

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Literatura Dramática y Teatro

Compañía Teatro en la Piel. Arte, cultura y derechos humanos.

Informe de actividades 2007-2014

INFORME ACADÉMICO

Por actividad profesional

que para obtener el título de

Licenciada en Literatura Dramática y Teatro

PRESENTA:

ADRIANA PRISCILLA BAUTISTA JÁCOME

ASESOR:

MTRO. EMILIO ALBERTO MÉNDEZ RÍOS

SINODALES:

LIC. HÉCTOR ANDRÉS BERTHIER SEVILLA

MTRO. DANIEL HUICOCHEA CRUZ

MTRA. DOLORES REGINA QUIÑONES URIBE

LIC. BRUNO CASTILLO DÍAZ

Ciudad Universitaria, CDMX, 2024



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Gracias por todo, Catalina Jácome de Hilario (má).

(Más agradecimientos al final.)

“El arte no debe ser nada más que arte,
pero no existe una sola actividad, incluyendo la oración y el amor,
que no sea una actividad esencialmente política”

Diego Rivera en *El monstruo en su laberinto*

ÍNDICE

<u>Introducción</u>	6
<u>Capítulo 1. Teatro político, un breve recuento conceptual</u>	12
<u>1.1. Erwin Piscator: teatro político ideologizante</u>	12
<u>1.2. Bertolt Brecht: teatro político dialéctico</u>	20
<u>1.3. Augusto Boal: teatro político participativo</u>	26
<u>1.4. El público como <i> fuerza histórica creativa </i> en el teatro político</u>	32
<u>Capítulo 2. Teatro con perspectiva de género y derechos humanos</u>	35
<u>2.1. Compañía Teatro en la Piel. Arte, Cultura y Derechos Humanos</u>	35
<u>2.2. La política de organización de Teatro en la Piel</u>	37
<u>2.3. Obras escenificadas por Teatro en la Piel</u>	38
<u>2.3.1. Máquina Hamlet (2007-2008)</u>	39
<u>2.3.2. La lección (2008-2010)</u>	40
<u>2.3.3. Mosaico de colores mexicano (2010)</u>	41
<u>2.3.4. El macho sentimental (2010-2012)</u>	42
<u>2.3.5. Anticabaret Revolución (2012-2013)</u>	43
<u>Capítulo 3. Ruta alternativa de presentaciones de Teatro en la Piel</u>	45
<u>3.1. Formato y estilo de las obras de Teatro en la Piel</u>	46
<u>3.2. Producción de las obras de Teatro en la Piel</u>	47
<u>3.3. Sedes: rutas de presentaciones de las obras de Teatro en la Piel</u>	49
<u>3.3.1. Máquina Hamlet (2007-2008)</u>	50
<u>3.3.2. La lección (2008-2010)</u>	51
<u>3.3.3. Mosaico de colores mexicano (2010)</u>	51
<u>3.3.4. El macho sentimental (2010-2012)</u>	52
<u>3.3.5. Anticabaret Revolución (2012-2013)</u>	54
<u>Capítulo 4. Festival de Teatro por la Justicia Social (2010-2013) y programa Actuando por tus Derechos, Mujeres. Teatro en la Universidad (2012)</u>	55
<u>4.1. Festival de Teatro por la Justicia Social (2010-2013)</u>	55
<u>4.1.1. Criterios para la programación de las obras del Festival</u>	57
<u>4.1.2. Criterios temáticos para la programación de los talleres del Festival</u>	60
<u>4.1.3. Las obras programadas en el Festival</u>	60

<u>4.1.4. Los talleres programados en el Festival</u>	63
<u>4.1.5. Sedes: rutas de presentaciones del Festival</u>	64
<u>4.1.6. Asistencia de público a las ediciones del Festival</u>	65
<u>4.1.7. Patrocinadores del Festival</u>	66
<u>4.2. Programa Actuando por tus derechos, mujeres.</u>	
<u>Teatro en la universidad (2012)</u>	67
<u>4.2.1. Las obras programadas en Actuando por tus derechos</u>	68
<u>4.2.2. Los conversatorios de Actuando por tus derechos</u>	68
<u>4.2.3. El taller de Actuando por tus derechos</u>	69
<u>4.2.4. Sedes: rutas de presentaciones de Actuando por tus derechos</u>	69
<u>Capítulo 5. Colaboraciones de Teatro en la Piel con instituciones públicas</u>	71
<u>5.1. Colaboraciones de Teatro en la Piel</u>	71
<u>5.1.1. Día Mundial del Teatro en Iztapalapa (2011)</u>	71
<u>5.1.1.1. Las obras del Día Mundial del Teatro</u>	72
<u>5.1.2. Primera Jornada Académica de Teatro, UAM Xochimilco (2012)</u>	73
<u>5.1.3. Colección de teatro alternativo, INBAL (2013-2014)</u>	73
<u>5.1.3.1. Las intervenciones de Teatro en la Piel en las vecindades</u>	74
<u>5.1.3.2. Los talleres en las vecindades</u>	75
<u>5.1.3.3. Las obras de la Colección</u>	75
<u>5.1.3.4. Sedes: rutas de presentaciones de las intervenciones</u>	76
<u>Conclusiones</u>	78
<u>Bibliografía</u>	82
<u>Anexos</u>	84
<u>Reperto y creativos de las obras de Teatro en la Piel</u>	84
<u>Reperto y creativos de las intervenciones de Teatro en la Piel en la</u>	
<u>Colección de Teatro Alternativo (INBAL)</u>	85
<u>Medios de difusión del Festival de Teatro por la Justicia Social (2010-2012)</u>	85
<u>Memoria fotográfica de Teatro en la Piel 2007-2014</u>	87
<u>Más agradecimientos</u>	126

Introducción

El teatro en tanto actividad humana, cultural, racional, intencionada y dirigida a un público, es un medio propicio para observar, pensar, cuestionar o legitimar los discursos propios de cada comunidad a través de la expresión artística. Los discursos son tan diversos como los contextos culturales, políticos e históricos y, a su vez, inevitablemente, influyen o determinan los procesos creativos y propósitos de las creaciones artísticas. De esta manera, el teatro como emisor de discurso es una actividad que puede definirse en sí misma como política. Sin embargo, desde una perspectiva histórica y teórica, es posible distinguir a la inherencia de la política y/con la actividad teatral del denominado *teatro político*. Este último pertenece a un estilo cuyas características se ajustan a una declaración de intenciones: subordinar el teatro a un objetivo, utilizarlo como un medio para incidir en la sociedad. A partir del siglo XX, bajo esa premisa deliberadamente política, surgieron teóricos, directores y movimientos que han desarrollado técnicas teatrales con la finalidad de generar nuevas formas de relación con los públicos en los que aspiran a repercutir a través de sus creaciones escénicas.

Si bien, el principio del teatro deliberadamente político es manifiesto, sus objetivos, procesos artísticos y modos de producción han variado a lo largo de la historia, deviniendo en un fenómeno heterogéneo cuyo desarrollo no se ha limitado al panfleto discursivo ni al tratamiento escénico desprovisto de poesía. El teatro político ha contribuido al desarrollo de nuevas formas de relación con el público, diversas estructuras dramáticas, métodos actorales, estilos de dirección escénica, así como a innovaciones en los recursos técnicos de la puesta en escena y en la mecánica del edificio teatral. Ha devenido en una corriente teatral

que continúa generando poéticas escénicas de lo más diversas y su legado ha ido más allá de su patente declaración de intenciones.

Las ideas de teatro político de Erwin Piscator, Bertolt Brecht y Augusto Boal que estudié durante mi formación en la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro ejercieron una significativa influencia en mi posterior práctica profesional como directora de la Compañía Teatro en la Piel: Arte, Cultura y Derechos Humanos, desde su conformación en el año 2007 hasta el año 2014. La fundación de Teatro en la Piel fue el resultado de imaginar un repertorio de puestas en escena de teatro político y ante la amplitud del espectro de este fenómeno nos acotamos al ámbito de los derechos humanos.

En un inicio, uno de nuestros principales objetivos era generar una *ruta alternativa* para poder presentarnos ante públicos que no asisten a los espacios en los que se programa teatro profesional en la Ciudad de México, por ejemplo, los teatros administrados por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) de la Secretaría de Cultura del Gobierno Federal o por la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México. Este propósito se vio fortalecido luego de conocer poéticas escénicas de compañías ecuatorianas, argentinas y colombianas durante la participación de Teatro en la Piel en el Primer Festival Alternativo de Teatro Joven en Quito, Ecuador (2008), pues esa experiencia nos motivó a procurar intervenir de una manera más directa y permanente en determinadas comunidades.

Por lo anterior, comenzamos a gestar proyectos con características de diseño y producción afines a las de las compañías con las que convivimos: adaptaciones u obras de autoría propia con temáticas de actualidad, con formatos escénicos y técnicos fácilmente adaptables

(recursos funcionales y mínimos) que estimularan la participación del público durante la representación, posteriormente incorporamos conversatorios al final de las funciones.

De 2007 a 2012 escenificamos las obras *Máquina Hamlet* de Heiner Müller (2007), una adaptación realizada por Adolfo Matías de *La lección*, de Eugene Ionesco (2009), *Mosaico de colores mexicano* de mi autoría (2010), *El macho sentimental* (2011) y *Anticabaret Revolución* (2012) de Adolfo Matías. De 2009 a 2013 gestamos el Festival de Teatro por la Justicia Social y en 2012 el programa Actuando por tus Derechos, Mujeres. Teatro en la Universidad. Otras actividades de Teatro en la Piel fueron realizadas por invitación institucional: en 2011 colaboramos con la Alcaldía Iztapalapa en el Día Mundial del Teatro Iztapalapa; del 2013 al 2014 con la Subcoordinación Nacional de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) en el Ciclo Colección de Teatro Alternativo; en 2012 con la Sección de Actividades Culturales de la Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco en la Primera Jornada Académica de Teatro.

Las dos primeras puestas en escena de Teatro en la Piel, *Máquina Hamlet* y *La lección* se llevaron a cabo a través de un proceso de creación en el que primaba la intención discursiva de transmitir un mensaje, lo fundamental era comunicar la crítica a determinadas problemáticas sociales y presentar las producciones ante públicos que no asisten tradicionalmente al teatro.

En el año 2009 iniciamos con el desarrollo de dinámicas participativas en nuestras puestas en escena, aunque sin dejar de lado el teatro de convención debido a que el lenguaje del teatro performático nos resultaba un campo formativo desconocido. En las obras *Mosaico de*

colores mexicano, *El macho sentimental* y *Anticabaret Revolución* implementamos, principalmente, recursos del *efecto de distanciamiento* brechtiano y de la técnica *teatro periodístico* de Augusto Boal. Además de realizar conversatorios sobre los temas tratados en las obras al final de cada función para establecer una comunicación directa con el público. Para guiar los conversatorios incluimos la participación de una abogada y docente de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Ese mismo año, acorde con nuestra intención de llevar a cabo procesos de intervención en comunidades específicas y de coadyuvar a la generación de una corriente de teatro político en la Ciudad de México, iniciamos la gestación del Festival de Teatro por la Justicia Social, un proyecto dirigido a público de la Alcaldía Iztapalapa que tuvo tres ediciones anuales del 2010 al 2013. Sin embargo, debido a la respuesta positiva del público, así como al respaldo de las instituciones culturales y educativas que apoyaron el Festival, las sedes se ampliaron a espacios en las alcaldías Cuauhtémoc y Xochimilco.

En el año 2011 creamos *Actuando por tus Derechos, Mujeres. Teatro en la Universidad*, un programa con perspectiva de género dirigido a público universitario que surgió como resultado de la experiencia de la primera edición del Festival y por el que obtuvimos una Mención Honorífica en el “Banco de Buenas Prácticas Hermanas Mirabal” de la Comisión de Derechos Humanos de la Ciudad de México (CDHDF) en el año 2013.

Respecto a nuestra colaboración en proyectos por invitación institucional: en 2011 colaboramos con la Coordinación de Promoción y Difusión Cultural de la Alcaldía Iztapalapa, realizamos la producción ejecutiva, así como la programación de las obras y los

talleres que se impartieron en la explanada de la Alcaldía para celebrar el Día Mundial del Teatro en Iztapalapa; en 2012 colaboramos con la Sección de Actividades Culturales de la Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco en la Primera Jornada Académica de Teatro, que tuvo como línea temática la pertinencia del teatro en la comunidad universitaria.

En 2013 y 2014 colaboramos con la Coordinación Nacional de Teatro del INBAL en el Ciclo Colección de Teatro Alternativo, creamos las intervenciones escénicas con formato de teatro para calle: *Shakespeare en el barrio* una adaptación de *Romeo y Julieta* de William Shakespeare, y *Garbawoman* de Adolfo Matías. Ambas formaron parte de la estrategia de generación de públicos populares para este ciclo que en esos años se llevó a cabo en el Salón 5 de La Ex Esmeralda. Las intervenciones escénicas de Teatro en la Piel se presentaron al interior de las vecindades de la colonia Guerrero de la Alcaldía Cuauhtémoc.

El presente informe da cuenta tanto de los proyectos gestados como en los que colaboró Teatro en la Piel -durante el periodo que tuve la dirección artística a mi cargo-, mediante una reflexión que está atravesada por la manera en la que evolucionó la búsqueda de Teatro en la Piel para relacionarse con el público.

En el primer capítulo se expone un breve marco teórico de las tres corrientes de teatro político que estudié con mayor interés durante mis años de formación en la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro y que encaminaron mi camino profesional como directora de Teatro en la Piel; en el segundo capítulo se presenta a la compañía Teatro en la Piel, se abordan los procesos de creación y se hace un recuento de cada una de sus escenificaciones; en el tercer capítulo se describen los estilos de las escenificaciones, sus rutas de presentaciones y la forma

en la que se desarrolló la relación con el público; el cuarto capítulo son los informes del Festival de Teatro por la Justicia Social y del programa Actuando por tus Derechos, Mujeres. Teatro en tu Universidad; en el capítulo cinco se presenta el informe de las colaboraciones de Teatro en la Piel con diversas instituciones para contribuir a la formación de nuevos públicos.

Capítulo 1

Teatro político, un breve recuento conceptual

1.1. Erwin Piscator: teatro político ideologizante

El teatro político se asocia de forma inherente a la ideología de izquierda que, en lo general, se caracteriza por pronunciarse a favor del igualitarismo entre las personas y, en consecuencia, se opone a las dinámicas sociales e ideologías que asumen las condiciones de desigualdad como algo inevitable o justificable, así como al ejercicio del poder desde estructuras autoritarias. En los hechos, el teatro político surge en un contexto de conflictos bélicos, uno de sus principales precursores fue Erwin Piscator (1893–1966), teórico y director de teatro alemán que asentó los primeros registros teóricos del *teatro épico*, cuyo objetivo era servir a la lucha proletaria a través de la fusión entre la propaganda y el arte.

De formación actoral, luego de participar en la Primera Guerra Mundial cuestionó la relevancia de su oficio en un tiempo en el que primaban la muerte y la desigualdad debido a la crisis económica derivada del conflicto bélico. Su experiencia en la guerra y las causas enarboladas por la Revolución Rusa -que buscaba derrocar al sistema monárquico-, así como la influencia del materialismo histórico, del movimiento dadaísta, del naturalismo alemán y el esquema del programa artístico del Teatro del Pueblo (Volksbühne) terminarían por conformar su visión del arte como instrumento político. Del dadaísmo retomó la oposición a la concepción burguesa del arte, del naturalismo alemán la presentación del proletariado a

través de personajes determinados por sus contextos sociales y del Volksbühne el facilitar la asistencia del proletariado al teatro a través de precios accesibles.

En 1919 junto con Hermann Schüller funda el Teatro del Proletariado y, con ello, inicia su teatro de propaganda política cuya finalidad era servir como medio para librar la lucha de clases. Su meta era fundar un teatro *del* proletariado y no *para el* proletariado,¹ esto consistía en prescindir de los actores para que el proletariado ocupara la escena. Aunque no cumplió totalmente con este objetivo sentó un precedente de teatro participativo. Sus obras de este periodo se presentaron en salas destinadas a la realización de mítines. El Teatro del Proletariado llegó a tener más de seis mil socios-espectadores, pero el proyecto se terminó en 1921 por la falta de recursos económicos y como consecuencia de las controversias sostenidas entre Piscator y sus detractores por utilizar el arte como medio propagandístico.

De 1924 a 1926, como director del Volksbühne, su teatro político avanzó hacia un segundo momento al contar con medios de producción vastos y dirigir montajes de gran formato; el primero de ellos fue *Banderas* que obtuvo críticas que reconocían la originalidad e innovación al implementar proyecciones, tablas descriptivas con textos, utilizar un estilo de actuación distinto al expresionismo y usar dramáticamente la música, así como incluir a más de cincuenta actores en escena. La obra fue descrita 1) como una epopeya de la lucha proletaria ya que en ella “la épica predominaba sobre la acción dramática”²; 2) como un drama didáctico al mezclar narración y drama; 3) como un drama de revista por el desarrollo

¹ Vid. Piscator, E. (1963). *El teatro político y otros materiales* (p. 75). Hamburgo, Alemania: Rowohlt Verlag GmbH.

² *Ibidem*, p. 101.

de la acción en escenas aisladas. Además, fue considerada como el punto de inicio para liberar al drama de la escritura dramática y que la puesta en escena empezara a conformarse a partir del lenguaje escénico. Leo Lania, un destacado dramaturgo de época, afirmó lo siguiente a propósito de la obra:

La desromantización del arte ha preparado el camino al romanticismo de lo cotidiano, y ese camino conduce del arte puro al periodismo, al reportaje; de la creación poética a la verdad, de la invención de fábulas sentimentales o quincalla de misterios psicológicos a la descripción, de implacable verdad.³

También durante esta etapa fundó la *Revista de la Rebelión Roja, revista político-proletaria. Revista revolucionaria, R.R.R.* (1924), con la finalidad de hacer propaganda para el partido comunista, aunque el proyecto no se sostuvo, una vez más por cuestiones económicas, surgieron grupos de aficionados que retomaron el nuevo formato propuesto por Piscator:

En la Revista Roja lo pedagógico experimentó una nueva variación hacia lo escénico. Nada podía quedar turbio, equívoco, sin efecto, en todo momento debía presentarse con claridad la relación política con la actualidad. La discusión política, que en la época electoral dominaba talleres, fábricas y calles, debía convertirse en elemento escénico. Recogimos los tipos *compere* y *commere* de la vieja opereta y los transformamos en los tipos de *proletariado* y *burgués*, que, unidos por una acción amplia, hacían avanzar todo e interpretaban los cuadros aislados.⁴

Para Piscator la diferencia entre el teatro profesional y el teatro de aficionados, ambos con propósitos revolucionarios, consistía únicamente en dos características: 1) las proporciones de las producciones, pues consideraba que “mediante la mejor producción la más intensa

³ *Ibidem*, p. 98.

⁴ *Ibidem*, p. 107.

propaganda”⁵; y 2) los lugares de presentación, mientras que el profesional se presentaba en recintos escénicos, el de aficionados lo hacía en espacios de encuentro de la clase obrera.

