

Universidad Nacional Autónoma  
de México  
Facultad de Filosofía y Letras

***Intervención escénica en espacios no  
convencionalmente teatrales y espectadores tomados  
por sorpresa: bitácora***

**Informe Académico por Actividad Profesional**

que para obtener el título de licenciada en

Literatura Dramática y Teatro

p r e s e n t a

**Paulina Garnica Soberanes**

Asesora de Informe: Sisu González Ramírez

Sinodales: Dr. Óscar Armando García Gutiérrez

Dr. Alejandro Gerardo Ortiz Bullé Goyri

Prof. Alejandro Ainslie Aspuru

Mtro. Ignacio Escárcega Rodríguez

México, DF,

Agosto 2015



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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

A Joel, Cristeta, Pina, Rodrigo, Rosa María, Rodrigo, Beatriz, María, Maurice, Sofía, Regina.

A Vane, Jay, Mati y Bruno.

A Carmen, Daniel, Oralia, Dania, Sandra, Braulio, Ximena, Carma y Camisi.

A Henry, Conrado, Toño, Alicia y los actores y actrices con los que he andado en el camino del teatro.

A Sisu y a mis maestros acompañantes en este trabajo, por ayudarme a retomar y terminar.

A Conejo, los Huitzin, Rana-Chana y todas las Aves, Lagartijas, Arañas, Escarabajos, Cienpies, Lombrices, Mariposas, Grillos, Hormigas, que comparten con nosotr@s.

Al Agua, que a pesar de todo no nos deja.

A los Árboles que viven con nosotr@s.

A las Bacterias restauradoras de nuestros suelos.

Dra. María Sten, al fin, ¡lo logré!

Y a mi Yupanqui mi compañero de viaje.

# ÍNDICE

Introducción .....	5
Capítulo I. Semblanza de un recorrido en el quehacer teatral. Antecedentes .....	9
Capítulo II. Antecedente inmediato de la <i>intervención escénica</i> . Breve reseña de la puesta en escena en el Zócalo de la Ciudad de México .....	13
Capítulo III. El nacimiento de la <i>intervención escénica</i> en espacios no convencionalmente teatrales .....	19
Capítulo IV. Condiciones dadas. Posturas ideológicas en los temas de convivencia y cuidado al medio ambiente .....	21
4.1. Nosotros en nuestros límites .....	23
4.2. Los temas a tratar nos acotan .....	26
4.3. Trabajo de mesa y negociación .....	28
Capítulo V. Aportación o creación de la resolución por parte del grupo de trabajadores teatrales .....	31
5.1. Planeación desde la dirección .....	32
5.1.1. Trabajadores de una empresa, tomados por sorpresa ..	34
5.1.2. Espacios no convencionalmente teatrales .....	36
5.1.3. Creación de personajes .....	39
5.1.3.1. Características de los personajes y textos utilizados en la intervención escénica .....	41
5.1.4. Estructuración de acciones .....	48
5.1.4.1. Guión de acciones .....	49
5.2. Ensayos con actores y músico .....	52
5.2.1. Dirección. Provocando la disposición para actuar .....	53

5.2.2. Actuación. Generando la disposición para ocupar el espacio dramático .....	55
5.2.3. El trabajo de concientización o sensibilización. Diálogo con el público .....	56
5.2.4. Breves señalamientos para mantener una ética del manejo de las emociones .....	57
Conclusiones .....	59
Bibliografía .....	61
Anexo A: Fotografías de la <i>intervención escénica</i> .....	63

Nota: Este Informe se imprimió en hojas recicladas de desperdicios industriales y domésticos, procesado libre de cloro, hecho en México (Recicla 100®), para un mejor aprovechamiento de los recursos naturales. Por ello se imprimió por ambos lados.

[...] En el teatro, desde comienzos del siglo XX, con Brecht, Artaud y Pirandello, los espectadores fueron incluidos como protagonistas del proceso dramático. A partir de los happenings, en los años sesenta, los artistas visuales retomaron esas lecciones teatrales para sacudir la posición contemplativa. Suprimir la lejanía entre creación y destinatario, entre mirar y actuar, fueron recursos a veces lúdicos y en otros casos dirigidos a que la experiencia estética desembocara en aprendizajes transformadores.  
Néstor García Canclini.  
*¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?*<sup>1</sup>

## INTRODUCCIÓN

Este reporte es acerca de la experiencia obtenida al efectuar una actividad profesional de gran flexibilidad en cuanto al ejercicio creativo, en concordancia con el campo laboral. A esta actividad la nombré: *intervención escénica*. Ahora, a la distancia veo, en estas prácticas, la realización de algunas expectativas artísticas mías y de las personas con quienes ejecuté ese trabajo, al mismo tiempo que resolvió también la necesidad del ingreso económico.

Esta actividad se convirtió en un modelo de trabajo para nosotros, para los actores y actrices, compañeros de trabajo con quienes he colaborado en diversas actividades teatrales desde la época de estudiantes de la Universidad —a mediados de los años noventa— hasta la actualidad. Es un modelo donde le hemos dado voz a algunos temas, para entre todos —actores y espectadores—, traerlos a la conciencia social.

En este informe describiré el primer proyecto desarrollado por mí, del tipo de *intervención escénica*, el primero de muchos presentados desde 2006 a la fecha. Sucedió dentro de las instalaciones de Unilever, que en lo subsiguiente nombraré como empresa o empresa que se dedica a producir bienes de consumo, en sus oficinas y planta de Lerma y Tultitlán, Estado de México, el 5 y 6 de julio de 2006. Sólo hablaré del proceso de desarrollo de la primera vez que trabajé una *intervención escénica* cuyo contenido temático, consideramos, en

---

<sup>1</sup> García Canclini, Néstor, “¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?”, en: Estudios Visuales. *Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*. Núm. 7. Diciembre, 2009. CENDEAC, p. 16-37.



aquél entonces, promovería cambios de comportamiento dentro de la convivencia ciudadana y mejoría en la conciencia del cuidado al medio ambiente, en el área del DF y zona conurbada.

En las siguientes páginas trataré de llevar al lector a revivir conmigo este trabajo teatral denominado *intervención escénica*. Más adelante explicaré a detalle en qué consiste. Desde 2006 empecé a dirigir las *intervenciones escénicas* y a lo largo de los años las presentamos en espacios no convencionalmente teatrales, como empresas, fábricas, universidades, y escuelas, entre otros. Desde entonces y hasta este 2015 y quizá en los siguientes años, nos presentaremos a petición de quien nos contrate para llevar a cabo cada uno de dichos eventos. Del proceso de ensayos y de las presentaciones de dichas *intervenciones escénicas* nos quedan recursos conceptuales, estéticos, y materiales, los cuales nos han proporcionado la posibilidad de contar con una especie de repertorio, de referencias, para la eventual creación de nuevas presentaciones. Todas estas ideas las reciclamos y transformamos constantemente. El grupo de trabajo se ha mantenido más o menos igual al conformado desde 1995. De esto también hablaré, pero no a profundidad, porque sería tema de otro escrito.

A continuación describo —a grandes rasgos—, cada uno de los capítulos e incisos del recorrido conceptual de este informe, para luego tratarlos con mayor amplitud: primero, haré una semblanza de aquellas influencias que me llevaron a concretar este modelo de trabajo; luego describiré el antecedente inmediato a la primera *intervención escénica*. Seguiré con el relato para explicar en qué consiste dicha *intervención escénica*, haciendo referencia sobre lo sucedido en el espacio escénico, tanto con los trabajadores teatrales, así como la directora, los actores y las actrices. En esta parte describiré los espacios no convencionalmente teatrales; aquello a lo que nosotros denominamos personajes, así como el entrenamiento requerido para encontrar la calidad de energía a fin de estar listos para presentar estos trabajos. También me referiré a la forma de construir un puente de comunicación con los espectadores-participantes para generar el diálogo y la

sensibilización. Al final plantearé algunos aspectos que me parece convendría trabajar para futuras *intervenciones escénicas*.

Este quehacer de relatar el trabajo de *la intervención escénica* es un esfuerzo por reflexionar acerca de lo efectuado en ese entonces y el cómo surgió dicho proyecto. El análisis del proceso de producción de esta intervención me lleva a recuperar la memoria de aquéllos primeros ejercicios de búsqueda originales, de procesos de creación propia experimentados durante mi formación en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro (UNAM). En mi paso por la Universidad, a mediados de los noventa, fui estructurando alguna base de lo que ahora utilizo como herramientas para la creación teatral. Y eso fue, supongo, porque en aquél entonces tuve acceso a lecturas de teoría teatral, para mí desconocidas antes de estudiar formalmente el teatro (BROOK, 1973; GLUSBERG, 1986; KANTOR, 1997; JIMÉNEZ y CEBALLOS, 1985; PAVIS, 1983; PRIETO, 1994; SCHECHNER, 1985 (y varios volúmenes de la revista editada por él: *TDR, The Drama Review*), entre otr@s). En las instalaciones de la Facultad de Filosofía y Letras (UNAM) encontré espacios donde pude aplicar y practicar algo de lo adquirido mediante las lecturas.

Algunas de estas exploraciones son preguntas que me hice dentro de la especialización en dirección de actores y también durante el desarrollo profesional. El trabajo aquí presentado indaga respecto de algunas posibles respuestas a las siguientes preguntas: ¿cómo se puede hacer teatro en lugares no planeados para ello y allí donde se encuentra un público que no se lo espera? ¿Cómo dirigir a un actor bajo estas circunstancias? ¿Qué se le pide hacer y cómo? ¿Qué de la *intervención escénica* hace contacto con el público? ¿Hay alguna diferencia entre conmover al público y manipularlo emocionalmente? De manera sencilla y práctica, ¿cuáles son los parámetros morales o éticos, en escena, para el manejo de emociones, en la búsqueda de sensibilizar al espectador para escuchar temas que necesitan ser compartidos? Existe algo que no sabemos qué es, pero le nombramos energía (BARBA, 1993; OIDA, 2003), ¿cómo la construimos y cómo se transmite? ¿La mente del actor domina la escena o es su cuerpo o son los objetos?

¿Cómo puede servir la información teórica, organizada en torno de un montaje para generar el movimiento, a veces, apenas perceptible en el actor, como la emoción, la energía, el equilibrio, las convenciones teatrales, cuestiones abstractas no cuantificables? ¿Cómo, desde mi mente, desde el trabajo intelectual, puedo mover el drama de la escena? ¿Es o no posible eso? El director no es un creador absoluto; todos en conjunto compartimos la creatividad hacia esta *intervención escénica*, pero, ¿de qué manera intercambiamos ideas, cedemos espacio hacia los pensamientos de los otros y los convertimos en un trabajo creativo colectivo?

Otra intención más al escribir sobre esta actividad es dejar constancia de una forma de trabajo de un grupo en su mayor parte de egresados de la carrera. Cabe mencionar que el contexto socioeconómico del país carece del suficiente campo laboral para egresados de esta Carrera, dentro de los circuitos culturales gubernamentales o los mismos de la UNAM, y es un orgullo, entonces, haber encontrado una vertiente laboral para ejercer nuestras prácticas teatrales. La descripción de ese contexto socioeconómico nacional no tiene un apartado específico, pero es un tema evocado a lo largo de este trabajo.

Quiero dejar registro de esta manera de hacer teatro de los artistas participantes, cuyas posturas estéticas en común nos permitieron agruparnos para resolver la creación escénica. Esta *intervención escénica* no cuenta con un registro escrito publicado; y por ello, con este informe pretendo hacer una pequeña memoria de lo que se viene haciendo fuera de la UNAM, pero con la formación recibida en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro.

## Capítulo I. Semblanza de un recorrido en el quehacer teatral

### Antecedentes

Mi primer contacto con el teatro fue previo a estudiar la Carrera, trabajando en comunidades rurales del sur de la Ciudad de México, con un grupo llamado *La Coladera*, con la obra *Y el pescado fue de tierra*, de Cuauhtémoc Díaz y Hugo Sandoval, con dirección de Mario Ficachi. La realizamos mediante una beca del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), para elaborar el proyecto de investigación teatral, 1989-1990. El tema a tratar era la expropiación por parte del gobierno de las tierras ejidales y la respuesta de los pobladores de dichos campos. El objetivo era presentarles a los ejidatarios la idea de trabajar esos temas con mojigangas y actuaciones. Hicimos lo mismo que los viejos de los pueblos: contar la historia de la expropiación. Al final, quienes participamos en la obra abrimos el diálogo con nuestros huéspedes, y después de exponer los puntos de vista y las posibles soluciones ante el problema, todos comimos y bailamos. Y así fuimos de pueblo en pueblo. La obra se ensayó con un texto dramático, escrito a partir de los diálogos recuperados de pláticas con las personas originarias de esos pueblos y en el estilo de actuación utilizamos la farsa. Escogimos vestuarios sencillos, similares a los tradicionales de las poblaciones visitadas. Más que escenografía, llevamos objetos para apoyar la escena.

Aquí se inicia mi reconocimiento a la importancia del contacto con el público de manera cercana, donde ellos también participan en el desarrollo de la puesta en escena. Esto sucede gracias a la posibilidad de compartir el espacio físico, sin divisiones marcadas, ni por la arquitectura, ni por telones, tampoco por un juego de luces, porque nos presentamos con la iluminación del día, alumbrados sólo con la luz del sol.

La atmósfera la dimos todos con nuestra participación y el respeto al lugar donde trabajamos. Siempre eran espacios al aire libre, milpas, bosques, justo en las tierras en disputa: San Andrés Totoltepec, San Pedro Mártir, dentro de la demarcación de Tlalpan; y en Milpa Alta: San Pedro Atocpan, Santa Ana

Tlacotenco, San Antonio Tecómitl, San Nicolás Tetelco, San Salvador Cuauhtenco, San Bartolomé Xicomulco.

Luego, ingresé a la UNAM con el sueño de encontrar maestros que me enseñaran un método para hacer teatro. Tenía la impresión que si aprendía a hacer teatro podría comunicarme con el público para entrar en diálogo, a través de los sentidos, sobre temas de relevancia social. Aunque encontré grupos de compañeros y maestros con quienes compartí el tiempo de aprendizaje en reflexionar sobre el quehacer teatral, no hallé las herramientas ni la técnica ni la metodología para realizar ese trabajo teatral de repercusión social que me era necesario. Pero sí me inicié en el descubrimiento de un panorama general del teatro. Empecé a descubrir la manera en la que otros artistas de otras épocas, de otros países y algunos nacionales, pensadores y creadores habían vivido, trabajado e innovado en el teatro.

A partir de estos fundamentos y la necesaria práctica, más adelante pude ir encontrando una manera personal de hacer teatro.

Durante ese periodo en la UNAM también colaboré con artistas que hacían presentaciones con performance, sobre todo con el grupo *Semefo*, dirigido por Teresa Margolles, donde sus integrantes venían de varias áreas del arte y se trabajó con disciplina en la preparación de los contenidos, los materiales plásticos y las presentaciones. Participé en el teatro personal con el grupo *La Rendija*, dirigido por Raquel Araujo. Y, por otro lado, estuve en muchas presentaciones de *performances* trabajando en ellos o como espectadora. De algun@s de ell@s aprendí de los errores de algunas prácticas; por ejemplo, lo insuficiente que es tener el bagaje cultural o la intención de transmitir un contenido, si no se tienen ensayos, entrenamientos o al menos planteamientos previos claros, en donde se tome en cuenta la relación con el público.

