el Teatro Comunitario?.....</i>	<i>24</i>
CAPITULO 2.....	27
LA POBLACIÓN DE ATENCIÓN PRIORITARIA, UNA COMUNIDAD.	27
<i>2.1) Población de atención prioritaria.</i>	<i>27</i>
CAPITULO 3	30
LAS ANDANZAS DE AXOLOTL, UNA VISIÓN DE TEATRO COMUNITARIO	30
<i>3.1) El Caso Juan René.</i>	<i>30</i>
<i>3.2) Los Videojuegos y Assassin's Creed.</i>	<i>33</i>
<i>3.3). Una Visión de Teatro Comunitario.....</i>	<i>36</i>
ANEXO 1.....	65
ANEXO 2.....	87
EL ROBO DEL FUEGO.	87

CONCLUSIONES	104
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	108

PRÓLOGO.

Existe un cruce entre el teatro de desarrollo personal y el teatro comunitario, es ahí donde mi trabajo incide y se abre paso dentro del panorama teatral. Mi gusto por este tipo de teatro nació al inicio de la carrera durante el desarrollo de la materia de teatro contemporáneo que impartía la maestra Alejandra Zea¹, donde los alumnos nos juntábamos a hacer montajes de autores representativos de diferentes corrientes teatrales, tomando en cuenta que todos, por lo menos, en una ocasión habíamos estado en un escenario.

En los años ochenta, la carrera de Literatura Dramática y Teatro era un pilar fundamental para el desarrollo del Teatro Mexicano; maestros como José Luis Ibáñez y Héctor Mendoza trajeron a sus aulas a actores de la televisión y el cine nacional. La Doctora Sten y Luisa Josefina Hernández, nos proveían de herramientas para nuestra futura carrera teatral, había una efervescencia de grupos presentando sus trabajos, teníamos maestros que aportaban en todas las áreas del teatro nacional.

La carrera de Literatura Dramática y Teatro tiene impregnado un aroma del teatro polaco emanado por La doctora María Sten, Lech Hellwing-Górzynski y Ludwig Margules maestros importantísimos en el universo en el que trabajamos. Lo que más me agradó de José Luis Ibáñez es enseñar la historia de la comedia musical y la parte mecánica del teatro

¹ Cursé dos veces la carrera dado que al concluir, por haber tomado materias de las carreras de Letras Alemanas y Letras Hispánicas, mi historial académico indicaba que me había inscrito en tres carreras, por lo que al dejar solamente el de la carrera de teatro, me dejó con la alternativa de deber 48 materias que cursé nuevamente.

comercial². Héctor Mendoza, me enseñó a conducir la emoción del actor por las líneas del texto. En lo personal, estos maestros complementaron su enseñanza al encontrarnos en el teatro profesional. Primero Héctor Mendoza en “Crímenes del Corazón” Donde fui asistente del escenógrafo Juan José Urbíni y José Luis Ibáñez en “La vida es sueño” trabajando en el Departamento de Producción de Teatro y Danza de la UNAM. En mi vida académica dos maestros influyeron mi trabajo : Gabriel Weisz y Alejandra Gutiérrez, ambos impartían la materia de dirección, recuerdo que la maestra Alejandra me hizo conocer a Gordon Craig y Appia y me hizo valorar el espacio, conocimiento que me sirvió para desenvolverme como productor. Fue el Dr. Weisz quien me mostro el trabajo de Bob Wilson, y en especial su obra “Birds” que trabajó con un niño autista, para mi este trabajo fue el que me marcó el camino del teatro que quería hacer, además, al entrar a la carrera fue Alejandra Zea quien me presentó a JL Moreno y la técnica del psicodrama.

En mi segunda incursión encontré un plan de estudios que se dividía en áreas del conocimiento teatral, buscando la especialización, y conocí una vieja área del teatro llamada teatrología, también conocí nuevos autores y nuevos creadores teatrales; además novedosas maneras de aplicar viejas técnicas, aunque en esta segunda etapa, la práctica pedagógica hace que el alumno se concentre en clase y es dentro de ella que ensaya y resuelve problemas bajo la supervisión de los maestros, en ese sentido pienso que el alumno deberá conocer el teatro por dentro, con todas sus artimañas, en el contacto con el

² La comedia musical es un tipo de teatro que la carrera se ha resistido a aceptar y por lo que los alumnos se han visto muy limitados para incursionar en este campo y es materia pendiente en todos los planes de estudio de la carrera de Literatura Dramática y Teatro.

ambiente profesional y para ello la coordinación de la carrera de teatro debería colocarlos en teatros profesionales, aunque conozco a algunos alumnos que ya están inmiscuidos en los foros independientes, pero el contacto con una producción con gran presupuesto es el sitio donde uno pone en práctica todo lo que la escuela le enseñó. En esta nueva incursión noto que la población aumentó exponencialmente, aunque en las salas mexicanas, el teatro de filosofía y letras es mínimo, la mayoría de los maestros no son productores, solo son maestros frente a grupo que no tienen practica constante en la escena teatral mexicana. Muchas reestructuraciones y renovaciones del plan de estudios, lo que falta es esa chispa que haga brillar esta escuela, mi escuela y para ello estaré en donde se requiera, haciendo sonar su voz a lo largo y ancho del mundo.

Hacer esta tesis se me complicó mucho ya que mis ideas no tienen orden. Primero hablaba de un tema y en un momento indeterminado cambiaba a otro tema, cosa que mi tutor tuvo que hacerme entender. Posteriormente narre mi historia en el teatro, después de la lectura de mis sinodales, cambié el orden de los capítulos y elimine los que no correspondían al tema del que quería hablar, fue un largo proceso, que concluye con este documento.

Resumen.

Si seguimos a Vieite, (INTERSECCIONES. 2015) en la ruta del Teatro Comunitario, podemos localizar una intersección con el Teatro Aplicado. Las Andanzas de Axolotl es un proyecto híbrido entre el Teatro Comunitario y el Teatro Aplicado puedo decir que es heredero de las prácticas “del Arcoíris del deseo” de Augusto Boal, y se divide en dos partes, la primera es la parte pedagógica y la segunda es producción artística. Este trabajo atendió a: 211 hombres y 316 mujeres, el 60 % de esta población fueron menores de 15 años y el 1% fueron personas de capacidades diferentes, así como el 5% fue población indígena en cárceles y hospitales.

El método comenzó como el resultado de una práctica en escena de prueba y error realizado en las comunidades de Xochitepec, Jiutepec, Juan Morales, municipios del Estado de Morelos, con niños y jóvenes de esos municipios, hasta lograr proponerlo como base de mi trabajo dentro del Centro Varonil de Readaptación Psicosocial. CEVAREPSI y otros centros de la Comunidad de Atención Prioritaria.

Palabras clave: Teatro aplicado, teatro de desarrollo personal, método de trabajo, teatro en reclusorios, teatro para comunidad de atención prioritaria.

INTRODUCCIÓN.

El Cevarepsi y el teatro de desarrollo personal.

En el trabajo con los internos recluidos en el Centro Varonil de Readaptación Psicosocial Tepepan, lo primero que destaco es que son infractores con problemas psicológicos, a partir de allí, para desarrollarlo me apoyo en el psicólogo de la institución y con una licenciada en Derecho. Ellos me proveen de conocimientos y ayudan desde su área supervisando el respeto a los derechos humanos y los ejercicios que involucran el trabajo de los recuerdos y las emociones. Mi trabajo consiste en transmitir elementos escénicos para conformar una identidad.

Esta tesis sostiene que el teatro puede ayudar a los enfermos de esquizofrenia, brindándole satisfacciones reales y concretas encerradas en juegos infantiles, para que la personalidad enferma, o del “YO” se ubique en la realidad a través de satisfacciones simbólicas.

Boal agrupa a personas que tienen características parecidas en el sentido de habitar el espacio y el tiempo que durarán en el lugar, así como el grado de vulnerabilidad que sufren o pueden motivar. Esto los vuelve una comunidad. Por ello el primer capítulo trata sobre aspectos que definen el teatro comunitario, su historia, diferentes definiciones sobre lo que es la comunidad y lo comunitario. Debemos estar conscientes que, para las comunidades vulnerables, tanto la cárcel como el hospital, son lugares muy restringidos, y que los participantes en el proyecto escénico deben sentirse cómodos para realizar las actividades corporales que comienzan con la observación de nosotros mismos. La interacción social permite que el individuo saque lo mejor de si mismo y muestre quien es, solo que, en estas

instituciones, el interno miente como medida de protección, se inventa una personalidad propia para transitar estos lugares.

En el segundo capítulo hablaremos de la comunidad de atención prioritaria en la Ciudad de México, solo apunto sobre lo que define a esta población en la Constitución de este Estado.

En el tercer capítulo explico como el teatro a través del juego dramático, del movimiento corporal y la memoria hace de la representación el vehículo para entender la función de lo simbólico en el objeto y sobre el desarrollo de lo simbólico en el esquizofrénico.

CAPITULO I

El Teatro Comunitario.

I.1) Hacia una definición de Teatro Comunitario.

Sabemos que la comunidad es un conjunto de seres vivos, que pueden ser humanos, animales o vegetales. Los integrantes de este conjunto poseen elementos y características en común. En cuanto a la comunidad de humanos el elemento primordial para la comunicación es el idioma, a través de la palabra los integrantes de la comunidad se transmiten conocimientos y costumbres. Los integrantes de la comunidad habitan el mismo espacio geográfico. A partir de la ubicación geográfica y el idioma crean una identidad común para toda la comunidad.

" La comunidad es la relación del hombre con el suelo, y la interacción social que allí se desarrolla. creando una "unidad funcional", como forma expresiva de solidaridad entre sus componentes". (GÓMEZ GAVAZZO 1959)

Dentro de las comunidades tenemos subcomunidades, tal es el caso de la comunidad teatral.

"Una comunidad teatral dentro de la comunidad barrial se unen para "hacer teatro de otro modo", dentro, por y para sus comunidades en busca de "algo diferente" y lo hacen con herramientas que les proporcionan las mejores prácticas democráticas". (FEDIUK 2016)

Para Vieite (INTERSECCIONES. 2015) los tipos de teatro que existen en la actualidad se pueden agrupar en cinco grandes categorías:

1) Teatro del desarrollo personal:

a) Teatro del Oprimido (BOAL, Teatro del Oprimido: Juegos para actores y no actores, edición ampliada y revisada. 2001)

b) el Teatro Gestalt. (MONTERO 2012)

c) la Teatrotterapia de JL Moreno. (GODOY 2001)

centrados todas estas técnicas teatrales en la promoción del potencial expresivo y creativo del individuo, empoderar a las personas, mejorar la autoestima, etc.

2) Teatro popular: este tipo de teatro surge como necesidad de grupos y colectivos, cuyo fin es la manifestación de sus luchas por la supervivencia, por la libertad, la felicidad, o por la realización de sueños y metas. (GONZÁLEZ Lattuada 2018-2019)

3) Teatro comunitario: aquí las acciones se presentan según las perspectivas transformadoras de cómo ve las cosas la gente del pueblo, son muy heterogéneos en sus prácticas, donde se privilegian la expresión y la creación de la colectividad, y que en ocasiones derivan a formas de teatro popular (INTERSECCIONES. 2015)

4) Teatro social: es una forma de hacer teatro, más que los contenidos que se puedan poner o no en escena. Se apuesta por un teatro crítico que busca la emancipación y la autonomía del sujeto y de los colectivos a través su expresión vital, artística y política, buscando procesos de creación en igualdad y valorizando la capacidad esencial de todo ser humano para crear. (TRUJILLO 2015)

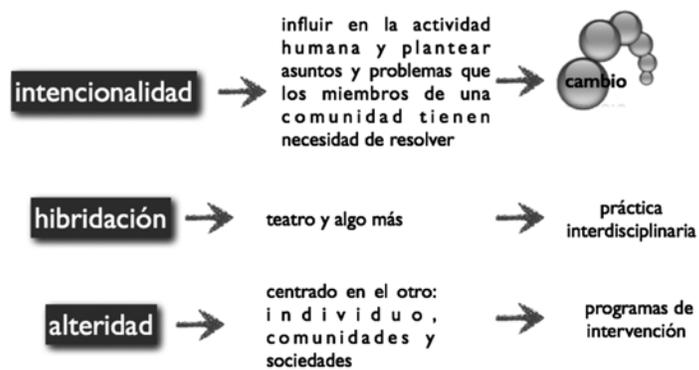
5) Teatro político: este teatro tiene sus orígenes en los teatros obreros, campesinos o de agitación y propaganda de inicios del siglo XX. Según Vieites este teatro se inicia con un proceso de intervención en una determinada comunidad con la finalidad de promover su articulación y organización expresiva y creativa.

“Este conjunto de prácticas se complementan entre sí, y es habitual que teatros de desarrollo personal transiten a lo social y a lo político, en tanto su finalidad sea una transformación social asentada en la transformación personal, de grupos y colectivos.”

(INTERSECCIONES. 2015)

El teatro Aplicado

“Es un termino genérico relativamente reciente para una serie de emocionantes formas universales de actuación preocupadas con el cambio personal y social. El termino abarca el teatro del oprimido, el teatro comunitario, los juegos de dilema, el teatro en la educación, el teatro para el desarrollo, el teatro en la prisión, las marionetas aplicadas, el arte intercultural, el arte intergeneracional, el teatro en museos, archivos y lugares del patrimonio cultural, los cuentacuentos, el teatro recuerdo y la resolución de conflictos. Y estas practicas están sustentadas en las cuestiones centrales de identidad, representación, discriminación, salud, igualdad, derechos humanos, oportunidad, acceso, inclusión/exclusión social, la participación y la ética”.



(Motos 2015).

Para Boal, lo importante es que el Teatro del Oprimido sea estético y hecho de acuerdo a las reglas teatrales, lo mismo aplica para este tipo de teatro. Motos agrega a la investigación de Boal, las maneras que tiene este teatro para relacionarse:

Teatro para la comunidad. Donde una compañía de teatro monta una obra o crea talleres en escuelas o para grupos comunitarios.

Teatro con la comunidad. Es un trabajo procesual, donde la comunidad trabaja partiendo de la improvisación, que puede concluir o no con un montaje teatral.

Teatro por la comunidad. La comunidad hace una obra de teatro, para su comunidad, sin la intervención de personas ajenas al círculo.

Recordemos que, en El Teatro del Oprimido, Boal propone una serie de ejercicios que abren nuevas posibilidades al cuerpo y la mente de los participantes sin importar si conoce o no la materia teatral. Su objetivo es ofrecer alternativas a los oprimidos para manifestarse contra injusticias o problemas específicos que nacen en el núcleo donde se lleva a cabo la práctica.

La intersección de la que hablo entre teatro del oprimido y terapia, Augusto Boal la investigo a partir de los años 70, Partió de que los militares provocaban sufrimiento y angustia a la comunidad, una forma de opresión invisible y silenciosa. Diez años después su trabajo consistía en descubrir como esos militares se habían introducido en el inconsciente de la gente común y cómo el teatro ayudaría para quitarse esa opresión. Para ello Boal parte de la observación, el dice que la mirada es una operación tripartita:

La del YO observador

El YO en situación

El YO posible (El no-yo) (El otro).

También dice que el hombre es el único ser que puede verse en un espejo imaginario, el de la MADRE, el hombre solo va a encontrarse frente a ese mismo espejo dentro del espacio

estético. El espacio estético le permite al observador, mirarse a sí mismo, en acción. Mediante una cualidad del hombre : la teatralidad. Es este espacio estético que le provee un tiempo y un espacio en el cual el hombre teatraliza, para ello necesita una distancia simbólica que lo lanza del observarse a la acción. Es este espectador que se convierte en actor: se crea un espectador. Este espectador al observarse a si mismo en acción reconoce su cuerpo, se reconoce como un objeto, algo que existe. Para Boal, el cuerpo tiene cinco características: 1) sensible; 2) emotivo; 3) racional; 4) sexuado; 5) móvil. Y dice que tanto la vestimenta como la contaminación visual y auditiva nos ha insensibilizado, y no sentimos lo que tocamos. Porque una cosa es la acción corporal, biológica y otra la acción de la conciencia. Así, que el cuerpo humano, necesita estimular desarrollar y ejercitarse para sentir lo que se toca, ejercitarse para escuchar el sonido.

Del Teatro del Oprimido al Arcoíris del deseo, Boal despaza al espectador de las butacas a la escena. El motivo de esta lucha es ayudar al espectador a transformarse en un protagonista de la acción dramática, para que en la vida cotidiana ponga en marcha acciones que ha ensayado en la práctica teatral.

El Arcoíris del deseo (Boal, El arco iris del deseo Del teatro experimental a la terapia 2004) tiene tres hipótesis: “La osmosis que se produce en todas las células de la vida social. La emoción de los personajes entra en el oprimido mediante la osmosis. La osmosis no se realiza siempre de manera pacífica, y descansa siempre en la relación sujeto-objeto. No obstante, no se puede reducir a nadie a la condición de objeto absoluto. El opresor produce en el oprimido dos tipos de reacción: la sumisión y la subversión”.

“La metaxis la imagen ha de tener una vida autónoma. En ese caso, la imagen de lo real es real en tanto imagen. Así habrá dos realidades presentes: la realidad que produce la imagen y la realidad de la imagen. El oprimido pertenecerá a esos dos mundos”.

“ Los integrantes de un mismo grupo social están sometidos a opresiones iguales, la narración individual se pluraliza por si misma: la opresión de uno solo es la opresión de todos, la simpatía será inmediata. Es indispensable comenzar por la narración individual, pero si ésta no se pluraliza de por sí, en ese caso será necesario superarla mediante la inducción analógica, para que todos los

participantes puedan trabajarla”. (Boal, El arco iris del deseo Del teatro experimental a la terapia 2002).

El trabajo práctico del Arcoíris del Deseo parte de la improvisación y continua con la acción del personaje que parte de decir : Quiero, como una acción concreta. El personaje cuenta una historia de opresión que el espectador analiza y desmenuza con el fin de transformarla.

Para Motos, a diferencia de Boal, el teatro aplicado no se hace con la intención de comunicar estéticamente un tema, sino se trata de realizar esta práctica artística con el fin de ayudar a individuos y comunidades que carecen de elementos esenciales para su pervivencia, se dirige a personas en situación de exclusión, marginación u opresión. Es esta intersección la que guía el objetivo del trabajo, pues está centrado en crear constructos estéticos para la promoción del potencial expresivo y creativo del individuo, empoderando a las personas y mejorando su estima.

Dentro del grupo de Teatro de desarrollo personal, Motos (MOTOS 2015) habla del teatro aplicado (TA) como un nuevo campo de conocimiento que ha sido construido a partir de la compilación de estudio de casos y de ensayos de reflexión teórica publicados en revistas de disciplinas tan diversas como el teatro, la educación, la medicina, el derecho, la psiquiatría o la psicología. Es objeto de estudios universitarios en diferentes reuniones, jornadas y congresos.

El teatro comunitario forma parte del área del teatro educativo y hace intersección con el área de teatro aplicado. El teatro comunitario trabaja de manera transversal el conocimiento y la metodología de la investigación.

El teatro comunitario “se apropia de las practicas narrativas que recuperan las características del arte de narrar (...) fomenta y promueve el “desafío de apoyo” en las

exploraciones narrativas, procurando reunir características de un “desafío óptimo”, es decir, tomando en cuenta el nivel de exigencia en cada momento, para cada persona y para cada grupo”. (H. & CRUZ 2008)

Augusto Boal dice: (El teatro del oprimido) intenta mostrar que el teatro puede ser puesto al servicio de los oprimidos para que estos se expresen y para que, al utilizar este lenguaje, descubran también nuevos contenidos (...) Lo que la poética del oprimido propone es la "acción" misma: El espectador no delega poderes en el personaje ni para que piense ni para que actúe en su lugar; al contrario, el mismo asume su papel protagónico, cambia la acción dramática, ensaya soluciones, debate proyectos de cambio, -en resumen-, se entrena para la acción real. (BOAL, Teatro del Oprimido I, teoría y práctica. 1989)

Para el Doctor Alejandro Ortiz Bulle Goyri en México no se ha perdido la unión

entre teatro y fiesta, la fiesta aleja el terror y rompe con el tiempo productivo

(...)dentro de la fiesta se crea una performatividad con el decorado del espacio. El

teatro y la fiesta generan un acto de catarsis que fue útil para la forma didáctica en

el teatro de evangelización. El teatro se inserta en la representación ritual y se

vuelve popular, se carga de tradición (...) El Xmen mitad humano y mitad deidad

entre los mayas es el brujo --bisagra entre el rito ancestral y el rito católico

mediante un pacto. Chamán mediador entre lo mundano y lo sagrado, entre el

mundo terrenal y el mundo espiritual, animista que realiza ejecuciones escénicas --

-practicas rituales per formativas, donde lo similar produce lo similar.

