



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

**TEATRO A BORDO: ANÁLISIS METODOLÓGICO DE LA
IMPLEMENTACIÓN DEL TEATRO INVISIBLE EN LOS AUTOBUSES
DE LA RED DE TRANSPORTE DE PASAJEROS**

**REPORTE DE TRABAJO PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN
LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO**

PRESENTA

FABIOLA AZUCENA ROCHA MORALES

ASESORA: MTRA. ESPERANZA YOALLI MALPICA LÓPEZ

SINODALES:

DRA. NORMA TRINIDAD LOJERO VEGA

MTRA. ROSA MARIA GOMEZ MARTINEZ

LIC. JOSE ROBERTO SERRANO GUTIERREZ

LIC. ILCE ALINE DE LA CRUZ GUERRERO

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Índice

Introducción

1. Teatro del Oprimido

1.1 ¿Qué es? ¿De dónde salió? ¿Por qué? ¿Quién lo formuló?

1.2 Teatro Invisible

1.3 Teatro de las Oprimidas

2. Teatro del Oprimido en la RTP

2.1 ¿Qué es la RTP?

2.2 ¿De qué se trata Teatro del Oprimido en la RTP?

2.3 Coincidencias y desencuentros entre teoría y práctica

3. Hacia una metodología propia

3.1 ¿Qué es la opresión?

3.2 Hacia una metodología propia

3.3 Relación institucional

4. Conclusiones

5. Bibliografía

6. Anexos

Introducción

La cartelera escénica de la Ciudad de México es muy diversa, pero dentro de su diversidad es muy limitada. En una revisión a la página Cartelera de Teatro MX, es notable que de un universo de más de 250 obras por temporada, entre comedias, dramas, musicales, cabaret, obras infantiles, de terror, de suspenso y otros géneros; también hay standup comedy, danza, interdisciplina escénica, etcétera, la gran mayoría están montadas de forma tradicional en teatros establecido. Claro que los temas también son muy múltiples, algunas obras abordan el tema de las mujeres y la violencia que sufren desde distintas aristas; están las obras particularmente morbosas, espectaculares, están las metafóricas, hay una infinidad de tratos sobre estos temas, pero para un país que a diario tiene una tasa de 11 mujeres asesinadas por día, considero que todavía no se habla lo suficiente de la violencia contra las mujeres.

En los últimos años, la lucha por los derechos de las mujeres ha tomado protagonismo en México. Desde el 2011, las protestas y manifestaciones en contra de la violencia machista desbordaron las calles; ese año, la llamada “Marcha de las Putas”, que fue una demostración de hartazgo contra el acoso callejero, movilizó a miles de mujeres en la capital del país. Para 2014, la marcha del 24A, obtuvo participación masiva en la Ciudad de México y en prácticamente todos los estados del país. Cada año las manifestaciones públicas han ido aumentando su relevancia. La lucha por la igualdad de las mujeres y su derecho a vivir sin violencia es una de mis grandes inspiraciones y es por ello que cuando terminé un proyecto teatral específicamente planeado para apoyar la erradicación de la violencia machista en autobuses del servicio público, me planteé presentarlo como proyecto de titulación.

Actualmente, en México, alrededor del 88.5% de las mujeres ha sido víctima de algún tipo de violencia sexual en el transporte público, de acuerdo con el *Plan Estratégico de Género y Movilidad 2019*. Miradas lascivas, tocamientos, acoso y abuso sexual son realidades que a diario afectan a mujeres en los transportes públicos de la Ciudad de México como el Metro, Metrobús, Tren Ligero, los autobuses RTP y el servicio concesionado.

Al inicio de la administración de la Jefa de Gobierno, Claudia Sheinbaum, se difundió información sobre diversos intentos de secuestros de mujeres en el Metro y en las inmediaciones de las estaciones, lo que puso en evidencia la necesidad de

implementar acciones contra la violencia hacia las mujeres. En el marco de estas acciones, proyecté la realización de *Teatro del Oprimido en RTP*, que consistió en una serie de intervenciones teatrales basadas en la técnica del Teatro del Oprimido (TO) en los autobuses de la Red de Transporte de Pasajeros de la Ciudad de México (RTP), cuya temática fue los distintos tipos de violencia y acoso sexual que las mujeres sufren al interior de los autobuses. El objetivo de las intervenciones era abonar a la reflexión colectiva a bordo de los autobuses.

En este trabajo de titulación, les presento los resultados y las reflexiones que este ejercicio de TO detonó en mí, con el objetivo de dilucidar sobre el planteamiento general del informe: El Teatro del Oprimido puede ser un instrumento institucional para la lucha contra la violencia hacia las mujeres y la violencia de género.

Cabe considerar que en este documento me refiero a dos cosas distintas: Por un lado, el proyecto *Teatro del Oprimido en RTP*, que desarrollé durante el 2019, y por otra, responder al planteamiento del que partió la realización del informe. Ambas formulaciones tienen puntos de encuentro, pero sus motivaciones son distintas, mientras que el proyecto propuso generar una nueva forma de apoyar la lucha contra la violencia machista, establecer el diálogo, propiciar la participación activa de pasajeros y pasajeras; el informe tiene como objetivo reflexionar, con todos los datos emanados del proyecto, si la utilización de la técnica del Teatro del Oprimido es útil para usarse en políticas públicas con el fin de poner en discusión temas con profundo arraigo en la sociedad como la violencia contra las mujeres.

Para llevar a cabo esta investigación utilicé distintas metodologías. En primer lugar, la investigación teórica de la técnica del Teatro del Oprimido (TO), propuesta por el teatrista Augusto Boal en la segunda mitad del siglo XX. La segunda fue la investigación cualitativa a través de encuestas, entrevistas, bitácoras, análisis de textos creados e informes de desempeño durante y después de la implementación del proyecto en los autobuses. Finalmente, la medición cuantitativa de las intervenciones que se hicieron, las rutas y el tiempo.

El documento está estructurado en tres capítulos, conclusiones y anexos. En el capítulo uno expongo qué es la metodología el Teatro del Oprimido: conceptos clave, argumentación, desarrollo, primeros intentos y cómo esos elementos derivaron en la creación de una Estética del Oprimido, una forma de pensar y crear un tipo de arte más horizontal y cuyo objetivo es erradicar la opresión al servir de

herramienta para las y los oprimidos del mundo. En este apartado también detallé qué condiciones políticas y sociales propiciaron la creación del Teatro del Oprimido, los momentos específicos en que surgieron cada uno de los tipos de teatro que conforman la metodología del TO: Teatro Periodístico, Teatro-Imagen, Dramaturgia Simultánea, Teatro-Foro, Teatro Invisible, Arcoíris del Deseo, Teatro Legislativo, así como el Sistema Comodín. Aunado a ello, redacté una biografía de Augusto Boal y la forma en que cada parte de su vida fue determinante en la concepción de la metodología.

En el segundo capítulo me enfoco en el proyecto *Teatro del Oprimido en RTP*: la conceptualización de la idea, el contexto político y social, y cómo ha sido el camino de la RTP en la implementación de políticas en favor de la erradicación de la violencia contra las mujeres. Finalmente, el marco normativo que dio cabida a un proyecto de Teatro del Oprimido en esta dependencia gubernamental. Describo con detalle cada paso, desde la concepción, el desarrollo y el desenlace del proyecto, además de las reflexiones que emanaron de su realización.

En el tercer capítulo planteo un procedimiento para replicar este tipo de propuestas en niveles gubernamentales. En primer lugar, señalo la importancia de definir el concepto de opresión y por qué considero que es importante que se lleve a cabo un análisis exhaustivo de los tipos de opresión que se quieren tratar. Más adelante comparto una serie de pasos funcionales para la realización de un proyecto parecido en el marco de la administración pública. Finalmente, indico la necesidad de involucrar más ampliamente a las y los servidores públicos para enriquecer las políticas públicas con proyectos de teatro que apoyen en la visión de un Estado más equitativo y con justicia social.

El marco teórico de la investigación está, principalmente, basado en dos libros y los conceptos emanados de ellos: *Teatro del Oprimido* y *Estética del Oprimido* de Augusto Boal. Este teórico y realizador escénico considera que el teatro y todas las formas de arte fueron cooptadas por el sistema para legitimar y preservar los sistemas de opresión que mantienen a la mayoría de la población en posición de vulnerabilidad.

En el libro *Teatro del Oprimido*, Boal define la **Poética del Oprimido**, un sistema de principios y conceptos que tienen el objetivo de “transformar al pueblo, ‘espectador’, ser pasivo en el fenómeno teatral, en sujeto, en actor, en transformador de la acción dramática” (Boal, A., *Teatro del Oprimido* 17). Es un

llamado a la acción, un “ensayo de la revolución” para el que se plantean ejercicios por desarrollar y en progresión.

La Poética del Oprimido se desarrolla a través del **Teatro del Oprimido**, otro de los conceptos importantes para esta investigación. El TO tiene como característica incitar la participación de espectadores para que se conviertan en actores, creando un nuevo concepto: *espectadores*. Ellos se ven incluidos en la situación ficcional y reaccionan ante ella, a través de una diversidad de tipos de TO como pueden ser Teatro Periodístico, Teatro Fórum, Teatro Invisible, etcétera. Se eliminan las barreras físicas entre actores y espectadores, las personas están en libertad para intervenir como mejor les parezca. Asimismo, se plantea la destrucción de las jerarquías entre actores (principal, secundario, incidental): “hay que eliminar la propiedad privada de los personajes por los actores individuales: sistema comodín”, dice el dramaturgo (Boal, A., *Teatro del Oprimido* 13).

Al plantear el proyecto de intervención en la RTP, la técnica del **Teatro Invisible (TI)** fue la que me pareció más adecuada debido a la duración de los trayectos en el autobús y al gran impacto que puede tener. El TI consiste en presentar una situación ficticia en un lugar público sin que las personas que se encuentran en el sitio sean avisadas de ninguna manera de que es teatro. La escena, según la directriz de Boal, debe estar ensayada minuciosamente, pues en ella se representa un momento crítico cuyos efectos perduran hasta después de que se llevó a cabo la explosión.

El último concepto clave es lo que se conoce como la **Estética del Oprimido**, que no se queda sólo en el Teatro o la Poética, sino que abarca todos los lenguajes posibles de expresión y tiene como finalidad hacer conscientes a las personas de sus opresiones.

Según el teórico brasileño, las clases dominantes han insertado en las oprimidas y los oprimidos su forma de ver el mundo, de hacer arte, las aspiraciones para vivir la vida e incluso su visión de las clases bajas y oprimidas. Para sustentar esta forma de ver el mundo utilizan “la Palabra, Imagen y Sonido” (Boal, A., *Estética* 19), tres lenguajes usados por los medios de comunicación con los que llevan a cabo lo que llama “castración estética”, una forma de aniquilación de la necesidad creadora de todo ser humano, para cederla a las clases dominantes.

En esta *Estética*, Boal intenta integrar el trabajo de toda su vida. Apunta que hay tantas estéticas como personas creadoras y tantas personas creadoras como

seres humanos. Para efectos de este trabajo, tomaremos la interpretación que realizó Ana Lucero López Troncoso en su tesis de maestría, donde indica que:

La Estética del Oprimido propone una nueva forma de hacer arte. La variación estriba en la destrucción de un presupuesto estético que establece que la creación artística está reservada para unos pocos privilegiados. La nueva forma de hacer arte no es un cómo hacerlo: lo novedoso radica en quién lo hace, y Boal afirma que ese puede ser cualquiera, y en especial el oprimido (16).

Además del horizonte de Boal, otros conceptos que deben ser definidos para entender este informe son los que tienen que ver con la premisa del proyecto por analizar: violencia contra las mujeres y transporte público.

Para efectos de este trabajo, **violencia contra la mujer** se refiere a toda acción de agresión, acoso o abuso, ya sea físico, sexual o psicológico, ejercida contra mujeres por su condición de mujeres.

El proyecto *Teatro del Oprimido en RTP* surgió en primera instancia para plantear problemáticas de acoso sexual en los autobuses de la Red, los cuales se consideran **transporte público** debido a que cumplen con la característica de ofrecer servicios de movilidad a toda persona que pague su boleto o, en su caso, que presente una credencial que acredite la gratuidad.

Teatro del Oprimido en RTP no es el único proyecto del estilo que se ha planteado en transporte público. En el artículo “Ciudad-Política-Teatro: Flaubert y el Teatro Espontáneo”, de Cristina Alejandra Jiménez Gómez, realizado en el 2015 y publicado por la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, de Colombia, se reflexiona sobre las intervenciones en el espacio público, específicamente en autobuses en Bogotá, con la técnica del Teatro Invisible y con textos extraídos de Flaubert. También existe documentación de algunas iniciativas que usaron el Teatro Invisible para generar reflexiones sobre diversos temas, como el acoso sexual, la discriminación, el problema de la basura en el transporte público y de manera institucional, como “Cabaret Invisible”, en el marco del Festival Santiago Off, que se llevó a cabo en enero de 2014. Igualmente, están documentadas (principalmente con videos o notas periodísticas) las intervenciones de Teatro Invisible del grupo Gangarrilla de Capa Prestada, un colectivo que en 2018 intervino los recorridos y trayectos de las personas usuarias del Transmilenio en Bogotá.

Asimismo, hay documentación digital de intervenciones que no fueron institucionales, pero que también usaron la técnica del Teatro Invisible, como

“Transanfiasco”, que se llevó a cabo en el TranSantiago de Chile entre 2011 y 2012 con el fin de denunciar “el manejo financiero y mal funcionamiento del servicio de transporte de la capital” (Colectivo La Kanita Callejera, párr. 1-2). En el mismo tema se centró “Teatro Invisible, emboscadas”, una iniciativa argentina que cuenta con un blog en el que se relatan las sinopsis de intervenciones en transporte colectivo.

En México, un par de artículos informan de intervenciones de Teatro Invisible en el Metro de la Ciudad de México. El primero, *Teatro invisible, una acción lúdica para concientizar en las calles*, indica una intervención ocurrida al parecer en 2015, en la que un hombre entra al vagón a promover una copia del documental *La Corporación*, dirigido por Mark Achbar y Jennifer Abbott, mientras habla de él difunde información sobre los daños a la salud que causan algunos productos o empresas. “Y aunque las mayorías no opinan verbalmente sobre lo que dice este actor invisible, sí reflexionan introspectivamente” (Madrid, párr. 4).

El segundo artículo que implica la posible realización de intervenciones en el transporte público fue publicado en la web de Chilango, en el que se habla de tres experiencias de teatro alternativo. Entre los proyectos, se habla de Carretera 45, un espacio de teatro que se asentó en la colonia Obrera y que implicó la realización de diversos tipos de teatro, en complicidad con las personas que habitaban el barrio, entre los que se cuenta el Teatro Invisible. “Al principio ejecutaron el llamado ‘teatro invisible’, intervenciones escénicas realizadas en los vagones del Metro. Tras la necesidad de salir del recinto, se desarrolló el proyecto lúdico “La gente”, una reunión vecinal en la que los actores estaban ‘infiltrados’” (Quezada, párr. 6).

En el caso de tesis hechas en la Universidad Nacional Autónoma de México, hay dos en las que se habla del Teatro del Oprimido, ambas de licenciatura. Una de la Facultad de Psicología, *Teatro del oprimido: una propuesta crítica para la psicología social comunitaria*, de Juana Antonia Marcos Zaragoza, en la que se ofrece la metodología del Teatro del Oprimido como una estrategia de terapia comunitaria para facilitar la concientización de las condiciones adversas de una persona y para que pueda transformar dichas circunstancias. La otra tesis fue presentada para acreditar la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, *El teatro del oprimido: política y terapia*, de Nara Aleida Hidalgo Pech, en 2013. En ella se habla de la implementación del TO para procesos políticos y psicológicos.

1. Teatro del Oprimido

1.1 ¿Qué es? ¿De dónde salió? ¿Por qué? ¿Quién lo formuló?

¿Qué es?

El Teatro del Oprimido (TO) es un método teatral ideado por el teatrista, director, dramaturgo y pedagogo Augusto Boal, que consiste en tomar las herramientas de opresión para combatirla y erradicarla.

De acuerdo con Boal, las clases dominantes monopolizaron la comunicación basada en la Palabra, el Sonido y la Imagen para ejercer poder, imponer su visión del mundo y obligar a la obediencia.

Las clases dominantes, los opresores, con el propósito claro de alfabetizar al conjunto de la población, controlan y utilizan la palabra (periódicos, tribunas, escuelas), la imagen (fotografía, cine, televisión), el sonido (radio, CD, espectáculos musicales) y monopolizan esos canales para producir una *estética anestésica* –valga la contradicción–, conquistan el cerebro de los ciudadanos para esterilizarlo y programarlo para la obediencia, el mimetismo y la falta de creatividad. Mente yerma, árida, incapaz de inventar... ¡tierra abonada con sal! (Boal, A., *Estética* 25).

De esta manera, las sociedades oprimidas son *castradas*¹ estéticamente para evitar que tengan cualquier idea revolucionaria y así vivan entregando su fuerza de trabajo a quienes las oprimen.

Para Boal, ser humano es equivalente a ser artista, por lo que aunque muchas personas no ejercen su poder creador, no significa que estén impedidas para hacerlo; es necesario que tomen su poder y combatan en el mismo plano las ideas preponderantes para crear su propia narrativa: “La Palabra, Imagen y Sonido, que hoy son canales de opresión, deben ser utilizados por los oprimidos como formas de rebeldía y acción, y no como pasiva contemplación absorta” (Boal, A., *Estética* 21).

Con todo esto, Boal no pretendió que las personas oprimidas se convirtieran en “artistas” legitimados por el mismo sistema que les oprime, sino que crearan su propia estética para identificarse y expresarse. Se trata de “crear *otro aparato* que

¹ *Castración estética* es otro de los conceptos de Boal que determina la condición subordinada de las personas oprimidas. El hecho de que quienes ejercen opresión utilicen los medios de expresión determina que las demás personas no se sientan capaces de generar productos artísticos, de “tomar” la Imagen, el Sonido y la Palabra; por lo tanto, fueron “castradas” de su capacidad creadora.

pueda pensar en ese arte, es decir, *otra estética* en donde quepan las cosmovisiones de las clases menos favorecidas y que sea capaz de propiciar condiciones que impacten positivamente en su realidad socioeconómica y política” (López Troncoso 15).

En una charla en video, Julian Boal, hijo del dramaturgo y también practicante del TO, indica que una idea primordial de la técnica es que no hay división entre aquellas personas que son capaces y quienes no son capaces de crear, todas las personas pueden hacerlo y además es necesario que lo hagan (Boal, J., *Iniciación* 1’36”). La lógica del teatrólogo es que, en una sociedad democrática, no deberían existir divisiones entre quién puede o no tomar los medios de expresión, pero, ya que nuestra sociedad es opresiva y desigual, es necesario combatir la castración estética y para ello sugiere una serie de ejercicios. Toda su teoría es, pues, una propuesta práctica que plantea ejercicios y métodos para despertar en cualquier persona la capacidad de crear en el espacio teatral y definir su propia visión.

La Estética del Oprimido propone una nueva forma de hacer arte. La variación estriba en la destrucción de un presupuesto estético que establece que la creación artística está reservada para unos pocos privilegiados. La nueva forma de hacer el arte no es un cómo hacerlo: lo novedoso radica en quién lo hace, y Boal afirma que ese puede ser cualquiera, y en especial el oprimido (López Troncoso 15).

Para llevar a cabo esta lucha, el dramaturgo indica que es necesario erradicar la hegemonía de la Palabra; señala que las palabras son tan poderosas que pueden anular los demás sentidos y pone el ejemplo de un *sommelier*² que hace la descripción de un vino. Cuando lo describe, antes de la degustación, lo que probamos es la descripción del “experto” en lugar de nuestro propio gusto. Es necesario ejercitar varios tipos de pensamientos y aprendizajes, entender que se puede pensar con todos los sentidos y, al final, con las palabras.

Boal considera que existen dos tipos de pensamientos: sensible y simbólico. “Quiero adoptar la idea de que existe una forma de pensar no verbal –pensamiento sensible–, articulada y resolutiva, que orienta el continuo acto de conocer y que

² *Sommelier* es una persona especializada en la percepción y difusión de los atributos de los diferentes tipos de vino. Puede hablar de las propiedades de un vino, como cuerpo, sabores, tiempo de añejamiento; hablar del proceso de extracción, las condiciones climáticas, sociales o especiales en las que fue hecho, etc.

gobierna la estructuración dinámica del conocimiento sensible” (Boal, A., *Estética* 38).

Por otro lado, el pensamiento simbólico es la lengua, las palabras con las que son expresadas las sensaciones y percepciones del mundo de cada persona, sin embargo, este tipo de pensamiento se construye de manera social, pues “las palabras son Pensamiento Simbólico, y los símbolos necesitan interlocutores” (Boal, A., *Estética* 36).

Con estos dos pensamientos se construye la *cultura*. Boal define *cultura* como la suma activa de todo lo que produce cualquier grupo humano en un mismo tiempo, lugar, y en relación con la naturaleza y otros grupos humanos; no sólo se refiere a cosas materiales, sino al conjunto de condiciones sociales en que se producen, como hábitos, ritos, tradiciones, creencias, esperanzas, técnicas, modos y procesos, valores éticos. “Cultura es una palabra-comodín para explicar lo que pensamos” (Boal, A., *Estética* 54).

Utiliza como ejemplo a un bebé que, desde el vientre de su madre, escuchando las canciones favoritas de ella y sintiendo su felicidad, entiende que ese tipo de música le hace sentir feliz, y cuando nace y crece se sentirá feliz de escuchar esas canciones.

Señala que la cultura está secuestrada por las clases dominantes en una operación a la que llama “la invasión de cerebros”, instrumentada desde la tragedia griega, el teatro, y más tarde con ayuda de la cinematografía y programas de televisión. Con esta operación han implantado *su Estética* alineada para promover la subutilización de los sentidos: mirar sin ver, oír sin escuchar, explicar para que no se entienda, informar para que no se sepa. “Sin exageraciones catastróficas, estamos inmersos en la Guerra Mundial de la Desinformación, insidiosa y subrepticia. El objetivo claro de esta nueva modalidad de guerra es el dominio, no de territorios geográficos, sino de cerebros” (Boal, A., *Estética* 223).

Contra todo lo anterior inventó el Teatro del Oprimido, un método que consta de una serie de ejercicios y pasos que tienen por objetivo que las oprimidas y los oprimidos del mundo se rebelen contra sus opresores y la opresión, inventando su propia forma de teatro, su propia *Estética del oprimido*.

En el libro *Teatro del Oprimido*, Boal propone cuatro etapas para que espectadores y espectadoras tomen elementos de los medios de producción

teatrales (cada etapa acompañada de ejercicios, ejemplos y reflexiones). A esto le llama el “Plan general para la conversión del espectador en actor” (22) y consiste en:

- 1) **Conocer el cuerpo.** Durante esta etapa, Boal plantea ejercicios para entender el cuerpo de manera consciente, saber cuáles son sus limitaciones y sus competencias, entender qué viene de afuera (lo que llama deformaciones sociales) y, finalmente, precisar las posibilidades de recuperación (Boal, A., *Teatro del Oprimido* 20-32).
- 2) **Tornar el cuerpo expresivo.** En esta segunda etapa se realizan ejercicios que motivan a dejar las fórmulas cotidianas de la expresión y aventurarse a externar lo que realmente se siente sin predisposiciones externas.
- 3) **Teatro como lenguaje.** Aquí Boal indica la necesidad de tomar el teatro y convertirlo en “lenguaje vivo y presente” en constante mutación. Propone tres subcategorías: dramaturgia simultánea, Teatro-Imagen y Teatro-Foro. En todas ellas el espectador toma un papel activo para realizar la acción dramática. En la primera, los espectadores dictan las acciones o la dramaturgia a actrices y actores que hacen *in situ* lo que se les indica. En el caso del Teatro-Imagen, los espectadores modifican una imagen hecha con el cuerpo de los actores diciéndoles de qué manera deben cambiar la posición de sus cuerpos, con lo que cambian el significado de la imagen. Finalmente, en el Teatro-Foro es directamente el espectador quien toma el lugar de actores o actrices para expresarse en lugar del personaje y cambiar la acción dramática. Cada etapa supone una progresión de la anterior, se complejiza y compromete más al espectador, hasta convertirlo en *espectador/espectatriz*.
- 4) **Teatro como discurso.** En la cuarta y última etapa, la *espectatriz* y el *espectador* ya están dispuestos para participar, conocen un poco más su cuerpo y su capacidad expresiva, toman la iniciativa y determinan también de qué van a hablar. Para ello, pueden usar distintas propuestas o inventar las propias. Boal extiende siete posibilidades en su primer libro: Teatro

Periodístico, Teatro Invisible, Teatro-Fotonovela, Quiebra de la Represión, Teatro-Mito, Teatro-Juicio y Rituales y Máscaras.

En tanto, en el libro *Estética del Oprimido*, Boal indica que el TO consiste en tres grandes transgresiones.

1. Cae el muro entre el escenario y la platea: todos pueden utilizar el poder de la escena.
2. Cae el muro entre el espectáculo teatral y la vida real: el primero es una etapa propedéutica de la segunda.
3. Cae el muro entre artistas y no artistas: somos personas, somos seres humanos, artistas de todas las artes, todos podemos pensar por medios sensibles. (Boal, A., *Estética* 256)

En resumen, el Teatro del Oprimido es una metodología teatral que consiste en diversos ejercicios y procesos que tienen por objetivo que oprimidas y oprimidos usen la Palabra, el Sonido y la Imagen para crear su propia narrativa, su propia Estética, y dejen de delegar tales armas a las clases opresoras del mundo.

¿De dónde salió? ¿Por qué?