Del teatro personal, entre otros aprendizajes, me quedo con la parte de los testimonios, de atreverse a explorar lo vivido y la identidad con sus particularidades. Cómo hacer una síntesis teatral de lo vivido, con el fin de transmitirlo a un público con sus propias experiencias al que quizá le resuena algo de lo así contado.

También dirigí alguna puesta en escena con textos ajenos y fui asistente en otras, generalmente de dramaturgia europea, dirigidas por compañeros de la universidad. Ahí trabajé la manera de acercarme al teatro más formal.

Saliendo de la Facultad fui becada en Japón para estudiar danza Butoh, con la compañía *Maijuku*, dirigida por Min Tanaka y Hisako Horikawa, quienes trabajaban en la provincia montañosa de Hakushu-cho, Yokohama-ken. Ahí seguí con el rigor de entrenar y mantener la conciencia abierta para sensibilizarme en la percepción del entorno. Deseaba ser un vehículo para transmitir eso que se ve y se siente; hacer con ello una danza personal y llevarlo como forma de vida. Los escenarios usados más recurrentes fueron al aire libre, en la naturaleza: bosques, arrozales, ríos, laderas, montañas, o incluso, árboles.

Por otra parte, al regresar a México laboré en dirección de arte en filmaciones y mi trabajo, en este caso, consistió muchas veces en convertir espacios vacíos en *sets* para recrear lugares reales llenos de significados.

En mi ejercicio profesional en todas estas experiencias aprendí a trabajar con naturalidad en espacios no teatrales. Para mí, está comprobado que cualquier sitio, se puede convertir en un espacio con cualidades dramáticas. Cualquier área es habitable por un actor y se puede transformar en una calle, un hospital, una ambulancia, una iglesia, tan realista como lo necesite la ficción, pero, también, en espacios abstractos que reflejen emociones construidas creativamente para mostrar a un espectador.

Con estas experiencias también adquirí la disposición requerida para lograr un trabajo creativo.

Algo positivo trabajado en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro fue continuar con la disciplina de aplicar algunas herramientas teóricas, como el hábito de la investigación y sustentación de las ideas, a fin de generar, en la medida de lo posible, un discurso escénico no superficial en cuanto a contenidos y que profundice y promueva el avance del conocimiento humanista. El esfuerzo por ubicarme dentro de un contexto cultural y nombrarlo como referencia y reconocimiento a quienes nos precedieron, me ayudaron asimismo, a mejorar la calidad de los contenidos estéticos.

En mi época de estudiante, me parecía que los maestros tenían la obsesión de no efectuar ningún tipo de proyecto teatral si antes no se contaba con la referencia bibliográfica correcta. Esto parece excesivo y puede resultar muy desalentador y paralizante de los procesos creativos con otras reglas.

Ese hábito “exacerbado” de estar citando a los escritores de importantes libros o autoridades teóricas, sí provocó en mí durante un tiempo recién salida de la universidad, un tipo de inseguridad para adentrarme en los procesos creativos. Por eso, ahora creo que el proceso creativo liberador más relevante que pude obtener, fue dentro de las búsquedas corporales, el entrenamiento físico enfocado a lograr una conciencia del discurso personal, sí aceptando que soy y pertenezco a un gran árbol genealógico de creativos y conociendo sus propuestas, pero sin sentirlo como una “carga”, sino, más bien, un acompañamiento.

## Capítulo II. Antecedente inmediato de la *intervención escénica*

### Breve reseña de la puesta en escena en el Zócalo de la Ciudad de México

El domingo 27 de noviembre de 2005 fue el primer día que en una puesta en escena para un público por demás diverso, tratamos el tema de la Ciudad de México, centrándonos en el caos y las propuestas de mejoramiento de las actitudes ciudadanas. Esto sucedió en el marco de un festival realizado en el Zócalo. Este festival se organizó a través de *Muévete por tu Ciudad*; el *GDF*, a través de las *Secretarías de Medio Ambiente y de Transporte y Vialidad*; y también el *Sistema de Transporte Colectivo Metro*; el *RTP*, la *Secretaría de Seguridad Pública*; algunas organizaciones civiles como el *Comité de Defensa del Usuario del Transporte Público en México, A.C.*; el *Consejo Consultivo del Agua, A.C.*; y *Sensorama-Sensociudad*, así como el *CESVI*, entre otras empresas; y nosotros<sup>1</sup>.

Volviendo al caso específico de nuestra puesta en escena, deséabamos lograr -ese 27 de noviembre de 2005-, según nos dijo su director: “[...] Se debe tomar muy en cuenta que es un proyecto que cree en la ironía y en la risa como salud social; con algún momento trágico o solemne. A partir de ironizar nuestro comportamiento real en las calles es como se desarrolla el carácter del proyecto. Este plan aparece ante lo que parece ser un imponente 'automovilitarismo', creado por la complicidad entre gobierno, empresas y ciudadanos; y es difícil de contrarrestar [...]”.

Algun@s de los participantes en esta puesta en escena, con formación profesional, tenían experiencia en teatro de foro, en comparsas de festivales para teatro de calle y manejo de técnicas en uso de zancos, máscaras y mojigangas, desde años atrás. Y se notó su destreza para salir al encuentro con el público,

---

<sup>1</sup> Dir. Yupanqui Aguilar y Paulina Garnica. Actores: Rubén Rodríguez, Cinthia Patiño, Alejandra Hera, Verónica Sánchez, Azgard Ramírez. Bailarines: Lluvia Barrera, Joaquín Hernández, Óscar Gómez. Músicos: Elizabeth García (soprano) Ciudadanos no profesionales del teatro: Henry Torres, Carma Grushenka, José Luis González, Deusdedit e Iván Figueroa, así como una abuelita y dos niños limpiaparabrisas de los que no contamos con sus nombres; entre otros.



para tener conciencia de la acústica del lugar, a fin de moverse con el sol del mediodía y otros desafíos al presentarse en la plancha del Zócalo. Algunas de las personas que participaron eran actores y actrices, bailarinas y bailarines, y otr@s eran músicos de profesión; pero otr@s eran ciudadan@s que conocíamos y querían colaborar con este tipo de trabajo de concientización. Ell@s estaban dispuest@s a hacer el esfuerzo de aprender y ensayar el tiempo requerido con el objetivo de generar la disposición como si fueran actores, cuando estuvieran en escena en el Zócalo. Este punto es importante porque comprobamos que las personas sin formación en teatro tienen la voluntad suficiente para poner su voz, su presencia, al servicio de una idea estética.

Para estar listos ese día, tuvimos pocos ensayos porque la invitación para trabajar en ello nos llegó alrededor de un mes antes de la presentación; el tiempo de trabajo lo utilizamos para convocar a los participantes, alternar entre pláticas de posturas teóricas al respecto del tema de la convivencia cívica en esta ciudad y las prácticas actorales. Previo a los ensayos, el director y yo habíamos hecho un guión de acciones y sugerencias de personajes, de sus vestuarios y de sus objetos. Eran treinta y cinco actores, una soprano y quince personas más no profesionales del teatro, entre los cuales se encontraba un policía, una abuelita, amas de casa, estudiantes, y dos niños cuya labor cotidiana consistía en limpiar parabrisas en las esquinas, entre otros.

Llevamos a este grupo de personas a transitar entre los demás participantes del festival, a través de las instalaciones en toda la plancha del Zócalo, como vías de bicicletas, autobuses de pasajeros simulados y también un camión de bomberos y una ambulancia, reales, llevadas *ex profeso* para ese día. Con el fin de recrear el estrés cotidiano causado en la Metrópoli por el tránsito y el embotellamiento en las calles, nosotros subimos a la plancha del Zócalo, una camioneta *wagoner* y dos coches. Cuando los conductores de esta puesta en escena actuaban como si estuvieran atrapados en el tránsito, vulnerables a cualquier situación violenta, se recreó un conflicto entre dichos conductores, debido a la imprudencia, por la falta de conciencia vial. Se simuló el

atropellamiento de un peatón-barrendero de la ciudad y lo que sucede antes, durante y la resolución del suceso.

Ante lo imprevisto del “accidente”, los personajes-peatones protestaron y se manifestaron en contra de los conductores inconscientes; se unieron entre ellos actuando con tono irónico dentro de la representación, sacaron pancartas y recrearon un plantón en el que exigían respeto y derechos de circulación segura. Esta acción fue acompañada por un grupo de ocho percusionistas; ellos usaron como instrumento un automóvil destrozado en un accidente real. Este automóvil lo solicitamos a la *Secretaría de Seguridad Pública* y lo sacamos de un corralón; por tanto, ese vehículo formó parte de la presentación a manera, a la vez, de instalación e instrumento. Los personajes-peatones hicieron un recorrido por el área designada para la puesta en escena, interactuando e invitando a los visitantes-público a sumarse a la manifestación. Muchos de éstos se unieron e incluso por iniciativa propia manifestaron su inconformidad ante el “automovilitarismo” y la inseguridad vial que se vive a diario en esta ciudad.

Ese día, presentamos en el Zócalo un ejercicio escénico basado en un preproyecto, llamado *In-móvil urbesianos*, el cual en ese tiempo aún se encontraba en proceso de creación. Después del festival, por un lado Yupanqui Aguilar y yo, y Claudia Montero, colaborando con nosotros, a través de su asociación, *Muévete por tu ciudad*, trabajamos este preproyecto para concretarlo en proyecto planeado para ensayarse y presentarse con doscientos actores y músicos en escena, ocho automóviles, dos camionetas, veinte motocicletas, diez bicicletas, sillas de ruedas, un entarimado en forma de hélice con tres brazos (cada brazo de treinta metros), tres pantallas para videoproyección (de diez por ocho metros), tres instalaciones con partes de autos chocados; se programó para llevarse a cabo durante un año de trabajo entre preproducción y procuración de fondos, realización de construcción escenográfica y meses de ensayos, más el cierre administrativo y contable. Cuando nos integramos al grupo de trabajo del festival de sensibilización y cultura ciudadana del Zócalo, nos encontrábamos en medio del proceso de trabajo de estructuración del pre-proyecto en cuanto a: sustentación teórica, escritura del guión dramático, levantamiento topográfico para

realizar el diseño arquitectónico, armado de maqueta, realización de plantas para la construcción del diseño escenográfico, trazado del “render” (construcción digital en 3D) del diseño de iluminación, cotización presupuestal para finalmente empezar el trabajo de procuración de fondos a inicios del año 2007. Mi trabajo de procuración de fondos lo interrumpí a principios de 2008, después de tener algunas reuniones con autoridades que tomaban decisiones, de las cuáles requería su autorización, en las que me pidieron darles alguna ganancia económica a través de nuestro evento y me negué. Después de eso, no he dedicado tiempo y trabajo a idear otra forma de búsqueda de financiamiento y no ha sido posible realizar el proyecto.

Cuando Claudia Montero nos invitó a este festival, nos dimos cuenta de la coincidencia de su asociación con las demás organizaciones civiles y con las áreas de gobierno que participaron, en la necesidad de hacer un trabajo de sensibilización entre los habitantes de la Ciudad de México para mejorar nuestra calidad de vida. Previo a ese acto en el Zócalo, los participantes de las otras organizaciones ya hacían, desde los diferentes centros de trabajo, diversos tipos de proyectos, investigaciones y trabajos de campo. Eran grupos de personas realizadores de diversas actividades para promover la armonía en la convivencia en la Ciudad de México y su medio ambiente; en general quienes trabajan en esta vertiente temática buscan modos para convivir con menos contaminación auditiva, visual, del aire, del agua y que también promuevan la justicia social.

En las reuniones de trabajo para el evento del Zócalo, había grupos realizando propuestas educativas respecto de la conducción responsable de los medios de transporte en función de disminuir accidentes, muchos de éstos discapacitantes y, según estadísticas que teníamos a la mano, causantes de muertes, en su mayoría de jóvenes. En esos días había grupos de mexicanos, intercambiando sus trabajos de investigación, dentro de movimientos sociales internacionales; por ejemplo, el trabajo de investigación referido a los diferentes aspectos de la movilidad de los peatones en las ciudades, el cual culminó más adelante en la celebración del Día Mundial de las Víctimas por Accidentes Viales, en México, en el año 2009.

Tuvimos reuniones con asociaciones como *Presencia Ciudadana Mexicana AC*, *Un día sin auto*, *Bicitekas* y el *Centro Mario Molina*, que trabajaban en promover la desincentivación del uso del automóvil y, por tanto, en la coordinación con las autoridades responsables del tránsito en la ciudad. Entre otras actividades, organizaron conferencias para escuchar propuestas sobre cómo hacer mejoras al transporte y a las vías públicas, y además permitiera incrementar el uso de la bicicleta como medio de transporte y de uso recreativo. Fuimos a reuniones con asociaciones civiles integradas por miembros de la sociedad que han vivido de cerca la pérdida de algún familiar en algún accidente vial y trabajan para cambiar las leyes para los conductores alcoholizados, por ejemplo; ya sea con multas más estrictas o que las industrias automotrices integren a sus autos un alcoholímetro inhibidor del encendido del auto si quien pretende conducirlo tiene un grado no permisible de niveles de alcohol en aliento. También conocimos y trabajamos en el Zócalo, con las autoridades que planearon y llevaron a la práctica el programa del *Alcoholímetro*.

Ante esto, nos dimos cuenta que no estábamos solos para trabajar con estos temas y, según se acordó en pláticas previas al festival, era necesario generar un cambio de actitud ciudadana respecto de todo ello. Según percibo ahora, también era importante para quienes colaboramos, darle visibilidad a lo que sucede en la ciudad, en cuanto a descuidos de la sociedad y mal manejo de estrategias por parte del gobierno, respecto de la movilidad en la Ciudad de México, pues se da por hecho que así tiene que ser. Me di cuenta también de la variedad de ámbitos, de lo diverso de los grupos de personas pertenecientes a diferentes profesiones y saberes, donde nace el esfuerzo para cambiar la situación de la Ciudad y cómo lo hacen desde un entorno tanto individual, como grupal, enfocados en la resolución de los problemas.

Por otro lado, nos nutrimos del conocimiento del esfuerzo de todas estas personas, durante el trabajo previo al festival, el cual resultó muy breve, pero ha sido totalmente benéfico a lo largo de los años, para nuestros proyectos teatrales con esta temática y los realizados después de esa fecha y aun los que vendrán.

Esta puesta en escena fue el preámbulo, del proceso de estructuración del proyecto *In-móvil urbesianos* y paralelamente, se me ocurrió que de aquí nacía el esbozo de un formato de presentación con cualidades diferentes a un megaproyecto por realizar. Era necesario hacer otra versión, en parte inspirada en *In-móvil urbesianos*, pero que cubriera la necesidad de estar activos de manera más inmediata dentro de las prácticas teatrales. Es decir, seguir ejerciendo nuestra profesión con presentaciones en público, mientras llegaba el gran proyecto. Es decir, debíamos hacer una versión más práctica, aún más práctica que la presentación del Zócalo; un formato de puesta en escena más compacto, acorde con nuestras posibilidades económicas de producción, y también afín a los presupuestos para teatro que, al menos a mí, me había tocado conocer y estar cerca, destinados por las empresas y el gobierno para el rubro de actividades culturales. Aunque, atención, estas partidas presupuestarias no necesariamente llevan en su clasificación de gasto, la palabra “cultura” o “arte”, busqué el departamento o área dentro de las empresas donde requirieran nuestros servicios y pudieran contratarnos.