"Dar de comer a los dioses hace que ellos nos den de comer" Derivado de esta práctica a lo

largo de la historia podemos identificar como hablamos de nuestra alimentación.

El teatro comunitario; es la representación de situaciones de un grupo social con fines

didácticos, actuadas por personas del mismo grupo social de una manera festiva.

(ORTÍZ BULLE GOYRI 2018)

Elizabeth Araiza dice que el teatro comunitario usa tres estrategias para reproducir la fiesta.

La primera es la introducción del teatro en las fiestas de la comunidad.

La segunda es la utilización de los recursos y los gremios con que cuenta la fiesta comunitaria para la creación, difusión y recepción del espectáculo.

La tercera estrategia consiste en revestir de carga simbólica el festival, a través de objetos simbólicos, de acciones corporales, de discursos. (COMUNITARIO. 2006)

El teatro comunitario se desarrolla en la comunidad y la comunidad se relaciona entre sí en un espacio determinado, donde se configura la identidad de un grupo, y se crean códigos que sirven para nutrir un esquema simbólico.

El teatro comunitario es un teatro de la comunidad humana y se apropia o adopta los temas de la comunidad. El teatro comunitario es un programa educativo, donde profesionales del teatro ajenos a la comunidad son: monitores, motivadores

Es un teatro de aficionados donde el creador escénico construye el texto y crea el espectáculo, partiendo de los postulados brechtianos, con el teatro cambia la conducta de la comunidad

. Lo conforma:

- Una investigación participativa.
- Encuestas.
- intercambio de conocimientos.
- problematizar los temas de la comunidad.
- reflejar la tradición.
- Hay una investigación literaria.
- Participa la comunidad.
- Parte de las técnicas de improvisación.

Termina con un espectáculo teatral social, porque hay un director de teatro que sabe que quiere lograr. (ORTÍZ BULLE GOYRI 2018)

1.2) ¿Qué es el Teatro Comunitario?

En 1962 Paulo Freire pone a prueba su teoría de la educación en un programa de alfabetización en Brasil y Chile. El método de Freire ponía al hombre como responsable de su liberación. Su técnica se llama Concientización--"Yo me maravillo" reflexiono sobre el acontecimiento y acciono para transformarlo. Uno de los objetivos de la "pedagogía del oprimido era que el educando se formulara preguntas y tomara una posición crítica frente a su entorno. El educador tenía como base el dialogo con el educando sobre problemas concretos, la función del educador consistía en proporcionar las herramientas para que el mismo adquiriera el conocimiento, creando hombres que a cada momento lucharan por la libertad. La misión de Freire era que la educación sirviera para que el individuo fuera productor de conocimiento. Esta teoría fue la base para el trabajo de Augusto Boal y su teatro del oprimido. (GÓMEZ GAVAZZO 1959)

A partir de Boal, el teatro comunitario provee a los grupos de "La acción – reflexión" que promueve la extensión de la convivencia social, así como la creación de nuevas formas de resistencia cultural, cuya práctica provee la reflexión crítica de las prácticas y de los objetivos para el buen funcionamiento de la sociedad.

El teatro del oprimido establece una comunicación con el público, de manera que, entre los dos, público y creadores teatrales encuentren un método mediante el cual permita a esos espectadores hablar de sí mismos a través de las formas teatrales.

Para García Romeu, el Teatro del Oprimido tenía como objetivos:

Posibilitar un cambio de actitudes

Mejorar la cohesión mediante la diversión

Superar situaciones de opresión

Resolver situaciones del colectivo

Aprender sobre el grupo

Elaborar leyes de forma comunitaria

Aprender a improvisar

Sensibilizar a la población sobre diversas problemáticas

Integrar a los marginados (HERRAMIENTA. 2009)

Con "El teatro Arena" Boal realiza diversos experimentos, llegando a soluciones técnicas como:

“El teatro Foro” que se aplica a situaciones sociales claras y definidas. Es una técnica participativa que tiene como base la improvisación y acción social. Es un montaje que aporta soluciones para la vida diaria. En este teatro se cuestionan situaciones de opresión, se discuten posibles soluciones y el espectador tiene la posibilidad de intervenir y de modificar la historia.

“El teatro Invisible” El espectador se vuelve protagonista de la realidad en la que está inmersa la obra, el espectador se vuelve participante de la realidad en la que está inmersa la obra, de manera que se crea una nueva nomenclatura, el espectador, unión de espectador y actor. Para Boal el espectador es el participante de la realidad que ve, el espectador ignora que la historia es una ficción y ha sido ensayada, actúa como si fuese la realidad.

“El teatro imagen”

Estimula la creatividad del espectador al transformar, situaciones, emociones, problemas, a través de las imágenes, el espectador visualiza el pensamiento a través de las imágenes.

"El teatro Periodístico" que consiste en escenificar noticias.

En "El teatro Jornal" se le enseñan técnicas teatrales al pueblo, para que escenifique noticias, bajo la premisa de que todo mundo puede hacer teatro y todo texto puede ser escenificable.

El teatro servirá como una herramienta para informar, influenciar y accionar.

La importancia de Augusto Boal radica en que volvió al espectador un ser activo, transformador de la acción dramática.

El teatro comunitario surge en países como Brasil y Argentina, posterior a la dictadura militar que gobernó esos países.

En Brasil, se da como una forma de participación social, motivando una transformación cultural, tomando como herramienta la pedagogía de la educación.

En Argentina, el teatro comunitario nace por la necesidad de integración de la sociedad, debido a la ruptura en los lazos afectivos del país causados por los militares.

Se desarrollaron proyectos en los espacios públicos, que habían sido silenciados durante ese periodo, ya no solo se querían tratar temas de carácter político, sino darles valor a las historias del barrio y del pueblo, rescatando las fiestas populares como forma de comunicación y celebración de los grupos y sociedades humanas, donde se contaban historias sobre la identidad y la memoria colectiva de toda una sociedad, dándole importancia al trabajo articulado entre cada miembro del grupo, para resaltar así principios como amistad, solidaridad y sociabilidad (REYES 2009)

De 1973 a 1988 Chile vive la dictadura y el teatro se vuelve recreativo, concientizador, explorador. El teatro no solo denuncia la opresión, sino que es anunciador, educativo y formador, creado para que la comunidad reflexione, denuncie y ejerza su poder. Durante esta época el pueblo se acercó a las expresiones artísticas y estas expresiones permitieron que los sectores populares socializaran en centros comunitarios, en centros culturales, en parroquias y en centros juveniles. Los generadores de este movimiento no se consideraban artistas, son activistas culturales en favor de la clase trabajadora.

El desarrollo del teatro comunitario chileno comenzó con obras pequeñas de autores conocidos que tuvieran como objetivo: divertir. Después, las obras eran de autores conocidos con contenido social y contemporáneo y culminó con creaciones basadas en la creación colectiva.

En México, autores como Frichmann, Hermida, Meyer, Ruiz señalan, que el teatro comunitario estaba auspiciado por el Estado a través de Conasupo o en otros casos por el INEA. Por ejemplo, El Teatro Conasupo de Orientación Campesina fue un teatro popular patrocinado por el Estado que incorporó al campesino y al indígena. Al incorporarlos cambió la manera de ver su vida, por lo que el Teatro Conasupo se alejó cada vez más de los intereses de la dependencia del Estado, y terminó definiéndose como un programa de recuperación cultural y lingüística con proposiciones de cambio a través del teatro. Al final de ese sexenio y al inicio del siguiente el proyecto pudo continuarse con el nombre de Arte Escénico Popular (PAEP) que se generó en la Dirección General de Culturas Populares de la Secretaría de Educación Pública (SEP). El hallazgo fue que incluyó a la población urbana proletaria, y el PAEP desarrollo trabajo de tipo social, educativo, comunicativo y de transformación respecto a la comunidad y al país. El teatro era una herramienta para que la

comunidad pudiera reconocer su realidad. El teatro, permitió al participante y a su público conocerse mejor a sí mismo y al otro. Para lograr un progreso en colectivo. El proyecto Teatro Popular del Instituto Nacional para la Educación de los Adultos (INEA), de la SEP, permitió el desarrollo del teatro campesino y urbano de perfil cuestionador, para mejorar las condiciones del grupo. También podemos hablar de La Asociación Nacional Teatro-Comunidad (TECOM) formado en 1987 por investigadores, promotores culturales y por grupos de Teatro Comunitario que pretendieron convertirse en monitores de su cultura, a partir de la producción de espectáculos que partían de la metodología de investigación de acción participativa con base en una interacción entre los grupos de teatro y la comunidad, con lo cual creían que se fortalecía el desarrollo de la comunidad tanto indígena como urbano popular. Actualmente está vigente el “Consejo de Teatro Comunitario de la Región de los Volcanes que se creó en 1995 con el fin de construir puentes de intercambio entre los creadores escénicos de las regiones cercanas a los volcanes Popocatepetl e Iztaccíhuatl, realizando un encuentro de teatro año con año; en su accionar han logrado crear lazos donde se estimula la reflexión y difusión y el desarrollo de los grupos que participan, además de crear vínculos con las tradiciones y costumbres del público que asiste a sus encuentros.

I.3) ¿Para que estudiamos el Teatro Comunitario?

Para conocer la forma de empoderamiento que ejerce la comunidad a través del teatro.

Marc Zimmerman dice, "el empoderamiento es la habilidad de las personas para comprender y controlar las fuerzas personales, políticas, sociales y económicas y así tomar decisiones que mejoren sus vidas". (ZIMMERMAN 1996)

Autores como Musito y Buelga dicen que el empoderamiento consta de dos elementos fundamentales: La determinación individual de cada uno sobre su propia vida, en relación con el sentimiento de control personal y este a su vez relacionado con participación democrática en la vida de la propia comunidad, por medio de escuelas, el vecindario, grupos voluntariados, grupos de autoayuda entre otros. (MUSITO 2004)

Para González Lattuada el empoderamiento es un enfoque diferente para desarrollar las intervenciones y crear los cambios sociales.

El enfoque del empoderamiento se caracteriza por su componente proactivo, positivo y preventivo. Se intenta buscar y movilizar los aspectos positivos que permiten mejorar la calidad de vida y el bienestar del individuo y de la comunidad.

Para que una comunidad se empodere deberá ser autogestora del proceso de transformación, que se apropie de él, y que tenga un control operativo (saber hacer), lógico (entender) y crítico (juzgar) de este proceso". (GONZÁLEZ LATTUADA 2018-2019)

Lola Proaño dice: El teatro comunitario y su dinámica organizativa es la corporación comunitaria de este desplazamiento de la política, es una nueva forma de poder no asentado en modelos institucionales ni jurídicos. El teatro comunitario ha dejado al descubierto la

diversidad que se da en la realidad del poder y su ejercicio como modo de acción sobre las acciones sin el apoyo de estructuras estatales.

"El teatro como herramienta articuladora de comunicación, ayuda a lograr acuerdos en las decisiones del grupo y también ayuda a elegir la mejor manera de defender sus derechos o venerar la memoria del pueblo." (GÓMEZ PROAÑO 2013)

El acontecimiento teatral está dividido en tres:” El convivio, la poiesis, la expectación. Establecer y asentarse en un lugar, sentar es lo que genera el acontecimiento, construye un espacio- tiempo de habitabilidad, sienta un hito en nuestro devenir en la historia. El convivio multiplica la actividad de dar y recibir a partir del encuentro, dialogo y la mutua estimulación y condicionamiento. Llamamos poiesis al nuevo ente que se produce, y es, en el acontecimiento a partir de la acción corporal. El ente poiético constituye aquella zona posible de la teatralidad (no solo presente en ella) que define al teatro como tal (Y lo diferencia de otras teatralidades no poieticas). Ocupamos poiesis con el mismo sentido restrictivo que se ocupa en Aristóteles, una delimitación del campo a solo la fabricación de objetos específicos, referentes al arte"(...) "El teatro es la expectación de poiesis corporal en convivio. (TEATRALES 2021)

El teatro comunitario se caracteriza por el cuestionamiento y la modificación del paradigma teatral, provocando un cambio en las estructuras organizativas, de producción y distribución. Aporta la metodología de la acción colectiva, y busca la integración de un público popular. (GONZÁLEZ LATTUADA 2018-2019).

Las características de las obras representadas por el teatro comunitario están cerca de lo que Pelletieri denominó “realismo reflexivo”, Retoma los géneros del grotesco, el sainete y el absurdo, para actualizarlos y por medio de la metáfora hacer una crítica al contexto de forma oscura e indirecta. El motivo era explorar los momentos dolorosos que estaba

viviendo la sociedad. Los participantes entendían al arte como un compromiso y como una forma de conocimiento (PELLETIERI 2008)

Desde mi experiencia, el teatro comunitario es una rama de los estudios de teatro, donde los profesionales de esta disciplina artística ejercen tanto la función pedagógica, y la función de guía del espectáculo teatral realizado por una comunidad determinada, esta rama del teatro es una herramienta para fomentar el dialogo, también sirve para lograr acuerdos en las decisiones de un grupo y también a elegir estrategias para defender sus derechos y conservar su memoria. Es el análisis autobiográfico de la comunidad expuesto en el escenario teatral. El participante del teatro comunitario representa, habla y escribe sobre su comunidad en el espacio público. Con esta acción la comunidad se encuentra entre el cotidiano y el espacio de representación. Esta rama del teatro permite a la comunidad trasgredir su realidad a través de la acción. En esencia el teatro comunitario es un instructivo para vivir.

CAPITULO 2.

La Población de Atención Prioritaria, una Comunidad.

2.1) Población de atención prioritaria.

Los especialistas dicen que vivimos un cambio de época, por ello en la Ciudad de México se redactó una nueva constitución, en ella se prevé que el gobierno atienda las necesidades de las personas que habiten o se encuentren dentro del territorio de la CDMX.

En la conformación social de la CDMX.

Existen personas o grupos que se encuentran en situación de vulnerabilidad, lo que se traduce en la imposibilidad de que puedan ejercer de manera integral sus derechos, por ello la necesidad de crear mecanismos constitucionales y legales que garanticen las mejores condiciones para que puedan acceder a un desarrollo íntegro.

Por lo anterior, se propone sustituir la denominación “grupo vulnerable” por grupos de personas de atención prioritaria, toda vez que la vulnerabilidad es una condición y no la persona en sí. La condición de grupo de atención prioritaria surgirá como Política Pública del diagnóstico que realice el estado a través de los medios idóneos.

Bajo este contexto se presentan un abanico de oportunidades para que la constitución de la CDMX pueda otorgar condiciones equitativas a los grupos de personas de atención prioritaria.

(GRABINSKY 2016)

Basados en leyes y tratados internacionales se crea el marco jurídico de los grupos de atención prioritaria, su fundamento se encuentra en:

- 1.- Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos.
- 2.- Ley Federal del Trabajo (LFT).
- 3.-Ley Federal de Asistencia Social y su Correlativa del D.F.
- 4.- Ley Federal para Prevenir y Eliminar la Discriminación.

- 5.- Ley General de Desarrollo Social
- 6.- Ley General para la Inclusión de las personas con discapacidad
- 7.- Ley General de los derechos de niños, niñas y adolescentes
- 8.- C111 Convenio sobre la discriminación en materia de empleo y ocupación (Ratificado el 11 de noviembre de 1961).
- 9.- Ley de los Derechos de las Personas Adultas Mayores.
- 10.- Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad de las Naciones Unidas.
- 11.- Convención Interamericana para la Eliminación de Todas las Formas de Discriminación Contra las Personas con Discapacidad.
- 12.- Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia.
- 13.- Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, ONU, 1966.
- 14.- Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos
- 15.- Declaración Universal de los Derechos Humanos
- 16.-Objetivos de Desarrollo Sostenible.

Actualmente cualquier persona puede encontrarse en una situación de vulnerabilidad.

“Decimos que la persona se sitúa en un grupo vulnerable en el momento que, sin importar sus condiciones sociales, económicas, psicológicas, culturales, etc. Se le quebrantan sus derechos y se le coloca en una situación de riesgo y desventaja para poder desarrollarse de manera convencional y tradicional” (GRABINSKY 2016).

Artículo 1.- El Estado reconoce que, a lo largo de su territorio, existen personas o colectivos que se encuentran en situación de desventaja potencial o efectiva, por factores inherentes al grupo, o provocados por su relación con el entorno en el que se desenvuelven.

Esta Constitución reconoce la existencia de grupos en situación de vulnerabilidad que requieren de una particular protección de sus derechos, por parte del Estado, con el objeto de poder desplegar su autonomía en condiciones de igualdad con los restantes miembros de la sociedad, y no se vean reducidos, con menoscabo de su dignidad.

Las autoridades en el ámbito de sus atribuciones, deberán promover, respetar y garantizar el ejercicio de los derechos de los gobernados, mediante políticas públicas que lleven implícitos diagnósticos de las necesidades diferentes para cada uno de los colectivos que se encuentran en situación de desigualdad.

Artículo 2.- En la Ciudad de México las personas tienen derecho a ser protegidas y a fortalecer sus capacidades para hacer frente a las causas subyacentes de la situación de vulnerabilidad, bajo los principios de vida digna, reintegración social, igualdad y autosuficiencia.

Las autoridades deberán acatar estos principios, para el diagnóstico, diseño, ejecución, seguimiento, asignación de presupuesto y evaluación de políticas públicas dirigidas a los grupos de atención prioritaria.

La ley reglamentaria de este artículo establecerá las bases normativas y procedimientos, para que el Estado se coordine con todos los entes gubernamentales y las organizaciones de la Sociedad Civil, estableciendo los mecanismos específicos para contrarrestar la causa subyacente de cada grupo en particular.

La ley reglamentaria deberá incluir, de manera enunciativa, más no limitativa los grupos de atención prioritaria siguiente: niños, niñas, adolescentes, adultos mayores, personas con capacidades disminuidas, enfermos mentales, refugiados, personas con VIH o SIDA, personas en situación discriminatoria por motivos de razón de edad, sexo, embarazo, estado civil, raza, idioma, religión, ideología, género, color de piel, nacionalidad, origen o posición social, trabajo o profesión, posición económica, carácter físico, estado de salud, víctimas de la delincuencia organizada y personas en situación de pobreza extrema.

Bajo ninguna circunstancia se podrá negar servicio o prestación alguna a la que tengan derecho las personas que se encuentran en situación de vulnerabilidad, ni restringir el ejercicio de los mismos, cualquiera que sea la naturaleza de éstos.

(CONSTITUCIÓN POLÍTICA DE LA CIUDAD DE MÉXICO 2017)

Capítulo 3

Las Andanzas de Axolotl, una visión de teatro Comunitario

3.1) El Caso Juan René.

Juan René Silva Martínez es un joven de 26 años, estudió Diseño Urbano en la Universidad Autónoma de San Luis Potosí. Está recluido en el Centro Varonil de Readaptación Psicosocial (Tepepan), por haber asesinado a un sacerdote en la Catedral Metropolitana aquí en la CDMX, es amable conmigo y con la licenciada en Derecho Carolina Eslava Cervantes, quien me acompaña en este proceso para tramitar los accesos a esta y otras instituciones totales, así como para vigilar que se respeten los derechos humanos de los participantes en el taller. El director y el psicólogo del Cevarepsi, me dicen que este paciente padece esquizofrenia obsesivo paranoide, que se clasifica como esquizofrenia II.³

Han pasado dos sesiones de taller y el joven me platica que era muy aficionado a un videojuego llamado Assassin's Creed, dice el: -----“Es el símbolo de la multinacional fictic-abstergo Industries, fundada por Los Templarios que intentan controlar el mundo apoderándose de fuentes de conocimiento y asesinando a sus rivales de la Orden Secreta de Hashshashin”. El joven muestra su pecho y pone al descubierto su tatuaje con el logo del juego, que es un glifo “Celta”. El interno relata que antes de entrar a este centro, estaba en un proceso de sanación con “Hongos y Ayahuasca”.