La primera vez que se editó el libro *Teatro del Oprimido* fue en Argentina, en 1974, donde Augusto Boal se encontraba exiliado desde 1971 tras ser arrestado y torturado por la dictadura brasileña.³

La metodología del TO fue una respuesta directa a la represión de la dictadura, según dijo Boal en múltiples entrevistas y escritos: “La dictadura me hizo

³ En 1964, durante el gobierno de João Goulart, Brasil sufrió un golpe de Estado que acabó con 34 años de política nacionalista posrevolucionaria que mantenía el control de los recursos materiales del país. El gobierno de Goulart, se caracterizó por llevar a la práctica políticas de masas como alfabetización y apoyos a los movimientos obreros y campesinos. Además, estableció relaciones comerciales con la URSS, lo que le valió el adjetivo de “comunista” y se interpretó una amenaza para la burguesía nacional y las fuerzas armadas del país. Sin embargo, el hecho que desencadenó la intervención militar fue la firma de un decreto que restringía al 10% el envío de ganancias de las empresas capitalistas extranjeras al exterior. A partir de entonces, los medios de comunicación se encargaron de sembrar terror psicológico basados en la propaganda anticomunista de la época, lo que derivó en la toma de Río de Janeiro el 31 de marzo de 1964 y la instauración de una dictadura militar que se prolongó hasta 1985 (Pech 6-10).

el favor de liberarme de una de mis opresiones [...] la necesidad de repertorio” (Boal, A., *Teatro del Oprimido* 119). Y es que el dramaturgo venía de dirigir artísticamente el Teatro Arena de Sao Paulo, que lo mantuvo durante 15 años en la dinámica de producir una obra de teatro tras otra, sin la posibilidad de hacer otras actividades. “La noche de la primera representación de una pieza, me preguntaba cuál sería la siguiente. Sacrifiqué todo a eso. Si estuviera allí todavía, tal vez no habría imaginado otro tipo de teatro” (Boal, A., *Teatro del Oprimido* 240).

Después del golpe militar de 1964 en Brasil, Boal permanece como director artístico del Teatro Arena paulatinamente con menos libertad. “Entre 1964 y 1968, si bien aún alcanzábamos a mantener actividades de teatro popular, las calles, las fábricas, las organizaciones sindicales, nos estaban prohibidas. Pero después de 1968 ya no fue posible nada popular” (Boal, A., *Teatro del Oprimido* 225-226).

Es en este momento que surgió en Boal la necesidad de imaginar, pensar, proyectar y hacer otra forma de teatro. Lo primero fue entender que ya no podía tener audiencias numerosas para ver sus obras, por lo que se propuso enseñar técnica a diez grupos que a su vez podrían enseñar a otros grupos. Fue la manera de hacerlo: esparcir el conocimiento para que cada uno hiciera su propio teatro.

Esta fue una posición determinada por la realidad, es cierto, no pensada previamente por mí. La policía ocupa la sede del sindicato. ¿Cómo llegar a los sindicatos? Gracias al teatro periodístico. Mostraba a los obreros, a los estudiantes, que podían hacer de ese teatro su solución. La teoría viene de esta práctica (Boal, A., *Teatro del Oprimido* 240).

Las técnicas del TO surgieron de acuerdo con las necesidades, poco a poco, mientras las condiciones se fueron recrudesciendo. Primero, en 1970, con el grupo Núcleo hizo **Teatro Periodístico**, cuyo fin fue analizar las noticias publicadas por la prensa para poder determinar qué era verdad y qué mentira.

Esta técnica intentaba revelar lo que se había sustraído o manipulado en las noticias, crear imágenes para visibilizar ausencias, producir sonidos y ritmos para destacar silencios, y repetir titulares para desmontar trampas, entre otras formas estéticas de denuncia de las distorsiones producidas por la censura (Santos, “Teatro del Oprimido o”, párr. 10).

Tras ser exiliado en Argentina, Boal trabajó en varios países de Latinoamérica. En 1973 lo invitaron a participar en el Programa de Alfabetización

Integral (ALFIN) de Perú, que intentaba alfabetizar a la población en lenguas indígenas y español; sin embargo, la existencia de al menos 45 lenguas distintas hizo muy difícil la comunicación verbal y motivó la aparición del **Teatro-Imagen**, un método que permitía que las personas crearan imágenes para comunicar problemáticas, temas o sentimientos.

Según Bárbara Santos, una de sus más cercanas colaboradoras, en esta época Boal también trabajó la **Dramaturgia Simultánea**, técnica que consiste en presentar una problemática y permite que los espectadores y las espectadoras propongan soluciones que actrices y actores escenifican de manera improvisada, en el momento. Finalmente, una campesina insatisfecha con la manera en la que una actriz había escenificado su solución, subió al escenario para fundar espontáneamente lo que más tarde sería llamado **Teatro-Foro**.

También el **Teatro Invisible** surgió por las circunstancias, cuando los gobiernos del cono sur, incluidos Brasil y Argentina,⁴ integraron la Operación Cóndor, “una especie de red de cooperación entre los regímenes militares que facilitaba la búsqueda y eliminación de líderes disidentes. La situación de Boal se tornó difícil en Argentina, donde empezó a actuar de manera anónima” (Santos, “Teatro del Oprimido o”, párr. 12). Como no era posible hacer una reunión o una función de teatro, las intervenciones se llevaron a la calle. Con el grupo Teatro Machete, Boal actuó frente a negocios, en filas o trenes; el objetivo era “crear formas alternativas de discusión pública de los problemas y derribar el impedimento de ser visto en una representación [...] de esta forma los espectadores son participantes reales, reaccionan y opinan” (Santos, “Teatro del Oprimido o”, párr. 13).

Luego de la aparición del Teatro Invisible, la vida de Boal corrió peligro en Argentina pues por la puesta en marcha del Teatro Periodístico (años atrás, en Brasil), se le consideraba un líder opositor al régimen brasileño y, por extensión, del argentino, debido a la colaboración represora entre países del sur mediante el Plan Cóndor. Esta situación provocó su salida también de Argentina y tuvo que exiliarse en Portugal y más tarde en Francia. Fue en París donde, en 1979, creó el Centre du Théâtre de l’Opprimé, el mismo año que en Brasil se aprobó la Ley de Amnistía.

⁴ Cuando Boal llegó a Argentina en 1971 ya existía un gobierno cívico-militar instaurado por la llamada “revolución argentina” en 1966, con el que empezó un régimen de terror, desaparición y muerte. Entre 1971 y 1973, las acciones contra el gobierno se hicieron más contundentes con la creación de distintas organizaciones guerrilleras. Para 1973, el gobierno tuvo que llamar a elecciones ante el descontento social y ello derivó en el regreso de Perón a Argentina.

Durante sus años en Europa, Boal se dio cuenta de que las opresiones ahí eran distintas, ya que el opresor no se materializaba en una persona o en políticas agresivas de represión o exterminio, sino que se trataba de ideas preponderantes introducidas en las personas, una opresión interna, y para ello creó el **Arcoíris del Deseo**.

En 1986, tras la caída del régimen militar, Boal regresó a Brasil para dirigir el proyecto “Fábrica de teatro popular en centros integrados de educación pública”, que se llevó a cabo después del cambio de gobierno. Dicha experiencia propició la creación del Centro de Teatro del Oprimido (CTO), grupo con el que, en 1992, se comprometió a participar en las elecciones como parte del Partido de los Trabajadores (PT) y se convirtió en concejal⁵ en 1993. Con este puesto de responsabilidad política, surgió una nueva técnica de TO: el **Teatro Legislativo**, que fue una manera de alentar la participación ciudadana directa con la creación de propuestas de políticas públicas.

Desde 1997, el teatro legislativo se extendió a todo Brasil a través de proyectos nacionales en prisiones, escuelas y centros culturales. Hasta ahora, la producción resultante del proceso han sido quince leyes municipales, dos leyes estatales y varias propuestas en discusión en el Congreso Nacional (Santos, “Teatro del Oprimido o”, párr. 19).

Otra propuesta del TO es el **Sistema Comodín**, que surgió con la puesta en escena *Zumbí*, uno de los éxitos de taquilla más importantes del Teatro Arena de Sao Paulo, estrenado en 1965, es decir, antes de que saliera a la luz la teoría del TO. Tiene cuatro características principales: la primera es que trata de desvincular al actor o a la actriz del personaje ; la segunda es que intenta crear obras de teatro con fragmentos que se interpretan en presente y “conflictualmente”, es decir, cada fragmento es independiente, pero sin dejar que se olvide al conjunto. Según Boal, con este sistema se logra un nivel de interpretación “colectiva”. La tercera característica es que la obra tampoco tiene género o estilo definido; así como un fragmento podía ser un melodrama, también podía ser un vodevil o el estilo podía ser expresionista. Y la cuarta característica: el uso de la música. Este sistema tiene importancia porque en él se refleja la necesidad de despersonalizar a los personajes y “democratizar” los papeles en el teatro.

⁵ Puesto de elección popular a nivel municipal

De acuerdo con el ensayo “El sistema trágico coercitivo de Aristóteles”, contenido en su libro *Teatro del Oprimido*, Boal argumenta que la tragedia griega planteada por Aristóteles, si bien nace en la época de la “democracia ateniense” y supuestamente intenta ser un reflejo de este sistema, en realidad no es democrática.

Los aspectos exteriores del espectáculo teatral para las masas eran indudablemente democráticos, sin embargo, el contenido era aristocrático. Se hacía la exaltación del individuo excepcional, distinto de todos los demás mortales, es decir, la aristocracia. El único progreso hecho por la democracia ateniense fue el de sustituir gradualmente a la aristocracia de la sangre por la aristocracia del dinero (Boal, A., *Teatro del Oprimido* 105).

Entre los argumentos del autor para decir que el teatro aristotélico no era democrático están los siguientes: se presenta una sola vida ejemplar, se separa al protagonista del coro y los argumentos indican que cuando un hombre se sale de lo establecido es castigado.

La democracia es uno de los ideales que más persigue Boal, de ahí la necesidad de crear un sistema de representación: el Sistema Comodín. Al vivir en sistemas opresivos, como la dictadura brasileña y argentina, es comprensible que haya considerado que la democracia era la forma de organización ideal. Por eso su teatro persigue el ideal de la democracia en el sentido etimológico de la palabra, pues sabía que su significado está tergiversado y debe renovarse luego de ser usado por las clases dominantes para su propio beneficio: “El neoliberalismo captura y llama *demo-cracia* –el poder del pueblo– a lo que sabemos que es una *pluto-cracia* –el poder del dinero–, una *olig-arquía* –el poder de unos pocos–” (Boal, A., *Estética* 115).

Con estas ideas, al volverse concejal en 1993, consideraba que el camino era la participación, con lo que va un poco más lejos de lo que actualmente se maneja como democracia, es decir, la “democracia representativa”, y propone el Teatro Legislativo como una forma de practicar la “democracia participativa”, llevar la discusión a las calles y propiciar que la población que interviene en sus espectáculos se involucre en la toma de decisiones y en el planteamiento de alternativas que sirvan para crear una sociedad más justa, sin personas opresoras u oprimidas.

Para que los oprimidos se liberen de las injusticias que sufren, es necesario que creen su propia ley y tomen el poder que de ella emana, un *poder* que solo se consigue con la participación activa en la vida social y política, con *organización* y con el buen uso de la fuerza que de ella se deriva (Boal, A., *Estética* 105).

Con estas experiencias y la participación activa de cientos de grupos de TO en el mundo y en Brasil específicamente, surgió la **Estética del Oprimido**, última propuesta de Boal y con la que se engloban los preceptos del Teatro del Oprimido. Creación que, como mencioné anteriormente, se configuró como un descubrimiento paulatino y colectivo.

¿Quién lo formuló?

Augusto Boal es un teatrólogo de origen brasileño que conceptualizó y practicó el Teatro del Oprimido. Hijo de migrantes portugueses dueños de una panadería, Boal nació el 16 de marzo de 1931 y se inició en el teatro siendo niño, cuando jugaba a dirigir y actuar en obras con sus parientes. En 1950 se graduó como ingeniero químico por la Universidad de Brasil, pero fue mientras estudiaba una especialización en plásticos y aceite en la Universidad de Columbia, Estados Unidos, cuando decidió estudiar teatro.

Desde que era estudiante de Ingeniería Química en Brasil se acercó al periodista y dramaturgo Nelson Rodríguez, quien criticó algunos de sus textos. Ya en Nueva York, se unió a grupos de dramaturgos y tomó clases con distintas personalidades, como John Gassner, Milton Smith, Maurice Valency, Norris Houghton y Theodore Apsteins, entre otros; también fue oyente en el Actor's Studio de Lee Strasberg. En julio de 1955 regresó a Brasil.

Para 1956, a los 25 años, es contratado como director artístico del Teatro Arena de Sao Paulo, al lado de José Renato, fundador del mismo. Iniciaron 15 años de trabajo ininterrumpido y desde entonces la vida profesional de Boal se caracterizó por buscar una forma brasileña de hacer teatro.

Al principio apostó por el método de Stanislavski para las actrices y los actores, con textos realistas, en lo que llamó la "Etapa realista" del Arena. Poco después, en 1958, inició el Seminario de Dramaturgia de Sao Paulo, por la necesidad de crear textos que hablaran de personajes brasileños. Entonces se

funda la segunda etapa del Arena, que es nombrada por Boal como “La fotografía”. Este momento del Teatro Arena coincide temporalmente con la etapa nacionalista y la fundación de Brasilia, como relata el dramaturgo en el *Teatro del Oprimido*. Es el florecimiento del Parque Industrial de Sao Paulo, el surgimiento de la *bossa nova* y el Cinema Novo (Boal, A., *Teatro del Oprimido* 65).

Las siguientes dos etapas del Arena fueron “La nacionalización de los clásicos” y “Musicales”. Durante este último periodo, Boal pone en acción el Sistema Comodín, una de las propuestas más importantes del TO. Su desarrollo fue parte de una necesidad interpretativa, “estábamos dispuestos a utilizar los instrumentos de cualquier otro estilo, siempre que dieran una respuesta a las necesidades estéticas y sociales de nuestra organización como teatro actuante, o sea, un teatro que trata de influir sobre la realidad y no sólo reflejarla” (Boal, A., *Teatro del Oprimido* 71). Con el Sistema Comodín también pone sobre la mesa una constante en el trabajo del dramaturgo, que era “democratizar” la escena, es decir, que cualquiera pudiera interpretar los papeles. Si bien el Sistema Comodín ayudó a crear un discurso y una forma para el colectivo del Teatro Arena (previo al TO), también sienta las bases de otro tipo de manifestaciones del TO, como el Teatro-Foro.

El Teatro del Oprimido hace otra cosa que es no aceptar la división social del trabajo [...] no acepta la idea de que haya gente que no es suficientemente inteligente para tener un discurso coherente sobre su propia condición, no es que los oprimidos tienen la verdad, es que todos nosotros somos capaces de tener discursos y de entrar en una conversación sobre nuestra vida (Boal, J., *Iniciación 55*”).

Quince años después de asumir el cargo de director en el Teatro Arena, en febrero de 1971, Boal fue torturado y exiliado por la dictadura, lo que le obligó a cambiar su residencia a Argentina, país natal de su esposa Cecilia, donde permanece hasta 1976, cuando sale en un contexto de intensa persecución a personajes de izquierda.

El teatrólogo se mudó entonces a Portugal, donde permaneció entre 1977 y 1978. Después llega a Francia para hacerse cargo de una cátedra en la Sorbona de París y funda el Centre du Théâtre de l’Opprimé Augusto Boal.

Desde que Boal inició con la conceptualización del TO en los últimos años en su país natal y durante su exilio en Argentina, nunca dejó de practicarlo en diferentes versiones, incluyendo una variante para la audiencia europea, quienes no

padecían de la opresión como se conocía en Latinoamérica, sino que trataban con opresiones internas.

En lugar de negar lo que no tenía herramientas para comprender, Boal buscó identificar las opresiones internalizadas, sus orígenes sociales y los efectos que provocan en la vida cotidiana. Creó así el «Arcoíris del deseo», cuyo objetivo es analizar el proceso de internalización y de cristalización de esas opresiones; un conjunto de técnicas teatrales utilizadas en el estudio de casos en los cuales los opresores han sido internalizados y, desde esta perspectiva, siguen reproduciendo ideologías, costumbres y verdades en la vida cotidiana de quien se encuentra oprimido (Santos, “Teatro del Oprimido o”, párr. 15).

Finalmente, Boal regresó a Brasil en 1986. Durante los años siguientes trabajó como concejal y fundó el Centro de Teatro del Oprimido, en el que estableció colaboración con diversos grupos y participantes con cuya ayuda generó la investigación y fundamentación de su libro *Estética del oprimido*. Murió el 2 de mayo de 2009, poco después de recibir el nombramiento de Embajador Mundial del Teatro, por la Unesco.

Durante toda su vida, Boal hizo teatro, lo escribió, dirigió, conceptualizó, inspiró a hacer teatro de una u otra manera. En realidad, él pensaba que todo es teatro, pero, sobre todo, que todos somos capaces de hacerlo.

Con el ímpetu de Boal y el gran alcance de la técnica de Teatro del Oprimido, considero que intentó que el teatro fuera puesto al servicio de las personas, que fuera una herramienta más que un fin. Incluso aunque él fuera un hombre privilegiado (hombre blanco en Brasil, con estudios en el extranjero, políglota, quien tuvo su primer trabajo en teatro a los 25 años, como director de un teatro, nada deleznable; además de tener las posibilidades materiales para viajar y exiliarse en otros países cuando su vida corría peligro), fue un escritor que tuvo la capacidad de exponer de manera fácil y clara sus conceptos para que todo el mundo pudiera llevar a cabo los ejercicios y tomar los medios de producción teatral. Sin embargo, todo su trabajo no hubiera sido posible sin la colaboración de miles de personas practicantes de TO en todo el mundo, sin las experiencias de creación en América Latina y su paso por Europa.

La escritura del *Teatro del Oprimido*, la *Estética del oprimido* y sus demás libros demuestra la necesidad de la práctica, la importancia de las intervenciones de miles de personas y cómo todo ello impactó al autor. En resumen, a la pregunta

“¿Quién creó el Teatro del Oprimido?”, podría decirse que fueron los y las practicantes del TO y Augusto Boal.

1.2 Teatro Invisible

Una de las variantes del Teatro del Oprimido es el Teatro Invisible (TI), concebido durante los años de Boal en Argentina, donde crea una forma de hacer teatro en la clandestinidad, en la que los espectadores no tienen conciencia de que se encuentran en una representación y pueden tomar acción, expresar opiniones o reflexionar sobre lo que se les está presentando. “Muy parecido a la Commedia dell’Arte, pero a diferencia de esta que usaba profusamente máscaras para esconder su identidad, en este caso se trata de esconder al teatro” (Chesney-Lawrence 42).

Según el teatrista, empezó a hacer este tipo de teatro con el grupo Machete, con el que intervino en trenes, calles, filas y negocios, con la intención de incitar la participación de las personas ante situaciones de opresión, más específicamente de la primera dictadura argentina, sin que ello representara un riesgo para actrices y actores. “Las personas que asisten a la escena son aquellas que se encuentran allí accidentalmente. Durante todo el espectáculo estas personas no deben tener la más mínima conciencia de que se trata de un ‘espectáculo’ pues esto las transformaría en ‘espectadores’” (Boal, A., *Teatro del Oprimido* 44).

Sobre esta línea, Boal se refiere a que las personas están atravesadas por las ideas preponderantes sobre cómo deben comportarse cuando ven un espectáculo teatral. Por ejemplo, si les dicen que verán teatro, esperan ir al edificio teatral y comportarse de determinada manera, dejar que las actrices y los actores sean quienes hablen y actúen mientras ellas escuchan atentas. “¿Cuáles son los rituales del teatro? El primero y fundamental es que cada uno sabe su papel, los espectadores saben que son espectadores. Ya está predeterminado quién debe actuar y quién debe ver con atención. Ya existe un muro, una separación” (Boal, A., *Técnicas* 71).

El hecho de que este tipo de acontecimiento teatral no sea consciente para las y los espectadores ha generado polémica, bajo el argumento de que en realidad no es teatro. Si esta manifestación o la creación del TI hubiera sucedido después, quizá Boal le habría llamado “teatralidad expandida” o “escena expandida”, pero en

su tiempo él lo llamó Teatro Invisible y él mismo lo defiende como una manifestación de lo teatral en una entrevista anexa en su libro *Teatro del Oprimido*.

El teatro invisible trata de provocar una situación conflictiva en un tren, un camión, un restaurante. No estoy de acuerdo contigo cuando dices que no es teatro o solamente lo es para dos o tres personas. El teatro invisible comienza como teatro totalmente tradicional. Hay actores que se encuentran, discuten un tema, lo adoptan, discuten los personajes, su voluntad, su contra voluntad, discuten la caracterización de esos personajes, luego ensayan la escena . . . ¿Por qué no podría ser teatro? ¿Porque el espectador no tiene conciencia de serlo? Es la única diferencia (Boal, A., 233-234).

Y es que Boal no estaba interesado en el fenómeno de la expectación como tal. Estaba más preocupado por convertir al espectador en actor, en un ser que asuma la responsabilidad de querer cambiar las cosas en escena, como ensayo, y finalmente en la vida. Pretende derribar el muro y obligar a la audiencia a no sólo escuchar y recibir, sino a tomar postura y actuar, ¡convertirse en *espectadores*, *espectatrices*!

Uno de los aspectos más importantes de este tipo de teatro es el factor político. ¿Qué tipo de teatro se puede hacer en una región dominada por la dictadura, la represión y las políticas invasivas estadounidenses? ¿Cuáles eran los temas imprescindibles por tratar? ¿Qué decidieron decir Boal y el grupo Machete en las calles bajo el abrigo del anonimato? En el libro *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular*, Boal comparte que se llevaron a cabo diversas intervenciones teatrales en las que se habló de temas antiimperialistas, de la corrupción gubernamental, las políticas de sumisión, el entreguismo. También del valor de la canasta básica, de cómo las personas son explotadas y las grandes empresas transnacionales tienen ganancias excesivas; lo presenta con ejemplos sencillos como comparar el precio de una entrada a la ópera con la cantidad de leche, verduras o carne que se puede comprar con ese dinero.

En el libro *Teatro del Oprimido*, Boal pone el ejemplo de una intervención que se llevó a cabo en Perú a principios de los años 70,⁶ en una en la que un hombre entra al restaurante de un hotel y pide el plato más caro, pero al recibir cuenta dice que no tiene dinero. El mesero llama a su jefe, quien está desconcertado porque el hombre quiere pagar con su trabajo, empieza a indagar cuánto gana un empleado

⁶ En 1973, Augusto Boal participó en la realización de la Operación Alfabetización Integral, ALFIN, que tenía por objetivo erradicar el analfabetismo en un periodo de cuatro años.

de aquel hotel y ya se da cuenta de que tendría que trabajar todo el día, o más, para pagar el plato que se acaba de comer en unos pocos minutos. Una vez que las personas alrededor se dan cuenta de que el hombre ha puesto sobre la mesa temas como el bajo sueldo, la explotación, la división de clases, etc., cooperan para que pueda pagar el platillo.

En esta anécdota, Boal indica que actrices y actores incitan a la reflexión, la participación, la libre expresión de la opinión y muy probablemente las personas que lo experimentaron se quedaron pensando en ello. Es decir, con una escena pequeña se ponen en evidencia las condiciones de opresión que viven unos (trabajadores del hotel, meseros e incluso los clientes) y los privilegios de quienes se benefician de tales condiciones. De una escena simple sale un tema complejo.

En todo caso, el Teatro Invisible no trata temas sencillos ni se hace a la ligera, sino que se planea minuciosamente el diálogo y las posibilidades de interacción del público. Se trabaja meticulosamente para definir la psique de los personajes, atender al estímulo y reaccionar de acuerdo con lo que haría el personaje en diferentes situaciones. Es un trabajo intenso de planeación, además de atender las circunstancias materiales del momento, como prever vías de escape en caso de que sea necesario.

De hecho, el dramaturgo coloca al Teatro Invisible en la cuarta etapa del “Plan general para la conversión del espectador en actor” (Boal, A., *Teatro del Oprimido* 22), “Teatro como discurso”, en la que se engloban diversas formas teatrales del TO.

Todas las formas del “Teatro como discurso”, dice Boal, son formas de **Teatro-Ensayo**, un concepto que sugiere que se trata de una propuesta inacabada, que son experiencias de las que se conoce el principio, pero jamás el final, debido a que el espectador es libre de actuar, de ser y convertirse en protagonista.

Jorge Ikishawa decía que el teatro de la burguesía es el espectáculo acabado. La burguesía ya sabe cómo es el mundo, su mundo, y puede presentar imágenes de ese mundo completo, terminado. La burguesía presenta el espectáculo. En cambio, el proletariado y las clases explotadas no saben todavía cómo será su mundo; consecuentemente, su teatro será el ensayo, y no el espectáculo acabado. Esto tiene mucho de verdad, aunque sea igualmente verdad que el teatro puede presentar imágenes de “tránsito” (Boal, A., *Teatro del Oprimido* 42).

Pese a que Boal defiende y practica durante largos años el Teatro Invisible, nota en él una falla y es que carece de la conciencia de quienes lo experimentan, pues, aunque tomen acción sobre la situación, hace falta reflexión. Como en el teatro brechtiano, en el que los cortes de realidad señalan un hecho y permiten el análisis de lo que se señala, así como la toma de conciencia.

Pienso que el teatro invisible sufre una carencia, de un defecto: es incompleto. Hay que ir más lejos aún. Este defecto, esta carencia, es la ausencia, en el espectador, *de la conciencia de estar en una acción dramática*. Dicho esto, de todos modos, el espectador cambia la acción, inclusive sin conciencia. Pero prefiero los otros grados, más conscientes en que los espectadores saben bien qué papel van a desempeñar (Boal, A., *Teatro del Oprimido* 235)

En todo caso, si hacemos un análisis de los elementos teatrales en el Teatro Invisible, podremos encontrar los siguientes:

Cuerpo. Si bien existen diversos tipos de teatro, el cuerpo es un elemento indispensable, ya sea el cuerpo de actores y actrices o, en el caso de experiencias inmersivas o escena expandida, de las personas espectadoras que se acercan al dispositivo escénico y, al habitarlo, lo acuerpan.⁷

En el caso del Teatro Invisible, el cuerpo existe. Se trata por un lado de actrices y actores que tienen bien aprendidas sus líneas y llevan a cabo una representación de lo que previamente se concibió y, por otro, de las personas que quedan en medio de la intervención de manera involuntaria.

Sobre la presencia de actores y actrices en los espectáculos de TI, Boal dice que en ellos: “El actor no actúa, acciona” (Boal, A., *Técnicas* 83). Para Boal no existe un tipo de teatro que exija más a actrices y actores que el Teatro Invisible porque para lograr que la experiencia se sienta real ante su público son necesarias capacidades técnicas y dramáticas: “Los actores deben interpretar sus personajes como si la pieza fuera a ser representada en un teatro convencional, para espectadores convencionales” (Boal, A., *Técnicas* 141).

⁷ Aunque la RAE define “acuerpar” como sinónimo de apoyar, grupos feministas de la Ciudad de México y otras partes del mundo utilizan el término para definir el apoyo presencial y corporal en determinadas acciones; por ejemplo, acudir a la marcha del 8 de Marzo es una manera de acuerpar, es decir, apoyar “poniendo el cuerpo”.