No pretendo decir que no se gasten en producciones culturales los cinco millones ochocientos cincuenta y ocho mil ciento tres pesos necesarios para nuestro megaproyecto; debemos recordar que el tipo de cambio del dólar en 2007, estaba alrededor de once pesos mexicanos. En ocasiones, el gasto público y privado para eventos culturales ha sido incluso mayor, pero la decisión de invertir en nuestro proyecto no estaba al alcance de nosotros, al menos no mientras quisiéramos hacer un trabajo con calidad artística humanista, sin concesiones ideológicas con el sistema económico neoliberal gobernante. Hablando por ejemplo de lo delicado que fue más adelante solicitar patrocinio a las empresas automotrices. Después de la presentación en la Plaza Cívica de nuestra Capital, no estábamos en la posibilidad de realizar el megaproyecto. Mientras tanto, queríamos seguir trabajando en nuestra profesión.

### **Capítulo III. El nacimiento de la *intervención escénica* en espacios no convencionalmente teatrales**

Después de la experiencia antes descrita armé, entonces, este formato teatral, la *intervención escénica*, más pequeña, en muchos sentidos, incluso en cuanto a los alcances de la transformación ideológica (BASU, 2013; CASTORIADIS, 2006; LEONARD, 2010; LATOUCHE, 2009) a la cual quería llegar, para traer beneficios profundos en la calidad de vida de la Ciudad, a través de los cambios en la convivencia social. Esto de aspirar a manejar conceptos más sencillos dentro de la *intervención escénica* también se dio porque, por ejemplo, me di cuenta en lo referente al tema del cuidado al medio ambiente, en general muchas personas todavía no asumen la norma social del significado de la frase, “Deposita la basura en su lugar”. Todavía vemos a la gente tirando basura en la calle y otros ejemplos de comportamiento de este tipo. Siendo así, pensé, en lo heterogéneo del público al cual nos dirigiríamos, independientemente de su nivel escolar y sus conocimientos cívicos. Por lo tanto, debíamos recorrer conceptos básicos, combinar con cuestiones más complejas e ir mezclando ambas, de acuerdo con la reacción de nuestro público.

Sería más pequeño el formato de las intervenciones, porque no habría coches en escena, serían menos actores; sólo llamaríamos a entre seis y diez actores y actrices y a veces contaríamos con la participación en vivo de un músico. Así lograríamos gran movilidad y alcanzaríamos a establecer contacto con un número importante de personas. Es decir, conseguiríamos llegar a lugares donde había gente que no iría a una puesta en escena en un teatro formal, tan fácilmente o tal vez nunca iría. Podríamos realizar un número importante de presentaciones, pues nuestros traslados causarían pocos gastos. Mi intención era recuperar la escucha del público, tenía la sensación de haber alejado a los asistentes con producciones teatrales de lenguajes y temas no acordes a la realidad social. Quería restablecer el contacto con el público que ha dejado de ir al teatro por aburrimiento, por costos o por otras razones, y por eso se requería de ir a buscarlos en donde se encontraran de manera cotidiana y provocar así el

encuentro. Quería acercarme al público de un modo diferente a la sala teatral. Seguía tratando de volver a hacerle a la gente la pregunta de mis inicios profesionales, ¿qué necesita el público: del teatro, del actor, de la dirección? Una interrogación implícita en la manera de hacer este tipo de teatro. Por ejemplo, cuando probamos —mediante una improvisación— que algún actor o actriz provoquen el diálogo directo con quien los observa, estamos generando que éste construya su modo de expresión y participe diciendo o haciendo algo desde sí mismo.

Más adelante me enfocaré a describir la primera *intervención escénica* realizada en espacios de oficinas y espacios de fábricas, sólo de una de las empresas, en las que participamos. Por lo tanto, haré mención de un ejemplo de *intervención escénica*, pero no del total de nuestras presentaciones a lo largo de los años. Los otros espacios en los cuales nos hemos presentado son universidades, secundarias de colonias con altos índices de violencia, empresas, en donde, aun cuando las *intervenciones escénicas* presentan muchos rasgos en común y abordamos el trabajo previo a las presentaciones de modo muy similar, al final tienen matices diferentes. Esto, sobre todo al tener un público diferente en cuanto a rango de edad, estatus cultural y económico. Sería necesario especificar estos cambios en la manera de hacer el trabajo, pero será en otro espacio de escritura y no por el momento, porque por ahora quiero concretarme en poner acento a la parte de la formación de dirección y actoral, en el campo del teatro, que me permitió proponer y presentarme de esta manera.

Este trabajo de *intervención teatral* se llevó a cabo en el primer lugar donde me abrieron las puertas y con aquellas personas dispuestas a pagar este servicio de sensibilización. La idea original de estas *intervenciones escénicas* sigue en permanente transformación, continuamos adaptándonos constantemente a nuevas circunstancias.

## **Capítulo IV. Condiciones dadas. Posturas ideológicas en los temas de convivencia y cuidado al medio ambiente**

En 2006 seguía participando en las reuniones de trabajo con representantes de áreas de gobierno, como la Consejería Jurídica y de Servicios Legales del Distrito Federal, la Secretaría de Seguridad Pública, la Secretaría de Salud, la Secretaría de Medio Ambiente, la Organización Panamericana de Salud y otras organizaciones sociales que mencioné anteriormente en donde se hablaba todavía del Reglamento de la Ley de Cultura Cívica del Distrito Federal, aprobado el 31 de mayo de 2004, de sus beneficios, y de las posibles e ineludibles reformas. En ese año estaba involucrada, junto con *Muévete por tu ciudad*, en generar cambios en esta Ciudad de México a través del trabajo en las políticas públicas. El gobierno hacía consultas con grupos de la sociedad, a través de organizaciones no gubernamentales, para poner en marcha, por ejemplo, los semáforos peatonales con sonido para las personas débiles visuales; hubo fuertes discusiones para defender la obligatoriedad de rampas en las banquetas para personas que hacen uso de sillas de ruedas. En medio de esto se hacía la defensa para rescatar el servicio del trolebús, mientras se inauguró el metrobús, dentro de un plan de transporte sustentable para la ciudad. En forma simultánea, me resultaba urgente trabajar con los recursos que me proporcionaba el teatro, quería llevar a otros ámbitos estos temas. Además de tener voz individual para opinar sobre las determinaciones de estas políticas públicas, quería que a los ciudadanos no convocados a estas reuniones o sin interés en el tema, les llegara la información.

Decidí ofrecer el servicio profesional de la *intervención escénica* para la sensibilización y concientización de temas que nos ayudaran a mejorar la convivencia y el cuidado al medio ambiente de la Ciudad de México, dirigida a los trabajadores de empresas privadas con diferentes perfiles, diversas misiones y



visiones, como lo exponen estos grupos en sus presentaciones corporativas.<sup>2</sup> En colaboración con *Muévete por tu ciudad*, indagamos los perfiles de empresas posiblemente interesadas. Algunas veces hacíamos cita creyendo que podrían tener el interés por este tema pues se perfilaban como Empresas Socialmente Responsables (ESR) y aunque no contaran con el distintivo que otorga el Cemefi (Centro Mexicano para la Filantropía), escogimos empresas con intenciones, normas o interés por mejorar su actuación en lo social.

Nosotros llevamos implícito el compromiso de que al contratarnos, se hiciera real esta intención y no sólo nos contrataran para mejorar su imagen. ¿Cómo lograr esto? De entrada, nosotros sabíamos que las actividades industriales realizadas por muchas de estas empresas generan una contaminación del aire importante, básicamente sin emisión de nitrógeno, no hay industria, ni transporte de productos. Excepto si hacen un esfuerzo por reducir estas emisiones —con un uso controlado de la industria—, por ejemplo, apagando de noche las máquinas, haciéndose cargo de las aguas residuales y demás despojos industriales, cerrando el ciclo de los desechos, implementando plantas de tratamiento y filtros, entre muchas otras soluciones. Si no se hace esto, se merma la calidad del aire, del agua y del suelo y, por ende, nuestra calidad de vida.

Pensábamos que estas personas por la misma condición de su inserción en el mundo de los negocios promueven el consumo y la cultura correspondiente, seguramente son la gente promotora del uso del automóvil, tendrían incluso prestaciones para que sus trabajadores adquirieran esos medios de transporte. Sin embargo esta prestación no lleva un manual informativo de los altos índices

---

<sup>2</sup> Debería haber alguna empresa interesada y según leí en el libro de Joel Bakan, *The Corporation. The pathological pursuit of profit and power*, Nueva York, 2004: “[...]Business leaders today say their companies care about more than profit and loss, that they feel responsible to society as a whole, not just to their shareholders. Corporate social responsibility is their new creed, a self-conscious corrective to earlier greed-inspired visions of the corporation[...]”, p.28 (“[...] los líderes de negocios de hoy, dicen que sus compañías, en lugar de preocuparse más por las ganancias y las pérdidas, se sienten responsables por la sociedad como un todo, no solamente por sus accionistas. La responsabilidad social corporativa es su nuevo credo, una acción correctiva dictada por su conciencia, a su inicial visión corporativa inspirada en la ambición [...]”).

de contaminantes generados ni de un buen comportamiento al volante, o de la gran responsabilidad de estar al mando de una máquina de varias toneladas de peso. Además, con la cultura de competencia y de resultados de las empresas se genera el individualismo en el trabajo; en principio, con esto, ¿cómo haríamos para entendernos en cuanto a la promoción del cambio de actitud en el comportamiento en la calle?

#### **4.1. Nosotros en nuestros límites**

Sumado al enfoque sobre los temas a tratar, de que como sociedad deberíamos hacer una transformación total de los parámetros de actuar existentes, tenía mis aspiraciones artísticas en relación con esta transformación social. Antes de empezar a asistir a las citas, me propuse algunas condiciones básicas, para cumplir con mis aspiraciones estéticas:

- Las intervenciones escénicas no se realizarían en ningún foro de la empresa, escenario, estrado, ni similares. Más adelante, supe que casi siempre los prospectos de clientes lo comentan en primer término cuando escuchan que llevaremos teatro. Dicen, por ejemplo, “[...] acá tenemos un forito o sala de conferencias o auditorio [...]” Y ahí es cuando explico la necesidad de poder tener la autorización para circular en los espacios donde generalmente sólo transitan y trabajan los empleados, es decir, por todas sus instalaciones.

- La exigencia teatral consistía en enfrentar a un público en un lugar no predispuesto para ver un evento cultural. Esta circunstancia definió el tipo de contenido a utilizar en la realización del trabajo de escritura del guión para la *intervención escénica*. Una de las características principales de estas intervenciones es lo imprevisto de su aparición en dichos espacios. Sabrían del evento sólo los organizadores y la gente de seguridad, pero no los trabajadores en general.

- Debíamos fomentar con nuestro trabajo teatral la reflexión acerca de cómo y qué podemos hacer todos para conseguir cierto equilibrio entre las actividades destructoras que llevamos a cabo como sociedad y promover más interés por

hacer y mantener el esfuerzo de cuidar y preservar lo que nos sostiene: los ordenamientos sociales, la cultura del arte, los servicios ambientales, etc. Al menos, para repensar los paradigmas del sistema con apariencia de verdades absolutas y generar la posibilidad de pensarlos diferente. Por eso me enfoqué en proponer una estética capaz de hacer hablar en libertad sobre esos temas. Así, los trabajadores nos observaron y pudieron adoptar otra postura ideológica diferente a la del empleado de una empresa. Se vieron invitados a salir de su papel y sus modales de empleados para poder en el tiempo presente de la representación asumir otra voz; una voz creada por ellos en ese momento y con la cual participaron y nos provocaron la improvisación.

Suponía que:

- La *intervención escénica* tendría poca duración. Esto pensé por tener la influencia de una experiencia anterior, de otra puesta en escena, similar a las intervenciones escénicas, sólo en el aspecto de la producción, en el tipo de cliente para la venta del servicio; esa puesta en escena, *Allegro. El pensamiento escindido de la esquizofrenia* la escribí, la dirigí y la llevé a hospitales y laboratorios farmacéuticos. Cuando me presenté con el prospecto de cliente para la intervención escénica tenía la idea de aceptar una petición de este tipo: ser breves en la presentación, quizá hasta nos imponían un tiempo límite puntual, para no desperdiciar ni un minuto de productividad de sus empleados. Fui preparada para entender esto y asumí que era más importante conseguir explorar este modelo teatral, dentro de sus oficinas y de sus fábricas, que no hacerlo. Y, pensaba, ya encontraría el modo de hacerlo con sus condiciones respecto a la duración de nuestro trabajo.

- Ignoraba cuál sería la impresión de persona(s) que nos atendieran con la propuesta “novedosa”, como la llamaban cuando nos recibían en cita. Tal vez se les haría muy atrevida o quizá los sacaría de sus esquemas de la forma en la cual uno debe comportarse dentro de los espacios de trabajo de una empresa. En pocas palabras, a veces llegué a pensar que los prospectos de clientes se pudieran escandalizar con la propuesta (en algunos lugares pasó y no sucedió la

contratación). Quizá no le encontraron sentido a esa manera de hacer presencia en el ambiente laboral con el arte, en un mundo laboral donde tiene prioridad el “marketing”, la contabilidad, los números, los resultados, abrir nuevos mercados, producir para tener empresas de clase mundial y otras tantas aspiraciones, sobre el interés social.

Esta perspectiva no la generé de manera gratuita, pues además de lo que uno puede percibir de manera intuitiva con el fenómeno comercial e ideológico atrás del sistema económico al que pertenecemos, trabajé años antes haciendo dirección de arte para algunas marcas comerciales, ahí confirmé las frases del mercado que guían nuestra estética, nuestras decisiones y nuestra vida. Me tocó estar en juntas con encargados de la publicidad de los corporativos hablando de cómo se deben decir al espectador televisivo las “bondades” de un producto y también escuché como tratan despectivamente al público diciendo, verbigracia: “[...] no importa, tú diles tal cosa, al fin que la gente no piensa[...].” o “[...]no contrates a tal actor para que sea el personaje de Señor, porque está muy moreno, más bien parece poli[...].”

Se me habían sembrado algunas dudas e incluso las traía en mi pensamiento cuando fui a las citas con la empresa que sí nos contrató. Yo tenía desconfianza de poder llegar a algún tipo de acuerdo. donde no nos pusieran condiciones ideológicas, mercantiles o de comportamiento; que no permitieran el desarrollo de la propuesta estética y del tipo de comunicación que pretendía lograr con los trabajadores. Justamente, se necesitaba romper algunas normas a fin de desencuadrar el enfoque de las ideas y para ello, las oficinas se prestan para quebrar algunas convenciones a fin de lograr el impacto deseado, y liberar emociones en los trabajadores. Era cuestión de tener el permiso para entrar a hacerlo.

La empresa de bienes de consumo donde tuvimos acceso a presentar el mayor número de intervenciones escénicas, sólo nos pidió seguir las reglas de seguridad de los lugares a donde fuimos. A diferencia del caso de otras en donde impusieron más condiciones; sin embargo, también fue posible trabajar con éstas. Por ejemplo, en alguno de los corporativos nos pidieron seguir simples reglas de

conducta o de presentación; nos llegaron a pedir seguir reglas más bien enfocadas a la moral: las mujeres, no podían llevar escotes, ni faldas cortas; los hombres no debían ir con pantalones cortos o playeras, aun cuando fuera parte de la actuación; entre otras muchas más reglas de presentación manejadas por los corporativos, pero por ahora no viene al caso enumerar; tampoco debíamos decir groserías, ni hablar de ciertos temas, de acuerdo con la visión individual de cada empresa; no debíamos hacer ruido, ni subirnos a las mesas, ni colgarnos de los barandales, y tampoco sentarnos en lugares prohibidos.