En *A pesar de todo* (1925), basada en momentos significativos de las grandes revoluciones, continuó con el desarrollo de los elementos del drama documental que utilizó en *Banderas* y en la *R.R.R.*, implementó la realización de escenas simultáneas en distintos lugares del teatro, la utilización de una plataforma giratoria y de proyecciones concatenadas con acciones, además de incluir textos e imágenes documentales con la finalidad de que el drama permitiera hacer un análisis que mostrara a la historia como una realidad política integrada por las siguientes tres fuerzas sociales:

El gran campo de la acción dramática podía dividirse en tres sectores: el *político -militar* y el *económico* (por una parte) y el *revolucionario*, que representaba las contrafuerzas proletarias (por otra).⁶

Sin embargo, su adaptación de *Tormenta sobre Gottlandia* (1927) no fue bien recibida por la crítica ni por el público ni por la directiva de la Volksbühne, consideraron que Piscator había transformado una obra de arte en propaganda política al implementar el materialismo histórico en la adaptación. La intención de Piscator era demostrar que el sistema sociopolítico se integra por sujetos poseedores de voluntad en un contexto material (el *hombre histórico* de Karl Marx) y, de este modo, exponer los esencialismos que sustentan los mecanismos de la desigualdad.

⁵ *Ibidem*, p. 120.

⁶ *Ibidem*, p. 242.

Su propósito al vincular el materialismo histórico con lo dramático era hacer transitar la escena de lo privado (el drama subjetivo) a lo histórico (el drama colectivo), de tal suerte que la crítica recayera en el sistema y no en los sujetos, como lo muestra su siguiente afirmación:

En el escenario, el hombre tiene para nosotros la significación de una función social. Lo central no son sus relaciones consigo mismo ni sus relaciones con Dios, sino sus relaciones con la sociedad. Dondequiera que él se presente, se presenta juntamente con su clase o su capa social.⁷

Luego de la controversia dejó la dirección del Volksbühne para emprender junto con Walter Gropius la fundación del Teatro Piscator (1927), en esta etapa se gestaron las características del *teatro total* cuya aspiración era dotar a la arquitectura teatral de una dimensión política y poética, pues consideraba que la arquitectura y la dramaturgia se determinan mutuamente. En ese sentido, proveer al escenario de un funcionamiento polivalente requería de una profunda reforma del edificio teatral:

Con lo que yo soñaba era algo así como una máquina de teatro de la perfección técnica de la máquina de escribir, un aparato provisto de los medios más modernos de iluminación, capaz de todos los movimientos y rotaciones, en sentido horizontal y vertical, con un sinnúmero de cabinas cinematográficas, con instalaciones de altavoces, etc. Por esto necesitaba, en realidad, un nuevo teatro que hiciera posible la realización técnica de los nuevos principios dramáticos.⁸

El nuevo diseño del foro permitiría el uso dramático y multifuncional del espacio trascendiendo su uso decorativo, además de evitar la ubicación segmentada del público por clase social al permitir su integración a la escena y romper con la convención de la cuarta

⁷ *Ibidem*, p. 200.

⁸ *Ibidem*, p. 188.

pared. Aunque el proyecto del *teatro total* no se llevó a cabo contribuyó a sentar las bases para el desarrollo de una nueva arquitectura teatral.

Respecto al Teatro Piscator, este tuvo por sede al Teatro de la Nollendorfplatz y se inauguró con *¡Eh, qué bien vivimos!* (1927), un montaje celebrado y calificado por la crítica como el nacimiento del *teatro político*. En esta etapa Piscator desarrolló su esquema de trabajo colectivo y sus montajes continuaron con la recepción de buenas críticas por su plasticidad y la audacia de sus innovaciones en escena, tales como un escenario esférico, el uso de una banda sin fin motorizada y de una película en formato de dibujo compuesta por diapositivas, además de la caracterización de los personajes como marionetas, un recurso retomado de su experiencia en el movimiento dadaísta.

Piscator tuvo una vasta trayectoria como director de escena en Alemania y Estados Unidos; sin embargo, este informe sólo retoma el periodo en el que desarrolló los postulados del *teatro épico* al *teatro total*, que fue la etapa que representó una influencia para Teatro en la Piel. A continuación, enlisto las contribuciones de Piscator que considero de mayor innovación y repercusión en el devenir del teatro político:

- a) La incorporación de lo documental a la obra dramática.
- b) La simplificación de lo dramático al servicio del efecto propagandístico.
- c) El esquema del trabajo de creación colectiva bajo la premisa de crear a partir de la misma convicción política.
- d) El uso de nuevos recursos técnicos en escena -consecuente con su visión de que las revoluciones técnicas y sociales se vinculan intrínsecamente- cuidando la calidad

dramática de su utilización. Así como el montaje de puestas en escena de gran formato dirigidas a grandes concentraciones de personas.

- e) Las bases de un estilo de actuación dirigido a la razón y no a la emotividad del público, con intérpretes entrenados en su expresividad corporal y el control de sus emociones de tal forma que el distanciamiento (lo objetivo) y la emoción (lo subjetivo) converjan de manera armónica y se evite la actuación formal.
- f) El rompimiento de la cuarta pared imaginaria: el cuerpo de intérpretes debe permanecer consciente de la presencia del público y desarrollar una relación con el.
- g) La creación de un espacio arquitectónico multifuncional y que no divida al foro de la sala teatral.

El propósito de Piscator de comunicar eficazmente un mensaje derivó en la articulación cada vez más orgánica de todos los elementos de la puesta en escena, sus innovaciones fueron el resultado de la búsqueda para crear una zona de experiencia artística, una experiencia teatral significativa, aun cuando el objetivo de su teatro político era de índole ideológica-militante. Sus investigaciones de puesta en escena -que también estuvieron influenciadas por la oposición del romanticismo alemán a los principios de unidad, tiempo y acción aristotélicos-, orientaron el desarrollo de sus propuestas para un nuevo estilo de actuación, dramaturgia y puesta y diseño escénico.

La relación del teatro político de Piscator con el público se desarrolló en el marco de lo ideológico y la convención escénica, no obstante, su diseño del *teatro total* ya contemplaba la integración del público a la acción dramática, estableciendo así una base para la gestación

de nuevos modelos de relación entre la acción dramática y el público, como Bertolt Brecht y Augusto Boal los constituirán en sus respectivos proyectos.

Una crítica de la época consideró que “la grandeza de la labor de Piscator consiste en que rompió el marco de la escena”⁹, y probablemente esa sea la síntesis más adecuada para intentar definir la inconmensurable aportación de este pionero que sentó las bases de un teatro político cuya influencia continúa vigente para la praxis profesional y como objeto de estudio.

Las repercusiones de su teatro de aficionados, la incorporación de lo documental, el esquema de trabajo de creación colectiva -respecto a conformar equipos para crear a partir de una misma convicción política-, así como su doble perfil como creador, que lo mismo dirigía para recintos teatrales y espacios marginales sin descuidar el aspecto artístico, fueron una de las influencias principales para la creación de la *ruta alternativa* de Teatro en la Piel, así como para el montaje de *Máquina Hamlet*. Aunque nuestro objetivo principal era hacer una denuncia respecto a la militarización del país y sus posibles consecuencias, nos propusimos no limitarnos a hacer teatro panfletario, sino crear una propuesta artística integral que fuera el medio para difundir nuestra alarma. Cabe mencionar que no sólo presentamos funciones en teatros, al considerar que nos encontrábamos en una situación de emergencia nos propusimos hacer su máxima difusión y también presentamos escenas aisladas en calle y en las explanadas de un par de facultades de la UNAM.

⁹ *Ibidem*, p. 235.

1.2. Bertolt Brecht: teatro político dialéctico

Varias de las premisas e innovaciones del teatro político de Erwin Piscator fueron retomadas y desarrolladas más ampliamente por sus alumnos o colaboradores, entre ellos, uno de los más destacados fue Bertolt Brecht (1898–1956) poeta, dramaturgo y director teatral también de nacionalidad alemana. En un primer momento, Brecht se adhirió al movimiento expresionista, caracterizado por concebir al arte desde la subjetividad, así como por criticar la instrumentalización de las personas y reivindicar nociones esencialistas sobre la humanidad; sin embargo, se apartó del movimiento al considerar insuficiente la perspectiva onírica con la que explicaba la naturaleza del hombre. En 1918 monta *Baal*, una parodia de la obra expresionista *El solitario* de Hanns Johst, y a partir de su adhesión al Partido Comunista (1919) empieza a integrar en sus escenificaciones algunos de los elementos que formarán parte de su modelo de *teatro épico* -descrito más adelante, en este mismo apartado-: en *Tambores en la noche* aborda una situación histórica y en *La vida de Eduardo II*, de Christopher Marlowe, retoma el recurso de distanciamiento del teatro isabelino con la finalidad de que el actor se desempeñara como un intermediario entre la situación escénica y el espectador para estimular su participación crítica:

La intención didáctica se trasluce en la alternancia de la acción y el comentario (monólogo). Los personajes no se someten totalmente a su destino. Se esfuerzan en comprenderlo y enderezarlo, gozando con esto (y el espectador con ello) de una relativa libertad.¹⁰

¹⁰ Weideli, W. (1969). *Bertolt Brecht* (p. 26). México. Fondo de Cultura Económica.

En 1928 escribe junto con Kurt Weill *La ópera de los tres centavos*, una sátira sobre el capitalismo en la que utiliza la música como un elemento desorientador; luego escenifica *El vuelo de Lindbergh* (1929), considerada su primera obra didáctica, en la que afianza su desarraigo hacia cualquier tipo de esencialismo y muestra que ha modificado su visión pesimista al propugnar por la necesidad de generar una identificación en masa, tal como se aprecia en la siguiente intervención del Coro:

¿Cómo se le ha descubierto? Dándole una ocupación. Se le crea dirigiéndole la palabra, transformándolo, le da existencia quien tiene necesidad de él, le conoce quien lo utiliza lo engrandece. Aquel que yace sin función nada tiene de humano. ¡Muérete, pues, tú-que-ya-no-eres-hombre!¹¹

Influenciado por el pensamiento de Karl Marx, retoma elementos del materialismo dialéctico para aplicarlos a sus obras al considerar que, además de la importancia de crear personajes conscientes, también era necesario situar *verdades* basándose en la realidad, independientemente de los ideales del proletariado. Con el cuerpo de intérpretes de *El que dice sí, el que dice no* (1930) realiza el ejercicio dialéctico de reflexionar varias veces sobre cada situación dramática, también a partir de este montaje empieza a aplicar sistemáticamente el materialismo histórico en escena: los personajes se representan de acuerdo con su función social para mostrar que no hay individuos buenos y malos, sino un sistema de explotación que se reproduce, así lo expone en obras como *Santa Juana de los mataderos* (1930), *La excepción y la regla* (1930) y *Galileo Galilei* (1946).

¹¹ *Ibidem*, p. 62.

En correspondencia con lo anterior, desarrolla un proceso de trabajo actoral encaminado a la creación del *gestus* (físico) que represente en escena la condición social de cada personaje, para que sus gestos, actitudes y formas de accionar correspondan a la condición dentro del proceso histórico en el que está inmerso:

...creo que una representación materialista debe procurar que la conciencia de los personajes sea una función de su ser social y no debe acomodarse a las necesidades de la acción.¹²

Perseguido por el gobierno Partido Nacionalsocialista se exilia en Viena (1933) y luego reside en otros países, regresa a Alemania después de terminada la guerra. En 1949 funda junto con Helene Weigel la compañía Berliner Ensemble con el propósito de formar actores científicos que, partiendo de la observación de las relaciones humanas, puedan ofrecer la representación objetiva de una sociedad determinada; el trabajo de la compañía se caracterizó por los siguientes principios:

1. representar a la sociedad como capaz de sufrir reformas; 2) representar a la naturaleza humana como capaz de sufrir reformas; 3) presentar a la naturaleza humana en función de las clases sociales; 4) representar a los conflictos como conflictos sociales; 5) representar a los personajes con características legítimamente contradictorias; 6) representar a los personajes, situaciones y acontecimientos como discontinuos (a saltos); 7) convertir el enfoque dialéctico en un placer; 8) “conservar”, con un sentido dialéctico, los logros del clasicismo; 9) reunir poesía y realismo en una unidad.¹³

Durante esta etapa, bajo la influencia del teatro chino, Brecht profundiza en su técnica del *verfremdungseffekt* que se ha traducido del alemán al español como *efecto de enajenación*,

¹² Brecht, B. (1976). *Apuntes de teatro* (p. 27). Argentina. Ediciones Nueva Visión.

¹³ *Ibidem*, p. 50.

extrañamiento o *distanciamiento*, en este informe optaré por la tercera traducción al considerar que es la que se asemeja de forma más literal al objetivo de que el actor establezca una *distancia* respecto al personaje para poder observarlo, pues en palabras de Brecht: “representación distanciadora es aquella que permite reconocer el objeto”¹⁴. La finalidad de llevar a cabo un proceso de creación basado en la observación, el reconocimiento y el análisis de las acciones del personaje es demostrar que la acción siempre es el resultado de una elección, pues la premisa medular del *teatro épico* es que las personas son mutables y, por lo tanto, también lo es su contexto social.

Por otra parte, continuando con la ruptura del romanticismo alemán respecto a las unidades aristotélicas, el modelo del *teatro épico* brechtiano también se diferenció del modelo de la *herencia clásica* respecto a la relación con el público. Mientras que este último buscaba transmitir un mensaje a través de la acción dramática, el propósito del modelo del *teatro épico* era estimular la participación:

La acción dramática se mueve ante mí; en el caso de la acción épica, en cambio soy yo quien se mueve y ella parece mantenerse inmóvil.¹⁵

En el *teatro épico* brechtiano la participación del público se mantuvo en el territorio del pensamiento crítico. En este punto cabe mencionar que el propósito del teatro político de Brecht y de Piscator en lo que toca a la relación con el espectador era esencialmente distinta: a diferencia de Piscator que sostenía una intención ideologizadora, el modelo de Brecht

¹⁴ Brecht, B. (1949). *El pequeño órgano para teatro*. Recuperado de <https://ovejasmuertas.wordpress.com/2017/06/11/bertolt-brecht-el-pequeno-organon-para-teatro/>

¹⁵ Brecht, B. (1976), *op. cit.*, p. 11.

estaba diseñado para interpelar al público como un cuerpo social con agencia. Esta última fue una premisa que más tarde radicalizó el brasileño Augusto Boal al crear una serie de propuestas escénicas para transferir la acción dramática al público.

Respecto al ámbito de la interpretación, para Brecht era fundamental que su modelo fuera adaptable para que la técnica de actuación permitiera al actor incorporar su impronta personal.

En síntesis, la gestación de su modelo de *teatro épico* fue el resultado de diversas influencias y de su profunda vocación humanística. A continuación, propongo una agrupación de las principales características de dicho modelo:

- a) Premisa: el pensamiento es determinado por las dinámicas sociales y no hay esencialismos, todo es susceptible de cambio.
- b) El drama: 1) se aborda a partir de premisas y argumentos, los sentimientos no son su eje principal; 2) se narra a través de escenas fragmentadas; 3) el desarrollo del conflicto es curvilíneo; 4) se rompe la convención de la cuarta pared a través del narrador que toma distancia de la acción para comentarla con el público.
- c) La representación es realista, retoma hechos históricos y los aborda desde un contexto actual.
- d) *Efecto de distanciamiento* que evita la identificación con los personajes: 1) transforma al actor en espectador y crítico de la acción dramática; 2) incita al espectador a asumir una perspectiva crítica respecto a la obra; 3) recuerda al público que está ante una ficción a través del uso de recursos visuales (máscaras,

proyecciones, plataformas giratorias) y musicales (música en vivo, conciertos breves entre cada escena, poemas paródicos de ritmo sincopado).

El teatro político de Brecht se caracterizó por la resistencia ante los regímenes totalitarios y el contexto bélico que predominó durante la primera mitad del siglo XX en Alemania, además de ejercer una gran influencia en otros destacados teóricos como Augusto Boal, quien describió la aportación brechtiana de la siguiente manera:

La poética de Brecht es la poética de las vanguardias esclarecidas: el mundo se revela como transformable y la transformación empieza en el teatro mismo, pues el espectador ya no delega poderes en los personajes para que se piensen en su lugar, aunque continúe delegándoles poderes para que actúe en su lugar: la experiencia es reveladora a nivel de la conciencia, pero no globalmente a nivel de la acción.¹⁶

Teatro en la Piel retomó varios recursos del modelo de *teatro épico* brechtiano, tales como el cuestionamiento a los esencialismos de género y nacionalistas, el montaje de escenas fragmentadas, la realización paródica de coreografías y el rompimiento de la cuarta pared para conversar con el público sobre la situación ficcional, implementamos este último recurso principalmente en las puestas en escena *El macho sentimental*, *Mosaico de colores mexicano* y *Anticabaret Revolución*.

En el caso de *Mosaico de colores mexicano*, la relación dialógica entre los actores y el público era medular, pues el desarrollo de cada escena dependía de las opiniones expresadas respecto a las noticias dramatizadas que recibían por parte de los actores que hacían las veces de merolicos. En cambio, en *Anticabaret Revolución* la participación del público fue

¹⁶ Boal, A. (1980). *Teatro del oprimido 1* (p. 59). México. Editorial Nueva Imagen.

testimonial. Al tratarse de una obra sobre la violencia sexual, el intercambio entre las actrices y el público estuvo mediado por una abogada feminista con un amplio conocimiento del tema, quien facilitó que esta grave problemática pudiera observarse de una manera global, pues nuestro objetivo consistía en llevar el análisis de la problemática de lo individual a lo estructural.

1.3. Augusto Boal: teatro político participativo

Si bien Piscator y Brecht sentaron los principios del *teatro épico* como un instrumento político, fue Augusto Boal (1931–2009) dramaturgo, escritor y director de teatro brasileño, quien radicalizó esos principios en su poética del *teatro del oprimido* al romper por completo con el teatro de convención escénica (código de la cuarta pared)¹⁷ para en su lugar desarrollar propuestas escénicas, con sus respectivas técnicas, que permitieran la conversión del espectador en actor.

Luego de estudiar en el Actors Studio (EE. UU.) Boal regresó a Brasil en 1955 y se integró al Teatro de Arena, caracterizado por producir teatro contemporáneo brasileño y teatro periódico en las calles, así como por adaptar textos clásicos al contexto nacional y utilizar el método de actuación de Stanislavski, un elemento que, posteriormente, sería fundamental en la creación de diversas técnicas del teatro del oprimido que, para ser creadas e interpretadas, requerían partir de una circunstancia vivida y el recuerdo emotivo de esa experiencia.

¹⁷ Brizuela, C. (2019). *¿La cuarta pared como lenguaje compositivo?* [ensayo]. Telón de fondo. Recuperado en julio de 2023, de: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondelfondo/article/view/6513/5743>

Por su parte, las obras tenían contenidos sociales y se oponían abiertamente al régimen dictatorial que inició en 1964 luego del golpe militar; una de las más emblemáticas fue *Arena cuenta a Zumbi* (1965), basada en la matanza de esclavos negros en Palmares en el siglo XVII por parte de colonos holandeses y portugueses. La obra combinaba melodrama y farsa, e incorporaba al actor comodín encargado de comentar con el público lo que acontecía en la escena.