Aunque se necesita rigor en la realización de la puesta en escena, Boal no considera que los actores y las actrices deben estar especializados en la técnica o haber actuado en teatro previamente; de hecho, la mayoría de las personas con las que practicó este tipo de intervenciones no tenían formación previa y quienes sí contaban con instrucción consideraban que era una de las experiencias más liberadoras que vivieron: “Los buenos actores aman el teatro invisible, para ellos es una manera de arriesgar algo, al mismo tiempo de no sentirse mercancías” (Boal, A., Técnicas 71).

En todo caso, actrices y actores deben revelar la ideología de la obra, deben apegarse a los objetivos que previamente se plantearon con la elección de tema y lo que quieren decir al respecto sin caricaturas, sin exageraciones (Boal, A., *Estética* 286).

Por otro lado, están las *espectatrices* y los *espectadores* quienes, pese a que no tienen conocimiento de que se está llevando a cabo una representación, pueden y son incitados a participar en varios niveles: hay quienes directamente buscan cambiar la situación interviniendo con el cuerpo (acuerpando) y otras personas que hablarán de lo que está pasando o serán invitadas a emitir una opinión en voz alta y con ello pueden modificar la acción dramática. Su presencia necesariamente incide en la escena y la situación dramática.

Espacio. En el teatro se habla mucho del espacio escénico. Varias personas se dedican a hacer escenografías y decorados para que espectadores y espectadoras entiendan que el personaje X está en el tren, en una cafetería o en su casa. Entendemos en este ejemplo que la audiencia, los espectadores y las espectadoras, entran a un edificio teatral, como el Teatro de la Ciudad, para ser transportados a otro “espacio” que no es el espacio físico, sino el espacio escénico, el espacio de la ficción. En los diferentes tipos de teatro, desde el aristotélico, las experiencias inmersivas, el teatro brechtiano, hasta en un espacio vacío, somos “transportados” por la fuerza de la ficción e imaginación de un espacio a otro. Pero en el caso de la técnica de Boal y de varias experiencias actuales de escena expandida, no existe la división entre un espacio y otro; los actores no se esfuerzan por hacer entender que están en un lugar porque ya se encuentran en él. Radica una conciencia espacial que es el habitado, donde suceden los acontecimientos sin necesidad de ser enunciados o contemplados arquitectónica u ortodoxamente.

Particularmente en el caso del TI, actrices y actores suben a un autobús de verdad, en servicio, para actuar su escena que está situada en un autobús. No tienen que inventarse los tubos o los asientos, ¡existen! Es decir, el espacio escénico está y existe en tanto los actuantes lo intervienen, lo habitan.

Por otro lado, hay una diferencia abismal entre el TI y otro tipo de teatro en espacios no convencionales y es la forma en que se nombra y la manera de utilizar el espacio “escénico”. Boal dice que al Teatro Invisible lo nombra dependiendo de dónde será la intervención; por ejemplo, Tren-Teatro, en caso de que sea en un tren; Fila-Teatro, si es en una fila; Restaurante-Teatro, si es un restaurante, etcétera. La forma en la que se colocan las palabras sugiere que el tren, la fila y el restaurante se convierten en un teatro *por* la acción dramática y no al revés; es decir, que no es que un tren, una fila y un restaurante se conviertan en teatro *para* la acción dramática, que es lo que sucede cuando se hace teatro en espacios no convencionales.

Por eso decimos que cuando se hace teatro en el tren no se puede llamar a ese acto ‘teatro en el tren’, si no tren-teatro. Teatro en el tren sería una forma de hacer teatro en un local previamente habilitado para ese fin: el tren. Y en el Tren-Teatro significa que el local escogido, un tren, se convierte en teatro (Boal, A., *Técnicas* 72).

El lugar físico en la teoría de Boal no tiene real relevancia, considera que lo importante es transformar en teatro a todos los lugares, sin importar su tamaño, si están en la ciudad o el campo, ni sus instalaciones. “El teatro es el mundo, y sus actores son la sociedad” (Boal, A., *Estética* 199).

Tiempo. Según la teoría dramática, hay dos tipos de tiempo en el teatro: el tiempo diegético, el que pasa en la escena, y el tiempo real, las dos horas que dura una obra de teatro. En el tiempo diegético, la acción puede pasar por espacio de horas, días, meses o años, dependiendo de las elipsis y otras técnicas de escritura. En el TI, el tiempo diegético es igual al tiempo real, no hay ficción, no se saca un letrero de “5 horas después”, el tiempo es igual en la ficción que viven actores, actrices y la audiencia.

Representación. En una obra convencional de teatro, actores, actrices y toda la mecánica teatral juegan en favor de la representación: en la escena se presenta un hombre de mediana edad que se llama Mario y tiene Alzheimer; sin embargo, en la vida real esa persona no es Mario, sino Juan, y no tiene Alzheimer, por el contrario, tiene muy buena memoria. Juan está “representando” a otra persona, igual que los decorados y muebles con los que se puebla la escena “representan” la casa de Mario. En el teatro convencional se lleva a cabo una representación. Pero no sólo en el teatro, Boal considera que todas las sociedades humanas son espectaculares⁸ en su orden cotidiano, producen espectáculos en momentos especiales y en esos espectáculos se exhiben las relaciones de poder existentes.

El uso del espacio, el lenguaje del cuerpo, la elección de las palabras y la modulación de las voces, los gestos y movimientos corporales, todo lo que puede ser revelado por los sentidos delata relaciones de poder. Todos los participantes de estos espectáculos conocen su lugar, saben su papel, se conforman con él o intentan modificarlo con las armas que disponen (Boal, A., *Estética* 2006).

Para el dramaturgo, las sociedades nunca dejan de ser espectaculares, de representarse a sí mismas, porque un espectáculo es sinónimo de confrontación de poder y las relaciones humanas son confrontaciones constantes de poder.

El hecho de que en el Teatro Invisible se hagan evidentes las relaciones de poder en la vida misma, otorga a su realización una naturaleza representativa que reafirma su calidad de espectáculo y, por lo tanto, su cualidad como teatro. “El espectáculo tiene la función de revelar identidades y determinar comportamientos: cuándo y dónde cada cual debe sentarse, cuándo levantarse o sonreír, qué decir” (Boal, A., *Estética* 2013).

De esta manera, no es difícil coincidir con la percepción de Boal y su defensa del TI como una verdadera manifestación teatral.

Texto dramático. Además de los elementos escénicos, el TI también utiliza un texto dramático. De acuerdo con el libro *Para Leer un Texto Dramático* de Norma Román Calvo, existen siete elementos genéricos en la obra dramática: intención del autor,

⁸ El filósofo francés Guy Debord, en su libro *la Sociedad del Espectáculo*, afirmó que “todo lo que una vez fue vivido directamente se ha convertido en una mera representación”.

tema, manera de relatar del autor, desarrollo del conflicto o acción, personaje, resolución del personaje y lenguaje.

Poniendo como ejemplo una de las experiencias de Boal, encontramos "Abuso sexual" (Boal, A., *Técnicas* 141). Esta pieza consta de cuatro acciones.

En la primera acción, un par de actrices y varios actores entran al metro de París, se colocan en distintos lugares del vagón. Las actrices se colocan cerca de la puerta de entrada y comienzan a hablar entre ellas. Pasan dos estaciones.

Segunda acción: en la tercera estación entra un actor al que llamaremos Agresor, quien se coloca cerca de una de las actrices, a quien llamaremos Agredida. El Agresor comienza acercando su pierna a la de la Agredida, rozándola, por lo que la Agredida protesta. El Agresor argumenta que fue un accidente, pero poco tiempo después no sólo recarga la pierna, sino que pasa la mano acariciando ostensiblemente los muslos de la joven, quien vuelve a protestar violentamente. Ninguno de los actores hace algo por defenderla y, al contrario, otro de los actores se acerca para apoyar al Agresor.

Tercera acción: en la quinta estación entra al vagón un hombre muy hermoso. Luego de entrar, las dos actrices comienzan a hablar de la belleza de este hombre al que Boal llamó Agredido. Luego de hablar sobre él, la Agredida le pregunta la hora y él le responde. Más tarde, ella le pregunta en dónde va a bajar, a lo que el Agredido contesta que él no le ha preguntado nada y no tiene por qué decirle en dónde va a bajar. Ella contesta que, si él le hubiera preguntado, le habría dicho que en República y si quisiera bajar con ella, podrían divertirse bastante. Luego de esta declaración, el Agredido intenta escapar, pero ambas mujeres le cierran el paso y la Agredida le vuelve a hablar, le pregunta si sabe que es guapo. Para entonces, las personas que viajan en el tren ya han tomado partido... contra las mujeres.

Entonces se interviene la acción: el Agresor va en defensa del Agredido y la amiga de la Agredida va en defensa de la Agredida, argumentando que un momento antes, cuando estaban abusando de ella, nadie la había defendido y que, por tal razón, ellas también tienen derecho a abusar de un hombre si les parece bello.

Cuarta acción: la Agredida y su amiga intentan atacar al Agresor, quien huye, mientras los demás actores y actrices incitan a la conversación con otros pasajeros de manera que todas las personas que están en el vagón se enteren de lo que pasó.

En este ejemplo podemos observar los siete elementos que señala la profesora Román Calvo: por un lado, es muy clara la **intención del autor**, propiciar la participación de las personas del vagón, además de poner sobre la mesa el **tema**, que es la manera diferenciada en la que se conciben los cuerpos de las mujeres y los de los hombres. También hay una **manera de relatar del autor**, con la mayor seriedad posible para que las personas entiendan y creen lo que están viendo. Igualmente, vemos el **desarrollo del conflicto o la acción**, que se manifiesta en las concepciones contrarias de ver el mundo de las y los **personajes**, quienes tienen una dimensión alegórica por representar a los agredidos y las agredidas, por un lado, y por otro a las agresoras y los agresores. Y, finalmente, pese a que el **lenguaje** no es retórico o elevado, contiene los dos niveles que señala la dramaturga: el nivel superficial, formado por las palabras, y el profundo, que contiene ideas, en este caso, una reflexión sobre la cultura machista y su hegemonía sobre el cuerpo de las mujeres, lo que podría considerarse al mismo tiempo una **resolución del personaje**.

En resumen, los guiones utilizados por el TI cumplen con las características de los textos dramáticos convencionales, lo que abona al argumento de que el TI es teatro.

1.3 Teatro de las Oprimidas

No renuncio a ninguna de mis convicciones antiimperialistas, anticolonialistas, antirracistas, antisexistas, antienvilecimiento del ser humano. Soy cada vez más enemigo irreconciliable de todas las formas políticas, morales, económicas y sociales que hoy esclavizan a la mayor parte de la humanidad (Boal, A., *Estética* 28).

Pese a que Boal fue sensible ante distintos tipos de opresión, le fue complicado identificar la cualidad estructural de la violencia contra las mujeres. Claro que él entendía perfectamente que el trato hacia las mujeres era una forma de represión que, manifestaba otro tipo de opresión, como el racismo, clasismo o adultocentrismo, así lo indica en su libro *Teatro del Oprimido*; pero al mismo tiempo señala que no es una generalidad: “No existe la opresión del sexo masculino en general contra el sexo femenino en general: existe la opresión concreta de hombres (individuos) en contra de mujeres (individuos)” (51).

Quizá esta situación se deba a que, pese a todas sus convicciones, Boal no podía dejar de ser lo que era: un hombre. Aunque intentó entender las dimensiones de la violencia contra las mujeres, estaba limitado por su experiencia. Él mismo cuenta que en una ocasión intentó escribir una pieza feminista y no lo logró.

La obra realmente feminista será seguramente escrita por una mujer, y yo no soy una mujer sino un hombre que puede rechazar la posición masculina machista. Estas dos tendencias pueden cohabitar; sin embargo, no puedo escribir en lugar de las mujeres un texto que pueda ayudarlas a liberarse, como lo escribirían las mujeres (Boal, A., *Teatro del Oprimido* 238).

El hecho de que Boal se asuma como un hombre y declare en su libro, publicado en 1974, que por su identidad sexogenérica no podría escribir en lugar de las mujeres, podría ser una de las razones por las que no escribió específicamente ejercicios dirigidos a mujeres o, incluso, por las que el libro se llame *Teatro del Oprimido* y no *Teatro de los oprimidos y oprimidas*; es decir, dejar de usar el masculino genérico para englobar a hombres y mujeres. Vale la pena acotar que el nombre *Teatro del Oprimido*, tiene su origen en la *Pedagogía del Oprimido*. Boal tomó el nombre del método pedagógico de Paulo Freire para indicar la pertenencia de la herramienta; en el caso de Freire, es la *Pedagogía del Oprimido*, aunque se refiera a hombres y mujeres, **les pertenece** a las personas que sufren opresiones de parte de clases dominantes. Boal usó el nombre en este mismo sentido, como acotó en su libro: “Los actos humanos son éticos, de acuerdo con la moral vigente en cada momento, en cada lugar y circunstancia” (Boal, A., *Estética* 42). No se puede juzgar a Boal por no utilizar términos más incluyentes. Para 1974, aún no se habían popularizado las reflexiones sobre la importancia de nombrar a las mujeres, incluso ahora sigue la discusión sobre el uso del masculino genérico.

Aunque Boal no reflexionó específicamente sobre el uso de su metodología por parte de mujeres, la flexibilidad de sus propuestas hizo posible que surgiera la vertiente Teatro de las Oprimidas, reconceptualización de la directora Bárbara Santos, que se escribe en plural por su reconocimiento a las distintas mujeres o personas socializadas como mujeres, diversas expresiones de género o disidencias sexuales, “todas aquellas personas comprometidas con la superación del patriarcado” (Red Ma(g)dalenas, *Teatro*, párr. 3).

Santos trabajó durante dos décadas con Boal, fue coordinadora del Centro del Teatro del Oprimido en Brasil y, en 2009, año en el que murió Boal, se mudó a Berlín desde donde dirige la Red Internacional Ma(g)dalenas y KURINGA, espacio dedicado al TO en la capital alemana.

El Teatro de las Oprimidas, como metodología, inicia su proceso colectivo en 2009 y el primer libro que surgió al respecto es *Teatro do Oprimido Raíces e Azas*, lanzado en el Centro del Teatro del Oprimido en Brasil en 2016. Luego se publicó la traducción al español con el título *Teatro del Oprimido Raíces y Alas*; más tarde se traducirá al italiano e inglés. En 2019, nació en portugués el libro *Teatro das Oprimidas* y en septiembre de 2020 se presentó la traducción al español con el título *Teatro de las Oprimidas. Estéticas Feministas para Poéticas Políticas*, en el que se narra la trayectoria de la progresión del Teatro del Oprimido al Teatro de las Oprimidas, de dónde, cómo y cuándo surgió la necesidad de generar una extensión en la metodología de Boal.

Según Santos, el desarrollo de la metodología se debe a una serie de preguntas que ella y otras practicantes de TO se hicieron: ¿Cómo presentar nuestras opresiones? ¿Cómo analizarlas? ¿Cómo no culpabilizar a las oprimidas? ¿Cómo hacer intercambios? ¿Cómo hacer formación de facilitadoras de este tipo de metodología? (Red Ma(g)dalenas, *Lanzamiento* 13'). Con estas preguntas como base, se inició lo que la directora llama un proceso estético, pedagógico, político y de desarrollo feminista.

Nuestro punto de partida fue el método del Teatro del Oprimido, pero cuando estábamos ahí buscando confrontar los retos que asumimos, nos dimos cuenta que teníamos que recrear cosas, que teníamos que inventar cosas, que teníamos que reinventarnos en verdad. Teníamos que encontrar, como diría Boal, el camino se hace al caminar en ese tipo de trabajo, ahí caminamos mucho y caminamos con muchas personas distintas y ahí sí sistematizamos este proceso (Red Ma(g)dalenas, *Lanzamiento* 15'01").

El Teatro de las Oprimidas no se limita a la concepción de género y la opresión en función de ello, sino que busca garantizar la diversidad. Se habla del contexto de cada grupo, de su especificidad, se plantea la posibilidad de accionar tomando en cuenta el cruce de la opresión en función de género con otras como el

racismo, el clasismo, la lesbofobia, la bifobia, la discriminación por discapacidad, entre otras. Es decir, atiende a la interseccionalidad.⁹

Todos y todas sabemos que las cuestiones de género no se pueden ver por separado de otras cuestiones, como la etnia, la clase social, la orientación sexual, la edad, la discapacidad, la salud, la vivienda, entre otros. Entendemos que no todas las mujeres que están involucradas en el trabajo de TO están politizadas de la misma manera. No todas las mujeres quieren abordar la interseccionalidad entre los diferentes temas. Lo que apoyamos es la necesidad de comprometerse con esta complejidad (Santos, *Teatro de las Oprimidas* 54)

Algo más acerca del Teatro de las Oprimidas es que desde el año 2009 se empezó la organización que derivó en la creación de la Red Internacional Ma(g)dalenas, con la que se llevan a cabo trabajos con una agenda en común y diversos encuentros. Además de los acuerdos, sus miembros¹⁰ se conocen, viajan por el mundo, organizan encuentros e intercambian experiencias, tal y como se plantea en el método de Boal para hacer comunidad.

Es muy importante resaltar que en el Teatro de las Oprimidas se reflexiona constantemente en relación con los postulados del TO y sus practicantes. Se plantean interrogantes como: ¿Cuál es la relación con el mundo del Teatro del Oprimido? ¿Qué se aprende del encuentro? Este tipo de cuestionamientos tienen una base muy clara, que es la diferencia entre los hombres y las mujeres, pero no de la forma en que algunos autores de marcar la diferencia entre sexo y género, como una *otredad*. El Teatro de las Oprimidas no considera que los hombres son el *otro*, como quizá se ha considerado a las propias mujeres,¹¹ sino que remarca la necesidad de establecer espacios exclusivos entre personas que vivan la misma opresión. El mismo Boal, que pugnaba por la “democracia”, señalaba la importancia de que las personas que sufrían la misma opresión se reunieran para combatirla.

⁹ El feminismo interseccional invita a todas las personas a ser conscientes de que las mujeres no sólo sufren discriminación por ser mujeres, que también existen otras opresiones que agravan la manera en la que son tratadas. No es lo mismo ser una mujer blanca en Estados Unidos que una mujer indígena en la sierra de Guerrero; las diferencias, por obvias que puedan ser, no son atendidas por ciertos feminismos. (Schweizer, párr. 1-5)

¹⁰ La Red Internacional Ma(g)dalenas utiliza términos en femenino para referirse a ellas mismas, por lo que se respetó la forma de definirse en este trabajo de titulación.

¹¹ En el libro *El Segundo Sexo*, Simone de Beauvoir habla de que en la mayoría de las culturas antiguas se planteó un dualismo en las deidades “que es el de lo Mismo y lo Otro; esta división no se puso en principio bajo el signo de la división entre los sexos” (19). Pese a que no se planteó de esa manera, en la práctica a las mujeres se les ha tratado como lo *otro* y a los varones como el Sujeto, el Absoluto, lo Esencial: “Ningún sujeto se plantea súbita y espontáneamente como lo Otro, define Uno, sino que es planteado como Otro por lo Uno, al plantearse éste como Uno” (20).

En el equipo creador, todos deben pertenecer a la misma categoría social, a la misma función o profesión, víctimas de la misma opresión; tienen que haber vivido en condiciones semejantes y tenido los mismos deseos de intervenir en la realidad que los rodea. Negros discriminados por ser negros, mujeres por ser mujeres [...] Éste es el nivel superior del proceso creativo del TO (Boal, A., *Estética* 239).

Asimismo, en todo el mundo y mediante diversas actividades se han ido creando espacios exclusivos para mujeres y disidentes de género (léase: hombres, mujeres y entidades trans; intersexuales o personas no binarias). Espacios que tienen por objetivo reducir la discriminación machista que ha mantenido a las mujeres e identidades diversas fuera del discurso, de los recursos, del lenguaje.

La metodología Teatro de las Oprimidas, específica de y para mujeres y disidentes de género, sirve para problematizar la violencia contra nosotras. Tema que, desde la convención de Beijing en 1985, ha ido tomando importancia en el mundo y hoy en día se ha vuelto uno de los más importantes de la agenda pública, como podemos notar con las movilizaciones de los 8 de Marzo (Día Internacional de la Mujer Trabajadora), los 25 de Noviembre (Día Internacional de la Lucha contra la Violencia hacia las Mujeres) o cada vez que sucede un caso emblemático de violencia contra mujeres en cualquier parte del mundo.

El Teatro de las Oprimidas es un proceso estético de investigación que valoriza la perspectiva subjetiva de los problemas para explicitar la complejidad de los personajes femeninos y las situaciones vividas por estos y, al mismo tiempo, prioriza la contextualización del problema para revelar los mecanismos de opresión [...] Se trata de una metodología de trabajo que surgió dentro de otra metodología de trabajo para profundizarla, ampliarla y también cuestionarla (Santos, *Teatro de las Oprimidas* 23).

2. Teatro del Oprimido en la RTP

2.1 ¿Qué es la RTP?

RTP son las siglas de la Red de Transporte de Pasajeros de la Ciudad de México, un organismo público descentralizado de autobuses urbanos cuyo objetivo principal es transportar a personas de las zonas más alejadas de la urbe a sistemas de transporte masivo como el Metro, Metrobús y Tren Ligero (DDFF, Decreto 1).

El organismo fue creado en el año 2000 por indicaciones de la entonces Jefa de Gobierno Rosario Robles Berlanga, como sustituta formal de la extinta Ruta 100.¹² Su creación se dictó a través de un decreto publicado el 7 de enero de 2000 en la Gaceta Oficial de la Ciudad de México y entró en operaciones meses después, el 1º de marzo del mismo año, con una fuerza laboral de 2 mil 600 trabajadores, 860 autobuses, 75 rutas, 7 módulos operativos y 3 talleres especializados (COPRED 122); desde entonces ha transportado hasta 450 mil personas a diario. En 2022, la RTP opera 104 rutas que recorren las 16 alcaldías de la Ciudad de México.

La RTP, como dependencia de gobierno, está obligada a llevar a cabo acciones para combatir la violencia hacia las mujeres, en el marco del cumplimiento de leyes en la materia, lineamientos por los que se desarrolló el proyecto de teatro que nos ocupa, sin embargo antes de *Teatro del Oprimido en RTP*, se pusieron en marcha otras estrategias para combatir la violencia hacia las mujeres como, por ejemplo, la implementación del servicio Atenea, exclusivo para mujeres.

El 7 de marzo de 2007, el Jefe de Gobierno de la Ciudad de México, Marcelo Ebrard Casaubón, firmó el “Decálogo por la Equidad de Género, como un instrumento para impulsar acciones y políticas públicas con enfoque de género y avanzar en la construcción de una Ciudad de Equidad” (RTP 35). Luego de la firma del decálogo, el 16 de mayo de 2007 entró en vigor la Ley de Igualdad Sustantiva entre Mujeres y Hombres en el Distrito Federal. En el *Libro Blanco del Proyecto Atenea. Servicio exclusivo para Mujeres*, editado por la RTP se indica:

La ley de Igualdad Sustantiva entre Mujeres y Hombres en el Distrito Federal, obliga a las dependencias que integran la Administración Pública a incluir en sus Programas Operativos Anuales recursos fiscales que tengan como propósito erradicar la discriminación de género, identificando al mismo tiempo su impacto en el desarrollo de las mujeres vinculándolas con otras funciones del gasto para potenciar su efecto. (RTP 9).

Así pues, la implementación del Servicio Atenea tuvo que ver con la puesta en marcha de la estrategia interinstitucional en contra de la violencia hacia las mujeres: *Viajemos Seguras*, que, entre otras medidas, marcó el inicio de la

¹² Ruta 100 fue el sistema de autobuses que movilizó a los habitantes de la Ciudad de México y área metropolitana desde 1981 hasta 1995, cuando se declaró su extinción. Llegó a manejar un total de 212 rutas en la Ciudad de México y Estado de México, con una flota de hasta 7 mil 500 unidades. Su desaparición dejó una enorme deficiencia en el sistema de transporte y no se logró concretar la sustitución de su servicio hasta el año 2000, cuando nació la RTP. (Wikipedia, párr. 3-9)

separación entre hombres y mujeres en el Metro, Metrobús y Tren Ligero, así como la instalación de Módulos de Atención y Denuncia sobre los casos de Abuso Sexual en el Sistema de Transporte Colectivo Metro. Acciones derivadas de la promulgación de la Ley General de Acceso a las Mujeres a una Vida Libre de Violencia, el 1 de febrero de 2007, y que entró en vigor en marzo de 2008. Ese año, como parte de los acuerdos de México, la RTP inició el servicio Atenea, exclusivo para población vulnerable,¹³ que se inauguró con 67 autobuses distribuidos en 23 de las 91 rutas que operaba en ese momento.

De acuerdo con el *Libro Blanco*, la decisión sobre las rutas en las que se podría implementar el proyecto Atenea estuvo definida por tres puntos fundamentales (RTP 12):

- Aforo de las rutas donde mayor afluencia de pasajeras utilizan el servicio de transporte.
- Complementar el servicio de transporte preferencial mediante la articulación y coordinación con otros modos de transporte como son: El Sistema de Transporte Colectivo Metro y Servicio de Transportes Eléctricos.
- Promover la utilización óptima de la infraestructura y recursos existentes.

El primer día de operaciones del servicio Atenea fue el 14 de enero de 2008. Desde entonces ha tenido varios momentos en los que se resalta la voluntad por mejorar las condiciones de viaje de las pasajeras, hitos en su propia historia, por ejemplo, en el 2010 se llevó a cabo un proceso de mejoramiento integral del servicio Atenea.

Este segundo impulso contempló el aumento de las rutas de servicio de 23 existentes a 51. También se otorgó identidad gráfica a los 100 autobuses del servicio con su característico color rosa mexicano y dovelas de mujeres insurgentes, heroínas de batallas en la época de la Reforma, feministas, sindicalistas y periodistas, a manera de homenaje. Finalmente, se llevó a cabo la primera contratación de mujeres operadoras, es decir, fue el primer servicio en el que tanto

¹³ Se refiere a mujeres, personas con discapacidad, personas adultas mayores, niñas y niños menores de 12 años y hombres con bebés en brazos.

la población a transportar como quien provee el servicio, son mujeres. Hasta 2012, 52 mujeres se habían incorporado a la Red de Transporte de Pasajeros y 34 de ellas daban servicio exclusivamente en unidades del servicio Atenea.