La primera empresa de bienes de consumo contratante no mencionó ninguna condición de este tipo y en general nos dejó crear, en cuanto a lo formal, libremente.

#### **4.2. Los temas a tratar nos acotan**

El 20 de junio de 2006 conseguí en las oficinas de Tultitlán, Estado de México, una cita con el encargado de seguridad industrial, de una empresa que se dedica a producir bienes de consumo.

¿En dónde estaba la afinidad con nuestros intereses? Tenía la esperanza de abrir la reflexión sobre los grandes temas de producción, de las medidas sustentables para la industria, pero pues no. Muy amablemente, desde la primera llamada, nuestro contacto nos transmitió su preocupación de no poder comunicarse con el resto de empleados de todas las plantas y edificios de oficinas a su cargo respecto del cuidado de su seguridad al manejar sus automóviles ya sea particulares o de la empresa; la atención que debía prevalecer en todo momento sobre el manejo de las máquinas y de los residuos industriales; así como el modo de hacer la separación de la basura; no estar distraídos mientras realizan sus actividades; no hablar por teléfono celular en general, pero menos aún si están bajando escaleras, cruzando por los estacionamientos o cuando se dirigen a la empresa manejando. También deben evitar las distracciones y la velocidad al volante; seguir al pie de la letra los reglamentos de vialidad en sus traslados, como peatones, usuarios del transporte público o automovilistas.

Básicamente, nuestro cliente nos pedía conseguir que los trabajadores hicieran caso de los reglamentos de seguridad internos de la empresa, por ser obligatorios en todas sus instalaciones a nivel mundial. Y, todo esto, él no había podido transmitirlo de una manera efectiva, para lograr el cambio deseado, con sus varios intentos en pláticas, conferencias, folletos, correos electrónicos o sanciones. Nos pedía, por tanto, lograr dicha comunicación con ellos. ¡Ah, eso me gustó! Se abría una posibilidad, se trataba de dialogar, muy bien. Más allá del tema a tratar se abría la posibilidad de contactar con futuros espectadores-participantes, para hacer exactamente qué, todavía no lo sabía. Seguía con las premisas:

- Nosotros queríamos hablar de cambiar de fondo el sistema en cuanto a dejar de promover y realizar las actividades humanas devastadoras de la sociedad y la naturaleza.

- La asociación civil *Muévete por tu ciudad*, con quien trabajamos en algunos momentos de la producción, estaba enfocada en querer cambiar los modales de las personas en la ciudad.

- La empresa quería dejar de perder dinero debido a los gastos generados por los accidentes de sus empleados.

En presencia de los demás, durante la cita, me pregunté, ¿cómo nos vamos a entender?, ¿de qué vamos a hablar? ¿Qué tipo de trabajo va a reflejar resultados positivos para cada uno de los grupos involucrados?

En apariencia tratar el tema de la convivencia ciudadana debería ser muy sencillo y se podría pensar que pertenece a los conocimientos básicos de la enseñanza en las escuelas secundarias, en la materia de civismo. Parece un tema que podríamos abordar de manera abierta, por ser un asunto por demás inocente, pero no es así. Es un tema medular que toca intereses económicos involucrados en ello. Son subtemas delicados: sacar de circulación a todos los carros que contaminan o sea todos, por ejemplo, dejar de usar coches mientras produzcan o generen emisiones de gases. O menos radical: usar menos el coche, hacer turnos con los compañeros del trabajo.

Pero ellos, en la empresa, trataban el tema de una manera básica y marcaron la pauta de la negociación desde esa primera llamada. Nuestro contacto en la empresa quería que por lo menos quedaran comprendidas y se siguieran las siguientes normas:

1. Cuida tu vida. Respeta los límites de velocidad.
2. Respeta la Vida. Cuida a los peatones.
3. Respeta los señalamientos de tránsito. Salva vidas.
4. Abróchate el cinturón. Si quieres conservar tu vida, no olvides abrochar el cinturón de seguridad.
5. Conducción a la defensiva. Observar, pensar y actuar preventivamente.

Desde ahí, desde lo sencillo, empezamos a construir. A partir de esa llamada, preparé un esbozo para la primera reunión sobre nuestra participación.

### **4.3. Trabajo de mesa y negociación**

Esta necesidad de comunicación nos convocó a estos tres diferentes grupos de actividad. Él, desde su puesto de trabajo en esta empresa transnacional, empresa que aunque no lo dice en su presentación corporativa, adquiere partes del territorio nacional, con el discurso de fomento al empleo. Se apropian de marcas nacionales, trasladan costos a la sociedad por medio de sueldos bajos, de consumir las materias primas de los pueblos —agua incluida— a muy bajo costo, y por medio de evadir el pago de impuestos para la reparación de daños a los ecosistemas que utilizan y destruyen, logran los descuentos de sus productos ya en tiendas. Pero, él, desde su ser individual con la única instrucción corporativa de reducir gastos por accidentes entre los empleados, buscó una forma alternativa de comunicación. Una de las características de esta empresa es su deseo de ser innovadora en el diseño de sus productos, en la forma de dar los servicios. Por lo tanto, él cubría este perfil, realizar una actividad de comunicación con los empleados, innovadora, al integrar la creatividad de un grupo teatral para

sensibilizar sobre el tema. Esto no se había hecho, hasta entonces, en esta empresa.

También me di cuenta de que mi premisa sobre los actores circulando por todas sus instalaciones, la podía sostener, si fuera necesario, con el argumento que ellos mismos manejaban, según su folleto descriptivo de las instalaciones de la empresa, refiriéndose al diseño arquitectónico de uno de los edificios de oficinas, dice: “[...] La distribución del área de trabajo será completamente abierta y sin muros que compliquen u obstruyan el libre flujo y paso de la gente, el concepto de todo el edificio es para propiciar una comunicación abierta y transparente [...]”. Yo quería abrir la puerta a esa comunicación en libertad o ¿no suena a sinónimo de “abierta y transparente”? Al menos lograríamos transformar todos los espacios en espacios escénicos, espacios dramáticos. Sin embargo, más adelante en el mismo folleto, siguen diciendo: “[...] Además de las áreas de servicio y soporte correspondientes, dentro del edificio se mantendrá un equilibrio entre lo que son áreas públicas y privadas, siendo estas últimas las que estarán reservadas para el personal [...]”, esto de “privadas”, no se veía muy bien, pues entra en contradicción con el planteamiento anterior, de ser “transparentes”. Bueno, había que sortear el asunto e insistir en poder estar en todas las instalaciones, entrar en diálogo con todos los empleados, de todos los rangos, de todas las profesiones, técnicos, personal de limpieza, vigilancia, mujeres, hombres, nacionales, extranjeros.

Leyendo otro folleto sobre las actividades realizadas en otras instalaciones, que en este caso son de áreas de fábrica, o plantas con laboratorios, me di cuenta de la urgencia de tratar estos temas, dice: “[...] Debido al incremento de accidentes en los centros de trabajo, la Seguridad e Higiene laboral adquiere cada vez mayor importancia, fundamentalmente, en la preservación de la salud del trabajador [...]”.

Después de formalizar la idea creativa de la *intervención escénica*, *Muévete por tu ciudad*, colaboré en el área de producción. En esa reunión, Claudia Montero llevaba la intención que ahora, años después, está descrita más claramente en la página trece de un reporte que presentará este año: “[...] El reto



es seguir fortaleciendo y acrecentando esta red de acciones porque la buena ciudadanía y la cultura ciudadana se ejercen todos los días [...]. Un mensaje claro y único, porque definitivamente hay que trascender la queja para poder solucionar: hay que moverse, actuar, participar [...]”. Ella estuvo presente para apoyarnos en el momento de la realización y también más adelante, cuando cambiamos de contacto en la empresa, para hacer las veces de interlocutora entre nuestros procesos creativos y lo que en otro momento otra persona nos fue pidiendo.

Pero, volviendo a esa primera reunión, todos hablamos el mismo idioma y por eso, se olvidaron las diferencias de intereses. Pedí conocer a la gente y las instalaciones. Solicite nos hicieran una breve descripción de cómo era el movimiento laboral, una descripción de los profesionales de cada área, del perfil de las personas. Este recorrido me dio información crucial para más adelante, pues pude saber el estilo de actuación y las herramientas actorales que debían predominar. Caminar por el lugar, subir y bajar escaleras, tocar las “caballerizas” (los escritorios), observar, escuchar para conocer la acústica del lugar, reconocer con mi cuerpo las distancias, los espacios. Todo ello para llegar a escribir el guión y poder describir a los actores toda mi percepción del espacio y las características del lugar, en cuanto a la arquitectura y al ambiente. Era necesario, a partir de esto, trabajar juntos en generar la energía correcta para ocupar esos espacios.

El recorrido por las instalaciones — donde fuimos la persona de la empresa, su jefe, Yupanqui, Claudia y yo—, estuvo lleno de evocaciones creativas que al parecer, todos percibíamos. Y no hablo de arte muy complicado. Me refiero a que con el boceto que llevaba sobre el plan escénico, bastó para contactar con la sensibilidad de las personas que apenas estábamos conociendo. Todo esto generó suficiente expectativa y confianza. Hubo aceptación mutua, entendimiento, identificación con el teatro en el sentido de que puede volver accesibles, a través de los sentidos, cuestiones explicables no sólo por la vía de la lógica. El teatro, concluimos allí, es el medio adecuado para abrir el diálogo y mejorar la comunicación. En ese lugar surgió la tolerancia al permitir a cada uno ejercer libremente lo que sabía hacer.

## Capítulo V. Aportación o creación de la resolución por parte del grupo de trabajadores teatrales: directora, actores, actrices y músico

En este esfuerzo por mantener una postura en la cual deseaba sugerir no una innovación de forma, sino un espacio de libertad de pensamiento —lo cual implica un cambio en la manera de ver la cultura laboral y la cultura del teatro—. Así como lograr un cambio en la manera de manejar los elementos artísticos, dentro de la convención de los espacios arquitectónicos dispuestos para ello, hice el planteamiento ante los trabajadores teatrales; actores y actrices, que el hecho de presentarnos con los trabajadores de esta empresa, en su espacio, nos evidenciaba como parte de ellos. Era un cambio en las normas de comportamiento del buen trabajador de una empresa, en sus espacios de oficina. Nosotros, con la *intervención escénica*, no teníamos de ninguna manera, el afán de presentarnos como “los creativos iluminados”, que a lo mejor algunas escuelas de arte o compañías de artistas quieren ser, los cuales se concentran o esconden al público apagando la luz de la sala (RANCIÈRE, 2010) y toman protagonismo subiendo el nivel del piso por donde caminan. Nosotros estuvimos al mismo nivel de piso que los otros trabajadores, para fomentar la igualdad en el diálogo, y cada uno expuso sus habilidades de comunicación. Participantes, actores, actrices, directora, contratador, jefe del contratador, todos estuvimos con la misma jerarquía de trabajadores, colaborando en un momento de diálogo creativo (BOAL, 1985). Creía, y creo, que si no hay una plataforma o base de igualdad, no podemos dar confianza para la participación del otro. El otro, aquél a quien muchas veces hemos relegado a la oscuridad de la sala. Si promovemos la igualdad de condiciones, al menos en parte, de lo que nos corresponde, en cuanto a las convenciones teatrales, enviaremos el mensaje de que todos podemos participar, realizar acciones, y el acto creativo se convierte entonces en un proceso sensible al alcance de todos. Como dentro de mis intenciones no estaba, ni está, manejar discursos con ideas categóricas, creyendo en éstas como

si fueran verdades absolutas, sino promover el intercambio de ideas, debíamos permanecer en este plano de igualdad. La importancia de querer lograr el espacio de libertad no fue por la vanidad de innovar, sino por percibir la necesidad urgente de lograr la visibilidad del poder de cambio sobre las opresiones sociales, a partir de la unión de los grupos heterogéneos que conforman una ciudad, como la Ciudad de México. Ocupamos necesariamente el mismo espacio y vivimos más o menos las mismas circunstancias.

Decidí aceptar hablar de los temas sencillos que necesitaba comunicar quien nos contrató por parte de la empresa, y acordamos exponer estos temas. Pero nuestra propuesta debía generar algo más que un aprendizaje de los temas de seguridad y vialidad. Pensé en ofrecer en las presentaciones algunas expresiones de nuestros cuerpos, logradas a través del trabajo teatral realizado a lo largo de los años. Resultaba fundamental compartir esa libertad del movimiento corporal, resultado de las experimentaciones que cada quien llevó a cabo en diversos espacios de exploraciones actorales y de experimentación artística durante su entrenamiento y su actividad profesional.

### **5.1. Planeación desde la Dirección**

Antes de seguir escribiendo los incisos de este capítulo, quiero hacer una precisión, acerca de mi decisión sobre el orden de presentación. Este acuerdo tiene que ver con mantener la sucesión histórica de cómo en realidad nos fueron sucediendo las situaciones y la manera de solucionar el trabajo, después del momento de ser contratados. Por eso las subdivisiones correspondientes al inciso 5.1 están dentro de las actividades de planeación de la dirección, las clasifiqué así debido al trabajo previamente realizado a los ensayos con los actores, actrices y músico. Dichas actividades incluyeron llevar al primer ensayo, propuestas de creación de los personajes y en el proceso de los ensayos los seguimos definiendo, completando o terminando en colaboración entre los actores y las actrices y yo. La decisión del tipo de personajes, para esta primera intervención escénica la hice durante la etapa de preparación de mi trabajo. Y la estructura

dramática en un primer boceto la elaboré antes de los ensayos, pero como en el caso de la creación de los personajes, ésta se siguió construyendo en colaboración con los demás integrantes del equipo. En la actualidad, tampoco puedo distinguir exactamente, quién es autor de qué parte. Por eso reconozco que el trabajo creativo de las intervenciones escénicas, es de naturaleza colectiva.

Cuando me presenté con la gente de la empresa, siempre me ostenté como la directora del trabajo. Nunca hubo duda ni problema con esto. La persona contratante me tuvo en su pago de nómina bajo ese rubro. En ese entonces no se me ocurrió revisar a qué nos referíamos con los títulos laborales utilizados, pero es cierto que a lo largo de este quehacer y otros, en estos años, me he preguntado cuáles son las funciones de cada uno, de acuerdo con lo que fuimos resolviendo en el camino de la práctica teatral. Algunas veces, en esta intención de respetar la colectividad creativa, se entrecruzan algunas tareas.

Al elaborar este reporte me encuentro con discusiones teóricas importantes respecto de cuál es el mejor término para nombrar las funciones laborales de cada uno en el teatro; de acuerdo con el tipo de teatro propuesto. En aquellos años no puse atención a este tipo de análisis, por tanto, como éste es un reporte de esa actividad, utilizaré los mismos términos los cuales nos facilitaron la comunicación con las personas que no eran del ambiente teatral. De ninguna manera eran especialistas; necesitábamos mantener esta comunicación sencilla y accesible, mantener puntos de referencia reconocibles; como la palabra teatro, directora, actores, actrices, personajes, estructura dramática o guión. Insisto, lo importante era lograr entrar a su mundo laboral de oficina, llevando nuestro trabajo teatral.