Boal fue detenido y torturado en 1971 bajo la acusación de crímenes en contra del país por sus actividades teatrales, luego de un par de meses fue liberado por la presión de escritores célebres como Arthur Miller y Jean Paul Sartre, entre otros; así lo recordó Cecilia Thumim Boal -profesora, actriz, colaboradora y viuda de Boal- en una entrevista¹⁸ en 2014.

En la primera parte del *Teatro del Oprimido 1*, Boal da cuenta de que una vez en libertad se exilió en Buenos Aires y después en Perú, país en el que inició su participación en 1973 en el programa del gobierno peruano Operación Alfabetización Integral (Alfin), cuyo objetivo era alfabetizar a la población en el castellano y en otros lenguajes como el artístico; él se encargó de la referente al teatro. Para realizar esta labor retomó la *pedagogía del oprimido* del pedagogo brasileño Paulo Freire, cuyo método de alfabetización consistía en aprender a escribir autobiografía para objetivar la experiencia y dialogarla con el fin de encontrar mecanismos para la liberación de las opresiones a través de un proceso intersubjetivo:

¹⁸ Boal, C. (2014). *Entrevista de La Fuente a Cecilia Boal*. Entrevistada por José Ramón Fabelo Corzo y Ana Lucero López Troncoso. Recuperado en diciembre de 2022, de: http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/fuente/resources/PDFContent/1596/14.pdf

...los oprimidos van descubriendo el mundo de la opresión y se van comprometiendo, en la praxis, con su transformación...¹⁹

Freire dividía a la sociedad entre quienes se habían apropiado de las palabras (los opresores) y quienes habían sido despojadas de ellas (los oprimidos) a través de estructuras de legitimación de saberes que resultaban en la dominación de las conciencias. Consideraba que la alfabetización era el camino para la liberación, en tanto que leer desarrolla una conciencia politizada, y esta hace posible la reconfiguración simbólica del mundo. Su método de alfabetización se basa en un modelo dialógico entre educador y educando, en el que ambos enseñan y aprenden.

En este sentido, alfabetizarse no es aprender a repetir palabras, sino a decir su palabra, creadora de cultura. La cultura de las letras tiñe de conciencia la cultura; la conciencia historiadora automanifiesta a la conciencia su condición esencial de conciencia histórica. Enseñar a leer las palabras dichas y dictadas es una forma de mistificar las conciencias, despersonalizándolas en la repetición –es la técnica de la propaganda masificadora.²⁰

En 1974 retomando los supuestos de Freire e influenciado por la dialéctica brechtiana, Boal publica el *Teatro del Oprimido 1*, en el que despliega un sistema de propuestas escénicas, técnicas y ejercicios de entrenamiento para que el público se convierta en el protagonista de la acción dramática, esta conversión consistía en tres etapas: 1) conocimiento del cuerpo; 2)

¹⁹ Freire, P. (2005). *La pedagogía del oprimido* (p. 55). México. Siglo XXI Editores.

²⁰ *Ibidem*, p. 14.

hacerlo expresivo, y 3) utilizar el teatro como un lenguaje vivo y presente. Para Boal el teatro era el ensayo para una revolución cultural, por esa razón su método de alfabetización buscaba transferir al pueblo los medios de producción y la técnica teatral para su práctica de teatro comunitario:

El espectáculo es una preparación para la acción. La poética del oprimido es, esencialmente, la poética de la liberación: el espectador ya no delega poderes en los personajes ni para que piensen ni para que actúen en su lugar. El espectador se libera: ¡piensa y actúa por sí mismo! ¡Teatro es acción!²¹

Como contrarreferente de la *poética del oprimido* situó a la *poética* de Aristóteles, a la que consideraba parte de un sistema coercitivo en el que la catarsis funcionaba como elemento neutralizador de las ideas contrarias al orden establecido del Estado, además de depositar el poder de la acción únicamente en el *personaje-actor*:

La tragedia es la creación más característica de la democracia ateniense; en ninguna otra forma artística los conflictos interiores de la estructura social están más clara y directamente presentados. Los aspectos exteriores del espectáculo teatral para las masas eran, indudablemente democráticos, sin embargo, el contenido era aristocrático. [...] La tragedia es francamente tendenciosa.²²

²¹ Boal, A. (1980). *op. cit.*, p. 59.

²² *Ibidem*, p. 105.

Mientras que la dialéctica brechtiana reservaba el derecho de reflexionar al público, aunque -en opinión de Boal- lo seguía relegando a un papel pasivo. En respuesta a lo anterior, Boal estructuró diversas propuestas escénicas y técnicas para facilitar la conversión *público-sujeto pasivo a público-sujeto protagonista de la acción dramática*. A continuación, enlisto las principales, contenidas en el *Teatro del Oprimido I*:

1.- *Dramaturgia simultánea*: Obras breves con guion escrito o improvisado en las que el público propone y escribe soluciones *in situ* sobre la problemática de la historia que está presenciando.

2.- *Teatro-imagen*: El público compone imágenes con los cuerpos de las y los actores para representar las opresiones que le concierne.

3.- *Teatro-foro*: El público interviene para proponer una solución a la acción dramática que plantea una situación de opresión. Técnica retomada del actor *comodín* del Teatro de Arena, quien se encargaba de dirigir la representación a partir de una dinámica dialéctica entre el público y la escena.

4.- *Teatro como discurso*: La representación se hace en torno a los temas que se quieren discutir. Esta propuesta integra las siguientes técnicas:

- a) Teatro periodístico: Representación de noticias que se analizan desde perspectivas distintas a la versión oficial difundida en los medios.
- b) Teatro invisible: El público no sabe que está presenciando una escena, pues el objetivo es analizar su respuesta ante determinadas situaciones.
- c) Teatro fotonovela: Representación del argumento de una fotonovela para compararla con la vida real y hacer conciencia sobre la forma en que los discursos transmitidos por las ficciones no se corresponden con la realidad.

- d) Quiebre de represión: Una persona describe un momento en el que se sintió oprimida para que su recuerdo se reconstruya en una escena que se repita varias veces intentando resistir cada vez a esa opresión. Al final se debate con el objetivo de evidenciar los mecanismos que generan esa opresión, así como posibles mecanismos de respuesta.
- e) Teatro mito: Se analizan los factores de un mito con el fin de revelar los aspectos que subyacen a lo que parece evidente.
- f) Teatro juicio: Representación de una historia en la que se priorizan los roles sociales, por ejemplo, un policía, un obrero, etc., para que se revele la forma en que operan los roles en las acciones individuales.
- g) Rituales y máscaras: Se realiza varias veces una escena, las y los actores cambian de rol social cada vez con el objetivo de mostrar -a través de la repetición del ritual- la forma en que las estructuras cosifican las relaciones humanas a partir del comportamiento determinado por las máscaras sociales.

Estas propuestas estaban supeditadas a estimular el ejercicio analítico y la participación del público para encontrar resoluciones aplicables ante las opresiones de la vida real. De tal forma que la labor teatral fuera el ensayo de mecanismos de respuesta a través de la acción dramática. Con la intención de probar lo anterior, en Teatro en la Piel decidimos retomar las propuestas escénicas *dramaturgia simultánea* y *teatro imagen* para la estructuración del taller *Rol-ando mi género*, impartido a público universitario y de nivel medio superior en el marco del programa Actuando por tus Derechos, Mujeres. Además de la técnica *teatro periodístico* para la escenificación de la obra *Mosaico de colores mexicano*.

Boal se exilió a Europa en 1976 y a finales de esa década desarrolló su propuesta *El arcoíris del deseo* que consistía en explorar las opresiones individuales y las técnicas para revertirlas. En 1986 regresó a Brasil para dirigir La Fábrica de Teatro Popular como parte de un proceso de educación, en esta etapa también creó el Teatro Legislativo que consistía en transformar los deseos legítimos de la ciudadanía en proyectos de ley que impulsó al ser elegido para un cargo legislativo en 1992.

1.4. El público como *fuera histórica creativa* en el teatro político

Para estructurar el presente informe, con base en la trayectoria recorrida por Teatro en la Piel, hice un ejercicio que consistió en imaginar a la compañía siguiendo una línea de progresión cuyo punto de partida es el teatro político ideologizador de Erwin Piscator y transita por el teatro político dialéctico de Bertolt Brecht hasta llegar al teatro político participativo de Augusto Boal, debido a que el *leitmotiv* de estos creadores fue el objetivo de crear un vínculo entre la escena y el público que trascendiera la expresión y experiencia estética; un propósito que también encaminó el trabajo de Teatro en la Piel.

Aunque cada uno de estos tres creadores desarrolló sus propios marcos teóricos, modelos, propuestas y técnicas, coincidieron en el principio de pensar en el público como un sujeto histórico con la capacidad de transformar su contexto: el público como la *fuera histórica creativa* planteada Hans Robert Jauss en la *estética de la recepción*, una teoría literaria que me permito aplicar al teatro por centrar al lector (en el caso del teatro sería al espectador) como sujeto de estudio para la comprensión integral del fenómeno literario:

“En el triángulo formado por autor, obra y público, este último no constituye sólo la parte pasiva, un mero conjunto de reacciones, sino una fuerza histórica, creadora a su vez. La vida histórica de la obra literaria es inconcebible sin el papel activo que desempeña su destinatario”.²³

Considero que pensar en el público como esta *fuerza histórica creativa* cobra relevancia en lo que se refiere al teatro político, debido a que éste parte del principio de perfectibilidad del mundo; un mundo que puede ser observado, analizado, intervenido y, en consecuencia, transformado. De acuerdo con este planteamiento, el teatro político operaría en dos direcciones consustanciales: pensar en su destinatario como agente de cambio, a la vez que encauza a ese mismo destinatario para que adquiera conciencia sobre su propia capacidad para transformar. En este sentido, vuelvo a tomar planteamientos de Jauss aplicados al fenómeno literario, los incisos a) y b) de la siguiente cita:

“La liberación por medio de la experiencia estética puede efectuarse en tres planos: a) para la conciencia productiva, al engendrar el mundo como su propia obra; b) para la conciencia receptiva, al aprovechar la posibilidad de percibir el mundo de otra manera, y finalmente –y de este modo la subjetividad se abre a la experiencia intersubjetiva-, c) al aprobar un juicio exigido por la obra o en la identificación con las normas de acción trazadas y que ulteriormente habrá que determinar.”²⁴

²³ Jauss, H. R. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética* (p. 41). Barcelona, España. Ediciones Paidós.

²⁴ *Ibidem*, pp. 40-41.

El reconocimiento del contexto sociopolítico como una creación propia del cuerpo social, así como desarrollar la capacidad de mirar a ese contexto creado desde otras perspectivas serían dos posibles condiciones generales, pero primordiales del teatro político para cumplir con el propósito de hacer del público un cuerpo social involucrado.

Luego de lo anterior, vendrían las particularidades de cada poética de teatro político (sus principios regulativos, modelos, técnicas y estilos), pues, como comenté en la introducción de este trabajo, se trata de un fenómeno heterogéneo en todos sus elementos.

En el caso de Teatro en la Piel, a lo largo de su trayectoria de 2007 a 2014, hubo una evolución respecto a la relación que la compañía buscó establecer con el público. En un principio el trabajo se centró en el montaje de puestas en escena con crítica social que únicamente apelaban al pensamiento crítico del público. En un segundo momento, el propósito fue la realización de proyectos que permitieran tener un acercamiento más directo y constante con comunidades específicas, con el fin de hacerlas partícipes regulares de las actividades de la compañía. Sin embargo, lo anterior derivó en que los contextos de dichas comunidades modificaron el diseño de los proyectos. Por ejemplo, en el Festival de Teatro por la Justicia Social descubrimos que necesario programar obras dirigidas a niñas y niños; así como incluir la temática de violencia en el noviazgo en el taller *Rol-ando mi género*, y programar talleres que estimularan la participación en conjunto de las familias de las vecindades de la Colonia Guerrero. De esta forma, las circunstancias socioculturales de cada comunidad fueron perfilando el trabajo de Teatro en la Piel.

Capítulo 2

Teatro con perspectiva de género y derechos humanos

2.1. Compañía Teatro en la Piel. Arte, Cultura y Derechos Humanos

Este trabajo de titulación me ha dado la oportunidad de observar con distancia mi labor profesional luego de estudiar la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro. Este informe es un ejercicio de memoria apoyado en notas, fotografías, videos, conversaciones y la experiencia que atesoro como exdirectora de la compañía Teatro en la Piel que se fundó en el año 2007. La integramos de manera estable cuatro personas egresadas de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro que, en su momento, compartimos el objetivo de hacer a través de nuestro oficio una labor política, en mi caso influenciada principalmente por el teatro político de Erwin Piscator, Bertolt Brecht y Augusto Boal. La dirección de la compañía estuvo a mi cargo de 2007 a 2014, periodo en el que formé parte de sus integrantes.

El objetivo de Teatro En la Piel era hacer teatro con estándares de calidad artística que discursivamente abordara problemáticas sociales de actualidad, así como promover la inclusión social y contribuir a la generación de nuevos públicos. Desde un inicio produjimos obras con temáticas sociales y, posteriormente, realizamos la gestión de proyectos dirigidos a comunidades específicas en la Ciudad de México.

En los dos primeros montajes: *Máquina Hamlet* y *La lección* nos centramos en el trabajo discursivo, nos interesaba realizar una crítica a determinadas problemáticas a través del teatro

de convención escénica. Sin embargo, nuestra estancia en Ecuador a finales del 2008, como parte del Primer Festival Alternativo de Teatro Joven en Quito, Ecuador, nos hizo replantearnos la forma en la que pretendíamos incidir con nuestra labor escénica, y esto fue repercutiendo gradualmente en la creación de nuestros siguientes trabajos.

Durante las dos semanas de duración del festival en Ecuador estuvimos en un permanente intercambio creativo con compañías ecuatorianas, argentinas y colombianas, además de que asistimos con regularidad a ver funciones en el Teatro Malayerba, fundado en Quito en el año de 1979 por la actriz española Charo Francés y por Susana Pautasso y Arístides Vargas, exiliados en Ecuador durante la dictadura militar argentina. Atestiguar la dinámica de teatro comunitario de Malayerba -que iniciaba con una convivencia en el vestíbulo del teatro y continuaba después de las representaciones a través de conversatorios con el público-, repercutió en la concepción de teatro político de Teatro en la Piel que, a partir de ese momento, se propuso como nuevo objetivo planificar proyectos que tuvieran sedes estables para poder intervenir en determinadas comunidades.

Asimismo, luego de nuestra primera experiencia teatral latinoamericana e influenciados por la naturaleza ideológica y de recursos escénicos del teatro de propaganda política piscatoriano y de la dialéctica brechtiana, nos iniciamos en la creación de obras de autoría propia (*Mosaico de colores mexicano* y *El macho sentimental*), así como a idear nuevas dinámicas de convivencia e intercambio con el público.

Presenciar el teatro comunitario de Malayerba también fue el referente detonador para la creación del Festival de Teatro por la Justicia Social, pues nuestra nueva aspiración era

generar una mayor proximidad con el público, lo que nos llevó a idear la creación de un esquema de actividades dirigidas a determinadas comunidades para conformar la programación de las tres ediciones del festival y, posteriormente, del programa de teatro Actuando por tus Derechos, Mujeres. Teatro en la Universidad.

Cabe mencionar que en la segunda edición del Festival de Teatro por la Justicia Social programamos una obra de la compañía Teatro Sin Paredes con la técnica *teatro foro* del *teatro del oprimido*. Presenciar la dinámica de convivencia escénica entre el cuerpo de actores y el público fue uno de los acontecimientos más significativos para Teatro en la Piel. A raíz de esa experiencia retomamos el estudio de las propuestas escénicas de Augusto Boal, en específico la técnica *teatro como discurso* para la estructuración del taller de teatro *Rol-ando mi género*. El taller fue impartido en diversas escuelas de Educación Media Superior y Universidades Públicas Federales en el marco del programa Actuando por tus Derechos, Mujeres.

2.2. La política de organización de Teatro en la Piel

Los procesos creativos estaban sustentados en un trabajo de recabación documental discutido durante los ensayos y, debido a que compartíamos la misma formación académica y nuestras convicciones políticas eran coincidentes, fue relativamente sencillo armonizar nuestras posturas ideológicas y estéticas. Los desacuerdos estaban más relacionados con matices en las opiniones que con discordancias a propósito de cualquier tema. Aunque las decisiones artísticas y de ruta de producción estaban a mi cargo, consulté siempre la opinión de Luis Adolfo Matías Hernández, productor ejecutivo de Teatro en la Piel.

Una de las principales aspiraciones de las personas integrantes de la compañía era vivir de la profesión, esto aunado con el objetivo de presentar las producciones de Teatro en la Piel en espacios alternativos a los teatros institucionales, nos orientó a realizar obras con el mínimo de elementos escenográficos, así como a conformar cuerpos creativos y elencos pequeños.

Lo anterior implicó que las personas integrantes de la compañía desempeñáramos más de una función al interior de la misma, lo que permitió equilibrar la distribución del presupuesto con relación a los sueldos percibidos y, además, fue de la mano con nuestro propósito de crear obras fácilmente adaptables a teatros con un equipamiento técnico mínimo.

2.3. Obras escenificadas por Teatro en la Piel

Como se ha mencionado anteriormente, luego de nuestra participación en el Primer Festival de Teatro Joven Alternativo, en Quito, Ecuador, decidimos realizar obras y actividades más encaminadas a la intervención teatral a través de procesos creativos más allá de lo discursivo. Sin embargo, en sus inicios Teatro en la Piel tenía el objetivo de hacer un teatro que abordara problemáticas sociales de actualidad y, en ese momento, la militarización del país estaba en proceso luego de que el entonces presidente Felipe Calderón Hinojosa realizará en diciembre de 2006 el operativo en Michoacán²⁵ con el que inició un periodo sangriento conocido como *la guerra contra el narcotráfico*.

²⁵ Monreal, P. (2021). *Michoacán: Tres lustros de violencia imparables* [reportaje]. Proceso. Recuperado en julio de 2023, de: <https://www.proceso.com.mx/reportajes/2021/7/29/michoacan-tres-lustros-de-violencia-imparable-268779.html>

2.3.1. *Máquina Hamlet* (2007-2008)

Dados los antecedentes históricos de América Latina y sus dictaduras militares, decidimos abordar la militarización en nuestro país con la obra dramática *Máquina Hamlet* (*Die Hamletmaschine*) de Heiner Müller, dramaturgo, poeta, ensayista y director teatral de nacionalidad alemana, cuya obra estaba influenciada por Bertolt Brecht y se caracterizaba por su visión crítica, su estética bélica y la potencia y sentido polisémico de la palabra. Obtuvimos los derechos de autor de la versión traducida por Santiago Madariaga y realizamos tanto el proceso de montaje como las presentaciones de 2007 a 2008; en el capítulo 3 se reportan las sedes de temporadas y funciones.