Según informa el *Libro Blanco*, el objetivo del servicio (proteger a usuarias de distintos tipos de violencia de género o discriminación), se ha cumplido desde 2008 pues se redujeron considerablemente las quejas relativas a la violencia sexual contra las mujeres en la RTP.

El Proyecto “Atenea” Servicio Exclusivo para Mujeres es una de las mejores alternativas para que las mujeres que emplean el Transporte Público del Distrito Federal viajen libres de violencia, por lo que este Proyecto forma parte del Programa “Viajemos Seguras en el Transporte Público de la Ciudad de México”, coordinado por el Instituto de las Mujeres del Distrito Federal (RTP 100).

Actualmente, el servicio Atenea de la RTP se brinda en 52 rutas, con 153 unidades exclusivas y emplea a 134 operadoras en diversos turnos.

En paralelo a la implementación del servicio Atenea, la RTP llevó a cabo otras acciones dentro del Programa General de Oportunidades y no Discriminación hacia las Mujeres de la Ciudad de México, cuyo objetivo es “reducir la brecha de desigualdad entre mujeres y hombres” (RTP 59), misma que fueron dictadas en la Gaceta Oficial del Distrito Federal el 8 de marzo de 2010 (DDFF, Programa General 8-11):

- Prevenir la violencia contra las mujeres
- Asegurar la atención integral y reparación del daño a las mujeres víctimas de violencia
- Promover los cambios legislativos necesarios para sancionar adecuadamente los delitos de género contra las mujeres
- Fomentar la coordinación interinstitucional para la atención de las mujeres víctimas de violencia

Cada una de las estrategias fue acompañada con metas específicas y líneas de acción, entre las que se encontraba la realización de campañas informativas sobre la prevención de la violencia.

En la misma Gaceta, el gobierno de Ebrard Casaubón determinó la creación de áreas específicas para tratar temas de género: “Crear unidades de Género en las Dependencias de Gobierno y Delegaciones con presupuesto asignado para incorporar las funciones de diagnóstico, diseño, implementación y evaluación de la Política de Igualdad de Género” (DDFF, Programa General 4).

En atención a este llamado, realizado en 2010, y a un segundo exhorto, plasmado en la Gaceta Oficial del 8 de marzo de 2013, con el nombre “Segundo Programa General de Igualdad de Oportunidades y No Discriminación hacia las Mujeres de la Ciudad de México”, lanzado durante la administración de Miguel Ángel Mancera Espinosa, en la RTP, se creó el área de Igualdad Sustantiva.

Para 2016, la RTP (temporalmente llamada Sistema de Movilidad 1)¹⁴ integró en su Manual Administrativo la Gerencia de Igualdad Sustantiva, Jefatura de Unidad Departamental de Cultura Institucional y Organizacional, Jefatura de Unidad Departamental de Transversalidad y Líder Coordinador de Proyectos de Seguimiento y Control. Todos estos puestos tenían como objetivo garantizar el cumplimiento y dar seguimiento al Programa Especial de Igualdad de Oportunidades y No Discriminación hacia las Mujeres de la Ciudad de México; asesorar y orientar el proceso de incorporación de la perspectiva de género en el organismo; elaborar e implementar estrategias con perspectiva de género para la mejora de la estructura organizacional y evitar la violencia contra las mujeres y finalmente la evaluación de las líneas de acción y elaboración de informes en la materia (Sistema de Movilidad 1 14-22).

Al inicio de la administración de Claudia Sheinbaum Pardo, en diciembre de 2018, se determinó la integración de estas tareas a otros puestos de estructura para eliminar los puestos de trabajo que se habían creado durante el gobierno de Mancera Espinosa, lo que significó la desaparición formal de la gerencia de Igualdad Sustantiva, pero el área siguió operando con otros puestos de menor rango. Desde esta área se desarrolló, en 2019, el proyecto de *Teatro del Oprimido en RTP*.

¹⁴ Durante el gobierno de Miguel Ángel Mancera Espinosa la RTP cambió su nombre a Sistema de Movilidad 1, la idea de la administración era cambiar los nombres de todos los organismos de transporte de la Ciudad de México, o sea, el Metro, el Servicio de Transportes Eléctricos y Metrobús a Sistema de Movilidad 2, 3 y 4 (no específicamente en ese orden). Con ello se buscaba unificar el Sistema de Transporte que depende del gobierno de la CDMX y hacerlo más sencillo de interactuar, iniciando por el nombre, sin embargo, este intento no prosperó y en enero de 2019, con la entrada de la Dra. Claudia Sheinbaum, la RTP volvió a ser la Red de Transporte de Pasajeros de la Ciudad de México.

2.2 ¿De qué trata Teatro del Oprimido en la RTP?

Teatro del Oprimido en RTP es un proyecto teatral que surgió como una propuesta alternativa para combatir la violencia hacia las mujeres, en atención a la crisis de violencia de género en México y específicamente en la Ciudad de México.

Recordemos que en enero de 2019 varias mujeres reportaron intentos de secuestro y desapariciones en el Metro, el transporte masivo por excelencia. El clima de violencia motivó diversas acciones por parte del gobierno, como la mejora urbana y de iluminación afuera de estaciones del Metro, Ministerios Públicos móviles y asesoría en materia de derechos humanos, también en las afueras de las estaciones (BBC, párr. 1-31). En este contexto, el área de Igualdad Sustantiva de la RTP comenzó a realizar representaciones de una escena corta que tenía por objetivo socializar las penas en caso de incurrir en acoso o violencia sexual.¹⁵ La representación era poco convincente y se encargaban de hacerla personas adscritas al área quienes leían sus diálogos. Pese a que la intención era buena, el proyecto cambió cuando después de grabarlo en video, con motivos de difusión en las redes del organismo, propuse realizar mejoras con la integración de la técnica del Teatro del Oprimido y más específicamente con Teatro Invisible, ambas conceptualizadas por el dramaturgo, teórico, director y pedagogo Augusto Boal.

Mi labor en RTP inició en diciembre de 2018, en la Jefatura de Unidad Departamental de Difusión y Servicios de Información, dentro de la Gerencia de Comunicación. El trabajo consistía en coordinar las acciones de registro, difusión, información y promoción de la RTP. Sin embargo, mi formación teatral siempre ha sido una parte importante de mi desempeño profesional, por lo que al notar que las representaciones en autobuses eran perfectibles, me encargué de proyectar *Teatro del Oprimido en RTP*.

Lo primero que hice fue la conceptualización. Hacía algunos años que me había acercado al trabajo de Teatro de las Oprimidas del grupo internacional Ma(g)dalenas, dedicadas a la experimentación y compartición de saberes de la técnica enfocada en la violencia machista o de género. También conocía el trabajo del grupo TeatroSinParedes (TSP), que realiza talleres sobre la técnica e incluso tuvo un taller permanente de Teatro Fórum en la Ciudad de México a principios del

¹⁵ En la Ciudad de México, las penas por acoso y violencia sexual en el transporte público son hasta de 3 años de cárcel para los agresores (Congreso, 46-49).

2019, dirigidos por el Maestro David Psalmon, mi profesor de Taller de Dirección I y II en la Facultad, con quien tuve la oportunidad de hacer análisis de obras y entender la progresión del Teatro Brechtiano y el Teatro del Oprimido. Mi acercamiento a la técnica no era muy profundo, apenas había leído el libro fundacional de Boal, tomé una clase de la Red Ma(g)dalenas en México durante el 2017 y asistí a algunas de las presentaciones de teatro fórum de TSP. Pese a no estar especializada en ello, consideré que la técnica de Boal tenía perfecto sentido para las intervenciones, debido a su enfoque en provocar la interacción de las personas que son sorprendidas por la representación. Me dediqué a leer el libro para poder presentar una propuesta y más tarde solicitar recursos para un taller especializado, que estaría dirigido por TSP.

La conceptualización y argumentación de este proyecto (y la mayoría de los proyectos ejecutivos que he hecho), aprendí a hacerlos en mis clases de Comentario de Textos Morfosintaxis I y II, con la Dra. Rebeca Cabañas; Iniciación a las Técnicas de Investigación Documental y Literaria I y II, con la Dra. Martha Toriz; Teatro y Sociedad, con la Mtra. Yoalli Malpica; el Taller de Producción, con la Mtra. Mónica Raya; Dirección de Actores, con el Lic. Rubén Ortiz y Dirección 4, con el Mtro. Artús Chávez. En estas clases tuve que llevar a cabo investigación, conceptualización, argumentación y redacción de los ejercicios artísticos que nos solicitaban. Recuerdo por ejemplo que la profesora Mónica Raya nos pidió comprar el libro de Marisa de León: *Espectáculos escénicos producción y difusión*, que fue muy útil a la hora de entender qué es un objetivo, una meta y cómo se integraba un proyecto para que fuera entendible y medible para instituciones, fundaciones u organismos que otorgan financiamiento a proyectos artísticos. También recuerdo el ejercicio de la producción ejecutiva con la Maestra Malpica, quien nos impulsaba a acudir a los organismos necesarios para llevar a cabo trámites de préstamos, solicitudes, peticiones, pago de derechos, entre otros. Así mismo, tengo presente la estructuración de la argumentación que aprendí gracias al libro que nos solicitó la Dra. Cabañas: *Las claves de la argumentación*, de Anthony Weston, y claro a los ejercicios realizados en clase.

También ejercité estas herramientas y experimenté otras formas de presentación de las ideas en el Taller de Integral de Creación Artística (TICA), con el Lic. Morris Savariego; y el Laboratorio de Puesta en Escena, con el Lic. Luis Mario Moncada.

El documento que entregué consistió en Propuesta, Antecedentes del proyecto, Descripción de lo que es el Teatro del Oprimido, Objetivos, Metas, Recursos Requeridos, Especificaciones y Marco Normativo; en esta última parte se detallaron las leyes, normas y tratados por los que la propuesta tenía cabida a nivel institucional y lo que podría significar para la administración de Claudia Sheinbaum, quien llegó al gobierno de la Ciudad de México cobijada por la figura del hoy presidente, Andrés Manuel López Obrador, y la promesa de la “cuarta transformación”.

Tras leer el documento al director general de la RTP, Ramón Jiménez López, dio su autorización para que se llevara a cabo el proyecto, turnándolo a la Gerencia de Proyectos Institucionales, que se encarga de implementar y dar seguimiento a proyectos de innovación en el organismo y que además dirige el área de Igualdad Sustantiva, de la que se derivaron las representaciones originalmente.

Antes de arrancar su implementación, este proyecto fue presentado ante la Directora General de Licencias y Operación del Transporte Vehicular de la Secretaría de Movilidad de la Ciudad de México, Najeli Valentine Babinet Rojas, quien fue una de las encargadas de integrar el *Plan Estratégico de Género y Movilidad 2019*.¹⁶ En aquella reunión, Babinet Rojas mostró su beneplácito y acordó colaborar con ayuda para vincular a RTP con La Casa Mandarina¹⁷ y otros profesionales en el tema para enriquecer la propuesta.

El proyecto *Teatro de Oprimido en RTP* consideraba que serían personas que cursaran las carreras de actuación, dirección, producción y dramaturgia quienes darían vida al proyecto, mediante la realización de su servicio social. Desde mi punto de vista, las carreras en escuelas profesionales de teatro cuentan con pocas ofertas de servicio social que consideren las habilidades y saberes que se adquieren durante las carreras, por lo que las y los estudiantes deben realizar su servicio social en áreas administrativas, educativas y operativas en diversas organizaciones o dependencias que no necesariamente ponen en práctica sus capacidades profesionales de manera integral. Entre los pocos espacios para hacer servicio

¹⁶ Si bien la RTP es un organismo autónomo, tiene como superior directo a la Secretaría de Movilidad y desde ella se han coordinado esfuerzos de combate a la violencia de género, como por ejemplo las campañas de concientización: #AMíMeRespetas, que se llevó a cabo al inicio de la administración en diciembre de 2018 y #DateCuenta, lanzada en septiembre de 2019; ambas campañas, emanadas de la Secretaría de las Mujeres.

¹⁷ La Casa Mandarina es una Asociación Civil dedicada a erradicar la violencia sexual y doméstica a través de proyectos de atención, sensibilización y prevención que sean creativos e innovadores (La Casa Mandarina, párr. 5)

social especializado, se encuentra el que ofrece la Compañía Nacional de Teatro o compañías como Teatro de Ciertos Habitantes, donde las y los estudiantes pueden ejercitar sus conocimientos en la realización de obras de teatro profesionales.

Pese a la argumentación y la aceptación de todas las áreas involucradas, para el primer periodo de este programa no fue posible considerar a alumnas y alumnos de las carreras profesionales de teatro debido a que la RTP no contaba con autorización de las entidades educativas como la UNAM, SEP, INBA, entre otras, para llevar a cabo un programa de servicio social de esa naturaleza. Por lo anterior, se determinó que se lanzaría una convocatoria para integrar un grupo que tuviera interés en la actuación, dirección, dramaturgia, producción y pudieran realizar las intervenciones, a través del programa Jóvenes Construyendo el Futuro, lo que atrajo a un grupo de hombres y mujeres entre 18 y 29 años. El equipo se conformó por David, Esteban, Enrique, Emilio, Jimena, Yoselyn, Valeria, Yatziri, Nuvia, Frida, Lucero, Gustavo y Alonso.

El proyecto contempló dos etapas fundamentales: la primera que consistía en dar una serie de capacitaciones a las y los jóvenes; y la segunda que tenía como objetivo llevar a los autobuses el proceso y cumplir con las metas planteadas por el proyecto inicial y la gerencia de Proyectos Institucionales. Para mí, existía una tercera etapa (no contemplada en el proyecto, pero que podría ser una consecuencia lógica) en la que las y los jóvenes pudieran ser autosuficientes y autorregulables, es decir que trabajaran de manera independiente presentando avances y propuestas para ser autorizadas.

Formalmente, *Teatro del Oprimido en RTP* inició el 3 de junio de 2019, con una charla informativa del proyecto en la que se planteó la idea, los objetivos y metas, se delinearon los tiempos y cómo se distribuirían. También se realizaron presentaciones y contestaron a las preguntas: ¿de dónde son?, ¿cuántos años tienen?, ¿qué les interesó de la propuesta? ¿qué les motivó a inscribirse? Más tarde hicimos un ejercicio de improvisación.



Olivares, Mónica. Junta informativa del proyecto Teatro del Oprimido en RTP. 3 de junio de 2019. Fotografía Digital. Archivo de la Red de Transporte de Pasajeros de la Ciudad de México, Ciudad de México.



Olivares, Mónica. Junta informativa del proyecto Teatro del Oprimido en RTP. 3 de junio de 2019. Fotografía Digital. Archivo de la Red de Transporte de Pasajeros de la Ciudad de México, Ciudad de México.



Olivares, Mónica. Junta informativa del proyecto Teatro del Oprimido en RTP. 3 de junio de 2019. Fotografía Digital. Archivo de la Red de Transporte de Pasajeros de la Ciudad de México, Ciudad de México.

De los 13 jóvenes que llegaron para participar en el programa, sólo uno contaba con experiencia teatral previa, Enrique, quien se dedica a la actuación desde la preparatoria. Por esta razón, consideré que las capacitaciones debían ir en dos vías: teórica y práctica, método de enseñanza que aprendí durante mis clases de Didáctica del Teatro con la Mtra. Yoalli Malpica, donde logramos explorar diversas metodologías educativas, la planeación de una clase con base en los objetivos de aprendizaje, la manera de lograr la integración de un grupo de estudio y la introducción de la teoría a través de la práctica; en esta clase también me instruí sobre diferentes perfiles de estudiantes de acuerdo a las edades, hasta los 13 años, que si bien no era el rango de edad con el que trabajé en la RTP, me dio bases de entendimiento.

En relación a la formación teórica, exploramos lo que tenía que ver con el Teatro del Oprimido, el concepto de opresión, pero también con teoría sobre métodos de entrenamiento actoral ya que para mí era importante que los jóvenes pudieran moverse con facilidad en los autobuses, proyectar la voz y reaccionar a los estímulos que se les presentaran durante las intervenciones.

A partir de entonces, las y los jóvenes asistieron diariamente a capacitación que se dividía en dos partes: de 10:00 a 12:00 horas en las que tomaban clases de derechos humanos, atención ciudadana, lenguaje incluyente, entre otros, a cargo de Alexis Cuevas, en ese momento Líder Coordinador de Proyectos de Igualdad Sustantiva, y María Guadalupe Sarmiento García, adscrita a la Jefatura de Capacitación y Escalafón; y la segunda capacitación en actuación y TO , de 12:00 a 14:00 horas, bajo mi tutela.

Durante el primer mes nos dedicamos a leer el libro de Boal y a realizar los ejercicios que ahí se plantean. Recordemos que, para el teórico brasileño, el Teatro del Oprimido es una progresión en la toma de los medios de producción teatral. Por lo tanto, lo primero que había que hacer era “conocer el cuerpo”, luego “tornar el cuerpo expresivo”, más tarde usar el “teatro como lenguaje” y finalmente llegar al “teatro como discurso”. (Boal, A., *Teatro del Oprimido* 22).

Las clases que impartí durante ese momento consistían en: Círculo de entrada, ejercicios corporales, ejercicios de voz, lectura en voz alta, discusión, ejercicios de TO y círculo de salida.

El círculo de entrada es una dinámica inductiva y de integración en la que las y los participantes dicen su nombre y responden a una pregunta o planteamiento. Durante la primera clase, se presentaron con sus nombres o forma con la que les gustara que les nombraran y contestaron al planteamiento: cuando piensan en teatro, ¿qué es lo primero que se les viene a la mente?

Esta técnica la aprendí en mi clase de Dirección 4 con el Mtro. Artús Chávez, quien nos invitaba a realizar comentarios sobre la clase al inicio y final, para reforzar los conocimientos. También se puede asemejar a la recapitulación que experimenté en clases de Comentarios de Textos Morfosintaxis I, con la Dra. Rebeca Cabañas; así como en la clase Fundamentos de Dramaturgia 1, con el Lic. Édgar Chías.



Olivares, Mónica. Sesión del proyecto Teatro del Oprimido en RTP. 10 de junio de 2019. Fotografía Digital. Archivo de la Red de Transporte de Pasajeros de la Ciudad de México, Ciudad de México.

Los ejercicios corporales tenían por objetivo el desarrollo de las capacidades físicas de los participantes: fuerza, flexibilidad, resistencia y agilidad que les permitiera interpretar cualquier papel que se les diera con la lógica del Sistema comodín de Boal.



Olivares, Mónica. Sesión del proyecto Teatro del Oprimido en RTP. 12 de junio de 2019. Fotografía Digital. Archivo de la Red de Transporte de Pasajeros de la Ciudad de México, Ciudad de México.

Los ejercicios vocales estaban dirigidos a aprender a respirar, mejorar dicción, proyección y colocación de voz para hacer audibles sus intervenciones en el autobús.



Olivares, Mónica. Sesión del proyecto Teatro del Oprimido en RTP. 07 de julio de 2019. Fotografía Digital. Archivo de la Red de Transporte de Pasajeros de la Ciudad de México, Ciudad de México.

Los ejercicios corporales y vocales que planteé al grupo vienen de distintas experiencias educativas, entre ellas las que se generaron en la Facultad como expresión Verbal I y II, con Fidel Monroy y Elisa Mass; Actuación I, II, III y IV, con Rafael Pimentel, Juan Ramón Góngora y Carlos Díaz Ortega; e Interpretación Verbal con Margarita Ortiz. En todas estas clases aprendí a desarrollar capacidades corporales y verbales a nivel físico y emotivo, así como a entender mejor las capacidades de actores y actrices, saber cómo pedir las cosas que necesito cuando estoy dirigiendo. Creo que logré hacer que el grupo utilizara más conscientemente su cuerpo, así como sus capacidades interpretativas y emotivas para desarrollar las intervenciones en público.

En el momento de lectura en voz alta, cada participante leía hasta un punto y aparte del libro *Teatro del Oprimido* de Augusto Boal diariamente, lo que permitía ejercitar la dicción y proyección, mientras se combatían los malos entendidos que podrían surgir en el texto, se planteaban preguntas o discusiones sobre el contenido.

La discusión tenía como objetivo intercambiar opiniones, críticas, comentarios sobre lo que habíamos leído de Boal, para después llevarlo a la práctica en los ejercicios de TO, que se llevaban a cabo entre todas y todos.

Este momento de diálogo se basó en los ejercicios de crítica literaria y análisis de textos que observé en las clases de Seminario de Investigación y Tesis I y II, con Alejandro Ortiz Bulle Goyri y Gustavo Humberto Lizarraga Maqueo; y Comentario de Textos Morfosintaxis, con Benjamín Gavarre y Rebeca Cabañas, que permitían profundizar en los conceptos del texto vinculándolos con experiencias de vida de los propios participantes.



Olivares, Mónica. Sesión del proyecto Teatro del Oprimido en RTP. 07 de agosto de 2019. Fotografía Digital. Archivo de la Red de Transporte de Pasajeros de la Ciudad de México, Ciudad de México.

Finalmente, el círculo de salida, en el que a veces los participantes realizaban un ejercicio de escritura libre o respondían a la pregunta ¿qué me llevo de esta clase?, una dinámica de integración y comunicación con las y los participantes.



Olivares, Mónica. Sesión del proyecto Teatro del Oprimido en RTP. 08 de julio de 2019. Fotografía Digital. Archivo de la Red de Transporte de Pasajeros de la Ciudad de México, Ciudad de México.

Durante este tiempo, también iniciamos una serie de diálogos en los que se plantearon algunos de los temas para realizar las intervenciones. Para mí era necesario que el grupo pudiera proponer los temas que les interesaban. Al principio, propusieron temas generales como la preocupación por no conseguir un trabajo bien remunerado o que éste atendiera a sus inquietudes artísticas, el consumismo, el amor de pareja, la violencia en pareja, comida chatarra, relaciones humanas, imposibilidad para acceder a la educación profesional, etcétera. Más tarde, tras responder a la pregunta “¿cuáles creen que son los problemas en el transporte público y qué se podría mejorar?”, surgieron temas simples que llevaban a cosas complejas. Por ejemplo, en una ocasión, propusieron hacer un ejercicio sobre cómo una persona entra al transporte público con una mochila muy grande y va golpeando a las demás personas viajando en el transporte.

Este primer acercamiento surgió de ejercicios de improvisación aprendidos en mi clase de Actuación III, a cargo de Carlos Díaz Ortega, donde se ponían en acción estímulos ficticios, imaginación y capacidad de respuesta en circunstancias previamente estipuladas. Este ejercicio inició ante una preocupación por el mal uso de las instalaciones, la manera en que algunas personas se colocan en las puertas con objetos de gran tamaño e impiden salir, o cómo se recargan en los tubos de

donde supuestamente la gente debe sostenerse, o cuando un varón abre demasiado las piernas e impide que otras personas se sienten adecuadamente.

Durante la reflexión final del ejercicio, a manera de evaluación, surgieron opiniones sobre la manera en que se usa el transporte público y el sesgo de género que se plantea. Si bien estorbar en el vagón con objetos de gran tamaño lo hacen hombres y mujeres, la utilización del espacio público de manera holgada fue notoriamente atribuido a los varones, lo que significa un uso más limitado por parte de las mujeres. Este grupo de trabajo no es el único que ha llegado a esta conclusión ya que diversos estudios se han planteado sobre este tema, entre ellos un estudio diagnóstico de ONU Mujeres sobre el transporte público, donde se indica:

Los modelos de movilidad vigentes asignan de manera directa e indirecta los espacios de pertenencia a mujeres y hombres a partir de roles de género; dicho de otra manera, las formas en las que están planeadas las ciudades refuerzan estereotipos de género ya que éstas son el reflejo de una estructura desigual en el acceso de mujeres y hombres a los espacios públicos. Esta situación se expresa en los marcos jurídicos existentes, en el mercado laboral, en la estructura política y en las dinámicas sociales de seguridad e inseguridad que se plasman en los espacios público y privado. (ONU Mujeres, "Diagnóstico" 23).

Después de este ejercicio, fue motivador darme cuenta que una situación tan simple podía llegar a una reflexión compleja sobre la diferencia genérica del uso del transporte y en general del espacio público. Igualmente fue sorprendente que la reflexión nos permitiera visibilizar ciertas dinámicas y estructuras de poder detrás de las acciones.

Para el segundo mes de entrenamiento, iniciamos el proceso de escritura y propuse un método de producción, al que teóricamente la compañía debería acoplarse para realizar por sí misma la preproducción, producción y posproducción de las intervenciones, que consistía en la asignación de responsabilidades y tiempos de trabajo en los que la compañía montaría o ensayaría sus escenas de lunes a miércoles, en tanto que jueves y viernes saldrían a presentarlas en diversas rutas.

En el caso de la escritura, compartí algunos ejercicios para la creación de diálogos del profesor Chías, estructuración dramática de la Dra. Norma Román Calvo y les indiqué las características más importantes de los géneros dramáticos, lo que aprendí en la asignatura Teorías Dramáticas, con Fernando Martínez Monroy;

también influyeron en mí los ejercicios de escritura libre de Luis Mario Moncada, quien fue el facilitador en el Laboratorio de puesta en escena 1 y 2.

Los temas para este proceso de escritura fueron resultado de un ejercicio de trayectos que realizamos un día que no podíamos hacer uso de nuestro salón porque estaba ocupado por otro evento.

La premisa del ejercicio era una descripción del trayecto que seguían desde su lugar de origen al edificio de la RTP, los transportes que debían tomar, las calles que debían caminar, las sensaciones que experimentaban en el camino. Este ejercicio fue inspirado en una serie de materiales a los que tuve acceso en la pieza performática *Travesías Periféricas* del Colectivo la Otra Orilla, presentado en el Museo del Chopo en marzo de 2019 (UNAM Global, párr. 2). Durante las presentaciones del colectivo, se invitaba al público a consultar una serie de mapas hechos por distintas personas que viven en la Zona Metropolitana del Valle de México, mismos que daban cuenta de la cantidad de tiempo, transportes, vistas, sentimientos y sensaciones, entre otras cosas, que experimentaba cada quien en su camino.

Del ejercicio salieron temas como acoso, toma de fotografías sin consentimiento, violencia de género; la diferencia de actitud en las personas entre una línea y otra del metro, discriminación de clase entre un espacio y otro, el temor en espacios vacíos y mal iluminados, la lejanía, los largos trayectos, así como la belleza de algunos paisajes.