Le pido a Juan René que se ubique en el centro del espacio, pregunto sobre el lugar donde está, el momento que es, y el día. La Licenciada Eslava y yo le pedimos al sujeto

³ La esquizofrenia se caracteriza por psicosis (pérdida de contacto con la realidad), alucinaciones (percepciones falsas), ideas delirantes (creencias falsas), habla y conductas desorganizadas, afecto aplanado (rango restringido de emociones), déficits cognitivos (deterioro de razonamiento y la resolución de problemas) y disfunción laboral y social.

que cree una historia y que la distribuya entre personajes que dialogan, pues posteriormente se representará su relato. Una vez que arma su historia, pasamos a otro ejercicio: Juan René debe ubicar a los miembros de su familia en un orden jerárquico, de acuerdo a la distancia afectiva que sostiene en relación a ellos⁴, me dice que no puede, pues, hace tiempo que mató a su familia. Dentro de los personajes con los que él quiere jugar, se encuentra su futura esposa: Paulina Peña, hija del presidente de México, el papá de su prometida: Enrique Peña Nieto, la madrastra de su prometida: Angélica Rivera, actriz de telenovelas y el sacerdote que lo va a casar. Le pido que escoja a un compañero para que represente al presidente Peña Nieto. Escoge a un joven de su edad que también conoce al personaje Desmond del videojuego mencionado y al presidente Peña Nieto. Montamos la escena.⁵

Juan René describe la entrada a “Los Pinos” Frente a él está el presidente, Juan René personifica a Desmond, así que cambia de personalidad y toma las características del personaje, luego le pido que cambie de rol y que actúe al presidente, le pregunto si quiere decir algo sobre el personaje o sobre el sitio en el que se encuentra, dice que no. Regresa a su personaje de Desmond y les pido que los dos se concentren en la escena. Al inicio de la improvisación señalo: “Están en la puerta de “los Pinos” y te enteras que no te puedes casar con Paulina”, y el actúa la frustración, el enojo y dice:

Juan René: tanto que he trabajado en la máquina del tiempo para no ser reconocido, si no me deja casarme con Paulina, algo muy grave va a pasar.

Presidente: ¿es un chantaje?

Juan René: Le aseguro que no.

La escena nos muestra un conflicto.

⁴ El trabajo de Vocabulario de Movimientos ha evolucionado hasta el punto en que los participantes deben de hablar de su familia y asignarles un orden jerárquico de acuerdo a su importancia afectiva.

⁵ Para montar la escena partimos de la técnica “Vocabulario de movimientos” y la mezclamos con los ejercicios de psicodrama guiados por mi, asesorado por el psicólogo de la institución.

Le pido al psicólogo que me indique que camino debemos seguir, y me aconseja otro cambio de roles. Posteriormente cada uno realiza un soliloquio.⁶

En el psicodrama el soliloquio, es una técnica auxiliar en la que se pide a protagonistas y a los antagonistas, que digan en voz alta lo que sienten y lo que piensan en ese momento, “como sí” nadie los escuchara.

Volvemos a invertir los roles. Se dramatiza nuevamente la escena y sucede que ahora reaccionan como no lo harían en la realidad.

Se repite la escena y le pido a Juan René que recuerde como representó al presidente su compañero, y entonces Juan René se apasiona, paro la escena por petición del psicólogo y le pregunto ¿qué sucedió? Y me responde que recordó que en su casa nunca le reconocían lo que hacía. Siempre le reclamaban que no ayudaba en la casa. La madre no tomaba en cuenta lo que él hacía, no tomaba en cuenta el esfuerzo que era ir a la escuela. Nos dice también que pensó en que su mamá siempre se quejaba de que ganaba poco dinero y que gastaba en sus cosas.

Juan René: Mi mamá no toma en cuenta mi esfuerzo, siempre le parece poco lo que hago.

El psicólogo me dice que tenemos dos opciones, según el momento grupal, hacer un sondeo y seguir el trabajo psicodramático analizando cada momento de la escena y lo que ella asoció o la otra opción es seguir intensificando el conflicto personal de Juan Rene, tomando como camino la participación del grupo, sus ecos, sus escenas asociadas. Me inclino por la segunda. Repetimos el esquema del psicodrama, el psicólogo hace un análisis y el grupo comenta hace un cierre y termina la sesión del día.

⁶ Recordemos que el soliloquio es una forma teatral en el que vemos una escena dialogada, donde la persona que lo actúa, interpreta a las voces que intervienen en la escena.

3.2) Los Videojuegos y Assassin's Creed.

Un video juego es un dispositivo tecnológico, aunque estos dispositivos se activan en un contexto social determinado, en el juego se produce una relación entre ambos ámbitos. Tanto el contexto social influye en la estructura del juego, como el juego moldea el contexto social que se crea a su alrededor. Los videojuegos son integrantes de la cultura global.

En el caso de los videojuegos la región anterior de Goffman la forma el juego, los juegos se llevan a cabo en un escenario, el programa crea un universo en el que se desarrolla la interacción en línea, es la parte visible del juego donde los avatares que representan a los jugadores interpretan sus papeles. Mientras que el espacio físico que ocupa el jugador tras la pantalla, su habitación o el salón de su casa, conformaría la región posterior. (& COSTÁN SEQUEIROS 2019)

Los videojuegos son artefactos en los que la acción sobre el escenario puede ser intervenida por situaciones del mundo real, como el regaño de la madre al jugador o el ruido ocasionado por obreros trabajando al rededor del espacio donde se juega.

Para Puente y Sequeiros, en los videojuegos también se producen relaciones de dominación. En los juegos hay veteranos y nuevos (noob, newbies), los juegos suelen disponer de zonas de inicio para que jugadores inexpertos aprendan de manera que los jugadores pasan por un proceso de socialización dentro del juego, que puede extenderse fuera del mundo virtual.

Podemos decir que se marca una desigualdad de poder entre los expertos y los que recién están aprendiendo. En este punto el jugador tiene dos alternativas: el modo constructivo, que el experto ayude al que inicia y el modo destructivo, el experto establece un mecanismo de poder y posición social en el grupo que frecuentan creando grupos selectos. La estructura del grupo selecto es muy dinámica se mueve de un juego a otro y se sostiene en un sistema de ranking, clasificación y recompensa.

los videojuegos son un evento representacional de estructura compartimentada e interrelacional que viajan por las redes del ciberespacio. Para Lasén (Lasén 2014) son dispositivos que tienen un contexto y un espacio social, que pueden ser modificados, reinterpretados, adaptados o desestimados. Por lo que son eventos populares globales en los que participa cualquier persona. Siguiendo a Larissa Hjorth (Hjorth 2011) son producto de la Tecno cultura, donde los dispositivos tienen una función tanto operativa como simbólica.

El juego se define a partir de valores que no necesariamente se encuentran en la jugabilidad. (JULL 2005) La experiencia de juego depende del contexto en que se produce, la presencia o ausencia de personas cuando se juega y la relación afectiva con dichas personas modifica la experiencia de juego, un grupo de jugadores unido por lazos afectivos genera una historia de interacciones mayor que un grupo de desconocidos. (RAVAJA, y otros 2005) El videojuego está afectado por el contexto social como producto y práctica cultural y por tanto, por factores concretos y específicos como abstractos y universales. Debemos considerar la experiencia como un fenómeno más extenso - que no solo ocurre durante el momento de juego - y considerar las múltiples dimensiones que forman parte del proceso de significación,

que se establece tanto por el hecho de jugar como por los juegos como un producto.

(VIDEOJUEGOS. CONCEPTOS 2005)

Todos los videojuegos contienen sus reglas: Neumann y Morgenstern (NEUMANN J. MORGENSTERN 1953) hacen hincapié en la distinción entre las reglas de un juego obligatorias y las estrategias con que el jugador juega, que no son obligatorias.

Frasca (DRAGON BOX 2019) considera que en los videojuegos podemos encontrar tanto juegos con normas como juegos sin normas. Los juegos representan mundos en los que se pueden realizar diferentes actividades, el jugador propone y acepta la norma y ésta puede ser abandonada en cualquier momento.

¿De que trata el juego llamado Assassin's Creed? traducido como "El credo de los asesinos" es una serie de videojuegos de ficción histórica, el juego se desarrolla a través de un mapa, donde el jugador tiene que elegir el camino a seguir.

Es un juego desarrollado en diferentes plataformas, los principales creadores son: Ubisoft y Gryphonite Studios. Esta saga comienza en el año 2012, su protagonista se llama Desmond Miles, último descendiente de la orden de los asesinos y lucha contra la mega corporación Abstergo Industries, que es la encarnación de los Antiguos Caballeros Templarios, la lucha es porque ambos buscan "Los frutos del Edén" los cuales proporcionan poderes ilimitados que permiten dominar el mundo y cambiar el destino de quien posea estos frutos.

Desmond Miles usa el Animus 2.0, maquina poderosa que es capaz de introducirse en su ADN y reproducir en su mente los recuerdos de sus antepasados. El protagonista va reencarnando en varios personajes históricos, entre ellos: Altaïr Ibn La'Ahad (Maestro asesino de la tercera cruzada), Ezio Auditore da Firenze (Asesino de la Italia del Renacimiento) o Edward Kenway (Asesino Pirata de la América del S. XVIII) (CANO JIMENEZ 2016)

3.3). Una Visión de Teatro Comunitario

Normalmente la gente que llega a una institución total,⁷ llega con un rol de presentación. Cualquiera que sea el núcleo social del que ingresa es su marco de referencia mediante el cual mantiene su “YO” que le permite ejercer una serie de mecanismos de protección para evitar conflictos, descréditos y fracasos. Las instituciones totales ejercen un punto de tensión entre el mundo habitual y el mundo institucional y usan esa tensión para manejar a los internos. Como ejemplo; tenemos que como rito de iniciación está la pérdida del nombre que para el recién ingresado puede convertirse en un acto de mutilación del “YO”.

En las cárceles se da la contaminación de la personalidad, a través de la intimidación, este acto produce una ruptura entre el individuo actuante y sus actos. La ruptura es un estímulo que origina una reacción defensiva en la que el interno toma este estímulo como objetivo de su próximo ataque. El individuo prueba que ya no le sirve su rol de presentación y tiene que planear una nueva estrategia de autoprotección para defenderse de las nuevas situaciones que experimenta. A la par se reciben instrucciones sobre el sistema de privilegios que es una acción institucional donde se despoja de su “YO” al interno. El primer punto de este sistema son las normas de la casa. En ellas el interno debe ajustar su conducta. En segundo lugar, están los premios y privilegios a cambio de la obediencia total al personal del recinto. Y por último están los castigos, que es la consecuencia al

⁷ Edwing Goffman le da el nombre de instituciones totales a lugares institucionales donde los individuos permanecerán por un tiempo prolongado, como es la cárcel, el psiquiátrico, el hospital.

quebrantamiento de reglas, el sistema de premios y privilegios tiene la función de marco de referencia para la reconstrucción del “YO”.

Las instituciones totales impiden la solidaridad de los grupos por considerarlas que son la base de la actividad concertada y está prohibida.

Dentro de la prisión el interno sea culpable o no, experimenta un sentimiento de culpa común a todos los reclusos. El interno sufre un despojo a su personalidad y crea una atmósfera de depresión. Para Goffman el “YO” del interno se manifiesta a través de la imagen que es el medio que le permite juzgarse y juzgar a los demás.

El “YO” implica la conciencia y cognición, el “YO” es una substancia, un alma o una cosa. Otras corrientes lo clasifican como un epifenómeno, una función o un complejo de sensaciones e impresiones. Desde la sociología Erving Goffman dice que el “YO” es un universo determinado por construcciones colectivas que los integrantes de una comunidad reconocen y revitalizan en su actuar cotidiano. El actuante posee una máscara entendida como los estereotipos de los roles sociales, que nos indican normas y pautas de acción a las que los individuos deben adecuarse en su actuación. William James introdujo el concepto de self (sí mismo), y con éste hizo referencia a la “facultad del individuo de observarse a sí mismo como un objeto y de desarrollar actitudes y sentimientos hacia uno mismo”. Para James la autopercepción consta de tres elementos: a) El “YO” material, b) El “YO” social, c) El “YO” espiritual compuesto por los estados de conciencia y las facultades psíquicas del individuo.

La conciencia la concibió como una unidad de tipo personal que se alcanza a través del reconocimiento que se da sobre los distintos tipos de yo que puede asumir una

sola persona, y los distintos tipos de tú con los que se relaciona. Esto le lleva a definir la conciencia como una corriente de pensamiento continua que, como resultado de su enfrentamiento con la realidad cambiante, busca adaptarse a ella en todo momento. (A. CRUZ 2007)

Dentro de estas instituciones totales hay hibridaciones, entre ellas la de estar presos y padecer una enfermedad mental, así tenemos la cárcel psiquiátrica. En ella los psicólogos dicen que hay una predisposición genética a las alteraciones que presenta el individuo, entre ellas hay una alteración en la mente por estrés que la convivencia comunitaria le permite regular, aunque si no es suficiente, las circunstancias obligan al organismo a adecuarse desde su estructura biológica, cuando esta estructura biológica es incapaz de contrarrestar los estímulos estresantes, el individuo se vuelve esquizofrénico.

Mas allá de la clasificación de Motos (MOTOS 2015) y los avances que la escuela inglesa ha aportado al estudio del Teatro Aplicado. Mi trabajo aboga por lo social, entiendo la medicina como un todo, donde la comunidad promueve la prevención y tratamiento como una forma de conectar con lo espiritual, y donde la interacción social es fundamental para que el paciente mejore. Recordemos que para Boal, (BOAL, Teatro del Oprimido I, teoría y práctica. 1989) el teatro es una herramienta para comprender y buscar alternativas a problemas individuales y sociales, lo importante es que el Teatro del Oprimido sea estético y hecho de acuerdo a las reglas teatrales.

El proyecto “Las andanzas de Axolotl” dentro del penal psiquiátrico se realiza con los objetivos de crear un buen ambiente en el recinto, practicar herramientas para que el interno controle sus emociones y sus relaciones intrapersonales, y trabajar desde el juego para la

construcción de significados sobre los problemas traumáticos experimentados en el pasado y que el participante se adapte y se integre a su comunidad.

Mi tesis es que el teatro puede ayudar a los enfermos de esquizofrenia, brindándole satisfacciones reales y concretas encerradas en juegos dramáticos, para que la personalidad enferma, o del “YO” se ubique en la realidad a través de satisfacciones simbólicas.

“La salud refiere no solo al estado completo de bienestar físico y mental sino también social incorporando a la armonía con el medio ambiente como una necesidad crucial del bienestar. Desde una perspectiva psicológica y social, el bienestar no consiste solo en la ausencia de síntomas o emociones positivas sino también que la persona se valore a sí misma, tenga relaciones positivas con otros y crea que controla su ambiente” (Ramírez 2008)

De aquí vienen las satisfacciones reales, de la armonía interna, externa y con el ambiente que nos rodea. ¿Qué son las satisfacciones simbólicas?

La función simbólica es la capacidad mental que tenemos para crear símbolos y utilizarlos para representar una idea o una cosa. La función simbólica ayuda a la creación de las representaciones en el infante, su función es la de diferenciar significantes y significados; por ejemplo, en el juego dramático el niño a través de la imitación transforma los símbolos, y los hace parte de su persona. Cuando hay una transacción dialéctica entre el ser y el objeto y fluye la relación entre significado y significante, podemos decir que hay una satisfacción simbólica.

Basado en seis estudios de psicología de Jean Piaget, considero al niño como un ente que evoluciona equilibradamente. Para Piaget el desarrollo mental es una construcción continua, que puede semejar a la construcción de un edificio, en donde cada piso que vamos anexando, hace que el niño tenga cimientos sólidos para enfrentar la realidad que vive. Otro elemento del que parto, es del mismo Piaget, que dice que funcionalmente en los

motivadores generales de la conducta y el pensamiento, existen funciones constantes, comunes a todas las edades, él dice que la acción supone un interés que la desencadena, tanto si se trata de una necesidad fisiológica, afectiva o intelectual y que el niño vierte esta necesidad en forma de pregunta o problema, ahora bien, la formulación de esta pregunta o problema depende del nivel mental en el que se encuentra el niño y que las explicaciones que da tienen formas muy distintas según el grado de desarrollo intelectual. También dice que hay estructuras variables que son las formas de organización mental, que se traducen motriz o intelectual y afectivamente, y que a su vez estas se dividen en un aspecto individual o social, para distinguir estas variables el dividió el desarrollo del niño en seis etapas o periodos de desarrollo. Por su parte Winnicott (D. WINNICOTT 1960) (D. WINNICOTT 1993) postula que en el inicio no hay nada que se pueda llamar bebé, pues lo que se observa es una unidad madre-bebé. Así, sobre el desarrollo psíquico primitivo, Winnicott (D. WINNICOTT 1993) menciona tres procesos esenciales para la constitución del “YO”:

- 1) La integración
- 2) la personalización
- 3) el inicio de las relaciones objetuales.

Estos tres procesos tienen su espejo del lado materno:

- 1) el sostenimiento o holding,
- 2) la asistencia corporal o handling,
- 3) la presentación del objeto.

El sostenimiento o holding de la madre implica su empatía con las necesidades físicas y emocionales del bebé en el momento de la dependencia absoluta, es decir, cuando el bebé depende; pero no tiene ningún conocimiento acerca de la dependencia.

La personalización es otro momento de la integración referido específicamente a la integración psicosomática, es decir, cuando “la psique habita el soma”. Acá se va completando el esquema corporal del infante y comienzan a tener sentido los términos proyección e introyección. La asistencia corporal o handling supone que quien cuida al bebé es capaz de conducirlo a él y a su cuerpo como si ambos formaran una unidad. Cuando el “YO” inicia las relaciones objetuales, la madre le presentará el objeto. Posteriormente podrá relacionarse con los objetos como entes separados de él. Ogden, siguiendo el pensamiento de Winnicott, señala que “el desarrollo emocional continuo del bebé depende de que la madre desempeñe su papel como objeto externo durante cierto tiempo”, (OGDEN 1989) que algunos psicoanalistas fomentan con un juego de atmósferas. (Meltzer 1998).

Lo que ocurre durante la gestación y en las primeras semanas de existencia, especialmente en el vínculo madre-hijo, tiene gran relevancia y aporta a la comprensión del desarrollo psíquico y de la patología relacionada con éste. Nace un vínculo en la relación, nutrido por la presencia, la estabilidad y continuidad. El vínculo es una estructura de tres términos, los dos yoes, y un conector o intermediario que los une. Esta unión se lleva a cabo en un espacio inconsciente dentro del cual ellos se ubican y en donde pueden realizar evoluciones inesperadas.

Por su parte la estructura de Efland engloba cinco características en el proceso de construcción simbólica, entre ellas se encuentran: el dualismo: el problema del interior –

exterior, en el encontramos la capacidad del niño de un problema real convertirlo en proposiciones, palabras o números. El contexto: Los conceptos no están incorporados a la mente y cada individuo los desarrolla de manera particular. El afecto: La cognición está separada de la emoción, aunque en la vida diaria, el hecho y el sentimiento están unidos. Y la mediación de los humanos: Se tiende a reducir al ser humano como un espectador pasivo, en vez de darle el control para ser activo en el proceso de producción de conocimiento. (Efland 2004).

Las características de la función simbólica, según Sarlé tiene que ver con otros procesos en los que el juego media como:

Imitación diferida: es la imitación de una acción observada, tiempo después de que ha pasado.

Juego simbólico: es cuando los niños utilizan un objeto para representar algo más, como convertir una escoba y transformarla en un caballo.