Ante lo que consideramos una situación de urgencia e influenciados por el teatro de propaganda política de Piscator, decidimos aislar una escena y presentarla en diversos sitios al aire libre -en el caso de la Universidad lo hicimos en las explanadas de varias facultades-. Nuestra oposición a la militarización como Teatro en la Piel era categórica y no admitía matices. Al tratarse de una actividad con carácter de denuncia no planificamos estrategias para lograr comunicarnos o iniciar un diálogo con personas que tuvieran una lectura del contexto social distinta a la nuestra. La contundencia de nuestra postura tuvo como consecuencia reacciones verbales negativas y otro tipo de respuestas; una de ellas fue que nos arrojaron monedas durante la presentación que realizamos en la explanada de la Facultad de Derecho. En este sentido, a la distancia, aún considero que realizar este tipo de acciones es legítimo; sin embargo, el resultado de una acción de esta naturaleza tenderá a la

reafirmación entre quienes coinciden con el punto de vista expresado, mientras que dificultará un posible entendimiento con las personas que tienen un punto de vista diferente.

Máquina Hamlet es una obra dramática de estructura fragmentaria y lenguaje poético que plantea una crítica al sistema político-social que tiene por valor rector al progreso y en aras de ello instrumentaliza la vida. La dramaturgia de Müller nos ofreció la posibilidad de hablar sobre el proceso deshumanizante y las consecuencias devastadoras que un régimen militar podría traer consigo al país. En la puesta utilizamos un mínimo de elementos escenográficos y de utilería, además de trabajar exhaustivamente con el cuerpo actoral para sustentar la propuesta discursiva en la cualidad interpretativa.

2.3.2. *La lección* (2008-2010)

Fue el segundo montaje de Teatro en la Piel. En esta propuesta continuamos trabajando a nivel discursivo de crítica respecto a las dinámicas de deshumanización en el contexto del aula. Partimos del texto de Eugene Ionesco, dramaturgo rumano precursor del Teatro del absurdo que tiene como una de sus principales temáticas la dificultad -cuando no imposibilidad- de la comunicación humana. En el caso de *La lección*, Luis Adolfo Matías Hernández se dio a la tarea de hacer una profunda adaptación de la obra dramática para contextualizar el texto en nuestro país. El discurso se centró en el abuso de poder dentro de una relación jerárquica de enseñanza-aprendizaje entre un profesor y su alumna.

En la propuesta escénica se utilizaron elementos que tenían el propósito de remitir a la infancia. Por ello, la escenografía consistió en tres cubos metálicos pintados con colores

primarios, con el propósito de que estos representaran juguetes grandes. La iluminación también fue diseñada con colores primarios y el diseño de vestuario aludía a la Francia del siglo XVIII, por tratarse del siglo en el que la razón se erigió como vehículo de la verdad y la justicia. La actoralidad sugería que los personajes eran parte de un teatro guiñol, con gestos exagerados y, en apariencia, desarticulados; el trazo escénico fue montado a manera de coreografía. El maquillaje era de aspecto recargado y se utilizaron pelucas. Respecto al uso de la voz, se trabajó con entonaciones artificiales y afectadas.

La actoralidad se trabajó bajo la premisa del *efecto de distanciamiento* de Brecht para que los personajes fueran percibidos como títeres encerrados en la geometría del espacio escénico y esto recordara en todo momento al público que estaba presenciando una ficción.

2.3.3. *Mosaico de colores mexicano* (2010)

Fue la primera obra de Teatro en la Piel montada con formato de teatro para calle, para su escenificación retomamos elementos del teatro de revista de Piscator y de la carpa mexicana del siglo XX con el objetivo de generar un ambiente lúdico para propiciar el diálogo entre los actores y el público, pues el desarrollo de cada cuadro dependía de ese intercambio. En este caso no se trataba de una obra escrita, sino de una partitura corporal que servía a un músico y dos actores -que interpretaban a payasos callejeros- como base para dramatizar las noticias más relevantes de la semana sobre *la guerra contra las drogas*. La obra tenía un toque de humor negro y también de picaresca para contrastar con las temáticas abordadas. El espacio escénico era la columnata de monóptero (columnata circular y sin techo) del Jardín de Santiago en la Alcaldía, antes delegación, Cuauhtémoc que rodeamos con tiras de plástico

de aproximadamente cinco metros de altura cada uno, todos ellos en colores vivos, pero con fotografías de guerra impresos en ellos con técnica de stencil.

Para este montaje retomamos la técnica *teatro periodístico* de la propuesta escénica *teatro como discurso* de Augusto Boal, con un corte propagandístico en la línea de Piscator y el actor intermediario brechtiano entre la acción dramática y el público. A partir de las noticias que formaban parte de la escenificación -que se actualizaban en cada función-, el público dialogaba con los actores a lo largo de toda la representación.

2.3.4. *El macho sentimental* (2010-2012)

La escenificación se realizó a la par de la gestión y producción de la primera edición del Festival de Teatro por la Justicia Social. Con esta obra dramática de Adolfo Matías, continuamos con la implementación de recursos para hacer partícipe al público en la escena. En este caso retomamos el estilo de teatro cabaret por ser un género teatral que facilita el acercamiento lúdico con públicos jóvenes. La puesta en escena fue una entretenida disección de la masculinidad mexicana en la que el personaje principal pasaba por diferentes aventuras que evidenciaban como el mandato de ser un macho lo mantenía en un conflicto contra sí mismo y contra las personas de su entorno al vivir sus relaciones como una continua lucha por dominar a los demás. La estética de la obra fue colorida con la intención de que el diseño de vestuario y la música acentuaran el folclor de lo que icónicamente se identifica en el imaginario como mexicanidad.

Para esta obra utilizamos recursos del *efecto de distanciamiento* brechtiano, tales como rompimientos musicales para acentuar el sentido de la teatralidad, así como rompimientos para que uno de los actores estableciera diálogo con el público para comentar lo que estaba ocurriendo en escena.

Al final de cada función realizamos conversatorios con el público, estos fueron dirigidos por la Mtra. Diana Lara Espinosa, especialista en género e investigadora en Derecho Constitucional y Derechos Humanos, que se encargaba de exponer, guiar el diálogo y atender las dudas del público sobre las temáticas de género tratadas en la obra. En esta producción surgió el formato de teatro-conversatorio que implementamos en los siguientes trabajos de la compañía: la obra *Anticabaret Revolución*, el Festival de Teatro por la Justicia Social y el programa Actuando por tus Derechos, Mujeres. Teatro en la Universidad, así como en nuestra colaboración en la Colección de Teatro Alternativo de la Subcoordinación Nacional de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL).

Los conversatorios fueron nuestra forma libérrima de implementar la técnica *teatro mito* de la propuesta escénica *teatro como discurso* de Boal, pues la realizamos al final de las funciones para no interferir con el ritmo durante el transcurso de la acción dramática.

2.3.5. *Anticabaret Revolución* (2012-2013)

Para esta producción retomamos el tono y los recursos de teatro cabaret que utilizamos en *El macho sentimental* al resultar acorde con el tipo de relación y participación que buscábamos generar con el público. Esta obra fue de corte testimonial y la dramaturgia una creación

colectiva que se articuló con los testimonios de violencia sexual vivida por las tres intérpretes de la obra.

Como parte de esta obra también realizamos conversatorios entre las actrices y el público al final de cada función, mismos que fueron dirigidos por la Mtra. Diana Lara Espinosa. En cada ocasión, el público mostró una clara empatía ante lo que había presenciado en escena, además de compartir sus propias experiencias en un ambiente seguro debido a que la Mtra. Lara escuchaba cada testimonio para conceptualizar la violencia de la que se trataba cada testimonio, además de brindar información legal básica y de interés general.

Capítulo 3

Ruta alternativa de presentaciones

En este capítulo daré cuenta la *ruta alternativa* de presentaciones, como mencioné en la introducción de este informe, esta idea consistió en llevar las producciones ante públicos que no asisten tradicionalmente al teatro. Además de la influencia de Piscator que se desempeñó en teatros del circuito profesional a la vez que desarrolló su teatro de propaganda política en espacios de reunión de la clase obrera, esta iniciativa respondió a la necesidad de encontrar a un público cómplice con nuestra visión respecto al contexto de violencia que se avecinaba con la militarización del país. Teníamos la impresión de que la comunidad teatral -lo que conocíamos de ella-, no estaba prestando la suficiente atención a lo que ocurría. Observábamos que el contexto no se veía reflejado en las carteleras de teatro institucional y no fueron pocas veces las que nuestra postura se consideró como radical y alarmista entre nuestras compañeras, compañeros y colegas. Doy cuenta de esto último sólo con la intención de mencionar una de nuestras razones principales para ir al encuentro de *otros* interlocutores. Cabe mencionar que la compañía un inicio se llamó En la Piel de los Otros, aunque cambiamos el nombre debido a que el masculino genérico no era consecuente con la perspectiva de género que decidimos implementar en el trabajo de la compañía.

Sin embargo, fue nuestra participación en el Primer Festival Alternativo de Teatro Joven (Quito, Ecuador) la que nos dio el impulso definitivo para la creación de la *ruta alternativa* que nos habíamos propuesto. Como resultado de esa experiencia hicimos una especie de conversión conceptual, empezamos a nombrar al *público* en términos de *comunidad* y ese

matiz en el lenguaje definió que el diseño de nuestros proyectos se fuera perfilando hacia comunidades específicas, en sedes estables y con la aspiración de realizar un trabajo constante en las mismas.

3.1. Formato y estilo de las obras de Teatro en la Piel

Durante el periodo en el que estuve a cargo de la dirección artística de la compañía llegamos a tener cinco obras de repertorio que se caracterizaron por su formato minimalista, esto fue intencional para cumplir con el propósito de que se adaptaran con una relativa facilidad a teatros que tuvieran recursos técnicos limitados o a espacios no teatrales.

La intención de recorrer con nuestras escenificaciones una *ruta alternativa* fue determinante para que el trabajo de Teatro en la Piel tuviera como base el trabajo interpretativo del cuerpo actoral a través de una dirección de actores meticulosa. Salvo en *Máquina Hamlet* y *Anticabaret Revolución* -debido a las problemáticas de sus temas- procuramos generar un juego escénico de tono fársico con la finalidad de poder dirigirnos a un público conformado por personas de diversas edades.

Como se informó en el capítulo 2, el tratamiento escénico de *Máquina Hamlet* se centró en la línea discursiva y en el cuidado meticuloso de la plástica escénica y en las obras *La lección*, *Mosaico de colores mexicano*, *El macho sentimental* y *Anticabaret Revolución* se trabajó con elementos del teatro de documental de Piscator, del *efecto de distanciamiento* brechtiano, y con técnicas de la propuesta escénica *teatro como discurso* de Boal. El estilo y los recursos

que implementamos en cada uno de los montajes fueron definidos a partir del tipo de relación que buscábamos experimentar con el público, esta sería una lista a manera de resumen:

- *Máquina Hamlet* teatro propagandístico de arte;
- *La lección* teatro del absurdo con elementos del *efecto de distanciamiento* y el *gestus* brechtiano;
- *Mosaico de colores mexicano* teatro con la técnica *teatro periodístico* del *teatro del oprimido*;
- *El macho sentimental* y *Anticabaret Revolucion* teatro con elementos del *efecto de distanciamiento* y el *gestus* brechtiano, así como la técnica *quiebre de presión* del teatro del oprimido.

3.2. Producción de las obras de Teatro en la Piel

Los procesos de montaje de las obras iniciaban un par de meses antes que el proceso de producción ejecutiva. Primero se elaboraba un dossier del proyecto y se definía una posible fecha de estreno. Luego de ello, se procedía a la realización de la programación de la ruta crítica.

Los montajes escénicos se realizaban en un aproximado de seis a ocho meses de ensayos. Durante el periodo de ensayos también se realizaban los diseños, las listas de requerimientos técnicos y las compras de los materiales para la producción. En el caso del Festival de Teatro por la Justicia Social y de Actuando por tus Derechos, Mujeres. Teatro en la Universidad los procesos de gestión y producción ejecutiva requirieron de un año.

Los diseños de espacio escénico, iluminación, vestuario y utilería debían de supeditarse a la funcionalidad dramática mínima para contar las historias, así como a la adaptabilidad técnica de la puesta para poder ser montada en espacios con características distintas. La escenografía debía de ser ligera, fácilmente desarmable y transportable; el diseño de iluminación tenía que conformarse por atmósferas y solo un par de luces especiales; el vestuario tenía que contribuir a definir el tono de la puesta en escena y para acentuar el carácter de los personajes, tal como Brecht lo propone en la técnica del *gestus*²⁶ y Boal en la técnica de *rituales y máscaras*²⁷, cuya premisa es que el gesto/las máscaras sociales determinan el comportamiento y, en consecuencia, las relaciones humanas.

- En *Máquina Hamlet* utilizamos uniformes militares como vestuario;
- En *La lección* pelucas e indumentaria que aludían a la Francia del siglo XVIII;
- En *Mosaico de colores mexicano* vestuario hecho con retazos, pues los actores representaban a payasos callejeros;
- En *El macho sentimental* la indumentaria era una parodia de la figura del charro mexicano y las Adelitas;
- En *Anticabaret Revolución* se utilizó vestuario que aludía al grupo ruso, feminista y punk *Pussy Riot*: pasamontañas, vestidos y medias de colores estridentes, zapatos tipo militar.

²⁶ NOTA 1: Bertolt Brecht: teatro político dialéctico, págs. 21-22.

²⁷ NOTA 2: Augusto Boal: teatro político participativo, pág. 31.

Por otro lado, al ser un grupo reducido de integrantes, realizamos más de una actividad en cada montaje, estas figuraban en los programas de mano en el caso de las actividades creativas. También se dividían las tareas que debían hacerse de forma cotidiana, tales como la realización del preset antes de cada función y resguardar el vestuario, utilería y elementos escenográficos al terminar cada función.

3.3. Sedes: rutas de presentaciones de las obras de Teatro en la Piel

Los espacios en los que se presentaron las obras de Teatro en la Piel fueron principalmente a la italiana, pero con variantes respecto a sus dimensiones y la distancia entre el escenario y la sala teatral. La diferencia fundamental entre ellos radicó en su equipamiento técnico. Algunos recintos no fueron estrictamente teatrales sino auditorios; sin embargo, esto no representó ningún tipo de contratiempo porque, como se expuso anteriormente, estaba previsto desde la concepción misma de las puestas en escena.

A la distancia, puedo distinguir que las respuestas de los públicos ante los que nos presentamos se diferenciaban más por las edades del público que por las ubicaciones en las que se encontraban los teatros o auditorios. Cuando las funciones se desarrollaron ante públicos conformados por estudiantes de bachillerato o universitarios había una mayor participación en los conversatorios al final de las funciones que cuando se presentaron las obras ante públicos conformados por distintas edades, oficios o profesiones.

Uno de los ejemplos que ilustra lo anterior con mayor claridad fue el contraste de la reacción de los públicos de la obra *El macho sentimental* en recintos universitarios. En estos casos el

estudiantado comprendía de forma inmediata que se trataba de una crítica al machismo en tono fársico y la risa como forma de respuesta fue invariable durante cada función; sin embargo, en la función en el Centro Cultural Mexiquense Bicentenario la reacción del público fue reservada, quizás se contaba con una buena parte del público que no reconocía al machismo como un problema. Aunque actualmente (2023) la discusión sobre el sistema patriarcal forma parte de la discusión pública, no era algo habitual en el periodo que se reporta en el presente trabajo.

3.3.1. *Máquina Hamlet* (2007-2008)

El montaje de esta obra se hizo en torno al discurso antimilitarista en el contexto de la llamada *guerra contra el narcotráfico* en nuestro país, y fue lo más cercano que hizo Teatro en la Piel al *teatro político revolucionario de arte* en términos piscatorianos pues, aunque tenía una postura política, realizamos un diseño escénico sencillo pero cuidado en términos de imágenes y atmósfera, con especial detalle en el aspecto plástico, para ello nos apoyamos en la creación de una serie de partituras con movimiento coreográfico.

La obra fue seleccionada para presentarse en el Primer Festival Alternativo de Teatro Joven en Quito, Ecuador (2008), y finalista en la XV edición del Festival Nacional de Teatro Universitario (2008) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), en donde obtuvo las menciones: Mejor actor y Mejor propuesta original. Además, tuvo una temporada en el Teatro Carlos Lazo de la UNAM, y diversas funciones en teatros, espacios escénicos y abiertos de la Ciudad de México y el Estado de México. Únicamente en el marco de nuestras presentaciones para protestar en contra de la *guerra* declarada por Calderón Hinojosa

aislamos una escena para presentarla en espacios al aire libre con intención puramente propagandística y con excepción del vestuario prescindimos de cualquier otro elemento escénico.

3.3.2. *La lección* (2008-2010)

Las presentaciones de esta obra fueron predominantemente en espacios educativos. Al abordar la relación entre un profesor y una alumna siempre sostuvo el interés del público, en particular del público universitario. El efecto de la obra en los espectadores se manifestaba en la alternancia entre la risa y el silencio colectivo según la reacción planificada desde la dirección escénica. La obra fue invitada al Primer Encuentro de Teatro Clandestino, Argentina-México-Ecuador, en Sangolquí y en Quito, Ecuador. Además de presentar funciones en el Teatro Jiménez Rueda de la Coordinación Nacional de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBAL); en la Facultad de Estudios Superiores Aragón (FES-A) y el Teatro Carlos Lazo de la Universidad Autónoma de México (UNAM); en la Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa (UAM-I) y la Universidad Autónoma Chapingo (UACH).

3.3.3. *Mosaico de colores mexicano* (2010)

La obra tuvo una temporada en el Jardín de Santiago de la Alcaldía Cuauhtémoc, Ciudad de México. El jardín se encuentra a un costado de la Avenida Paseo de la Reforma, a la altura de la Glorieta de Cuitláhuac, y en las inmediaciones de la Unidad Habitacional de Tlatelolco. La característica principal del jardín es su columnata de monóptero (columnata circular y sin

techo) y debido a su ubicación es una zona de tránsito de personas de diversas edades y perfiles socioeconómicos, por esa razón el público de la obra fue aleatorio durante la temporada. Nuestro objetivo era capturar la atención de las personas que iban de paso. En todos los casos hubo una participación activa del público que -atraído por el fuego y los malabares con los que iniciaba el espectáculo y luego estimulado por la eficacia actoral de Luis Ernesto Verdín y Víctor León-, intervenía de forma dialógica durante el desarrollo de cada función. Se elegía a las personas del público con las que se sostendrían las interacciones durante cada escena y se les animaba para que hablaran a través del megáfono que utilizaban los actores. Se transitaba de una escena a otra con un número musical en vivo. La mayor parte del espectáculo transcurría afuera de la columnata y hacia el final se invitaba al público a entrar a ella para terminar el espectáculo en el interior, pues el espacio estaba cubierto con tiras de plástico intervenidas con fotografías de guerra plasmadas en técnica stencil.