Para fines de este escrito puedo decir que mi trabajo de dirección consistió en escuchar la necesidad de quien nos contrató, decantar y sintetizar su discurso en conceptos teatrales. Por ejemplo, si ellos habían manejado el tema de la seguridad desde un método de enseñanza en donde promovían que si los trabajadores no hacían caso se harían merecedores a un castigo económico, yo hacía primero un cambio en el modo de acceder al nivel cognitivo de las

personas, utilizando —en lugar del castigo—, un acercamiento con una paradoja para generar un cambio en la forma de pensar de los trabajadores respecto de este tema. A partir de ahí, construí, en este ejemplo, un personaje que siempre hablara de que estaba bien accidentarse, pues es parte de la emoción, de la velocidad y de manejar una máquina muy potente. Más adelante, se le siguió dando forma a este personaje y entró al ámbito del trabajo colectivo. Pero, primero, se requería acotar los temas; elegir cuáles de los datos mencionados por nuestro contacto en la empresa tomaríamos en cuenta; bocetear la solución escénica, y transmitirles todo esto a los actores y actrices. Fue imprescindible interceder entre el lenguaje del contratante y mi conocimiento y experiencia teatral para solicitar a los actores, la manera de elegir los elementos estéticos que manejaríamos y dirigir los ensayos para orientar la presentación en forma adecuada a nuestros intereses.

Antes de crear los personajes o de escogerlos, fui con algunos días de anticipación a las instalaciones, con la finalidad, de conocer un poco más a las personas a quienes nos dirigiríamos, sus espacios, sus hábitos, sus ritmos de trabajo, y sus personalidades, lo cual cambia de un área a otra. No es lo mismo un grupo de diseñadores industriales preocupados por innovar en el diseño de empaques para sus productos, que los trabajadores de los laboratorios químicos elaborando los productos. Es muy diferente también la gente de compras, a los ingenieros o a los administrativos. Todos presentan matices diferentes de comportamiento, tienen habilidades de percepción distintas, y sus procesos cognitivos son diferentes. Aun así todos manejan ciertas normas de comportamiento similar, de lo que el corporativo espera de ellos.

### **5.1.1. Trabajadores de una empresa, tomados por sorpresa**

Los trabajadores de la empresa no fueron avisados por quien nos contrató de nuestra presencia en sus instalaciones. Nadie sabía lo que pasaría. Tuvimos un encuentro para ellos inesperado. Y como evidencia de esto, además de las caras de sorpresa y de las reacciones espontáneas obtenidas, puedo citar a una mujer

que estaba sentada ante su escritorio, trabajando en la computadora, nos vio llegar de frente y de inmediato levantó la bocina del teléfono y marcó a la extensión de seguridad, para avisar que habían entrado unos extraños. ¡Vaya con su cara de susto! Se le pasó al comprender que era parte de la ficción de ese día. El grupo de actores se fueron presentando así, poco a poco.

Hicimos varias veces la intervención durante el día. Cada *intervención escénica* duraba quince minutos, era para cada área de trabajo en donde se concentraban desde quince hasta ochenta trabajadores aproximadamente, dependiendo de las actividades. Podíamos encontrar a algunos de ell@s fuera de su lugar porque asistían a juntas o a algún otro evento, dentro o fuera de la empresa. Resolví que era mejor hacer una intervención de principio a fin en cada área de trabajo. Es decir, terminaba una intervención y había un pequeño traslado a otra área, la cual a veces sólo estaba dividida por un muro de concreto y otras, por escaleras. Y así, volvíamos a empezar la misma intervención con un nuevo grupo de trabajadores. De esta forma continuamos hasta asegurarnos de que todos hubieran visto el mismo contenido. A veces llegamos a hacer una intervención para cinco personas, cuando éstas habían quedado rezagadas en algún rincón de algún piso de oficinas o a lo lejos en un laboratorio. Deseábamos que nadie se quedara sin tener la oportunidad de participar.

Yo esperaba encontrar connotaciones realistas, pero evidenciando que estábamos ficcionando y que como parte de la narración, en el ámbito de la imaginación, el espectador-trabajador-participante, podía ser parte de esas acciones. Quería hacerlos mover de sus asientos, de sus tareas laborales, darle espacio a la imaginación, provocar su ejercitación en otros canales de comunicación y de cognición. Deseaba verlos moverse entre conocidos, sus compañeros de piso, pero también entre extraños —nosotros—, en un espacio co-creador. Debían recuperar y aceptar la realidad de sus cuerpos, su presencia, su movilidad o su inmovilidad. También sus aptitudes participativas, porque los estábamos invitando —a través del contagio de formas de movimiento fuera de su cotidiano—, a hacer voces que salieran de lo usual, las cuales pertenecen más a personajes de un cuento o mejor aún a personas de otra tribu, quienes nos

contagian de posibilidades corporales alternativas a las formas corporales corporativas. Es por eso que se abre la posibilidad del juego, del encuentro con el otro, como en un espejo, repitiendo y transformando modos de ser. Formas que adquiere el cuerpo en la experimentación teatral, en los procesos de ensayos. Deseaba que salieran para compartir secuencias de movimientos y expresiones corporales, para nutrirlos, darles nuevas opciones a cuerpos acostumbrados a los movimientos convencionales dentro de una oficina, frente a una computadora, un teléfono, entre otros hábitos. Son espacios que dentro de su convención sólo permiten, por ejemplo, una manera de caminar hacia delante, difícilmente veremos alguien caminando para atrás o en cuclillas o brincando como intentando levantarse del piso y volar. Cuando están frente a sus lugares de escritorio, sólo se sientan en sus sillas, difícilmente en el piso, o en la mesa, mucho menos se sientan o se paran en las divisiones de sus caballerizas (así le llaman a las divisiones entre escritorios).

Quería, al menos, sacarles la intención de participar. Era consciente de lo breve del tiempo de nuestra participación y de lo efímero de nuestra presencia, en general, en la empresa. Sabía que no lograríamos el cambio hacia la conciencia en unos minutos, pero al menos tenía la intención de presentar otra forma de ser, como posibilidad de movimiento, de voz, de sentir, de pensar, dentro de sus espacios cotidianos de trabajo. Quería mostrarles otra manera de manejar el cuerpo y la mente en este mundo, donde la gente imitara movimientos a fin de reaprender otra posibilidad corporal, para sus propios cuerpos.

### **5.1.2. Espacios no convencionalmente teatrales**

La intención de este inciso es abundar en los detalles o características de estos espacios de oficinas con ambiente corporativo para tratar de entender el trabajo realizado a fin de lograr convertir dichas oficinas en espacios escénicos, para explicar el motivo por el cual decidí acceder a las habilidades actorales que más adelante describo. Para quien lea este trabajo intente imaginar cómo se desarrollaron los actores y actrices en el espacio. Y lo determinante del espacio

en el desarrollo de su personaje y en el nivel de improvisación. Pensar cómo hacían, qué mecanismos utilizaban para modular sus calidades de energía y de movimiento de acuerdo con el nuevo lugar a donde llegaban cada vez. En cada ocasión, para ell@s, l@s trabajadores teatrales, actores, actrices y músico, el espacio que l@s iba a recibir o al que se iban a introducir, de alguna manera, también era una sorpresa. Aunque se les había platicado como era cada lugar a donde iban a llegar, dibujado, actuado, no lo habían visto, sólo se lo habían imaginado porque no hice fotos de la visita previa. Conocieron los lugares hasta el día de la *intervención escénica*, ya cuando tuvieron que entrar a transformarlo en espacio escénico con sus acciones y su presencia. Cada vez que ocurrió la *intervención escénica*, incluso en un mismo día, tuvo variaciones, porque el espacio definió, en gran medida, la calidad de energía con la cual se trabajó. No es lo mismo actuar en un lugar donde los techos son muy bajos y la gente satura el espacio y donde el volumen de voz se puede bajar sustancialmente, que un lugar de doble techo, a veces con algún tipo de lámina y ventanas, donde la voz, por lo pronto, debe proyectarse a la distancia e intercalarse con los rebotes de sonidos que están por todas partes; en principio escuchar, para luego saber cuándo hablar y cuándo guardar silencio, para ser oído.

Nos contrataron esa vez para visitar las dos áreas de oficinas y plantas con las que contaban. Cada una de ellas se encontraba en direcciones diversas, y por ello nos presentamos en dos días diferentes.

Las plantas y sitios de oficinas a donde fuimos son muy variados. En la ocasión que estoy utilizando como ejemplo, fuimos a un sitio que según recuerdo fue construido en los años setenta, tiene remodelaciones y nuevas construcciones. Pero, lo importante para nosotros, para tomar en cuenta, es que trabajamos primero en construcciones de un piso, con una distribución de áreas de trabajo al interior, cuya lógica se había ido improvisando de acuerdo a como fueron surgiendo a lo largo del tiempo sus nuevas necesidades de espacios de escritorios. No pude establecer un patrón en el acomodo de los escritorios y de los archiveros que me permitiera planear por adelantado, por ejemplo, la acción final de los actores y las actrices en conjunto; se decidió ese espacio el día de la



intervención. Pero sí pude comprobar que había suficiente espacio entre los escritorios —más de dos metros entre cada uno— para hacer los recorridos actorales y también las áreas abiertas, amplias, entre los conjuntos de escritorios, y todo ello sin ningún objeto en el paso. Era un lugar con ventanas de piso a techo. Era necesario hacer traslados a través de zonas de estacionamiento, de patios de recibo de tráileres, para llegar al siguiente espacio de oficinas. En una de esas construcciones estaría el laboratorio con áreas en que se levantaban muros con ventanas y donde debíamos ser muy cuidadosos con los objetos que allí hubiera. Era una zona con líneas de pasillos y escritorios en un acomodo simétrico. Para nosotros resultó más fácil identificar así los lugares donde habíamos realizado la intervención y no iniciar una repetición, antes de reconocer a la gente. Esta descripción está escrita aquí a grandes rasgos, aunque cada actor preguntaba, de acuerdo con su actividad, algunos detalles más puntuales.

Tras terminar esa planta, fuimos al otro día a un lugar totalmente diferente. Un par de edificios de construcción reciente, pensado para amueblarse con los escritorios actuales-caballerizas. Uno de los edificios repetía la distribución de las divisiones de cada piso, de manera casi idéntica. Cada vez que subíamos un piso, por las escaleras, sabíamos con lo que nos íbamos a encontrar; por tanto, se repitió la manera de distribuirse en el espacio y cada actor sabía con certeza hacia dónde dirigirse. En el otro edificio, variaba en forma considerable la distribución y la cantidad de población de cada piso. Eran pisos más grandes y muy poblados. En este edificio subíamos las escaleras y nos encontrábamos con distribuciones del mobiliario y referencias arquitectónicas de muros, muretes, divisiones y puertas, completamente diferentes. También la demografía cambiaba: en uno de los pisos, uno de los espacios de escritorios estaba vacío pues todos los trabajadores estaban concentrados en otra área de ese piso. A diferencia del primer edificio de este segundo día, todos los pisos tenían una especie de balcones que daban a un gran cubo abierto de luz, lo cual permitió que al final de nuestro recorrido, en ese edificio, se hiciera una parte de la intervención y los trabajadores pudieron observarla desde los diferentes niveles.

### 5.1.3. Creación de Personajes

Denominé personajes a esa construcción estética lograda al tomar las características físicas, de timbre de voz, capacidades de expresividad corporal de cada actor o actriz, para armar, junto con la apropiación de rasgos característicos de otras personalidades diferentes a cada actor o actriz particular, un ser existente así, sólo dentro de la convención de lo teatral. En el caso de la *intervención escénica* me propuse, y lo logré, que dichos rasgos de las referencias personales de los actores, actrices y de otras personas fueran muy evidentes. Pedí a todos que la consecuencia de esta suma de características resultara en la exageración de estos rasgos. Decidí escoger y construir personajes que resaltaron ciertas diferencias con los trabajadores de la empresa, con el objetivo de facilitarles a los observadores una lectura rápida del tipo de persona que se les había puesto de pronto, enfrente, y pudieran entender en forma inmediata la ficción. Aunque algunos de los personajes, unos más otros menos, en lo formal iban vestidos como los trabajadores, *El asesino imprudencial*, por ejemplo, vestía de traje, y cargaba para todos lados una puerta de su auto chocado y así lo diferenciaba de ellos; por su parte, *La accidentada*, vestía traje sastre, llevaba sus muletas y traía puesto un gran collarín, así como una rodillera inmovilizadora.

Sugerí el punto de partida del tipo de personajes que participaron y escogí a cada uno de los actores que realizaría determinado personaje. Pero, la creación completa del mismo se fue construyendo en conjunto con cada actor y su trabajo en los tiempos ocupados para preparar esta creación fuera de las horas de ensayo. Resolvían muchas tareas de manera individual y generaban muchas más propuestas de modulaciones de voz, definían gran parte del estilo de la expresión corporal planteada, de las gestualidades acordes con la idea de sus personajes.

Las referencias que sustentaban a los personajes, muchas veces provenían de historias reales, sin distorsiones, sin tapar o corregir las versiones de los hechos. En esa época escuché tantas historias de accidentes evitables en

su gran mayoría, que actualicé mi conciencia y la de los actores sobre la existencia de una realidad cruda y violenta cotidiana en las calles.

La *intervención escénica* descrita en este informe, está compuesta por doce personajes. Cada uno, desde diferentes lugares de la actuación, tratará de provocar a los trabajadores. Esos diversos lugares de la actuación se refieren a la modulación de las voces, al recurso de contención de emociones por parte de algunos actores y voces de mayor volumen en otros. Estos contrastes también nos permiten lograr la atención constante de los trabajadores. El acercamiento de los actores haciendo su recorrido al lado de los trabajadores, nos permite confrontar a éstos con sus pensamientos.

El espacio arquitectónico dado es nuestro espacio escénico y nos condiciona, pero no nos limita. No se puede modificar físicamente, pero se puede transformar en lo social y lo dramático.

Al intervenir teatralmente, durante un momento laboral de improviso, en general, se consiguió generar la disposición de la percepción hacia esta *intervención escénica* por parte de los trabajadores, por resultar sorpresiva. Ante este panorama, los personajes se construyeron con una estructura flexible, un sentido temático y un sentido anecdótico variable, en su caso, por lo imprevisto y por ello el recurso de la improvisación en todos los actores fue indispensable y acertado como parte del juego dramático que se ejecutó.

Los actores presentan un personaje, y cuando éste hace su aparición, ya se encuentra en el punto más grave o intenso de su situación ficcional. Esto se debía a la falta de tiempo para hacer toda una recreación, una progresión dramática para presentar al personaje. Son personajes ya afectados por su propio tipo de conflicto o conflictos que los domina. Se trata de identificar quién era, de la manera más eficaz posible. Cuando los trabajadores de la empresa ven a los actores-actrices-personajes por primera vez, éstos ya aparecen inmersos en una situación crítica, la cual se agudizaba en la relación con los trabajadores y también se nutría. Dependiendo de la capacidad de los actores, con base en el trabajo planeado y de acuerdo con lo propuesto por los trabajadores, se lograba en mayor o menor medida el objetivo planteado.