El ejercicio de trayectos me recordó algunas de las experiencias escénicas que conocí por el maestro de Dirección de Actores I y II, Rubén Ortiz, quien a través de su quehacer teatral me acercó a escrituras escénicas en las que los protagonistas son los espectadores; baste recordar el Parlamento de la Memoria o su ciclo de intervenciones *La Comuna: Revolución o Futuro*. Otro profesor que me acercó a este tipo de manifestaciones fue el profesor de Dirección III, Alberto Villarreal, cuya irreverencia a la hora de escribir sus puestas en escena me introdujo a la escritura sobre el escenario, con base en laboratorios para la creación.

La primera escena corta que realizamos en conjunto fue sobre un caso que se estaba difundiendo en ese momento y que tenía que ver con la toma de fotografías o videos a mujeres en la red del Metro (La Silla Rota, párr. 1). La situación inicial era que un varón empezaba a tomar fotografías de los senos de una mujer sentada en su rango de vista, otro usuario se daba cuenta de lo que estaba

sucediendo y avisaba a la mujer quien, a su vez, llamaba la atención del operador y pedía borrar el material del teléfono (Anexo 6.2). La segunda escena presentó a un hombre que no paraba de mirar lascivamente a una mujer, mientras sus amistades y otros pasajeros reaccionaron ante el hecho. La tercera fue sobre una mujer indígena que era acusada por otra mujer de acercarse demasiado a ella e intentar robarle. Las tres escenas tratan temas de violencia hacia las mujeres. En las primeras dos se plantea misoginia, en su manifestación: acoso. Y la tercera se trata de discriminación en función de clase, clasismo.

La dinámica de escritura de la escena fue sencilla. Nos juntamos con un proyector y todos aportaron diálogos y acciones mientras yo las escribía. Ya que la situación estaba clara en relación a lo que iba a pasar antes y después, no fue difícil escribir los diálogos. La estructura dramática era lineal y bastante tradicional en su conformación, pues había planteamiento, nudo y desenlace. En relación al género, se podría decir que resultó un melodrama pues había una “víctima”, un agresor y personas que apoyaban a cualquiera de los bandos, con estilo naturalista.

Haciendo un balance sobre esta escena es para mí decepcionante entender cómo fue construida, con un estilo muy tradicional y que propuso una resolución confrontativa, en ánimo de parar el acoso que estaba sucediendo, pero no intentando hacer reflexionar al público usuario sobre lo que estaba pasando, en un lógica más bien punitiva e incluso agresiva.

En los ejemplos que Boal comparte sobre lo que sucedió en sus ejercicios de teatro invisible, se entiende que hubo mucha tensión y conflicto, pero no necesariamente confrontación, actrices y actores plantearon distintas soluciones de maneras reflexivas y propositivas. En el primer ejemplo que escribió al respecto, nos indica la situación: Un hombre llega al restaurante de un hotel y rechaza el menú económico el cual, en su opinión, no sabe tan bien como el menú ejecutivo. A la hora de pagar, el hombre indica que no tiene dinero y que pagará con trabajo. Inicia entonces una conversación sobre cuánto tiempo debería trabajar para pagar el platillo de acuerdo a los tabuladores de pago del mismo hotel. Con esta intervención, el actor consigue que la conversación general se centre en los precios de la comida y el hecho de que alguien de la clase trabajadora sólo podría pagar el platillo con un día completo de labor. Entonces, otro de los actores propone recolectar dinero para pagar el platillo del hombre y con la colaboración de varias de estas personas, consiguen hacerlo (Boal, A., *Teatro del Oprimido* 45-48).

Por otro lado, en el caso de nuestro ejercicio, tratábamos de dejar claro que la toma de fotografías en el transporte constituye un delito, por lo que las resoluciones propuestas en el texto eran tres: 1) alguien llama a la persona que conduce el autobús y hace que resuelva el conflicto o llame a la policía; 2) uno de los varones propone expulsar al tipo a punta de amenazas y 3) la chica quiere que el tipo le dé su teléfono para borrar las fotos, es decir, las propuestas de resolución terminan en conflicto, lo que no parece muy conveniente a nivel de estructura dramática. Cabe aclarar que esta escena nunca fue presentada ante público, pero es inevitable pensar que estas propuestas para nada proponían diálogo y debate entre las y los usuarios, aunque se tratara de una agresión directa, es decir, un hombre que acosa y cosifica a una mujer tomándole fotografías o video sin su consentimiento. Es necesario proponer una resolución menos confrontativa o agresiva, propiciar la participación ciudadana en lugar de señalar lo que está mal. Algo más que sacar a patadas al agresor.

Durante este segundo mes de actividades, comencé a delegar funciones dentro del grupo: diariamente una persona diferente se hacía cargo del calentamiento, mientras otras dos personas proponían las dinámicas para el círculo de entrada y salida. También identifiqué quiénes tenían interés por responsabilidades de dirección, producción o escritura, preguntándoles abiertamente quién quería dirigir una escena o encargarse de producirla.

La asignación de responsables del calentamiento, círculo de entrada y salida, sucedía de manera aleatoria, pero no se repetía hasta que cada uno o una se hubiera hecho cargo; este tipo de distribución del trabajo lo llevé a cabo por primera vez con la Mtra. Mónica Raya, quien nos integraba en equipos cuyas funciones absolutamente definidas eran llevadas a cabo con disciplina y asertividad. También experimenté la distribución de tareas en el TICA y Laboratorio a cargo de los profesores Morris Savariego y Luis Mario Moncada, respectivamente.

En relación a la dirección, dos varones alzaron la mano para ejercer ese papel: Gustavo y Enrique, aunque también colaboraron en esa labor Yatziri y Lucero. Mientras que, para producción, quien estaba más interesado fue Alonso. Sobre la escritura, Lucero, Frida y Enrique eran quienes más proponían.

Cada que terminaba un ejercicio, se realizaba una ronda de apreciaciones sobre lo que se había visto y lo que se podía mejorar. Todos participaban en un formato de lluvia de ideas y también en el planteamiento de soluciones.

En los dos meses siguientes, es decir agosto y septiembre, se desarrollaron y ensayaron otras dos escenas: la primera abordaba la violencia sexual hacia las mujeres y la segunda de discriminación racial (Anexo 6.2), tema por el que el grupo manifestó tener interés en varios de los ejercicios exploratorios y en el que decidimos profundizar. También en este periodo recibimos dos visitas a nuestro taller: la de Nadjeli Babinet, de Semovi; y la presentación ante la Gerencia de Proyectos Institucionales, encabezada por Andrea Zárate, y otros invitados de la RTP, para recibir opiniones. En ambos casos se recibieron buenos comentarios y recomendaciones como limitar el uso de lenguaje soez.

Para este punto, TeatroSinParedes debía hacerse cargo de la capacitación de las y los jóvenes. Sin embargo, jamás se pudo resolver de qué área debían salir los recursos financieros, por lo que continuamos el trabajo sin la intervención de TSP.

Durante septiembre, por carga de trabajo de mi área, Comunicación Ciudadana, no pude estar con el grupo de teatro, pero como ya se habían realizado cronogramas de trabajo, se iniciaron las presentaciones ante público.

La primera intervención ante público se llevó a cabo en la ruta 34-A (Balderas a Santa Fe) con la segunda dramaturgia cuya temática era la violencia de género. Ese día se hicieron seis intervenciones, por espacio de tres horas.



Carazo Canto, Azul. Primera presentación del proyecto Teatro del Oprimido en RTP. agosto 2019. Fotografía Digital. Archivo de la Red de Transporte de Pasajeros de la Ciudad de México, Ciudad de México.



Carazo Canto, Azul. Primera presentación del proyecto Teatro del Oprimido en RTP. agosto 2019. Fotografía Digital. Archivo de la Red de Transporte de Pasajeros de la Ciudad de México, Ciudad de México.

Las presentaciones ante público siguieron la lógica del sistema comodín, que consiste básicamente en hacer que todas y todos conozcan y dominen los papeles disponibles en una intervención para rotar a quien los interpreta en cada ocasión. Comencé a rotar desde el primer mes del proyecto, nombrando a los personajes “Mujer1”, “Mujer2”, “Hombre1”, “Hombre2”, etcétera, para no predisponer a las actrices y actores. Lo único que se respetaba en ese punto era la diferencia genérica, es decir si el papel era mujer, una mujer lo representaba. Un par de ocasiones intercambiamos los papeles en el laboratorio, es decir, los hombres hicieron papeles de mujeres y mujeres de hombres, con la finalidad de desmontar las ideas preconcebidas del “acuerpamiento” de una entidad, desligar la lógica de que mujeres y hombres se comportan de tal o cual manera por el cuerpo que poseen. Sin embargo, estos ejercicios jamás se vieron en las presentaciones en público porque quería presentar lo que en general ocurre: que la gran mayoría de las personas que sufren violencia en el transporte público son mujeres y la mayoría de quienes acosan son hombres.

La prevalencia de violencia sexual es claramente mayor entre las mujeres que entre los hombres. En promedio, 6.5 por ciento del total de mujeres entrevistadas reportaron haber sido víctimas de violencia sexual durante su último trayecto el día en que se realizó la encuesta (mientras sólo el 2.97 por ciento de los hombres lo fueron) (Soto et al. 23).

Aunque el sistema era muy claro y la rotación podía ser *in situ*, previamente se determinaban los equipos de trabajo y se ensayaba con esa distribución; observé este tipo de estructura dramática con David Psalmon, mi profesor de Taller de Dirección I y II en la Facultad, quien en su quehacer escénico ha presentado experiencias escénicas cuya totalidad se construye con piezas acabadas de diez o quince minutos y cada espectador podía decidir libremente el fragmento de obra que quiere ver; ejemplo de esto podrían ser *Utopya* y *Después Babel*.

Después de la primera intervención a público, organizamos una sesión de retroalimentación para conocer el sentir de cada participante. En general, la mayoría del equipo estuvo entusiasmado por lo que pasó y la manera en que fueron recibidos en el autobús, pero también existieron dudas y a veces hasta incertidumbre ya que, al tratarse de teatro invisible, se temían reacciones desfavorables. Por estas dudas, la Compañía decidió que a partir de entonces se

acompañaría la intervención con un texto final para “revelar” la actuación como una escena preconcebida para visibilizar la violencia hacia las mujeres en el transporte público. También se entregaría material gráfico para explicar la legislación en dicha materia y se proveería de credenciales a la compañía para evitar malentendidos entre las personas que se encargan de operar los autobuses y que no les cobraran al abordar.

Luego de probar el orden de producción que había delineado, Lucero propuso un nuevo orden de producción. Ella consideró que era necesario dar más tiempo para la preparación de la escena, por lo que planteó que, en lugar de intervenciones semanales, fueran quincenales; de esta manera, la primera semana sería para escritura y ensayo, y la segunda semana sólo de presentaciones.

A partir de entonces, el grupo salió a hacer intervenciones públicas; en total se llevaron a cabo 731 intervenciones en 12 rutas, lo cual permitió hacer llegar a un total de 11 mil 908 personas usuarias de la RTP. El ritmo de trabajo se detuvo en febrero de 2020, ante el creciente número de casos de Coronavirus en México y la decisión de la Secretaría del Trabajo de implementar teletrabajo para todos los becarios del programa Jóvenes Construyendo el Futuro; pese a las complicaciones, el trabajo continuó, sin presentaciones, hasta julio del 2020; por el momento, no se ha determinado si las presentaciones podrían continuar.

2.3 Coincidencias y desencuentros entre teoría y práctica

Cuando llevé a cabo la experiencia, sólo había leído un libro de Boal y no había visto los distintos ejemplos de TI presentados en otros de sus manuscritos, lo que me llevó a hacer dramaturgias colaborativas, pero sin ningún tipo de reflexión de género. En muchas ocasiones planteamos momentos en los que se propiciaría la intervención de terceros en función de lo que estaba sucediendo, pero al llevar a cabo los ejercicios, invariablemente llegaba el momento de la confrontación no así de la reflexión; había que plantear en la propia representación una forma de evitar el acoso y agresión sexual contra los varones que se encontraban en el lugar, ser creativos entre todos, y no sucedió.

Boal generó reflexiones complejas desde situaciones cotidianas, pero en ninguno de sus ejemplos de TI se hacen cosas convencionales, es decir, las puestas en escena de Boal eran mucho más complejas porque intentaron llegar a lo

que él llama *ascesis*: “Buscar la primera, o la causa superior, anterior, verdadera”, de cada situación. Buscar la causa del problema puede llegar a ser cansado o incluso trillado; por ejemplo, en algunos grupos de mujeres que reflexionan sobre las causas de las desigualdades de las mujeres, se llega a conclusiones tan triviales como: “se debe al patriarcado”¹⁸ y aunque sea cierto, este tipo de conceptos deben explicarse de manera más clara, para evitar que el concepto se use de manera reduccionista. Se puede, por ejemplo, explicar que “En Guatemala, más de mil mujeres fueron asesinadas en diez años a manos de sus compañeros o de miembros de sus familias [...] pero ¿qué es el patriarcado?” (Boal, A., *Estética* 244). ¿Cómo se desmenuza un sistema opresor con palabras simples para que todo el mundo lo entienda? ¿Cómo se entiende un concepto que afecta a diario la vida de las mujeres sin volverlo una cantaleta sin fondo? “La forma de explicar es tan importante como lo que se explica”, dice Boal (*Estética* 258), y también llama a la reflexión profunda y consciente: “¿Qué régimen social, moral, qué régimen económico permite palizas y muertes? ¿Por qué, sobre ellas, cae el silencio?” (262).

Otra diferencia es que después de leer los ejercicios propuestos por Boal en su libro *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular*, pude notar que nuestras propuestas de intervención fueron muy cortas, que no sabíamos cómo darle un “giro” a la premisa principal que se hubiera planteado; considero que mi nula formación en dramaturgia no contribuyó a la creación de textos que fueran más potentes, como la intervención titulada “Abuso Sexual”, que se detalló en el capítulo 1, en el que una mujer es acosada y más tarde ella misma acosa a un “hombre bello”. En esta escena se presentan dos situaciones paralelas que provocan distintas opiniones y reacciones entre las personas, notoriamente en contra de la mujer y en favor del hombre.

¹⁸ A finales del 2020 se desató un gran debate en México por la solicitud de algunos grupos feministas para que el Presidente, Andrés Manuel López Obrador, rompiera el “pacto patriarcal”, claro que este concepto, quiero decir “pacto patriarcal”, se puede resumir en una serie de complicidades entre varones que permiten que determinados hombres salgan impunes y sigan obteniendo privilegios pese a comportarse de manera machista o misógina, como que el (entonces) aspirante a gobernador por el partido Morena, Félix Salgado Macedonio, siguiera su campaña por la silla de la gubernatura a sabiendas de la existencia de procesos penales por acoso y abuso sexual, en su contra; pero considero que no fue tan claro para el grueso de las mujeres de Guerrero (uno de los estados con mayor pobreza en todo el país y con el municipio más pobre a nivel nacional), por qué no debía concursar; pese a todo, la hija del candidato, Evelyn Salgado fue quien tomó el lugar de su padre en la contienda y ganó las elecciones.

Otra diferencia que encuentro en los textos que creamos en relación a los de Boal, es que en los ejemplos que él presenta en sus libros, había puntos a los cuales llegar, pero no se presentan los textos en sí. No se puede saber si los ejercicios planteados estuvieron específicamente dialogados, cosa que en nuestro caso estaba perfectamente coreografiado; pasamos mucho tiempo ensayando el diálogo específico, pero no en términos de a dónde llegar con las acciones, sino mucho más en lo que se tenía que decir. Considero que nos faltó ejercitar la segunda parte del “Plan general para la conversión del espectador en actor”: Tornar el cuerpo expresivo, que pretende eliminar las fórmulas cotidianas de expresión y probar nuevas formas; pensamos desde la caja y ahí nos quedamos creyendo que estábamos poniendo la situación sobre la mesa para promover la reflexión sin nosotros promoverla de manera más enfática.

Además de la dificultad para identificar las estructuras de opresión, también hizo falta promover más el diálogo con las personas en el interior del autobús. Con frecuencia las y los jóvenes, y yo misma, nos limitábamos a evitar a toda costa una situación de violencia física contra el actor que estaba llevando a cabo la representación y descuidábamos bastante el diálogo entre actrices/actores y quienes poco a poco se convertían en *espectadores* y *espectatrices*. Sin embargo, se logró hablar con varias personas después de las intervenciones y una vez que se “revelaba” que el hecho no era una situación real, recibimos amenazas, halagos, felicitaciones e incluso aplausos.

En el primer caso, varias personas que se notaban realmente sorprendidas por lo que había pasado increparon a actrices y actores para solicitar explicaciones. En una ocasión, una estudiante de actuación del CEA de Televisa, se molestó tanto que empezó a descalificar la representación al asumir que el único teatro válido era el que se presenta en las grandes salas y no esa escena corta que, además, había provocado su reacción a favor de la mujer violentada; pese a que intentaron explicarle la técnica y el objetivo de las intervenciones, la actitud de menosprecio terminó por hacer sentir mal a los participantes del proyecto. Considero que, aunque todos los actores y actrices habían sido entrenados durante algunos meses, encontraron lógica en la argumentación de la chica debido a la hegemonía del teatro tradicional y los juicios tan fuertes que hay sobre lo que está bien y mal hecho. En este sentido, hizo falta que se hiciera un estudio más profundo de los

valores del TO y, sobre todo, contagiar a actores y actrices respecto a la importancia que estaban desempeñando.

En algún punto del libro *Teatro de las Oprimidas*, Bárbara Santos relata que en una ocasión la nominaron como mejor actriz por una de las obras del CTO en Río, lo que sorprendió a toda la organización porque “en el fondo, también nos demoramos en concebir al Teatro del Oprimido como teatro” (34). Lo mismo pasó con la compañía de RTP, cuando la mujer los increpó y reclamó, no creyeron que estuvieran haciendo teatro.

En otro momento, un hombre me dijo que no anduviéramos haciendo ese tipo de representaciones porque llevaba un arma de fuego y estuvo a punto de “ajusticiar” al actor que “agredió” a la actriz; ese día traté de explicar a esta persona la necesidad de hacer que la intervención no fuera desvelada hasta que hubiera terminado. Sin embargo, el hombre no estaba en posición de escuchar. Aunque se vivieron momentos tensos, fueron más las reacciones positivas. En una ocasión, una mujer detuvo al actor que iba a defender a la agredida y ella misma solicitó al actor agresor bajar de la unidad porque estaba incomodando a todos. En general, las personas tomaban la situación con seriedad y a veces hacían comentarios sobre la gravedad de la violencia contra las mujeres y la necesidad imperante de tomar acciones. Tampoco faltaban las personas indiferentes que ni siquiera se enteraban de lo que estaba sucediendo o no intentaban reaccionar y sólo se daban por aludidas una vez revelado que se trataba de una actuación.

Asimismo, considero que faltó ahondar en formación con las chicas y chicos para ser facilitadores. No es lo mismo actuar en el ejercicio que fomentar la participación. Para ello, es necesario desdibujarse como intérprete y promover la expresión activa a través de escucha e involucramiento. A veces me resultaba incluso complicado hacer que los participantes pusieran atención a sus compañeras y compañeros. Fue difícil generar empatía y comprensión en el contexto del autobús.

Durante el periodo de presentaciones, no reflexioné sobre lo que podía implicar hacer este tipo de intervenciones en el contexto de violencia que se vive actualmente, considero que se previó una reacción desproporcionada de algún pasajero o pasajera, sin embargo, para el uso de armas de fuego o blancas, no teníamos ningún tipo de preparación. Pese a lo que implicaba llegar a irrumpir el

trayecto de las personas con una situación como la que planteábamos, creo que el ejercicio es útil y necesario.

Por otro lado, fue muy gratificante ver el progreso de cada participante, cada una de las personas que integraban el equipo, pues si bien todos tenían la intención de participar y eligieron el programa desde la plataforma conscientes de lo que podrían experimentar, al no ser personas formadas en teatro, al principio mostraron resistencias para llevar a cabo los ejercicios y más aún para las presentaciones. Al tiempo que fueron desarrollando capacidades técnicas para llevar a cabo las intervenciones, se les escuchaba mejor, se movían con seguridad y, lo más importante, “tomaron el teatro”, hicieron escuchar su voz, con la que plantearon muy claramente sus preocupaciones, así como la manera en que veían la violencia en función de género, raza, condición socioeconómica, por discapacidad, entre otras.

Creo que lograron hacerse escuchar y más tarde conformaron una compañía que también creó obras de teatro tradicional. Considero que se cumplió la premisa de Boal al juntar a un grupo de personas con características similares, que vivían opresiones parecidas y aunque tenían un encargo, que eran las intervenciones por violencia sexual, pudieron reflexionar sobre situaciones de discriminación y establecer diálogo entre sí. Se pudo ir más allá y quizá mi propia capacidad como facilitadora del proceso se quedó un poco corta con lo que se pudo haber creado. Considero que también tuvo que ver con que mi experiencia es limitada y que se vio aún más corta por la falta de comunicación con otras personas que practican TO, porque, aunque traté de empujar a la RTP para que se hiciera cargo de los gastos de un taller especializado, no sucedió.

Finalmente, tengo consideraciones sobre el nombre que le di al proyecto, que fue *Teatro del Oprimido en RTP*, siguiendo a Boal, pero quizá pudo haberse llamado *Teatro de las Oprimidas en RTP*, puesto que se planteó como una manera de movilización institucional contra la violencia hacia las mujeres o disidencias de género y, aunque la técnica empleada por Boal consideró desde siempre ese tipo de opresión, es hasta las reflexiones especializadas de las Ma(g)dalenas y su grupo laboratorio internacional, que realmente se llevó a cabo una profundización en el tema.

3. Hacia una metodología propia

3.1 ¿Qué es la opresión?

Si nos referimos al diccionario de la Real Academia Española, nos dice que la palabra opresión viene del latín *oppressio*, *-ōnis*, que significa, en primera instancia, “Acción y efecto de oprimir”; la segunda definición indica que se trata de una “molestia producida por algo que oprime” y recomienda su uso como en la frase “opresión de pecho”; es decir, también se define como “dificultad de respirar”. Pero estas definiciones dicen poco. Entonces observemos la definición de “oprimir” que indica que proviene del latín *opprimere*, que tiene tres posibles traducciones:

1. Ejercer presión sobre algo.
2. Producir agobio o desasosiego grave a alguien. *Esos recuerdos me oprimen.*
3. Someter a una persona, a una nación, a un pueblo, etc., vejándolos, humillándolos o tiranizándolos.

La definición que tiene más sentido para mí y para el objeto que nos ocupa es la última.

En varios espacios,¹⁹ Julian Boal advierte la necesidad de reflexionar sobre el concepto de opresión, sobre lo que es la opresión en sí. Dice que es necesario pensarlo en todos los espacios, pero sobre todo en aquellos en los que se practica el Teatro del Oprimido. ¿Cómo puede alguien ejercer el TO si no piensa en su propia posición de beneficio o desventaja? Aventura una definición y varias características:

Opresión es una relación concreta entre individuos que hacen [sic] parte de diferentes grupos sociales, relación que beneficia a un grupo en detrimento del otro. En esta tentativa de definición, la opresión está más allá de las relaciones individuales, no se reduce a lo que los ingleses llaman, “one to one relationship” (relación de uno a uno) y tiene siempre algo más (Boal, J., “Opresión” 2).

¹⁹ En un video disponible en YouTube, en el encuentro de TO en La Paz, Bolivia, en 2014, Julian Boal indica que ha dictado alrededor de cinco veces la ponencia sobre lo que es la opresión.

En el caso de la esclavitud negra, varios grupos de blancos decidieron que podían incautar a millones de personas negras y, por el uso de la fuerza, les mantuvieron en condiciones de violencia física, sexual, alimentaria, etc., esclavizándoles para su beneficio. Ésta es una condición de opresión: un grupo social, los blancos, quienes utilizaron (utilizan) sus privilegios (como mejores armas, mejores condiciones materiales para construir castillos y casas, por ejemplo) para comprar personas de raza negra y beneficiarse a sí mismos y a su prole. Pero no se trata de ver a detalle la relación concreta del esclavo M con su amo X, se trata de visibilizar las estructuras que permiten la esclavitud como una opresión que afectó principalmente a los negros durante los siglos pasados y que, en el presente, todavía determina sus condiciones laborales y materiales de vida. Se trata de entender la causalidad. Eso es a lo que hay que llegar, según Julian Boal, a comprender que la **opresión no existe por sí misma, sólo existe en la relación opresor(a)-oprimida(o), el oprimido sólo se define en relación a su opresor.**

Otras observaciones que hace Julian Boal es que **no sólo existe un tipo de opresión y que los distintos tipos de opresiones están interrelacionados entre sí y sostenidos por las estructuras que permiten su subsistencia.** Esta observación no es nueva.

Diferentes investigaciones han hablado al respecto. Desde el punto de vista histórico, se pueden analizar distintos tipos de opresión por diversos grupos privilegiados, como **los de** los hombres (patriarcado), la raza blanca (racismo), las clases altas (clacismo), las personas sin discapacidades (capacitismo), las heterosexuales (heteronorma), las cristianas (discriminación por religión), las delgadas (gordofobia). Una puede pertenecer a uno o varios grupos privilegiados, pero también puede pertenecer a los grupos vulnerables y con ello dar paso a una interseccionalidad²⁰ de opresiones.

En mi caso personal, soy una mujer de ascendencia negra e indígena, crecida en la periferia pobre de la Ciudad de México, lesbiana, de clase baja. Pese a las condiciones de opresión sistemática a las que me enfrento a diario, que se manifiestan en mis condiciones materiales, también soy una persona delgada, con salud, sin discapacidades motrices, sin neurodivergencias (conocidas), sin

²⁰ Recordemos que el feminismo interseccional habla de que las mujeres no sólo están oprimidas por su condición de género, por ser mujeres, sino que también están atravesadas por su raza, su estrato social, sus preferencias sexuales, etc.

problemas para cubrir mis necesidades materiales primarias, como comida, techo, calzado, vestido, con acceso a educación superior, etc. Puedo ser una persona oprimida por algunas de mis circunstancias, pero también opresora en otros momentos, incluso si no soy consciente de las ventajas que tengo. Por poner un ejemplo, burlarme de personas con problemas de depresión o sobrepeso, en mi calidad de persona delgada y sana, sería una forma de ejercer la opresión, igual que recibir mejores tratos por esas mismas razones. En cambio, si otra persona que además de delgada es blanca y por ello accede a un trabajo al que también aplicara yo, sería una forma de opresión hacia mí, sobre todo si tengo mejores capacidades para el empleo. Hoy en día existen muchas dudas sobre la opresión y las capacidades; por ejemplo, el hecho de que una persona de raza blanca y otra de raza negra desempeñen el mismo empleo con diferencia en la percepción de los salarios es una condición de opresión, pero si la persona blanca lleva más tiempo en un empleo y la persona negra acaba de empezar a hacer el mismo trabajo, ¿es aceptable que se le pague menos por el hecho de ser principiante o quizá estar en periodo de prueba? A eso se dedica el TO: a poner en evidencia las condiciones de opresión que existen en determinados entornos a través del análisis profundo de las circunstancias. Es por ello que en cada momento es imprescindible hacer conciencia sobre las circunstancias de ventaja o desventaja en las que nos encontramos, no porque mágicamente el mundo vaya a cambiar con nuestra conciencia, sino porque ello nos mantiene más alertas o más preparadas para enfrentarlo y, a veces, modificarlo.