3.3.4. *El macho sentimental* (2010-2012)

Este fue el montaje con el que el público se relacionaba con mayor facilidad, especialmente el público joven. Su participación se manifestaba en la risa colectiva y en breves expresiones verbales de apoyo o rechazo ante las actitudes de los personajes. El personaje principal, que era quien provocaba una mayor cantidad de reacciones verbales, adoptaba una actitud retadora ante el público -siempre en tono lúdico- al verse confrontado debido a su comportamiento. Este recurso, planteado desde la dramaturgia, además de apoyar la interacción constante con el público, acentuaba el machismo que se pretendía exponer a través del personaje. A la distancia considero que lo anterior se debió a que se logró caracterizar el *gestus* de cada personaje, al punto de ser fácilmente reconocibles: el macho

mexicano (al estilo Pedro Infante) y las Adelitas (de la Revolución Mexicana). La obra presentó funciones en la Sala Quetzalcóatl y el Centro Cultural Fausto Vega de la Alcaldía Iztapalapa; el Auditorio Álvaro Carrillo de la Universidad Autónoma de Chapingo (UACH); la Escuela Superior de Ingeniería Mecánica y Eléctrica Azcapotzalco del Instituto Politécnico Nacional (ESIME, IPN); el Centro de Estudios Científicos y Tecnológicos No. 2 Miguel Bernard del Instituto Politécnico Nacional (CECyT, IPN); el Centro Cultural Mexiquense Bicentenario; la Universidad Autónoma Metropolitana en Xochimilco e Iztapalapa (UAM-X, UAM-I); la Facultad de Estudios Superiores en Zaragoza y en Aragón de la Universidad Nacional Autónoma de México (FES-Z, FES-A, UNAM).

Como se mencionó con anterioridad, entre los públicos universitarios la crítica de la obra generaba risas y reacciones verbales que apoyaban o condenaban las acciones de los personajes, siempre en el marco del ambiente lúdico del espectáculo; sin embargo, tanto el público de la Universidad Autónoma de Chapingo como el del Centro Cultural Mexiquense Bicentenario -ambas en el Estado de México y cercanas entre sí- tuvieron una reacción distinta. En el caso de la UACH, los estudiantes expresaron a través de sus reacciones -en su mayoría onomatopeyas auditivas- una notable simpatía ante las acciones del personaje principal (Nicanor, la encarnación del macho mexicano); mientras que en el Centro Cultural Mexiquense Bicentenario, cuyo público fue diverso en lo referente a la edad, profesión u oficio, la respuesta general durante el desarrollo de la presentación fue casi un silencio absoluto.

3.3.5. *Anticabaret Revolución* (2012-2013)

Al tratarse de una obra sobre la violencia sexual debimos idear la primera parte con un tono lúdico para luego dar una vuelta de tuerca y entrar de lleno a la problemática. Aunque fue el montaje que más incertidumbre nos generó respecto a las posibles respuestas del público, este mostró una abierta disposición para compartir sus testimonios. Tanto mujeres como hombres jóvenes compartieron experiencias sobre la violencia sexual de la que habían sido objeto o que habían atestiguado. De hecho, no fue necesario alentar demasiado la participación del público, pues desde la primera función fue notable la necesidad de hablar sobre la problemática. La experiencia con *Anticabaret Revolución* nos reveló que era secretamente urgente romper los pactos de silencio en torno a la violencia sexual. Por ello, en el 2017, el estallido del movimiento #metoo en los medios de comunicación y las redes sociales no me resultó sorpresivo. La obra presentó funciones en la Escuela Superior de Ingeniería Mecánica y Eléctrica Azcapotzalco del Instituto Politécnico Nacional (ESIME, IPN) y la Universidad Autónoma de Chapingo (UACH).

Capítulo 4

El Festival de Teatro por la Justicia Social y el programa Actuando por tus Derechos, Mujeres. Teatro en la Universidad

4.1. Festival de Teatro por la Justicia Social (2010-2012)

El Festival de Teatro por la Justicia Social fue el resultado del intercambio de nuestra experiencia teatral latinoamericana como participantes en el Primer Festival Alternativo de Teatro Joven en Quito, Ecuador, (2008) con la obra *Máquina Hamlet* de Heiner Müller. Durante dos semanas convivimos e intercambiamos saberes con compañías, creadores y creadoras de Ecuador, Colombia y Argentina. Este viaje cuestionó la naturaleza del teatro político de Teatro en la Piel, que se distinguió del resto de las obras del festival por su influencia europea que -según nos hicieron notar nuestros colegas en una conversación casual-, iba más allá de la nacionalidad del dramaturgo de la obra, pues también la asepsia de nuestras atmósferas, la pulcritud del diseño de movimiento coreografiado y la musicalización les remitieron a un teatro *no* latinoamericano.

Aunque sería problemático intentar definir en qué podría consistir la identidad del teatro latinoamericano, nuestro marco de referencia en ese momento fue el teatro independiente de nuestros colegas durante el festival, en el que distinguimos tres características principales: 1) el trabajo escénico realizado desde la *carencia*, en términos de producción; 2) el montaje de obras dramáticas de autoría propia o adaptaciones de clásicos a su contexto; 3) el modelo de creación colectiva, en términos creativos y de producción. Cabe aclarar que no me refiero

a la *carencia* de forma peyorativa, sino como una base para la creación, en tanto que la aspiración no era la creación de obras con una manufactura impecable en términos estéticos. Aunque había un concepto espacial, de vestuario e iluminación, este era austero y, algunas compañías, reutilizaron elementos que habían empleado en producciones anteriores. En Teatro en la Piel procuramos retomar las características descritas para nuestros trabajos posteriores.

El comentario respecto a que nuestra propuesta escénica era europeizada provocó que hiciéramos una reflexión sobre nuestras influencias y reparamos en que nuestra formación académica tuvo una currícula significativa de estudios sobre teatro europeo. Por ejemplo, en lo que corresponde al teatro político, se abundó en el estudio de la obra de Bertolt Brecht. Cabe mencionar que en la asignatura Teatro Iberoamericano (I y II) del Plan de Estudios que cursé en la Licenciatura se estudió ampliamente el trabajo de dramaturgos hispanoamericanos, pero no específicamente desde una perspectiva política.

Respecto al trabajo desde la *carencia*, las propuestas escénicas de nuestros colegas eran sumamente sencillas en términos de producción, pero no daba la impresión de ser un defecto, sino el punto de partida, el elemento medular de la propuesta escénica. Teatro en la Piel incorporó este elemento como base para los montajes de *Mosaico de colores mexicano*, *El macho sentimental* y *Anticabaret Revolución*, con la intención de hacer de la *carencia* una propuesta estética.

Además de influir en nuestro trabajo escénico, la experiencia nos motivó a organizar un festival de teatro político en la Alcaldía, antes delegación, Iztapalapa, una demarcación

estigmatizada por sus niveles de pobreza y delincuencia. El criterio principal para conformar la programación del Festival de Teatro por la Justicia Social fue retomar la diversidad de poéticas escénicas que ha caracterizado al teatro político, pues nuestra intención era coadyuvar a un cierto empoderamiento ciudadano a través de un festival conformado por puestas en escena que además de críticas tuvieran una manufactura artística profesional y fueran entretenidas, con la finalidad de que el evento tuviera un carácter de fiesta teatral que ofreciera al público la posibilidad de vivir una serie de experiencias estéticas.

El objetivo principal de la programación del festival era presentar obras de teatro con un claro contenido social y calidad en su realización artística, así como impartir talleres a un sector de la población que por sus circunstancias económicas y su ubicación geográfica no tiene la facilidad de acceder a espectáculos artísticos o actividades de esta naturaleza. Todas las actividades del festival fueron gratuitas.

Cabe destacar que la primera edición del Festival se realizó con la colaboración de las compañías ONIRISMOS Laboratorio Experimental de Arte y Teatro 7.9, y Luis Felipe Méndez Ruiz (e.p.d.) que colaboró en las tres ediciones.

4.1.1. Criterios para la programación de las obras del Festival

Para la selección de las compañías que conformaron el repertorio del Festival durante las tres ediciones decidimos considerar que desde la concepción de puesta en escena se tuviera el objetivo de propiciar un vínculo comunicativo con el espectador, de preferencia dialógico (Bertolt Brecht) o abiertamente participativo (Augusto Boal), aunque no habríamos

encontrado problema en programar teatro propagandístico, pero de arte, con rigor estético o unidad estilística contundente (Erwin Piscator). Por ello, las propuestas oscilaron entre la utilización de la multimedia, la danza, la plástica y el performance, pasando por el teatro cabaret, el teatro de calle y teatro de títeres para niñas y niños.

La programación de la primera edición del Festival se conformó a través de una convocatoria; mientras que las programaciones de la segunda y la tercera edición se realizaron por medio de invitaciones directas a las compañías de teatro debido a la premura con la que se aprobaron los recursos presupuestales. Asimismo, cada edición de festival tuvo una línea temática con la que de debían cumplir las obras seleccionadas e invitadas:

- Los ejes temáticos del Primer Festival de Teatro por la Justicia Social 2010. Todos Tenemos Derecho a Acceder a una Vida Digna fueron el derecho a una enseñanza libre y laica, al libre tránsito, a no ser discriminado, a la libertad de expresión, a una vida laboral digna y a vivir en un estado laico.
- Los ejes temáticos del Segundo Festival de Teatro por la Justicia Social 2011. Toda Mujer Tiene Derecho a una Vida Libre de Violencia fueron los derechos de las mujeres.
- Los ejes temáticos del Tercer Festival de Teatro por la Justicia Social 2012. Actuando Por la Paz fueron aquellos que trataran sobre la generación de una cultura de paz.

Además, definimos siete criterios artísticos para orientar la selección de las obras que formarían parte de la programación de los festivales:

- 1) Dirección: composición plástica intencionada y limpia, dirección solvente de actores y actrices, integración entre los diseños de escenografía, iluminación, vestuario y sonido, ritmo de la obra y originalidad de la propuesta.
- 2) Actuación: presencia escénica, dicción y proyección de la voz, solvencia interpretativa.
- 3) Escenografía y utilería: elaboración cuidada de los elementos e integración orgánica y limpia a la propuesta.
- 4) Iluminación y música: diseños acordes a la propuesta de dirección.
- 5) Línea discursiva crítica y compleja: abordar las problemáticas sociales a partir de sus causas estructurales.
- 6) Convención: la posibilidad de que la propuesta permitiera la participación dialógica del público o su intervención directa en el juego teatral.
- 7) Trayectoria de las compañías.

Por citar un ejemplo respecto al criterio número seis, la obra *Benito antes de Juárez*, de El Fénix Producciones, problematizó el tema de la identidad mexicana e incentivaba la participación del público para que de viva voz apoyara o cuestionara el discurso del personaje principal.

4.1.2. Criterios temáticos para la programación de los talleres del Festival

Durante los festivales se llevaron a cabo talleres de teatro dirigidos a habitantes de todas las edades de la Alcaldía Iztapalapa. Las características artísticas que se tomaron en cuenta para la selección de los talleres fueron los siguientes:

- 1) Que las y los facilitadores tuvieran experiencia previa,
- 2) que sus talleres se dirigieran a público en general y
- 3) que fueran de iniciación al teatro.

4.1.3. Las obras programadas en el Festival

En el Primer Festival de Teatro por la Justicia Social (2010) participaron seis compañías de la Ciudad de México seleccionadas por medio de convocatoria, además de Contraelviento Teatro de Ecuador como compañía invitada internacional. Las obras abordaron temas como las problemáticas de identidad, las consecuencias de la guerra, la discriminación por color de piel, crímenes por homofobia, infancias en situación de calle y maltrato a pacientes en hospitales psiquiátricos.

La programación estuvo conformada por las obras: 1) *La flor de la chukirawa*, dramaturgia y dirección de Patricio Vallejo Aristizábal, Contraelviento Teatro, Ecuador; 2) *Benito antes de Juárez* de Edgar Chías, dirección de Esteban Castellanos, y *Los niños perdidos* basada en el cuento de Francisco Hinojosa *A los pinches chamacos*, dirección de Esteban Castellanos, ambas obras de El Fénix Producciones; 3) *Patria. Laboratorio Hecho en México*, dramaturgia colectiva, dirección de Elizabeth Muñoz, Sístole Producciones A.C.; *Proyecto Laramie* de Moisés Kaufman, dirección de Luciana Silveyra, Dèjàvu Teatro; *Peep Show*,

dramaturgia colectiva, dirección de Jorge Vázquez Villarreal, Teatro Prieto; *La ginecomaquia* de Hugo Hiriart, dirección de Iván Domínguez-Azdar, Al Son de Teatro; *Five O'Clock, La Ceremonia*, dramaturgia y dirección de Luis Mario Vivanco, Teatrhorizontal; y *La madre* de Bertolt Brecht, adaptación y dirección de Alejandro Bichir.

En el Segundo Festival de Teatro por la Justicia Social 2011 participaron once compañías, nueve de la Ciudad de México, una de Monterrey y una de Ecuador. Las obras abordaron las temáticas de la violencia contra las mujeres en los espacios públicos, en el hogar, en las relaciones de pareja y en los hospitales psiquiátricos, además se presentó una obra de teatro danza que homenajeo a las abuelas de las personas integrantes de la compañía.

La programación estuvo conformada por las obras: 1) *¡Corre!* idea original de Alexandra Almeida, dramaturgia y dirección de Charo Francés, Factoría Creativa, Ecuador; 2) *La ginecomaquia* de Hugo Hiriart, dirección de Iván Domínguez-Azdar, Al Son de Teatro; 3) *El hogar o lugar donde los secretos están muy bien guardados*, dramaturgia colectiva, dirección de David Psalmon, Teatro Sin Paredes; 4) *Héroes de barro y cenizas*, dramaturgia y dirección de Adolfo Matías, Teatro en la Piel; 5) *Los minutos se vierten*, versión libre del texto de Carolina Estrada, dirección de Adrián Asdrúbal Galindo Vega. ONIRISMOS, Laboratorio Experimental de Arte; 6) *Cantos del alma* de Ernesto Verdín, dirección de Víctor León, Teatro 7.9; 7) *Mujermente hablando* de Mariozzi Carmona Machado, dirección de Daniela Esquivel, Luna y Señas Teatro; 8) *Juana's Soul o la insignificancia de llamarse Juana*, de Vanessa Bauche, dirección de Abraham Tari; 9) *Anoche tuve un sueño* de Yoloxóchitl García Santamaría, creación de La Barca de Bambú; 10) *Vicenteando el*

Bicentenario, creación colectiva de La Balsa Rodante Teatro; y 11) *La Extraordinaria Liga de Ultraderecha, ELU*, dramaturgia y dirección de José Alberto Patiño Basurto, Proyecto 21.

Además, en la Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, sede de la segunda edición del festival, llevamos a cabo un ciclo de teatro-conversatorio presidido por las doctoras María Guadalupe Huacuz Elías y Luciana Esther Ramos Lira, integrantes de la Especialización-Maestría en Estudios de la Mujer de esa institución, donde al final de la presentación abordaban la temática de las obras presentadas.

En el Tercer Festival de Teatro por la Justicia Social (2012) participaron cinco compañías, cuatro de la Ciudad de México y una italo-española. Las obras abordaron las temáticas de la violencia en contra de las mujeres, el abandono de las infancias y la importancia del desarme mundial. También se presentaron cuenta cuentos que abordaron de manera lúdica temas relacionados con los derechos humanos y la banda de rock La Mula de Sietes.

La programación estuvo conformada por las obras: 1) *Zer0Zer0Clown*, 2) *Cuéntame que te cuento* y 3) *La historia de Carruselito* creaciones de la compañía italo-española Residui Teatro; 4) *Los niños perdidos* basada en el cuento de Francisco Hinojosa *A los pinches chamacos*, dirección de Esteban Castellanos, El Fénix Producciones; 5) *Mujer que no...* basada en *Mujeres sin hombres* de Shahrnush Parsipur, dirección de Daniela Esquivel, Luna y Señas Teatro; 6) *Te cuento cuentos para que los cuentes* de Rosario Herrera Cruz; y 7) *Nahualito*, de Esaú Corona, creación de Gitanos Teatro. La Mula de Sietes, banda de rock de la Ciudad de México, cerró el festival con un concierto.

4.1.4. Los talleres programados del Festival

Los talleres que se impartieron en las tres ediciones del Festival tuvieron el propósito de trabajar a través de procesos lúdicos las capacidades expresivas e imaginativas de cada tallerista.

En el Primer Festival de Teatro por la Justicia Social (2010) se impartieron cuatro talleres dirigidos a público general: 1) “Ethos barroco y principios para la expresión en el actor. Técnicas del actor para la acción y la expresión” impartido por Patricio Vallejo Aristizábal, Contraelviento Teatro, Ecuador; “Impro. Taller intensivo para principiantes”, impartido por Yunuén Castillo, Sístole Producciones A.C.; 3) “Introducción al Clown” impartido por María Goycoolea, Sístole Producciones A.C.; y 4) “Taller intensivo de Teatro del Movimiento”, impartido por Camille Holweger y Jorge Vázquez Villarreal, Teatro Prieto.

En el Segundo Festival de Teatro por la Justicia Social (2011) se impartieron dos talleres: 1) “Moda reciclable”, impartido por Proyecto 21, y 2) “Introducción al teatro”, impartido por Ana Ortiz Herrasti y Sofía Beatriz López.

En el Tercer Festival de Teatro por la Justicia Social (2012) se impartió el “Taller teatro y educación para la paz y la resolución pacífica de conflictos” por parte de Residui Teatro.

4.1.5. Sedes: rutas de presentaciones del Festival

Como se ha mencionado con anterioridad, el público al que estuvo destinado el Festival de Teatro por la Justicia Social fue la población de la Alcaldía Iztapalapa; sin embargo, la respuesta de las instituciones que apoyaron nuestra iniciativa generó que nuestro público objetivo se extendiera a otras alcaldías, aunque tuvimos el cuidado de no descuidar nuestra visión original. Por ello, en la tercera edición -que fue en la que contamos con un presupuesto significativamente menor que en las dos anteriores-, realizamos una programación más austera y realizamos la programación en nuestras sedes en Iztapalapa.

A continuación, se enlistan las sedes de cada una de las tres ediciones del Festival:

- 1) En el Primer Festival de Teatro por la Justicia Social (2010) se realizaron dos funciones diarias del 4 al 10 de octubre en dos sedes: el Teatro Quetzalcóatl y el Auditorio Fausto Vega, ambos en la delegación Iztapalapa.

Los talleres se impartieron en los foros, salones de ensayo y camerinos de ambos espacios.

- 2) El Segundo Festival de Teatro por la Justicia Social (2011) se realizó del 2 al 16 de octubre de 2011 y tuvo cuatro sedes en la delegación Iztapalapa: la Sala Quetzalcóatl, el Centro Cultural Fausto Vega, El Centro Cultural Multidisciplinario El Casetón y el Zócalo de la Alcaldía. Además, tuvo seis sedes alternas: el Centro Cultural de España de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID); el Teatro Casa de la Paz de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM); la Facultad de Estudios Superiores Zaragoza de la Universidad Nacional Autónoma de México (FES-Z, UNAM); el Teatro Vicente Guerrero y el Auditorio Jesús Virchez de la Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco (UAM-X);

una de las obras se presentó en el Teatro Julio Castillo en el marco del Festival Otras Latitudes de la Coordinación Nacional de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL).