### **5.1.3.1. Características de los personajes y textos utilizados en la *intervención escénica***

Una descripción breve, del personaje y el discurso manejado por cada actor, dentro de esa primera *intervención escénica*, sería la siguiente:

(Nota: el orden en que menciono a los personajes es de acuerdo a la memoria que tengo de ellos, no al orden de aparición dentro de la *intervención escénica*)

- **El Hipocondríaco (Ulises Martínez Mtz.):** Es un personaje que siempre tiene miedo. Aparece temeroso por los pasillos, inseguro y contenido emocionalmente, parecía no querer estar ahí en el trabajo pero no por alguna repulsión al trabajo, sino por el “terror” de tener que transitar para llegar y no poder evitar pensar en la posibilidad de sufrir algún accidente incluso mortal y no regresar a casa. A tal grado que aparece entre los pasillos de las oficinas con pijama clara rayada, pantuflas, sin bañar y con su portafolio de trabajo. Para ir a trabajar, trae la sábana de su cama para cubrirse y protegerse de los descuidos de los demás al conducirse en las calles. En su portafolio del trabajo, trae papeles, pero sobretodo varios frascos con pastillas homeopáticas y cada una es para algún tipo de malestar, para el sudor de las manos cuando camina enfrente de un coche, para la temblorina cuando cree verle la intención a alguien de hacerle algo. Todos estos males son la exageración en él, de miedos que todos podemos llegar a sentir, en el momento de salir a la calle. Sus acciones y sus palabras se ven dominadas por ese temor a sufrir algún accidente o malestar. Difícilmente logra articular un argumento explícito, lo domina el miedo y no puede evitar darle un giro temeroso o un rompimiento de pánico que hace evidente su situación. Sus textos y acotaciones:

*(Aparece inseguro y como preocupado de algún “seguro” olvido. A algún trabajador como escondiéndose.) ... pst... pst... eeeh... esteee... disculpa. ¿Has visto a alguien pasar con un café? ¿O alguien con comida? ¿Sí, por dónde? (Volteando a ver el piso detalladamente.) Eeeh... (Intenta avanzar con gran*

*sigilo.*) No, espera. Camina con cuidado, nunca se sabe. Podría ser que... bueno, no quiero sonar alarmista, pero nunca está demás. (*Abre su portafolio, busca un frasco y toma una pastillita.*) ¿Gustas? Son para el estrés.

- **Mujer Etérea (Diana Jenny Santos):** Ella no sabe si está viva o muerta. Tiene una extraña conciencia de que se accidentó. Está en el tránsito entre la vida y la muerte. Por ello parece salida de algún lugar extraño, lleva puestas varias gasas volátiles, con las que además de su movimiento corporal, pareciera flotar. Sus colores en el vestuario son violetas, magentas, colores claros, remiten a lo mortuario pero de manera suave. En este su probablemente último suspiro, ella puede gozar de las cosas sencillas de la vida, como el viento que toca su cara, que agita el velo que lleva. Y le da curiosidad la vista de los trabajadores, la vida de los que están ahí, admira esa vida. Busca atrás de las orejas de las personas, de dónde viene esa vida. Admira la mirada de los trabajadores, su cabello, sus rasgos, sin tocarlos los delinea y los menciona, ofrece su impresión agradable de lo vivo, su impresión agradable de lo que son. Admira su forma de caminar, sus movimientos simples y su estar aquí y ahora, así simplemente. Enseguida se da tiempo de contar, conforme le van surgiendo, los recuerdos de lo sucedido, la historia de su descuido y por lo cual sufrió su accidente.

- **La Viuda (Verónica Sánchez):** Es una mujer a la cual le asesinaron a su marido en un accidente vial. Como plañidera va reclamando la culpa de este evento a voces, hablando de lo difícil para ella de aceptar esa muerte, lo incomprensible para ella misma esta situación. Llora todo el tiempo y lleva las cenizas de su marido muerto en una cajita que abraza con fuerza todo el tiempo. La presencia de este personaje es muy severa. Es un personaje acentuadamente doloroso y desde el primer instante de su aparición se percibe cargada con la gravedad y el conflicto fatal. La manera de compartir de cerca con los trabajadores, incluso de manera íntima, no solamente cerca sino tomando la mano de algunos de ellos y compartir su dolor, la convierte en un personaje de gran conmoción emocional que algunos la rechazan y otros al verse atrapados por su conflicto sufren una

catarsis en ese instante. Este personaje logró ser algo especial, en cuanto a la identificación anecdótica de los trabajadores, al sufrir o vivir de cerca una situación semejante.

- **El Farol (Rubén Rodríguez):** Fiel representante del “gandallismo” en las calles, representante de la enajenación abusiva intenta pasar por encima del derecho y el bienestar ajeno. Se cree superior a los demás por su gusto por la velocidad y el peligro. Este personaje hace su imprudente aparición entre los pasillos de los trabajadores, como si fueran grandes autopistas de carreras y haciéndose notar con el sorprendente motor de su vehículo imaginario. Es una especie de conductor intrépido pro-velocidad. Lo único que le interesa es llegar rápido ¿para qué? no importa, él vive rápido le pese a quien le pese y le sorprenda a quien le sorprenda. Su vestimenta refleja su intención de provocar sorpresa en quien lo vea, camisa de llamas, pantalón chillante, guantes de piloto sin dedos. Es un personaje que provoca incomodidad por su imprudencia, de acuerdo a lo que nos va narrando, acerca de su manera de conducir su automóvil, del cual es un enajenado, un fanático obsesivo. Sólo está interesado en conseguir lo más nuevo para su automóvil, excepto y en contra de lo referente a los aditamentos de seguridad, por ejemplo, no es capaz de conseguir un cinturón de seguridad. Este ser fanfarrón, al hablar con los trabajadores, porque no dialoga, sólo intenta imponer su postura, es monotemático, aun cuando alguno de los otros personajes se intente comunicar con él o alguno de los empleados. Al hablarle a los trabajadores, los confunde, los enreda, queriéndoles hacer creer, que lo mejor es ir a exceso de velocidad y cometer imprudencias, riesgos, no importa, accidentes inclusive u otras faltas. Impone “su ley” hasta que lo vemos, a él mismo sufrir un accidente en escena, con lo cual cerramos su historia con una moraleja, su propósito era temerario y fuera de la seguridad vial. Sus textos y acotaciones:

*(Antes de verlo, se escucha el rugir de su motor, vocalmente.) ¡Ruuunnn... ruuunnn... ñaaa... ñññaaa...! (Aparece corriendo, como manejando a gran velocidad y “habildosamente” evadiendo obstáculos en su camino.) ¡Jajaja...! ¡Fuera de mi camino, estorbos! ¡Jajaja...! ¡Tortugas, jajaja...! ¡Por estorbos como*

ustedes no avanzamos en este país! (*Se detiene repentinamente.*) ¡Menos tú preciosa! ¿Quieres ir a dar un paseo? ¡Rrrruun... rrrruunnn...! Pero no más de diez minutos, baby. Tengo prisa. ¡Lo piensas demasiado, preciosa! ¡Hasta la vista, baby! ¡Rrrruunnn...! (*Sigue avanzando y sorteando peatones y automovilistas hasta que se detiene y lo primero que hace es imponer su monotema.*) Es impresionante, brother. Esta máquina me da diez kilómetros por minuto, brother. ¿Lo entiendes? Y tan solo es la de los lunes, brother. La del fin es otra onda. Esa sí, es impresionante. Nada como las máquinas y los caballos de fuerza brother.

- **La Nadadora (Isabel López Vázquez):** Como buena nadadora, va vestida de traje de baño, gorra, goggles y chanclas. Ella está convencida que nadando es más feliz y se burla de todos los que usan automóvil. Entra nadando de crol, para atrás, nado de rana, hace bucos, clavados. Su trayecto se interrumpe por momentos para dirigirse a los trabajadores referente a su decisión de irse nadando porque según ella, su mundo fantástico es más seguro, los confronta a pensar en que la única manera segura de andar en esta ciudad sea una forma fuera de este mundo, una nadadora sin agua alrededor.

- **El Violinista (Miguel Flux):** Se decidió que fuera un violinista por la versatilidad del violín para moverse mientras se toca. El músico, por la practicidad de su instrumento, va siguiendo la acción, funcionando como *leit motiv* de los personajes. Es decir, a través de sus piezas y/o sonidos aleatorios, va reforzando el carácter de cada personaje, va dando fuerza a las emociones de cada uno en diferentes momentos del recorrido. Dentro de las previsiones de su intervención, se producen seguimientos y rompimientos, a manera de improvisación musical para recrear conjuntamente con cada actor, la construcción dramática de algunos momentos. Algunas veces se logran preludios a una acción trágica o fatal y en otros contrastar diferentes momentos cómicos.

- **El Postizo (Deusdeditt Figueroa):** Es un travestido, un hombre alto vestido de mujer, imitando a las *drag queens*, con un tocado en la cabeza y un miriñaque. Su

presencia se distingue por la tensión seductora que provoca tanto en hombres como mujeres. Juega con la amabilidad, la simpatía, el cachondeo muy juguetón y dentro de este juego lanza su verdadero interés. A él le excita la velocidad, seduce sutilmente con su estola de plumas, se ofrece sexualmente a los empleados para que lo lleven a altas velocidades en sus automóviles. Les pide salgan a transitar por las grandes avenidas a toda velocidad, les ruega lo lleven al paraíso mortal de la velocidad. Es su gran fantasía, fundir la velocidad con el riesgo y el orgasmo sexual, este es el deseo del Postizo, este personaje fársico y su parodia de la enajenación automovilística, llevándola a lo grotesco. Sus textos y acotaciones:

*(Observa y busca seductoramente a hombre o mujer. Una vez que elige, se acerca decididamente. Suspira.)* Hola. Oye, que bonita oficina. *(Hace sutil contacto o caricia.)* Ay, estoy un poco aburrida. ¿Tú, no? Y además qué calor. ¿No crees? Ay deberías invitarme a tomar algo. En tu auto claro. Porque, ¿tienes auto, no? Me encanta salir, ¿sabes? No hay como charlar mientras veo al piloto atento, concentrado en el camino, con esa mirada fija, firme, casi bestial tras su objetivo. En ese momento algo se apodera de mí, no sé, es algo... indescriptible, es ese momento en que sientes perder la noción del tiempo y al voltear a ver el camino sabes que eso es lo que nos une, a piloto y copiloto, juntos, entonces puede pasar cualquier cosa. Cualquiera...

- **El Asesino Imprudencial (Azgard Ramírez):** Él es un empleado oficinista que cumple con regularidad con el mantenimiento de su auto para tener una conducción segura. Es un ser común, acepta la cultura del automóvil como algo "normal", es decir, no tiene conflicto ideológico con la contaminación, la sobrepoblación, el culto al automóvil, la alienación al sistema predominante. Él es feliz con su automóvil y lo vive como lo viviría cualquier ser normal que trabaja y espera despertar sano y salvo el día de mañana para cumplir con sus obligaciones. Pero, un buen día, por una distracción o mejor dicho dos distracciones a la vez, una "quizá" el exceso de velocidad, lo cual para él es lo más normal, ya que el gran pretexto del tráfico y tantas y tantas cosas con las que



un ser normal tiene que enfrentarse día a día, lo justifica. Y otra, el venir hablando por celular, como todos. Sí, está prohibido ya lo sabemos, pero en fin. Total, se distrae y sufre un accidente... bueno, provoca la muerte de una persona, por lo cual recibirá siete años de cárcel. Él, busca comprensión entre los empleados, pide por favor lo apoyen en su defensa de este error cometido, al cual no va a tener salida. Al fin es una persona decente, ¿o no? Viste de traje y viene cargando la puerta de su automóvil, golpeada por el choque. Detrás de esa puerta, parece que está atrapado, como condenado a no desprenderse de ese accidente, de esa falta tan grave cometida. Solicita apoyo, comprensión, perdón. Acude a los argumentos más enredados y minuciosos que terminan sin sentido, aflorando esa inconsciencia tan común y generalizada. Incluso, no solamente sigue, sino hasta persigue a los empleados los cuales a veces se quieren apartar de él por lo absurdo de sus argumentos, pero también por verse reflejados en el personaje. “Argumentará” hasta donde sea necesario, y por lo general no encuentra apoyo en los empleados, azorados lo observan, sumergido en su culpa aunque algunos empleados le seguirán el juego, adoptando una postura cínica y absurda, dando continuidad lúdica a la intervención y en la que ellos se convierten en los señalados por sus mismos compañeros empleados. Sus textos y acotaciones:

*(Aparece hablando por celular y alterado en una plática confusa.)* ...oye, pero es lo más normal hablar por celular. Aquí y en China, se habla por celular. Lo del idioma ya es otra cosa. *(A alguien, haciéndose el chistoso.)* Ah, de estar en chino, ¿no, brother? ¿A poco no lo más normal es ir hablando por celular? ¿A poco tú no hablas por celular? ¿Cómo ves a mi abogado? Me arregla el caso por una lana más, solamente porque iba hablando por celular. ¿Cómo ves? Ya no hay moral de verás. ¿Cómo que me quiere cobrar más caro por el mismo asunto? Está bien, acepto, yo cometí la falta, yo fui. Pero no es para tanto. Está bien, no vi el otro auto que hizo carambola y de paso se llevaron a dos peatones, igual yo no sé si iban por la banqueta o ve tú a saber si no andaban por abajo, sobre la avenida, por el asfalto, ¿no? Digo, total, si ya a mí me van a cargar los muertitos, pues que se investigue si en realidad esos dos peatones iban o no iban por la

banqueta ¿no crees? ¿A poco no sería lo justo? Pero mi abogado, avanzado, avanzado el tipo, iba a exceso de velocidad. Pues sí. No lo niego, soy aceleradón, manejo medio rápido, sí. Pero esa fue la primera y ya me cobra caro para salir del caso. Luego que si iba tomado. Pues un poco sí. Pero pues lo normal, un poco sí. Pero nada fuera de lo común, dos tres tragos. Además eso que el alcohol y el volante, chaaa.. Eso sí es nomás pa'joder ¿eh? Esa fue la segunda y ahora me sale con que iba hablando por celular. Hazme favor, cuándo se había visto semejante cosa. Tan solo por ir hablando por celular ya te doblan el precio. ¿Y mi pérdida total del auto, qué? ¿Y me quieren cargar los gastos de velación y entierro? ¿Y lo que me está costando todo este tiempo de trámites, qué? ¿Eso no cuenta? Digo, hay que ser parejos, ¿no? No puede ser, eso es un abuso, mi abogado es ganón. Yo hice lo que hice, pero él es el ganón, ¿eh? Él, él es el ganón. ¿Tú lo crees justo? Ah, además. Mi auto era nuevo. Pérdida total. ¿Cómo ves?

- **La Mujer en Muletas (Lluvia Barrera):** Ella quiere regresar a trabajar normalmente. Al parecer, en el tiempo de su recuperación, ya no tiene el mismo lugar de trabajo, pide explicaciones y da explicaciones acerca de su accidente. Todavía no está completamente recuperada, tiene collarín y una pierna inmovilizada, además de las muletas, y en esta nueva forma en la que ha quedado su cuerpo, al cual todavía no logra adaptarse, se cae constantemente entre los empleados, los cuales se ven apurados a levantarla y cuidar que no se lastime. No les recomienda provocarse esto, cuidarse de sufrir ningún accidente, porque después nada vuelve a ser igual.