Lenguaje: implica la utilización de un sistema común de símbolos (palabras) para comunicarse. (Sarlé 2010)

En la relación del sujeto con su entorno hay un segundo proceso, el de la significación de los objetos, de las acciones, de los comportamientos, que Vigotski (Vygotski 2001) nombra: mediación semiótica, que a la par del lenguaje se caracteriza por las funciones de comunicar, expresar y producir significados.

En el caso de mi alumno Juan René, las condiciones familiares se impusieron sobre sus necesidades vitales, no obtuvo satisfacción a edad temprana, con ello se produjo un trauma que le afecta hasta la actualidad. Juan René sufre shocks, cuyo efecto patógeno es mucho más fuerte que el de un trauma único. De este modo nacen las exigencias desesperadas y agresivas, que crecen a lo largo de la infancia. Estas exigencias constituyen lo que Sechehaye llama “necesidad de compensación”. Hay

una ruptura entre el amor de la madre y su hijo. Ese trauma aparece nuevamente en la juventud en forma de “estados de confusión”.

La autora nos dice “Sabía yo que un vehemente deseo utópico, provocado por hechos no aceptados, podía producir una ilusión que sirve a cuatro fines: compensa el dolor y el sentimiento de inferioridad, y alivia la ira y el sentimiento de culpabilidad”. (SECHEHAYE 1979)

Las insatisfacciones simbólicas de las necesidades fundamentales, o afectivas, al no ser satisfechas se mantienen despiertas continuamente para satisfacer estas necesidades de una manera ficticia e indirecta, por los medios de la psicosis y de las ilusiones de los sentidos.

En 1930, Melanie Klein estudió el problema de la inhibición de la formación de símbolos. A partir de su trabajo con, Dick, autista de cuatro años, que presentaba falta de habla y nulo interés en el juego y por lo que le rodeaba; lo único que le atraía eran los pestillos de las puertas, las estaciones de camiones y los trenes. El estudio de Klein mostró que Dick estaba aterrorizado por la agresividad que ejercía hacia el cuerpo de su madre, pues para él era “malo” y lo evadía, se angustiaba en exceso y creó defensas contra las fantasías sobre la madre. El resultado de Klein, reveló que el niño paralizó su vida de fantasía y de la formación de símbolos. Dick nunca dotó de significado al mundo que lo rodeaba y, por ello, no le interesaba. Con este estudio Melanie Klein descubrió que la simbolización es una base importante para el desarrollo del “YO”.

Todos los símbolos representan ideas sobre “el self, sobre las relaciones consanguíneas inmediatas y sobre los fenómenos del nacimiento, la vida y la muerte”.

Morris, (Morris 1985) consideró que la formación de un símbolo, parte de tres términos, la relación entre la cosa simbolizada, la cosa que funciona como símbolo y la persona para quien la una representa a la otra, existe una relación entre el “YO”, el objeto y el símbolo.

La función del “YO” es la de crear símbolos y mediante ellos eliminar las ansiedades que surgen de la relación con el objeto; eliminar el miedo a los objetos malos y del miedo a perder o no lograr los objetos buenos. Estas alteraciones de la psique se dan en la relación del “YO” con los objetos y se presentan en las alteraciones de la función de la formación de símbolos. Las consecuencias se presentan en la falta de diferenciación entre el “YO” y el objeto llevan al perturbado a la no diferenciación entre el símbolo y el objeto simbolizado, síntoma de un pensamiento concreto, característico de las psicosis.

Las primeras relaciones del objeto con el bebé presentan las siguientes características: se disocia al objeto en uno idealmente bueno y otro totalmente malo. La finalidad del “YO” es unirse en forma total con el objeto ideal y aniquilar totalmente al objeto malo y a las partes malas del self. Según Melanie Klein, éste es también el momento de la alucinación de lo malo, si las condiciones ideales no se dan, el objeto malo es también alucinado y sentido como real. En esta fase, la identificación proyectiva es un mecanismo de defensa capital, mediante ella, el sujeto proyecta, en su fantasía, amplias partes de sí mismo dentro del objeto, quedando entonces identificado el objeto con las partes del self que el sujeto siente, que contiene. Del mismo modo, objetos internos son proyectados afuera e identificados con partes del mundo externo, que entonces pasan a representarlos. Estas primeras proyecciones e identificaciones constituyen los comienzos del proceso de formación de símbolos. Sin embargo, estos símbolos más tempranos no son sentidos por el “YO” como símbolos o sustitutos, sino como el objeto original mismo. Para Klein la ecuación simbólica entre el objeto original y el símbolo, en el mundo interno y en el mundo externo, es la base del pensamiento esquizofrénico, donde sustitutos de objetos originales o de partes del self son

usados libremente. Esta no diferenciación entre la cosa simbolizada y el símbolo forma parte de un trastorno en la relación entre el “YO” y el objeto. Partes del self y objetos internos son proyectados en un objeto e identificados con él. La diferenciación entre el self y el objeto se ve oscurecida. Sucede entonces que, ya que una parte del “YO” está confundida con el objeto, el símbolo se confunde con el objeto que simboliza. (Segal 2019).

Según Piaget, el juego y los juguetes son materiales útiles para el desarrollo cognitivo, psicomotor y del lenguaje en los niños y niñas con los que observan el entorno e interaccionan. Cuando el niño juega imita roles sociales; además, aprende a ser otro, y a reaccionar a los estímulos que genera la interacción con la audiencia. En sus juegos es comerciante, doctor, bombero, o policía. Juega y reacciona a estímulos particulares, en una fracción de tiempo determinada, con el juego se capacita para asumir distintos papeles y se prepara para mezclar la realidad con la ficción de manera improvisada a través del juego simbólico o juego libre.

Siguiendo a Sarlé, hay cuatro tipos de juegos: Juego dramático en pequeños grupos.

Juego con escenarios o juguetes.

Juego dramático como juego grupal.

Juego dramático como juego teatral.

La estructura y coherencia de la simulación, la representación de eventos no existentes, soñados o deseados juega un papel muy importante en el desarrollo del pensamiento

subjuntivo que es la capacidad que permite a los seres humanos construir variantes mentales sobre las situaciones que encaran. El niño juega a recrear realidades ya existentes; además, de visualizar a través de su juego situaciones alternas a la realidad. El niño tiene la capacidad de reconstruir y de transformar lo existente. Para crear fantasía que sea coherente, señala Bretherton (BREThERTON 1984), uno tiene que obtener primero una comprensión coherente de la realidad cotidiana. Bretherton toma el juego dramático como una actividad a través de la cual los niños espontáneamente representan su comprensión del mundo social. Lo primero es que el niño practica el “como si.” Imitando el dormir, el comer, o simula que no es el es otro, o vierte una personalidad en un objeto. Para Sechehaye, el objeto personifica el “YO” del manipulador, De esta manera el manipulador puede reprimir sus impulsos auto destructivos y exteriorizar lástima por su condición. El sentimiento de culpa obstaculiza al desarrollo normal, narcisista, y produce una completa indiferencia frente al propio “YO”. Según el psicólogo del CEVAREPSI, Juan René no había podido introyectar el amor materno inexistente y el trabajo teatral debía desarrollar el “YO” a través de la satisfacción de lo simbólico.

Desde la perspectiva teatral, en el Teatro de Objetos, se incluyen tanto títeres como otros objetos que pueden obtener papeles protagónicos en las obras, por lo que el actor es llamado “manipulador” e impulsa al objeto. La peculiaridad del manipulador es que su cuerpo está conformado por zonas o provincias dissociables que le permiten ser el; pero también lo otro, el objeto.

La manipulación es un montaje de cuerpos, el cuerpo del actor y el del objeto.

Ambos son fragmentos de un cuerpo mayor que constituyen juntos: el sistema del teatro objetual. Este sistema está constituido por secuencias o segmentos, en ellos

el cuerpo del actor o su fragmento es una unidad más, sin orden de importancia.

Los cuerpos rotos de los manipuladores pueden funcionar en simetría con los objetos, verse como partes, como piezas intercambiables y también independientes entre sí". (Alvarado 2015)

El Teatro de Objetos, a diferencia del teatro tradicional o del teatro de marionetas, ocupa todo el escenario que asegura una continuidad visual a escala. Podemos tener un objeto que quepa en la palma de la mano, y momentos después ese objeto en una escala mayor puede ser una parte del cuerpo del actor. Esta actividad en un teatro sin atrezzo que sirva de aforo, crea una discontinuidad de imagen, transformándose en un collage.

"(Los niños) deciden que tal objeto es un caballo o una espada y después exageran para alimentar esa ilusión" (Genty 1992)

En el Teatro de Objetos, (Amaral 1991) el actor trabaja por medio de los objetos. Ello se debe a la verdad que el actor otorga a los acontecimientos que se desarrollan dentro de la escena, por lo que nos puede convencer de que lo que ocurre con las cosas es realmente muy importante. Este juego del actor se fundamenta esencialmente en la sugestión y la concentración. Esta concentración sobre la cosa, hará creer al espectador en la animación de ésta misma cosa, creando la ilusión de vida. Así como el marionetista da vida a la marioneta por medio de la manipulación, el actor con objetos utiliza la proyección de su idea y la del público, en la animación del objeto. El trabajo del actor con los objetos está directamente enfocado al "crean conmigo".

Dentro del Teatro de Objetos, Amaral (Amaral 1991) distingue el "Teatro Objeto-Imagen" y el "Teatro de Formas Animadas". El primero es un teatro que se basa en la

imagen, no importa si es el objeto no es reconocible, se permite la creación de formas abstractas a partir de la manipulación de objetos, efectos lumínicos y movimientos. Los materiales ocupados en escena son de gran importancia para crear en el espectador emociones estéticas, como telas translúcidas, tul, plástico, papel, fibras, alambres. En el segundo tipo, se animan las formas de la materia, incluidas las marionetas, aunque son apenas un elemento más del espectáculo. Los protagonistas son los materiales como: telas elásticas que se expanden o se achican, se traslucen o brillan, etc. El producto está más cerca de la performance, ya que es esencial la energía que le imprime el artista, y no necesariamente hay un texto escrito al inicio.

“Dentro del Teatro de Objetos el actor nunca entra en la piel del personaje, éste es siempre él mismo sobre el escenario, desarrollando ciertas particularidades que le confieren su personalidad, pero jamás al servicio de un texto. El objeto es un conjunto de materiales organizados desde la dramaturgia, la estética y la improvisación. Es la resistencia perpetua del material lo que lleva al actor y al director de escena a buscar permanentemente lo incongruente, lo irresistible, lo inconsciente, el azar”. (Amaral 1991)

Moles dice: El objeto ya sea natural o artificial modifica una situación en el que sea usado, convirtiéndose en mediador entre el hombre y el mundo (Moles 1975). El Teatro de Objetos tiene que ver con un cuestionamiento específico del teatro de marionetas polaco durante los años 60as y 70as que expandió las formas de expresión con marionetas y su manipulación, de esa manera se mostraba el trabajo del manipulador con la marioneta que transformó el trabajo del actor, desde entonces fue libre de utilizar la máscara, un accesorio o un objeto e igualarse con el títere. El principio del teatro de objetos es lo metafórico, pero no es necesariamente actancial y permite que las imágenes se desvinculen de la trama y alcancen la realidad en otro orden que no es exclusivamente el de la necesidad de la acción. El actor se metamorfosea con la cosa, para violentarla o dividirse, de este desgarró nace la metáfora. Mi alumno Juan René logró construir un personaje imitando a un personaje del

videojuego que jugaba, al tatuarse el glifo celta que el avatar tiene, su pensamiento va de lo imaginario del cuerpo, a la personificación del avatar y pasa a un estado de megalomanía, arma todo un modelo de personaje en su cabeza, para posteriormente encarnar al avatar, evento que estabiliza su condición y que le permite establecer relaciones con los otros; y desarrollar sus instintos asesinos. ¿Cómo evitar estos impulsos y satisfacer esos deseos a través de lo simbólico?

El títere debe ir acercando su imagen a la de un cuerpo humano, de esta manera avanzamos de la etapa del autismo al nacimiento del “YO” para de allí desarrollarlo. Desde el campo de la psicología, el objeto permite la confianza en el amor materno y reduce los intentos suicidas, el enfermo se ubica en la realidad. Posteriormente el objeto o doble debe ser mas grande para lograr la identificación y la imitación.

En la psicología hay secuencias temporales de juego, el niño estructura una narrativa, dividida en capítulos, el psicólogo observa la relación entre los capítulos. Esta relación puede ser generada por un mismo eje temático. El niño puede jugar el mismo juego durante largo tiempo, este juego tiene una narrativa traumática que le provoca una emoción. Hay una elaboración del trauma y su proyección sobre el objeto que dividiremos en objeto vivencial, que contiene el significado de una experiencia traumática y el objeto emocional que representa la parte mala de la cosa o la persona.

El uso de los objetos es una construcción social. Continuando las ideas de Piaget, el bebé vive en un universo sin objetos y solo percibe cuadros móviles que aparecen y desaparecen en cuanto están dentro de su cuadro sensorial. Hay dos cosas que hacen del objeto algo permanente, se requiere conocer la espacialidad y la relación de causalidad

entre los objetos. Los objetos, son construcciones plásticas dentro del espacio escénico que forman la presencia de un personaje en la escena, pueden ser títere, escultura o maniquí, esta construcción plástica cumple la función de un personaje que normalmente posee voz y movimiento. Es un signo visual, externo al manipulador y sustituye la apariencia y la expresión de un actor llegando a diluir sus fronteras con el.

Tadeusz Kantor construyó ideas escénicas llenas de movimiento, sincronización y reiteración. Ejemplo de ello son sus objetos con ruedas para desplazarse por la escena. También construyó los objetos-prótesis, que ayudaban a construir personajes, por ejemplo, el violín del viejo, en “Wielopole-Wielopole”; además de otros llamados objetos-miembros –artificiales (objetos pegados al cuerpo del actor). En 1980 a la unión del objeto con el actor lo llamó bioobjeto, significando una nueva relación del actor para con el objeto, en cuanto que el objeto no sirve para nada y está constituido como un collage de otros objetos y al que Kantor le atribuyó varias funciones. Una de ellas consistía en condicionar el trabajo del actor. La segunda de ellas consistía en transparentar la ficción, es decir, permitir su percepción y por último lo usó como máscara, que él dividió en: la máscara clásica, la constructivista y la guiñolesca. Otro tipo de objeto que usó fue el maniquí. Los primeros maniqués que Kantor empleó fueron de grandes dimensiones y posteriormente devino en un maniquí que reproducía tan solo una parte del cuerpo humano, y la figura de cera. Además, construyó los objetos-máquinas, como la cámara fotográfica que se convierte en ametralladora, en “Wielopole-Wielopole”, y los Objetos-trampa, o de circo que sirven para la desaparición de actores.

Tadeusz Kantor (García Fernández 2019) diferencia la escultura del títere por la reducción del movimiento. Por ello la escultura se acerca más a la idea de objeto, aunque en

el teatro de Kantor tiene funciones específicas que coinciden con las funciones del figurin en el teatro de Boal. Al objeto sin movimiento alguno Kantor le llama “forma fantasma” y al darle cuerpo de maniquí le nombra “escultura símbolo”. Los anteriores objetos son objetos simbólicos ya que tienen doble envoltura, es la escoba, pero representa a un caballo. Esta acción requiere flexibilidad cognitiva, la mente hace malabares con dos significados, para ello requiere ejercitarse. Tanto la psicología del desarrollo como la psicología educativa ponderan la interacción y la exploración física del objeto para la comprensión y el aprendizaje infantil, recordemos que nuestros participantes son enfermos mentales y que para su evolución mental requerimos de herramientas teatrales. Ya Maria Montessori había investigado el uso de materiales concretos en el aprendizaje partiendo de que el desarrollo cognitivo va de lo concreto a lo abstracto. Es por ello que mi visión parte de un objeto concreto, el títere. Los reclusos que participan en el taller de teatro, son adultos y tienen experiencia de vida, aunque durante la enfermedad, retroceden sus capacidades mentales hasta ubicarse en el seno materno, entonces si lo que requerimos es recuperar el “YO” debemos recuperar el origen y desarrollar nuestra personalidad desde el reconocimiento de lo que ha sido el lugar en que nacimos, porque es lo que nos une y nos identifica. De esta manera le damos un valor simbólico, al espacio físico, a la tierra donde nacimos. A nuestra madre, a nuestra patria.

Nuestro trabajo hasta este momento se estructura por la manipulación del títere y la narrativa de nuestro origen. La literatura sobre terapia del esquizofrenico pondera la terapia grupal, dado que el enfermo debe tener un espacio para la crisis donde sea escuchado por sus compañeros, de esta manera sublima su psicosis y rearma los fragmentos que dejó la crisis. Esta propuesta pedagógica parte de la educación sensorial, ya que el títere permite la

manipulación y experimentación para construir nuevos conocimientos. En este taller solo soy un guía, ya que la dinámica del trabajo a realizar aporta independencia, iniciativa, creatividad y capacidad de tomar sus propias decisiones y normas. Vertemos la información en el participante con una combinación de juegos y de sus vivencias, generando entusiasmo y una cognición corporizada.

¿Quién soy yo?



Ilustración 1 "YO" Enrique Guerrero Pérez

“YO” Un indígena racializado, la gente me ve como ratero, malviviente y mentiroso.

Indio = persona mala

Moreno= persona mala

Dentro de la prisión la etapa de recluso tiene el asentamiento que equivale a la aceptación de una nueva condición de vida, la adaptación al espacio. Al reconstruir su historia, el recluso, escoge, oculta y distorsiona de manera que arma una imagen de si mismo que le favorece para su actual condición.

En este punto incorporé la investigación que desarrolló Robert Wilson con niños autistas. Lo primero que hizo Wilson fue comprender cómo sus actores entendían el mundo y posteriormente cómo comunicarse con ellos. La parte pedagógica de este proyecto comienza con improvisaciones, pequeños monólogos hechos a base de sonidos que los participantes del taller trataran de interpretar, el objetivo principal es sensibilizar y captar los pequeños signos que proporcionara el participante, a través de sonidos guturales y movimientos. El siguiente ejercicio parte de mi experiencia en la calle: Cierta día que caminaba por la calle, a mi lado paso una persona que llevaba un saco de traje en la mano, el señor era un esquizofrénico y le daba una voz al saco y el conversaba con él, el señor cambiaba su voz cuando hablaba el saco y realmente sufría cuando el respondía, esta acción la use para trasmitir lo que Bob Wilson descubrió en sus experimentos: Que en una mano se encuentran las percepciones del mundo exterior , que él llamó pantalla exterior y que trasmite las impresiones que tenemos de la gente y de las situaciones que vivimos diariamente. En la otra mano tenemos lo que percibimos en nuestro mundo interno, nuestro subconsciente que funciona cuando soñamos, y el la llamó la pantalla interior.

Partí de la lectura de Jean Piaget y Vygotsky y planeé una estrategia. El problema es como teatralizar estos conceptos, así que procedo siguiendo el trabajo de Augusto Boal ya que es este el punto donde el trabajo sobre la escena comienza. (Boal, Teatro del Oprimido I, teoría y práctica. 1989) (Boal, Teatro del Oprimido I, teoría y práctica. 1989)

Al inicio trabajamos con improvisación sobre un tema. Estas improvisaciones tienen sus reglas, hablamos de nuestras familias y en la acción debe haber enfrentamiento y esa confrontación produce la acción dramática que se desarrolla en un territorio que nosotros llamamos espacio físico, espacio escénico, espacio estético y donde unimos nuestros árboles genealógicos.

“El territorio puede entenderse; así como la manifestación concreta, empírica, histórica, de todas las consideraciones que en un plano conceptual se hacen en torno del espacio”.

(SABBADO 1980)

El territorio se vuelve flexible, por ejemplo, el espacio público tiene diversos usos, los niños juegan en él, los comerciantes informales lo vuelven un espacio económico, las prostitutas lo vuelven un espacio de goce y económico, y este territorio también es un espacio de red en el que se incluyen muchas otras funciones del territorio, y a través de esta red se vinculan todos estos territorios.