Los talleres se impartieron en la Sala Quetzalcóatl, el Centro Cultural Fausto Vega y el Zócalo de la Alcaldía Iztapalapa.

- 3) El Tercer Festival de Teatro por la Justicia Social (2012) se llevó a cabo del 6 al 12 de agosto de 2012. Tuvo dos sedes en la delegación Iztapalapa: la Sala Quetzalcóatl y el Zócalo de la Alcaldía. Además, tuvo como sede alterna el Centro Cultural de España de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID).

La impartición del taller se realizó en la Sala Quetzalcóatl.

4.1.6. Asistencia de público a las ediciones del Festival

El Primer Festival de Teatro por la Justicia Social (2010) tuvo un total de mil seiscientos siete espectadores, un promedio ciento veinticuatro espectadores por función. Además de treinta y dos personas que asistieron a los talleres. El Segundo Festival de Teatro por la Justicia Social (2011) tuvo un total de cinco mil ochenta y siete espectadores y asistieron cincuenta personas a los talleres. El Tercer Festival de Teatro por la Justicia Social (2012) tuvo un aproximado de mil ciento cincuenta espectadores y asistieron veinticinco personas al taller.

4.1.7. Patrocinadores del Festival

Para el Primer Festival de Teatro por la Justicia Social (2010) los recursos presupuestales y de infraestructura fueron facilitados por la Coordinación de Promoción y Difusión Cultural de la Alcaldía Iztapalapa; Capital en Movimiento de la Jefatura de Gobierno de la Ciudad de México; la Cámara Nacional de la Industria de Restaurantes y Alimentos Condimentados (CANIRAC); el Ministerio de Cultura Ecuatoriano; la Casa de Cultura Ecuatoriana; la Subcoordinación Nacional de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL); Teatro UNAM y la Fundación Cultural Trabajadores de Pascual y del Arte, A.C.

Para el Segundo Festival de Teatro por la Justicia Social (2011) los recursos presupuestales y de infraestructura fueron facilitados por la Coordinación de Promoción y Difusión Cultural de la Alcaldía Iztapalapa; la Sección de Actividades Culturales y la Especialización-Maestría en Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco (UAM-X) y el Teatro Casa de la Paz de la UAM; la Dirección de Teatro UNAM; la Facultad de Estudios Superiores Zaragoza de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); El Centro Cultural de España en México de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID); la Subcoordinación Nacional de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL); la Fundación Cultural Trabajadores de Pascual y del Arte, A.C.; Capital en Movimiento de la Jefatura de Gobierno de la Ciudad de México; el restaurante Los tecolotes y la Cámara Nacional de la Industria de Restaurantes y Alimentos Condimentados, (CANIRAC).

Para el Tercer Festival de Teatro por la Justicia Social (2012) los recursos presupuestales y de infraestructura fueron facilitados por el Centro Cultural de España en México de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID); la Fundación

Cultural Trabajadores de Pascual y del Arte, A.C.; Movin'Up – Supporting the Mobility of Young Artists in Italy; y la Cámara Nacional de la Industria de Restaurantes y Alimentos Condimentados (CANIRAC).

4.2. Actuando por tus Derechos, Mujeres. Teatro en tu Universidad (2012)

Este proyecto surgió como una forma de dar continuidad al ciclo de teatro-conversatorio que se llevó a cabo dentro del marco del Segundo Festival de Teatro por la Justicia Social en la Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco (UAM-X). Decidimos gestar un programa de teatro con perspectiva de género y derechos humanos dirigido a público de bachillerato y universitario que nos permitiera mantener una comunicación directa y constante. Por lo anterior, la dinámica consistía en presentar funciones, conversatorios y talleres en cada una de las sedes. El programa estuvo conformado por un repertorio de tres obras de teatro, con sus respectivos conversatorios, y con un taller de teatro sobre violencia de género. Actuando por tus Derechos, Mujeres se presentó de septiembre a octubre de 2012 en recintos universitarios y escuelas de bachillerato de la Ciudad de México y del Estado de México. El proyecto tuvo un aproximado de 2,000 espectadores.

4.2.1. Las obras programadas en Actuando por tus derechos, mujeres

Las obras del programa trataban temas relacionados con la violencia de género tales como el machismo y la misoginia que subyacen en el lenguaje y el humor que se pretenden innatos

de la *identidad mexicana*; la cosificación de las mujeres y la naturalización de la violencia sexual a través de los medios de comunicación masiva y la homofobia. Las tres puestas en escena se caracterizaron por tener una propuesta estética estimulante en las que se utilizaban recursos multimedia, música en vivo, recursos de teatro cabaret, danza y una interacción constante con el público.

Las obras que formaron parte del programa son las siguientes: 1) *El macho sentimental*, dramaturgia y dirección de Adolfo Matías, Teatro En la Piel; 2) *Cantos del alma* de Luis Ernesto Verdín, dirección de Víctor León, Teatro 7.9; y 3) *Los minutos se vierten*, dramaturgia colectiva, dirección de Adrián Asdrúbal Galindo Vega, ONIRISMOS, Laboratorio Experimental de Arte.

4.2.2. Los conversatorios de Actuando por tus Derechos

Al final de cada función, la Mtra. Diana Lara Espinosa, abogada e investigadora en Derecho Constitucional y Derechos Humanos conducía los conversatorios con el público, analizando desde el punto de vista jurídico diversos conceptos relacionados con los temas abordados en cada función.

4.2.3. El taller del programa Actuando por tus Derechos

La impartición del taller de teatro *Rol-ando mi género* estuvo a mi cargo, lo estructuré a partir de las propuestas de *teatro mito*, *teatro foro* y de la técnica *quiebre de presión*, todas ellas de Augusto Boal. Elegí temas mediáticos sobre algunas de las manifestaciones de la violencia

de género más comunes y naturalizadas en las relaciones de amor romántico, además del tema del acoso sexual, y durante el taller las abordamos escénicamente.

El taller fue teórico-práctico, dividido en tres sesiones, cada una de 2 horas. Se impartió en la Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, (UAM-I), y la Facultad de Estudios Superiores en Iztacala, (FES-I, UNAM). Asistieron un promedio de 12 personas a cada taller impartido.

4.2.4. Sedes: ruta de presentaciones de Actuando por tus derechos

Nos presentamos en los espacios escénicos, mayoritariamente auditorios, de las escuelas de Educación Media Superior y Universidades Públicas Federales que apoyaron el programa Actuando por tus Derechos, Mujeres. Teatro en tu Universidad. Las instituciones que apoyaron el proyecto fueron: la Dirección de Teatro UNAM y los departamentos de cultura de las Facultades de Estudios Superiores de Zaragoza e Iztacala (FES-Z, FES-I); la División de Difusión Cultural del Instituto Politécnico Nacional (IPN), la Escuela Superior de Ingeniería Mecánica y Eléctrica Azcapotzalco del Instituto Politécnico Nacional (ESIME, IPN), el Centro de Estudios Científicos y Tecnológicos 2 Miguel Bernard (CECyT, IPN); la Sección de Actividades Culturales de la Universidad Autónoma Metropolitana en Iztapalapa (UAM-I), Difusión Cultural de la Universidad Autónoma Chapingo (UACH) y la Fundación Cultural Trabajadores de Pascual y del Arte, A.C.

Capítulo 5

Colaboraciones de Teatro en la Piel con instituciones públicas

5.1. Colaboraciones de Teatro en la Piel

Debido al perfil de teatro político de Teatro en la Piel, la compañía fue invitada a colaborar por tres instancias culturales interesadas en desarrollar proyectos con un perfil comunitario y con la generación de nuevos públicos: la Coordinación de Promoción y Difusión Cultural de la Alcaldía Iztapalapa, la Subcoordinación Nacional de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) y la Sección de Actividades Culturales de la Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco (UAM-X).

5.1.1. Día Mundial del Teatro en Iztapalapa (2011)

Luego de la convivencia que se generó con las y los habitantes de la Alcaldía Iztapalapa que asistieron a las actividades de la primera edición del Festival de Teatro por la Justicia Social, nos dimos a la tarea de idear nuevos proyectos con el objetivo de hacer una presencia constante en la comunidad aledaña a los foros sedes del festival. Por ello, en colaboración con la Coordinación de Promoción y Difusión Cultural de la Alcaldía, organizamos el 27 de marzo el Día Mundial del Teatro en Iztapalapa en el Zócalo de la Alcaldía, la celebración contó con un aproximado de 1,200 espectadores. Decidimos que la programación se realizara en esa plaza pública por ser un espacio con una carga simbólica para la ciudadanía de esa

delegación que es una de las comunidades políticamente más participativas en la Ciudad de México.

5.1.1.1. Las obras del Día Mundial del Teatro

Se programaron cinco compañías de teatro cuyas obras versaron sobre el contexto de violencia generalizado en México. Los temas de las obras oscilaron entre la violencia de género, el maltrato infantil y grupos en situación de vulnerabilidad por cuestiones socioeconómicas; sin embargo, la forma de abordar las problemáticas permitía que las obras fueran presentadas al público en general.

Las obras que forman parte de la programación fueron las siguientes: 1) *Vicenteando el Bicentenario*, creación colectiva, La Balsa Rodante; 2) *Patria. Laboratorio Hecho en México* y 3) *Coincidencias anatómicas*, creación colectiva, dirección de Elizabeth Muñoz, Sístole Producciones A.C.; 4) *Chapultepec* de Jesús Coronado y Teatropeia Colectivo Artístico, dirección de Jesús Coronado, TeatroPEIA Brasil- España- México; 5) *Morir es juego de niños* de Marta Nos, ONIRISMOS y Vagabundos Toc, Toc; y 6) *Historias de contrabando*, adaptación de la novela *Contrabando*, de Víctor Hugo Rascón Banda, dirección de Dana Stella Aguilar, Conjuero Teatro A.C.

5.1.2. Primera Jornada Académica de Teatro en la Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, UAM-X (2012)

Apoyamos la Primera Jornada Académica de Teatro que fue gestionada por la Mtra. Cynthia Martínez Benavides, quien estaba a cargo de la Jefatura de la Sección de Actividades Culturales de la Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco (UAM-X). La Jornada Académica se llevó a cabo el 17 de octubre de 2012, con el objetivo de reflexionar sobre el teatro universitario y su vínculo con el teatro comunitario, por esa razón se contó con la participación de la Dra. Ileana Diéguez, una reconocida investigadora sobre escenarios liminales y performatividad, además del dramaturgo Antonio Zúñiga y el actor Esteban Castellanos, ambos creadores profesionales de teatro político.

La Dra. Ileana Diéguez presentó la conferencia “Transformaciones del discurso artístico de la escena latinoamericana: el teatro como acto de convivencia”; Antonio Zúñiga la conferencia “Teatro independiente y teatro universitario; coincidencias y retos”; Esteban Castellanos la conferencia “¿Cómo contribuye el teatro independiente a la formación de públicos universitarios?”.

5.1.3. Colección de Teatro Alternativo, INBA, en la ex Esmeralda (2013-2014)

La Colección de Teatro Alternativo de la Subordinación Nacional de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) se llevó a cabo en los años 2013 y 2014 en La Ex Esmeralda, una inmueble en la colonia Guerrero de la Ciudad de México. La Subcoordinación Nacional de Teatro tenía la intención de crear una oferta de artes escénicas

en una zona popular que carece de este tipo de actividades e invitó a Teatro en la Piel para colaborar en la labor de generación de público para la Colección.

En primer lugar, nos dimos a la tarea de establecer comunicación con las personas de la colonia Guerrero para elaborar una estrategia que nos permitiera atraer a residentes de la zona como público para la Colección; a partir de ese contacto definimos que realizaríamos dos actividades para cumplir con nuestro objetivo: 1) presentar obras breves en formato de calle dentro de las vecindades y 2) organizar brigadas de perifoneo al estilo del merolico de feria; ambas actividades resultaron efectivas pues la mayoría del público que asistió a las obras de la Colección era habitante de la colonia.

Como resultado de la estrategia de difusión para la Colección (funciones al interior de las vecindades) trazamos una propuesta encaminada a la generación de una convivencia con la comunidad que consistía en establecer un programa de teatro institucional permanente para las vecindades. Aunque no cumplimos con este objetivo, en el marco de la Colección de Teatro Alternativo 2014 de la Subcoordinación Nacional de Teatro se impartieron talleres de teatro en las vecindades.

5.1.3.1. Las intervenciones de Teatro en la Piel en las vecindades (2013-2014)

En el 2013 presentamos *Shakespeare en el barrio*, una obra breve con formato de calle en el que mezclamos el lenguaje culto de algunas escenas shakesperianas con un tono popular. Durante las intervenciones el público estuvo conformado mayoritariamente por mujeres, niñas y niños, cabe destacar que fueron estos últimos quienes movilizaron a sus familias para

que salieran a presenciar la función de teatro. En el 2014 presentamos *Garbawoman*, una obra breve con formato de calle que trataba el tema de la violencia de género en el ámbito del hogar. En ambas ediciones de la Colección, las jornadas de perifoneo se realizaban una hora antes de cada función presentada en La Ex Esmeralda.

5.1.3.2. Los talleres en las vecindades (2014)

Como resultado de la estrategia de difusión de Teatro en la Piel para las obras de la Colección de Teatro Alternativo en el 2013, la Subcoordinación Nacional de Teatro apoyó la propuesta para que se impartieran talleres de iniciación al teatro en la edición 2014. Los talleres tuvieron una nutrida y entusiasta participación de niñas y niños que eran acompañados por sus padres, madres o abuelos, inclusive se tuvo la participación de familias completas. Emilia Renné Ordoñez y Ana Ortiz Herrasti impartieron dieciocho sesiones de los talleres “Teatro de sombras”, “Malabares” y “Construcción de juguetes con materiales reciclados” en seis vecindades de la colonia Guerrero.

5.1.3.3. Las obras de la Colección de Teatro Alternativo (2013-2014)

Cabe reiterar que Teatro en la Piel fue la encargada únicamente de la estrategia de difusión al interior de las vecindades (a través de obras cortas y perifoneo dramatizado) y de coordinar la entrada y salida del público durante las dos ediciones de la Colección. Se enlista a continuación la programación realizada por Saúl Meléndez Viana -Subcoordinador Nacional de Teatro del INBAL- de las dos ediciones de la Colección que se presentaron en La Ex Esmeralda:

Edición 2013: 1) *Lo único que necesita una gran actriz, es una gran obra y las ganas de triunfar*, creación teatral a partir de *Las Buenas* de Jean Genet, Vaca 35 Teatro; 2) *Malinche*, dramaturgia y dirección de Luis Santillán; y 3) *Arat* dirección de Claudio Valdés Kuri, Teatro De Ciertos Habitantes. Las obras se presentaron en dos espacios, el salón 5 y el patio de La Ex Esmeralda. La Lic. Lorena Abrahamsohn Villamil estuvo a cargo de la coordinación de los conversatorios de las compañías sobre sus procesos creativos con el público después de cada función.

Edición de 2014: 1) *La dama de verde*, coreografía e interpretación de Djahel Vinave; 2) *Malena o la femeneidad* de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio, dirección de Sixto Castro Santillán, Abundántia Teatro; 3) *Cus cus cirkus*, creación e interpretación de Cesar Daniel Quesadas; 4) *Caricias* de Sergi Belbel, dirección de Rocío Belmont; 5) *Con una mitad unida a tierra firme y la otra mirando al océano* creación del Colectivo Aguanieve; y 6) *Shahrazad*, teatro de juguete a partir de *Las mil y una noches* y otros relatos por Christian Courtois, dirección de Gina Botello, Caracola Producciones.

5.1.3.4. Sedes: rutas de presentación de las intervenciones de Teatro en la Piel

Durante las dos ediciones de la Colección de Teatro Alternativo Teatro en la Piel desarrolló un vínculo con habitantes de diversas vecindades de la Colonia Guerrero por medio de una constante labor en las calles, estableciendo alianzas con los líderes o representantes de cada vecindad en la que nos presentamos. *Shakespeare en el barrio* se presentó en las vecindades Héroes, Zarco, Violeta, Degollado, Mina, 2 de abril, Pedro Moreno y la Plaza San Fernando,

en la Colonia Guerrero; *Garbawoman* se presentó en las vecindades Héroes, Zarco, Violeta, Degollado, Mina, 2 de abril, Pedro Moreno y la Plaza San Fernando, en la Colonia Guerrero. En ambos casos realizamos intensas campañas de brigadas de perifoneo.

Conclusiones

Dirigir una compañía de teatro político transformó mi concepción sobre lo que era un teatro de esta naturaleza, especialmente, después de vivenciar en mi quehacer profesional la teoría que conocí y estudié en las aulas. Debí atravesar un proceso que implicó cuestionar mis propias ideas y convicciones para aproximarme al sentido de lo que habían estructurado los tres teóricos que más me influyeron ideológicamente. De Piscator me asombró su enorme capacidad para desplazarse o hacer converger armónicamente lo artístico y el activismo; de Brecht la combinación inusual entre lo filosófico y el pragmatismo; de Augusto Boal la radicalización del ejercicio del teatro como un instrumento para ensayar el cambio.

En estos tres casos a los que me he referido en el presente informe, al público del teatro político se le ha caracterizado desde la visión de cada creador, así, Piscator lo nombró *el proletariado*, Brecht *el pueblo* y Boal *los oprimidos*. Me parece que el contexto bélico de Alemania, en el caso de Piscator y Brecht, y de dictadura en Perú, en el caso de Boal, facilitó nombrarlo y agruparlo de esta manera, pues había ideologías totalitarias y figuras de poder muy específicas a las cuales oponerse, así como su contraparte: movimientos (socialdemocracia) e ideologías (comunismo) en ciernes en las cuales cabía depositar una cierta esperanza de cambio. La solución para terminar con la desigualdad parecía consistir en ganar la lucha contra el fascismo, instaurar sistemas democráticos y en que los más desfavorecidos ganaran la lucha de clases para que los medios de producción cambiaran de manos. La historia nos cuenta que pasó lo primero y que hubo una instauración fugaz de lo segundo (bloque socialista). Pero no sólo no se erradicó la desigualdad, sino que cobró fuerza

la gestación del neoliberalismo, un nuevo sistema mundial que -enarbolando la libertad y el individualismo- continúa generando desigualdades.

En su momento, aún como integrante de Teatro en la Piel, la observación del imparable recrudecimiento de las desigualdades me hizo cuestionarme ante qué debía mostrar oposición el teatro político en la actualidad y si éste sólo consistía en adherirse a ideologías o causas, cuando -históricamente- las ideologías no bastaron para crear un mundo más igualitario y cuando las causas, en proporción a la desigualdad, son abundantes.