Si decimos que nos sentimos oprimidos por alguna razón o situación, tendríamos que situarnos históricamente en el contexto. El análisis debe suceder al interior de cada uno de los grupos de TO, ya que es necesario que las personas pertenecientes a dicho grupo se pongan de acuerdo, visibilicen esas condiciones de desigualdad y, con una idea muy concreta, lo expongan. No puede ser una discusión externa ni abstracta.

En el trabajo del grupo que se conformó en RTP, las problemáticas que se identificaron no tuvieron un solo punto de partida ni una sola respuesta, y tampoco se analizaron de manera individual. A manera de asamblea tratamos las opresiones por las que nos sentimos aludidos y buscamos trabajarlas a través de improvisaciones y propuestas que más tarde se constituyeron en microficciones para ser presentadas ante público. “Una revolución, una lucha contra varios tipos de

opresión, global, se actúa con la conciencia, se actúa con el cuerpo” (Boal, A., *Teatro del Oprimido* 228). Sin embargo, el concepto de opresión como tal no fue reflexionado con la suficiente profundidad, como lo podría requerir un planteamiento desde el Teatro del Oprimido.

Si bien Julian Boal afirma que la opresión no es un asunto individual, es decir, de persona a persona, al final todo se reduce a las relaciones individuales. ¿De qué manera se puede exponer la violencia machista, por ejemplo, si no observamos lo que sucede en una relación concreta entre un hombre y una mujer? ¿Cómo construimos un texto dramático si no aludimos a una situación específica?

En entrevista, Beatriz Luna,²¹ practicante de Teatro Fórum desde 2010, indica la importancia de construir un texto con un tema en específico y tener muy claro el análisis de las violencias que desencadenan determinadas relaciones de opresión, o de lo contrario los ejercicios de TO pueden volverse muy largos y poco contundentes.

Nos dimos cuenta que los temas tenían que ser muy claros. ¿Sobre qué queremos trabajar? Bueno, por ejemplo, tomando específicamente la violencia contra las mujeres, encontramos que se extiende, que hay muchísimos tipos y formas de violencia que ocurren en distintos ámbitos y teníamos que irlo acotando porque si no, quedaba en algo muy general (Luna, Anexo 6.1).

Una de las últimas presentaciones de Teatro Fórum de TeatroSinParedes (TSP), que fue a través de plataformas digitales, se llama *Amor de Lejos*. Trata de una escena vía Zoom en la que una joven pareja, hombre y mujer, separados por razones del distanciamiento social derivado de la pandemia, hablan por videollamada. Durante la situación se desvelan diversas actitudes violentas del varón, quien trata de que la mujer se vaya a vivir con él durante la cuarentena, pisoteando la voluntad de ella. De acuerdo con TSP, “*Amor de Lejos* nos permite visibilizar comportamientos violentos arraigados y aceptados como normales, pues en la idea del amor romántico y en la construcción de masculinidades tóxicas, es siempre la mujer quien termina siendo receptáculo de la violencia” (TeatroSinParedes, párr. 4).

²¹ Actriz y actualmente coordinadora de Teatro Social de TeatroSinParedes, practicante de Teatro Fórum.

Como podemos notar en este ejemplo, aunque la escena presenta una conversación entre dos personas, se pueden vislumbrar manifestaciones del sistema de opresión que mantiene a las mujeres en desventaja, como la violencia psicológica, las agresiones verbales, la manipulación, los celos, la desestimación, el chantaje, etc.

Según Julian Boal, las relaciones de pareja no pueden asumirse como un asunto individual, sobre todo las que son entre hombres y mujeres, sino como una manifestación de los sistemas de opresión en los que estamos inmersos como sociedad. **“Las relaciones entre individuos sólo pueden ser entendidas dentro de sistemas, muchas veces invisibles, que las sobredeterminan”** (Boal, J., “Opresión” 2).

Para abonar a esta visión, sale a relucir una de las frases más famosas del feminismo, acuñada por Kate Millet,²² en su libro *Política Sexual*, “lo personal es político”, con la que se reivindica la importancia de lo “personal”, lo que concierne al ámbito privado, individual, como una manera de reflejar lo que es “político”, propio de la comunidad, de la vida común. Si bien la opresión es una condición que va más allá de lo individual, de la relación entre dos personas, las manifestaciones teatrales que servirán para tratar el tema podrían ser más específicas si se trata de ejemplos concretos planteados en discusiones “uno a uno”, pero se debe tener mucho cuidado con los ejemplos que se ponen. Julian Boal señala el ejemplo de Barack Obama, un hombre afroamericano que llegó a ser el presidente de Estados Unidos. La televisión nos presenta con frecuencia historias de personas “únicas”, “ejemplares”, quienes con trabajo y esfuerzo lograron salir de una situación de desventaja o precariedad. Sin embargo, sus ejemplos, o en este acaso el ejemplo de Obama, no son reflejo de la situación general de las personas negras o racializadas en Estados Unidos, por lo que podemos concluir que **una persona de determinado grupo social, típicamente oprimido, puede no ser oprimida, pero eso no significa que la opresión se haya terminado.**

²² “En 1969, Kate Millett publicó en los Estados Unidos su célebre tesis doctoral ‘Política sexual’. En ella se ofrece, por primera vez, un análisis político sistemático de la categoría sexo. Millett entiende el concepto de ‘política’ como el conjunto de relaciones estructuradas de acuerdo con el poder a partir del cual un grupo de personas controla a otro. Conforme a este concepto, establece el dominio patriarcal como una política sexual en la que el macho domina a la hembra y el macho de mayor edad al de menor edad. La división sexual es, para Millett, la raíz de los demás problemas sociales. Esta dominación no tiene base material en lo biológico, no hay nada que haga del varón un ser superior, sino que responde a una socialización de género que se impone sobre los cuerpos sexuados” (Suárez Tomé 16).

Debido a que las condiciones sociales de una sola persona no determinan la erradicación de un sistema de opresión, es necesario unir fuerzas, dice Julian Boal. Desde antes, Augusto Boal apuntó que, para trabajar sobre un tipo de opresión específico, lo ideal es reunirse con personas que sufran las mismas circunstancias. En el libro *Estética del Oprimido*, señala que las y los integrantes del equipo creador deben “pertenecer a la misma categoría social, a la misma función o profesión, víctimas de la misma opresión” (239).

Tiene sentido porque las personas que padecen las mismas opresiones pueden entender mejor lo que se está planteando, pero también por otras dos observaciones de Julian Boal sobre la lucha contra las opresiones. Primero, que **la opresión no puede combatirse a nivel individual, es necesaria una lucha colectiva**. Y segundo, que **la opresión de un grupo social no puede ser señalada por una persona externa a ese grupo**, ni siquiera un comodín de TO, ya que esta misma acción podría ejercer opresión. Son esas personas quienes deben entender lo que están viviendo y por qué, para que después quieran y trabajen para liberarse de su opresión.

3.2 Hacia una metodología propia

En los meses en que dirigí el proyecto *Teatro del Oprimido en RTP*, llevé a cabo un proceso de registro de las actividades e hice anotaciones de lo que consideré como buenas líneas de experimentación para futuras ocasiones. La idea del proyecto era seguir replicándolo durante la presente administración, lo que no fue posible por la presencia de la COVID-19 y las limitaciones que se impusieron por el distanciamiento social. De cualquier manera, aquí enumero algunas de las observaciones que en mi opinión deben considerarse para plantear un proceso de creación similar.

1) Es importante entender qué opresión combatiremos

- ¿Qué nos une como practicantes de TO? (la diferencia no nos hace diferentes).

Como primera instancia, el grupo reunido es diverso en cuanto a género, condiciones sociales, ascendencia, apariencia, etc. Es importante identificar las opresiones que nos atraviesan y determinar las que tenemos en común.

Durante el trabajo en la RTP realizamos ejercicios para hablar de lo que nos molestaba. Algunos ejercicios eran directos, como lluvia de ideas sobre temas que nos interesaban, y otros no tan obvios, como el de los trayectos, que reveló las violencias que vivimos a diario y la forma en la que se reflejan en el espacio que habitamos y que nos determina de alguna manera. Estas exploraciones permitieron reconocernos como parte de un sistema opresivo en el que todas y todos participamos, y que hemos padecido, conscientemente o no.

- Los ejercicios de análisis textual pueden favorecer el entendimiento de una situación determinada.

Las técnicas de escritura permiten analizar situaciones, entender las motivaciones de los personajes o personajes, desmenuzar situaciones cotidianas de violencia en acciones mínimas, lo que implica un mejor entendimiento a nivel literal, estructural y contextual.

- Nombrar las opresiones.

No sólo es necesario identificar situaciones de violencia como manifestaciones de opresiones globales, sino también nombrarlas, saber que recibir piropos en la calle es violencia contra la mujer, una de las manifestaciones más profundas de la misoginia. La cual, a su vez, es la representación de un sistema de opresión, el patriarcado, un concepto que engloba la dominación del género masculino sobre el femenino y que ha determinado el rezago de las mujeres en varios niveles.

- Definir la opresión por tratar.

Acordar entre todas y todos, la opresión o forma de manifestación de la opresión que se va a tratar y empezar a experimentar con situaciones concretas. Divagar entre temas puede volverse confuso para una escena tan breve, sobre todo cuando se trata de opresiones estructurales que tienen diversas manifestaciones, como la misoginia, la cual puede ramificarse en violencia doméstica, patrimonial, psicológica, sexual, acoso, etc.

2) Identificar situaciones concretas

- Plantear situaciones en las que se trate concretamente la opresión que queremos combatir.

En el caso de la violencia contra las mujeres en el transporte público, puede ser una escena de celos, la toma de fotografías o tocamientos sin consentimiento, el abuso a una mujer dormida o en estado de ebriedad, una discusión sobre el uso de la ropa, etc. Cualquier situación cotidiana puede ser reflejo de sistemas de opresión.

3) Experimentar a manera de laboratorio de creación

- Cuestionar las situaciones para complejizarlas.

Una vez que se concreten las situaciones que podrían ser utilizadas como ejemplo, es recomendable llevar a cabo una sesión de retroalimentación en la que se expongan las dudas sobre el planteamiento, la resolución y, en caso de existir otras posibilidades, buscar las más contundentes.

- Replantear desde diferentes puntos de vista para comprobar que no sean ofensivas de ninguna manera.

Una vez definida la escena, vale la pena experimentar desde los diferentes puntos de vista de los personajes para definir si el tratamiento propuesto es adecuado y funcional.

- Establecer límites.

Si bien estamos dentro de una ficción y con ella varias situaciones se pueden desencadenar, habría que reflexionar y plantearse los límites del ejercicio. ¿Qué cosas son aceptables, de parte de espectadores y espectadoras y en qué momento se interviene por parte de quienes están vigilando la realización del ejercicio?

4) Definir líneas directrices para el trabajo escénico

- Horizontalidad.

La idea es que quienes participen en el taller entiendan los roles de la producción teatral de manera integral, que sepan asumir el trabajo escénico, técnico y creativo, y puedan participar en la producción sin subordinarse a un director o productor, sino como un trabajo de tejido colectivo en el que cada actividad tiene su importancia.

- Transitar liderazgos.

Crear un sistema rotativo de liderazgo en la dirección/producción para favorecer la multiplicidad de visiones, enfoques, formatos, etc., en escena.

5) Compartir las experiencias

- Crear espacios virtuales para compartir la experiencia.

Sistematizar la información y compartirla en encuentros, coloquios, conferencias, blogs, espacios multimedia.

Cuando inicié el proyecto *Teatro del Oprimido en RTP* tuve la idea de realizar el registro a través de bitácoras de trabajo, soportes gráficos y videográficos. Básicamente, documentar de todas las maneras posibles el ejercicio teatral que se planteó, para determinar su alcance e impacto. Sin embargo, creo que terminó siendo un ejercicio muy unilateral: actrices y actores hablando de su experiencia, escribiendo reflexiones sobre el asunto, sin que realmente se pudiera acceder a lo que usuarias y usuarios opinaban sobre la escena que se les presentaba. Muy pocas veces se discutió con ellos sobre sus percepciones y, al ser una experiencia efímera, es probable que no tuviera impacto en sus vidas de manera contundente o permanente. Por lo anterior, considero que invitar a una interacción a largo plazo a través de espacios virtuales podría ayudar a determinar el impacto y apoyar el acompañamiento a mediano y largo plazo.

- No cerrarse a nuevas metodologías o modificaciones.

Nuevas formas de acción se proponen cada día. Hace diez años no existía el libro metodológico *Teatro de las Oprimidas*. Es importante prestar atención a las manifestaciones de TO que puedan surgir o que se puedan propiciar de manera autogestiva o experimental. Seguir estudiando y enriqueciéndose, siempre.

3.3 Relación institucional

Los proyectos y programas sociales gubernamentales pueden integrar al teatro como una herramienta básica de acción. Lo único que hace falta es plantearlo bien y convencer a los responsables de las instituciones. Cuando se trabaja en una dependencia y se tiene formación teatral, como es mi caso, es fácil identificar algunas actividades en las que la intervención teatral tiene cabida, tanto para apoyar procesos como para detonarlos. El siguiente paso, por supuesto, es plantear el proyecto. No basta con identificar una situación, hay que proponerlo de manera estructurada, hablando el idioma de la institución y de acuerdo con sus objetivos. De lo contrario, el proyecto no tendrá cabida o será reemplazado por cualquier otra iniciativa más fácil de llevar a cabo.

Entre todas las necesidades que se plantean en un organismo, una puesta en escena puede resultar la que menos interés genere por los recursos que requiere. El hecho de presentar las muestras de trabajo y generar una proyección del impacto que puede tener un proyecto teatral ayuda a quienes son responsables de decidir los programas a entender y abrazar los proyectos.

En el camino se presentarán un sinfín de desafíos. Quienes dirigen las instituciones tienden a moldear los objetivos de un programa en favor de sus propios beneficios, en lugar de pensar en el interés superior de un proyecto autónomo. Es necesario defender el proyecto y recordar constantemente sus objetivos originales, sin alterar su contenido.

Es importante vincular de manera más efectiva a las diversas dependencias institucionales para la creación, la puesta en escena y el sostenimiento de proyectos teatrales desde el aparato estatal. La maquinaria del Estado es enorme, cubre prácticamente todas las necesidades materiales y humanas para la creación de una puesta en escena, pero en general no se utiliza de esa manera. En mi experiencia, es posible involucrar a funcionarios públicos e incluso impulsar su poder creativo cuando se les integra a un proyecto como *Teatro del Oprimido en RTP*. No es fácil hacer que alguien se interese de un proyecto/proceso de creación, pero es posible, y cuando está dispuesto, la realización es viable. También hace falta ser flexible. Si por alguna razón algo no se puede realizar de cierta manera, se podrá de otra. Éste

es el trabajo de la producción teatral, que he desempeñado durante varios años y que ayudó con la gestión y realización de este proyecto.

Se entiende que cualquier acción que promueva una institución tiene que ver con el interés de una administración por promover cierta política pública, valor o idea. En el caso de *Teatro del Oprimido en RTP*, el planteamiento original buscaba evitar la violencia contra las mujeres, específicamente el acoso en el transporte público, que desde el inicio de la administración de Claudia Sheinbaum se enunció como una prioridad. Pero en el camino se planteó cambiar el contenido original y, en su lugar, difundir las acciones de la Jefa de Gobierno para reducir la violencia contra las mujeres. La diferencia era abismal, en lugar de complejizar el debate sobre por qué las mujeres no deben ser víctimas de violencia en el transporte público, se intentó utilizar las intervenciones para hablar bien de otras iniciativas en la materia, como la presencia de las abogadas de las mujeres o los ministerios públicos móviles. Es por ello que es imprescindible recordar constantemente los objetivos del proyecto gubernamental más allá de la imagen de la persona que promueve tales acciones; al final, son los beneficios a la población lo que importa a la hora de presentar un proyecto político a futuro, como ahora se vislumbra con las intenciones de Claudia Sheinbaum de llegar a la presidencia de la República.

4. Conclusiones

Para concluir, vamos punto por punto. En primer lugar, este informe pretende dar respuesta al planteamiento: “¿El Teatro del Oprimido puede ser usado como instrumento institucional para apoyar la lucha contra la violencia hacia las mujeres?”. Desde mi punto de vista, la respuesta es sí. El uso de la técnica del Teatro Invisible permitió discutir, en el interior de los autobuses de la RTP, el derecho de las mujeres a viajar libres de violencia. Si bien las condiciones de acoso y violencia sexual que sufren las mujeres en el transporte no es algo que se va a erradicar de la noche a la mañana o con una intervención teatral, es posible plantear claves para el debate público justo en el lugar donde a diario son vulneradas las mujeres, con el fin de aportar en la erradicación de la violencia machista.

Como segundo punto, en el capítulo sobre el Teatro del Oprimido se revisaron los antecedentes históricos, la metodología y ejemplos prácticos de la Poética del Oprimido. Tras el análisis, concluyo que, a más de cincuenta años de su

concepción, sigue vigente. Pese a que las condiciones materiales de grupos oprimidos en el mundo han mejorado, todavía se discuten problemas de racismo, clasismo, gordofobia, adultocentrismo, xenofobia, machismo y lesbofobia, entre otros tipos de discriminación, incluso algunos nuevos que se van sumando.

Cuando Augusto Boal, a principios de los años setenta, planteó la Poética del Oprimido, su objetivo principal era apoyar el cambio de narrativa, desarrollar en las y los asistentes al teatro una conciencia social que les permitiera “intervenir” la escena con propuestas para cambiar las circunstancias en ella. Según el dramaturgo, quien se atreve a irrumpir la escena, más tarde podría incidir en la vida. Un ensayo de revolución. Pese a su entusiasmo y a 13 años de su muerte, el mundo sigue padeciendo los males promovidos por las clases dominantes. Y, por si fuera poco, las producciones de teatro, cine, televisión, audiovisuales y de entretenimiento siguen propagando ideas preponderantes de dichas clases. En México, los medios de comunicación predominantes (Televisa y Tv Azteca), insisten en desarrollar contenidos que promueven cierto tipo de estética, las formas correctas de ser, pensar e, incluso, las aspiraciones que las personas deberían tener. Boal jamás dijo que el camino era fácil, y el que las violencias se vuelvan más sofisticadas a cada paso hace necesario que las reacciones y respuestas se adapten o progresen. Es por ello que me parece muy importante la aparición del libro *Teatro de las Oprimidas*, de Bárbara Santos, en el que, sin romper con los conceptos propuestos por Boal, se hallan nuevos ejercicios, reflexiones y conceptualizaciones sobre la utilización de la metodología para combatir la violencia contra las mujeres, e incluso una forma de abordar la discriminación y el machismo al interior de grupos de TO. Es una actualización a una técnica que de por sí funciona y ayuda a varios grupos alrededor del mundo. Considero que leer y aprender la metodología es una herramienta útil desde su creación, pero ahora, con el uso de las redes sociales y las plataformas de encuentro virtual, se pueden proponer otras maneras de compartir el Teatro de las Oprimidas.

En septiembre de 2020, la Red Ma(g)dalena Internacional llevó a cabo un festival virtual de 11 días, cuya programación incluyó talleres, conversatorios y presentaciones digitales. El encuentro fue virtual debido a las condiciones restrictivas que dominaban en la mayoría del mundo por la propagación del virus SARS-Cov2, pero lo que en otro momento habría significado un reto de recolección de fondos y gestión de espacios, hospedaje y otras necesidades materiales de un

encuentro físico, en la virtualidad permitió la participación de muchas mujeres que de otra manera no habrían podido acceder. Aunque evidentemente también significó desafíos, pues no todas las compañeras poseen medios electrónicos o de conexión a internet.

En el siguiente segmento del informe, se detalló el proyecto *Teatro del Oprimido en RTP*. En el pasado se han planteado proyectos de teatro en el Metro de la Ciudad de México. ¿Cómo olvidar las intervenciones de La Catrina cuentacuentos en noviembre? La presentación de espectáculos escénicos dentro del Sistema de Transporte Colectivo Metro (STCM), es bien conocida, robusta y constante en foros abiertos dentro de las instalaciones, transbordos e incluso vagones. Asimismo, hay evidencias que apuntan a la existencia, en el pasado, de intervenciones de Teatro Invisible en el Metro, aunque no promovidas por el STCM.

A diferencia del Metro, en otros transportes ciudadanos no es común que se programen intervenciones artísticas; tal era el caso de la RTP. Por ello considero que el ejercicio fue interesante. Aunque estas son las conclusiones del trabajo de titulación y no específicamente de los objetivos iniciales del proyecto *Teatro del Oprimido en RTP*, considero importante adjuntar mis reflexiones en torno al proyecto en este segmento.

Los objetivos del proyecto fueron:

- 1) Motivar la reflexión a partir de escenas cortas de TI en los autobuses.
- 2) Incitar la participación ciudadana en casos de violencia contra las mujeres.
- 3) Aportar a la consolidación de la Ciudad de México como la “Capital Cultural de América”²³ con intervenciones artísticas.
- 4) Mostrar a los usuarios maneras de actuar en casos de violencia u opresión.

Ya que a mi consideración los primeros tres objetivos se cumplieron, se podría concluir que fue un ejercicio útil a nivel institucional y para quienes participamos de él. En mi caso, como quien lo conceptualizó, pero también para todas las personas involucradas en llevarlo a cabo.

²³ Una de las propuestas de campaña de Claudia Sheinbaum, Jefa de Gobierno, fue enriquecer la actividad cultural de la Ciudad de México para aspirar a ser el destino cultural más importante en toda Latinoamérica.

Además, adjunto las reflexiones sobre los objetivos específicos del proyecto de titulación, que, desde mi percepción, también fueron alcanzados:

- Comparar la Poética del Oprimido de Augusto Boal con las directrices del proyecto para determinar sus puntos de encuentro y desencuentro.

Si bien los textos teóricos de Boal dirigieron la realización de este proyecto, el choque con la realidad y las diferentes maneras de actuar de quienes estábamos involucrados en el proceso, nos dan otros puntos que reflexionar y perfeccionar en planteamientos a futuro.

- Revisar las escrituras del Teatro Invisible con temática de género que se llevaron a cabo en autobuses de las rutas de la RTP.

Los textos emanados del proyecto (anexos), fueron puestos a escrutinio tanto durante el proceso de montaje como durante la realización de este documento, por lo que creo que este punto se cumplió. En el futuro, involucraría a personas especializadas en temas de dramaturgia y estructura dramática, para profundizar en las propuestas y propiciar más adecuadamente el diálogo durante las intervenciones y después de ellas.

- Recopilar entrevistas de participantes del proyecto durante los primeros seis meses de su implementación.

Algunas de las y los participantes fueron entrevistados en un par de ocasiones y en la mayoría de los casos, mostraron entusiasmo por el proyecto. Sin embargo, considero que las entrevistas pudieron ser más específicas, pues las preguntas fueron generales sobre cuáles eran sus actividades en el proyecto y si se sentían bien realizando tales actividades. Pese a que las actividades de registro se llevaron a cabo, creo que el resultado fue poco satisfactorio, por lo que podrían plantearse otro tipo de preguntas.

- Sistematizar la información recabada durante los primeros seis meses.

Aunque es relativamente fácil consignar métricas duras como el número de intervenciones realizadas o la cantidad de personas que había en cada autobús, es necesario desarrollar más herramientas de seguimiento que contemplen la temporalidad del fenómeno teatral, en aquellas políticas o programas que lo involucren. Incluso en proyectos promovidos desde instituciones culturales se buscan los reportes de alcance numéricos, que se den cierto número de funciones o se lleve a cabo cierta cantidad de talleres en determinados lugares, que se muestren los dibujos de los talleristas, los videos de las puestas en escena; sin realmente entender el impacto que tuvo el hecho teatral o proceso artístico y de aprendizaje. Las políticas públicas necesariamente están dirigidas a personas cambiantes, quienes no reaccionan de la misma manera en todas las circunstancias, por lo que es necesario diseñar nuevas formas de dimensionar tales impactos. No es fácil idear nuevas formas de evaluar un hecho artístico porque a veces el efecto es a futuro o no se entiende en el momento.

- Analizar las respuestas de participantes y personas usuarias de las rutas para determinar el impacto de la irrupción del Teatro Invisible en los autobuses.

Pese a que una persona puede dar testimonio directo de lo bien o mal que le pareció el hecho teatral, la verdadera importancia se entiende cuando esas intervenciones detonan reflexiones profundas de comportamiento o de vida. Considero que las experiencias que se diseñen desde el gobierno, como política pública, deben ser de largo aliento, sin esperar un cambio inmediato, porque los cambios profundos pueden demorar años debido a que los objetivos últimos son grandes apuestas, como “eliminar la violencia de género”. No se puede esperar que se haga en un día, pero tampoco se puede esperar más para actuar en contra de ella. También se debe considerar que el cambio se va a dar orgánicamente al interior de los grupos de trabajo. Ésta es una reflexión que comparto con Beatriz Luna, quien me indicó que ella misma y su equipo han experimentado una toma de conciencia ligada al trabajo de reflexión y análisis de las dinámicas de opresión, y que eso les ha permitido cambios internos. A veces se escuchan frases como “El cambio está en uno mismo”; por supuesto que el cambio depende de cada quien, pero, al mismo tiempo, los cambios externos de gran escala requieren de acciones

promovidas desde estructuras más grandes, como los gobiernos municipales, estatales y federales.

Otro punto a analizar es si la profesionalización del teatro es necesaria para llevar a cabo este tipo de iniciativas donde personas con educación formal en teatro, como es mi caso, interactúan con personas que, en general, no tienen estudios en la materia.