Mi trabajo comienza siempre con mencionar la fiesta del Carnaval, y las fiestas patronales que conocen los alumnos. En un principio hablaba del “reto del Tepoztecatl” y lo que representa la escenificación que es el reclamo de los señores de la comarca a Tepoztecatl, hombre---dios---gobernante por traicionar su linaje. Tepoztecatl les responde que dicho sacrificio evitara muertes y desgracias a su pueblo. Y recordaba siempre que este “reto del Tepoztecatl” pretende ser un recurso pedagógico ejemplar respecto al profundo sentido ético de ser Tepozteco. (SALAZAR 2014)

La primera acción concreta de esta investigación consiste en la construcción de una marioneta y un escenario, el títere en confrontación con el participante, primero con el monitor o instructor y posteriormente en enfrentamiento con otro compañero con títere con los objetivos de recuperar lo simbólico, nuestro gusto por jugar y la unidad madre-bebé de Winnicott.



Ilustración 2 Vocabulario de Movimientos en Santiago Tepalcatlalpan, Xochimilco

El espacio físico o escenario tiene para Boal dos dimensiones

A) Dimensión Afectiva.

B) Dimensión Onírica.

Las propiedades estéticas del espacio escénico, son:

La plasticidad permite que el tiempo y el espacio se condensen o se dilaten, por lo que ubica la imagen en un tiempo y espacio cercanos al sueño.

Este espacio escénico libera tanto la memoria que se nutre de sensaciones, emociones, e ideas que han sido experimentadas por lo menos una vez en la vida. también libera la imaginación entendida como un proceso psíquico que mezcla ideas, emociones y sensaciones y que nos ubica en el terreno de lo posible y seguimos una serie de ejercicios escénicos, ya probados por Boal.

Memoria = retrospectiva

Cerebro del actor dentro del escenario

Imaginación = prospectiva

Para sostener un discurso sin imponerlo Roland Barthes (BARTHES 1974) propone el método del desprendimiento. El discurso es la voz del poder, y este método que el propone se refiere a las maneras o medios para desbaratar, desprenderse o por lo menos aligerar ese poder, es un método que se basa en el fragmento y el fragmento se basa a su vez en el deseo. El trabajo del teatro comunitario desde la visión de Augusto Boal exige la fragmentación de la historia, el grupo debe pensar e imaginar, y adecuar su idea a las reglas del juego de la improvisación y efectuar el ejercicio en escena. Por lo que yo adopto de la pedagogía de Augusto Boal lo siguiente:

fragmentación de la historia

El modelo

La escena

Terminación del modelo

Repetición de las reglas de juego

Muestra de imágenes alternativas

Los participantes proponen una situación, hay un protagonista y un acompañante en el centro de la escena. El protagonista proporciona su cuerpo en movimiento. Estos movimientos deben estimular a los demás participantes y permitirles que tengan en escena un objeto cargado de historia personal, pero que será modificado estéticamente durante la improvisación. Se crea un monologo (este monologo en un inicio es una secuencia de

movimientos corporales). Basado en los escritos de Susanne Langer (LANGER 1966) el primer nivel de el vocabulario de movimientos esta formado por la imagen dinámica, esta imagen dinámica tiene dos aspectos uno físico y otro estético, así tenemos que exploramos las dos dimensiones del participante. Una vez que hemos explorado estos rubros en el participante ya ha logrado la conciencia de su cuerpo, por lo que pasamos a una segunda fase basados en la teoría de Maxime Sheets (SHEETS 1966) Jugamos con tensiones en contraposición de distensiones. La combinación de estos elementos crea un entramado de sentido, crea un lenguaje. El participante puede armar infinitas secuencias de movimientos con su cuerpo para desarrollar una idea que posteriormente nos comunicara en el espacio__ tiempo. Ya hablaba yo de la plasticidad del escenario de Boal, ese concepto me sirvió para hablar de la plasticidad del cuerpo, el participante puede imprimir diferentes velocidades al movimiento, diferentes énfasis o acentos a su expresión y convivir con otros cuerpos expresando sus pensamientos y sus emociones sin necesidad de hablar, que expondrá durante dos minutos, este monologo es una improvisación sobre la secuencia de pensamiento del personaje que interpreta. El participante calienta el cuerpo y realiza su improvisación que posteriormente será manipulada por los espectadores que se vuelven escultores de imágenes. Lo que requerimos es que nuestro participante tenga la disposición de memorizar los movimientos de su idea e incorporarle otros sin que se le olviden los anteriores encadenando grupos de movimientos que llamo frases. Estas frases las repetimos durante clases, esto hace que el cuerpo y la mente se conecten, que el participante logre desinhibirse y que se exprese con libertad y de esta manera se acepte. En este trabajo hay secuencias de movimiento que el participante a lo largo del curso reconoce y puede repetir, estas frases también las cortamos en secciones y si el reconoce una sección de movimiento como la expresión de una emoción la puede repetir, así nosotros sabemos a que emoción se refiere. Puedo decir que este es un evento poietico, entendiendo la poiesis como el proceso de producción de un objeto artístico a partir del trabajo en campo de un actor y su cuerpo en acción. Posteriormente investigamos el gesto, la postura, la mirada e iniciamos con una introducción a los movimientos de pantomima. Y volvemos al juego de esculturas, una vez que el participante ha creado una imagen con el cuerpo de sus compañeros y los han vuelto esculturas, entonces abordamos el camino del contenido de la escena, en lo personal partí de los Griots en África, que son los artesanos hacedores de la palabra. El Griot más allá de

ser actor, cantante, bailarín y músico, es una biblioteca llena de cuentos, anécdotas, y proverbios a través de los cuales el espectador aprende acerca de "si mismo, de los otros y del mundo". Los encuentros con el Griot permiten "aclarar los ojos", ampliar el espectro de referencias a través del cual conocemos a los hombres y el lugar en donde habitan". En mi experiencia son estas anécdotas, cuentos e historias lo que hace que el participante obtenga seguridad en el escenario, no necesita aprender ningún texto, solo cuenta una historia que el conoce y con eso atrae a los demás y hace comunidad. El proceso nos lleva a una sesión donde todos se reúnen para oír hablar a los otros, de esta manera aprendemos o recordamos cosas comunes que nos afectan o que nos divierten o que nos enseñan y que nos hace reafirmarnos como personas y consolidar nuestro YO.





Ilustración 3 Arriba, Licenciada en Derecho Carolina Eslava, Psicólogo del CEVAREPSI y Enrique Guerrero Pérez, abajo Interno creando un títere de sombra



Ilustración 4 Vocabulario de Movimientos en el CEVAREPSI





Ilustración 5 Resultado de Vocabulario de Movimientos en el CEVAREPSI

El teatro comunitario “se apropia de las practicas narrativas que recuperan las características del arte de narrar (...) fomenta y promueve el “desafío de apoyo” en las exploraciones narrativas, procurando reunir características de un “desafío óptimo”, es decir, tomando en cuenta el nivel de exigencia en cada momento, para cada persona y para cada grupo”. (H. & CRUZ 2008)

Augusto Boal dice: (El teatro del oprimido) intenta mostrar que el teatro puede ser puesto al servicio de los oprimidos para que estos se expresen y para que, al utilizar este lenguaje, descubran también nuevos contenidos (...) Lo que la poética del oprimido propone es la "acción" misma: El espectador no delega poderes en el personaje ni para que piense ni para que actúe en

su lugar; al contrario, el mismo asume su papel protagónico, cambia la acción dramática, ensaya soluciones, debate proyectos de cambio, -en resumen-, se entrena para la acción real. (BOAL, Teatro del Oprimido I, teoría y práctica. 1989)

El estudio de las lesiones cerebrales nos dice que la manipulación de objetos requiere de dos sistemas; el sistema conceptual, que señala la función y uso del objeto que activa el programa motor y el sistema de producción que almacena y realiza la representación sensoriomotriz para ejecutar la acción de manipulación. Otros autores proponen que para dicha manipulación se requiere de tres fuentes de conocimiento: el funcional, el de manipulación y el razonamiento mecánico. El trabajo con herramientas teatrales permitió más allá de la ejercitación del movimiento gestual, y su uso funcional, (el agarre, el movimiento, la ejecución de la manipulación, la dirección de su movimiento y el manejo del espacio frente al objeto), la distinción entre su uso convencional y su uso simbólico.

El niño pequeño comprende su entorno a través de sus manos. Mientras explora el mundo descubre sus estructuras. Más tarde desarrolla a través del pensamiento los conceptos. El niño del Jardín de Infancia debe experimentar una actividad ejecutada de forma razonable y amorosa de forma que pueda imitar un acto lleno de sentido. Una actividad externa conlleva siempre una actividad mental interior. Cuanto más esmerada es esta actividad, más sutil es también el pensamiento. (UNESCO 1994)

Por su parte Clouder & Rawson (Clouder 2011) dicen: "Las habilidades mentales que adquirimos escuchando cuentos y jugando se convierten en el fundamento del pensar creativo, de la capacidad de solucionar problemas y, sobre todo, de la habilidad para aprehender conceptos complejos"

Estos cuentos y cantos en el teatro de objetos pueden ser contados con objetos pequeños y grandes creando una variedad de escalas de objetos en escena, estos objetos sirven para encontrarnos a nosotros mismos, a nuestro "YO". El procedimiento es el siguiente; el participante se encuentra en el centro y hace algo con los objetos que tiene, cuenta un cuento, una leyenda, o sobre su casa. Debemos ser muy claros con lo que buscamos y explicarlo al participante; por ejemplo: Le

presentamos una casa en maqueta, y le decimos que queremos que nos cuente de su familia utilizando la casa, con el fin de saber quien es. Es así como estimulamos la memoria, el afecto o no afecto y recuperamos una parte de lo que somos.

Anexo 1.



Esta foto de Autor desconocido está bajo licencia CCBY-SA

Ilustración 6 Quetzalcóatl



Esta foto de Autor desconocido está bajo licencia CC BY-SA

Ilustración 7 Xólotl

Para construir el texto partí de la investigación sobre la era de Quetzalcóatl o del movimiento. Quetzalcóatl era un dios que representaba a la estrella de la mañana conocida como Venus y representaba la creación del sol. Para los Aztecas Quetzalcóatl y Axolotl eran la dualidad que dispuso las tinieblas, Axolotl era un ser mitológico deforme que dominaba la oscuridad, mientras que Quetzalcóatl representaba la luz.

El pájaro representaba el cielo en el árbol de la vida y se dibujaba como el cielo sobre los cuatro pilares cósmicos. El pájaro y el águila representaba al sol y el colibrí representaba a las almas que van al cielo. Había una dualidad entre el pájaro que representaba al cielo, pero que también representaba a Quetzalcóatl, y la serpiente que representaba la materia, a la muerte y a la nada.

Todos estos emblemas eran una síntesis de la tierra que junto con el agua eran representados por Chalchihuitlicue.

En este mundo de representaciones, la muerte, la nada se convertía en movimiento, en vida.



Esta foto de Autor desconocido está bajo licencia CC BY-SA

Ilustración 8 Toci y Xochiquetzal

La función generadora de la vida era representada por la serpiente.



Esta foto de Autor desconocido está bajo licencia CC BY-SA-NC

Ilustración 9 El nacimiento y la alimentación prehispánica

La imagen del Rey de Tula tenía barba y estaba cubierta de piedras preciosas, que son esencia de lo indestructible en el corazón de los hombres. En su tocado llevaba un hueso de tibia que significa la materia floreciente, voluntad de superación, también llevaba una serpiente que como mencioné anteriormente era la representación de la función generadora de vida, tenía un glifo que indicaba unidad, pero también penitencia.

En contraparte del Rey de Tula se encontraba “Xólotl” regente del decimoséptimo día, que tiene como glifo a Ollin que significa Movimiento.

“Xólotl” estaba representado por un perro que era signo de fuego. El fuego que, al entrar en contacto con la materia conocida como la muerte, llevaba la chispa de luz al otro lado del mundo, era un viaje que se realizaba en el cosmos. Era una peregrinación mítica que realizaron todos los pueblos.

El fuego tiene un origen celeste y está representado por venus que no es otro que Quetzalcóatl.

El sol representaba a Quetzalcóatl, que no era otro que Tlachitonatiu; “Xólotl” a su vez era representado por el tigre, el Señor de la Aurora o Quetzalcóatl.



Ilustración 10 Xólotl enfrenta a Tlalchitonatiuh

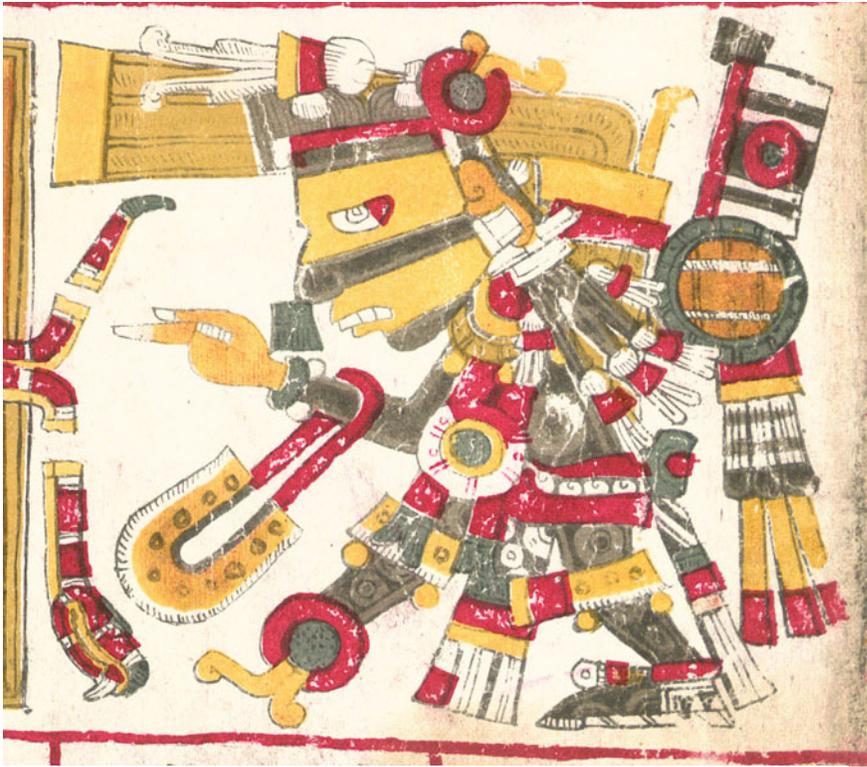
El tigre realiza un viaje subterráneo para llevar la luz a un lugar seguro, aunque con esta acción vence a las tinieblas.

El peregrinaje es un combate con las potencias destructoras que reinan en el mundo de los mortales.

El perro o tigre luchó contra la materia, es decir contra la nada, y los caballeros tigre vencieron a las potencias destructoras.

“Xólotl” representa los cuatro movimientos; La marcha a partir de la caída, el combate con las fuerzas enemigas, el descenso a los infiernos y la liberación final.

Dicen que Quetzalcóatl no era otro que Tezcatlipoca, el espejo humeante donde se vio a sí mismo, era amigo de los poderosos, protector de los esclavos; era el eternamente joven, como “Xólotl”. Era el patrono de la casa de los jóvenes, era el que vigilaba la educación de los guerreros, el que caminaba mejor y llegaba primero. Tezcatlipoca preside el día de la muerte. Los aztecas lo veneraban poniendo asientos en los cruceros de los caminos, estimulaba el poder sexual, era el confesor y el sembrador de la discordia. El glifo de Tezcatlipoca es una síntesis del concepto náhuatl de “Humanidad”, un espejo de humo como niebla o sombra. Una superficie opaca y deformadora cuya naturaleza es: para resplandecer, para reflejar las cosas en su verdad perfecta.



Esta foto de Autor desconocido está bajo licencia CC BY-SA

Ilustración 11 Tezcatlipoca

Quetzalcóatl se lanza a los infiernos, el país de los muertos para recuperar las osamentas de sus ancestros. Quetzalcóatl es un héroe con debilidades, entra en pánico y corre, cae y rompe los huesos y llora de impotencia, “Xólotl” le consuela. Por lo que Quetzalcóatl con “Xólotl” son la representación de la angustia frente a lo imposible. Por esto la imagen de Quetzalcóatl me sirve, porque todos pueden identificarse con este dios imperfecto.

“Xólotl” representa el desprendimiento de las apariencias de este mundo. Desnudo/ despiadadamente feo. Es el Dios sifilítico. Esta deidad me ayuda a consolidar el material pedagógico, pues a partir de aquí el participante comienza con la aceptación de su persona.

” Xólotl” es representado en acción, en el impulso que lo arroja al mundo inferior.

En la creación del Quinto sol, Movidio por el deseo de ser energía luminosa, se da el nacimiento del planeta, gracias a la unión de dos planos separados, el arriba con el abajo.

Pensé que la obra tendría un tono pesadillesco, iría de desastre en desastre hasta acabar en la desgracia de Topiltzin Quetzalcóatl y su destierro.

Quetzalcóatl es engañado por los demonios, lleva incienso, es un sacerdote y político pecador. Para Enrique Florescano la sequía acabo con Tollan, que era una ciudad prospera.

En otro orden de ideas la pregunta fue: ¿Quién es Huemac? ¿Cuál es el pueblo de los perdedores? ¿Cómo se da el amor entre la hija de Huemac y el Huasteco?

El huasteco era un titiritero, se dice que los cantores en la época prehispánica eran designados como rostro y corazón, digamos como gesto y emoción.

Es en este punto la misma investigación nos hace un guiño y decidimos crear una obra de títeres con el fin de mostrar al público lo que es la identidad, ¿Cuál es nuestro origen?

Pensé que esta obra tendría un ritmo particular dado que las enunciaciones suenan así:

inhican-ca = aquí esta.

Inin = este

Iniquehin = estos

Inezcainnican-can= de este, su aspecto de este.

Los ancianos decían, quien ha muerto, se ha vuelto un dios



Ilustración 12 Cihuatéotl

Cihuatéotl

o

Cielo agrícola-----Arcoíris-----Temido por las comunidades por provocar sequia

Cihuateotl-----Serpiente de fuego

El arcoíris se situaba a la entrada del inframundo.

Xiuhcoatl-----Serpiente de fuego---Hacha de Huitzilopochtli

Xiuhcoatl-----Deidad de Venus----Arma de Xólotl

Xiuhcoatl-----Disfraz o traje de Xólotl

Xiuhcoatl-----Nahual o “alter ego” de Xólotl

Xiuhcoatl era un símbolo de poder



Ilustración 13 Xiuhcóatl

Mamalhuaztli-----Guerra, Agua divina, hoguera

Instrumento para hacer fuego

Xiuhtecuhtli-----Dios del fuego.



Ilustración 14 Xiuhtecuhtli

Imagen		
Real	Espejo de agua	simbólica
Mundo evidente		Mundo profundo
Anecdótico		Simbólico
Imagen		Vértice
Nimia		Significativo
Real		Onírico
		Imaginario

Después de tener esta información, me hice las siguientes preguntas:

¿Como represento al indígena ladino?

Hice un mapa de caracteres que comenzó así:

La reina Isabel es un elemento decorativo, siempre es presentada en un papel secundario, es comparsa, se le representa siempre saludando con la mano, como si se tratara de un tic nervioso.

¿Quetzalcóatl como debe ser representado?

La obra presentara antónimos de lo que es un Dios.

La caracterización será el aspecto fundamental (Estilismo, vestuario, personaje).

Que el personaje sea creíble hará que el público entre de inmediato en la situación, ejemplo:

Quetzalcóatl apuesta y pierde contra el destino (pierde hasta los calzones).

Parodia Personalidad

 Físico

 Forma de hablar-----Exagerar

Forma de vestir----(Apariencia)

La base-----La caricatura, rasgos exagerables

Los temas que imagine fueron: La burla, La imitación y el escarnio

El ejemplo del que partiría era: El lugar de Dios que tiene Quetzalcóatl al emborracharse nos proporciona la burla. ¿Cómo? Evidencia la situación de la vida de Quetzalcóatl. ¿Qué hace? Quetzalcóatl tiene algo interesante que decir o hacer, de lo contrario su vida es un absurdo.

Trace un plan de acción

Lo cómico de los gestos como caídas, golpes, mímicas faciales, gesticulaciones, manipulación de objetos.