- **El Profeta (Yupanqui Aguilar):** Es un personaje de la ciudad que vive en la calle, sucio, con el pantalón roído, zapatos rotos y un gran secreto, un espejo de automóvil, con el que cree ver “señales”, señales de posibles descuidos de los demás al conducirse por las calles. Habla de la gente, en ese instante de descuido, como almas perdidas. Observa a los empleados, los acecha con gran intriga, para ver si ellos dan esas “señales”. Habla desde su mundo de

alucinaciones de un fin que se ve llegar, de la caída de más y más individuos, en esos descuidos.

- **La Patinadora (Lía Domínguez):** Lleva peluca de colores y patines, maquillaje exagerado. Ella va vendiendo tarjetas de recargas para celulares, en las esquinas, pero tiene remordimientos de conciencia porque vende algo a los automovilistas de altísimo riesgo en el momento de conducir. Sus tarjetas les permiten ir hablando por celular y tener un accidente. O, la tarjeta les permite hablar por teléfono en el caso de sufrir un accidente. De esto va conversando con sus posibles compradores, al tiempo que se desplaza por todo el lugar patinando.

- **El Atropellado (Juan Manuel Pernás):** Él ya murió. En vida era un corredor en shorts. Venía escuchando música con sus audífonos. Al momento de cruzar la calle, no escuchó que venía un coche y murió atropellado. Él no acusa a nadie de su muerte, su estado anímico, si se puede hablar de eso en un muerto, es de perdón por lo sufrido, lo único que siente es no poder haber hablado con sus padres en el último momento. Él también va corriendo por todo el lugar.

Todos los trabajadores; actores y actrices, se acercan a los trabajadores de la empresa, incluso algunos los tocan al hablarles.

#### **5.1.4. Estructuración de acciones**

Casi siempre empezamos con lo denominado la *presentación de los personajes*. Los actores y actrices, entraron de a uno en uno a las oficinas o laboratorios, a veces incluso sin palabras, sólo manejando su presencia, la gestualidad coherente con el tipo de personaje con el cual participaron durante toda la intervención. Más adelante, después de logrado el foco de atención del grupo de trabajadores al que iban a “atender”, empezaban con sus discursos y con la provocación: motivaron así a los trabajadores a contestarles e interactuar. Cuando consideraba suficiente, pues todos habían estado involucrados con uno o más actores o actrices, quienes habían realizado alguna acción o interlocución verbal,

le pedía a la actriz o actor dar el pie para llevar a cabo una acción planteada a fin de resolverse entre todos los actores y los trabajadores. Daba, simultáneamente, la indicación de dónde debíamos reunirnos todos y hacia dónde debían dirigirse los trabajadores. Era ése, a grandes rasgos, el formato seguido en general, cada vez que presentamos esta y otras intervenciones; más adelante, aun cuando el ritmo o la calidad de energía o el tema o el tipo de actores cambiara; otra ocasión, con una intervención diferente llevamos un grupo de niños no actores.

A continuación escribí un guión de acciones, de puntos de llegada y de acuerdos de diálogo, que utilizamos como referencia a fin de seguir un orden en la *intervención escénica*. Debe tomarse en cuenta que aunque escriba esto, queda sólo como una reseña incompleta, porque estoy dejando fuera las palabras y acciones utilizadas como parte de la improvisación de los actores y actrices y la participación de los trabajadores. El ejemplo es la primera *intervención escénica* para la empresa.

#### **5.1.4.1. Guión de Acciones**

Locación: Lerma, Estado de México.

Fecha: 5 de Julio de 2006.

- 1) Entré y coloqué discretamente un amplificador para el violín eléctrico.
- 2) Todos los actores se colocaron fuera de los ventanales de las oficinas. Ese día trabajamos en un conjunto de oficinas: una construcción de un piso con unos ventanales de piso a techo, los cuales quedaban a la espalda o los costados de los escritorios de los trabajadores, en realidad, éstos estaban muy cerca de dichas ventanas, casi se les podía tocar desde afuera. Los actores, pegados totalmente a los cristales, desarrollaron formas de movimiento continuo con diversos gestos, coherentes con la creación de sus personajes, a su vestuario y a sus objetos dramáticos. La verdad, nuestra referencia en esos días, para trabajar como imagen, era la de exhibirnos en esa posibilidad que nos daba la arquitectura, como en las ventanas del Barrio Rojo de Ámsterdam, sin la connotación de estar a la venta, ni del sentido sexual, sino, del foco de atención

que da a la mirada del espectador estar dentro de una vitrina de exhibición de humanos. Cada uno de éstos, con diferentes rasgos físicos, de actitud, de vestuario. Esto fue un preámbulo de presentación del personaje. Mientras tanto el violinista acompañó esos movimientos con música suave.

3) *La Etérea* se separó del grupo que estaba en las ventanas, y entró a las oficinas. Deambuló entre los trabajadores, bailando como el viento. Primero observó y recorrió el lugar, hasta abordar a uno de los trabajadores para desarrollar la situación. Terminó con éste y cambió su atención hacia otro@, interactuaba aparentemente nada más con un@ , pero fue consciente de que se estaba dirigiendo también a los demás, igual lo hicieron el resto de actores, actrices y el músico.

4) *La Viuda* entra después a las oficinas. Se siguió la misma mecánica anterior.

5) Entraron los demás actores y actrices colocando varias señales de tránsito. Al dejarlas presentaron su personaje e interactuaron con los trabajadores. Por ejemplo: *El Farol*, que era el incitador, intentó convencer a los empleados de actuar de manera irresponsable y negligente. *El Asesino Imprudencial*, era el ocioso motorizado, molesta y perturba a todos. *La Nadadora*, no quería ser ni peatón, ni automovilista, además se burlaba de todo lo que hacían los trabajadores. El resto de actores y actrices también mantuvieron todo el tiempo el carácter y la expresión característica de su personaje.

6) Las situaciones de cada actor y actriz se desarrollaron en alrededor de ocho minutos, donde abarcaron todas las áreas del espacio de oficinas, se volvió en esos momentos en espacio escénico, espacio dramático. Todos se desplazaron entre los trabajadores, hasta que sucedió el choque.

7) El encontronazo fue entre dos de los personajes y con la presencia del sonido de una grabación de choque muy estridente. Todos los demás personajes movieron a los trabajadores hacia el área de la acción, mientras daban foco a dicha colisión. Desvariaron con comentarios triviales, hasta que uno de ellos mencionó: ¡Ey! Yo no vi nada, ¿qué pasó? Entonces todos entonan: — ¡Que se repita, que se repita, que se repita!...

Se levantan los chocados, como si nada, retoman sus personalidades particulares, no sus personajes y, rompen la construcción de sus personajes. Como cuando a los actores en cine les dicen “Corte” y ellos se levantan haciendo evidente que la sangre es de utilería y que están ilesos. Se sacudieron, se acomodaron en forma evidente el vestuario, se prepararon y retomaron la calidad de energía, las expresiones, utilizadas para construir su personaje. Repitieron la situación del choque, pero ahora en cámara lenta y con gran exageración en los movimientos, aunque el trazo escénico no era idéntico al anterior. Los actores y actrices que observaban lo sucedido, hicieron grandes gestos. Se trataba de exagerar la gesticulación, mostrar hasta dónde se puede explorar en la expresión.

8) Después de la repetición siguieron una serie de apreciaciones triviales y provocadoras, motivadas más por el morbo que por una preocupación real, y convirtió el momento en un gran escándalo, hasta cuando alguien inició un diálogo ridículo, como de linchamiento:

Alguien: — ¡Oigan!, ¡él (o ella, dirigiéndose a algún(a) trabajador(a)) se pasó un alto!

Todos: ¡Que lo encarcelen!

Otro: ¡Él (o Ella, dirigiéndose a otr@ trabajador(a)) no revisó sus llantas antes de salir!

Todos: ¡Cadena perpetua!

Otra: ¡Ella (o Él, dirigiéndose a otr@ trabajador(a)) no se bañó antes de venir a trabajar!

Todos: ¡Que le quemem las patas!

Otro: ¡Él (o Ella, dirigiéndose a otro@ trabajador(a)) podría atropellar a alguien!

Todos: ¡Échenlo a los tiburones!— Y luego, dirigiéndose y señalando a cada un@ de los trabajadores: — ¡Culpable, culpable, culpable, culpable, culpable, culpable...!

9) Inmediatamente después de seis “¡culpable!”, todo quedó en silencio y neutralidad. Nadie habló, los actores, actrices, se desplazaron sin hacer ruido y,

de común acuerdo, a un punto de la oficina, desde donde observaron a todos los empleados, buscando sus miradas, con una actitud neutra.

10) Alguien de *Muévete por tu ciudad*, pasó al frente, tomó la palabra y dijo: — Tenemos claro que no es necesario tomar medidas de castigo extremas, para lograr la posibilidad de solucionar los problemas de convivencia ciudadana, que a todos nos afectan o nos atañen por el simple hecho de estar vivos.

Enseguida dieron una lista breve de algunas estadísticas reales sobre accidentes o sucesos cotidianos y un listado de las medidas de precaución propuestas. Se les pidió que expresaran lo anterior desde una emoción neutra, que no intentaran hacer de esto un regaño. Fue la única *intervención escénica* donde utilizamos este final. En las siguientes intervenciones consideramos que era más eficaz hacer un final con la presencia de los actores y actrices y no este rompimiento el cual los regresaba demasiado pronto a la normatividad de su realidad.

11) Al término de la mención de las estadísticas, tod@s salimos de la oficina y nos dirigimos al siguiente espacio.

## **5.2. Ensayos con actores y músico**

Además de mi intención de trabajar en espacios no convencionalmente teatrales, por las razones expuestas a lo largo de este trabajo, esta manera en que nos contrataron, comprometiéndome a entregar en quince días, dos días de la *intervención escénica*, marcó la pauta de la elección de nuestro tipo de trabajo teatral. Entre otras cosas, elegí trabajar con personas cuya vida profesional incluyera el entrenamiento corporal y el perfeccionamiento actoral como parte de su rutina diaria, porque no había tiempo para formar una compañía para realizar ese trabajo de entrenamiento. Por otro lado, le llamé a gente de teatro y música con la cual ya venía trabajando años antes en otros proyectos, y con quienes tenía establecido un lenguaje común o acuerdos en cuanto a la manera de hacer teatro. Esta decisión se debió al corto tiempo que tenía para armar la intervención escénica, debíamos hablar rápido, moverse rápido, y conseguir armar muy pronto

un referente de estructura dramática. No había tiempo para perder y la actividad debía realizarse con responsabilidad, entrega en el trabajo y profundidad en la exploración actoral.

El equipo convocado tenía la disposición de crear bajo esta “presión”, que no sentimos como tal, precisamente porque es gente que vive trabajando en la práctica teatral, se presentaban en los escenarios convencionales, en escenarios alternativos y en teatro de calle, donde encontramos coincidencias con la manera de afrontar el reto de la *intervención escénica* en oficinas.

### **5.2.1. Dirección. Provocando la disposición para actuar**

A partir de la cita en la cual se aprobó el presupuesto, y el momento en que presentamos la *intervención escénica*, pasaron sólo quince días. En este tiempo debíamos conseguir o manufacturar el vestuario y la utilería, además de programar ensayos con los actores. Hicimos un trabajo previo profundo, pero también muy práctico.

La labor precursora para después poder trabajar con los actores y actrices durante los ensayos, debía permitir definir las premisas para la creación colectiva de la *intervención escénica*. Además, llevaba un bosquejo del tipo de personajes y de referencias de acción. Aun así, éste no era un trabajo acabado. Se completó con la colaboración de todos los participantes del grupo conformado ex profeso para cada *intervención escénica* particular, en el contexto de un trabajo creativo colectivo. Hicimos una primera reunión donde les describía mi percepción de la visita de avanzada a las instalaciones. Pero, además, les hablé de los parámetros que nos podían guiar en la creación del trabajo.

Algunas de las premisas de trabajo fueron:

- El actor debe ser consciente de su claridad en la construcción de sus signos. Estos signos deben permitir un reconocimiento inmediato de lo que se quiere hablar. No había tiempo para que el espectador tardara en suponer quién podría ser ese personaje. Era indispensable ser muy precisos, atinados con el lenguaje para mantener la coherencia en el discurso.



- Establecimos lo siguiente, aun cuando algunos actores y/o actrices tenían, como tarea escénica, dirigir su discurso a un sol@ trabajador(a), en apariencia, por el carácter del personaje, no deberían perder la conciencia sobre la idea de su mayor rango de proyección. Además, deberían permanecer conscientes de una posible intersección de su proyección con la de otro actor o actriz o grupo de actores, siempre y cuando no se empalmaran los discursos al grado de distorsionarse, un@s a l@s otr@s y no entenderse. Tod@s debían ser muy conscientes de su espacio y de la calidad de energía que debían proyectar, para no perderse.

- Era necesario mantener con habilidad la situación de ficción, clave para involucrar aún más a los trabajadores hacia nuestro objetivo. Los actores y actrices debían generar por tanto la energía suficiente para que en ningún momento se disolviera su personaje, porque en todo momento eran vistos, incluso en los traslados. Resultaba fundamental recuperar, de su bagaje de entrenamiento la capacidad para darle continuidad a su trabajo, aun cuando hubo muchas “repeticiones” de la intervención en un mismo día, alrededor de diez o un poco más en un día. Y aun cuando daba la impresión de haber ya terminado, empezara otra vez. Debían ser conscientes, asimismo, de sus logros para provocar la participación del trabajador, un resultado de mantener la disposición escénica.

- Aunque parecía que nuestra estructura estaba expuesta a cambios de acuerdo con las diferentes distancias, las diversas acústicas, las variables en la visibilidad, las heterogéneas actitudes de los trabajadores, ell@s debían permanecer conscientes de lo acordado entre nosotr@s, como el modo en dar inicio al trabajo, en el hecho de realizar una acción conjunta y llegar al final. Aunque estuvieran inmers@s en sí mismos, debían ser conscientes también de algunos pies establecidos previamente.

- Los actores y actrices debían estar dispuestos y tener la capacidad de no dejarse distraer por las indicaciones que les iba dando en el mismo momento de la intervención, porque era importante estar atentos a la representación, aunque no se dieran cuenta de algunas situaciones externas;

para eso, debían escucharme en todo momento, de acuerdo con lo percibido por mí en el ánimo de la gente, por ejemplo, para detectar qué actor o actriz trabajaría mejor con qué trabajador(es). Estaba atenta a saber con cuánta gente contábamos y dónde se ubicaban, para avisarles a los actores, dónde conseguir más participantes. También, entre otras situaciones, debía saber cuál era el mejor espacio para realizar juntos tal o cual acción.

- Sabían de su responsabilidad para ofrecer contenidos con la suficiente lucidez corporal como para mover conciencias; al menos esto último, estaba presente como intención.

- Tod@s serían muy cuidados@s con lo que propusieran los trabajadores, para integrarlo de la mejor manera, con tolerancia al proceso creativo. Los actores y actrices estaban encargados de improvisar, en general, pero sobre todo a partir de l@s participantes, para enriquecer la intervención.

- El músico violinista trabajó también con estas premisas. Y él debía ir creando sentido ya fuera acompañando o contrastando la acción. Su trabajo consistía en formar conciencia del espacio dramático, de modular el volumen de su interpretación, entrar en conciencia de cuándo era mejor hacer silencios, o cuándo podía intervenir para permitir que aflorara alguna emoción.