Al redactar este informe me percaté de que durante el proceso creativo de Teatro en la Piel, de una manera intuitiva, fuimos obteniendo una posible respuesta a esas interrogantes: el *público* se nos reveló como *comunidad*; como un cuerpo social enérgico que nos retaba en el terreno de lo ideológico y nos acotaba en el ámbito de lo creativo. La consecuencia fue que nos dimos a la tarea de buscar formas para relacionarnos con cada comunidad más allá de las fronteras del acontecimiento escénico. De hecho, en algunos casos dependimos de ella, por ejemplo, durante el proceso de preparación de nuestras intervenciones en el marco de la Colección de Teatro Alternativo conocimos, por parte de las y los habitantes de la colonia Guerrero, la forma de organización de una parte de su colonia y con la orientación de uno de los líderes vecinales trazamos las rutas de nuestras presentaciones, él nos orientó sobre las calles y vecindades en las que nuestra seguridad e integridad física correría un verdadero riesgo; mi agradecimiento profundo para este ciudadano.²⁸

²⁸ NOTA 3: El nombre de este líder vecinal está anotado en una bitácora que, al momento, no he localizado.

Y lo segundo es que las aspiraciones iniciales de Teatro en la Piel se fueron reajustando gradualmente en proporción a la realización material de cada uno de sus proyectos. De una forma orgánica aconteció una especie de desplazamiento de lo discursivo hacia la acción; actividades, que en un principio habríamos considerado colaterales, cobraron una importancia medular para la compañía, tales como: facilitar el primer acercamiento al teatro a las niñas y niños que cursaron los talleres durante el Festival de Teatro por la Justicia Social en la Alcaldía Iztapalapa y en las vecindades de la colonia Guerrero durante la Colección de Teatro Alternativo; posibilitar al estudiantado de bachillerato y universitario que asistieron a las funciones de *El macho sentimental* que identificara gestos de *amor romántico* que, en realidad, son violencia de género, y abrir la conversación sobre de la violencia sexual en las escuelas con *Anticabaret Revolución*. De esta manera, Teatro en la Piel fue encontrando su propia vocación política en la realización de pequeños propósitos. En este sentido me permito citar a Howard Zinn: “Si la gente pudiera ver que el cambio se produce como resultado de millones de pequeñas acciones que parecen totalmente insignificantes, entonces no dudaría en realizar esos pequeños actos”.

Mis experiencias más significativas como directora de Teatro en la Piel fueron aquellas en las que logramos generar un vínculo más allá de la escena, aunque, por supuesto: gracias a la escena. Una de ellas fue ver encarnada la propuesta de *teatro foro* de Augusto Boal por parte de la compañía Teatro Sin Paredes en la obra *El hogar o lugar donde los secretos están muy bien guardados*, que trataba sobre la violencia de género en el hogar. Programamos el montaje en El Casetón, ubicado en una colonia que se encuentra en la periferia de la Alcaldía Iztapalapa y que colinda con el Estado de México, porque deseábamos presenciar cómo funcionaba la técnica de Boal con un público absolutamente ajeno al teatro, y nos parecía

que ese escenario era el más cercano a la forma en la que habría operado la labor comunitaria de Boal. Lo que pueda verbalizar sobre esa experiencia es injusto para la experiencia misma -y excesivamente subjetivo-, pero sí puedo dar cuenta de que la técnica de Boal cobró cuerpo y el público-comunidad tomó la palabra y se integró acción dramática; fue una asamblea sin condescendencias y, a la vez, fue una fiesta escénica.

Cada teatro político ha atendido a las problemáticas de su tiempo, su teoría, modelos, técnicas y propuestas escénicas se han desarrollado en el marco de su contexto. Ante una época tan compleja como la actual, en la que de momento no se vislumbra una ideología o un sistema apto para erradicar las desigualdades, una posible perspectiva para el teatro político es que sus esfuerzos se orienten hacia la creación de vínculos socio-artísticos en comunidades delimitadas; ese fue el propósito que emprendimos durante mi última etapa como integrante y directora de Teatro en la Piel.

Bibliografía

- ALCÁZAR, Josefina, *La cuarta dimensión del teatro*. 2ª. Edición México D.F.: INBA, 2011.
- BERTHOLD, Margot, *Historia social del teatro, volumen 2*. Madrid, España: Ediciones Guadarrama, S.A., 1974. 257 págs.
- BOAL, Augusto, *Teatro del Oprimido 1. Teoría y práctica*. Traducción: Graciela Schmilchuk. Segunda edición. México: Editorial Nueva Imagen, 1982. 252 págs.
- BOAL, Augusto, *Teatro del Oprimido 2. Ejercicios para actores y no actores*. Traducción: Graciela Schmilchuk. 4ª. Edición. México: Editorial Nueva Imagen, 1989. 228 págs.
- BRECHT, Bertolt, *Escritos sobre teatro*. Traducción: Nérida Mendilaharsu de Machain. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1976. 210 págs.
- BROWN, Wendy, *El pueblo sin atributos. La secreta revolución del neoliberalismo*. Traducción: Víctor Altamirano. México: Malpaso, 2015. 313 págs.
- CEBALLOS, Edgar, *Principios de dirección escénica*. México: Escenología, 1999. Págs. 49-56 y 249-252.
- DEWEY, John, *Mi credo pedagógico. Teoría de la educación y sociedad*. Centro editor de América Latina. Buenos Aires [en línea]. 1996-2013. [Consulta: 2 septiembre 2013]. Disponible en: <http://presencias.net/indpdm.html?http://presencias.net/educar/ht1050b.html>
- FREIRE, Paulo, *Pedagogía del oprimido*. 32ª. Edición. México: Siglo veintiuno ediciones. 171 págs.
- FREIRE, Paulo, *La educación como práctica de la libertad*. [en línea]. Disponible en: http://omarchantrepillimue.bligoo.cl/media/users/24/1219440/files/355945/paulo_freire_1.pdf
- GARIBAY, Ángel Ma. *Teatro Helénico. Cinco lecciones de síntesis esquemática*. 2ª. Edición. México: Instituto Mexiquense de Cultura, 1992. Págs. 9-39.
- GONZÁLEZ, Edgar, *Vicente Riva Palacio: escritor y soldado liberal*. Revista Contralínea [en línea]. 2010. [Consulta: 17 septiembre 2013]. Disponible en: <http://contralinea.info/archivo-revista/index.php/2010/11/14/vicente-riva-palacio-escritor-y-soldado-liberal/>

HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*. Tomo I. Traducción: A. Tovar y F.P. Varas-Reyes. 14ª. Edición. Barcelona: Guadarrama/Punto Omega, 1978. 440 págs.

JAEGER, Werner, *Paidea. Los ideales de la Cultura Griega*. Traducción: Joaquín Xiral. Decimoquinta edición. México: Fondo de Cultura Económica, 2001. 389 págs.

JAUSS, Hans Robert, *Pequeña apología de la experiencia estética*. Ediciones Paidós. Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona-Buenos Aires-México. 95 págs.

JAUSS, Hans Robert, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus, 1986.

PISCATOR, Erwin, *El teatro político*. Traducción: Salvador Vila. España: Editorial Hiru, 1963.

SATRES, Alfonso, *El teatro Político de Erwin Piscator*. Revista Las puertas del drama 1999, Número 3. Págs. 33-34.

SALVAT, Ricardo, *Alrededor del Teatro político de Erwin Piscator*. Revista Las puertas del drama 2003, Número 13. Págs. 29-33.

WEIDELI, Walter, *Bertolt Becht*. Traducción: José Fernández Valencia. México: Fondo de Cultura Económica, 1969. 173 págs.

WENGER, Rodolfo. *Perspectivas estéticas*. [en línea]. 2012. [Consulta: 6 abril 2013]. Disponible en: <http://perspectivasesстетicas.blogspot.mx/2012/05/la-experiencia-estetica-caracteristicas.html>

ANEXOS

Reparto y creativos de las obras de Teatro en la Piel

Máquina Hamlet (2007-2008)

Dramaturgia: Heiner Müller.

Traducción: Sergio Santiago Madariaga.

Dirección e iluminación: Adolfo Matías.

Producción y vestuario: Teatro en la Piel.

Reparto: Verónica Valdés (e. p. d.), Jazmín Arizmendi, Ana Belém Ortiz, Perla Ríos, Adriana Bautista Jácome, Sophia Mabel, Ismael Sánchez Galeote y Miguel Ángel Sandoval.

La lección (2008-2010)

Dramaturgia: Eugène Ionesco.

Adaptación, dirección, espacio escénico e iluminación: Adolfo Matías.

Vestuario: Rosario Herrera Cruz.

Producción: Teatro en la Piel.

Reparto: Víctor León, Omar Quintanar, Mariana Guadalupe Velázquez Salazar y Rosario Herrera Cruz.

Mosaico de colores mexicano (2010)

Dramaturgia, dirección y vestuario: Adriana Bautista Jácome.

Espacio escénico: Luis Felipe Méndez Ruiz (e. p. d.)

Producción: Teatro en la Piel.

Reparto: Luis Ernesto Verdín, Víctor León e Israel Velázquez Camacho.

El macho sentimental (2010-2012)

Dramaturgia y dirección: Adolfo Matías.

Vestuario: Adriana Bautista Jácome.

Producción: Teatro en la Piel.

Especialista en género: Mtra. Diana Lara Espinosa.

Reparto: Luis Ernesto Verdín, Rosario Herrera Cruz y Adriana Bautista Jácome.

Anticabaret Revolución (2012-2013)

Dramaturgia: Paola García Villegas, Rosario Herrera Cruz y Adriana Bautista Jácome.

Dirección: Adolfo Matías.

Vestuario: Adriana Bautista Jácome.

Producción: Teatro en la Piel.

Especialista en género: Mtra. Diana Lara Espinosa.

Reparto: Paola García Villegas, Rosario Herrera Cruz y Adriana Bautista Jácome.

Reparto y creativos de las intervenciones de Teatro en la Piel en la Colección de Teatro Alternativo de la Coordinación Nacional de Teatro (CooNT) del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL)

Shakespeare en el barrio (2013)

Dramaturgia y dirección escénica: Adolfo Matías Hernández.

Asistente general: Adrián Asdrúbal Galindo Vega.

Vestuario: Bodegas de la CooNT, INBAL.

Reparto: Luis Ernesto Verdín, Adriana Bautista Jácome y Rosario Herrera Cruz.

Duración: 25 minutos (más el tiempo de convivencia con el público).

Garbawoman (2014)

Dramaturgia y dirección escénica: Adolfo Matías Hernández.

Asistente general: Adrián Asdrúbal Galindo Vega.

Vestuario: Adriana Bautista Jácome

Reparto: Paola García Villegas, Adriana Bautista Jácome y Rosario Herrera Cruz.

Duración: 30 minutos (más el tiempo de convivencia con el público).

Talleres: Emilia Reneé Ordóñez Lucero y Ana Ortiz Herrasti.

Medios de difusión del Festival de Teatro por la Justicia Social (2010-2012)

Las ediciones del Festival de Teatro por la Justicia Social fueron publicitadas en los siguientes medios audiovisuales e impresos:

- Televisión: Cápsula promocional por Nicolás Alvarado en Primero Cultura de Primero Noticias, Canal 2 de Televisa; y Cápsula promocional en Inventario de TV UNAM.

- Radio: Recomendación de la semana por Noticias MVS: Arte y Cultura, y Notimex. Entrevistas y menciones en programas de Grupo IMER: XEB La B grande de México 1220 AM; XEDTL Radio Ciudadana 660 AM; XEQK Tropicalísima 1350 AM; Ecléctico con Yonathán Amador de Radio Código DF de la Secretaría de Cultura; Inercia con Sergio Almazán y Rosalina Piñera; Este lado del teatro, con Estela Leñero; y Radio UAM.
- Periódicos: Reseñas en Reforma, por Julieta Riveroll; La Razón, por Anabel Clemente Trejo; y menciones en el Minuto a minuto de El Universal, Notimex y El Economista.
- Revistas: Reseña en la Revista Proceso por Estela Leñero; y programación en Tiempo Libre.
- Estaciones del metro de la Ciudad de México: Paneles de andén, dovelas en el interior de los vagones, cabeceras en el interior de los vagones y paneles en pasillos.
- Internet: El Universal D. F., Yahoo Noticias, Entretenimiento Terra, Página de la Alcaldía Iztapalapa, México Migrante, Publimetro, Periódico El Sol, Teatro Mexicano, Artes Escénicas Mexicanas, Uniendo voces, niunoniunamas, El Punto Crítico, Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, Ministerio de Cultura de Ecuador y Revista Erre.

En las zonas aledañas a los teatros de las sedes en la delegación Iztapalapa, se organizaron brigadas de volanteo todos los días, 40 minutos antes de cada función.

Memoria fotográfica del trabajo escénico de Teatro en la Piel 2007-2014

Obras de Teatro en la Piel

Máquina Hamlet (2007)



Teatro Arquitecto Carlos Lazo, UNAM.

Foto: Lalo Gómez.

La lección (2008-2010)

<p style="text-align: center;"> 35 Aniversario 1974-2009</p> <p style="text-align: center;">UNIDAD IZTAPALAPA La Coordinación de Extensión Universitaria a través de la Sección de Actividades Culturales y la Compañía En la piel de los otros Presenta:</p> <p style="text-align: center;">LA LECCIÓN De Eugène Ionesco</p> <p style="text-align: center;"></p> <p style="text-align: center;">Dir. y Adaptación: Adolfo Matías</p> <hr/> <p style="text-align: center;">Lunes 6 de Julio del 2009 14:00 hrs.</p> <p style="text-align: center;">Teatro del Fuego Nuevo</p>	<p style="text-align: center;">LA COMPAÑÍA</p> <p><i>EN LA PIEL DE LOS OTROS</i> es una compañía con miras internacionales y que busca contribuir al reconocimiento de la identidad mexicana y su relación con el continente americano. Por ello, sus integrantes forman parte de una red latinoamericana de teatro, iniciada en el año 2008.</p> <p>El objetivo de la compañía es realizar un teatro de mayor actualidad y belleza artística, mediante la creación de imágenes poéticas sustentadas en una actoralidad de gran intensidad física y emotiva. La finalidad de nuestra labor escénica es establecer una relación de impacto inmediato con el espectador, partiendo de una rigurosa investigación de las tendencias estéticas contemporáneas.</p> <p><i>EN LA PIEL DE LOS OTROS</i> se ha caracterizado por su creatividad, innovación estética y alta calidad avalada por Fundación UNAM y la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México.</p> <p style="text-align: center;">JUSTIFICACIÓN</p> <p>En nuestra interpretación, <i>La lección</i> de Eugène Ionesco es una obra que expone la aniquilación de lo humano a través de una razón indiferente ante la vida (representada por el personaje del profesor) y su espontaneidad. Es una crítica a un sistema cerrado que destruye a quien no se somete a sus normas. La obra dramática aborda estos temas desde una perspectiva lúdica y un tono farsesco, donde la risa proviene de la angustia por la existencia de un mundo en el que cada vez es más difícil entablar una relación de respeto con los otros.</p> <p>La estética de que nos servimos en la escenificación, se asocia con la infancia, pues es el período de vida en que el individuo empieza a ser integrado a la sociedad mediante la asimilación de normas de comportamiento, es en esta etapa del individuo, en la que la educación juega un papel fundamental.</p>
--	---

Programa de mano de *La lección*

Mosaico de colores mexicano (2010)



Jardín de Santiago, Alcaldía Cuauhtémoc, Ciudad de México.

Foto de registro: Adriana Bautista Jácome.

El macho sentimental (2010-2012)



Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, UAM.

Fotos: Iram Ortega/Agencia Magenta.

Festival de Teatro por la Justicia Social (2010-2012)

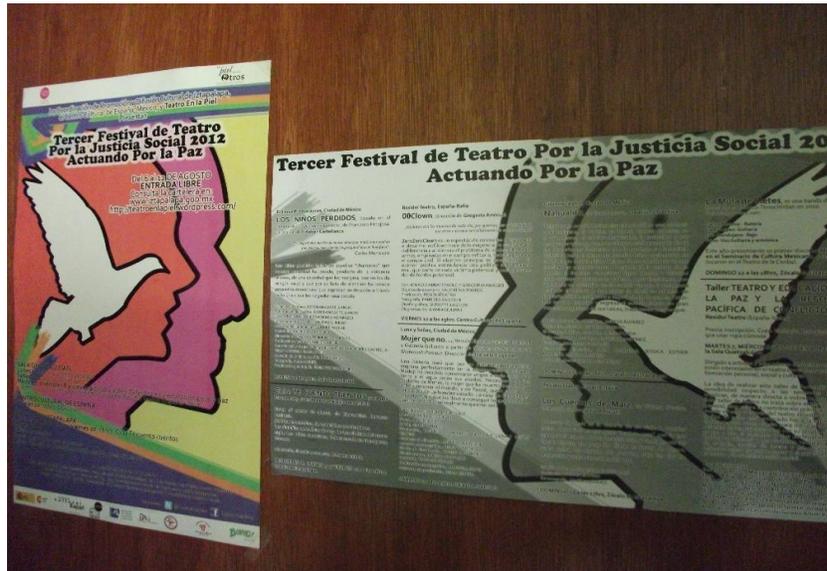
Carteles



Primer Festival de Teatro Por la Justicia Social, 2010. Publicidad en panel de andén del Sistema Colectivo de Transporte (metro) de la Ciudad de México.



Segundo Festival de Teatro Por la Justicia Social, 2011. Publicidad en panel en pasillo del Sistema Colectivo de Transporte (metro) de la Ciudad de México.



Tercer Festival de Teatro Por la Justicia Social, 2012

Obras del Festival



Primer Festival de Teatro Por la Justicia Social. Sala Quetzalcóatl.

La flor de la Chukirawa, Contrael viento Teatro, Ecuador.

Foto: Luis Sandoval/Agencia Magenta.



Primer Festival de Teatro Por la Justicia Social. Sala Quetzalcóatl.

Los niños perdidos, El Fénix Producciones.

Foto: Luis Sandoval/Agencia Magenta.



Primer Festival de Teatro Por la Justicia Social. Sala Quetzalcóatl.

Benito antes de Juárez, El Fénix Producciones.

Foto: Luis Sandoval/Agencia Magenta.



Primer Festival de Teatro Por la Justicia Social. Sala Quetzalcóatl.
Patria. Laboratorio Hecho en México, Sístole Producciones A.C.
Foto: Luis Sandoval/Agencia Magenta.



Primer Festival de Teatro Por la Justicia Social. Sala Quetzalcóatl.
Proyecto Laramie, Dèjávú Teatro.
Foto: Enrique Chimal/Agencia Magenta.



Primer Festival de Teatro Por la Justicia Social. Sala Quetzalcóatl.

Peep Show, Teatro Prieto.

Foto: Luis Sandoval/Agencia Magenta.



Primer Festival de Teatro Por la Justicia Social. Auditorio Fausto Vega.

La Ginecomaquia, Al Son de Teatro.

Foto: Luis Sandoval/Agencia Magenta.



Primer Festival de Teatro Por la Justicia Social. Centro Cultural Fausto Vega.

Five O'Clock, La Ceremonia, Teatrhorizontal.

Foto: Luis Sandoval/Agencia Magenta.



Primer Festival de Teatro Por la Justicia Social. Sala Quetzalcóatl.

La madre de Bertolt Brecht, adaptación y dirección de Alejandro Bichir.

Foto: Luis Sandoval/Agencia Magenta.



Segundo Festival de Teatro Por la Justicia. Centro Cultural Multidisciplinario El Casetón.

El hogar o lugar donde los secretos están muy bien guardados, Teatro Sin Paredes.