Lo cómico de las palabras

Lo cómico de la situación

Lo cómico del personaje

Trabajaría la máscara del personaje.

Posteriormente pensé en una situación ¿que pasaría si se robaran el fuego olímpico?

Quetzalcóatl ya no puede gobernar. ¿Qué pasa con su vida? ¿Si juntara estas dos ideas que pasaría? me aboque a leer “Las Avispas” de Aristófanes, de la obra no copie nada, solo apunte ideas que me iban naciendo, ejemplo:

El personaje es un cómico prehispánico que nos contara lo que pasa con Quetzalcóatl al ser lanzado de su pueblo por ser viejo y ya no poder gobernar. La idea era que el personaje solo se pudiera expresar a través de portavoces, su “yo” siempre debía ser el “otro”.

La comedia seria en tiempo presente y nos mostraría las “miserias” y los defectos del personaje, mediante personajes irreales, objetos inanimados actuando situaciones fantásticas.

Mezcle a Quetzalcóatl con los mayas, respetando la premisa de hacer vivir al personaje en función de las cinco leyes de la naturaleza

Si tiene hambre debe comer

Si tiene frío debe buscar abrigo

Si tiene calor debe refrescarse

Si mostramos una escena de sexo hagámoslo a través del amor.

La debilidad es la fuerza teatral.

Aquí determine que el personaje era un juglar prehispánico que contaría la historia, el personaje se llamaría Axolotl, y contaría los hechos que vivió al lado de Quetzalcóatl al salir del Tollan y llegar al sur. El personaje sería un bufón que criticaría al Imperio Tolteca, pero que a su vez nos revelaría los vicios de la sociedad actual. A la par como una constante viene el tema de la mentira, en la obra “Xolotl” tiene características monstruosas y además miente. Una corriente moral, educadora cruza el texto.

Una vez que tuve el texto construí un traje que imitara un ave y un penacho, los elementos fueron fieltro de colores, piel y plumas de diversas aves, construí ocho títeres que contarán la historia y un teatrino primero ideado como una pirámide sobre una mesa que posteriormente cambio a un teatrino ideado con dos paraguas pintados que representaban el campo y las pirámides y una mojanganga de Axolotl y una cabeza de Quetzalcóatl. Con ellos hice la obra que dependiendo del lugar en que me presentaba cambiaba la forma de representación.

Una vez conformado el texto comenzamos con las sabanas de producción donde se desglosó cada uno de los rubros de la producción y los objetos de cada apartado.

Debo decir que integré un títere de ajolote con sombrero, un vampiro, y un mago como referentes que fueran conocidos y agradables para el público. Para atender a los bebés sinteticé todo en un vestuario de ajolote que organizaba círculos de baile integrando a las mamás y a los bebés en un baile, que les recordaba a las mamás los carnavales.

Para ello tomo los cuatro aspectos del ser humano de Rudolf Steiner

A) El cuerpo físico que es la parte del hombre que se observa sensoramente.

B) El cuerpo biofórico o etérico: que es la “fuerza vital”, es quien estimula a las sustancias y fuerzas del cuerpo físico para que se configuren.

C) El cuerpo astral o sensible es una estructura integrada por imágenes dotadas de movimiento interior, luz y color. Es vehículo de la emoción.

D) El “YO” humano. La función del “YO” es ennoblecer y depurar, desde sí mismo a los demás miembros constitutivos (cuerpo físico, etérico y astral). (Steiner 1991)

Los tres organismos comienzan a servir de instrumento al “YO” cuando este “YO” se ha adueñado de ellos y los ha impregnado totalmente, convirtiéndolos así en expresión de la individualidad. (Patzlaff 2007)

Para la UNESCO (UNESCO . en . 1994) este conocimiento de la Triformación del Hombre como cuerpo, alma y espíritu lo podemos traducir como: el sistema nervioso-sensorial, la organización rítmica y metabólica y su relación con las actividades anímicas: pensar, sentir, querer, que a su vez pueden ser desarrolladas como capacidades espirituales: imaginación, inspiración e intuición.

Y lo sustituí por la cosmovisión mexicana para la conformación del “YO”.

Los pueblos nahuas tenían un dios a quien adoraban, invocaban y rogaban: el Señor, Dueño del cerca y del junto, Dador de la vida, noche-viento, el principio vital supremo (tlacatlé, tloquee nahuaquee, Ipalnemoani, yoale-ehcatle) y como dios dual Tezcatlipoca y

Yoalli-ehécatl explicó la creación, el principio de dualidad, la relación del hombre con los dioses, la vida y la trascendencia, la muerte y el renacimiento. Era un Gobernante que fundó Tollan y que habló de los tiempos de oscuridad y de su regreso a la comunidad. Quetzalcóatl representaba la esperanza de transformación social y religiosa.

Entre los años mil y quinientos a.C hubo cambios en la Cuenca de México, en Tehuacán y Oaxaca, los pobladores se volvieron agricultores y se contruyó una infraestructura hidráulica. Quetzalcóatl termina su misión y sale de Tollán.

El participante comprende que Quetzalcóatl "desde el principio de su existencia es un ser destinado a cumplir tareas extraordinarias: en un viaje que hace al cielo nocturno recibe los atributos y funciones que habrían de caracterizar sus tareas en el mundo terrestre". Los dioses creadores le entregan una macana, pulsera de piel, navaja de obsidiana, gorro cónico de piel de jaguar, máscara bucal, penacho de plumas, pectoral de caracol. (Florescano 2003)

En este punto nos encontramos ejercitando la simbolización para avanzar hacia el desarrollo del "YO". Mis alumnos construyeron un titere de sombra de algún personaje azteca, mediante la manipulación del objeto ejercitaron la concentración y el pensamiento fino, aparte del movimiento del cuerpo que los fija en la realidad, en el espacio. El esquizofrénico tiene una diferente manera de relacionarse con el espacio, como guía debo entender esta relación, en la práctica diaria, es una práctica de prueba y error, de improvisación.



Ilustración 15 Hospital Infantil de Iztapalapa, área ambulatoria



Ilustración 16 Hospital Infantil de Iztapalapa, área de niños con cáncer.



Ilustración 17 Estancia Infantil en la Alcaldía Venustiano Carranza

ANEXO 2.

EL Robo del fuego.

Hombre (Saluda a los cuatro puntos cardinales y una mujer ofrece al público amaranto en forma de corazón): Ofrecemos esta comida a Quetzalcóatl, a su servicio deseamos vivir. Quetzalcóatl fue un gran espíritu, su historia y la ceremonia de atado de gavilla de los cincuenta y dos años nos revelan verdades más profundas, tomemos, por ejemplo; La ley topilzin, por medio de la cual, los gobernantes debían morir al llegar a la edad de cincuenta y dos años, pues su energía había acabado, el mito hacía que la tradición pasara de guía a guía por encima del pueblo. La historia de Quetzalcóatl nos recuerda la sentencia que dejó aquí algún maestro de las artes que fue expulsado por los nuestros. Dejando entre nosotros una tradición que ha pasado a través de los siglos en forma de profecía de que algún día habría de volver. El mito dice que un día vendrán los hombres de esa región y que impondrán sus costumbres. Pero hasta entonces seguiremos con nuestras vidas (Sonidos de Caracol). Los sacerdotes llegarán a la cumbre de la montaña sagrada, donde encenderán el fuego nuevo. Ellos abrirán los pechos y sacarán los corazones palpitantes para que sea una época prospera. (Sonidos de caracol).

I

(Un títere tolteca corre con una antorcha, en el otro lado lo espera un títere Maya)

Maya: Alto ahí, estas en territorio Maya, déjame pasarte Bascula, (observa que trae la antorcha), ¿Fumas?, huele a humito; a estas horas se antoja un cigarrito, ¿no?

Tolteca: no fumo, soy deportista y lo que aquí ves es la antorcha del fuego nuevo

Maya: ¿Y para dónde vas?

Tolteca: Rumbo al sur, a la montaña sagrada.

Maya: No hombre, está en el norte; pero para llegar allá hay que escalar esta otra montaña

Tolteca: Mi buen, déjame pasar pues si no hay fuego no hay evento,

Maya: ¿Cómo ves? por acá hay mucha humedad, y el humito hace falta.

Tolteca: ¿te vas a poner roñoso? Mejor vamos a hacer un trato.

Maya: Pásale por acá, conozco un lugar donde nos podemos tomar un refresquito, está bien el ambiente y unos ricos refresquitos son un buen shot de glucosa, solo hay que dar vuelta en la ladera

Tolteca: al punto, déjame llevar el fuego al sur, podemos negociar una braza, ¿qué te parece si te dejo una oncita de carbón?

Maya: Uy, pues eso va a estar bien difícil, ¿A que con una oncita de carbón llegas a la montaña sagrada?

Tolteca: Esta bien, está bien, tú ganas, Vamos. (Caminan) ¿Y el fuego?

Maya: Se extinguió. Mira, se volvió ceniza y humo. Voy al pueblo vecino por lumbre, ahorita vuelvo.

Tolteca (mira a todos lados): ¿A cuántos grados estaremos hoy? Me estoy quemando.

Sálvame Sol, yo te pido el fuego nuevo, ayúdame a cumplir mi misión ¿Que sacrificio pides? (Sale)

II

Quetzalcóatl: La arena baja en cascada. En el rosa palpitar del lago las aves bailan, pico amarillo patas negras, sus plumas son el alba escondida en los juncos. Los aromas del valle corren de norte a sur. ¡Luna, los peces lloran tu ausencia, escondidos en el manglar, esperan que tu luz les guie! El Tule y el Jacinto envuelven mi cuerpo enfermo, mis arrugas les muestran los años floridos, guiñan y sangran, me muestran la catástrofe.

Conejo: Si el muchacho está flaco, desnutrido, tiene sueño todo el día, lo que necesita es comer, maíz, frijol y toma una tuna mágica, (Voltea al público) Pero como yo quiero mucho a los hombres, si no quieres la tuna cómeme. No te apenes y veme a los ojos. Ahora serás poseído por los cuatrocientos conejos.

Quetzalcóatl (Se guarda la tuna y se ve a través del conejo): veo mi rostro enjuto, tengo miedo, he llegado a la vejez... a lo lejos veo que unos hombres vienen, montan venados

Conejo: Los hombres sobre venados son los habitantes del mundo de las sombras, es una señal querido Sol, y tienes que viajar a su encuentro.

Quetzalcóatl: No puedo ir, me duele el cuerpo. Ya no puedo mover mis manos, mis pies están sin control. Mi cuerpo está agotado.

Conejo: Tienes que ir, un anciano te espera allá, conversaras con él y cuando regreses, serás niño por segunda vez. Es momento de que reconozcas que ya no puedes gobernar.

Quetzalcóatl, no, no, no, no

Conejo: ¿cantas? Ves como no estás tan mal

Quetzalcóatl: ¡No! quiero que sepas que si dejo de gobernar (Se acerca al conejo y en voz baja le dice) mis paisanos me dan cuello

Conejo: Cuello te voy a dar yo, si no me das tu bastón de mando, y tú mascara bucal.

Quetzalcóatl (Canta): uh, uh, uh,

mi, tzi, tzon milay

tzuco, tikani

uh, uh, uh,

mi, tzi, tzon milay

tzuco, tikani.

(Vemos que Quetzalcóatl despojado de su atuendo, viaja desamparado).

Quetzalcóatl: Las sombras siguen mis pasos,

viajan como barcas

Navegan sin rumbo.

A la luz de la luna, la arena llama a los dioses

Mi lengua llena de espinas lame el corazón de los hombres.

el pueblo hace guardia, protege mi sueño, su elixir se

Se aleja y baila al ritmo de la noche.

En el agua, los jacintos, las montañas y la luna tienen su espejo.

El ave vuela sobre el río, con sus alas hace correr el viento, las

Nubes cuerno a cuerno miran su piel, Su pico como arpón atento

Desde el junco vigila que el rumor no despierte los huesos, en

Soledad llora, renuncia a todo. He perdido mi linaje, soy

Quetzalcóatl, sueño con peces y me dirijo al lugar

De las sombras. Voy en busca de Hueheteotl.

(Se sienta, cierra los ojos y duerme, pasa una fila de hormigas cargando maíces y

Quetzalcóatl despierta)

Quetzalcóatl: ¿Dónde estamos?

Hormiga: En el lugar de las sombras.

Quetzalcóatl: ¿Que son las sombras?

Hormiga: Son deseos, ilusiones, imaginaciones. Lo mejor es que juntes maíz, Así cuando

lleguen las lluvias tendrás que comer.

Quetzalcóatl: Pero yo soy Quetzalcóatl, Soy el señor de Tollan.

Hormiga: Tú más que nadie, debes ser igual a todos los seres vivientes. Nosotras las hormigas vivimos para la comunidad, cada una de nosotras tiene una tarea que cumplir y no hay ninguna excusa para no llevarla a cabo. Hay hormigas exploradoras que investigan los caminos y los lugares donde se encuentra nuestro alimento, están las recolectoras, también hay inspectoras de calidad de lo que recolectamos, en pocas palabras somos una comunidad agrícola. ¿Cómo es el lugar de dónde vienes, a que se dedican?

Quetzalcóatl: Somos una sociedad colectivista, formada por grupos para servicios de trabajo agrícola y ocupación de parcelas productivas, como misión tenemos ser una sociedad comunitaria que a través de la unión venza las deficiencias que tenemos: La carencia de bestias de tiro y de carga, y la falta de cereales.

Hormiga: Entonces tienen nuestras mismas costumbres, y serás de mucha ayuda, ya no estás en tu pueblo, ahora como vas a comer con nosotros, nos debes ayudar

Quetzalcóatl: Pero soy muy grande para pasar por este agujero, ¿Qué debo hacer? ...El conejo dijo que esta tuna era mágica, Tuna has que me vuelva pequeño (Vemos correr a Quetzalcóatl y pasa por el escenario con un maíz gigante). Y ahora ¿Qué hago con esto? Ya se la voy enterrar en esta parcela.

Hormiga: Que bien lo haces, así nunca sufriremos hambre. (Quetzalcóatl camina y encuentra un ave).

Quetzalcóatl: El paisaje clama y rompe el silencio, como un alud me escarcha, me vuelve fauna, la garza grazna, las luciérnagas me ciegan, a mi lado pasan los infantes escarabajos, los jicotes placeros, comprendo que todas las criaturas somos iguales. ¿Quién soy?, mi cuerpo cambia, indefenso a la naturaleza, ahora soy pequeño. ¿Quién soy? ¿Estaré muerto? Quizá siempre he estado muerto...No, aún tengo energía, su presencia hace que esté vivo. Pero vivo o muerto lo que importa es mi alma. La conciencia pura, el alma no necesita del

cuerpo material. Yo existo, existí en un cuerpo de bebe, también en un cuerpo de niño, ahora tengo cincuenta y dos. He existido en tantos cuerpos, a lo largo de la vida he cambiado tantas veces; pero yo soy más que esos cuerpos.

Ave: Crac, crac, cuando mueras tus actos te acompañarán, crac, crac.

Quetzalcóatl: Yo soy el creador de la personalidad y grandeza de las artes de mi pueblo.

Ave: ¿Fuiste tú el creador de tal hazaña o fue tu sombra?

Quetzalcóatl: No lo sé, ¿Quién soy y quien es mi sombra?

Ave: tu sombra es en lo que te convertirás cuando desaparezcas.

Quetzalcóatl: ¿Viene por mí?

Ave: No todavía. Te iras cuando sepas quien eres. Tu sombra te acompaña desde el día que naciste, la sientes, la intuyes, aparece a la luz y duerme cuando llega la noche. Crees que vuelas cuando sueñas, viajas a un planeta oscuro, que se ilumina con la luna llena, ese sueño tu sombra lo convierte en burbujas sobre el agua, ahora ella desea que tus gobernados estén protegidos.

Quetzalcóatl: Estoy cansado de tanto caminar.

Ave: Entonces ven conmigo

Quetzalcóatl: Adelántate que yo te alcanzo.

Ave: Todavía no estás preparado para explorar este mundo, y es aquí donde encontrarás al viejo Huehuetl. Has cambiado de cuerpo continuamente y has acumulado una cantidad grande de experiencias. Esas experiencias permanecerán aun cuando vuelvas a cambiar de cuerpo. Así que antes de irte debes encontrar tu espejo, él te revelará todos tus secretos. Aparecerá en el agua y sabrás que el continuará tus sueños. (Salen).

III

Maya 1: Me robe el fuego para pedir un rescate por él, El ejército de liberación de las sombras y miedos necesita fondos para sus actividades y nosotros vamos a ayudarles, es un buen botín, y con ellos vamos a negociar nuestra paga.

Maya 2: Y como de cuanto estamos hablando

Maya 1: más o menos como de todo el oro y plumas que tenga la comunidad, mediante un acto terrorista les haremos saber quiénes somos nosotros y ya no preguntes, porque más, no te voy a decir. (Caminan y encuentran a un tolteca)

Maya 2: ¡Hola! ¿Te podemos ayudar?

Tolteca: Estoy buscando pistas para saber quién pudo robarse el fuego

Maya 1: Esa es una misión para un detective, no para ti, pero como te veo muy entusiasmado te voy a dar una ayudadita. ¿Cuánto ofrecen por el fuego que perdieron?

Tolteca: ¿Ustedes lo tienen?

Maya 1: No, para nada, solo que por aquí corren muchos rumores y nosotros podemos ser su intermediario, no vaya a ser que en la negociación pierdan, déjanos ayudarte, pero necesitamos saber que ofrecen.

Tolteca: Estamos juntando plumas, hojas de oro y muchas mazorcas de maíz.

Maya 2: En firme ¿Cuánto ofrecen? A ellos no les interesa negociar con elotes. ¿Cuánto oro y plumas pueden juntar?

Tolteca: Déjame decirles a los muchachos, tenemos algunos animales, pero oro y plumas, tengo que preguntar.

Maya 2: Por fuentes muy directas sabemos que Moctezuma tiene una silla con plumas de águila y piel de Jaguar, consíganla y nosotros pactaremos con los que tienen el fuego.

Tolteca: Pero esa es una misión muy difícil.

Maya 1: Considera que los que se robaron el fuego son unos tipos de cuidado y nosotros estamos arriesgando la vida. O más fácil, consigue una docena de chimallis y pactamos con los malosos, tú dices, pero que sea pronto, mientras vamos investigando quien tiene el fuego. No olvides que estas pisando terreno peligroso.

IV

Quetzalcóatl (Llega al agua y encuentra a axolotl): Me llamo Quetzalcóatl, mi guía que es un ave, se ha adelantado, no sé en donde estoy. ¿Puedes ayudarme? Vengo a visitar a Don Huehuateotl.

Axolotl: Esa es una misión difícil, Don huehuetl está de vacaciones y me dejo encargado de sus asuntos. Yo te puedo ayudar, el tata está cazando huachinangos a muchas lunas de aquí. Las cosas se pusieron duras hermano, unos rebeldes lo timaron, y mientras todo se aclara, él se fue a divertir, se la está pasando de a-ga-za-jo.

Quetzalcóatl: No me puedes decir eso, vengo desde muy lejos, el ave que me mandó me dijo, que este Dios del fuego, me daría otro cuerpo. Fui despojado de mi reino y mi linaje, y solo Huehuateotl me puede ayudar. Todo es un caos.

V

Tolteca: Hemos hecho una reunión en la comunidad y se decidió que en dos días tendrán la silla de Moctezuma.

Maya: Se tardaron, ahora si quieren recuperar el fuego, la silla la tiene que entregar el mismísimo Quetzalcóatl allá en Chichen Itzá.

Tolteca: Díganle a los que tienen el fuego que cumpliremos.

VI

Axolotl: Voy a ser claro contigo, Yo soy tú y tu eres yo, ¿entiendes?

Quetzalcóatl: No

Axolotl: Yo soy el del espejo

Quetzalcóatl: No te entiendo

Axolotl: Somos el mismo, yo soy tu doble, solo que no me reconoces.

Quetzalcóatl: ¿Estas enfermo?