### **5.2.2. Actuación. Generando la disposición para ocupar el espacio dramático**

Después de que hablamos de las premisas a seguir, de los espacios de oficinas a transformar en espacios escénicos, los actores y actrices como artistas responsables dedicaron su tiempo para hacer su propia investigación y trabajo de creación de personaje y de memoria de lo dicho durante los ensayos y de los textos sugeridos.

Ell@s, cuando fue necesario, se documentaron con la información de vitalidad y de medio ambiente o de otras fuentes de inspiración, por ejemplo, algunos textos de filosofía acerca del sentido de la existencia. O también se documentaron de las particularidades de la profesión u oficio del tipo de

personaje. Trabajaban en propuestas de la calidad de energía que podía sostener la veracidad de su personaje. Practicaron cómo debía ser su andar, por ejemplo, si un personaje se presentaba generalmente agachado o muy erguido, si iba a ser un personaje que se desplazara reptando, caminando, brincando o cuál iba a ser la postura predominante. Se habló, asimismo, del tipo de objetos dramáticos, cuando éstos fueran necesarios para su labor actoral. De vuelta a los siguientes ensayos, ell@s siempre hicieron propuestas para complementar el proceso creativo.

Cada uno se iba después de los ensayos a seguir el trabajo de evocar, de despejar de sus mentes y de sus cuerpos las dudas del tipo de herramientas, de técnicas para identificarlas y utilizarlas a fin de cumplir las premisas solicitadas.

En general, trabajaron sus discursos y la construcción de sus personajes como si fuera un testimonio real, intercalando formas de actuación menos realistas, muchas veces fársicas.

### **5.2.3. El trabajo de concientización o sensibilización. Diálogo con el público**

Impactamos a los trabajadores, primero con acciones sorpresivas, presentando, con los personajes, distintas situaciones fatalistas, para después sensibilizar y concientizar a aquéllos en su ámbito laboral. Enfrentados a comportamientos y actitudes comunes con los cuales se sintieron identificados, desde lo irónico hasta lo trágico. Irrumpimos en sus lugares de trabajo cotidiano. Los confrontamos sorpresivamente para obtener reacciones espontáneas y cuando recibieran las miradas de los actores actrices, pudieran involucrarse, dejando menos espacio a la evasión. El desconcierto de los trabajadores fue guiado hacia la intriga y la expectación de no tener claro, al principio, lo que estaba sucediendo al enfrentar a unos personajes, fuera de lo común. Esto generó que el trabajador tuviera un mayor interés por comprender lo que pasaba, e hicimos surgir de este modo su curiosidad.

Despertamos la atención de los trabajadores con presencias que aunque tenían discursos aparentemente sencillos, expresaban sentimientos profundos de situaciones humanas comunes a todos.

Logramos que algunos trabajadores se enfrentaran consigo mismos al contemplarse reflejados en el comportamiento cómplice de los actores y actrices y verse obligados emocionalmente a adoptar una actitud frente a una situación de ficción.

Los trabajadores participaron activamente en la intervención. Se movieron de sus asientos, se levantaron, giraron sus sillas para voltear sus miradas hacia los pasillos y cruzar las miradas con sus compañeros. Interactuaron entre ellos y con los actores. Incluso colaboraron para realizar la acción. El movimiento logrado pudo hacer que esta experiencia quedara en la memoria de un registro profundo en sus mentes y los llevara a la reflexión del sentido del por qué se les pedía su atención a estos temas.

Quedó un registro común entre los compañeros de oficina, de una experiencia compartida. Dicha experiencia se extiende a lo largo de los días en su vida laboral cotidiana, al seguir intercambiando comentarios al respecto. De esto nos dieron evidencia las menciones de los comentarios transmitidos por nuestro contacto en la empresa. Todavía años más tarde, por ejemplo, le preguntaban cuándo iba a regresar *El Profeta*. Decían también que la intervención les había proporcionado nuevas informaciones, las cuales los hicieron reflexionar, y después de todo les resultó muy impactante.

#### **5.2.4. Breves señalamientos para mantener una ética del manejo de las emociones**

Los trabajadores a los cuales abordamos de manera sorpresiva y con planteamientos de situaciones fuertes, a veces también con gran escándalo, de alguna manera pueden entrar en una circunstancia emocionalmente vulnerable. Esto puede llegar a suceder porque en lo que entienden la ficción, puede pasar por su cabeza la idea de que su integridad está en riesgo. Por ello, debemos ser

conscientes de esto y no tratar con nuestros discursos de opacar lo que ellos quieran exponer como principios o como posturas respecto de los temas llevados a escena para tratarlos de manera colectiva. No debemos manipular el discurso hacia respuestas conocidas por nosotros, más bien la propuesta es que cada quien genere sus propios sentimientos y pensamientos hacia el tipo de conflictos presentados escénicamente, pues no se trataba de decirles lo que deben pensar o contestar para satisfacer el desarrollo de las acciones con las cuales intervenimos sus lugares de trabajo.

Es muy importante, por tanto, ser muy claros durante la preparación y realización de las intervenciones escénicas que aun cuando en el discurso de los personajes quedan mencionadas las normas de seguridad solicitadas por quien nos contrató, los trabajadores, son al final quienes deciden si optan por seguir las normas o no.

Esa misma libertad debemos manejar a la hora de presentar las historias construidas en relación con un personaje. Los trabajadores son libres de dirigir — incluso si quieren aportar algo— el discurso de la historia. Incluso, pueden si así lo desean, cambiar el final, como nos pasó alguna vez, en una oficina: cuando el atropellado “murió” por el impacto, alguna de las trabajadoras demandó que no se muriera, y... revivió.

## **Conclusiones.**

Después de hecho este repaso por lo realizado en 2006, me queda más claro lo siguiente:

\* Es importante seguir promoviendo y mejorando la participación colectiva en las expresiones estéticas teatrales, ya sea de los artistas profesionales, como por la parte creativa de aquellos con quienes trabajamos. Para ello resultaría de gran utilidad realizar un análisis más claro del tipo de labor que motiva mayor participación de la gente, así como de los elementos que la pueden desmotivar. Lo señalado es importante por varios motivos: uno es porque así promovemos una sociedad que genere como valor el trabajo grupal donde se entable la diversidad creativa, la empatía, la pertenencia, la protección y la responsabilidad para estar en comunidad, más que la valía individual de competencia provocadora de malestar emocional, la frustración social, la violencia, y, finalmente, la destrucción. Y otro punto, sería continuar con el proceso para que el resultado de ello se vea enriquecido con la diversidad de ideas y de expresiones.

\* Hacer un trabajo a largo plazo. Verificamos la necesidad de trabajar más tiempo en un mismo lugar. De acuerdo con lo comentado por los trabajadores de la empresa, quedaron muchas preguntas en el aire, por ello se requiere compartir e investigar en conjunto con los trabajadores de la empresa, en un trabajo a largo plazo. Nuestra intervención creativa, no sólo debe durar un día de varias presentaciones de quince minutos, sino poder colaborar con dichos trabajadores en la promoción, descubrimiento y desarrollo de procesos creativos personales olvidados o dejados de lado por la falta de espacio o tiempo para explorarlos. Fue factible plantear varios objetivos, entre ellos, la finalidad de promover una manera más crítica de trabajar, para que el o la trabajadora pueda hacer un análisis del tipo de la labor que realiza. Es decir, conseguir más gente generando conciencia sobre su responsabilidad social en las tomas de decisiones a lo largo de su vida cotidiana. Que los trabajadores reconozcan la posibilidad de ser creativos a fin de conseguir ser más participativos en diversos ámbitos.

\* Estudiar con mayor profundidad aquello que deseamos cambiar, para ser más precisos en las propuestas teatrales. Por ejemplo, aplicar entrevistas con las cuales evaluar, en principio, dónde se encuentra la gente respecto de algún tema y después verificar esto mediante una entrevista al final del trabajo; conocer qué tipo de cambios se generaron o también aquellos no logrados; esto último sí lo hicimos en otro proyecto de intervenciones, en 2009, y el resultado fue muy interesante y enriquecedor.

\* Estudiar y profundizar la manera en que se puede adquirir libertad para hablar de cualquier tema en completa independencia. Cómo se requiere explorar para poder llegar a una mejor solución estética y de acción social y así poder seguir siendo atendidos y, por supuesto, contratados.

## Bibliografía.

BARBA, Eugenio y Nicola Savarese. *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. México, Escenología, 1990, 365 pp.

BASU, Kaushik. *Más allá de la mano invisible. Fundamentos para una nueva economía*. México, Fondo de Cultura Económica, 2013, 306 pp.

BOAL, Augusto. *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*. México, Editorial Nueva Imagen, 1985, 175 pp.

BROOK, Peter. *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona, Ediciones Península, 1973, 200 pp.

CASTORIADIS, Cornelius. *Una sociedad a la deriva. Entrevistas y debates (1974-1997)*. Buenos Aires, Katz Editores, 2006, 348 pp.

DE LEÓN, Marisa. *Espectáculos escénicos. Producción y difusión*. México, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004, 310 pp. (Col. Intersecciones).

GARCÍA Canclini, Néstor. *¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?, Estudios Visuales núm. 7*. Murcia, Edita CENDEAC, 2009, 16-37 pp.

GLUSBERG, Jorge. *El arte de la performance*. Buenos Aires, Ediciones de arte gaglianone, 1986, 116 pp.

JIMÉNEZ Draguicevic, Pamela S. *La extracotidianidad en el proceso escénico. Reflexiones a partir de apuntes sobre el Odin Teatret*. Querétaro, Editorial Fontamara, 2014, 113 pp.

JIMÉNEZ, Sergio y CEBALLOS, Edgar. *Técnicas y Teorías de la Dirección Escénica*. México, UNAM-GEGSA, 1985 (Volumen 1 y Volumen 2)

KANTOR, Tadeusz. *La escena de la memoria*. España, Fundación Arte y Tecnología, 1997.

LATOUCHE, Serge. *Decrecimiento y posdesarrollo. El pensamiento creativo contra la economía del absurdo*. España, Ediciones de Intervención Cultural/EI Viejo Topo, 2009, 150 pp.

LEONARD, Annie. *La Historia de las cosas. De cómo nuestra obsesión por las cosas está destruyendo el planeta, nuestras comunidades y nuestra salud. Y una visión del cambio*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010, 390 pp.



LIZARAZO, Diego. *Sociedades icónicas: historia, ideología y cultura de la imagen*. México, Siglo XXI, 2008, 90 pp. (Diseño y Comunicación).

NIVÓN Bolán, Eduardo. *La política cultural. Temas y oportunidades*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006, 175 pp.

OIDA, Yoshi. *Un actor a la deriva*. México, Ediciones El Milagro, 2003, 255 pp.

PRIETO, Antonio. *El posmodernismo rascuache del performance chicano*. México, SEP, UNAM, 1994.

PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Editorial Paidós, 1983, 605 pp.

RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2013, 130 pp.

SAMMLUNG Hummel, Wien. *Wiener Aktionismus*. Milano, Edizioni Gabriele 2005, 266 pp.

SANCHIS Sinisterra, José. *Fragmentos de un discurso teatral*. México, Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato, 2013, 397 pp.

SOLÓRZANO, Carlos y Gabriel Weisz, et al. *Métodos y Técnicas de Investigación Teatral*. México, UNAM, 1999, 95 pp. (col escenología)

SCHECHNER, Richard. *Between Theater & Anthropology*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985, 342 pp.

SCHECHNER, Richard; Appel. *By means of performance. Intercultural studies of theatre and ritual*. Cambridge University Press, 1991, 298 pp.

STEN, María. *Vida y muerte del teatro náhuatl. El Olimpo sin Prometeo*. México, Secretaría de Educación Pública, 1974, 214 pp. (SepSetentas).

UBERSFELD, Anne. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris, Éditions du Seuil, 1996, 31 pp.

VIALA, Jean; Masson-Sekine, Nourit. *Butoh. Shades of Darkness*. Tokyo, Published by Shufunotomo, 1991, 207 pp.

YÚDICE, George. *El recurso de la Cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona, Editorial Gedisa, 2002, 475 pp. (Serie Culturas).

## **Anexo A: Fotografías de la *intervención escénica***

A continuación apunto en una lista los nombres de los actores y actrices que aparecen en las siguientes fotografías. De los trabajadores de la empresa, no tengo sus nombres. Las fotografías las tomó Claudia Adeath.

Pág. 64: Arriba, Deusdeditt Figueroa

Abajo, Verónica Sánchez

Pág. 65: Arriba, Azgard Ramírez, Juan Manuel Pernás y Ulises Martínez

Abajo, Ulises Martínez Mtz.

Pág. 66: Arriba, trabajadores de la empresa (no sé sus nombres)

Abajo, Miguel Flux y trabajadores

Pág. 67: Arriba, Lía Domínguez y trabajadores

Abajo, Lluvia Barrera y trabajadores

Pág. 68: Arriba, Isabel López Vázquez y trabajadores

Abajo, Isabel, Ulises, trabajadores, Diana J. Santos y Pernás

Pág. 69: Arriba, Claudia Montero y trabajadores

Abajo, Yupanqui Aguilar

Pág. 70: Arriba, Yupanqui Aguilar y trabajador

Abajo, Diana J. Santos y trabajadores, al fondo Rubén Rodríguez

Pág. 71: Arriba, Azgard Ramírez

Abajo, Rubén Rodríguez, Lluvia Barrera y trabajadores

Pág. 72: Arriba, Rubén Rodríguez, Azgard Ramírez, Lía y trabajadores

Abajo, Yupanqui Aguilar, Ulises Martínez, Lía y trabajadores

Pág. 73: Arriba, Lluvia Barrera y trabajadores

Abajo, Azgard Ramírez y trabajadores



© claudiaeh.com

Performance Safe Travel Tuitón, Julio 2006



© claudiaeh.com

Performance Safe Travel Tuitón, Julio 2006



© cloudsoft.com

Performance Safe Travel Tüftlön, Júlio 2006



© cloudsoft.com

Performance Safe Travel Tüftlön, Júlio 2006



© cloudsoft.com

Performance Safe Travel Tuitón, Julio 2006



© cloudsoft.com

Performance Safe Travel Tuitón, Julio 2006



© claudaseth.com

Performance Safe Travel Tuitón, Julio 2006



© claudaseth.com

Performance Safe Travel Tuitón, Julio 2006



© claudasathu.com

Performance Safe Travel Tullstán, Julio 2006



© claudasathu.com

Performance Safe Travel Tullstán, Julio 2006



© cloudpath.com

Performance Safe Travel Tuitón, Julio 2006



© cloudpath.com

Performance Safe Travel Tuitón, Julio 2006





© cloudpath.com

Performance Safe Travel Tuitón, Julio 2006



© cloudpath.com

Performance Safe Travel Tuitón, Julio 2006



© claudinh.com

Performance Safe Travel Tuitón, Julio 2006



© claudinh.com

Performance Safe Travel Tuitón, Julio 2006



© claudioseth.com

Performance Safe Travel Tullstán, Julio 2006



© claudioseth.com

Performance Safe Travel Tullstán, Julio 2006



© claudaseth.com

Performance Safe Travel Tuitón, Julio 2006



© claudaseth.com

Performance Safe Travel Tuitón, Julio 2006