En la teoría del Teatro del Oprimido, Augusto Boal no consideró necesaria la educación formal en teatro, pero sí contempló talleres formativos y laboratorios de creación y exploración. Desde mi punto de vista, en particular con este proyecto, la formación previa pudo hacer más fácil su implementación, pues al contar con desarrollo técnico en el uso de la voz, el cuerpo y la expresión, no sería necesario invertir tiempo en ello; es por ello que desde el proyecto ejecutivo propuse que estudiantes egresados de las escuelas profesionales en arte teatral realizaran las intervenciones. Sin embargo, distintas circunstancias entorpecieron este punto, lo que dio como resultado que el grupo de jóvenes que llevó a cabo el proyecto no tuvieran formación teatral, lo que sin duda hizo total sentido con la teoría de la metodología que elegí, por lo que puedo concluir que la cocreación entre perfiles profesionales y no profesionales, no conlleva el detrimento de una actividad, sino una forma distinta de materializarse.

Aunque el resultado fue interesante, en el futuro me gustaría explorar la realización de las intervenciones tal y como fueron proyectadas. Con esto no quiero decir que la ejecución fue deficiente, sólo me gustaría saber cómo se enriquecerían (o no) las interacciones al interior de los autobuses, si se incluyen perfiles especializados. Quizás pongo demasiadas expectativas en un planteamiento como este, pues las escuelas de teatro promueven producciones convencionales, un tipo de visión del mundo contra el que directamente Boal se contrapone con la teoría del TO, una visión que inevitablemente sigue promoviendo las opresiones, en lugar de buscar combatir las o romperlas.

En una de nuestras intervenciones, una mujer que se dijo estudiante de actuación del CEA (Centro de Educación Artística de Televisa), reaccionó de forma muy violenta contra los actores y actrices que participaban del ejercicio, les increpó gritándoles que la habían asustado y que eso no era "teatro". Un par de participantes intentaron explicar la metodología y las razones para hacerla, pero no fue suficiente para la mujer, quien dijo que la habían puesto alerta. Pese a que ella

reaccionó de esta manera, el objetivo mismo del TO se cumplió cuando intentó alertar al conductor de la situación de violencia sexual que estaba sucediendo. No sorprende que se dude de la existencia de un tipo de teatro que no tiene la lógicas convencionales, pero sí que alguien que directamente estudia actuación no sepa que existen diversas formas de hacer teatro.

Finalmente, el último capítulo recopila una serie de reflexiones sobre cómo desarrollar proyectos a futuro. Identifiqué procesos y puntos de llegada para plantear y enriquecer experiencias similares en otros organismos de transporte, tanto los que están a cargo del Gobierno de la Ciudad de México, como aquellos que tienen capital privado. Desde mi perspectiva, se puede concluir que cualquier organismo o empresa que tiene por objetivo brindar un servicio público puede ser un espacio para la reflexión y para facilitar procesos de creación de experiencias teatrales. Con frecuencia se piensa que para hacer un proyecto es necesario mucho tiempo, dinero y esfuerzo. Claro que requiere dedicación, pero en el ámbito de la administración pública es posible gestionar los recursos para hacer posible una experiencia artística que aporte en la discusión sobre la violencia hacia las mujeres. En primer lugar, porque cubre todas las áreas necesarias para la realización de una experiencia escénica y, en segundo lugar, porque es su obligación llevar a cabo acciones para combatir las desigualdades.

De esta sección concluyo que hace falta voluntad, sobre todo política, y visión para entender que el teatro puede ayudar a ser un ensayo de la vida y por lo tanto, de revolución.

5. Bibliografía

AIEXANDER, M. Jacqui y Chandra Talpade Mohanty. "Genealogies, Legacies, Movements". *Feminist Genealogies, Colonial Legacies, Democratic Futures*. Nueva York/Londres: Routledge, 1997.

BABINET Rojas, Nadjeli, et al. *Plan Estratégico de Género y Movilidad 2019*. México: Secretaría de Movilidad, 2019. Web. Consultado octubre 2019.

BARAÚNA, Tânia. "Teatro del oprimido- la práctica del teatro forum: el caso de 'Marias del Brasil'". *Revista Animación, territorios y Prácticas socioculturales*. 2010: 75-90

BOAL, Augusto. *Teatro del Oprimido 1, Teoría y práctica*. Trad. Graciela Schmilchuk. México: Nueva Imagen, 1980. Impreso.

_____ *La Estética del Oprimido. Reflexiones errantes sobre el pensamiento desde el punto de vista estético y no científico*. Buenos Aires: Interzona Editora, 2016. Impreso.

_____ *Juegos para actores y no actores*. Trad. Mario Jorge Merlino Tornini. Barcelona, España: Alba Editorial, 2002. Impreso.

_____ *El arco iris del deseo. Del teatro experimental a la terapia*. Trad. Jorge Cabezas Moreno. Barcelona, España: Alba editorial, 2004. Impreso.

_____ *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular. Uma revolução copernicana ao contrário*. São Paulo, Brasil: Editora Hucitec, 1979. Impreso.

BOAL, Julian. "Por una Historia Política del Teatro del Oprimido". *Revista Literatura: Teoría, Historia, Crítica*. Abril 2014: 41-79. Impreso.

_____ "Opresión, 1ª parte". *Programa de Capacitación para Organizaciones Comunitarias, Universidad de Buenos Aires*. 2014: 1-4. [Web](#). Consultado 14 de agosto 2021.

CHESNEY-LAWRENCE, Luis. "Las Teorías Dramáticas de Augusto Boal". *Revista de Estudios Culturales, del Conneticut College / A Journal of Cultural Studies*. 25-55.

COPRED. *Diagnóstico sobre el Derecho de Igualdad de Oportunidades y No Discriminación en los Servicios de Transporte Colectivo Público de Pasajeros que Presta el Gobierno de la Cd. de México, a través del STC-Metro, el STE y la RTP (Sistema M1)*. 2012. [Web](#). Consultado 23 de julio 2019.

CONGRESO CDMX. *Código Penal para el Distrito Federal*. México: Gaceta Oficial del Distrito Federal. 2002. [Web](#). Consultado 29 de julio 2020.

DDFF. Decreto por el que se crea la Red de Transporte de Pasajeros del Distrito Federal. *Gaceta Oficial del Distrito Federal del 7 de enero de 2000*. [Web](#). Consultado 18 de julio 2020.

---. Programa General de Igualdad de Oportunidades y no Discriminación hacia las Mujeres de la Ciudad de México. *Gaceta Oficial del Distrito Federal del 8 de marzo de 2010*. [Web](#). Consultado 14 de agosto 2020.

---. Segundo Programa General de Igualdad de Oportunidades y no Discriminación hacia las Mujeres de la Ciudad de México. *Gaceta Oficial del Distrito Federal del 8 de marzo de 2013*. [Web](#). Consultado 14 de agosto 2020.

FREIRE, Pablo. *Pedagogía del Oprimido*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Argentina Editores, 1972. Impreso.

JIMÉNEZ Gómez, Cristina Alejandra. "Ciudad-Política-Teatro: Flaubert y el Teatro Espontáneo". *Revista Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*. Septiembre-diciembre 2015: 128-139.

LÓPEZ Troncoso, Ana Lucero. *Axiología y Espiritualidad de la Estética del Oprimido*. Tesis. Benemérita Universidad de Puebla, 2014. Impreso.

REYES Flores, Andrea. "Atención y prevención del acoso sexual en el Sistema de Transporte Colectivo Metro (STCM)". *Cuaderno de Investigación Núm. 54*. Octubre 2018. [Web](#). Consultado 21 de julio de 2020.

RTP. *Libro Blanco del Proyecto "Atenea". Servicio Exclusivo para Mujeres*. México D.F.: Red de Transporte de Pasajeros, 2012. Impreso.

SANTOS, Bárbara. *Teatro del Oprimido, Raíces y Alas. Una Teoría de la Praxis*. Barcelona, España: Descontrol Editorial, 2017. Impreso.

_____ "Teatro del Oprimido o Teatro del Diálogo". *Revista Errata #13. Derechos Humanos y Memoria*. Enero-junio 2015: 207-212. [Web](#).

_____ *Teatro de las Oprimidas. Estéticas Feministas para Poéticas Políticas*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Signo, 2020. Impreso.

Sistema de Movilidad 1. *Manual administrativo. Sistema de Movilidad 1 (Sistema M1)*. Ciudad de México: Sistema M1, 2016. [Web](#). Consultado 20 de agosto 2020

SOTO Villagrán, Paula, et al. "Evaluación de impacto del programa "Viajemos Seguras en el Transporte Público en la Ciudad de México": Aportes al diseño e implementación de políticas de prevención de la violencia de género en espacios públicos". *Banco Interamericano de Desarrollo*. Agosto 2017. [Web](#). Consultado 23 de julio 2020.

SUÁREZ Tomé, Danila. "Lo personal es político' en contexto". *Intervenciones feministas para la igualdad y la justicia*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Jusbaire, 2020. [Web](#). Consultado 6 de septiembre 2021.

TRUJILLO López, Patricia. *InvestigAcción, Género y Teatro del Oprimido*. Granada: Academia, 2009. Web. Consultado 12 de noviembre 2019.

ONU Mujeres. "Diagnóstico sobre la violencia contra las mujeres y las niñas en el transporte público de la Ciudad de México". *ONU Mujeres*. Febrero 2017. [Web](#). Consultado 13 de agosto 2020.

Mesografía:

Boal, Julian. *Iniciación Teatro del Oprimido. Presentación*. Youtube. 7 de noviembre 2009. [Video. https://www.youtube.com/watch?v=2GMGsWn0hUs](https://www.youtube.com/watch?v=2GMGsWn0hUs). Consultado 13 de enero 2020.

Cabaret Invisible. *Teatro invisible sorprende a usuarios de SUBUS*. Youtube. 20 de enero 2014. [Video. https://www.youtube.com/watch?v=oAYjqj8YNjw](https://www.youtube.com/watch?v=oAYjqj8YNjw). Consultado febrero 2020.

Colectivo La Kanita Callejera. "Teatro Político Callejero". *Transanfiasco*. 15 de mayo 2014. [Web. https://lakanitacallejera.wordpress.com/2014/05/15/transanfiasco/#more-322](https://lakanitacallejera.wordpress.com/2014/05/15/transanfiasco/#more-322). Consultado 14 de junio 2020.

El Infierno de los Vivos. "Teatro Invisible: Emboscadas". El Infierno de los Vivos. Diciembre 2008. [Web. http://elinfiernodelosvivos.blogspot.com/2008/12/el-infierno-en-la-unidad-19-de-ezeiza.html](http://elinfiernodelosvivos.blogspot.com/2008/12/el-infierno-en-la-unidad-19-de-ezeiza.html)

Gargarrilla de Capa Prestada. "Que la entrada no te dañe la salida". Facebook. 11 de septiembre 2018. [Web. https://www.facebook.com/TransMilenio/videos/319928138570083/](https://www.facebook.com/TransMilenio/videos/319928138570083/). Consultado julio 2020.

La Casa Mandarina. "Nosotrxs". *La Casa Mandarina*. [Web. https://www.lacasamandarina.org](https://www.lacasamandarina.org). Consultado 13 de octubre 2020.

Red Ma(g)dalena Internacional. "Teatro de las Oprimidas". *Teatro de las Oprimidas*. [Web. https://teatrodelasoprimidas.org/teatro-de-las-oprimidas/](https://teatrodelasoprimidas.org/teatro-de-las-oprimidas/). Consultado 21 de enero 2021.

---. "Lanzamiento on line del libro Teatro de las Oprimidas". Facebook. [Video. https://www.facebook.com/watch/live/?v=359715985162981&ref=watch_permalink](https://www.facebook.com/watch/live/?v=359715985162981&ref=watch_permalink). Consultado 12 de septiembre 2020.

Publicaciones web:

Schweizer, Melina . "La perspectiva interseccional en el feminismo", Afrofeminas. 25 de agosto 2020. [Web. https://afrofeminas.com/2020/08/25/la-perspectiva-interseccional-en-el-feminismo/](https://afrofeminas.com/2020/08/25/la-perspectiva-interseccional-en-el-feminismo/)

Alef. "Augusto Boal, creador del Teatro del Oprimido, falleció el 2 de mayo de 2009". *Alef*. 2 de mayo 2009. [Web. http://alef.mx/augusto-boal-autor-del-teatro-del-oprimido-fallecio-el-2-de-mayo-de-2009/](http://alef.mx/augusto-boal-autor-del-teatro-del-oprimido-fallecio-el-2-de-mayo-de-2009/)

BBC. "Secuestros en el metro de CDMX: 'Mi agresor dijo por teléfono que por mí le iban a dar un buen billete. Ahí supe que me querían llevar'". *BBC News*. 14 de febrero 2019. [Web](#). Consultado agosto 2020. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-47236730>

Gil, María Isabel. "El origen del sistema patriarcal y la construcción de las relaciones de género". *Ágora*. 26 de diciembre 2019. [Web](#). Consulta 21 de agosto 2021. <https://www.agorarsc.org/el-origen-del-sistema-patriarcal-y-la-construccion-de-las-relaciones-de-genero/>

La Silla Rota. "Venden en la Web 'packs' de usuarias del Metro, denuncian". *La Silla Rota*. 27 de marzo 2019. [Web](#). Consultado 19 octubre 2020. <https://lasillarota.com/metropoli/venden-en-la-web-packs-de-usuarias-del-metro-denuncian/277481>

Madrid, Jean. "Teatro invisible, una acción lúdica para concientizar en las calles". *MXCity. Guía Insider*. Noviembre 2015. [Web](#). Consultado 23 de octubre 2020. <https://mxcity.mx/2015/11/teatro-invisible-una-accion-ludica-para-concientizar-en-las-calles/>.

ONU Mujeres. "Evaluación de la campaña #NoEsDeHombres (Informe Final)". *ONU Mujeres México*. 26 de junio 2018. [Web](#). Consultado 15 de julio 2020 <https://mexico.unwomen.org/es/noticias-y-eventos/articulos/2018/06/nosesdehombres-reporte>

Quezada Roque, José. "Teatro alternativo en la CDMX: tres proyectos que debes conocer". *Chilango*. 5 de febrero 2019. [Web](#). Consultado 23 de octubre 2020. https://www.chilango.com/cultura/teatro-alternativo-en-la-cdmx/?fbclid=IwAR0M92Iy0X7AL7moPdVhu12caV_aqrMoAlrWI30Klj8BmX0UwFX9OhUS9sg

TeatroSinParedes, "Amor de lejos". TSP. Julio 2020. [Web](#). Consultado 13 de noviembre 2021. https://www.teatrosinparedes.com/index.php?option=com_content&view=article&id=253&Itemid=406

UNAM Global. "Travesías periféricas, retrato de una ciudad en tránsito". *UNAM Global*. 5 de marzo 2019. [Web](#). Consultado 28 de septiembre 2020. <https://unamglobal.unam.mx/travesias-perifericas-retrato-de-una-ciudad-en-transito/>

Wikipedia. "Ruta 100". Wikipedia. [Web](#). Consultado 29 de marzo 2020. https://es.wikipedia.org/wiki/Ruta_100

6. Anexos

6.1 Entrevista a Beatriz Luna

Primero, me puedes dar tu nombre y ¿qué es lo que haces aquí en TeatroSinParedes?

Yo soy Beatriz Luna, soy actriz y estudié en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y en el 2000 conocí a David Psalmon. Para el 2010 me invitó a trabajar con él y ahora estoy coordinando el área de Teatro Social desde donde realizamos proyectos de Teatro Fórum.

¿Cómo fue que empezaste a hacer Teatro del Oprimido, me imagino que tuvo que ver con conocer a David, pero cómo fue integrarte a hacer Teatro Social?

Como te decía en el 2000 conocí a David, que dio un taller que se llamaba “De Brecht a Boal” en la Facultad de Filosofía y Letras, de ahí me interesó mucho la metodología, pero después perdí contacto por completo y ya para el 2010 que David decidió crear la... digamos el elenco estable de TeatroSinParedes me invitó a colaborar. La idea aquí era crear gente especializada en Teatro Fórum, porque a pesar de ser una técnica bastante fácil, tiene su estructura y requiere de ciertas herramientas para poder llevarlo a cabo. Entonces, nos dio un taller que tomamos en ese entonces éramos como 20 personas, tomamos ese taller, con esa técnica, y a partir de ahí desarrollamos un proyecto juntos. Nuestro primer proyecto juntos se llamó Los Secretos Bien Guardado, que era sobre violencia contra la mujer. Pero ahí hacíamos, digamos, como un análisis de todos los factores que impulsaban a un hombre, que lo... digamos, que le enseñaban la masculinidad tradicional para encaminarlo hacia el dominio de su mujer y después de ese proyecto ya me volví, digamos, parte del elenco y poco a poco empecé a adquirir más experiencia a partir del desarrollo de más proyectos de Teatro Fórum, de la construcción, participando en la construcción dramática, en la investigación, en el análisis de situaciones, en la actuación y ya.

Eso te quería preguntar porque al principio no eras parte de la realización dramática y luego, con el paso de los años, has tomado protagonismo incluso que las últimas dos, creo, que ya son de tu autoría.

Sí, bueno, al principio, quienes generamos el primer modelo, fue todo el grupo de actores. Generamos ese primer modelo, pero era de pronto, una compilación de opresiones que se volvía extremadamente violento. Entonces, esto parecía que las violencias o las opresiones o este tipo de opresiones sólo sucedía o sólo era ejercido por cierto grupo social. Por lo tanto, necesitábamos también de otras sutilezas y entonces ahí, convocamos a Édgar Chías que es un dramaturgo con un oído muy bueno para todo lo que es... el habla cotidiana en distintos niveles, para detectar muchísimos tipos de opresiones, desde las clases más altas, las que parecen las más educadas hasta las clases más bajas. Entonces, se nos ofrecía una gama muy amplia para la presentación y el análisis de estas opresiones. Él construyó el proyecto *Contra Ellas*, que es de violencia de género; después construyó *Por el Trabajo*, que es de violencia laboral; construyó *La Empresa y Yo*, que también es sobre violencia laboral pero que plantea alternativas de reacciones entre los empleados para generar ambientes más agradables. También escribió *Somos el Cambio*, que es sobre compra y coacción del voto y después, también por recursos, porque al final, pues es un trabajo especializado la dramaturgia y de pronto el área estaba trabajando sin recursos para iniciar un proyecto, iniciamos la escritura de *La Ley del Más Fuerte*, que es un modelo sobre violencia y acoso escolar. Este modelo lo escribimos entre Jorge Maldonado y yo. Ahí Jorge Maldonado fue la voz cantante y después yo inicié a hacer algunos ejercicios y vino la pandemia y ya en la pandemia, yo también como coordinadora dije, pues es que tenemos que buscar opciones, necesitamos hacer algo y entonces ya se me ocurrió hacer estos dos modelos que es *Amor de Lejos* y *Aprendiz de León*.

Cuando hablas de modelos ¿hablas específicamente de la pieza o de una estructura a nivel dramático que se sigue, digamos, como para crear varios?

Cuando hablo de modelos hablo de la escena, digamos que es el modelo sobre el cual va a trabajar el espectador. Por eso lo llamo modelo, no lo llamamos pieza escénica ni algo por el estilo porque va a ser algo que está puesto para ser intervenido, para propiciar la intervención.

Me estabas contando sobre las diversas opresiones que de repente intentaban abarcar en algún modelo. ¿Cómo se dieron cuenta que tenían que acotar?, y también ¿cómo es que ustedes identifican una opresión?

Hay una frase que dice David, que no todo cabe en un jarrito, aunque lo sepas acomodar. El tiempo que tenemos para la realización del Fórum, generalmente es muy breve, porque a veces trabajamos con instituciones, escuelas y demás, entonces, generalmente da para 2 horas. A veces la gente se quiere seguir y seguir, ocasiones en las que había hasta filas de *espectadores* que querían participar. Pero nos dimos cuenta de que tenemos que darle más importancia a la participación del *espectador*, por lo tanto, el modelo no puede ser muy extendido. El primer modelo que teníamos duraba media hora, por lo tanto, entre la explicación y las retroalimentaciones, nos quedaba una hora de participación, lo cual nos parece muy poco cuando hay cien asistentes. Después de eso, nos dimos cuenta que los temas tenían que ser muy claros. ¿Sobre qué queremos trabajar? Bueno, por ejemplo, tomando específicamente la violencia contra las mujeres, encontramos que se extiende, que hay muchísimos tipos y formas de violencia que ocurren en distintos ámbitos y teníamos que irlo acotando porque si no, quedaba en algo muy general. Tenemos el problema de que de pronto todas las microviolencias, tenemos que hacerlas visibles y para eso tenemos que especificar que violencia en el noviazgo, violencia intrafamiliar. Cuando sucede la violencia contra la mujer intrafamiliar, tenemos que especificar bien, por ejemplo, violencia patrimonial, violencia sexual dentro del matrimonio, violencia parental, violencia contra los ancianos y ahí nos damos cuenta que tenemos que ser muy específicos. A veces ponemos, por ejemplo, violencia en el noviazgo, pero ahí delimitamos bien violencia psicológica, verbal, control de vestimenta, para poder guiarnos, digamos, una gran herramienta que nos dio el poli, el violentómetro para irnos guiando e ir guiando al espectador y visibilizando. Ciertas violencias que de pronto las tomamos como normales o como, por ejemplo, que a las mujeres les gusta que les chiflen, por eso se arreglan tanto y

entonces, cómo hacemos visible que eso también es violencia, que de pronto es muy molesto que te estén dando un halago que tú no pediste, porque entonces se empieza a sentir como acoso. Todas estas cosas las tenemos al momento de generar el guion, pues las pensamos, hay muchas cosas que tienen que salir, otras que de pronto no abren el tema y que nos llevaría hacia otro lugar, entonces se tienen que eliminar y así poco a poco vamos delimitando el tema. A veces, por ejemplo, cuando hablamos de violencia laboral, hay veces que nos lleva directamente a violencia contra la mujer y se nos olvida que está ocurriendo en un espacio muy específico donde hay otros factores que hacen que se violente muchísimo más, porque se violenta tanto los derechos laborales como los derechos humanos de la propia mujer.

Y en el caso de cómo identificar las opresiones ¿cuál ha sido a nivel personal tu técnica o tu análisis para decir es una opresión?

Es a partir, primero, de uno mismo de qué es lo que estoy viendo que está ocurriendo en el mundo y cómo me siento ante ello. Por ejemplo, en el caso de la violencia escolar, cuando decidimos trabajar sobre ello, yo estaba muy inmersa en la educación de mi hija y en ver cómo existía la violencia de maestros a adultos, de los padres de familia hacia los maestros, al exigirles de pronto responsabilidades que no les correspondían a los maestros, de la institución hacia los maestros por no otorgarles las condiciones para que ellos desarrollen sus labores, la institución hacia los niños, por ejemplo en los baños de las escuelas que son... estaban en ese momento súper deplorables y a partir de cómo me siento yo ante esa violencia que estoy percibiendo, podemos ir desarrollando los temas. Ahora, también por eso empezamos a trabajar masculinidades. ¿Qué está pasando con los hombres? ¿Por qué no están haciendo nada por salir del lugar que les otorga el privilegio? ¿Cuál es su responsabilidad para acabar con la violencia de género? También hay hombres violentados, eso es ahora, desde mi punto de vista, de todo lo que se ha movido en mí, pienso, no es mi responsabilidad transformar eso, pero sí puedo dar herramientas para que ellos puedan empezar a trabajar en ellos. Porque al final de cuentas, lo que buscamos es una mejor vida para todos, una vida... se oye súper institucional y es terrible, porque de pronto se vuelven huecas las palabras, pero sí, un mundo de igualdad, equidad y paz.

Yo me preguntaba, en estos dos últimos trabajos que vi de Teatro Fórum, ya en las redes, los que tú los habías escrito, si se reflexionaba mucho sobre el trabajo de los varones a nivel de identificar sus masculinidades y su forma de moverse ante el mundo y eso de no querer renunciar al privilegio, es algo que se ve todo el tiempo. ¿Qué es lo que piensas tú o cómo llegaste a “necesitamos trabajar en las masculinidades”? Porque en general, digamos, en otros aspectos siempre se trata de la mujer, que no se vista así, que no salga, que no haga esto, que no haga lo otro, pero muy pocas veces. Bueno, ya últimamente se va viendo que se va ligando más a las masculinidades, ¿cómo fue que llegaste a ese punto?

Pues mira, cuando iniciamos con el trabajo *Contra Ellas*, dábamos muchas funciones en instituciones y escuelas y se anunciaba como obra de teatro sobre violencia contra las mujeres y teníamos a puras mujeres. Qué bien que tuviéramos a tantas mujeres, pero entonces, lo que nos preguntábamos ¿y los hombres? ¿Por qué no vienen los hombres? Porque entonces parecía, parece, que la responsabilidad de acabar con la violencia de la cual somos objetos, pues sí, porque no somos nosotras las sujetos que la estamos promoviendo, parecía ser nuestra única responsabilidad acabar con ellas o tratarla y dónde estaban todos aquellos que las estaban generando... Obviamente. ¿Quién quiere dejar un privilegio? Nadie en su sano juicio, y entonces, de pronto pensaba en bueno, si tú ves un perro en la calle hambriento no vas y lo pateas. A lo mejor no es el mejor ejemplo, pero sabes que está en una situación de desventaja, si no lo vas a ayudar, por lo menos no le haces más daño. Pero entonces, si, pienso, si tu compañera, mujer, no tiene trabajo por qué la humillas diciéndole que no tiene ningún derecho dentro de la casa porque aparentemente no está produciendo dinero. Para mí era muy importante que ellos se dieran cuenta que hay algo que no está bien, o sea, ¿por qué no se están dando cuenta de que está sucediendo esa opresión? Ellos están siendo los opresores. Y entonces decía yo creo... ¿Cómo podemos trabajar en ello? ¿Por qué no están viniendo los hombres a ver estas propuestas que estamos haciendo? O cuando participaban, muchas propuestas iban, por ejemplo, en el sentido de... “Bueno, pues defiéndete, o sea, es que tú te dejas, tú, como mujer te estás dejando” y me preguntaba yo... y por qué no dialogan con el opresor para decirle, “oye, te estás

pasando. ¿Por qué estás haciendo tales acciones, por qué estás teniendo tales actitudes?” Muchos no cuestionaban al opresor, sino que cuestionaban a la oprimida y entonces toda la responsabilidad recaía en la figura de la mujer quien era la responsable porque no se defendía, porque no reclamaba sus derechos, porque tenía una actitud sumisa. Claro, esto me llevó de pronto, me obligó a profundizar mucho más en qué es lo que pasa con las personas que han sido víctimas de violencia, en el caso de las mujeres y me llevó a entender que yo soy una sobreviviente de violencia, de una violencia feminicida. Que vengo de una familia donde toda la estructura fue creada para destruir a mi madre, para violentarnos a nosotras como mujeres, para silenciarnos. ¿Cómo fueron los mecanismos de resiliencia para resistir estas violencias? Entonces, digamos que el ejercicio del Teatro Fórum, ha transformado por completo mi existencia, pero también me ha llevado a cuestionarme muchísimas otras cosas. Digamos que el trabajo con los hombres también pues surgió a partir de las preguntas que me empezaba a hacer con quien entonces era mi compañero. ¿Qué es lo que está pasando, por qué están sucediendo, así las cosas, qué estás haciendo tú para transformarte, qué estoy haciendo yo para transformarme a mí misma? También pensar en “bueno, estoy atravesada por una educación patriarcal, por lo tanto, estoy atravesada también por el machismo. Aceptar eso de pronto es terrible, aceptar que una puede ser machista, que está teniendo, siguiendo con las mismas relaciones verticales, hay algo que la educación de pronto, el que nos meten desde chiquitas. Esta frase de “El peor enemigo de una mujer es otra mujer”, que ya de pronto, después, analizando muchas cosas dices es algo que ya no puedo tolerar, o las canciones de amor, no sé. En fin, ha hecho que me cuestione todo y que empiece a cuestionar a los compañeros, a nuestros propios compañeros de la compañía. Ellos también han tenido que preguntarse ¿Qué estoy haciendo? ¿Cómo estoy llevando mis relaciones de poder en esta estructura de colectivo? ¿Cómo me estoy comportando con mis compañeras de trabajo?