Axolotl: No, he reflexionado y después de un examen de conciencia he tenido que aceptar que tú eres parte de mí, también llevo tiempo investigando y según mis datos, tú eres el jefe del ala rebelde. Todo mundo dice que esta es una prueba y que tienes la soga en el cuello.

Quetzalcóatl: Yo no sé nada yo voy llegando de Tula.

Axolotl: Quieres pasarte de listo, pero no, ahorita mismo vas a rendir cuentas.

Quetzalcóatl: Te aseguro que yo no sé nada, ya te dije que vengo de Tollan.

Axolotl: el signo que ellos dejaron, es el que representa a la medicina. (Voltea y ve a Quetzalcóatl) Mira aquí está tu retrato, Tú te robaste el fuego.

Quetzalcóatl: Yo no sé nada.

Axolotl: Mi teoría es que los hombres para calentarse se columpiaban en los árboles y danzaban, así que los Dioses mandaron a mi padre, que a través de un canto mágico hizo que los calzones de los hombres fueran colas de chango. El Dios al ver cumplido el sacrificio golpeo con una piedra su sandalia, pero la chispa solo produjo humo y no prendió. Alguien se robó el fuego.

Quetzalcóatl: Me estás hablando de algo que desconozco, yo vengo de Tollan, lo único que recuerdo es que unos búhos me dieron un brebaje, mediante el cual me transporté a un lugar maravilloso, estaba muy feliz hasta que aparecieron unos hombres montados en venados y

comencé a tener fuertes dolores en el cuerpo. ¿Y porque tuvieron que ser los changos los sacrificados?

Axolotl: Porque son el ala rebelde. Cuando mi padre nació, sus hermanos lo querían matar, eso me platico mi abuela.

Quetzalcóatl: ¿Y eso que tiene que ver con el fuego?

Axolotl: Nada ¿O sí?, bueno, mi abuela estaba muriendo de hambre y mis tíos changos también, pero ellos demostraron su pereza tirándose a la hamaca, aunque inexplicablemente llovieron mazorcas...

Quetzalcóatl: Eso si no te lo creo. Eso no es verdad. Te pasaste con los elotes voladores.

Axolotl: No, lo mejor es que el fuego también voló y quemo las mazorcas, hasta llovieron palomitas, unas eran dulces, otras eran saladas, otras de mantequilla y la abuela revivió.

Quetzalcóatl: Eres bien hocicón, eso no te lo creo. Tu abuela y tus tíos morían de hambre, no podían moverse. Llovió y mojaron sus sedientos labios e hidrataron su vida. A lo lejos el fuego cruzo el cielo y tembló; en la parcela de tu abuela cayo el fuego y quemo la cosecha; aunque algunas mazorcas solo se cocinaron, tu padre las llevó a donde se encontraba tu abuela y tus tíos y les salvó la vida.

Axolotl: Ves como tú eres yo. Ya te convenciste, verdad, los changos se robaron el fuego.

Quetzalcóatl: No, no es cierto. Y lo que estamos hablando no tiene nada que ver con los changos. Tiene que ver con que a leguas se ve que inventas historias, te sientes mal ¿necesitas ayuda? La verdad es que eres bien mentiroso.

Axolotl: La verdad es esa.

Quetzalcóatl: Lo peor es que seguro terminas creyéndote tus mentiras. (Al público) Todos saben que terminarás teniendo problemas.

Axolotl: Si no me quieres creer no me creas, allá tú, yo sé que los macacos se robaron el fuego.

Quetzalcóatl: Los estas acusando ¿Tienes pruebas?

Axolotl: Todo empieza cuando los Dioses hicieron al hombre sobre la tierra, en ese momento también crearon al mono.

Quetzalcóatl: ¿Y eso que prueba? Nada.

Axolotl: No eres paciente.

Quetzalcóatl: Te enredas con las palabras. Piensa bien lo que vas a decir.

Axolotl: ¿no me tienes confianza?

Quetzalcóatl: Y cómo quieres que te tenga confianza si eres bien chismoso. Deben decirte “boca floja” (Salen caminando). Los hombres tuvieron que detenerse, mira aquí hay una inscripción sobre la roca, (brujito limpia el polvo). Esto es muy sospechoso. Te digo que los ladrones del fuego no son los changos, este animal es chico y escurridizo, apenas y lo pude seguir a distancia y por lo que vi, no es uno solo, yo creo que estas equivocado.

Vamos a descubrirlos. (Caminan por el escenario) Mira aquí hay huellas de ratón. ¿Qué posibilidad hay, que un ratón sea lo que andamos buscando? (Piensa). Puede ser, podemos aniquilarlo si tapamos todas sus guaridas.

Axolotl: Y qué tal si los changos vinieron por los árboles y esa sea una huella que dejo una liana, hay que examinarla bien, que tal si es un latigazo de su cola.

Quetzalcóatl: No carnal, la forma de actuar de los changos es muy humana y lo que aquí vemos no es un rastro hecho por el hombre. (Pensando) no creo que haya sido hecho por nada que habite la tierra.

Axolotl: Ah ya se, debe ser un chango marciano.

Quetzalcóatl: Estas bien tarolas, olvida que un día conociste a los changos.

Axolotl: Pero son mis tíos.

Quetzalcóatl: ¡Ya!, para ti la palabra chango no existe, no la puedes decir porque nadie la conoce, (Brujito con la intención de seguir Hablando) Shhh, entonces ¿Qué animal o cosa pudo dejar aquí esa huella?

Axolotl: Pudo ser un doctor, pues dejo la huella de la medicina.

Quetzalcóatl: Tú ¿No eres brujo y doctor?

Axolotl: Y tu ¿no eres el que aparece en el símbolo de la medicina?

Quetzalcóatl: Qué tal si fue alguien que quería que pensarán en mí.

Axolotl: ¿Y porque querrían desprestigiarte?

Quetzalcóatl: No lo sé, ¿y qué tal si los que se robaron el fuego fueron los señores de las sombras?

Axolotl: ¿habrá un chango del inframundo que haya fraguado el atraco?

Quetzalcóatl: ¡Babas! Sigamos buscando. (Caminan) Tú alucinas.

Axolotl: Me cae que no. Te digo que eres bien desesperado. Según mis investigaciones los monos se robaron el fuego.

Quetzalcóatl: Ya me imagino, andas de metiche en las casas, preguntando todo de los changos.

Axolotl: No, si no sabes, además son mis parientes incómodos.

Quetzalcóatl: Atrás víbora del mal, ya me estas encantando con tu lengua. Estás bien enfermo. Ves cómo eres un chismoso,

Axolotl: No. Los monos son una división de los hombres de barro, los Dioses dijeron que por su simpleza los convertía en changos a través de los trabajos de mi padre.

Quetzalcóatl: y eso que nos muestra.

Axolotl: Pues como fueron discriminados, ellos quisieron vengarse robándose el fuego.

Quetzalcóatl: Yo quiero que lo pruebes.

Axolotl: ¿Crees que estoy loco?

Quetzalcóatl: Creo que exageras, carnal.

VII

Maya 1: Nosotros somos miedo y sombra y nos dedicamos a infundir miedo y terror a la población

Quetzalcóatl: ¿son terroristas?

Maya 2: Sipi, nos metemos en la mente de los niños y de los adultos. Y los hacemos débiles, miedosos.

Axolotl: ¿Conocen a mis tíos los changos?

Maya 1: ¿Quiénes son y porque deberíamos conocerlos?

Quetzalcóatl: No le hagan caso

Axolotl: Mis tíos son unos tipos feroces y no les gustan los extraños, los atrapan entre sus garras y los muerden con sus colmillos afilados, y los ahorcan con sus colas, son unos seres de más de quinientos kilos

Maya 2: Ya sabemos que tienen miedo, y poco a poco te vas a sentir más inseguro, y vas a llegar hasta las lágrimas. Tu sabes que no tienes ventaja sobre nosotros, y ahora el miedo los va a llevar a conocer sus demonios y cada ruido los hará sentir más miedo hasta que se hagan en los pantalones, jajaja

Axolotl: ¿Qué podremos hacer?

Maya 1: Obedecer.

Voz: Ven a mí, corazón.

(Quetzalcóatl y Axolotl corren y desaparecen y luego vuelven a aparecer)

Axolotl: ¿Qué lugar tan extraño, donde estaremos?

Quetzalcóatl: ¿Qué ves?

Axolotl: Es como una cueva, creo que estamos en una caverna, es difícil ver, pero creo que hay cuatro caminos.

Voz: Ven a mí, corazón

Quetzalcóatl: ¿Oíste la voz? ¡Que susto!

Axolotl: ¿Quién es?

Quetzalcóatl: Es nuestra madre, la del rostro de abuela. Lloro por las noches solicitando el corazón de los hombres y solo se caya regándola con sangre. (Axolotl desaparece y aparece Cihuacoátl con el corazón en las manos, Quetzalcóatl la sujeta)

Cihuacoátl: Valiente, suéltame y te daré lo que deseas.

Quetzalcóatl: No te soltaré.

Cihuacoatl: Te daré esta espina de maguey y este cuchillo de obsidiana.

Quetzalcóatl: Este está bien. (Desaparece Cihuacoatl, y camina Quetzalcóatl siente mucho calor)

Quetzalcóatl: Siento mucho calor, creo que estoy sudando, me quiere cocinar. Estoy encerrado en esta cueva y los malosos dijeron que me volvería más inseguro hasta llorar, tengo una idea, no voy hacer caso de los ruidos y sonidos que me puedan asustar.

Cihuacoatl: Ya sé que vienes por los huesos mágicos para hacer al hombre, ya tienes la navaja de obsidiana, ahora deberás vencer a mis seguidores, pero antes de ir por los huesos mágicos, debes ir por las semillas de tezcátlipoca para dárselas a esos hombres que poblaran la tierra

Quetzalcóatl: ¿Cuáles son las semillas de Tezcátlipoca?

Cihuacoátl: Cuando la tierra era un planeta sin vida, algunas plantas crecían en las grietas y solo habitaban las sombras, las sombras hacían hoyos y descubrían vainas de semillas que

en la punta tenían una flor en forma de globo, este globo volaba llevando la esperanza a todo el mundo y alimentaba el deseo de la vida.

Quetzalcóatl: ¿Qué es la esperanza?

Cihuacóatl: Es la confianza que tienes para conseguir algo que deseas. Ahora escóndete en la espalda de Axolotl, para vivir esta experiencia. (Quetzalcóatl viaja en el lomo del ajolote, se cierran y abren dos montañas que deben esperar a que se abran para pasar. Se cierran las montañas, Quetzalcóatl y Axolotl están exhaustos. Frente a ellos hay un río de lava).

Axolotl: Ahora tendrás que confiar en mí para pasar este río de Lava, pero si cambio a un color blanco no podré seguir y si me vuelvo negro ya no me veras y desaparecerás en la lava.

Maya de Xibalbà: ¿Quién eres tú y que llevas auestas?

Axolotl: Yo soy Axolotl y lo que llevo es un bulto mágico que los dioses me encargaron dejar en el lugar de las vainas, y será el alimento de los dioses.

Maya de Xibalbà: Puedes seguir tu camino, te estamos vigilando, así que cuidado con lo que haces.

Axolotl (Camina) Sigue agazapado hasta que yo te diga.

Quetzalcóatl: Estuvimos cerca, uff.

Axolotl (Se sienta): Ahora puedes bajar. Es aquí donde nacen las semillas de tezcatlipoca, con tu cuchillo de pedernal corta las vainas y mete los globos entre tu cuerpo y tu pectoral, muy cerca del corazón. (Quetzalcóatl corta las vainas). Ahora tendrás que hacer una danza ritual para que se formen islotes de tierra y sembremos las semillas (Quetzalcóatl y Axolotl realizan una danza ritual, durante la danza aparecen las chinampas. (Después los dos aventureros se sientan y toman agua, es el lugar del hielo y de la nieve y los vemos sufrir de frío).

Quetzalcóatl: Aquí hace mucho frío, creo que nos vamos a congelar, ¿Qué haremos para no morir?

Maya: Yo les puedo dar fuego para que se calienten, pero a cambio les pido que le den vida a este murciélago.

Axolotl: No podemos, no sabemos cómo hacerlo vivir.

Maya: Es fácil, solo tienes que poner el corazón de tu compañero en el murciélago.

Quetzalcóatl: No, me niego a dar vida a tu acompañante.

Maya: Lo siento mucho desaprovecharon esta oportunidad, ahora debes vencerme.

Axolotl: El mundo de las sombras la forman familias, estas familias forman pueblos que aman su historia y que la transmiten a través de generaciones. Toda la vida llevamos cargando, nuestro nombre y todo lo bueno y lo malo que hicieron nuestros antepasados. Nosotros debemos honrar nuestro nombre para que aquellos que vienen no tengan que sufrir por nuestros errores.

Maya: Anda, vénceme (Quetzalcóatl Sopla). Epa, casi me tiras, pero no es suficiente.

Quetzalcóatl (Vuelve a soplar y el maya cae dando vueltas): ¡Brama viento! (Quetzalcóatl se encima al maya) ¿Sientes el rigor del viento? (Quetzalcóatl y el maya vuelan como papalotes).

Axolotl (Busca a Quetzalcóatl): ¡Quetzalcóatl, ¡dónde estás! ¡Quetzalcóatl! (Aparecen cuchillos de pedernal como estalactitas que bajan y suben), estas sombras quieren acabar con nosotros. En esta cámara de cristal el calor acabará con nosotros. ¿Será esta la cámara de los sueños? (Axolotl comienza a reír) Ja, ja, ja, Ya te vi Quetzalcóatl traes alas blancas, ja, ja, ja, y ahora se vuelven negras

Quetzalcóatl: Yo creo que estas enfermo, porque es seguro que estas alucinando.

Axolotl: Allí está el sello mágico, Quetzalcóatl ahora saldremos de aquí, dicen que el sello hace que nazca la luz, disipa las sombras, Quetzalcóatl los hemos vencido. Los cristales están grabados, se harán realidad los sueños.

Mictlantecuhtli: Axolotl, tu eres el gemelo de Quetzalcóatl, tú debes continuar sus acciones, para que la grandeza de tu pueblo perviva. Toma esta es sangre de venado

Axolotl: ¿Sangre?

Mictlantecuhtli: Si, debes vivir, tómala (Axolotl bebe). Esta cámara de cristal es un espacio para la reflexión, la reflexión centra la mente y con ello aclararás tu pensamiento.

Quetzalcóatl han terminado tus penas, vete a dormir tu sueño mortal.

Quetzalcóatl: Axolotl, gemelo mío recuerda que no debes acusar a nadie sin pruebas, espero se te quite lo chismoso y dejes de decir mentiras (Camina a la orilla del lago, llora, se alinea el traje y se prende fuego, viaja la pira sobre el rio y aparece el ave)

Ave: Allí va el corazón de Quetzalcóatl, ahora será una estrella.

Conclusiones

Héctor Mendoza hablaba de vivencia y representación para describir dos sistemas pedagógicos de actuación, mencionaba nuestro maestro que de la unión de carácter y entrenamiento salía el tipo de actor que se formaba. Él decía que desde la psicología se hablaba de dos funciones mentales, la consciente y la inconsciente y que la emoción forma parte de la función inconsciente de la mente; pero que los actores entrenan para hacer surgir de forma consciente o voluntaria la emoción que consideramos necesaria a una situación determinada. En mi sistema he partido de estos principios que él enseñaba, solo que mi enseñanza tiene origen en el sistema de representación, que va de la forma al sentimiento, del entrenamiento a la vivencia.

En la vida diaria los acontecimientos nos emocionan sin pensar en como se originan los sentimientos en nosotros, el actor a diferencia de todas las personas a través del ensayo provoca la emoción del personaje a partir de la situación o hecho que ocurre, las circunstancias inmediatas o las relaciones que tiene con los otros personajes que intervienen en el hecho y las circunstancias mediatas o carácter del personaje. Estas circunstancias mediatas el actor las procesa a través de tres preguntas: ¿Quién soy? ¿Qué personaje estoy haciendo? ¿De donde vengo? Que se refiere al último suceso que el personaje ha experimentado antes de entrar a escena, esto nos ubica en el estado de ánimo que tiene el personaje en ese momento, y ¿A dónde voy? Que determina el objetivo del personaje. Además de esto tenemos la situación que se refiere a un obstáculo que el personaje enfrenta para lograr su objetivo. En mi método de enseñanza todo esto lo logra el alumno de manera consciente, a través del cuerpo.

Para Randall Collins nuestras vidas se mueven impulsadas por una fuerza común, integrada por la interacción de las personas y los símbolos que nos hacen pertenecer a cierto grupo

social. El autor afirma que esta interacción es el escenario donde se relacionan los aspectos emocionales e inconscientes del ser humano. Las interacciones cotidianas son entendidas como rituales. Los rituales honran lo que se valora socialmente; cuando el decoro ritual se rompe, los presentes sienten una incomodidad moral que puede expresarse con el buying, con un manifiesto enfado, hasta, en casos extremos, etiquetando al infractor como enfermo mental. (COLLINS 2009)

Recordemos que mi método comienza con el participante y el títere en confrontación, primero con el monitor o instructor y posteriormente en enfrentamiento con otro compañero con títere. Es esta interacción que permite al alumno jugar con los símbolos escondidos en su persona y que emergen a través del entrenamiento actoral.

Para Kantor era muy importante el recuerdo, este podía recuperarse a partir de un eterno retorno a la infancia a través del ritmo de su latido que se sobrepone con otros recuerdos latidos para formar una rejilla llena de agujeros o vacíos mediante el ejercicio de la repetición, para lograr esto he adoptado el sistema comodín de Augusto Boal, donde el actor tiene una posición preestablecida, con reglas determinadas dentro del escenario, que el actor entiende como terreno de juego. No hay personajes son funciones. El actor representa o encarna la función, de acuerdo a la estructuración general de los conflictos del texto. El representa la realidad concreta y fotográfica. En el sistema de Boal, el actor protagónico tiene consciencia durante toda la obra del personaje comodín que es la voz del autor y que es quien analiza cualquier detalle de la obra. Al trabajar con personas del sector llamado vulnerable he recurrido al psicodrama para lograr este análisis no solo del drama sino de la vida del alumno a partir del el soliloquio, que es una técnica teatral y en la terapia es una herramienta auxiliar en la que se pide a protagonista y a los antagonistas, que digan en voz alta lo que sienten y lo que piensan en ese momento, “como sí” nadie los escuchara,

también en el teatro Gestalt ocurre esto al sentar al participante en la silla y enfrentar el conflicto, hay una regresión a una etapa primaria , digamos que el alumno vuelve al seno materno y afianza o reconoce su personalidad , de allí llevamos las acciones al terreno del juego, que crea un ambiente optimo para socializar los conflictos personales.

El comodín en el sistema de Boal transita durante la acción como un personaje de otra obra perdido en esta obra de teatro o en este escenario de teatro que en el psicodrama y el Teatro Gestalt esta representado por los “yo” auxiliares que disparan los conflictos del personaje principal. Mi sistema navega por los pliegues del teatro de Luigi Pirandello, pues como aquellos personajes en busca de autor, mis alumnos entran al terreno de juego enfrentándose con su espejo para ver frente a si, sus conflictos personales, sus traumas y todos los problemas que le impiden desarrollarse dentro de el escenario, estos problemas los expone y los trabaja a través de la creación de muros mágicos en una realidad alterna; el comodín o “yo” auxiliar es un duende que hace las veces de muchos personajes que se enfrentan al alumno y le hacen vencer el miedo; el duende, representado por el títere o un compañero manipulando el títere es un ente que tiene libertad artística. Al partir de dinámicas escénicas del teatro del oprimido junto a elementos del Teatro Gestalt y el psicodrama he descubierto que las personas tienen un regreso, en primera instancia se ubican en el ¿Quién soy?, logrando un conocimiento de la persona que son, posteriormente en el mismo juego hacen consciencia de su pasado y de esa manera entienden que el teatro requiere que inventemos una emoción, un estado de animo y con el enfrentemos los obstáculos que tanto en escena como en la vida diaria nos permite interactuar con los otros y evolucionar del conflicto a su solución o a su sublimación.