Foto: Luis Sandoval/Agencia Magenta.



Segundo Festival de Teatro Por la Justicia Social. Teatro Casa de la Paz, UAM.

¡Corre!, Factoría Creativa, Ecuador.

Foto: Luis Sandoval/Agencia Magenta.



Segundo Festival de Teatro Por la Justicia. Centro Cultural Fausto Vega.

Los minutos se vierten, ONIRISMOS, Laboratorio Experimental de Arte.

Foto: Luis Sandoval/Agencia Magenta.



Segundo Festival de Teatro Por la Justicia. Sala Quetzalcóatl.

Cantos del alma, Teatro 7.9

Foto: Luis Sandoval/Agencia Magenta.



Segundo Festival de Teatro Por la Justicia. Centro Cultural Fausto Vega.

Mujermente hablando, Luna y Señas Teatro.

Foto: Luis Sandoval/Agencia Magenta.



Segundo Festival de Teatro Por la Justicia. Zócalo de la alcaldía Iztapalapa.

Anoche tuve un sueño, La Barca de Bambú.

Foto: Luis Sandoval/Agencia Magenta.



Segundo Festival de Teatro Por la Justicia. Sala Quetzalcóatl.

Juana's Soul o la insignificancia de llamarse Juana, Vanessa Bauche.

Foto: Luis Sandoval/Agencia Magenta.



Segundo Festival de Teatro Por la Justicia. Zócalo de la alcaldía Iztapalapa.

La Extraordinaria Liga de Ultraderecha, ELU, Proyecto 21.

Foto: Luis Sandoval/Agencia Magenta.



Tercer Festival de Teatro Por la Justicia. Centro Cultural de España, Ciudad de México.

Zer0Zer0Clown, Residui Teatro.

Foto: Iram Ortega.



Tercer Festival de Teatro Por la Justicia. Sala Quetzalcóatl.

Los niños perdidos, El Fénix Producciones.

Foto: Iram Ortega.



Tercer Festival de Teatro Por la Justicia. Sala Quetzalcóatl.

Mujer que no..., Luna y Señas Teatro.

Foto: Iram Ortega.



Tercer Festival de Teatro Por la Justicia. Zócalo de la alcaldía Iztapalapa.

Te cuento para que los cuentes de Rosario Herrera Cruz.

Foto: Iram Ortega.



Tercer Festival de Teatro Por la Justicia. Zócalo de la alcaldía Iztapalapa.

Nahualito, Gitanos Teatro.

Foto: Iram Ortega.



Tercer Festival de Teatro Por la Justicia. Zócalo de la alcaldía Iztapalapa.

Cuéntame que te cuento, Residui Teatro.

Foto: Iram Ortega.



Tercer Festival de Teatro Por la Justicia. Zócalo de la alcaldía Iztapalapa.

La historia de Carruselito, Residui Teatro.

Foto: Iram Ortega.



Tercer Festival de Teatro Por la Justicia. Zócalo de la alcaldía Iztapalapa.

La mula de sietes, banda de blues-rock.

Foto: Iram Ortega.

Conversatorios del festival



Tercer Festival de Teatro Por la Justicia. UAM, Xochimilco.

Dra. Luciana Ramos Lira, Mtra. Cynthia Martínez y compañía Al Son de Teatro.

Foto: José Díaz.

Talleres del festival



Primer Festival de Teatro Por la Justicia Social. Centro Cultural Fausto Vega.

“Ethos barroco del actor”, Contraelviento Teatro, de Ecuador.

Foto: Luis Sandoval/Agencia Magenta.



Primer Festival de Teatro Por la Justicia Social. Centro Cultural Fausto Vega.

“Impro”, Sístole Producciones A. C.

Foto: Enrique Chimal/Agencia Magenta.



Primer Festival de Teatro Por la Justicia Social. Centro Cultural Fausto Vega.

“Introducción al Clown”, Sístole Producciones A. C.

Foto: Luis Sandoval/Agencia Magenta.



Primer Festival de Teatro Por la Justicia Social. Centro Cultural Fausto Vega.

“Teatro del movimiento”, Teatro Prieto.

Foto: Luis Sandoval/Agencia Magenta.



Segundo Festival de Teatro Por la Justicia Social. Centro Cultural Fausto Vega.
“Taller de movimiento y conciencia corporal”, Ana Ortiz Herrasti y Sofía Beatriz López.

Foto: Iram Ortega.



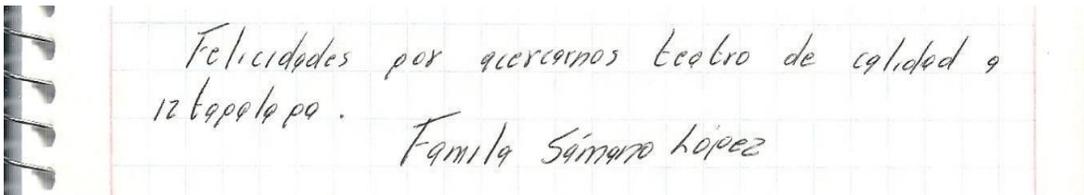
Segundo Festival de Teatro Por la Justicia Social. Zócalo de la alcaldía Iztapalapa.
“Moda reciclable”, Proyecto 21.

Foto: Luis Sandoval/Agencia Magenta.



Tercer Festival de Teatro Por la Justicia Social. Sala Quetzalcóatl.
“Taller teatro y educación para la paz y la resolución pacífica de conflictos”,
Residui Teatro. Foto: Iram Ortega.

Libreta de comentarios de festival



Sobre *Juana's Soul o la insignificancia de llamarse Juana*, Sala Quetzalcóatl, 2011

¡ Tus comentarios son muy importantes!

Viernes 14 de octubre 19hrs.
Sala Quetzalcóatl
Los minutos se vierten

Vengo desde Puebla y esta obra la vi 2 veces porque me gustó mucho porque trajo a mi mente cosas de recuerdos buenos y malos de mis abuelitas. Gracias.
Luis Medina.

Sobre *Los minutos se vierten*, Sala Quetzalcóatl, 2011

Es un tema importante que me parece excelente que hayan tratado, abordando varios aspectos genealógicos del machismo, en momentos percibía que se iba a redimir el personaje masculino y no fue así. Siendo así que se queda en manos del espectador realizar esa transformación en uno mismo.
Gracias - José Díaz

Sobre *Héroes de barro y cenizas*, Teatro Vicente Guerrero, UAM Xochimilco, 2011

Público del festival



Sala Quetzalcóatl. Foto: Luis Sandoval/Agencia Magenta.



Sala Quetzalcóatl. Foto: Luis Sandoval/Agencia Magenta.



Zócalo de la alcaldía Iztapalapa. Foto: Iram Ortega/Agencia Magenta.



Centro Cultural Fausto Vega. Foto: Iram Ortega/Agencia Magenta.



Centro Cultural Fausto Vega. Foto: Iram Ortega/Agencia Magenta.



Centro Cultural Multidisciplinario El Casetón. Foto: Luis Sandoval/Agencia Magenta.



Facultad de Estudios Superiores Zaragoza, FES, UNAM. Foto: Iram Ortega/Agencia Magenta.



Centro Cultural España, Ciudad de México. Foto: Iram Ortega



Centro Cultural España, Ciudad de México. Foto: Iram Ortega

Actuando por tus Derechos, Mujeres. Teatro en tu Universidad (2012)





Teatro En la Piel,
 ONIRISMOS, Laboratorio Experimental de Arte y Teatro 7, 9 con el apoyo de Teatro UNAM, los departamentos de cultura de las facultades de Estudios Superiores de Zaragoza e Iztacala, de la UAM-Iztapalapa, del Instituto Politécnico Nacional y de la Universidad Autónoma Chapingo, y la Fundación Cultural Trabajadores de Pascual y del Arte, A. C.

Presentan

ACTUANDO POR TUS DERECHOS
mujeres

TEATRO EN TU UNIVERSIDAD
ENTRADA LIBRE
 Consulta la cartolera en:
<http://teatroenlapiel.wordpress.com/>

Fechas de funciones:
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHAPINGO
 LOS HIRVIEROS DE VALENZUELA. Jueves 20 de septiembre, 20hrs.
 CANTOS DEL ALMA. Jueves 8 de noviembre, 20hrs.
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ZARAGOZA, UNAM
 CANTOS DEL ALMA. Miércoles 26 de septiembre, 14hrs.
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, IZTAPALAPA
 EN NACHO BARRERA. Martes 23 de octubre, 14hrs.
INSTITUTO POLITÉCNICO NACIONAL
 EN SACRIFICIO. Martes 6 de noviembre, 13hrs.
 CANTOS DEL ALMA. Martes 20 de noviembre, 13hrs.

Fechas del taller
ROF-ANNO MI GENERO:
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ZARAGOZA, UNAM
 Jueves 27 y viernes 28 de septiembre, de 10hrs a 16hrs
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, IZTAPALAPA
 MIRAFLORES 24, Jueves 25 y viernes 26 de septiembre, de 10hrs a 16hrs
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES IZTACALA, UNAM
 Lunes 13, martes 14 y miércoles 15 de noviembre, de 10hrs a 16hrs
INSTITUTO POLITÉCNICO NACIONAL
 por definir.

*Envía inscripción al correo teatroenlapiel@gmail.com
 o al teléfono 55 53 43 11 00 ext. 2000

@teatroenlapiel #teatroenlapiel

Las direcciones de las sedes
 UNAM Iztapalapa: Avenida San Rafael Arriaga 196. Col. Vicentina, Tlalcoapalco, D.F. UR Chapingo: Carretera México-Texcoco Km 20.5, Edmexco.
 INM: Guillermo Masatos s/n, C. Profesor Adolfo López Mateos, Gustavo A. Madero, D.F. FES Iztacala: Avenida de los Barrios 1, Col. Los Reyes Iztacala, Tlalcoapalco, México.
 FES Zaragoza: Avenida Cuauhtémoc 66, Col. Ejército de Oriente, Iztapalapa, D.F.















Cartel del programa Actuando por Tus Derechos, 2013.

Diseño: Adrián Asdrúbal Galindo Vega.

Taller “Rol ando mi género”



Facultad de Estudios Superiores Zaragoza, FES, UNAM.



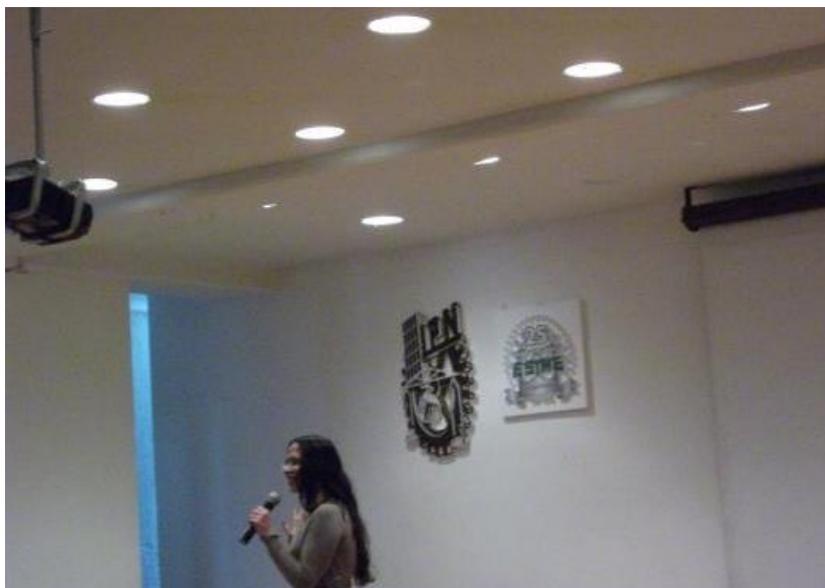
Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, UAM-I.



Facultad de Estudios Superiores Iztacala, FES, UNAM.

Fotos de registro: Teatro en la Piel.

Conversatorios al final de las funciones



Mtra. Diana Lara Espinosa. ESIME Azcapotzalco, Instituto Politécnico Nacional, IPN.

Foto de registro: Teatro en la Piel.



Mtra. Diana Lara Espinosa. CECyT Miguel Bernard, Instituto Politécnico Nacional, IPN.

Foto de registro: Adolfo Matías Hernández.

Libreta de comentarios de Actuando Por Tus Derechos

'Actuando Por Tus Derechos, Mujeres. Teatro en Universidad'

Nombre:	El Macho Sentimental	Mes	Año	Folio
Tema:	Violencia de Género	23	10 12	1

Comentarios UAM-Iztapalapa

Me pareció una manera muy inteligente de abordar el tema, un tema de sano interés, y en las cuestiones de masculinidad fue maravilloso explicar y dejar en claro que no solo las mujeres pasamos por procesos de reconstrucción de identidades. Muchas felicidades, la obra me encantó.

ANA Ü

Sobre *El macho sentimental*, UAM Iztapalapa, 2013.

El taller me pareció maravilloso salgo de aquí muy feliz, principalmente porque cada día aprendí y corregí conceptos, también retroalimenté mi espíritu, pues yo he sufrido violencia que ahora sé es de género. Además las técnicas teatrales y dinámicas me hicieron sentir libre y como un niño. amo el teatro y esto me hace muy feliz.

Sobre el taller "Rol-ando mi género", 2013.

Colaboraciones de Teatro en la Piel

Obras del Día Mundial del Teatro en Iztapalapa



Vicenteando el Bicentenario, La Balsa Rodante. Zócalo de la alcaldía.

Foto: Víctor Aguirre.



Patria. Laboratorio Hecho en México, Sístole Producciones A. C. Zócalo de la alcaldía.

Foto: Víctor Aguirre.



Coincidencias anatómicas, Sístole Producciones A. C. Zócalo de la alcaldía.

Foto: Víctor Aguirre.



Chapultepec, TeatroPEIA. Zócalo de la alcaldía.

Foto: Víctor Aguirre.



Morir es juego de niños, Onirismos y Vagabundos Toc, Toc. Zócalo de la alcaldía.

Foto: Víctor Aguirre.



Historias de contrabando, Conjuro Teatro A. C. Zócalo de la alcaldía.

Foto: Víctor Aguirre.

Público del Día Mundial del Teatro en Iztapalapa (2011)

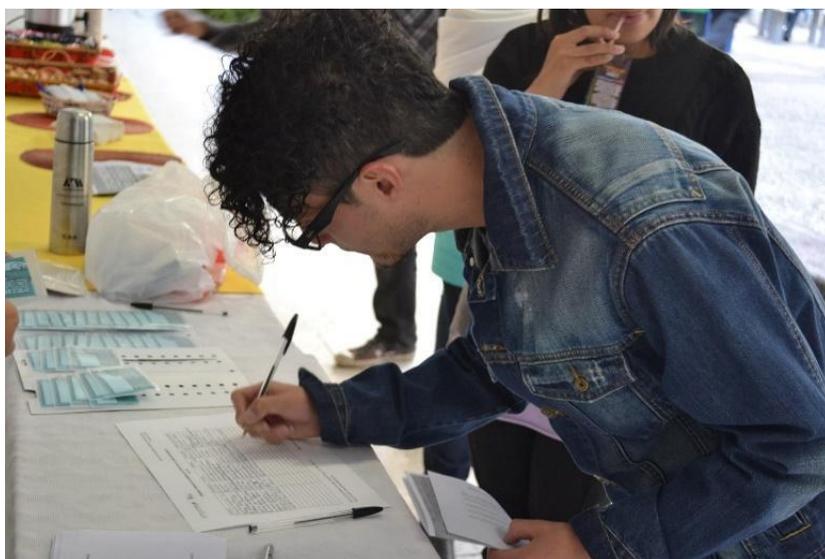


Zócalo de la alcaldía Iztapalapa. Fotos: Víctor Aguirre.

Primera Jornada Académica de Teatro en la UAM Xochimilco (2012)



Dra. Ileana Diéguez Caballero



Sala Isóptica A, Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, UAM.

Fotos de registro: Cynthia Martínez Benavides.

Colección de teatro alternativo, INBAL, en la ex Esmeralda (2013-2014)

Intervenciones de Teatro en la Piel en las vecindades de la Colonia Guerrero



Fotos de registro: Teatro en la Piel.

Talleres en las vecindades (2014)



Fotos de registro: Emilia Reneé Ordóñez.



Foto de registro: Emilia Reneé Ordóñez.



Foto de registro: Teatro en la Piel.

Banco de Buenas Prácticas “Hermanas Mirabal” 2013, CDHDF

Entrega de mención especial a Teatro En la Piel



Comisión de Derechos Humanos de la Ciudad de México, 2013.

Foto: CDHDF.

Más agradecimientos

A todas las personas que formaron parte o colaboraron con Teatro en la Piel, en especial a Adolfo Matías (cofundador); a María del Rosario Herrera Cruz; Adrián Asdrúbal Galindo Vega; Luis Ernesto Verdín; Víctor León; Luis Felipe Méndez Ruiz (e. p. d.); Paola García Villegas; Emilia Reneé Ordóñez Lucero; Ana Ortiz Herrasti y Manuel Arias.

A Diana Lara Espinosa; José Gabriel Enciso Gamero, Lorena Abrahamsohn Villamil.

A Estela Leñero.

A los equipos y titulares de las instituciones que apoyaron los proyectos de Teatro en la Piel en el periodo 2007-2014:

Saúl Meléndez Viana (Subcoordinación Nacional de Teatro, INBAL);

Enrique Singer (Teatro UNAM);

Xilonel Alcázar Chávez (Facultad de Estudios Superiores, FES Iztacala-UNAM);

Ignacio Zapata Arenas (FES Zaragoza-UNAM);

Cynthia Benavides Martínez, Adriana Cota Sánchez, Mónica Inés Cejas, María Guadalupe Huacuz Elías, Luciana Ramos Lira y Raquel Candelario [Apsinthion] (UAM Xochimilco);

A la Especialización-Maestría en Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco (UAM-X);

Eva María Reyes (Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, UAM-Iztapalapa);

Margarita Pompa Alarcón (UAM Azcapotzalco);

Adaliz Vázquez Martínez (Universidad Autónoma de Chapingo, UACH);

Anthar López Tirado (Departamento de Cultura del Instituto Politécnico Nacional, IPN);

Jaime Chabaud (Teatro Casa de la Paz);

Maryana Villanueva (Centro Cultural de España en México, CCEMx);

Clara Brugada y Gerardo Carrillo (Alcaldía Iztapalapa);

Víctor Vigoro (Alcaldía Cuauhtémoc);

Al Ministerio de Cultura Ecuatoriano y la Casa de Cultura Ecuatoriana.

A Movin'Up – Supporting the Mobility of Young Artists in Italy.

A la Fundación Cultural Trabajadores de Pascual y del Arte, A.C.

A la Cámara Nacional de Industria Restaurantera (CANIRAC).

A las y los vecinos de la colonia Guerrero que nos apoyaron.

¡Y muchas gracias al sínodo de este trabajo por todo su apoyo!

Mtro. Emilio Alberto Méndez Ríos (Asesor);

Lic. Héctor Andrés Berthier Sevilla;

Mtro. Daniel Huicochea Cruz;

Mtra. Dolores Regina Quiñones Uribe;

Lic. Bruno Castillo Díaz.