Hace poco leí el libro de Teatro de las Oprimidas de Bárbara Santos, y habla de ese tránsito del teatro del oprimido que era lo que ella practicaba, a nivel teórico, y lo que hizo para llegar a esta metodología, digamos como, más alineada a las mujeres. Cuestionarse a nivel estructural digamos la violencia

que estás qué estás ejerciendo y que ejercen sobre ti, ¿Cómo ha cambiado el tránsito de Teatro Social de TeatroSinParedes?

Bueno yo creo que el teatro que hace TeatroSinParedes siempre ha estado atravesado por identificar las opresiones. Esto también siempre por el interés de David, pero ahora, a partir de todo el trabajo que he venido haciendo con Teatro del Oprimido, y específicamente sobre violencia contra la mujer, me llevó a plantearme cómo leemos a los clásicos y cómo todo el pensamiento se instaura también a través de las expresiones artísticas en las personas. Ese es el poder del arte que nos educa a un nivel súper profundo, lo podemos ver en las canciones románticas que instaura toda esta violencia todo este universo de violencia feminicida entra en nuestros oídos y ni cuenta nos damos, hasta que después empiezas a decir “ah, creo que aquí algo no anda muy bien que digamos”, y bueno eso me llevó a... nos llevó a plantearnos el estudio de la Ilíada desde una perspectiva feminista, ahorita estamos trabajando el contra-Ilíada y decidimos crear un grupo de puras mujeres, de puras mujeres creativas. No es, digamos, no es la novedad. Ahorita, afortunadamente, muchas mujeres están tratando de tomar el lugar, de adueñarnos de lugares que nos corresponden como seres humanos, como personas, a los que deberíamos tener derecho, pero que de pronto, aceptemos, hemos sido un poco relegadas. Un poco, demasiado, bastante, relegadas. Ahora estamos en la creación de esta obra que, digamos, tiene un lenguaje híbrido que dialoga entre lo performativo y lo escénico, pero pues viene atravesado por todo el trabajo de Teatro Fórum que hemos realizado. Ahora tengo que decir que yo me he especializado en Teatro Fórum, no en Teatro del Oprimido porque como sabes, el Teatro del Oprimido tiene muchas otras técnicas y tiene un trabajo mucho más profundo con las personas a nivel, digamos, comunitario. Yo no me he especializado en eso, sino que específicamente en Teatro Fórum que, creo yo, es una de las técnicas más acabadas, que es la técnica más acabada y que condensa todo el trabajo del Teatro del Oprimido, desde mi perspectiva, quizá podría estar equivocada pero yo creo que atraviesa completamente la forma de hacer teatro que tenemos en TeatroSinParedes porque también siempre nos interesa que el público pueda imprimir su deseo, de decir su pensamiento, de decir su acuerdo o desacuerdo. No podemos pensar que nosotros tenemos la última palabra o que subimos al escenario a decir ciertas verdades, o que nuestro planteamiento del mundo es mejor

que el de los otros, sino que lo que queremos es dialogar y siempre existe este deseo de dialogar que nos da el Teatro Fórum.

Justo iba a preguntar ¿Por qué teatro fórum y no teatro invisible? Pero me gustaría que me dijeras tu definición de opresión, ¿tienes alguna?

No tengo una definición de opresión.

Y ¿cómo lo entiendes?

Yo entiendo la opresión como toda acción que una persona ejerce sobre otra para violentarla, ya sea consciente o inconscientemente.

¿Crees que en tu trabajo has contribuido para que otras personas entiendan y se den cuenta que están viviendo violencias?

Espero que sí, deseo que sí. No lo sé, desearía poder tener un método de seguimiento de nuestro trabajo como hacedores de Teatro Fórum. Creo que en el Teatro del Oprimido y ya es en su conjunto sí lo puedes saber porque va a seguir habiendo un proceso de transformación de las practicantes, de los practicantes. Pero en el caso de nosotros, hacedores de Teatro Fórum, creo que ha incidido mucho en nosotros, inevitablemente nos ha transformado, ha cambiado nuestra forma de percibir el mundo y nuestra forma de presentarnos en el mundo. Las personas se acercan y nos platican, nos dicen, y nosotros en ese momento podemos creer que sí, que ha transformado, que les ayudamos a percibir ciertas cosas, a entender otras. Pero creo que es un trabajo constante de la persona porque, bueno, lo veo en mí, de pronto, volvemos a caer en ejercer la opresión o en permitir la opresión.

Y así como para finalizar ¿qué es lo que tú opinas del Teatro Invisible, y cuál es tu opinión, en general digamos, de las violencias que se ejercen en México muy específicamente en el transporte público?

A mí el teatro invisible me encanta, me da un poco de temor que la gente, al saber que es teatro, después piense que cualquier acción puede ser teatro, creo que tiene que ser muy explicado claramente, al final, el objetivo del hecho. Tuvimos una experiencia en Tijuana donde al final no explicamos cuál era el objetivo y se hizo como una bola de nieve muy grande. Creo que ese fue un error de nosotras, las que en ese entonces estábamos como facilitadoras del ejercicio y fue un error no informarle a la gente: "Oigan, este fue un ejercicio de teatro invisible, agradecemos la participación, queremos resaltar que los sucesos... hacer un análisis, eso era importante".

En el transporte público me inquieta un poco porque siento que la gente está en constante tránsito y tiene que ser un modelo, cuando se presente, un ejercicio que pueda llevar a la reflexión rápidamente porque si no la persona sólo se va a ir con esa sensación desagradable o pensando "ay, qué mujer tan argüendera", si hay una que defiende, o "qué tipo". Se va a ir sólo con la sensación, si no lleva todo el proceso. Pienso a lo mejor se podría hacer en los trayectos exprés, de los camiones expresos, que son trayectos más largos y que quizá pudiera suceder ahí, pero en trayectos cortos me pregunto ¿Cómo puede suceder? Creo que es necesario, que son ejercicios muy interesantes, que tienen su riesgo, pero hay que asumir los riesgos porque si no, ¿cuándo? Me estaba acordando cuando existían las ballenas, los delfines, y después Ruta 100, diario éramos acosadas, diario sufríamos acoso sexual de algún tipo que iba repegándose, o agarrándote la mano, o con el suéter para meterte mano, todos los días teníamos que estarnos defendiendo. Había chicas que se quedaban paralizadas y otras que por lo menos podíamos soltarles un codazo, decirles algo, enfrentarlos, pero creo que sería necesario visualizarlo, enseñarles a los compañeros, a los hombres, que no está padre aceptar, también, que ellos son acosados. Recuerdo en el metro haber visto un señor acosando a un muchachito, y entonces también decir si lo estás viendo, ¿Por qué no estás haciendo nada para detenerlo? ¿Por qué no estás levantando la voz contra ello? Es importante decirlo y creo que puede tener mucha fuerza, puede ser una herramienta muy poderosa, creo que tiene que estructurarse muy minuciosamente. No tomarse a la ligera. A veces siento que parece que los actores de Fórum se toman todo a la ligera y creo que tenemos una responsabilidad mucho muy grande para saber, para estudiar el tema a profundidad, y qué es lo que queremos decir y sobre qué es lo

que queremos trabajar. En el caso del Teatro Invisible, creo que aún el trabajo debe ser mucho más fino, muy acotado, sobre todo por la brevedad del tiempo en la que debe suceder. Cuando pienso en las experiencias de los ferris que narra Augusto Boal, ¿cuánto puede durar el trayecto de un ferri? Es mucho más largo que lo que hay de una parada a otra, eso pienso.

Oye, ¿me quieres contar qué fue lo que pasó en Tijuana?, ¿cómo era el ejercicio?

Bueno en Tijuana estábamos trabajando nosotros, transmitiéndoles al grupo Teatro del Incendio la herramienta de Teatro Fórum, y para que ellos pudieran comprender mejor el ejercicio de la escucha, de lo que está sucediendo al momento de que entra el *espectador* a participar, hicimos un ejercicio de Teatro Invisible. En el grupo varios compañeros eran de una identidad disidente, de una sexualidad disidente, y muchos habían comentado que habían sido discriminados por su orientación sexual. Entonces, decidimos hacer una intervención sobre eso: era una pareja gay que estaba tomada de la mano, besándose en una banca y una señora que era Ana Patricia Yáñez y yo, quienes éramos las facilitadoras, decíamos “qué les pasa a esos tipos, cómo es posible estamos en un espacio público, le están dando un mal ejemplo a los niños, qué les pasa, largo de aquí, váyanse”. Y teníamos a otros 4 compañeros que estaban ahí para poder provocar el debate. Unos estaban a favor y otros en contra de la libertad de tránsito de todas las personas y de las expresiones amorosas. Y, bueno, lo que sucedió ahí fue que, sucede el hecho, están los compañeros abrazados creo que no se estaban besando, entonces mi compañera empezó a decirles que se vayan que eso no está bien aquí, yo apoyando también por ahí, y un chico empezó a grabar. Era algo con lo que no contábamos, empezó a grabar, cuando terminó la intervención, que la gente nos echó por homofóbicas, lo cual era muy bueno porque era el objetivo, pero ¿qué te digo? A los 3 minutos ya tenía 20 mil vistas. A las 8 de la noche, que hicimos la retroalimentación que habían pasado dos horas y media, ya tenía 90 mil vistas, al día siguiente tenía 120 mil vistas. El problema de esto es fue que qué quién lo subió no supo, al momento de subirlo, de qué se trataba y empezaron a agredir a mi compañera Ana Patricia de una manera terrible, es decir, intentaban defender a un sector destruyendo la moral de otra persona. Eran insultos horribles, los insultos más destructores que podrías

tener, a mí también, pero mucho menos, por ejemplo, vieja mal cogida, gorda asquerosa, vieja fodonga, estás horrible por eso nadie te quiere y te da envidia, cosas que de pronto nos hace percibir, al final de cuentas, toda la violencia que está impregnada en nosotros como personas. Cómo reaccionamos con más violencia para defender una causa. Eran muy pocas las personas que hacían una reflexión más profunda acerca del fenómeno. Lo peor de todo es que los medios de comunicación lo empezaron a difundir también, no sé, se salió de las manos el caso, pero al día siguiente le decía a Ana Patricia, “oye, hay que tener cuidado, no nos vayan a linchar”. Eso fue a las 7 de la mañana, que estábamos en el aeropuerto. Ya cuando llegamos a México nos pusimos en contacto con el chico que subió el video. A partir de ahí iniciamos, se inició un movimiento que se llamaba el besotón, que era irse a besar a esta plaza pública, había gente incluso del mismo medio teatral que decía que no había homofobia en Tijuana, o sea, se armó un debate al respecto de que efectivamente se le hizo esta intervención porque sí había homofobia porque se les pide a los jóvenes que se retiren, porque se les pide que se retiren por cómo van vestidos, entonces eso fue lo que sucedió.

Estuvo bueno, ¿no?

Bueno para Paty, no.

Bueno también la reflexión es que hay que explicar, hay que llevar a cabo ese trabajo pedagógico de señalar “esto es una opresión”

Exactamente, y pues ahí ese fue nuestro gran error, un error que pudimos sortear, pero que podría habernos costado incluso la integridad física de Paty, porque podría haber sido agredida. Fue agredida emocionalmente, muy fuerte, pero podría haber llegado incluso a una agresión física.

¿Hay algo que te gustaría agregar, Beatriz?

Pues nada, que me da mucho gusto que estés interesada en esto que es un proyecto que, tienes ya desde hace bastante tiempo ¿no?, ¿sí lo has hecho?

Sí, hace como un año

Y creo yo que es muy importante que mientras más personas estemos involucradas en ahora sí que... usar el teatro como herramienta de transformación social, pues el impacto puede ser mayor.

6.2 Dramaturgias

Primer intento:

¿Por qué nadie hace nada?

Personajes:

Mujer1, Mujer2, Mujer3, Mujer4, Hombre1, Hombre2, Hombre3

Interior de un RTP, cuatro mujeres viajan sentadas lo más juntas que se pueda en el autobús. Hay dos hombres parados cerca de ellas, Hombre1 graba los senos de Mujer1, Hombre2 distrae a Mujer3 y 4, recargándose en Mujer3. Mujer2 lee un libro sentada al lado de Mujer1.

Mujer3 y 4 platican.

Mujer3: ¿Cómo te fue ayer?

Mujer4: Bien, fui a comer con mi novio a McDonalds.

Mujer3: Ah, ya, qué padre ¿y no llovió?

Mujer4: Poquito, pero no nos mojamos.

Mujer3 nota un comportamiento extraño en Hombre1 y dice a su compañera en secreto.

Mujer3: Oye, creo que el chavo que viene parado está grabando a la chava de enfrente.

Mujer4 Voltea a ver a Hombre1, sólo con los ojos, luego dice.

Mujer4: No lo sé... no estoy segura de que la esté grabando.

Mujer3: Sí, yo tampoco, pero parece.

Hombre2, al darse cuenta de lo que están hablando mujer 3 y 4, se recarga en mujer 3, mientras ella sigue la conversación.

Mujer3: Yo ayer fui un rato a la biblioteca... *(se da cuenta que el tipo se recarga en ella y voltea a verlo molesta, pero sigue hablando)* ...y me parece que voy a ver a otras amigas ahí mismo en la semana...

Hombre2 vuelve a recargarse, Mujer3 voltea molesta.

Mujer3: Oye, ¿te puedes hacer para allá?

Hombre2: sí, perdón, es que no hay mucho espacio.

Mujer4: Sí, pero nos estás incomodando...

Hombre2: Sí, perdón.

Mujer3: ¡Ay, qué tipo!

Mujer4: *(Cambiando de tema)* ¿A la biblioteca que está por tu casa?

Mujer3: Sí, la de por ahí. Por cierto, ¿tú, tienes planes para la semana?

Mujer4: No, porque voy a estar trabajando y saldré muy tarde.

Mujer 3 y 4 continúan una plática improvisada.

Durante todo el tiempo, Hombre1 ha estado grabando los senos de Mujer1. Entra Hombre3, quien se coloca en el rango de visión del Hombre1. Después de ver al Hombre1, le hace una seña a la Mujer1 para que lo voltee a ver. Mujer1, extrañada, voltea a ver a Hombre1, se intimida por la mirada, se incomoda y se voltea. Más tarde, Mujer1 vuelve a ver al Hombre1,

Mujer1: ¿Se te perdió algo?

Hombre1: No sé, tú dime.

Mujer1: Es que no dejas de verme, siento tu mirada sobre mi cuerpo

Hombre1: ¿y a dónde quieres que mire? Estás enfrente de mí.

Mujer1 se voltea mientras desaprueba.

Mujer2: ¿Estás bien amiga?

Mujer1: Es que ya sabes cómo son los hombres de morbosos, te ven como un pedazo de carne.

Mujer2: Hazte más para acá, si ahorita sigue, vemos qué hacemos.

Por un rato, todo normal, hasta que Hombre1 vuelve a sacar su celular y vuelve a grabar. Entonces Hombre3 nota claramente lo que está pasando:

Hombre3: Oye wey, ¿qué pedo?

Hombre1 (*mientras guarda el celular*): ¿Qué pedo de qué?

Hombre3: Pues no mames, la estás grabando (*A Mujer1*) Amiga, este pinche cerdo te está grabando las chichis.

Mujer 1 inmediatamente voltea a ver a Hombre 1 y Hombre 3 con actitud enojada y avergonzada.

Mujer1: ¿Otra vez tú?, ¿qué te pasa, idiota?

Mujer3: Sí es cierto, amiga, desde hace rato estoy viendo que hace cosas raras con el celular.

Hombre1: Nooo ¿Cómo crees? Si yo no hice nada, ¡son unos chismosos!

Mujer1: ¿Qué te pasa, por qué me grabas? Dame el celular.

Mujer3: La neta que no se vaya con su teléfono.

Mujer1: (*Se levanta*) ¿Quién te crees? ¿Para qué quieres esa grabación?

Hombre1: Claro que no, no estoy haciendo nada, ustedes están locos (*Intenta irse, pero Hombre3 lo detiene*).

Hombre3: ¿A dónde crees que vas?

Hombre1: Pues cómo que a dónde, que te valga.

Hombre3: Tú no vas a ningún lado, a ver, borra tu grabación.

Hombre1: No voy a borrar nada, yo estaba jugando con la cámara.

Mujer4: ¡Acúsalo con el chofer!

Mujer2: Seguro es de los que suben videos a internet, que no se vaya.

Mujer 1 mira a lxs usuarixs y les pregunta sorprendida:

Mujer1: ¿Qué nadie va a hacer nada?

Hombre2: Esto es un sketch, pero pasa en la vida real, y si no haces nada, eres parte del problema.

Mujer4: El acoso sexual es un delito que se castiga con hasta 3 años de prisión y no tiene derecho a fianza.

Mujer2: De acuerdo a las cifras 2018 de ONU Mujeres y la EPADEQ el 88.5 % de las mujeres han sido violentadas sexualmente en el transporte público.

Mujer3: Si sientes que estás siendo acosada o violentada, no te calles, alza la voz, alerta a las demás personas.

Hombre2: Y si tú ves una situación de acoso, tampoco la ignores, recuerda que después podrías ser la víctima.

Hombre1: Nosotros somos un equipo de Teatro Invisible de RTP, los invitamos a hacer una reflexión sobre estos temas.

Segundo Intento:

Acoso en Ruta

Personajes:

Mujer1

Mujer2

Hombre1

Hombre2

Palerix1

Palerix2

Palerix3

(Interior de un RTP, a bordo viaja Mujer1, Mujer2, Hombre1, Hombre2).

Mujer1: ¿Cómo les fue en el ensayo de la banda?

Mujer2: Nos fue mal, sonaba horrible porque faltaste.

Mujer1: Es que se me hizo tarde, no pude llegar, pero ya no volveré a faltar, discúlpame. Es más, al rato les invito unas chelas.

Hombre1 y Mujer2: Va, va

(Siguen hablando de la banda, Mujer2 se da cuenta que Hombre2 las está viendo de manera lasciva).

Mujer2: (A Mujer1) ¡Oye, mira ese tipo, todo pervertido, nos está mirando!

Mujer1: ¡Qué horror de hombre!

(Se voltean hacia otro lado).

Mujer1: Ha de estar loco, vámonos para allá, ya me dio miedo.

Mujer2: ¡Nooo! ¿Por qué nos vamos a mover?

Hombre1: Ay ya, chavas, vamos a movernos.

Mujer1: Debe estar enfermo porque mira como mueve los ojos.

Mujer2: ¿Cómo crees? No está enfermo, sólo se hace para estar morboseando.

Hombre1: Entre más caso le hagan, más va a seguir viéndonos.

(Tratan de volver a la charla sin descuidar las acciones del Hombre2).

Hombre1: Chale con este vato

(Hombre1 se voltea y se pone frente a Hombre2).

Hombre1: ¿Qué, se te perdió algo?

Hombre2: No, la mirada es natural y voy a ver a donde yo quiera.

Hombre1: Ah, bueno, pues entonces me vas a ver a mí.

(Hombre2 se ríe y lo sigue mirando).

Hombre1: ¿Se te hace muy gracioso, enfermo?

Mujer1: Vamos a decirle al chofer que pare cuando vea a la policía.

Hombre2: ¡Ay, si miedo no les tengo! Además, ¿por qué andan vestidas así, todas provocativas?

Mujer2: ¡Qué pelado! No tiene nada que ver cómo nos vistamos con tu falta de educación.

Mujer1: No tienes por qué faltarnos al respeto.

Hombre1: Bueno, ya estuvo, vamos a calmarnos, ¿crees que lo que haces está bien?

Palerix1: Lo que estás haciendo es un delito (*voltea a los usuarios*).

Hombre2: No me importa, ¿qué me puede pasar? (*se dirige a los usuarios*).

Palerix2: Pues son tres años de cárcel, tú sabrás...

Palerix3: Tú vístete como quieras, amiga, ellos son quienes nos tienen que respetar.

Hombre1: Sí, nosotros somos los que debemos de respetarlas, además creo que si somos testigos de una situación de acoso, hay que apoyarlas, no callarnos.

Somos un equipo de teatro invisible de RTP, les invitamos a hacer reflexión sobre estos temas

Tercer Intento:

Discriminación de clase

Personajes: Mujer1, Mujer2, Mujer3, Hombre1, Palero1, Palero2 y Palero3.

Interior de un RTP lleno, Mujer1 de clase media-alta, vistiendo ropa elegante. Mujer2 de piel morena, vestimenta humilde. Mujer1 va escuchando música cuando Mujer2 le pisa el zapato por error.

Mujer1: ¡Fíjate, me pisaste!

Mujer2: Perdona, señorita, no la vi.

Mujer1: Ay, o sea, cómo no me vas a ver si estoy aquí al lado.

Mujer2: No vi sus pies.

Mujer1: Yo estaba allá, me moví para acá y te acercaste también, y ahora me estás pisando.

Mujer2: Perdona, me vengo recorriendo, es que ya voy a bajar.

Mujer3 pide permiso para recorrerse, Mujer2 se mueve y se acerca a Mujer1.

Mujer1: Hazte para allá, mugrosa, me estás robando MI ESPACIO VITAL.

Mujer2: Pero señorita, no le estoy robando nada.

Mujer1: ¡De seguro es eso! Me quieres robar, por eso te estás acercando tanto.

Mujer2: ¡No, cómo cree, yo soy una persona humilde, pero honrada! No ando robando, lo que tengo me lo gano.

Mujer1: Te voy a exhibir, igualada [saca su celular y graba]. ¡Miren las cosas que nos encontramos en el transporte público! ¡Por eso no somos primer mundo! Es una amenaza para nuestra calidad de vida.

Mujer3: ¿Eso te hace feliz? ¿Hacer sentir inferiores a las demás personas? Ya te pidió una disculpa, ¿qué más quieres?

Mujer1: ¿Hacerla sentir inferior? ¡Por favor! La verdad, no deberían dejar subir a gente que ni siquiera se asea, ¡osh!

Mujer3: ¿Qué, mucho varo? Si no te gusta, bájate.

Hombre1: [A Mujer3] A lo mejor sí la pisó, que tenga más cuidado.

Mujer2: No, joven, yo no la pisé.

Hombre1: Mejor ya deje de estar molestando a la señorita.

Mujer1: ¡Exacto!, que me deje en paz, yo no tengo la culpa de que esta... rural me ataque. Me lastimó, ¡me duele horrible el dedo!

Mujer2: Yo seré lo que usted quiera, pero usted no tiene modales ni respeto [llora].

Palero1: ¡Dejen de estar peleando!

Palero2: ¡Ya bájenlas!

Palero3: No seas tan prepotente.

[Mujer1 se acerca más mientras graba.]

Mujer1: Miren cómo se está haciendo la víctima...

Mujer3 interviene

Mujer3: Ya estuvo, ya la hiciste llorar, ¿qué más quieres? Ve lo que ocasionaste.

Mujer1: Tú no te metas, gentuza, nadie pidió tu opinión.

Mujer3: No hay motivo para que la grabes o le hables así.

Mujer1: *Se dirige al público.* Pero es que realmente está invadiendo mi espacio, me lastimó, todos están viendo.

Mujer3: *A la mujer* **Mujer2** Deja que grabe, la que se exhibe es ella; además es un delito, si quieres, te ayudo a denunciarla.

Mujer2: Pero eso ni procede.

Palero3: Sí, procede, tú hazlo, por no darle seguimiento, gente como esta se sale con la suya.

Palero1: Además, todos venimos viendo.

Mujer1: *Mientras intenta salir.* Todos ustedes están equivocados, ni saben, ahora resulta que yo soy la mala por intentar defenderme.

Palero1: Eso que tú haces tiene nombre, se llama discriminación de clase.

Mujer3: Ajá, y discriminar está penado hasta con 3 años de prisión, o 300 días de trabajo comunitario.

Palero3: No hay que dejar que esto crezca, no te calles, pide apoyo a las demás personas o al operador.

Mujer2: Normalizar este tipo de situaciones es el primer paso hacia la impunidad.

Mujer1: Somos un equipo de Teatro Invisible de RTP, y escenificamos problemáticas cotidianas para concientizar a los usuarios.

Hombre1: La discriminación es más común de lo que se cree. Un asunto tan frecuente que es normalizado, visto con indiferencia por nuestra sociedad.

Palero1: Teatro Invisible es una regresión a los tiempos en que todos eran personajes y espectadores; donde cualquiera podía tomar la palabra y moldear la historia al son de sus impulsos.

Palero2: Si esta dinámica causa cierta extrañeza, es muestra de lo lejano que resulta aquel modo de ver las cosas. Con el Teatro Invisible, hacemos notar que el cambio depende de todos y no de unos cuantos.

Palero3: No basta con no meterse donde no nos llaman; justo por eso la discriminación y otros problemas sociales persisten. El Teatro Invisible se mete donde nadie lo llama, pero donde todos deberíamos estar inmersos.