Por lo que respecta al montaje de la obra de teatro “El Robo del Fuego” tuvo mucho publico en los lugares que se presentó, mi visión de teatro comunitario evolucionó, y logre

atender problemáticas diversas desde el rubro de la discapacidad como problema , ya sea social, de salud o de adaptación al medio ambiente, el logro mas significativo fue la evolución del método que yo llamo “Vocabulario de Movimientos” y si en un principio partió de un desarrollo corporal , al final he podido integrar el aspecto mental, ahora lo he expandido , ayudado por profesionales de la psicología y del Derecho, protegiendo la integridad del individuo, este trabajo me ha ayudado para comprender que el teatro es solo un elemento de una red amplia que ayuda a la recomposición del tejido social. En cuanto a mi practica artística me ha permitido abordar todos los aspectos que conforman el teatro haciéndome un creador que ha tenido que investigar cada una de las áreas de la practica escénica, este trabajo también ha abierto una serie de interrogantes como son: ¿Cómo ayuda el teatro a una sociedad permeada por la vulnerabilidad?

¿Cuántos lugares en México y en el mundo tienen este mismo problema?

¿Cómo enfrentan el problema esos lugares?

El primer problema a resolver es delimitar

¿Cuál es la función del teatro en la formación de los niños, los adolescentes y los adultos?

¿El maestro o instructor debe imponer un modelo de conducta a sus alumnos a través de la práctica del teatro?

¿El teatro debe inducir modelos de conducta a la sociedad a través de las puestas en escena?

¿Qué lugar tienen los alumnos en los talleres de teatro?

¿Cómo ayuda el teatro a que la sociedad se comprometa consigo misma a tomar a su cargo su propio proceso de desarrollo?

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1 Quetzalcóatl tomada de <http://upload.wikimedia.org/quetzalcóatl>. Esta foto de Autor desconocido está bajo licencia CC BY-SA 65

Ilustración 2 Xólotl tomada de <http://upload.wikimedia.org/xólotl>. Esta foto de Autor desconocido está bajo licencia CC BY-SA 65

Ilustración 3 Toci y Xochiquetzal tomada de <http://upload.wikimedia.org/xochiquetzal68>

Ilustración 4 El nacimiento y la alimentación prehispánica <http://sitios.dif.gob.mx.encrypted-tbn0.gstatic.com/images?> 69

Ilustración 5 Xólotl enfrenta a Tlalchitonatiuh Tomado de <http://kodeksborbonic.jpg-wikipedia.wikimedia.com>. Imagen de dominio público.

71

Ilustración 6 Tezcatlipoca Tomado de <http://Tezcatlipoca3jpg.es.m.wikipedia.org> 72

Ilustración 7 Cihuatéotl Tomado de Discapacidad y desorientación corporal como metáforas de la transgresión sexual entre los nahuas prehispánicos de Miriam López Hernández en researchgate.net es la lámina número 79 del Códice Vaticano B3773. Publicado en 1993. 75

Ilustración 8 Xiuhcóatl Tomado de INAH en Twitter. @INAHmx del 27 de julio 2017 a las 7:30 76

Ilustración 9 Xiuhtecuhtli Tomado de <http://Xiuhtecuhtli.es.m.wikipedia.org> pertenece al Códice Borgia 78

Ilustración 10 "YO" Enrique Guerrero Pérez Archivo personal del autor, fotografía tomada en Tezoyuca, Morelos, Octubre del 2014.

52

Ilustración 11 Hospital Infantil de Iztapalapa, área ambulatoria Archivo de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, Oct 2018 84

Ilustración 12 Hospital Infantil de Iztapalapa, área de niños con cáncer. Archivo de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, Oct 2018 85

Ilustración 13 Estancia Infantil en la Alcaldía Venustiano Carranza Archivo de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, abril 2018 86

Ilustración 14 Vocabulario de Movimientos en Santiago Tepalcatlalpan, Xochimilco Archivo de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, 55

Ilustración 15 Arriba, Licenciada en Derecho Carolina Eslava, Psicólogo del CEVAREPSI y Enrique Guerrero Pérez, abajo Interno creando un títere de sombra Fotografía cedida por Subsecretaría de Sistema Penitenciario- CDMX, Ago 201859

Ilustración 16 Vocabulario de Movimientos en el CEVAREPSI Fotografía cedida por Subsecretaría de Sistema Penitenciario- CDMX, Ago 201860

Ilustración 17 Resultado de Vocabulario de Movimientos en el CEVAREPSI Fotografía cedida por Subsecretaría de Sistema Penitenciario- CDMX, Ago 2018 62

Bibliografía

CANCER, PREPARADNESS AROUND THE WORLD. 2019. «The Economist Intelligence Unit.» *The Economist Intelligence Unit*. Último acceso: 14 de Septiembre de 2022. https://worldcancerinitiative.economist.com/pdf/Cancer_preparedness_around_the_world.pdf.

LANGER, Susanne. 1966. Los problemas del arte. Diez conferencias filosoficas. Ediciones Infinito.

CANO JIMENEZ, DONATO. 2016. «Uso de la saga de videojuegos Assassin´s Creed en la enseñanza de las ciencias Sociales: Historia Geografía.» *Dialnet.Unirioja.es*. Último acceso: 01 de MARZO de 2020. https://biblioteca.unirioja.es/tfe_e/TFE001674.

COLLINS, RANDALL. 2009. *Cadenas de rituales de interacción*. BARCELONA : ANTHROPOS.

COMUNICADO DE PRENSA. NÚMERO. 538/19.“Características de las defunciones registradas en México durante 2018.” . 2019. «“Características de las defunciones registradas en México durante 2018.” Comunicado de prensa núm. 538/19.» *Instituto Nacional de Estadística Geografía e Informática*. Último acceso: 14 de Septiembre de 2022. <https://www.inegi.org.mx/cáncer>.

COMUNITARIO., La fiesta verdadera: ¿Una realización feliz en el teatro? Luces y sombras de los encuentros de teatro. 2006. *Dialnet. Unirioja.es*. Último acceso: 18 de Abril de 2021. [http://Dialnet.Unirioja/La fiesta verdadera](http://Dialnet.Unirioja/La%20fiesta%20verdadera).

CONSEJO NACIONAL DE EVALUACIÓN DE LA POLÍTICA DE DESARROLLO SOCIAL. 2020. «COMUNICADO No.21.» *AVANCES Y RETOS DEL PROGRAMA DE*

APOYO PARA EL BIENESTAR DE LAS NIÑAS Y NIÑOS, HIJOS DE MADRES

TRABAJADORAS. CIUDAD DE MÉXICO: CONEVAL, 05 de AGOSTO.

—. 2018. “*Resultados de pobreza en México a nivel nacional y por entidades Federativas*.”

CDMX: CONEVAL. Último acceso: 14 de Septiembre de 2022. [https://](https://www.coneval.org.mx/Medicion/Pag)

www.coneval.org.mx/Medicion/Pag.

2017. «CONSTITUCIÓN POLÍTICA DE LA CIUDAD DE MÉXICO.» *GACETA*

OFICIAL DE LA CIUDAD DE MÉXICO. Ciudad de México: Gobierno de la Ciudad de

México, 05 de Febrero.

COORDINADORA, COMISIÓN. 2016. «Comisión Coordinadora de Institutos Nacionales

de Salud y Hospitales de Alta Especialidad.» “*El INCAN, encargado de ejecutar el*

programa integral de prevención y control de cáncer en México.”. Ciudad de México:

Secretaría de Salud.

CRUZ, Alejandro. 2007. *Mentira y confianza: una mirada desde la dramaturgia de Erving*

Goffman. Mexico City Boston Viçosa Madrid Cuernavaca Beijing CopIt ArXives: Atienza.

CRUZ, H & Pinho, I. 2008. *País, Una experiencia*. País, Una experiencia.

& COSTÁN SEQUEIROS, Héctor Puente. 2019. *Goffman y los videojuegos: Una*

aproximación sociológica desde la perspectiva dramaturgica a los dispositivos

videolúdicos. 29 de 04. Último acceso: 19 de SEPTIEMBRE de 2022.

<https://recyt.fecyt.es/index.php/res/article/view/68948>.

AUSTIN, John L. 1998. *Como hacer cosas con palabras*. Buenos Aires, Barcelona: Paidós.

BARTHES, ROLLAND. 1974. *El placer del texto seguido de Lección Inaugural*,. México,

D.F.: esitorial Siglo XXI, S.A. de C.V.

BOAL, Augusto. 1989. *Teatro del Oprimido I, teoría y práctica*. Buenos Aires: Nueva

Imagen.

—. 2001. *Teatro del Oprimido: Juegos para actores y no actores, edición ampliada y revisada*. Alba Editorial S L U.

DRAGON BOX. 2019. *DragonBox, el videojuego del uruguayo Gonzalo Frasca, entre los mejores de Finlandia*. 28 de FEBRERO. Último acceso: 01 de MARZO de 2020.

<https://www.montevideo.cencia-y-Tecnologia> › DragonBox.

ESQUIZOFRENIA PARANOIDE, UN ACERCAMIENTO A SU ESTUDIO A PROPOSITO DE UN CASO. 2018. «Mi SCIELO.» *Revista Médica electrónica*. Julio-Agosto. Último acceso: 21 de SEPTIEMBRE de 2022. <http://scielo.sld.cu> › scielo Esquizofrenia paranoide.

FLAMAND G., Laura. Carlos Moreno Jaimes Rafael Arriaga Carrasco. 2021. *CÁNCER Y DESIGUALDADES SOCIALES EN MÉXICO 2020*. CDMX: El Colegio de México A.C.

FLORES AYALA, Michelle Marisol. 2018. «La Constitución Política de la Ciudad de México y los derechos de las mujeres. Retos ante la problemática de violencia de género.» *DEFENSOR, Revista mensual de la Comisión de Derechos Humanos del Distrito Federal* 18-23.

FEDIUK, Elka. 2016. *Teatro y estetica comunitaria . Miradas desde la filosofia y la politica*. Revista de Investigación teatral.

GÓMEZ GAVAZZO, C. 1959. *metodologia del planeamiento territorial*. Rosario: Centro regional de Estudios de vivienda y Planeamiento.

GÓMEZ PROAÑO, Lola. 2013. *Teatro y estética comunitaria. Miradas desde la filosofía y la política*. Buenos Aires: Biblos.

GESTICULADOR, El concepto de la Revolución y lo mexicano en El. 1984. *cdigital.uv.mx*. Último acceso: 20 de SEPTIEMBRE de 2022.

<https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/7075/198429P197.pdf?sequence=2&isAllowed=y>.

GODOY, Pedro H. Torres. 2001. *Dramaterapia: Dramaturgia, Teatro, Terapia*. Ediciones Cuarto Propio.

GOFFMAN, Erving. 1997. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

—. 1972. *Internados (ensayo sobre la situación social de los enfermos mentales)*. Barcelona: Amorrortu editores.

GONZÁLEZ Lattuada, Magdalena. 2018-2019. *La creación artística comunitariateatral como elemento favorecedor de los procesos de empoderamiento personal*. Barcelona: arte para la inclusión social y comunitaria.

GONZÁLEZ LATTUADA, Mgdalena. 2018-2019. *La creación artística comunitariateatral como elemento favorecedor de los procesos de empoderamiento personal*. arte para la inclusión social y comunitaria.

GRABINSKY, Alan. 2016. *pubpub.org*. 22 de Abril. Último acceso: 14 de septiembre de 2022. <https://v3.pubpub.org/pub/grupos-de-atencion-prioritaria>.

HERRAMIENTA., El teatro de sensibilización participativo como. 2009.

SENSIBILIZACIÓN CON LAS PERSONAS CON DISCAPACIDAD INTELECTUAL.

Último acceso: 08 de Enero de 2022.

<https://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwjoxvOqrK32AhUdIkQIHaaAB5oQFnoEACAcQAQ&url=https%3A%2F%2Friunet.upv.es%2Fbitstream%2Fhandle%2F10251%2F43934%2FTFM%2520.%2520GARC%25C3%258DA-ROMEU%2520DEL%2520ROMERO%252C%2520BEGO%25C3%>.

- HILLERY, G. A. 1955. «Definitions of Community: Areas of Agreement.» *Rural Sociology* 111-123.
- INTERSECCIONES., Trabajo Social y teatro: considerando las. 2015. *Escuela Superior de Arte dramático de Galicia*. Último acceso: 09 de Enero de 2022.
https://doi.org/10.5209/rev_CUTS.2016.v29.n1.49243.
- JULL, J. 2005. *Half-Real: Video Games between Real Rules and Fictional World*. Cambridge: MIT PRESS.
- KIELSTRA, Paul. <https://eiuperspectives.economist.com/sites/default/fil>. 2017. «Control del cáncer, acceso y desigualdad en América Latina. Una historia de luces y Sombras.» 14 de Mayo. Último acceso: 14 de Septiembre de 2022. <https://eiuperspectives.economist.com/sites/default/fil>.
- KNIFFKI, J. y Reutlinger Ch. (eds.). 2013. *Comunidad. Transnacionalidad. Trabajo social. Una triangulación empírica América Latina-Europa*. Madrid: Editorial Popular.
- MARCHIONI, M. 2004. *La acción social en y con la comunidad*. CERTEZA.
- . 1999. *Comunidad, participación y desarrollo: Teoría y metodología de la intervención comunitaria*. Editorial Popular.
- MELTZER, D. 1998. *Adolescentes*. Buenos Aires: Ed Espacia.
- MONTERO, I., y Fernández, M. 2012. *"El teatro como Oportunidad. Un enfoque del teatro terapéutico desde la Gestalt y otras corrientes humanistas"*. Rigden Institut Gestalt.
- MOTOS, T., y Ferrandis, D. 2015. *Teatro Aplicado*. Buenos Aires: Octaedro.
- MUSITO, G. & Buelga, S. 2004. *Introducción a la psicología comunitaria. Desarrollo comunitario y potenciación*. Buenos Aires: U O C.
- NEUMANN J. MORGENSTERN, O. 1953. *Theory of Games and Economic Behavior*. Princeton: Princeton University Press.

- NICOLESCU, BASARAB. 1996. *La transdisciplinaireidad*. Ediciones Du Rocher.
- OGDEN, T. 1989. *La matriz de la mente*. TECNIPUBLICACIONES .
- ORTÍZ BULLE GOYRI, Alejandro, entrevista de Enrique Guerrero Pérez. 2018. *El teatro Campesino y el Teatro Comunitario* (07 de Mayo).
- PELLETIERI, oswaldo. 2008. *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Buenos Aires: Galerna.
- RAMOS, SAMUEL. 2001. *El perfil del Hombre y la Cultura en México*. Madrid: Espasa-Calpe.
- RAVAJA, N., T. SAARI, M. TURPEINEN, J. LAARNI, M. SALMINEN, y M. KIVIKANGAS. 2005. «“Spatial Presence and Emotions during Video Game Playing: Does it Matter with Whom You Play?”» *Tele operators and Virtual Environments, vol 15, n4, USA* 381-392.
- REYES, Aralis. Karla Muchacho. 2009. «: Experiencia Teatral vivida en la Comunidad León Droz Blanco, Parroquia San Pedro.» *TEATRO COMUNITARIO*.
- SALAZAR, Ana Maria. 2014. *Tepoztlan : Movimiento etnopolítico. Una batalla victoriosa ante el poder global*. México, D.F.: UNAM Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- SALUD, SECRETARÍA DE. 2019. «Recursos en Salud.» *Gasto en el Sistema Nacional de Salud*. Ciudad de México: Secretaría de Salud. Último acceso: 30 de Agosto de 2020.
http://www.dgis.salud.gob.mx/contenidos/sinais/gastoensalud_gobmx.html.
- SABBADO, Nestor Andre Kaercher y Victoria. 1980. *Espacio y Sociedad*. BUENOS AIRES: LA ISLA.
- SANCHO, J. 2009. «Por una reconstrucción del concepto de comunidad que sea de utilidad para el trabajo social.» En *Trabajo social comunitario en la sociedad individualizada.*, de J. Hernández Aristu, 55-92. Barcelona: Nau Llibres.

SECRETARIA DE SALUD. 2018. *Programa de Acción Específico.2013-2018"*
Prevención y Control del Cáncer en la Mujer. Ciudad de México: Secretaría de salud.

Último acceso: 14 de SEPTIEMBRE de 2022.

http://cnegrs.salud.gob.mx/contenidos/descargas/cama/PrevencionyControldelCancerdelaMujer_2013_2018.pdf.

SECRETARÍA DE SALUD. 2005. «DECRETO POR EL QUE SE CREA EL CONSEJO NACIONAL PARA LA PREVENCIÓN Y EL TRATAMIENTO DEL CÁNCER EN LA INFANCIA Y LA ADOLESCENCIA.» CDMX: Secretaria de Salud. Último acceso: 14 de Septiembre de 2022. <http://www.salud.gob.mx/unidades/cdi/nom/compi/d050105.html>.

SHEETS, Maxime. 1966. *The Phenomenology of Dance*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.

SUBDIRECCION DEL SISTEMA PENITENCIARIO. 2021. «Sistema Penitenciario. cdmx.gob.mx.» *CEVAREPSI*. Ciudad de México: SUBDIRECCION DE SISTEMA PENITENCIARIO, 31 de Enero. Último acceso: 14 de Septiembre de 2022.

<https://penitenciario.cdmx.gob.mx> > centros-de-reclusion.

SUPREMA CORTE DE JUSTICIA DE LA NACIÓN. 2019. «CONSTITUCIÓN POLÍTICA DE LA CIUDAD DE MÉXICO ÚLTIMA REFORMA PUBLICADA EN LA GACETA OFICIAL: 27 DE NOVIEMBRE DE 2019.» *CONSTITUCIÓN POLÍTICA DE LA CIUDAD DE MÉXICO*. CIUDAD DE MÉXICO: GACETA OFICIAL DE LA FEDERACIÓN, 27 de NOVIEMBRE. Último acceso: 15 de SEPTIEMBRE de 2022.

<https://www.scjn.gob.mx> > sites > files > documento PDF.

TEATRALES, Introduccion a los estudios. 2021. *Word Press. com*. 23 de Marzo. Último acceso: 12 de septiembre de 2022. [www](http://www.formaciondanzacontemporanea.files.wordpress.com)

formaciondanzacontemporanea.files.wordpress.com.

- TRUJILLO, P. 2015. *SalamandraTeatrosocial*. Último acceso: 18 de Abril de 2021.
<https://salamandraceutrosocial.weebly.com>.
- USIGLI, Historicismo y legitimización del poder en el Gesticulador de Rodolfo. 1989.
«Revista Iberoamericana.» Último acceso: 20 de SEPTIEMBRE de 2022. <https://revista-iberoamericana.pitt.edu>.
- USIGLI, Rodolfo. 1982. «El Gesticulador.» En *Teatro de la Revolución Mexicana*, de Wilberto Canton, 1091-1166. México, D.F: Aguilar Editor S.A.
- VIDEOJUEGOS. CONCEPTOS, HISTORIA Y SU POTENCIAL COMO HERRAMIENTA PARA LA EDUCACIÓN. 2005. «UNIRIOJA.ES.»
UNIRIOJA/SIRVENT. Último acceso: 08 de ENERO de 2022.
https://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjqpJyB1Lf2AhWIIGoFHYylDQsQFnoECBwQAQ&url=https%3A%2F%2Ffdialnet.unirioja.es%2Fservlet%2Farticulo%3Fcodigo%3D4817345&usg=AOvVaw2zw_8IKis8Ucbup-8h0HfB.
- WILDE, OSCAR. 2014. *La decadencia de la mentira*. Barcelona: Acantilado. La decadencia de la mentira [https://mefistocastellano Word press](https://mefistocastellano.wordpress.com).
- WINNICOTT, DONALD. 1993. *Los procesos de maduración y el ambiente facilitador*. Barcelona : Editorial Paidós.
- WINNICOTT, Donald. 1960. *Teoría de la relación entre progenitores e infante*. Buenos Aires: GEDISA.
- ZIMMERMAN, M & Rappaport, J. 1996. «Citizen participation, perceived control, and psychological empowerment.» *American journal of community psychology*. (American journal of community psychology.) 145-171.

